

# Littera

REVISTA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

## Literaturas Africanas caminhos, cotejos, identidades

Organizadores

**Janice Inês Nodari**  
**João Pedro Wizniewsky Amaral**  
**Mônica Stefani**

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

### REITOR

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho

### COORDENADOR DO CURSO DE LETRAS

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante

### DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Prof. Dr. Francisco de Jesus Silva de Sousa

### COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Profª. Drª. Ana Lúcia Rocha Silva

### LITTERA ONLINE – ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Departamento de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal do Maranhão – Centro de Ciências Humanas  
Avenida dos Portugueses, S/N Campus do Bacanga  
CEP: 65085-580 São Luís – MA

### Ficha técnica

ISSN: 2177-8868

Periodicidade: semestral v. 12, n.º 24 – 2021

### PRODUÇÃO EDITORIAL - UFMA

#### Editora gerente

Profª. Drª. Maria Aracy Bonfim

#### Assistentes de Edição:

Andiara Costa Lima de Souza  
Natália Leitão Barros da Silva  
Vitória Regina de Alencar Araújo

### EQUIPE DESTA EDIÇÃO

#### Comissão Editorial

Profª. Drª. Janice Inês Nodari (UFPR)  
Prof. Dr. João Pedro Wizniewsky Amaral (UFMA)  
Profª. Drª. Mônica Stefani (UFMA)

#### Pareceristas

Prof. Dr. Carlos Eduardo de Araujo Placido (UFMA)  
Prof. Dr. Elton Luiz Aliandro Furlanetto (UFMA)  
Profª. Drª. Janice Inês Nodari (UFPR)  
Prof. Dr. João Pedro Wisniewski Amaral (UFMA)  
Profª. Me. Larissa Garay Neves (UFJ)  
Profª. Drª. Luciane de Oliveira Moreira (IFRS)  
Profª. Drª. Márcia Manis Miguel Feitosa (UFMA)  
Profª. Drª. Maria Aracy Bonfim (UFMA)  
Profª. Drª. Mônica Stefani (UFMA)  
Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (UFMA)

Endereço para correspondência: Revista Littera a/c Maria Aracy Bonfim  
E-mail: litteraonlineufma@gmail.com

**LITTERA ONLINE é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição – Uso não-comercial – NoDerivative Works 3.0 Brasil.**

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida, seja por quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito da Comissão Editorial. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

## SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

Janice Inês Nodari, João Pedro Wizniewsky Amaral, Mônica Stefani ..... 05

### SEÇÃO TEMÁTICA

**AS LITERATURAS AFRICANAS E O ESPAÇO: ALGUMAS REFLEXÕES PRELIMINARES A PARTIR DE CHIMAMANDA ADICHIE, BUCHI EMECHETA E J. M. COETZEE**

Mônica Stefani, João Pedro Wizniewsky Amaral ..... 10

**NARRATIVAS DE UMA PÁTRIA CINDIDA: A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DE ANGOLA PÓS-INDEPENDÊNCIA NOS CONTOS “O ELEVADOR” E “ABEL E CAIM”, DE JOÃO MELO**

Fabio Henrique Gonçalves ..... 32

**LINHA DE COR E COMPORTAMENTO ENUNCIATIVO EM TRÊS ROMANCES NEGRISTAS**

Luiz Henrique Silva de Oliveira..... 50

**O REALISMO ANIMISTA EM *AS AREIAS DO IMPERADOR*, DE MIA COUTO**

Cássia Morgon Fernandes, Luciene Marie Pavanelo ..... 68

**ESCRITAS NEGRAS IMPORTAM: MARIA FIRMINA DOS REIS E SEU ROMANCE *ÚRSULA***

Régia Agostinho da Silva, Bruno dos Santos Nascimento, Pedro Lázaro Oliveira ..... 88

**AUSÊNCIA DE VOZ, PRESENÇA DE POESIA: UM ESTUDO BREVE DA PRODUÇÃO DE MICERE GITHAE MUGO**

Janice Inês Nodari ..... 108

**A GERAÇÃO DA UTOPIA: A REPRESENTAÇÃO DOS JOVENS NA CONSTRUÇÃO DA INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA**

Maria do Socorro Nascimento da Costa, Claudia Leticia Gonçalves Moraes..... 126

### SEÇÃO LIVRE

**DO PALÁCIO DA VENTURA AO CÉU ABCÔNDRITO DO NADA – A CONSCIÊNCIA DESESPERADA NA POESIA DE ANTERO DE QUENTAL E AUGUSTO DOS ANJOS**

Ayanne Larissa Almeida de Souza..... 147

**“O FIM DO MUNDO”:** UMA ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DO FANTÁSTICO  
Bruna Letícia Menezes Ferreira, Naiara Sales Araújo ..... 165

**A POÉTICA DO SILÊNCIO EM A MAIS FORTE**  
Luana Marinho Nogueira..... 179

**A JORNADA DO “HERÓI” EM O HOBBIT: BILBO BOLSEIRO E O MONOMITO**  
Davi Silva Gonçalves, Ana Carolina Batista ..... 190

## RESENHA

**RESENHA: LUANDA, LISBOA, PARAÍSO: O TEMPO E O ESPAÇO À DERIVA EM UM ROMANCE DE EXÍLIO**  
Daniel Batista Rocha, Márcia Manir Miguel Feitosa ..... 216

## APRESENTAÇÃO

A África, como continente e como espaço de expressão literária e artística, vem chamando a atenção de inúmeros acadêmicos nos últimos anos, sobretudo pela perspectiva dos estudos pós-coloniais. Esses estudos encontram desdobramentos em produções de outras partes do mundo, como as Américas Central e do Sul, majoritariamente, por conta do legado colonial compartilhado. Nessa perspectiva, Ngũgĩ wa Thiong’o (1987) argumenta que a linguagem nas literaturas africanas não pode ser significativamente discutida desconsiderando as forças sociais que a criaram. Logo, a literatura apresenta-se como o estímulo para ampliar os debates sobre abismos humanitários de diferentes ordens. O desafio para os estudos sobre literaturas africanas, contudo, é evitar cair nas armadilhas de uso, por exemplo, do que o escritor queniano Binyavanga Wainaina (1971-2019) ironicamente destaca como sendo termos estereotipados, tais como “safari” ou “escuridão” em títulos de trabalhos, e “Zulu”, “céu”, “grande”, “sombra”, “sol” ou “Nilo” em subtítulos (WAINAINA, 2005).

Com base nesses argumentos iniciais, a proposta do dossiê foi mostrar que a África é muito mais do que esses e outros estereótipos, realçando a riqueza artística, literária e cultural do continente (KANNEH, 1998), nas suas mais diversas formas de expressão. Acreditamos que os textos que compõem este dossiê temático são uma amostra variada dessas múltiplas leituras possíveis principalmente porque entendemos que estabelecem diálogos ricos entre as literaturas africanas e a brasileira. Sete artigos retratam temáticas diversas por meio de um passeio pelo continente:

1. O artigo “As literaturas africanas e o espaço: algumas reflexões preliminares a partir de Chimamanda Adichie, Buchi Emecheta e J. M. Coetzee”

traça um panorama centrado na compreensão do espaço tornado lugar e como este é retratado em romances de escritores respeitados daquele continente. A proposta do artigo amplia compreensões possíveis ao colocar centralidade em um aspecto estruturante e altamente significativo de romances africanos de modo a contextualizar historicamente essas obras.

2. Em “Narrativas de uma pátria cindida: a representação ficcional de Angola pós-independência nos contos ‘O elevador’ e ‘Abel e Caim’, de João Melo”, problematiza-se o período conturbado que levou à independência de Angola. Também se destacam conflitos durante o colonialismo português em Angola que acabaram por dividir grupos, destruir famílias e afetar laços de amizade, como nos textos do angolano João Melo que são analisados no artigo.

3. Em “Linha de cor e comportamento enunciativo em romances negristas”, apresenta-se um estudo focado no Negrismo, entendido como fenômeno no romance brasileiro do século XX, a partir de categorias de análise aplicadas ao dialeto literário negrista encontrado nas obras “Xica da Silva”, “A marcha” e “Os tambores de São Luís”. O objetivo foi analisar o comportamento enunciativo de personagens brancos e negros e evidenciar embates sociais significativos.

4. No artigo “O realismo animista em *As Areias do Imperador*, de Mia Couto”, analisa-se a trilogia *As Areias do Imperador*, do escritor Moçambicano Mia Couto, sob a ótica do realismo animista. O paradigma animista é típico de culturas africanas, em que ambos os mundos real e insólito coexistem com a mesma importância para a mundividência. A trilogia se passa no século XIX, em que Moçambique era governado por Ngungunyane, o último grande líder do Estado de Gaza e símbolo de resistência ao colonialismo português. Embora inspirada em fatos e personagens reais, o realismo animista, é o princípio estruturante da narrativa de Mia Couto.

5. O artigo “Escritas negras importam: Maria Firmina dos Reis e seu romance *Úrsula*” se orienta pela premissa de mostrar os pontos do romance nos quais a

autora inaugura e expõe o discurso antiescravista na literatura brasileira. A partir do romance de Maria Firmina dos Reis é possível pensar em entrecruzamentos entre literatura e história e ampliar a fortuna crítica tanto sobre a autora quanto sobre essas duas áreas do conhecimento.

6. “Ausência de voz, presença de poesia: um estudo breve da produção de Micere Githae Mugo” apresenta uma breve análise - centrada nas significações do conceito de "casa" - do poema “Wife of the husband”, de autoria da queniana Micere Githae Mugo. A partir da crítica pós-colonial, o artigo mostra como a imagem da “casa” é polissêmica e opera como uma manifestação contrária ao colonialismo, um resgate da memória de seus conterrâneos. No poema, "casa" pode ser entendida como uma metonímia para Quênia, onde a autora reivindicou melhores condições de vida, igualdade de gênero e direitos humanos, antes de ser exilada e destituída de sua cidadania.

7. O artigo “*A Geração da Utopia*: a representação dos jovens na construção da independência de Angola” aborda o romance *A Geração da Utopia*, publicado em 1992 pelo escritor angolano Pepetela, tendo como foco a análise de elementos que permitem ao leitor acompanhar de forma pormenorizada como se deu o conturbado movimento de independência de Angola, ocorrido na década de 1970. O foco do artigo está no modo como se deu a representação literária do comportamento, dos pensamentos e dos ideais dos jovens angolanos envolvidos no processo, culminando em alterações significativas na construção da própria visão de nação.

Dois dos artigos submetidos debruçam-se sobre a literatura brasileira e abordam temas que são caros aos estudos das produções literárias do sul geográfico, tais como o silêncio, o fantástico e a presença de um céu que convida à contemplação e aos questionamentos.

8. O artigo “Do Palácio da ventura ao Céu abscôndito do Nada – A consciência desesperada na poesia de Antero de Quental e Augusto dos Anjos” analisa como

as poesias de Augusto dos Anjos (1884-1914) e Antero de Quental (1842-1891) mantém uma estrutura de um sentir trágico, a partir dos conceitos de estrutura trágica do sentimento de Raymond Williams e de desespero humano, de Søren Kierkegaard. A pesquisa aponta que a tragicidade emerge em ambos os poetas no reconhecimento de uma consciência desesperada. A linha trágica predominante na poesia de Antero de Quental se mostra com a putrefação da subjetividade/alma, enquanto em Augusto dos Anjos, com a putrefação da materialidade/corpo.

9. O artigo “O Fim do Mundo: uma análise sob a perspectiva do fantástico” revisita a teoria do fantástico tendo como objeto de estudo o conto “O Fim do Mundo”, escrito em 1857 por Joaquim Manuel de Macedo. Partindo da própria indefinição do que pode (ou não) ser considerado fantástico, o artigo descreve a presença do elemento insólito na narrativa ambientada na cidade do Rio de Janeiro, no século XIX, trazendo temáticas nacionais que permanecem válidas e oportunas para discussão nos dias de hoje.

E os textos que fecham este dossiê temático apresentam contribuições concentradas no Hemisfério Norte - continente europeu - e que contribuem para mais descobertas, por permitirem a ampliação de nossos horizontes também a partir da diversidade de gêneros textuais abordados: transitamos entre uma peça teatral que retrata a vida burguesa na Estocolmo do século XIX e um romance inglês do século XX ambientado em um universo de fantasia que mostra a possibilidade de heroísmo em um ser que, aparentemente, nada tem de extraordinário.

10. O artigo “A poética do silêncio em *A Mais Forte*” nos leva à Suécia do século XIX e sua relevante produção teatral representada pelo dramaturgo, romancista, ensaísta e contista Johan August Strindberg (1849-1912). Sob a perspectiva da poética do silêncio, o posicionamento e a interação das personagens - Sra. X e Srta. Y - em cena na peça “A mais forte”, escrita em 1889, são observados, e

remetem também ao sentido do silêncio em outras manifestações textuais (como os escritos do budismo e do cristianismo) ou artísticas (como a performance de Marina Abramović e os poemas de João Cabral de Melo Neto e Paul Celan).

11. O texto “A jornada do “herói” em *O Hobbit* (Tolkien, 2012): Bilbo Baggins e o monomito” enfoca o romance *O Hobbit*, de J. R. R. Tolkien, mais especificamente o protagonista, Bilbo Bolseiro, seguindo os pressupostos da jornada do herói, acompanhando o desenvolvimento da personagem e, a partir de episódios selecionados, pondera sobre a possibilidade (ou não) de considerá-lo um herói na referida narrativa.

Encerrando o número a resenha do romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida, lançado no Brasil em 2019 e que traz à tona o instigante e urgente tema acerca da exiliência, explicitado na ficção da escritora que controli a narrativa em torno do tema da imigração angolana em Portugal, levando à expansão da “relação da linguagem com o mundo material que nos cerca, possibilitando, assim, que novas maneiras de interpretação (e de expressão) do sujeito exilado venham à luz”.

Por fim, agradecemos a todos aqueles que submeteram seus textos para compor este dossiê e convidamos os leitores para desbravar este universo de reflexão e (auto)conhecimento.

Janice Inês Nodari  
João Pedro Wizniewsky Amaral  
Mônica Stefani

*Curitiba/PR, Santa Rosa/RS, Santa Maria/RS,  
18 de novembro de 2021*

## SEÇÃO TEMÁTICA

### AS LITERATURAS AFRICANAS E O ESPAÇO: ALGUMAS REFLEXÕES PRELIMINARES A PARTIR DE CHIMAMANDA ADICHIE, BUCHI EMECHETA E J. M. COETZEE

Mônica Stefani<sup>1</sup>

João Pedro Wizniewsky Amaral<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo descreve como o estudo das literaturas africanas – principalmente as de língua inglesa – tem sido alvo de destaque no Brasil nos últimos anos. Enfatizamos algumas colocações interessantes quanto à teoria do espaço proposta por Yi-Fu Tuan (2012; 2015) e o que ela tem a oferecer quando analisamos aqui três produções literárias advindas desse continente. Assim, para dar início à reflexão, fazemos uma análise do espaço da narrativa em três romances: *Meio sol amarelo* (*Half of a Yellow Sun*), da escritora nigeriana Chimamanda Adichie (1977-); *As alegrias da maternidade* (*The Joys of Motherhood*), da escritora também nigeriana Buchi Emecheta (1944-2017); e *Infância* (*Boyhood*), do escritor sul-africano J. M. Coetzee (1940-). Além das pesquisas de Yi-Fu Tuan (2012; 2015), usamos como suporte teórico o ensaio *How to Write About Africa*, do queniano Binyavanga Wainaina (1971-2019) sobre espaços africanos; e os estudos de Silvana de Oliveira e Luis Santos (2001), concernentes ao espaço na literatura.

**Palavras-chave:** Espaço; Literatura; África.

**Abstract:** *This paper describes how the study of African Literatures – mainly in English – has been drawing attention in Brazil in the last few years. We emphasize some interesting contributions coming from the theory of space as devised by Yi-Fu Tuan (2012; 2015) and what it has to offer when we analyze here some literary productions coming from the continent. To start this reflection, then, we turn to the descriptions of some African spaces found in the following novels: Half of a Yellow Sun by the Nigerian Chimamanda Adichie (1977-); The Joys of Motherhood, by the Nigerian Buchi Emecheta (1944-2017); and Boyhood, by the South African J. M. Coetzee (1940-). In addition to using the research carried out by Yi-Fu Tuan (2012; 2015), we also use as our theoretical support the essay How to Write About Africa, by the Kenyan Binyavanga Wainaina (1971-2019) on African spaces; and the studies by Silvana de Oliveira e Luis Santos (2001), concerning space in literature.*

**Keywords:** Space; Literature; Africa.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras, professora adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Endereço: Rua Cândido Portinari, 228/402, Bairro Camobi, Santa Maria - RS, CEP: 97105-040. E-mail: <monica.stefani@ufsm.br>.

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Endereço: Rua Caxias, 128, Centro, Santa Rosa – RS, CEP: 98900-000. E-mail: <shuaum@gmail.com>.

## Introdução

Quando pensamos no nome África, uma série de imagens logo vem à nossa mente. O mesmo fenômeno ocorre quando lemos algo – principalmente trabalhos de ficção – que tenha o continente africano ou como cenário da história ou como origem do autor. Isso, de certo modo, já forma o horizonte de expectativa do leitor. Afinal, todos temos uma bagagem de vivências que afeta nossa recepção e apreciação de qualquer obra literária, independentemente de onde, quando e por quem tal obra foi produzida.

Um movimento interessante que tem chamado a atenção nos últimos anos no Brasil é o aumento do número de traduções para o português brasileiro de textos de autoria africana. Podemos citar alguns, como o queniano Binyavanga Wainaina, com *Um dia vou escrever sobre este lugar* (2018), da zimbabuense Tsitsi Dangarembga, com *Condições nervosas* (2019), e da zimbabuense Rutendo Tavengerwei com *Esperança para voar* (2018). Essa é uma forma de garantir o acesso a outros pontos de vista e modos de expressão e fomentar o interesse em relação a elementos sócio-artístico-culturais do continente africano.

Embora tal processo ajude a ampliar o campo de estudos literário, por exemplo, sobre a África, alguns preconceitos e ideias estereotipadas podem ainda transparecer em uma produção textual cujo tema seja o continente africano. Binyavanga Wainaina, em seu artigo intitulado “*How to write about Africa*”, originalmente escrito em 2005, ironiza a estereotipização da África em textos literários sob diversos aspectos, desde a construção das personagens até o espaço onde habitam. Neste sentido, Wainaina afirma ser necessária uma escolha de palavras adequada para iniciar qualquer produção textual sobre o continente, e as sugestões são dadas a seguir:

Sempre use a palavra ‘África’ ou ‘Escuridão’ ou ‘Safári’ no seu título. Os subtítulos podem incluir palavras ‘Zanzibar’, ‘Massai’, ‘Zulu’, ‘Zambeze’, ‘Congo’, ‘Nilo’, ‘Grande’, ‘Céu’, ‘Sombra’, ‘Tambor’, ‘Sol’ ou ‘Antigo’. Também úteis são palavras como ‘Guerrilhas’, ‘Atemporal’, ‘Primordial’ e ‘Tribal’. Observe que ‘Pessoas’ significa os africanos que não são negros, enquanto “O Povo” significa os africanos negros<sup>3</sup> (WAINAINA, 2005, s/p, tradução nossa).

<sup>3</sup> No original: “Always use the word ‘Africa’ or ‘Darkness’ or ‘Safari’ in your title. Subtitles may include the words ‘Zanzibar’, ‘Masai’, ‘Zulu’, ‘Zambezi’, ‘Congo’, ‘Nile’, ‘Big’, ‘Sky’, ‘Shadow’, ‘Drum’, ‘Sun’ or ‘Bygone’. Also useful are words such as ‘Guerrillas’, ‘Timeless’, ‘Primordial’ and ‘Tribal’. Note that ‘People’ means Africans who are not black, while ‘The People’ means black Africans” (WAINAINA, 2005).

Se palavras icônicas ou evocativas não são suficientes, então seria necessário recorrer a outros instrumentos para garantir uma descrição mais precisa sobre o espaço África. Assim sendo, muda-se o foco do tema, mas não sua pertinência: como abordar, em alguma produção escrita, a África em termos geográficos?

Para Yi-Fu Tuan (2015), a distinção entre espaço e lugar está atrelada a “questões gerais das aptidões humanas, capacidades e necessidades, e como a cultura as acentua ou as distorce” (TUAN, 2015, p. 13). Assim, os fatos biológicos, as relações de espaço e lugar e a amplitude da experiência ou conhecimento são três itens inter-relacionados e observáveis quando estamos diante de textos literários, sendo, por esse motivo, que trazemos neste artigo algumas observações. Quanto ao segundo item, e talvez em específico em relação aos romances aqui analisados, conseguimos perceber que

[n]a experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locais do espaço. As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (TUAN, 2015, p. 13).

Complementando a conceituação de Tuan, Silvana de Oliveira e Luis Santos (2001) pensam o espaço na literatura como uma forma de relação entre ações e sujeitos:

É possível ser sem estar? De maneira geral, quando concebemos um determinado ente - seja humano ou não, animado ou inanimado -, criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo. Ou seja: imaginamos uma forma de situá-lo, atribuímos ao ser um certo estar. Ao realizarmos tal operação, estamos produzindo um espaço para o ser. Poderíamos dizer, em uma definição bastante genérica, que o espaço é esse conjunto de indicações - concretas e abstratas - que constitui um sistema variável de relações (OLIVEIRA & SANTOS, 2001, p. 67).

Esses conceitos nos ajudam, como leitores e pesquisadores, a observar como os autores africanos percebem sua própria origem. Contudo, tais definições, igualmente, podem

nos fazer pensar em como esses autores querem (ou não) que os leitores de suas obras a vejam e a depreendam. Trazemos novamente as palavras de Wainaina:

No seu texto, trate a África como se fosse um país. É quente e poeirenta com pastagens ondulantes e imensos rebanhos de animais e pessoas altas, magras, que estão famintas. Ou é quente e úmida com pessoas muito baixas que comem primatas. Não se atole com descrições precisas. A África é grande: 54 países, 900 milhões de pessoas que estão muito ocupadas passando fome e morrendo e guerreando e emigrando para ler seu livro. O continente é repleto de desertos, selvas, montanhas, savanas, e muitas outras coisas, mas seu leitor não se importa com tudo isso, então mantenha suas descrições românticas e evocativas e sem particularidades<sup>4</sup> (WAINAINA, 2005, s/p, tradução nossa).

Após bem ironizar esse rol de expressões de estereotipagem, podemos nos perguntar: essa rebeldia seria exclusiva deste autor cujo lócus de enunciação é o Quênia? Ou podemos verificar esse tipo de inconformismo também em outros escritores, de outras regiões da África? Ao treinarmos o olho para percebermos como as descrições dos locais são realizadas, recorrendo aos conceitos de espaço elaborados por Yi-Fu Tuan (2015), vamos tentar entender como se dá esse processo.

Este artigo, portanto, tem como objetivo analisar como esses conceitos sobre espaço, espaço ficcional e espaço africano operam, em modo geral, em três romances cujo cenário é a África (em suas diferentes regiões): dois romances nigerianos – *Meio Sol Amarelo* (2008), de Chimamanda Adichie, e *As Alegrias da Maternidade* (2017), de Buchi Emecheta; e um romance sul-africano, *Infância* (2010), de J. M. Coetzee. O ensaio de Binyavanga Wainaina também servirá como suporte teórico para nossa discussão, enfocando sua visão como africano no Quênia.

## O espaço em *Meio Sol Amarelo*, de Chimamanda Adichie

---

<sup>4</sup> No original: “In your text, treat Africa as if it were one country. It is hot and dusty with rolling grasslands and huge herds of animals and tall, thin people who are starving. Or it is hot and steamy with very short people who eat primates. Don’t get bogged down with precise descriptions. Africa is big: fifty-four countries, 900 million people who are too busy starving and dying and warring and emigrating to read your book. The continent is full of deserts, jungles, highlands, savannahs and many other things, but your reader doesn’t care about all that, so keep your descriptions romantic and evocative and unparticular” (WAINAINA, 2005).

Para exemplificar a estereotipagem dos espaços na África, descrita anteriormente, trazemos à discussão o romance histórico *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Adichie, publicado em 2006 e que foi traduzido para o português brasileiro por Beth Vieira como *Meio Sol Amarelo* em 2008. A história enfoca a gênese do movimento separatista que visava à criação da República de Biafra, no final dos anos 1960, e que, a partir das diversas experiências das personagens com o espaço onde se inserem, estavam procurando a criação de um lugar no sudoeste da Nigéria onde os valores, os princípios e a cultura dos igbos estariam presentes, em contraposição ao grande espaço e lugar chamado Nigéria. No início da narrativa, porém, somos apresentados ao seguinte trecho:

O Patrão voltou com uma folha grande de papel que desdobrou e pôs sobre a mesa de jantar, empurrando para um lado os livros e as revistas. Apontou com a caneta. “Este aqui é o mundo, se bem que as pessoas que desenharam o mapa resolveram pôr a terra deles em cima e a nossa, embaixo. Mas não existe um em cima e um embaixo, entende?” Ele pegou o papel e dobrou-o de tal forma que uma ponta tocava na outra, deixando um oco entre as metades. “Nosso mundo é redondo, e nunca termina. *Nee anya*, isto aqui é tudo água, os mares e oceanos, aqui é a Europa e, aqui, o nosso continente, a África, e o Congo fica no meio (ADICHIE, 2008, l. 207-208).

Na cena, o Patrão é o professor de matemática Odenigbo, um dos mais árdios defensores - e organizadores - do movimento separatista. Na oportunidade, ele está junto a seu novo criado, Ugwu, um menino pobre de aldeia que busca sua dignidade não apenas por meio do trabalho, mas principalmente pela educação - já que é Odenigbo quem o incentiva a estudar. Os comentários nesta cena de localização diante do mapa-múndi, de algum modo, servem para que nós, também como leitores no hemisfério Sul, tenhamos consciência não apenas de nosso espaço e lugar no mundo, mas também de nossa voz, de nossa visão, de nosso poder. Isso acontece por meio de conhecimentos geográficos elementares, advindos da mera tarefa de chegar à conclusão de que, por ser uma circunferência, o mundo não teria início nem fim. Um pouco mais adiante na narrativa, observamos o seguinte trecho:

Discutiam críquete, fazendas que tinham ou planejavam ter, o tempo ideal em Jos, oportunidades de negócio em Kaduna. Quando Richard mencionava seu interesse pela arte de Igbo-Ukwu, diziam que ainda não havia mercado para ela, de modo que ele não se dava mais ao trabalho de explicar que não era dinheiro que o interessava, e sim a questão estética. E quando dizia que tinha

acabado de chegar a Lagos e queria escrever um livro sobre a Nigéria, recebia sempre um sorriso breve e um conselho: o povo é todo de pedintes, esteja preparado para muito cecê e para o jeito como eles param e ficam encarando você na rua, nunca acredite nas histórias de azar e nunca mostre fraqueza para um empregado doméstico. Havia piadas para ilustrar cada traço dos africanos. A do africano presunçoso era uma das que Richard lembrava: um africano passeava com seu cachorro e um inglês perguntou: “O que você está fazendo com esse macaco?”. E o africano respondeu: “Isto não é um macaco, é um cachorro” — como se o inglês estivesse falando com ele! (ADICHIE, 2008, l. 1035-1036).

A partir disso, percebemos como a relação dos personagens com o espaço começa a ganhar outros contornos. De fato, a piada extremamente pejorativa feita pelo interlocutor na citação de Adichie revela pré-conceitos muitas vezes internalizados por diversos leitores, o que acaba por afetar a recepção das obras literárias em determinados locais do mundo (e aqui não excetuamos o Brasil, que, paradoxalmente, há tempos costuma se orgulhar de sua miscigenação).

Outro trecho que contribui para essa interpretação frequentemente pejorativa que temos da África é apresentado a seguir:

[...] se bem que um pouco mais velha que ele, que ela morava fazia um tempo na Nigéria e que poderia lhe mostrar algumas coisas. Richard não queria ninguém lhe mostrando nada; tinha se virado muito bem sozinho, em viagens anteriores ao exterior. Mas tia Elizabeth insistiu. A *África* não é como a Argentina, ou a Índia. Ela dizia *África* com o tom de alguém que reprime um estremecimento, ou talvez não quisesse que ele se fosse, talvez torcesse para ele continuar em Londres, escrevendo para o *News Chronicle* (ADICHIE, 2008, l. 1062-1063).

Esse comentário é um tanto comum também para estudiosos e leitores das literaturas africanas, pois, de certa maneira, estamos próximos à realidade de Richard, que manifesta seu desejo de estudar a arte da tribo nigeriana e de se aprofundar na cultura e na vivência desse país. Entretanto, o que muitas vezes ocorre é que comentários como esse surgem de colegas estudiosos na própria esfera acadêmica, não raro embasado em pressuposições equivocadas. Os países usados como referência pela tia de Richard, inglesa (isto é, membro do império britânico e cuja visão parece superior à dos demais), ganham uma relevância a nossos olhos: Argentina, por ser nossa vizinha, e por ter um histórico de conflitos com o império

britânico em relação às Ilhas Malvinas, e sua localização geográfica no sul do mundo, insinuaria, por sua posição periférica, inferioridade; e Índia, também por sua diferença cultural, histórica e geográfica, que contrasta com os valores ditos “superiores” de seus colonizadores ingleses.

Todas essas demarcações territoriais não aparecem na narrativa por mero acaso. É a partir desses contrastes que, nós, leitores no Sul do mundo, evocando a cena de Odenigbo mostrando o mapa-múndi para Ugwu, começamos a perceber que, apesar da geografia - afinal, o mundo é uma circunferência, e como tal, os conceitos de inferioridade e superioridade perderiam sua pertinência -, as relações de poder permanecem. No entanto, a proposta é pensar que o fato de estarmos no Sul, e, aparentemente, na periferia, não impede que tenhamos nossa voz, nossa visão, e que ela seja veiculada sem nódoas de inferioridade ou superioridade, mas com respeito. Conforme Tuan (2012):

A superfície da terra é extremamente variada. Mesmo com um conhecimento casual, sua geografia física e a abundância de formas de vida muito nos dizem. Mas são mais variadas as maneiras como as pessoas percebem e avaliam essa superfície. Duas pessoas não veem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente. A própria visão científica está ligada à cultura – uma possível perspectiva entre muitas (TUAN, 2012, p. 21).

Os movimentos que os personagens realizam no romance também evidenciam as relações que eles estabelecem com o espaço onde se encontram. Um dos exemplos mais marcantes é quando a guerra já está em um estágio avançado (e com desvantagem significativa dos separatistas), e a mãe de Odenigbo se recusa a deixar sua casa:

“Então quer ir para Umuahia conosco?”, perguntou o Patrão.  
Mama olhou para o carro, lotado de coisas. “Mas por que você está fugindo? E para onde está fugindo? Está ouvindo algum barulho de tiro?”  
“As pessoas estão fugindo de Abagana e Ukpo, o que significa que os soldados hauçás estão perto e logo vão entrar em Abba.”  
“Você não escutou nosso díbia dizer que Abba nunca foi conquistada? De quem é que estou fugindo, e da minha própria casa? Alu melu! Sabe que seu pai está nos xingando por isso?”  
“Mama, a senhora não pode ficar aqui. Não vai ficar ninguém em Abba.”

Ela olhou, franzindo a vista, concentrada, como se a procurar uma vagem madura na noz-de-cola fosse mais importante que as palavras do Patrão (ADICHIE, 2008, l. 3664-3665).

Na cena, percebemos como o aspecto cultural determina as escolhas: a mãe de Odenigbo confia mais na sabedoria do *dibia*, que havia proferido que “Abba nunca foi conquistada”, do que nos fatos. Abba seria sim atacada em instantes, e o modo de vida, influenciado pelo pós-colonialismo, não abre espaço para esse tipo de crença, daí o choque de valores. Outra cena que exemplifica esse choque é quando o próprio Odenigbo faz menção ao pós-colonialismo, tentando justificar para Olanna porque a sogra a chamara de bruxa:

“Perdi a vontade.” Olanna virou-se. “Por que o comportamento da sua mãe se torna aceitável por ela ser uma mulher de aldeia? Conheço uma porção de mulheres de aldeia que não se comportam dessa maneira.”

“Nkem, a vida inteira da minha mãe é em Abba. Você por acaso sabe que tamanho tem essa pequena vila? Claro que ela vai se sentir ameaçada por uma mulher instruída vivendo com o filho. Claro que você tem que ser uma bruxa. É só assim que ela consegue entender. A grande tragédia do mundo pós-colonial não é não ter dado à maior parte a chance de dizer se queria ou não esse novo mundo; a grande tragédia é que a maioria não recebeu as ferramentas para negociar nesse novo mundo” (ADICHIE, 2008, l. 1987-1988).

Ainda nesse sentido, vejamos como as cidades nigerianas são descritas ou relacionadas na narrativa. As irmãs Olanna e Kainene, representando as classes mais abastadas, mostram seus deslocamentos entre Lagos, a maior cidade; Nsukka (o local “intelectual”, por abrigar professores universitários - caso de Olanna) e Port Harcourt (porto de Biafra e o local escolhido por Kainene para viver e conduzir os negócios da família). No entanto, chama a atenção a reflexão de Olanna, quando ela se dá conta das diferenças regionais dentro de seu próprio país:

Olanna optou por não ir de avião até Kano. Ela gostava de sentar à janela do trem para ver a densa mata passando, as planícies relvadas se abrindo, o gado balançando o rabo e sendo conduzido por nômades de peito nu. Quando chegou a Kano, mais uma vez ficou admirada de que fosse tão diferente de Lagos, de Nsukka, de sua cidade natal, Umuahia, de que o Norte inteiro fosse tão diferente do Sul. Em Kano, a areia era fina, cinzenta, tostada pelo sol, nada parecida com a terra vermelha e grumosa de Umuahia; as árvores eram raquíticas, ao contrário do verdor explosivo que se esparramava e lançava sombras na estrada para Umuahia. Em Kano, eram quilômetros

intermináveis de planície, que seduziam os olhos a espiar mais longe, até que a terra parecia se juntar ao céu brancoplateado (ADICHIE, 2008, l. 726-728).

Essas reflexões da personagem atingem seu auge quando ela, após largar uma vida de conforto - por ser herdeira de uma família abastada - percebe, dentro de um ônibus, como a Nigéria árida, violenta e inóspita contrasta com aquela de seu passado e, provavelmente, do futuro a que ela almejava:

O trem havia parado com um guincho enferrujado. Olanna saltou e parou, em meio à multidão que se empurrava. Uma mulher desmaiou. Motoqueiros batiam nas laterais dos caminhões, entoando: “Owerri! Enugu! Nsukka!”. Ela se lembrou da cabeça de tranças dentro da cabaça. Imaginou a mãe fazendo as tranças, os dedos besuntando o cabelo de óleo, antes de dividi-lo em partes, com um pente de madeira (ADICHIE, 2008, l. 2830-2831).

Novamente, a personagem traz à tona seus pensamentos quando se encontra em um trem. Ela está em movimento no seu espaço, mas, desta vez, o tempo passou e trouxe consigo mudanças radicais: em vez da paz e das memórias, Olanna já se encontra no meio do campo de batalha, e a imagem da mãe penteando o cabelo da cabeça que posteriormente seria decepada resume o cenário de carnificina. No trecho, chamamos a atenção para os locais pelos quais o trem passaria: Owerri, Enugu e Nsukka. Ao mesmo tempo, é a partir dos movimentos por meio dos espaços que Olanna se dá conta de sua missão, não apenas como nigeriana, mas como ser humano. Assim, tal qual um romance de viagens, em que o sujeito logra relevância por meio da representação e da descoberta do espaço (OLIVEIRA & SANTOS, 2001, p. 81), Olanna adquire consciência nesse espaço. O que podemos perceber, a partir da leitura de *Meio Sol Amarelo*, é que “nossa percepção do espaço físico é medida por valores. A literatura é capaz de mostrar que esses valores não são imutáveis, podem ser constantemente repensados e redefinidos” (OLIVEIRA & SANTOS, 2001, p. 69).

## **O espaço em *As Alegrias da Maternidade*, de Buchi Emecheta**

Buchi Emecheta também é nigeriana (nascida em 1944), e influenciou o fazer literário de Chimamanda Adichie (conforme atestado pela própria autora, já que o título foi traduzido ao português como parte de uma curadoria literária para uma edição especial). Com

uma vida de superação, assim como a de inúmeras outras mulheres africanas, Emecheta faleceu em 2017, e entre seus romances, destacamos *The Joys of Motherhood*, que foi traduzido para o português brasileiro por Heloisa Jahn em 2017 com o título *As Alegrias da Maternidade*.

A narrativa descreve a vida de Nnu Ego, desde seu nascimento - repleto de magias e superstições - até seu desfecho de amargura e tristeza, pelo fato de, depois de ter cuidado tanto de seus filhos, acabar perecendo sozinha e sem o contato de dois de seus filhos (um que se muda para a “Amelika”, e o outro que migra para um “país de brancos”, no caso, o Canadá). Logo, essa mudança de espaço, já ao final do romance, sinaliza que a “evolução”, ou o que poderia ser visto também como uma aparente melhora de vida, ocorre apenas quando os nigerianos conseguem sair de seu país e chegar a “terras de brancos”.

Outro motivo de tristeza para Nnu Ego foi também o fato de esse filho, que corta relações com seu passado em uma paisagem inóspita e que representaria o “árido”, o “atraso”, o “mal falar”, a “escassez”, a “estagnação” (de alguma forma juntando-se ao campo semântico criado por Wainaina em seu ensaio), casar-se com uma mulher branca.

No entanto, o que efetivamente a quebrou foi, mês após mês, esperar por notícias do filho que vivia nos Estados Unidos, e também de Adim, que mais tarde foi para o Canadá, e não receber nenhuma. Foi graças a alguns comentários que ficou sabendo que Oshia se casara e que sua noiva era uma mulher branca. [...] Ela costumava ir até a praça de chão de areia chamada Otinkpu, perto de onde vivia, para dizer às pessoas que seu filho estava na Emelika e que tinha outro filho que também vivia na terra dos brancos – não conseguia pronunciar a palavra Canadá. Depois de um desses passeios, certa noite, Nnu Ego se deitou à margem da estrada, convencida de que já havia chegado em casa. Morreu ali, discretamente, sem nenhum filho para segurar sua mão e nenhum amigo para conversar com ela. Nunca fizera muitos amigos, de tão ocupada que vivera acumulando as alegrias de ser mãe (EMECHETA, 2017, p. 307-308).

Em termos de localização, é interessante observar que Nnu Ego identifica o local onde seus filhos vivem pela cor da pele da maioria da população que, na sua concepção, habita o local, e não pela posição geográfica propriamente dita. Isso de alguma forma é justificável, pois não teríamos como esperar que Nnu Ego identificasse o Canadá ou os Estados Unidos como países que se localizam no hemisfério Norte do mundo se a ela nunca foi apresentado um mapa ou mesmo explicado que o mundo é dividido em hemisférios.

No romance, às vezes, a culpa por certos acontecimentos, ou mesmo comportamentos, dos personagens acaba ficando com o espaço. Por exemplo, a maior cidade do país, Lagos, exercia poderes impressionantes sobre as pessoas. No caso aqui ilustrado, sobre Nnaife, a força masculina que deveria sustentar a família, mas que era impedido de agir como tal por conta do espaço, isto é, da própria Lagos: “A vida em Lagos não só o despojara de sua hombridade e de desempenhar trabalhos difíceis, agora também o tornava supérfluo e o forçava a depender de uma mulher” (EMECHETA, 2017, p. 124).

Em outro trecho, é possível detectar a dificuldade de se viver plenamente em Lagos, em comparação com outros espaços dentro da Nigéria: “Afim ela mandara recados para Ibuza informando à família de Nnaife que as coisas em Lagos eram difíceis, que Lagos era um lugar onde não se encontrava nada de graça, que o emprego de Nnaife não era muito seguro, que ela precisava reforçar os rendimentos dele com seus magros ganhos (EMECHETA, 2017, p. 166). A cidade de Lagos, aliás, determinaria a função social dos indivíduos:

Nnu Ego não podia dizer que aquilo acontecera porque a mulher tinha a aparência de uma pessoa muito rica e porque, desde que Nnu Ego voltara de Ibuza, Adaku não parava de pavonear a própria riqueza. Assim, guardou silêncio, limitando-se a murmurar: “Às vezes esta cidade de Lagos me faz esquecer minha posição. Não vai acontecer de novo, prometo” (EMECHETA, 2017, p. 231).

No entanto, é provável que o momento mais evidente deste poder transformador que o espaço possui - isto é, Lagos - sobre os indivíduos esteja no seguinte trecho:

A notícia de que Adaku abdicara de suas responsabilidades e se tornara uma mulher pública se espalhou por toda Lagos como uma labareda. Os homens de Ibuza se fartaram de discorrer sobre a infidelidade das mulheres: “Basta deixá-las sozinhas por dez minutos e elas viram outra coisa”. Muitas pessoas punham a culpa na própria Lagos; diziam que era uma cidade dissoluta, capaz de corromper a mocinha mais inocente. As mulheres estremeiam só de pensar numa possibilidade pavorosa daquelas (EMECHETA, 2017, p. 237).

Se no romance de Adichie a ideia é começar pelo mais amplo (isto é, perceber onde a Nigéria está localizada – por meio da explicação de Odenigbo com o mapa-múndi) até chegar ao mais específico (ou seja, a ideia separatista, com a criação do estado de Biafra), em Emecheta

a história se dá primeiramente no específico: tribos que vivem em locais bem delimitados, e cuja mudança, no contexto da narrativa, é propelida pela Segunda Guerra Mundial. O seguinte trecho demonstra como Nnu Ego se sente em relação ao espaço Lagos, ao qual, conforme conseguimos acompanhar durante toda a narrativa, ela aparentemente não consegue pertencer:

Oshia era a imagem do desalento quando exclamou: “Mas, mãe, eu adoro a escola! Todos os meus amigos estão lá! Por que preciso interromper os estudos tantas vezes? Folorunsho e os outros não precisam”.

“Nós estamos em Lagos, Oshia, e somos imigrantes aqui. Com Folorunsho é diferente. Eles são daqui mesmo. São os donos de Lagos. Mas não se preocupe, filho, seu pai não vai ficar na guerra para sempre. Um dia ele volta para casa e você recupera o que tiver perdido. Você se lembra do que eu lhe falei? Que você é bonito?” (EMECHETA, 2017, p. 241).

Ainda no contexto da Segunda Guerra Mundial, percebemos que o conflito afetou principalmente os nigerianos, que foram recrutados pelo Império Britânico para lhes ajudar. Esse fato serve de grande motivo para que haja alguma mudança de espaço também para quem permanece na Nigéria, como é o caso das mulheres, que acabam se tornando chefes de família na ausência dos maridos. O foco narrativo não acompanha as desventuras de Nnaife em Fernando Pó, por exemplo: em vez disso, temos acesso à aflição de Nnu Ego em relação ao paradeiro do marido pelas conjecturas que faz, pensando se ele estaria em Fernando Pó, na Índia ou em outro lugar, conforme vemos no seguinte excerto:

Graças ao fato de Nnu Ego estar grávida – e como seu marido era funcionário da ferrovia -, foram de trem até Oshogbo e ela pôde desfrutar do conforto adicional de viajar na segunda classe, já que Nnaife estava a serviço do rei da Inglaterra em algum lugar da Índia. Isso apesar de Nnu Ego não conseguir entender por que o marido lutava na Índia, quando as pessoas comentavam que a Inglaterra combatia para se defender da invasão de pessoas chamadas “os alemães”. Assim que chegasse em casa, teria de providenciar boas oferendas para seu pobre esposo, pensou Nnu Ego. O problema era que Nnaife já não acreditava em nada. Teria de mandar erguer, sem falta, um santuário adequado para ele, agora que era o chefe da família Owulum (EMECHETA, 2017, p. 211).

O que fica perceptível no excerto também é a condição, não apenas de Nnu Ego (pois Nnaife aprendeu a ler e a escrever de forma rudimentar com um amigo que fizera no navio), mas de outras mulheres inseridas naquele espaço: elas não têm acesso à educação de qualquer

tipo, e isso possivelmente explicaria as conjecturas da personagem, que refletiriam a incapacidade de uma localização precisa dela mesma no mundo em que vive. O questionamento de Nnu Ego para si mesma em relação ao motivo de o marido estar lutando por um território ou país que aparentemente não é o seu demonstra que as relações coloniais estabelecidas entre o Império Britânico e a Nigéria, neste caso, não são tão claras para todos, ou seriam mais claras para os homens, que são os que de fato são recrutados e servem ao Império (e que talvez entenderiam melhor o contexto). Já as mulheres ficam sem entender o motivo da guerra, e em que parte do mundo esses conflitos ocorrem. Se pensarmos em termos de espaço, inserimos as palavras de Yi-Fu Tuan, que nos ajudam a entender esse contexto:

O espaço é um recurso que produz riqueza e poder quando adequadamente explorado. É mundialmente um símbolo de prestígio. O “homem importante” ocupa e tem acesso a mais espaço do que os menos importantes. Um ego agressivo exige incessantemente mais espaço para se movimentar. A sede de poder pode ser insaciável – particularmente o poder sobre o dinheiro ou território, visto que os crescimentos financeiro e territorial são basicamente simples ideias adicionais que demandam pequeno esforço imaginativo para serem concebidas e extrapoladas. O ego coletivo de uma nação tem reivindicado mais espaço vital às expensas dos vizinhos mais fracos; uma vez que uma nação tem êxito na conquista de territórios, pode ser que não veja nenhum impedimento importante para não chegar quase a dominar o mundo. Tanto para a nação agressiva como para o indivíduo agressivo, e contentamento que acompanha a sensação de espaciosidade é uma miragem que desaparece à medida que se adquire mais espaço (TUAN, 2015, p. 76-77).

Isso explica o conflito, bem como a exploração dos nigerianos que, embora habitassem um espaço delimitado política e geograficamente, deviam obediência à metrópole, e, portanto, não teriam como fazer oposição à participação em um conflito armado que, como seria visto posteriormente, representaria perdas humanas irreparáveis. Em outro trecho, percebemos que a falta de informações também está atrelada à agonia de Nnu Ego:

“Só tenho as cinco libras que Mama Abby me aconselhou a economizar dois anos atrás. Se usá-las agora, como vou manter Oshia na escola? E o que será de Adim? O pequeno Nnamdio também está crescendo. Ah, essa guerra, essa guerra... Ninguém explica nada. Ninguém sabe onde está Nnaife. Talvez na Índia, talvez no Céu, quem sabe no norte da Nigéria. Como saber?” (EMECHETA, 2017, p. 227).

As considerações de Nnu Ego demonstram sua preocupação com o paradeiro de seu esposo. Porém, depois de reconhecer, de alguma forma, a grandiosidade do espaço em que habita, ela também tenta buscar sua própria localização, para talvez deixar de sentir-se perdida.

## O espaço em *Infância*, de J. M. Coetzee

*Boyhood*, publicado em 1997, é o primeiro romance da trilogia *Scenes from Provincial Life*, escrita pelo sul-africano J. M. Coetzee. No Brasil, a obra foi traduzida como *Infância: Cenas da vida na Província*, por Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Tal qual um álbum de fotografias ou flashes cinematográficos, o romance apresenta episódios da infância do protagonista John Coetzee, em um outro espaço africano que não é a Nigéria, mas que também é conflituoso. A narrativa tem como cenário a África do Sul da década de 1950, vivendo o auge do regime do *apartheid*.

O romance conta com diversos traços autobiográficos: o protagonista é homônimo do autor; a estrutura familiar do protagonista é a mesma de J. M. Coetzee; e a narrativa se passa na mesma época e nos mesmos espaços em que Coetzee viveu sua infância. No entanto, o narrador em *Infância* é heterodiegético, em terceira pessoa, bem como *Meio Sol Amarelo* e *As Alegrias da Maternidade*, afastando-se, assim, das características tradicionais do gênero autobiografia. Derek Attridge (2004), nesse sentido, classifica *Infância* como uma “outrobiografia”, um gênero que confunde ficção e a escrita de si. Em outras palavras, o romance é uma espécie de escrita de si, como sendo uma outra pessoa. Ao optar por um narrador em terceira pessoa, Coetzee gera um afastamento entre autor e protagonista.

Estendendo essa ideia para o espaço da narrativa, podemos pensar que a África do Sul, em especial as cidades de Worcester e Cidade do Cabo, onde majoritariamente se passa o romance, está apresentada de forma um pouco afastada do protagonista. A criança parece sempre estar em um entre-lugar: ela tem referências tanto da língua inglesa quanto do africânder; há uma tensão entre sua preferência pelo pai ou pela mãe; há um choque cultural ao ver pessoas mestiças; ao mesmo tempo que a criança se dá muito bem na escola, ela tem poucas habilidades comunicativas. Tais elementos, que poderiam gerar um efeito de pertencimento, na narrativa geram um efeito contrário, por meio de uma visão primeva do protagonista: é como se ele não pertencesse àquela África do Sul em que ele vive.

Cabe ressaltar aqui que o foco narrativo é exclusivo no protagonista infantil, o que faz com que ele mesmo vá descobrindo paulatinamente espaços na narrativa. Ademais, o narrador não emite opiniões ou comenta os fatos apresentados. Portanto, não há um olhar analítico-racional, típico de uma pessoa adulta, sobre o espaço. Sob o ponto de vista de uma criança, o leitor vai descobrindo os espaços junto com o protagonista, de um modo mais sensorial. Desse modo, podemos atrelar esse distanciamento entre espaço e protagonista à cautela típica de uma descoberta do que é estranho. Aliás, impressões e sensações estão, com efeito, mais relacionadas ao tempo presente (o tempo da narrativa de *Infância*), enquanto a racionalidade, ao tempo passado.

Se há uma desvinculação entre espaços sul-africanos e protagonista, por outro lado há uma intensificação da representação de elementos espaço-temporais na narrativa por meio do tempo em que *Infância* é narrado: o presente simples. Assim, a intimidade e a intensidade dos eventos se potencializam, diferenciando-se das outras obras aqui analisadas que se valem do tempo passado. Ou seja: cenas que têm ares do passado são transportadas para o agora. Da mesma forma, o espaço de uma África do Sul em 1950, que seria distante e histórico, se torna mais íntimo e mais vivo. De acordo com Derek Attridge (2004, p. 1997), “o uso do tempo presente aumenta o imediatismo dos eventos narrados e refuta qualquer retrospectiva do texto, qualquer lugar do qual o escritor possa refletir e expressar arrependimento (ou aprovação) em relação a ações e atitudes<sup>5</sup>”.

O espaço em *Infância* é tão significativo que o próprio subtítulo da obra, *Cenas da vida na província*, já é uma menção explícita a como a África do Sul é representada na narrativa. Tanto o vocábulo “*cenar*” quanto a expressão “*vida na província*” conectam-se diretamente com o espaço geográfico da África do Sul na década de 1950: um país provinciano e periférico em relação ao mundo, localizado no continente africano. Apesar de a narrativa passar-se majoritariamente em cidades não provincianas em relação ao país, Worcester e Cidade do Cabo podem ser consideradas provincianas em nível mundial, sobretudo se levarmos em conta que esta época é o auge do regime do apartheid<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Tradução nossa. No original: “the use of the present tense both heightens the immediacy of the narrated events and denies the text any retrospection, any place from which the writer can reflect on and express regret about (or approval of) the acts and attitudes”.

<sup>6</sup> Etimologicamente, *apartheid* significa separação. Este é um regime segregatório baseado em uma ideia eugenista de supremacia branca. Na África do Sul, o regime foi implementado em 1948 e durou até 1994. Dividido em

O conceito de “*vida na província*”, por outro lado, pode ser entendido como um recorte específico de uma África do Sul puramente segregada. Na narrativa, a família Coetzee enfrenta problemas típicos de sua classe social, uma classe média branca, de origem anglo-africânder. Um exemplo disso é a luta do pai de John, um pequeno burguês, contra o empobrecimento. *Infância* inicia com uma descrição deste espaço onde a família Coetzee vive:

Eles moram num conjunto habitacional perto da cidade de Worcester, entre a estrada de ferro e a rodovia Nacional. As ruas do conjunto têm nomes de árvores, mas ainda não têm árvores. O endereço deles é avenida dos Choupos número 12. Todas as casas do conjunto são novas e idênticas. Estão situadas em grandes lotes de terra argilosa e vermelha onde nada cresce, separadas por cercas de arame. Em cada quintal há uma pequena edícula que consiste em um quarto e um banheiro. Apesar de não terem empregada, eles se referem àquilo como “o quarto de empregada” e “o banheiro de empregada”. Usam o quarto de empregada para guardar coisas: jornais, garrafas vazias, uma cadeira quebrada, um velho catre de couro (COETZEE, 2010, p. 03).

Nessa descrição simples e objetiva, podemos construir, a partir de elementos referentes ao microcosmos onde a família Coetzee vive, uma imagem desta África do Sul da década de 1950. Essa descrição apresenta, do ponto de vista do protagonista infantil, imagens comuns, como a casa da família, a argila vermelha que não é fértil, jornais, garrafas vazias e cadeiras quebradas. A presença da natureza é tão distante que a casa onde vivem está no meio de grandes construções urbanas, nomeadamente trilhos de trem e uma rodovia. É interessante notar que a rua onde os Coetzees moram possui nome de árvore, embora não se encontre árvores, de fato, na rua. Essa descrição crua pode ser projetada para um nível maior: a África do Sul sob o regime do *apartheid* foi um ambiente árido, hostil e pouco humano.

Nessa descrição não há comentários de âmbito social. Assim, por meio de um discurso objetivo, sob a perspectiva infantil, a voz narrativa delega ao leitor o trabalho de nomear, conectar e interligar o contexto. Logo, o espaço representado pela África do Sul em *Infância* é apenas uma visão parcial, um recorte, como uma fotografia. No trecho, a referência ao quarto de empregada (*servant's room*) é um indício, para o protagonista, de um contexto sul-africano segregado. As funções e divisões sociais são transpostas para o espaço físico, que é

---

classes, depois da população branca, a população *coloured* (mestiça) e asiática ocupavam os melhores lugares, seguidos da população negra.

perceptível para uma criança. A simbologia do quarto de empregados como um espaço segregado segue a lógica simples e banal de um jovem, e o narrador não implica os significados que esses espaços possam possuir. Inclusive, o espaço, que seria de uma pessoa, é preenchido por coisas sem funcionalidade.

Nesse sentido, o espaço na obra representa um posicionamento e uma forma de definir a identidade do protagonista, se pensarmos na infância como uma época fértil de desenvolvimento criativo, experiencial e sensorial:

O espaço da personagem [...] seria, desse modo, um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como - ou seja: em relação a quê - esse algo está (OLIVEIRA & SANTOS, 2001, p. 68).

Em *Infância*, a relação do protagonista com o espaço é íntima e conflituosa. Aqui também devemos pensar que este espaço é uma África do Sul em conflito social, e, ao mesmo tempo, o espaço onde o protagonista estabelece relações de construções identitárias.

Como as relações entre protagonista e espaço são apresentadas por meio de uma perspectiva infantil, é por meio do espaço da narrativa que o protagonista começa a desconfiar de problemas e desenvolver certas ideias e imagens. No trecho a seguir, ao observar crianças mestiças andando pela rodovia Nacional, o personagem principal começa a suspeitar das segregações sociais da África do Sul sob o regime do apartheid:

De manhã cedo, há crianças de cor caminhando depressa pela rodovia Nacional com seus estojos e cadernos, algumas levando até mochilas nas costas, a caminho da escola. Mas são crianças muito pequenas: quando tiverem a idade dele, dez ou onze anos, terão deixado a escola para trás e estarão no mundo, ganhando o pão de cada dia (COETZEE, 2010, p. 56).

Essa imagem das crianças andando rapidamente pela rodovia Nacional é uma espécie de símbolo da sociedade sul-africana da época. Aqui, a estrada pode ser entendida por meio de uma relação metonímica referente à África do Sul. As crianças estão seguindo um

caminho típico, e há essa percepção velada, quase determinista, de que elas se tornarão selvagens, pois lutarão por comida e não estarão na escola. Esses lugares podem ser cruéis e hostis, enfim, representativos do *apartheid*.

Além de ser uma área para desenvolver suposições e percepções, o espaço em *Infância* mantém uma relação íntima com o protagonista. Inclusive, sentimentos, medos e desejos pessoais são projetados para o espaço, como no trecho a seguir, em que se faz menção à cidade de Worcester. Se o trecho anterior se refere a crianças que se tornarão selvagens, no seguinte, vemos personagens que, de fato, já o são:

O que mais detesta em Worcester, o que lhe dá mais vontade de fugir, é a raiva e o ressentimento que ele pressente se insinuar entre os meninos africânderes. Ele teme e despreza os meninos africânderes, fortes e descalços, em seus shorts justos, especialmente os mais velhos que, quando têm a menor oportunidade, levam você para um lugar sossegado no mato e o violam de formas que ele escutou serem insinuadas com malícia — eles *borsel* você, por exemplo, que, segundo ele pôde entender, significa baixar suas calças e esfregar graxa de sapato nas suas bolas (mas por que nas bolas? por que graxa de sapato?) e o mandam voltar para casa seminu e chorando pelas ruas (COETZEE, 2010, p. 53).

No trecho, meninos africânderes, mais velhos, de pés descalços, são apresentados com traços violentos. Passando para um plano macro, essa descrição pode ser lida como um estereótipo do homem negro ou mestiço como uma pessoa violenta e selvagem. Ora, como notamos no início da passagem, essa representação é projetada para a cidade que, por sua vez, pode também ser estendida para a imagem de uma África do Sul da década de 1950. Reiteramos aqui que *Infância* tem como foco narrativo a criança-protagonista que não é capaz de discernir ou analisar pormenorizadamente toda a situação social dessa classe desprezada pelo regime do *apartheid*. Isso evidencia como tais preconceitos e problemas são quase incutidos na mente da criança vivendo sob esse regime.

Por outro lado, o protagonista parece nutrir desejos, quase como um despertar da sexualidade, em relação a esses meninos, uma vez que há menções relacionadas ao corpo quase nu, em especial aos calções apertados. Ou seja, a raiva e o medo que o protagonista sente é um sentimento que, na verdade, ele não sabe explicar bem, e que muito bem poderia ser de outra ordem. Para o protagonista, há algo de fascinante nesses meninos que ele não consegue

articular, mas está implícito nessa relação dúbia de sentimentos em relação aos africanos e, por conseguinte, à África do Sul.

Ademais, essa ideia dual em relação ao espaço, especialmente à cidade de Worcester - uma metonímia para a África do Sul -, subjaz boa parte da narrativa. Este excerto, quando John conjectura tornar-se professor, é um exemplo disso: “Tem esperança de que, quando o dia chegar, não seja mandado para ensinar num lugar como Worcester. Mas talvez Worcester seja um purgatório por onde é preciso passar. Talvez Worcester seja o lugar aonde as pessoas são enviadas como teste” (COETZEE, 2010, p. 27).

A menção ao purgatório é muito interessante porque simboliza uma espécie de meio-termo entre um espaço cruel e negativo, de penitências, e um espaço positivo e de glórias, visto que é um caminho em direção ao paraíso. Assim, a imagem do purgatório reforça um caráter híbrido, dicotômico e fragmentado do espaço na narrativa.

Talvez seja por esse contexto de uma África do Sul colonizada, fragmentada e com várias correntes migratórias<sup>7</sup> que o protagonista não consiga bem estabelecer relações entre a África do Sul e as pessoas que ali vivem, como observamos em: “[Ele e sua família] são sul-africanos, é claro, mas mesmo a sul-africanidade é um pouco embaraçosa, e, portanto, não mencionada, pois nem todos os que vivem na África do Sul são sul-africanos ou sul-africanos de fato” (COETZEE, 2010, p. 15).

No trecho, observamos a percepção de um não pertencimento entre as pessoas que moram no lugar e o próprio espaço. O país é multicultural e há inúmeros fatores a se considerar para que as pessoas que moram ali sejam consideradas cidadãos. Ao mesmo tempo, essa ideia xenofóbica é característica de um regime autoritário ou segregatório, como o *apartheid*, que privilegia certas pessoas por aspectos arbitrários. Um regime como o *apartheid* é ufanista, ou seja, exalta o espaço como nação. Porém, paradoxalmente, nem todos têm direito a ser parte desse espaço: somente determinadas pessoas. Nesse trecho, embora não haja mais explicação sobre a assertiva, percebemos a complexidade dessa relação entre o espaço da África do Sul e o pertencimento das pessoas que ali vivem.

---

<sup>7</sup> A África do Sul, aliás, é histórica e geograficamente um local estratégico para as Grandes Navegações, além de ser o destino de muitos colonizadores britânicos, holandeses, alemães e franceses ou imigrantes escravizados, muitos vindos da Índia, por exemplo, para trabalhar na mineração.

Em *Infância*, a África do Sul é representada de forma míope, pelos olhos do protagonista infantil. É um país hostil, árido, segregado e dúbio, mas um espaço que gera certa fascinação e age como um enigma a ser descoberto (tanto para o protagonista quanto para os leitores), principalmente quando o jovem começa a suspeitar dos horrores do regime do *apartheid*. Outrossim, o espaço opera como uma forma de construção da identidade do protagonista. Desse modo, a representação do espaço neste romance de Coetzee vai ao encontro do que Yi-Fu (2015) afirma sobre o espaço, que é um elemento que depende de diversas inter-relações entre fatores biológicos, temporais e experienciais.

Por meio de cenas esparsas, o espaço na narrativa funciona como uma descoberta paulatina desse espaço complexo que é a África do Sul da década de 1950. Algumas sensações e sentimentos do protagonista, inclusive, são projetadas para o espaço. Considerando que *Infância* possa ser lido como um romance de formação, em que acompanhamos o desenvolvimento pessoal e social do protagonista, o espaço exerce, para ele, um papel fundamental na aquisição de sua consciência, bem como acontece com Olanna em *Meio Sol Amarelo*.

## Considerações Finais

Este artigo propôs uma reflexão inicial de como o espaço e suas infindáveis representações e interpretações aparecem em três romances cujo desenrolar da narrativa se dá no continente africano: *Meio Sol Amarelo*, de Chimamanda Adichie; *As Alegrias da Maternidade*, de Buchi Emecheta; e *Infância*, de J. M. Coetzee.

Apesar de o espaço ser o mesmo em relação aos dois primeiros romances analisados - já que ambas as autoras escrevem sobre a Nigéria enquanto Coetzee descreve a África do Sul -, a diferença temporal e o foco sobre o espaço se mostram relevantes para fins de uma análise comparativa. O espaço é modificado não apenas pela ação do tempo, mas também pela percepção que tanto os personagens quanto os leitores vão adquirindo, de alguma forma acompanhando os deslocamentos dos personagens.

Além do mais, a despeito de o foco narrativo de cada romance ser diferente e de os conflitos terem motivações diversas, o conjunto nos ajuda a elucidar certos elementos não

apenas para entendermos a conjuntura da África como continente, mas as idiosincrasias de cada país que forma esse todo. Segundo Silvana Oliveira e Luis Santos (2001, p. 69), a literatura “costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na concretude dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido.”

No recorte que trouxemos, apesar de contemplarmos apenas dois países, o objetivo é trazer reflexões preliminares e gerais sobre como o espaço é importante nos estudos literários especificamente nas literaturas africanas. Além do mais, esperamos promover a análise de um espaço frequentemente tido como periférico, exótico e que gera, muito comumente, juízos de valor equivocados. Wainaina (2005) baseia seu ensaio em grandes pré-concepções, espreiadas majoritariamente por leitores do hemisfério norte (leia-se europeus e norte-americanos).

Nosso compromisso, enquanto pesquisadores de literaturas africanas anglófonas, é promover a leitura e análise de materiais para que, em vez de os pré-conceitos e ideias estereotipadas inibirem a apreciação desses materiais, as interpretações sejam mais abertas para um continente que, sim, é diferente em sua cultura e em seus valores, mas que abriga, acima de tudo, seres humanos pensantes e plurais.

## Referências:

ADICHIE, Chimamanda N. **Meio Sol Amarelo**. Traduzido por Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. E-book Kindle.

ATTRIDGE, Derek. **Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

COETZEE, John M. **Infância: Cenas da vida na província**. Traduzido por Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

EMECHETA, Buchi. **As alegrias da maternidade**. Traduzido por Heloisa Jahn. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

OLIVEIRA, Silvana; SANTOS, Luis Alberto. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2015.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

WAINAINA, Binyavanga. **How to Write About Africa**. Londres, Granta, n. 92, 2005. Disponível em: <<https://granta.com/how-to-write-about-africa/>> Acesso em: 13 jul. 2021.

## NARRATIVAS DE UMA PÁTRIA CINDIDA: A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DE ANGOLA PÓS-INDEPENDÊNCIA NOS CONTOS “O ELEVADOR” E “ABEL E CAIM”, DE JOÃO MELO

Fabio Henrique Gonçalves<sup>1</sup>

**Resumo:** Após a independência de Angola em 1975, fortaleceu-se na produção literária daquele país africano o intercâmbio entre criações ficcionais e eventos/configurações históricas. Desde então, a literatura feita em Angola tem trazido reflexões ligadas à nacionalidade, à organização política e à composição étnica e social de seus cidadãos. No livro de contos *Filhos da Pátria* (2008), o escritor João Melo tece narrativas ficcionais que dialogam com o percurso histórico de Angola – especialmente os anos seguintes a sua emancipação do domínio português. A partir dos conceitos de “decolonialidade” e “comunidade imaginada”, o artigo a seguir se concentrará em duas dessas narrativas (“O elevador” e “Abel e Caim”), que ilustram algumas das divisões que marcaram a sociedade angolana nas primeiras décadas de sua autonomia política.

**Palavras-chave:** Literatura; História; Angola.

**Abstract:** After Angola's independence in 1975, the literary production of that African country had strengthened the exchange between fictional creations and historical events and configurations. Since then, literature written in Angola has brought reflections related to nationality, political organization, and the ethnic and social composition of its citizens. In the short stories book *Filhos da Pátria* (2008), its author João Melo weaves fictional narratives that dialogue with Angola's historical path – especially the years following its emancipation from the Portuguese regimen. Based upon the concepts of “decoloniality” and “imagined community”, the following article focuses on two of these narratives (“O Elevador” and “Abel e Caim”), which illustrate some of the divisions that marked the Angolan society in the primary decades of its political autonomy.

**Keywords:** Literature; History; Angola.

### Considerações iniciais

Um traço comum de parte significativa da produção literária em Angola nos últimos cinquenta anos são as representações ficcionais construídas a partir de um período decisivo da história daquele país africano – iniciado, em 1975, com o fim de sua condição de colônia portuguesa. São narrativas que, de alguma forma, trazem tanto propostas de interpretações para

---

<sup>1</sup> Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (UFMA) e História Licenciatura (UEMA). Mestre em História Social (UnB). Atualmente exerce o cargo de Técnico em Assuntos Educacionais na Universidade Federal do Maranhão. E-mail: <fabiotapska@gmail.com>.

o passado recente, quanto alternativas de futuro para os cidadãos angolanos. Característica essa que se insere num contexto mais amplo, em que as literaturas africanas de língua portuguesa (também produzidas em países como Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe) tiveram participação ativa nas discussões em torno dos caminhos (políticos, sociais, culturais) a serem percorridos por suas regiões de origem e na criação de discursos elaborados pelos próprios africanos sobre suas múltiplas realidades (TUTIKIAN, 2006).

Não seria absurdo ver a produção de muitos ficcionistas angolanos ao longo das últimas cinco décadas (e mesmo antes) como um exercício continuado de representação ficcional de eventos e personagens históricas, ainda que não planejado coletivamente. Narrativas frequentemente substanciadas por reflexões sobre diversos aspectos de Angola: o percurso de suas configurações políticas, o seu entendimento enquanto região autônoma, a formação/consolidação de uma nacionalidade, as divisões que constituíram a guerra civil que eclodiu logo após a independência, as oportunidades alcançadas, mas também as frustrações advindas após o fim de sua subordinação a Portugal.

Neste texto, será dado destaque ao escritor angolano João Melo, que há exatos vinte anos lançou o livro de contos *Filhos da Pátria* – a edição brasileira veio à luz sete anos depois, em 2008. Sob aquele sugestivo título, Melo construiu uma série de personagens em constante diálogo com as realidades apresentadas por Angola no pós-independência, em que frequentemente a euforia e as aspirações nutridas pelos movimentos de libertação deram lugar a frustrações, atualizações de desigualdades e novas modalidades de discordâncias – simbolizadas nos conflitos internos (retóricos e armados) somente suspensos com um acordo de paz assinado em 2002, um ano após a publicação de *Filhos da Pátria*.

A análise estará concentrada em dois contos que, coincidentemente (mas talvez não), são o momento inicial e final daquele livro: “O elevador” e “Abel e Caim”. Em ambos, estão patentes algumas das divisões que durante tanto tempo colocaram em lados opostos aqueles que, no início, partiram de um ponto de consenso: o ideal de liberdade e autodeterminação. As duas narrativas são ainda um bom exemplo dos férteis diálogos que, naquele país africano, tiveram desde muito tempo os fatos históricos e a literatura – em que essa se utilizou de seus artifícios imaginativos para refletir sobre as necessidades e expectativas do

povo angolano, bem como sobre os caminhos a serem trilhados no que se refere a sua organização política e a conceitos como identidade e nacionalidade.

A leitura a ser feita sobre as narrativas escolhidas tem como alicerce duas elaborações conceituais. A primeira delas é a de decolonialidade, que vem conquistando maior projeção desde que, a partir da década de 1990, diversos pesquisadores latino-americanos passaram a refletir mais profundamente sobre questões ligadas à persistência, nos países da América do Sul que foram colônias de impérios europeus, de problemas ligados justamente ao fato de terem sido, no passado, submetidos política, cultural e economicamente (BALLESTRIN, 2013). Esse vínculo estreito com aquela região específica não impede, entretanto, que as contribuições desenvolvidas a partir do conceito de decolonialidade auxiliem na compreensão de realidades que, até pelo passado colonial que marcou tanto o continente americano quanto o africano, tenham se dado, por exemplo, em países como Angola.

Se por um lado não está mais em pauta o tema da descolonização, enquanto anseio por autonomia política; por outro, no tocante especialmente à produção de conhecimento, ao desenvolvimento de epistemologias, à adoção de modelos comportamentais, de posturas entre os indivíduos e também entre esses e os ambientes nos quais estão inseridos, ainda seria muito presente (por vezes hegemônica) a acumulação dos saberes e as formas de classificação e validação dos mesmos a partir de uma lógica identificada por aqueles pesquisadores da decolonialidade como moderna/colonial (MIGNOLO, 2020). Em que medida a independência angolana significou de fato uma ruptura total com as estruturas de dominação próprias do sistema colonial português? Até que ponto as divisões sociais não acabaram por reproduzir, ainda que sobre a base de um país agora autônomo, modelos de existência que pressupunham a divisão da sociedade em grupos com mais ou menos direitos, mais ou menos privilégios? E como esses questionamentos se fazem presente nas representações ficcionais construídas por Melo nos contos aqui selecionados?

Outro conceito a servir como referência nessa proposta de leitura das narrativas de João Melo, intimamente ligado à ideia mais geral de nação, é o de “comunidade imaginária”, desenvolvido por Benedict Anderson (2008), que enfatiza que tanto a nacionalidade como o nacionalismo são resultados de produções culturais específicas. Menos que inventadas, no sentido de um projeto fechado e coerente desde seu início e a serviço de interesses localizados,

as nações seriam imaginadas, compostas que são por uma espécie de legitimidade emocional. Que Angola estava a ser imaginada pelos narradores e pelas personagens de João Melo? E como essa imaginação reagia diante das realidades que eram efetivamente encontradas? Até que ponto, transformados em cidadãos de um país independente, os angolanos representados na ficção de Melo integrariam de fato uma comunidade?

## **Processos de descolonização e o papel da literatura na reflexão sobre os destinos nacionais**

Com mais intensidade a partir de meados do século XX, e podendo ser apontado como um dos reflexos mais significativos do fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), processos de descolonização começaram a se suceder em várias regiões do continente africano, com o acirramento das discussões em torno de conceitos como independência e autodeterminação. Movimentos pelo fim do controle de diversas áreas do continente africano pelas nações europeias – realidade que tivera como marco a Conferência de Berlim (1884 e 1885), que realizou a partilha da África entre alguns países europeus – passaram a ser mais atuantes, exercendo pressões e desembocando em conflitos também armados que, paulatinamente, foram se convertendo na criação de regiões independentes. Até o ano de 1962, por exemplo, houve um intenso processo de descolonização, contabilizando-se a independência de 36 países africanos (BALSALOBRE, 2015).

Assim foi também com Angola, então sob o domínio português. É certo que naquela região as ações empreendidas por Portugal nunca primaram exatamente pela constância e regularidade. Os portugueses chegaram ao que mais tarde seria parte do território de Angola em fins do século XV. No início, trataram de promover contatos pacíficos com os chefes locais, conseguindo introduzir o cristianismo e modificar nomes de pessoas e localidades. O território passou gradualmente a ser ocupado pela ação de comerciantes e missionários católicos, assumindo mais tarde, também, contornos militares. Porém, apenas no início do século XX os colonizadores teriam conseguido efetivar o controle sobre o vasto território, sem que isso significasse a extinção de movimentos de resistências entre os angolanos (JOSE, 2008).

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela transição de um regime militar para uma administração mais burocratizada dos territórios coloniais portugueses na África, especialmente Angola e Moçambique.

Dessa forma, cada vez mais se intensificou a ocupação territorial a fim de garantir a soberania lusa, que compreendia essas colônias como parte da nação pluricontinental portuguesa – portanto, entendia-se Angola e Moçambique como “províncias do ultramar”. Parte dessa política de domínio dos territórios africanos, sobejamente marcada por um nacionalismo autoritário, pressupunha destruir o poder dos chefes tradicionais, controlar com eficácia as missões religiosas (em particular as estrangeiras) e desenvolver as “missões civilizadoras laicas de Portugal” (HERNANDEZ, 2005, p. 511 apud BALSALOBRE, 2015, p. 41).

Sendo Angola a colônia mais importante de Portugal, a partir do início dos anos 1950 os movimentos pró-independência passaram por um processo de maior articulação, seja por meio de debates ou da atuação de grupos armados. Em 1956, foi criado o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola); em 1962, a FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola); e, em 1966, a UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola). Esses três grupos teriam participação decisiva na independência de Angola, estendendo sua influência aos anos posteriores (VISENTINI, 2012). A luta a ser travada não seria fácil. Portugal tinha em Angola o símbolo do último rincão de um império colonial que ainda ecoava na cabeça de muitos portugueses como a solidificação do orgulho nacional, de um passado glorioso e empreendedor, de um povo que há séculos dera o pontapé inicial na conquista dos mares, de terras e de gentes então desconhecidas.

Para Portugal, perder Angola era como se despedir do último vínculo a um passado com o qual não se queria desligar. Não à toa, em comparação com outras independências no continente, Angola demonstrou seu caráter tardio (apenas no fim de 1975), devido, em grande parte, às posturas coloniais do Salazarismo – regime autoritário que vigorou na porção lusa da península ibérica por quatro décadas, e que se expressava em frases como: “Portugal, primeiro a chegar, último a sair” (BALSALOBRE, 2015, p. 44). Sacramentada a independência, Angola se viu diante de projetos ideológicos de governo conflitantes, que exprimiam as diferenças entre os principais grupos que sustentaram a separação de Portugal. Essas dissensões se agravaram e levaram Angola a quase trinta anos de guerra civil, com um breve intervalo no início dos anos 1990.

Uma realidade observada nas colônias portuguesas na África foi o desenvolvimento de uma literatura intimamente relacionada a uma reflexão sobre a realidade política, social, étnica e cultural das respectivas regiões. Ficcionistas de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, apesar das especificidades de cada um desses lugares, tiveram em comum, e ainda têm, em suas obras, personagens e situações narrativas que remontam, de forma às vezes mais alegórica, às vezes mais direta, a temas como: história pré-colonial, ancestralidade, impactos e consequências da colonização, lutas pela independência, construção de memórias, formação de nacionalidades, identidades locais etc.

Entende-se que seja uma literatura que pode ser dita de resistência, uma espécie de trincheira literária de conscientização, a incentivar que os povos africanos olhem criticamente para si mesmos, para seu passado e para suas possibilidades de futuro. Marcada de modo profundo pela história, “a literatura dos países africanos de língua portuguesa traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado” (CHAVES, 2005, p. 45).

A pesquisadora e escritora Jane Tutikian (2006) aponta duas fases distintas dentro das literaturas de língua portuguesa no continente africano: uma fase colonial, exemplificada pela publicação do primeiro livro (*Espontaneidades da minha alma*, poemas do angolano José da Silva Maia Ferreira), em 1849, mas que também abrangeria alguns textos esparsos anteriores; e uma fase após a efetivação dos processos de descolonização, com todas as mudanças históricas e sociais advindas com as independências e que levaram a reflexões também sobre os percalços a serem superados já dentro de uma realidade de autonomia política, em que mitos são resgatados e “constroem-se e destroem-se e reconstroem-se utopias”, buscando soluções para os impasses contemporâneos nas ex-colônias lusófonas (TUTIKIAN, 2006, p. 31).

Muitos escritores africanos tomaram então para si a tarefa de elaborar representações ficcionais sobre a trajetória de seus países e populações, no intuito de refletir e promover explicações que ajudassem a entender como chegaram até ali, quais trajetórias foram seguidas, que opções poderiam ter sido consideradas, os erros a serem evitados, lições a serem aprendidas e quais perspectivas se abririam no futuro.

Como essas nações carecem, ainda, da publicação de uma “grande história” (...) por intermédio da ficção, muitos dos atuais escritores desses países

procuram reescrever suas respectivas nações, efetuando uma revisão crítica do outrora, da história narrada pelos colonizadores, de modo a serem ouvidas vozes que foram abafadas durante séculos. Metaforizando, literariamente, a História, esses romances conseguem, por conseguinte, captar fragmentos históricos ocultos, transfigurando-os por intermédio da criação e da fantasia, cujos limites são mais amplos do que aqueles, em geral, permitidos aos historiadores (SECCO, 2015, p. 70).

Especificamente em Angola, desde meados do século XIX o fazer literário tem apresentado, em menor ou maior constância, algumas dessas características, vinculadas a uma preocupação que alie a dimensão estética dos textos ao seu poder de intervenção na realidade (CHAVES, 2005). Primeiramente na poesia, aquilo que a pesquisadora Rita Chaves chamou de “angolanização” foi se dando de forma mais lenta na prosa. Sendo que as primeiras representações do homem africano ainda se davam de acordo com uma visão portuguesa, colonial. Característica marcante até a década de 1950, em que o angolano é retratado a partir do exotismo, quase como um simples “elemento do cenário”. A insipidez na construção dessas personagens seria sobretudo um reflexo da própria visão que comumente se tinha sobre o homem angolano real, desprovido do direito de falar sobre ele mesmo, de refletir sobre suas dificuldades. Sua inconsistência como “personagem das narrativas” fazia par com sua inconsistência como “personagem de sua história” (CHAVES, 2005, p. 73).

Com o acirramento das reivindicações pela independência de Angola, especialmente a partir do início da década de 1960, temáticas que questionavam a colonização se mostraram cada vez mais presentes nas obras dos escritores angolanos. Esses, frequentemente, na intenção de demarcar uma diferença baseada em grande parte na valorização dos saberes, costumes e tradições locais, voltam seus olhares a um passado pré-colonial, a um tempo em que, ainda livres do jugo português, teriam desenvolvido plenamente suas capacidades. E, tendo esse passado, real ou idealizado, como referência, ter-se-ia a possibilidade de, numa Angola independente, realizar todas as suas potencialidades<sup>1</sup>.

O atrelamento da produção ficcional angolana com as discussões históricas é tão forte que, efetivada a independência em meados dos anos 1970, é estabelecida a União dos

---

<sup>1</sup> Uma curiosidade é que os primeiros escritores angolanos a veicular em suas obras temas mais ligados a investigações históricas e a problemas políticos e sociais foram fortemente influenciados por autores brasileiros, especialmente aqueles que faziam parte do que se convencionou chamar modernismo regionalista: Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, entre outros (CHAVES, 2005).

Escritores Angolanos, cujo documento de criação, assinado por seus membros fundadores, trouxe a seguinte proposição:

A história de nossa literatura é testemunho de geração de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios profundos de nosso povo, particularmente o das camadas mais exploradas. A literatura angolana surge assim não como simples necessidade estética, mas com arma de combate pela afirmação do homem angolano (CHAVES, 2005, p. 70).

São escritores que, ainda que tenham em suas obras particularidades quanto a estilos e temáticas, tiveram em comum a adesão a uma instituição criada num momento ímpar de Angola, como resposta às demandas daquele momento. Tratava-se originalmente de um grupo que assumia o compromisso de, por meio de sua produção intelectual, destacando-se o pensamento imaginativo da ficção, contribuir para a reflexão sobre o que significava ser angolano e os caminhos que o país recém-criado deveria percorrer na consolidação de sua autonomia.

Narrativas ficcionais que, se obviamente não podem ser tomadas como documento histórico que esclareça o que de fato aconteceu nos períodos nela retratados (aliás, texto algum teria, por si só, essa capacidade), podem dizer muito sobre a forma como aqueles fatos foram percebidos, interpretados e representados literariamente por seus autores. Nas palavras de Sandra Pesavento (2008, p. 83):

A Literatura é testemunho de si própria, portanto o que conta para o historiador não é o tempo da narrativa, mas sim o da escrita. Ela é tomada a partir do autor e sua época, o que dá pistas sobre a escolha do tema e de seu enredo, tal como sobre o horizonte de expectativas de uma época (...). Quando o texto literário fala do passado, construindo-se como romance histórico (...) o historiador não busca nele a verdade de um outro tempo, vendo no discurso de ficção a possibilidade de acessar o passado, mas a concepção de passado formulada no tempo da escritura.

Trata-se da convicção de que muitos ficcionistas, por meio da construção de suas narrativas, oferecem um testemunho, um olhar – datado historicamente, pois marcado pelo tempo em que foi escrito – permitindo acesso “ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos” (PESAVENTO, 2008, p. 82). Não deixa de ser uma espécie de

postura interdisciplinar que oferece a possibilidade de um encontro fecundo entre a História e a Literatura. Para além das especificidades que marcam cada uma delas, significativas – pois a primeira está restrita a interpretações sustentadas pelos registros dos fatos que se propõe a analisar – ambas lidam com construções de narrativas, com produções de sentido que se valem de personagens, tramas, estruturação de uma sequência temporal de eventos.

No caso de boa parte da literatura africana de língua portuguesa, parece se estabelecer uma dança entre esses dois campos em que a literatura produzida pede o acompanhamento de uma abordagem histórica. Ou, para continuar na metáfora do bailado, em que a história pega na mão da literatura e a conduz, quando seus movimentos, suas evoluções diante do público espectador são ditadas em grande parte por considerações históricas.

No centro de tudo, está uma grande preocupação: perceber na literatura as formas de representação da experiência literária, captando as diferentes formas de ler e escrever as contradições que se inseriram no cotidiano dessas gentes. As marcas, os limites, os dilemas, as contingências de cada tempo e sua superação projetam-se nos textos; nosso desafio é, nos desenhos cifrados, procurar as linhas d'água que os distinguem (CHAVES, 2005, p. 13).

Porém, compete sempre recordar uma recomendação feita por Eliane Brugioni (2019). Pesquisadora das literaturas africanas de língua portuguesa, ela observa a necessidade de constante cuidado para que as afirmações desenvolvidas não se refiram menos aos significados críticos presentes em cada texto literário do que “às expectativas projetadas pelos horizontes de recepção”. Uma ideia inflexível do que devam ser as literaturas africanas, alimentada pelas ponderações históricas que as acompanham de longa data, pode deixar o pesquisador refém de uma “dimensão alegórica” que muitas vezes está mais na sua cabeça do que propriamente nas “agendas – estéticas ou políticas – de quem escreve” (BRUGIONI, 2019, p. 34).

Entre os primeiros escritores a compor a referida União dos Escritores Angolanos estava João Melo. Nascido em Luanda, em 1955, ele chegou a estudar Direito em Angola e em Portugal, mas acabou concluindo o curso de Comunicação Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde realizou um mestrado na mesma área. Como jornalista, ingressou na Rádio Nacional de Angola e em outros veículos de comunicação ligados ao Estado. Passou a publicar contos com mais regularidade a partir dos anos 2000 – até então, sua atividade literária de maior

destaque era a poesia. *Filhos da Pátria*, que reúne dez contos, foi publicado originalmente em 2001. Tratar-se-á mais detidamente agora de duas das narrativas presentes naquele título.

## **Pátria independente, filhos divididos**

*Filhos da Pátria* tem em suas extremidades (primeiro e último conto) duas narrativas que, a sua maneira, giram em torno de um tema comum: as divisões que se estabeleceram em Angola nos anos seguintes ao processo de independência. Ambas são protagonizadas por grandes amigos que, de alguma forma, tiveram sua relação afetada pelos desdobramentos dos rumos trilhados por aquele país africano após a conquista de sua autonomia política.

No primeiro caso, no conto “O elevador”, acompanha-se a história de Pedro Sanga e Soares Manuel João. Companheiros de armas nas guerras contra o domínio português, os caminhos que eles tomaram após a conquista daquele feito foram marcados, de um lado, até por certa proximidade; já de outro, enveredou por um distanciamento decisivo, baseado numa escolha ética importante e que funcionaria como representação de uma realidade muito comum em Angola nos anos que se seguiram à separação de Portugal. Em comum, ambos assumiram postos na administração pública. Soares Manuel João recebeu um ministério, ainda que, de acordo com reflexão posterior do amigo, soubesse perfeitamente não ter quaisquer qualificações para o cargo. Na ocasião, ele nomeou Pedro Sanga para ocupar o posto de diretor de seu gabinete. Entretanto, a partir dessa acomodação inicial à burocracia estatal, os usos feitos de suas participações na máquina administrativa foram bem diferentes. Nas palavras de Sanga, “ambos tinham combatido contra o *status quo* colonial, mas o novo *status quo* que queriam edificar no país não coincidia” (MELO, 2008, p. 14).

Causava espanto a Pedro Sanga o comportamento de Soares Manuel João, que, nos tempos de combate ao colonialismo português, sempre se mostrara um dos mais enfáticos e radicais, ainda que já ali se indicasse “uma retórica marxista absolutamente vulgar, mal colada a cuspe” (MELO, 2008, p. 15). Sob a denominação de “Angola do futuro”, Soares Manuel João chegara mesmo a projetar a criação de um novo homem, numa nova sociedade, com o objetivo final de “edificar o socialismo científico, o regime mais avançado da história da humanidade,

onde todos os homens são iguais”, sem espaços para desigualdades de ordem econômica ou racial (MELO, 2008, p. 15).

Longe de ser um caso individual, ou de apenas uma estratégia narrativa pontual às personagens por ele criadas nesse conto, João Melo critica aqui um tipo de configuração por ele observada (e por outros escritores seus compatriotas), que marcou Angola nas décadas seguintes ao processo de independência. Uma realidade em que os ideais de justiça e igualdade, se não foram completamente extintos, tiveram de conviver com posturas cada vez mais preocupadas com temas como o enriquecimento pessoal, a mistura indistinta entre público e privado, o beneficiamento de amigos e parentes e o aparelhamento do Estado não a partir de critérios técnicos, mas de interesses particulares. O processo de descolonização política não teria sido plenamente acompanhado pela extinção de um modo de pensar colonial, voltado para a manutenção da dicotomia explorados/exploradores, e o papel desse último não seria mais exercido pelo estrangeiro europeu, mas por grupos autóctones.

A colonização no âmbito do saber é produto de um longo processo de colonialidade que continuou reproduzindo as lógicas econômicas, políticas, cognitivas, da existência, da relação com a natureza, etc. que foram forjadas no período colonial (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFUGUEL, 2020, p. 09).

Os intelectuais que desenvolvem estudos a partir do conceito de decolonialidade enfatizam que “a lógica e os legados do colonialismo” não acompanham necessariamente a extinção institucionalizada das dependências econômica e política (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 28). Pensando em Angola nas décadas subsequentes à independência, João Melo parece justamente perguntar, em sua construção ficcional, sobre o nível de persistência da lógica da colonialidade. Esse tipo de indagação, tendo em vista a ligação entre criação artística e reflexão histórica, entre imaginação e pensamento crítico, parece ter, para muitos ficcionistas angolanos, dentre eles João Melo, uma presença quase incontornável. As lutas de independência e os anos que a ela se seguiram fazem ressonância à afirmação de que as produções artísticas, a partir de um recorte que contemple o pensamento e a postura decolonial

(...) são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre

outras áreas. A decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem afirmar conexão em um mundo definido por separação. A criação artística decolonial busca manter o corpo e a mente abertos, bem como o sentido aguçado de maneira que melhor possam responder criticamente a algo que objetiva produzir separação ontológica (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 48).

Em “O elevador”, as inquietações de Pedro Sanga são originadas das lembranças da luta armada contra a opressão colonial e dos ideais então defendidos, quando ele se choca com a disparidade entre sua posição, de continuidade na crença àqueles ideais, e a de Soares Manuel João, que abraçou um pragmatismo egoísta, transformando em oportunidades pessoais o que se pensava ser um sonho coletivo. Nas palavras de outro companheiro de armas (simbolicamente conhecido como “Braço do Povo”), enquanto muitos estavam distraídos com a Revolução, “sempre houve alguns, mais vivos do que todos nós, que já se estavam a organizar!...” (MELO, 2008, p. 19). Segundo o narrador do conto:

Com efeito, não é a primeira vez que isso acontece na história da humanidade, nem será a última. Se observarmos bem, todos os dias nos deparamos com uma quantidade considerável de radicais que, na prática, renega as suas próprias teses ou então – o que constitui o outro lado da moeda – passa a defender com o mesmo radicalismo teses diametralmente opostas (MELO, 2008, p. 17).

“O elevador” é todo estruturado na denúncia dos caminhos escolhidos por Soares Manuel João. Enquanto recorda os fatos do passado que os envolveram, antes e depois do processo de independência, Pedro Sanga está dentro, justamente, de um elevador que, em ascensão, o leva ao encontro do antigo companheiro de armas – no topo de um moderno edifício da capital angolana, onde Soares Manuel João mantém seu escritório. A distância entre ambos fica também marcada, assim, por essa diferença de posição arquitetônica. O elevador surge como um veículo ocupado por uma pessoa que, numa posição de subalternidade, estaria a subir para servir a um senhor.

Revela-se então o motivo da ida, no tempo presente do conto, de Pedro Sanga ao escritório de Soares Manuel João: ele responderia a uma oferta de propina feita pelo antigo companheiro. Pedro Sanga pondera sua trajetória e convicções pessoais, a realidade de boa

parte da burocracia estatal angolana e as pressões familiares. Ao chegar a seu destino, atira à cara de Soares Manuel João a resposta àquilo que lhe fora sugerido. Esse último exclama surpreso: “Trinta por cento? Caralho!, Sanga, ainda há dias me dizias que não eras desses e agora queres trinta por cento!?!... Aprendeste rápido, hein!?! Vá lá, vinte por cento e fechamos o negócio...” (MELO, 2008, p. 25).

Num murmúrio, entre acanhado e constrangido, Pedro Sanga só consegue dizer: “Feito!”. Esse desfecho, marcado pela inversão das expectativas construídas ao longo da narrativa, revela um autor insatisfeito com os rumos tomados pelo processo revolucionário nas décadas que se seguiram à independência de Angola, em que os projetos coletivos foram, frequentemente, negligenciados em nome de ambições individuais. Aqui, temos dois companheiros que iniciam uma trajetória comum, separam-se, mas que ao final se encontram num mesmo lugar: o da corrupção. O tom é de desencanto, de extinção das ilusões, de fim de uma geração da utopia – para utilizar a expressão consagrada num romance de outro escritor angolano<sup>2</sup>.

Porém, em *Filhos da Pátria* essa atmosfera é substituída, ou pelo menos amenizada, por “Abel e Caim”, conto que, talvez para sugerir uma expectativa por mudanças e a crença num futuro próspero, encerra o livro. A troca na menção a essas personagens bíblicas (o comum é dizer “Caim e Abel”) parece obedecer a uma estratégia logo explicitada pelo narrador no início do conto:

(...) o meu plano é recusar-me até ao fim a identificar qual das duas personagens principais desta estória deverá atender pelo santo (aleadamente) nome de Abel e qual delas deverá ser inapelavelmente execrada com o ignominioso rótulo de Caim. Oxalá, portanto, consiga eu resistir aos terríveis encantos da simplificação e do maniqueísmo, não deixando jamais de ter presente, como diz o outro, quem quer que ele seja, que entre o preto e o branco, afinal, existem várias tonalidades de cinzento (MELO, 2008, p. 157).

“Abel e Caim” é protagonizado (assim como “O elevador”) por dois amigos: Miguel Ximutu e Adalberto Chicolomuenho. O narrador explica que a identificação entre eles e os irmãos da narrativa bíblica deve-se ao fato de que, mesmo após a consolidação formal da independência de Angola, em novembro de 1975, o país nunca deixou de estar em conflito –

---

<sup>2</sup> Vide, PEPETELA. *A Geração da Utopia*. Alfragide: Leya, 2017.

referência à guerra civil, em que se viu “angolanos matando angolanos, tal como na parábola bíblica (...), mas numa escala muito mais massiva e sangrenta” (MELO, 2008, p. 160).

Amigos inseparáveis, Miguel e Adalberto acalentaram sonhos em comum que incluíam não apenas o futuro deles próprios, mas também o do país. Uma amizade que, como muitas, foi se construindo de modo corriqueiro e nada fora da realidade. Mas cuja dissolução, em se tratando especificamente de Angola, também não fugia da normalidade, pois basta uma “olhadela displicente à nossa volta, a fim de verificar o que se passa com os nossos amigos, parentes e conhecidos” (MELO, 2008, p. 163). Isso porque Miguel e Adalberto romperam completamente suas relações assim que se consolidaram os movimentos de libertação de Angola, apesar de ambos terem nutrido o mesmo objetivo final (a independência).

Enquanto Adalberto cerrou fileiras com o MPLA, composto majoritariamente por negros, com um direcionamento mais à esquerda e que acabou por prevalecer na formação do governo pós-independência, Miguel aderiu à UNITA, que defendia abertamente um sistema capitalista, com apoio dos Estados Unidos e da África do Sul – promotora, àquela época, do regime de *apartheid*, que segregava os negros de várias instâncias políticas e sociais. A animosidade entre eles passou a se manifestar por meio de trocas de ofensas e até mesmo em ameaças de morte. “Abel e Caim” pode ser lido como um conto que examina os discursos construídos em torno do que comporia o Estado angolano e os membros de sua comunidade nacional. Uma narrativa ficcional que, tomando por base o percurso histórico do país, reflete (tanto no sentido de espelhamento quanto de questionamento) as convenções em torno da “identidade angolana”.

Havia substância para acreditar que Angola teria as condições necessárias para se apresentar e se sustentar enquanto nação? Segundo Anderson (2008, p. 32), ainda que os membros de uma nação jamais ouçam falar da maioria das pessoas com as quais compartilhem sua nacionalidade, há uma “imagem viva da comunhão entre eles”. Sentimento que ultrapassaria até mesmo as situações de desigualdade e de exploração que viessem a ser a rotina de determinado território nacional. Em “Abel e Caim”, a impressão é que João Melo, observando o passado recente de Angola, tenta entender como algo identificado com sentimento nacional se relacionaria às diferenças (étnicas, culturais, políticas, econômicas) presentes na sociedade angolana. Contudo, seu posicionamento se encaminha mais na direção de um

consenso a ser erigido em torno do conceito tradicional de nação, e não, por exemplo, numa possível refutação completa de sua aplicabilidade no contexto angolano. De certa forma, faz coro à outra afirmação de Anderson (2008, p. 30) quando esse, mesmo identificando um espaço e uma data precisos para o início do constructo denominado “nação” (Europa, século XVIII), observa que

(...) esses produtos se tornaram “modulares”, capazes de serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas.

Em “Abel e Caim”, passou um quarto de século até o dia em que, no funeral de um colega em comum, e talvez já “cansados demais (...) por se terem odiado tanto” (MELO, 2008, p. 166), Miguel e Adalberto dirigiram-se um para o outro, abraçando-se efusivamente, como se isso tivesse a capacidade de ressuscitar a amizade e enterrar todo o ódio alimentado em tão largo tempo. Pela indicação dada – vinte e cinco anos de ruptura na amizade – essa reconciliação aconteceu por volta do ano de 2000, mesma época em que João Melo estava envolvido na produção de *Filhos da Pátria*, lançado no ano seguinte, e bem próximo do acordo de paz que pôs fim à guerra civil angolana, assinado em 2002.

O narrador de “Abel e Caim” indica que aquela é uma situação de dupla incógnita narrativa: tanto das personagens (a velha amizade tem mesmo condições de renascer?) quanto do país para o qual elas servem de metáfora (Angola é mesmo viável?). Tem-se a impressão de que Melo não somente deixa à imaginação dos leitores o desfecho daquele enredo, como também sugere que fica aos esforços dos cidadãos e cidadãs angolanas a responsabilidade de (re) construir a nação que tantos lutaram para ver criada:

Resta-me, portanto e – confesso – muito convenientemente, sugerir aos leitores que, se acharem que tal vale a pena, resolvam com a própria cabeça como deverá acabar a estória [ou história?] de Abel e Caim [ou Caim e Abel, como decidirem] (MELO, 2008, p. 167).

## Considerações finais

Os contos de abertura (“O elevador”) e encerramento (“Abel e Caim”) do livro *Filhos da Pátria*, do escritor angolano João Melo, podem ser interpretados como narrativas ficcionais que propõem reflexões sobre Angola nos seus primeiros vinte e cinco anos enquanto região autônoma, após séculos de colonização portuguesa. A independência daquele país logo foi seguida por um período de guerra civil, opondo grupos com visões distintas sobre o seu futuro político e econômico.

Somando-se à denúncia de parte da realidade que se configurou em Angola no pós-independência, os dois contos têm em comum a expressão de uma espécie de cansaço generalizado: dos atos de corrupção, das promessas não cumpridas, da permanência das profundas desigualdades e das lógicas de exploração – que não foram extintas com o fim da colonização portuguesa. Ainda assim há, na narrativa que sugestivamente encerra o livro, um voto de esperança no futuro que poderia se descortinar a partir do fim das violências mútuas.

O chamamento é pela compreensão e aceitação das diferenças. Um entendimento que de certo modo se coaduna com o que afirmou Néstor Canclini (2008, p. 131), ao enfatizar que as nações não se limitam a ser territórios espacialmente delimitados com uma cultura específica (“línguas, objetos, costumes”), convertendo-se antes em “cenários multideterminados, onde diversos sistemas culturais se interpenetram e se cruzam”. O autor de *Filhos da Pátria*, ao pensar a realidade de Angola, parece elaborar a mensagem de que a identidade nacional se faz menos como exibição de uma diferença do que como resultado de uma hibridização. Nesse sentido, sua proposta corresponde a um olhar decolonial, ainda que não seja possível afirmar que esse conceito estivesse entre as referências de João Melo ao escrever seus textos. Afinal, decolonialidade se refere ao estímulo a um pensamento crítico que se estabeleça a partir da clareza dos seus locais de enunciação, da especificidade de sua história e tradições.

Termina-se a leitura com a sensação de que, para João Melo, os “filhos da pátria” devem aprender, sobretudo, a conviver com a possibilidade da contradição e da complexidade, como bem expressam as personagens de “O elevador” e “Abel e Caim”. E que a imaginação/efetivação da comunidade angolana desejada (independente, próspera e justa) decorre de um paciente processo de construção, baseado numa vigilante ponderação sobre as escolhas feitas. Não há respostas fáceis (e não se devem ter ilusões a esse respeito) quando está

em jogo o processo de consolidação tanto de uma nação quanto das identidades que a compõem – e do qual fazem parte, tão intimamente no caso de Angola, as reflexões proporcionadas pelas representações ficcionais de seu percurso histórico.

## Referências

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

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política. Brasília, n.11, p. 89-117, mai/ago. 2013.

BALSALOBRE, Sabrina Rodrigues Garcia. **Brasil, Moçambique e Angola**: desvendando relações sociolinguísticas pelo prisma das formas de tratamento. 2015. 345 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127872>. Acesso em: 20 de out. 2021.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BRUGIONI, Elena. **Literaturas africanas comparadas**: paradigmas críticos e representações em contraponto. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais de globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

JOSE, Joveta. **Angola**: independência, conflito e normalização. In: MACEDO, José Rivair. **Desvendando a história da África**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

MALDONADO-TORRES, Nelson; *Analítica da colonialidade e da decolonialidade*: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MELO, João. **Filhos da Pátria**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

PEPETELA. **A Geração da Utopia**. Alfragide: Leya, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. **Teias e tramas da ficção e da história**: uma das tendências do romance contemporâneo em Angola e Moçambique. *Historiæ*, Rio Grande, v. 6, n. 1, p. 43-72, 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/5407>. Acesso em: 20 de out. 2021.

TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas – o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas**: Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

## LINHA DE COR E COMPORTAMENTO ENUNCIATIVO EM TRÊS ROMANCES NEGRISTAS<sup>1</sup>

Luiz Henrique Silva de Oliveira<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho discute os mecanismos responsáveis pelo comportamento enunciativo de personagens negras em contraposição aos de personagens brancas em três obras que compõem o chamado romance negrista. Nossa hipótese é a de que o comportamento enunciativo das personagens segue um dispositivo composicional a que chamamos de linha de cor. Procuraremos discutir como a referida linha marca o comportamento enunciativo das personagens na linhagem de romances em questão, considerando o *corpus* selecionado. O comportamento enunciativo dos que estão de um lado da linha se aproxima do padrão da língua portuguesa, considerando as particularidades gramaticais. Já o comportamento dos que estão em lado oposto da linha, ainda que escolarizados, é marcado por desvios do padrão da língua. O *corpus* deste artigo será composto por *A marcha*, de Afonso Schmidt; *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos e *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello.

**Palavras-chave:** Linha de cor. Comportamento enunciativo. Negrismo. *Xica da Silva*. *A marcha*. *Os tambores de São Luís*.

**Abstract:** This paper discusses the mechanisms responsible for the enunciative behavior of black characters as opposed to those of white characters in “negristas” novels. Our hypothesis is that the characters’ enunciative behavior follows a compositional device that we would call the color line. We will try to discuss how that line marks the enunciative behavior of the characters in the lineage of novels in question considering the selected corpus. The enunciative behavior of those on one side of the line approximates itself to the standard of the Portuguese language, considering grammatical particularities. The behavior of those on the opposite side of the line, although schooled, is marked by deviations from the language pattern. The corpus of this article comprises Afonso Schmidt’s *A marcha*; João Felício dos Santos’s *Xica da Silva* and Josué Montello’s *Os tambores de São Luís*.

**Keywords:** Color line. Enunciative behavior. “Negrismo”. *Xica da Silva*. *A marcha*. *Os tambores de São Luís*.

### Introdução

O artigo que aqui se apresenta constitui-se de desdobramentos de estudos sobre o *Negrismo*, entendido como fenômeno no romance brasileiro do século XX. O *Negrismo* pode

---

<sup>1</sup> Agradecemos à FAPEMIG pelo apoio financeiro a este trabalho.

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela UFMG; Pós-doutorado na mesma instituição. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. Endereço: Rua Castelo de São Jorge, 55. Apto 401. Bloco B. Bairro Castelo. Belo Horizonte. Minas Gerais. CEP: 31.330-140. E-mail: <henriqueletras@yahoo.com.br>; <henriqueletras1901@gmail.com>.

ser entendido a partir de duas nuances. Em primeiro lugar, como *linhagem literária* - vale dizer, conjunto de textos sequenciais no âmbito da literatura brasileira, mais propriamente durante o modernismo - a qual propunha tematizar o universo afrodescendente. Segundo Luiz Henrique Oliveira (2014), há marcos didático-temporais para esta linhagem, sendo o inicial, em sua visão, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, obra que inaugura o negrismo no romance brasileiro, e, como marco final, *Viva o povo brasileiro* (1985), de João Ubaldo Ribeiro. O negrismo pode ser subdividido em três linhagens: o negrismo no romance sério-cômico; o negrismo no romance histórico; e o negrismo na metaficção historiográfica.

Em segundo lugar, ainda de acordo com Oliveira (2014), o negrismo pode ser entendido como *conjunto de procedimentos* estéticos e composicionais, os quais se fazem presentes nas seguintes instâncias: temática; autoria; ponto de vista; trabalho de formação de leitores; e linguagem, a qual será sinônimo aqui de comportamento enunciativo. Dentre esses aspectos, talvez Oliveira (2014) tenha discutido com mais densidade os três primeiros. Embora o *corpus* de análise tenha lhe ofertado dados significativos em número e substância, não houve possibilidade de abordar os dois aspectos faltantes. O autor parece razoavelmente satisfeito em concluir que o negrismo se contrapunha à noção de literatura afro-brasileira porque, embora ambos tematizassem o universo cultural afrodescendente em sua multiplicidade, a literatura afro-brasileira implica um ponto de vista enunciativo interno à condição negra, ao passo que o discurso negrista assegura-se em uma enunciação externa à condição negra. Raciocínio semelhante preside a noção de autoria. Se o escritor afro-brasileiro é quem produz a sua literatura, o escritor branco é quem fala *pelo* sujeito negro no romance negrista. Não queremos, com isso, propor essencialismos ou categorizações estanques, mas, sim, uma análise com base no *corpus* que temos em mãos, constituído de *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt; *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos e *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, sabendo, certamente, de suas possibilidades e limitações.

O estabelecimento do *corpus* levou em conta o aspecto representativo do negro, por meio de um ponto de vista externo à afrodescendência. No livro *Negrismo* (2014), Oliveira analisou romances publicados durante o Modernismo<sup>3</sup>. Isso porque o período literário foi

---

<sup>3</sup> O que chamamos de negrismo no universo do romance brasileiro, segundo resultados dos nossos levantamentos, estende-se de 1928, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, até 1999, com *O trono da rainha Jinga*, de Alberto Mussa. Destacamos ainda: *O mameluco Boaventura* (1929), de Eduardo Frieiro; *Jubiabá* (1935), *O compadre*

propício à tematização das identidades brasileiras e de representações de diversos estratos sociais na narrativa. O levantamento deste artigo foi encerrado na década de 1970 justamente porque o negrismo, como linhagem, foi perdendo lugar em virtude do fortalecimento da literatura afro-brasileira, sobretudo a partir da série *Cadernos Negros*, iniciada em 1978 e ainda hoje em pleno vigor. Para este artigo, portanto, trouxemos três exemplares da linhagem negrista, entendendo-os como os mais significativos para analisar o comportamento enunciativo das personagens.

Tal *corpus* nos leva a indagar se o comportamento enunciativo e suas implicações de inúmeras ordens envolve necessariamente a recorrência de fenômenos estéticos ligados às seguintes instâncias: a) narradores; b) personagens brancas; e c) personagens negras. Os narradores, por exemplo, comportam-se enunciativamente por meio do uso do que podemos chamar de norma padrão da língua, ou seja, a modalidade que “terá sempre por coações sociais, um certo efeito unificador sobre as demais normas, não estando, porém, isenta de receber influências destas mesmas normas” (FARACO, 2002, p. 42). Vale ressaltar que entenderemos língua aqui segundo a perspectiva de Benveniste: “estrutura enformada de significação” (BENVENISTE, [1958] 2005, p. 80), em que forma e sentido são gravados na mente dos falantes, uma vez que esses estão imersos em contextos sociocomunicativos determinados no tempo e no espaço. Já as personagens apresentam comportamento enunciativo distinto. Enquanto as personagens brancas, independentemente de serem escolarizadas ou não, utilizam-se da modalidade padrão (mesma modalidade da qual se valem os narradores), as personagens negras, por sua vez, manifestam-se enunciativamente por meio de uma modalidade distante do padrão de prestígio. Assim, o foco deste estudo reside apenas no comportamento enunciativo das personagens. Em outro momento, será possível cuidar dos narradores.

É certo que os autores constroem suas personagens com algum grau de semelhança ao universo social, entendido de maneira ampla, mesmo quando se trata da literatura fantástica

---

*Ogum* (1964) e *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado; *A marcha* (1941), de Afonso Schmidt; *Xica da Silva* (1976), *Ganga Zumba* (1962) e *Benedita Torreão da Sangria Desatada* (1983), de João Felício dos Santos; *Chica que manda* (1966), *Gongo sôco* (1966) e *Suor e sangue* (1948), de Agripa Vasconcelos; *O forte* (1965), *Luanda beira Bahia* (1971), de Adonias Filho; *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Sangue na floresta* (1981), de Antonio Olinto; *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello; *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *Rei branco, rainha negra* (1991), de Paulo Amador. Este panorama não significa um levantamento acabado e imutável.

em seu mais alto grau de sofisticação ou mesmo de um texto surrealista e suas não raras incursões pelo inconsciente como fonte para a criação. No entanto, quando determinado procedimento se torna recorrente em uma linhagem literária, parece não ser demasiado pressupor que há ali algum consenso sobre tal. E o consenso, a nosso ver, no *corpus* deste trabalho, é o de que quanto mais branca for a personagem (considerando seu fenótipo e seu *modus vivendi*), mais próximo da modalidade de prestígio será o seu comportamento enunciativo. Por outro lado, quanto mais enegrecida for a personagem, mais distante da modalidade de prestígio será seu comportamento enunciativo. Logo, cabe perguntar: seria possível atestar que o comportamento enunciativo das personagens estudadas aqui pauta-se por uma espécie de “linha de cor”? Quais implicações essa linha traria, se a considerássemos como procedimento de construção do comportamento enunciativo das personagens do nosso *corpus*?

A fim de tentar responder a essas perguntas, consideraremos trechos em que o discurso direto, vale dizer, a fala da personagem, seja o foco da cena. Mas antes precisamos convidar o leitor a refletir sobre a linha de cor como dispositivo. Apoiaremos nossas reflexões nos trabalhos de Milton Azevedo (2003); Tânia Alkmin & Laura Álvarez López (2009) e Luiz Henrique Oliveira (2014).

Milton Azevedo, em *Vozes em branco e preto: a representação literária da fala não-padrão* (2003), reconhece a diversidade linguística como assunto de interesse e abordagem frequente por parte de diversos escritores de diferentes períodos e lugares. Ao analisar um mosaico de escritores da literatura brasileira, como Erico Veríssimo, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, entre outros, Azevedo aponta que as particularidades linguísticas na produção artística não constituem apenas exotismos ou regionalismos, mas, sim, condição de existência de determinada unidade linguística, como o português brasileiro. A fim de compreender partes da unidade, o autor se propõe a estudar o comportamento enunciativo de personagens diversas por meio da seleção e análise de recursos estilísticos que refletem modalidades divergentes da linguagem normativa. A grande contribuição, a nosso ver, do trabalho de Milton Azevedo é o conceito de “dialeto literário”, ou seja, uma “língua” diversa e voltada à representação de realidades e comportamentos enunciativos distintos e constituintes da realidade ficcional.

O “dialeto literário” no âmbito do nosso *corpus* leva em conta justamente o comportamento enunciativo de narradores e personagens brancas, de um lado, e de personagens negras, de outro. O comportamento enunciativo, por sua vez, convoca a reflexão sobre a ocorrência de representações estereotipadas do nível fonético-fonológico da linguagem, ou em outras palavras, relativas ao desempenho linguístico, nos termos assinalados por Milton Azevedo (2003, p. 137).

Especificamente quanto ao desempenho linguístico de personagens negras ou escravizadas, Milton Azevedo denuncia a existência de uma tradição representativa estereotipada a partir do momento em que houve, nas sociedades lusófonas, a presença de africanos que aprendiam o português como segunda língua, isto é, dos séculos XV-XVI em diante (AZEVEDO, 2003, p. 65). Nessa tradição, teria ocorrido uma certa reprodução de traços estereotipados que “habitua os leitores e cria certas expectativas, que funcionam como um ponto de referência obrigatório” (AZEVEDO, 2003, p. 167). Nesta perspectiva, muitos escritores de nossa tradição literária procuravam (e procuram) caracterizar linguisticamente seus personagens afrodescendentes, como na linhagem negrista, segundo nosso *corpus*, valendo-se de marcas que assinalam o caráter diferencial na fala destas personagens em relação à fala das personagens que representam universos populacionais de prestígio, acreditando que, assim, garantiriam representação mais “adequada”. Na visão de Azevedo (2003), diversas dessas marcas coincidem com usos linguísticos historicamente associados a falantes pouco escolarizados, pertencentes a grupos considerados social e economicamente “inferiores” ou de origem rural. Acrescentaríamos que a base populacional a que o linguista faz menção constitui-se justamente do conjunto majoritário de personagens presentes nos romances negristas, ao menos quando levamos em conta os textos aqui selecionados para análise.

Resta saber: que marcas são essas? Que traços de variação e comportamento enunciativo em relação ao padrão da língua portuguesa atestam a diferença e a diversidade do dialeto literário negrista?

A fim de estruturar as categorias de análise sobre o dialeto literário negrista, recorreremos ao artigo “Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João”, de Tânia Alkmin e Laura Álvarez López (2009). As autoras sintetizam as principais alterações linguísticas operadas em representações de pretos-velhos e Pai João em diversos produtos

artístico-culturais e concluem que as falas desses sujeitos atestam imagens calcadas em estereótipos ou em desejo de construção de verossimilhança por meio de uma plasticidade discursiva aguda, justamente no que diz respeito ao comportamento enunciativo de personagens, da mesma forma como ocorre no *corpus* deste trabalho. Duas são as nuances que atestam a construção diferencial do comportamento enunciativo de pretos-velhos e Pai João – e das personagens negras do nosso *corpus*: *marcas fonéticas* e *marcas gramaticais*.

Conforme o quadro a seguir, extraído de Alkmin e López (2009, p. 42), as linhas de 1 a 3 correspondem às *marcas fonéticas do português vernáculo brasileiro*; as linhas de 4 a 8 correspondem às *marcas gramaticais do português vernáculo brasileiro*.

1	Iotização: lh>i	Ex.: mió (melhor); fio (filho)
2	Apócope: supressão de letra ou sílaba no fim de palavra – de r, l, s	Ex.: comê (comer); 55anha55a55os (quinhentos); 55anha55a (roseiral); má (mar)
3	Redução de ditongos: ai>a, ou>ô	Ex.: baxo (baixo); chegô (chegou)
4	Redução de concordância verbal (ou uso de morfema não padrão): disseram>dissero; cabem>cabi	Ex.: dissero que nós vai 55anha; o manxo (manso); e o cordero cabi ni (em) todo lugá
5	Concordância irregular de número (no sintagma nominal): algumas pessoas > algumas pessoa	Ex.: esses bicho todo; entre quatro parede
6	Uso da forma sujeito do pronome em função de complemento: me ajude>ajuda eu, comigo>cum eu	Ex.: Santo Antônio ajuda eu; curumba cum eu
7	Permutação entre l e r ou v e b (r>l existe também no português vernáculo, mas em posição final de sílaba.	Ex.: malido (marido); paraba (palavra)
8	Despalatalização: j>z	Zuzé (José); hoze (hoje)

FONTE: Alkmin e López (2009, p. 42).

Assim, o próximo passo será analisar o desempenho linguístico de personagens negras levando em conta as orientações do quadro apresentado e a noção de linha de cor.

## *Xica da Silva*

Em *Xica da Silva*, publicado em 1976, mas ambientado no século XVIII, as falas das personagens negras e brancas são representadas de maneira bastante diferente do padrão da língua. O que problematizamos aqui é que, se uma ampla linhagem de romances tende a representar as falas de personagens afrodescendentes em desacordo com certa “adesão à realidade”, o “ponto de referência obrigatório” a que se referia Milton Azevedo (2003) continua

sendo o de uma visão estereotipada em relação ao outro. Boa parte de nossa tradição literária não relativiza o desempenho linguístico de personagens brancos ou indígenas. Se o princípio da representação é um dos elementos que garantem a coerência interna dos romances, por que esta dicotomia na maneira de tratar as falas de personagens?

Nossa hipótese é a de que os romances negristas, segundo nosso *corpus*, acabam reproduzindo os embates sociais. Logo, o prestígio do grupo dominante se espelha na maneira de falar. Isso fica claro nas estruturas fonéticas e gramaticais sempre bem polidas e em total acordo com a modalidade padrão da língua utilizada pelas personagens brancas, como João Fernandes de Oliveira e Zezé. Ao contrário, Xica da Silva e Cabeça, por exemplo, têm a linguagem marcada por palavras de baixo calão e por um estereotipado comportamento enunciativo, conforme procuraremos mostrar.

Logo nas primeiras páginas do romance, Zezé, filho do Sargento do arraial do Tijuco, corre atrás de Xica, a fim de que ela lhe acalmasse os desejos da carne. O jovem já se adiantava à mulata com suas investidas e coações. Porém, a personagem, segundo o romance, fingia estar brava com a situação. A raiva logo era convertida em sorrisos e autorizações. Chama-nos a atenção o arremedo da linguagem de uma escravizada à época, pois há um misto de português culto com não-culto: “vá! Larga minha bunda, menino! Assussega, Zezé! – no meio do riso, falou só pra ele” (SANTOS, 1976, p. 17). A lotalização (“assossegue-se” por “assossega”), por exemplo, é recorrente nas falas de Xica.

Mais adiante, dada a chegada de João Fernandes ao arraial do Tijuco, o mesmo Zezé, não saciado com as brincadeiras de Xica há poucos minutos, persegue-a quando da chegada do contratador de diamantes. “Vá! Uai! Desencosta de mim. Chega! Deix’eu ver o homem que tá chegando... Não sacaneia!” (SANTOS, 1976, p. 26). A apócope salta aos olhos na expressão “deix’eu ver”. A supressão da forma padrão do verbo “deixar” (deixe) somada à junção do pronome “eu” não é traço esperado em falantes com vivência na educação formal. Idem à redução da forma verbal “está”, que aparece como “tá” no texto literário. Além disso, há o uso da forma sujeito do pronome em função de complemento (“deix’eu ver”, no texto, em vez de “deixe-me ver”, na modalidade padrão). Cabe ressaltar que Xica vivia em ambiente nobre, a casa de João Fernandes, o mais famoso contratador de diamantes de toda Minas Gerais. Foi concubina do nobre. Comandava atividades comerciais. Convivia com a mais alta elite

local. Participava de eventos no interior da alta sociedade da época. Embora de origem escravizada, obteve formação e capitalizou-se culturalmente. Seria pouco esperado que a personagem da vida real se comunicasse como a do romance. Vale ressaltar que Xica não altera sua maneira de se comunicar a depender da situação e da posição social de seu interlocutor. O tipo de fala da personagem, portanto, é constante.

Algo semelhante acontece com a representação das falas de outras personagens. Cabeça é o escravizado de confiança de João Fernandes. Fiel, altivo, benigno, imponente e defensor do seu senhor, o cativo quase sempre emite conselhos ao seu dono. O curioso é que Cabeça utiliza ora frases feitas para se expressar, ora pequenas frases de efeito. Vejamos um exemplo: logo ao chegar à cidade, Fernandes começa a contar suas primeiras impressões a Cabeça. O português, bastante ansioso, enumera as intervenções que precisam ser feitas, aponta as estratégias que usará para aumentar a exploração de pedras preciosas e o tempo em que estas ações acontecerão. Contudo,

Cabeça, impávido como se fosse um bloco de rocha, só mexeu o lábio inferior:  
\_ Cada noite só tem uma lua só, nhô, sim!  
\_ E daí?  
Cabeça voltou a falar:  
\_ Todo tempo haverá de sê maduro! (SANTOS, 1976, p. 42).

No exemplo, a apócope ocorreu com a palavra “senhor” (“nhô” na fala da personagem). Conservou-se a tendência a enunciar a sílaba tônica e eliminar a átona. Na frase seguinte, Cabeça enuncia a forma apocopada do verbo “ser” (“sê”), havendo a supressão da letra “r”.

Adiante, Cabeça prosseguiu, baixinho, com sua voz profundamente rouca – e em trecho sintomático no que diz respeito aos fenômenos que temos analisado:

Mas se a sina de meu sinhô é essa... de pregá sua vida nessa pedra... mexê com muita fartura qui nem o pai do sinhô, é perciso sabê comê do bom e do ruins. Cada pedaço no seu tempo, sem zanga nem arvorço... apois? (SANTOS, 1976, p. 42-43).

A intensidade do uso da apócope, dada a supressão da letra “r”, indica o tom do comportamento enunciativo da personagem (“sinhô” – “pregá” – “mexê” - “sabê comê”).

Supressão que se vê também na forma “apois” (“ora pois”). A forma “perciso” (em vez de “preciso”) indica a permutação de letra “r” e reitera o distanciamento da modalidade padrão. A permutação mais evidente, por sua vez, ocorre na troca do “l” pelo “r”, conforme registra a palavra “arvoroço” (“alvoroço”), utilizada por Cabeça. Nota-se também a concordância irregular de número: “do bom e do ruins”.

Nossa hipótese aqui é a de que as apócopas, a concordância irregular de número e as reduções de concordância verbal sustentam o restrito desempenho discursivo de Cabeça, somando-se, claro, às manifestações de pouco domínio de estruturas linguísticas para a construção de um comportamento enunciativo articulado. Porém, a personagem domina pouco a língua portuguesa e duas são as razões, segundo o romance: em primeiro lugar, Cabeça conviveu com negros africanos, os quais não falavam o português; em segundo lugar, ele não passou pelo processo de educação formal. Logo, seu *modus vivendi* é assinalado por uma linha de cor demarcadamente afrodescendente, considerando as possibilidades de sua época, já que a narrativa *Xica da Silva* procura ancoragem no tempo histórico que representa. Cabeça, assim, como Xica, também não altera seu tipo de fala em função de seus interlocutores e situações comunicativas.

Outro aspecto que nos chamou a atenção a esse respeito se refere à Xica da Silva – agora a personagem. Essa, sim, optou por se educar, contratando professores particulares para que lhe ensinassem cultura geral e boas maneiras, segundo o romance aqui analisado. No bojo da cultura geral estava o ensino da norma culta da língua portuguesa. Após anos de estudos intensivos com o preceptor, Xica declara: “Imagina mecê, querido de minha alma, que a porca da mulher do Mucó prometeu mandar me dar uma surra! Logo a mim, uma mulher livre! Tem cabimento, uai?” (SANTOS, 1976, p. 91). O conhecimento formal não foi capaz de “apagar” a marca de estigmatização, ou seja, a forma apocopada “mecê” utilizada em vez da forma valorizada “vossa mercê”. A mesma forma convive com construções inerentes ao padrão da língua.

Se Xica, já “educada” segundo os padrões de sua época, ainda se expressa em desacordo com a norma culta da língua, independentemente da situação e do interlocutor, o romance não está em desacordo com o princípio de construção positiva da personagem? Em outros termos: não seria razoavelmente inconcebível que o comportamento enunciativo de Xica

estivesse de acordo com a modalidade de pouco prestígio, já que ela havia se inserido de modo decisivo no centro das decisões sociais de sua época? Xica convivia com João Fernandes, o maior contratador de diamantes de sua época. Muitas decisões passavam pelo par amoroso e não foram poucas as que partiram de Xica. E sabemos que a linguagem, vale dizer, principalmente o domínio da norma culta, é um dos passaportes para ocupar postos de comando em qualquer sociedade. Mesmo após anos de estudos, a personagem ainda utiliza uma modalidade estigmatizada do idioma, calcada nos desvios apontados no quadro que apresentamos anteriormente. Não estaria a consciência criadora do autor reproduzindo estereótipos acerca do negro e de sua maneira de falar, conforme o receituário negrista (cf. OLIVEIRA, 2014)? Esta estereotipia não seria o mecanismo responsável por alinhar o comportamento enunciativo de personagens negras, independentemente da instrução por elas recebida? Logo, o comportamento enunciativo não estaria, em última instância, pautado pela linha de cor? Nossa teoria é a de que sim, a linguagem em *Xica da Silva* demarca um lugar específico e rotulado para o negro na sociedade brasileira.

A fim de avançar nesta discussão, propomos analisar outro romance negrista: *A marcha*, de Afonso Schmidt.

## *A marcha*

Em *A marcha*, de Afonso Schmidt, publicado em 1945 e ambientado no século XIX, foram encontradas diversas marcas linguísticas que merecem atenção. As mais recorrentes dizem respeito ao comportamento enunciativo das personagens negras.

Nossa hipótese, como dissemos, é a de que o romance de Schmidt, assim como o de Felício dos Santos, tenta se valer de certa adesão à realidade, a fim de criar uma ambientação a mais coerente possível. Vale lembrar que ambas são narrativas de extração histórica.

A primeira cena diz respeito ao encontro de Terêncio, caifaz infiltrado em uma fazenda escravocrata; Salústio, líder caifaz; e Muge, africano escravizado. Vale lembrar que essa personagem foi capturada na África e trazida para o Brasil, mas a narrativa não oferece mais detalhes acerca do fato. O português não era, portanto, a língua materna de Muge. Houve,

porém, a paulatina inserção da personagem no âmbito da cultura letrada, segundo o livro, por meio do movimento caifaz<sup>4</sup>.

Logo que se percebeu na senzala, Muge tentou tatear o ambiente hostil da fazenda e se apropriar dos acontecimentos e condições a que ele estava submetido como escravizado. Terêncio, caifaz infiltrado na fazenda, tentou fazer uma espécie de tradução não só entre as línguas, mas entre as culturas e grupos (senhores x escravos). Até podemos entender que o comportamento enunciativo de Muge leva em conta a sua não familiaridade com o português, mas como explicar, como escolhas estéticas, justamente as marcas de estigmatização, conforme assinaladas por Alkmin e López (2009)?

Muge taramelava:

\_ Ué... Nego trabaia e drome, drome e trabaia... Não tem nada mais?

Justino explicava:

\_ Sim, tem mais, tem gargalheira...

O africano não compreendeu e olhou para Terêncio que, depois de procurar a palavra do fundo encoscorado da memória, cuspiu comprido e falou:

\_ Libambo... Eh, eh...

Muge vidrou os olhos, rangeu os dentes. E continuou a pensar:

\_ Quando preto uáxi... Como é?

Terêncio traduziu:

\_ Quando preto fica doente?

E Justino:

\_ Quando preto fica doente morre em cima do cabo da enxada. (SCHMIDT, 1981, p. 16)

Muge opera com uma mistura linguística, a qual lhe confere distância e pouca integração quando comparado a Terêncio e Justino. Este, aliás, mulato, foi criado na casa-grande e adquiriu os “modos dos brancos”, segundo o romance. Terêncio fica num entre-lugar: nem próximo de Muge, nem próximo de Salústio. Curiosamente, Terêncio é caifaz e mulato. A estratificação epidérmica aqui pode ser entendida como metonímia étnica do Brasil, ao mesmo tempo em que a linguagem aponta “quanto vale” seu falante na economia da opressão. Veja

---

<sup>4</sup> O movimento foi organizado pelo juiz Antônio Bento de Souza e Castro. Os caifazes organizavam fugas coletivas de escravizados no final do século XIX. Os fugitivos eram encaminhados ao quilombo do Jabaquara. O nome Caifazes foi inspirado em uma passagem do evangelho de São João (Jó. 11,50) em que sentencia Caifás: “Vós nada sabeis, nem compreendeis que convém que um homem morra pelo povo, para que o povo todo não pereça? E entregou Jesus a Pilatos”.

que a marca de estigmatização linguística, no comportamento enunciativo de Muge, é evidente: a lotização (“trabaia” por “trabalha”) seguida da permutação do “r” (“drome” por “dorme”).

A utilização de estruturas de pouco prestígio por parte do africano já aponta e denuncia o seu lugar social. O uso de “drome” e “trabaia” não somente identifica o lugar de pouco prestígio na sociedade, mas também denuncia as dificuldades de se expressar na língua do dominador, fato não discutido pela narrativa. Curiosamente, outras personagens, como o mulato Salústio, ainda que não escolarizado, não traz em seu comportamento enunciativo tantas marcas de estigmatização. Arriscamos dizer que o imaginário criativo do romance tenha se pautado mais pela linha de cor do que pela adesão à realidade que se queria representar. Quanto mais claro, mais a enunciação se aproxima da norma padrão. Quanto mais escuro, mais distante da norma padrão.

A fim de exemplificar a linha de cor, proponho analisar o contraste entre o comportamento enunciativo do Sr. Alvin (branco, escravocrata) e de Salústio (mulato, escravizado):

\_ Você já recolheu o gado?

Salústio gaguejou.

\_ Então que boi é aquele que está mugindo no capão?

\_ É o Maiado, sim sinhô. Eu garreia percurá, mai tava escurecendo depressa. Então eu premero toquei os otro. Agora vorto de a cavalo prá campιά.

\_ Está bem, mas antes disso dê o toque. (SCHMIDT, 1981, p. 19).

Curiosamente, o livro não oferta informações acerca da escolarização (ou não) das personagens. Enquanto o comportamento enunciativo do Sr. Alvim, no âmbito do romance, espelha o padrão da língua (no momento da escritura do romance e em acordo com o padrão do tempo das condições de produção), o comportamento enunciativo de Salústio incorre em diversas marcas de estigmatização, muitas delas antes elaboradas na produção cultural do que de fato identificadas nas falas e nos sujeitos que o texto pretendia representar. As marcas são: lotização (“maiado” por “malhado”); a alteração de grupos consonantais (“garreia a percurá” por “agarrei a procurar”; “prá” por “para”); redução de ditongo (“premero” por “primeiro”; “vorto”, por “voltou”); redução de concordância verbal ou uso de morfema não padrão (“campιά” por “campear”). A nosso ver, o desvio da modalidade padrão usada para representar a fala de Salústio serve não só para separar os dois universos antagônicos presentes no romance

(inclusive como estratégia estética), mas para delimitar também outros dois universos, quais sejam, o da criança e o do adulto. Na verdade, Salústio aqui já é um jovem de algo em torno de 20 anos. Contudo, ao menos do ponto de vista linguístico, tais desvios do padrão da língua concorrem para a infantilização representativa da personagem. Referimo-nos à fala infantilizada como marca representativa do comportamento enunciativo, tal como foi denunciada por Tânia Alkmin e Laura Álvarez López (2009). As referidas pesquisadoras apontam que, em inúmeros momentos de nossa literatura, o artifício da infantilização de negros foi utilizado, inclusive para a construção de estereótipos. A própria figura do Pai João, arquétipo linguístico para construção de personagens negros, segundo Alkmin e López, utiliza desvios do padrão e comportamento enunciativo que lhe caracteriza como infantil, débil, benigno, servil.

A *marcha* apresenta outros exemplos de comportamentos enunciativos que discutimos neste artigo. A narrativa está bem adiantada quando trata da chegada do comboio de negros e caifazes a Santos, terra da liberdade, segundo o texto, quando “uma negrinha”, descrita como “serelepe”, estatelou-se na estrada e ergueu os braços, em postura hierática: “Santa Rita, mãe dos impossible, óie pra gente! [...] Minha Nossa Senhora do Monte Serrate! Eu prometo descê de jueio a serra de Santos!” (SCHMIDT, 1981, p. 101).

O comportamento enunciativo das personagens negras é novamente regido por marcas de estigmatização, como a lotização (“impossíve” por “impossível”; “oie” por “olhe”; “jueio” por “joelho”), e a apócope (“descê” por “descer”). Na nossa leitura, estas marcas atenuam justamente a capacidade reflexiva das personagens, porque as cativas se expressam em uma língua que não é a de sua comunidade de origem. A consequência desse procedimento é justamente a representação das personagens recair em uma dimensão infantilizada.

O curioso é que a cena transcorre em um momento em que o coletivo negro é conduzido até Santos pelos caifazes. Por sua vez, esses assessoram os negros em sua luta pela liberdade, inclusive agindo em defesa jurídica. Por que representar os escravizados por meio de uma modalidade linguística cheia de atropelos da norma culta se, em verdade, nem mesmo boa parte das elites dominava o padrão da língua à época, graças à parca (ou nenhuma) educação formal? O contraste perfeito entre o comportamento enunciativo das personagens brancas e das personagens negras nos faz indagar em nome de qual projeto o romance acentua tanto as diferenças. Não estaria ele acentuando a linha de cor, vale dizer, a divisão entre a casa-grande

e a senzala no imaginário estético? Arriscamos afirmar que *A marcha* acaba recaindo em uma postura separatista entre brancos e negros, bem como recai numa espécie de discurso racista, típico da postura externa que representa, por exemplo, Pai João e os Pretos Velhos. Continuemos com as análises, trazendo agora outro título.

## *Os tambores de São Luís*

O romance *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello, foi publicado em 1975. A narrativa ocorre durante um intervalo de tempo que se inicia às 22 horas de uma noite imprecisa de 1915 e termina às 9 horas da manhã do dia seguinte. Contudo, no campo da rememoração do protagonista, Damião, o texto percorre diversos episódios da história brasileira, como a escravidão, a abolição e a proclamação da República.

Com relação ao foco deste estudo, arriscamos dizer que o romance de Josué Montello apresenta certo avanço em relação aos outros dois citados, embora ainda recaia em comportamentos enunciativos bastante colados em estereótipos. Uma das cenas iniciais do livro é exatamente a fixação da família de Julião, pai do protagonista, Damião, bem como de outros ex-escravizados, em um quilombo no interior do Maranhão. Certa vez, os outrora companheiros de oito de Julião, Prudêncio e Balbino, ali chegaram de surpresa, trazendo no corpo as marcas das últimas chicotadas que o próprio Dr. Lustosa, fazendeiro implacável, fazia questão de dar, com a força e a ira de seu único braço:

\_ Tem sordado do governo te procurando – preveniu o Prudêncio, que falava depressa e contado. \_ Nós apanhou como bicho, e não disse onde tu tava. Até nos jorná de São Luís se falou que tu fugiu, depois de tocá fogo na casa de teu sinhô.

E o Balbino completou:

\_ Quando nos sortaram, nós fugiu. Quirino jurou que foge. Também o Bastião e o Nonato. Não se aguenta mais o home. Todo dia tem gente no tronco prele surrar. A véia Coió, coitada, morreu apanhando. E era o doutô que tava com o chicote. (MONTELLO, 1976, p. 11).

Há, de início, por exemplo, três elementos característicos de falas estigmatizadas: a permutação de “l” por “r” (“sordado” por “soldado”); a concordância irregular de número (“nós apanhou” por “nós apanhamos”; “nós fugiu” por “nós fugimos”); e a apócope (“tava” por

“estava”; “tocá” por “tocar”; “home” por “homem”; “doutô” por “doutor”). O comportamento enunciativo de Prudêncio e Balbino bem denota, no âmbito do romance, o pouco contato com o padrão da língua portuguesa, tal como acontece com outro personagem escravizado, Samuel, o qual acaba traindo Julião e o quilombo inteiro, ao delatar, por vingança, o endereço do refúgio de ex-cativos. Na cena em que eles se encontraram pela primeira vez, já de volta à fazenda do Dr. Lustosa, Julião, descendo devagar a rampa do lago para o terreiro, deu de frente com Samuel, que se curvara um pouco, puxando para baixo a frente da tanga. E, sempre curvado, olhava de esguelha, com uma fisionomia suplicante, para o preto esguio e alto que o fitava: “Faz bem seis mês que eu ando fugido dentro do mato. Não mande eu embora nem me mate. Eu também posso ajudar” (MONTELLO, 1976, p. 16). A redução da concordância verbal (“faz seis mês” por “faz seis meses”) significativa marca de estigmatização, assim como o uso da forma sujeito do pronome em função de complemento (“não mande eu” por “não me mande”). Samuel até esboça certo domínio das estruturas gramaticais da língua portuguesa, mesmo não tendo passado pela educação formal.

Ao contrário do que acontece com as personagens negras, o comportamento enunciativo das personagens brancas, mesmo aquelas que nunca passaram por qualquer processo de instrução formal, segue, fielmente, de acordo com a proposta do romance, os preceitos da modalidade de prestígio da língua. Consequentemente, os “desvios” de norma culta não se fazem (ou pouco se fazem) presentes no comportamento enunciativo do Dr. Lustosa. Tenhamos como contraponto o xingamento que Lustosa desfere a Damião, logo que este é capturado no quilombo e retorna aos trabalhos forçados e à pancada diária na fazenda Bela Vista:

\_ Ah, negro de merda, tu me pagas! Vai apanhar em dobro, para nunca mais tirares a mão na hora da bordoadá! [...] \_Agora, acabou-se a boa vida no carro de bois – rematou o Dr. Lustosa, amolecendo o braço exausto, depois da última palmatoada.

\_ Vais para a lata de água, de manhã à noite. Quem enche o tanque agora, és tu, e até a borda, todos os dias, mesmo aos domingos! (MONTELLO, 1976, p. 36).

O exemplo evidencia um distanciamento de usos da língua portuguesa de maneira que o comportamento enunciativo entre brancos e negros no romance sugere uma linha de cor, vale dizer, uma fronteira simbólica entre os dois universos étnicos. Essa linha de cor instaura

valores e representações distintos. Enquanto o universo do branco é “correto”, “adequado”, “valorizado”, “civilizado”, o do negro é “inculto”, “inadequado”, “estigmatizado” e “exótico”. O romance traça diferenças de comportamento gritantes entre os dois universos étnicos que são contrapostos o tempo todo. Estaria o romance construindo artificialmente manifestações linguísticas para as personagens negras, calcadas nas falas de Pai-João e Pretos Velhos, conforme descreveram Tânia Alkmin e Laura Álvarez López (2009)? Arriscamos afirmar que, por trás da lotização, da despalatalização, da permutação entre “l” e “r” ou “v” e “b”, do uso da forma sujeito do pronome em função de complemento, da concordância irregular de número (no sintagma nominal), da redução de concordância verbal (ou uso de morfema não padrão) e da redução de ditongos, reside o “preço” que as personagens negras e insurgentes “pagam” no negrismo romanesco, ao menos no âmbito das narrativas selecionadas.

Por fim, não podemos deixar de indagar: no país do racismo cordial, uma vida e/ou uma representação literária vale quanto vale o universo que ela representa?

Por que na boca de *um* determinado uso linguístico é considerado “normal” e na boca do *outro* o mesmo fenômeno é “engraçado”, “feio” ou “errado”? O que está em questão não é a língua em si, mas a personagem que fala, bem como o grupo social a que ela pertence e a região geográfica originária dela. Arriscaríamos acrescentar, ainda, que também está em questão a identidade étnica, visto que estamos imersos em um país em que o discurso da miscigenação benigna, cujo vetor de privilégios está apontado para o branco, ainda se faz presente em pleno século XXI. Assim, a linha de cor também é pautada pelo comportamento enunciativo, ao menos nos romances deste *corpus*, inseridos na linhagem literária a qual chamamos de negrista.

## Considerações finais

Constata-se uma firme separação entre dois universos e, logo, entre duas formas de comportamento enunciativo nos romances analisados. A primeira, manifestada amplamente tanto na fala dos narradores quanto na fala das personagens brancas, se vale do uso da modalidade culta da língua portuguesa. Não há, por menos educado formalmente que seja, desvios do padrão nem marcas textuais chamando a atenção para a fala deles. De maneira

oposta, o comportamento enunciativo de significativa parcela das personagens negras é marcado por diversas marcas de estigmatização.

Não seria demasiado, portanto, afirmar que, no âmbito dos romances negristas aqui estudados, replica-se a maneira de falar de duas personagens de nosso imaginário, tais como representadas na cultura por um ponto de vista externo à negritude: os pretos-velhos, entidades da umbanda; e Pai João, personagem de histórias tradicionais.

A partir de um ponto de vista externo à negritude, vale repetir, as personagens Preto Velho e Pai João, em muitas histórias, assumem o perfil do escravo africano sofredor, submisso e resignado, frequentemente ingênuo, cheio de bondade e fiel ao seu senhor. Algumas vezes, elas encarnam o escravo preguiçoso e pouco pensante; em outras, ele é o escravo atrevido, esperto e vingativo.

Acrescentamos a isso o aspecto dual da estética negrista (cf. OLIVEIRA, 2014). Por um lado, os romances em questão procuraram inserir aspectos mais característicos do horizonte temático afrodescendente na literatura brasileira; por outro, ao fazê-lo, acabaram por criar representações plásticas e caricatas, cujas marcas denunciam a exterioridade do ponto de vista que preside tais narrativas, conforme é possível perceber por meio da análise do comportamento enunciativo das personagens destacadas em nosso *corpus*.

Tal dualidade estética gera inegável reprodução de estereótipos que atribuem às personagens negras (principalmente àquelas pouco educadas formalmente) “erros” e “distorções” do português padrão que nem sempre refletem a maneira como de fato falavam os seres humanos a que estas personagens potencialmente poderiam representar. Estes estereótipos, por sua vez, em nossa avaliação, em certa medida pautam os procedimentos estéticos dos romances.

Se os romances devem preservar o pacto de leitura por meio do diálogo com a realidade, ainda que por meio da ficção, parece legítimo dizer que as narrativas analisadas neste artigo se sustentam na fusão entre paradigmas distintos quando o assunto é o comportamento enunciativo das personagens brancas e negras.

## Referências

ALKMIN, Tânia; LÓPEZ, Laura Alvarez. “Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João”. *Stockholm Review of Latin American Studies*, 4, p. 42-43, 2009.

AZEVEDO, Milton. **Vozes em branco e preto**: a representação literária da fala não-padrão. São Paulo: Edusp, 2003.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2005, p. 68-80.

FARACO, Carlos. “Norma padrão brasileira”. In BAGNO, Marcos (org.). **Linguística da norma**. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 37-61.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **Negrismo**: percursos e configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

SANTOS, João Felício dos. **Xica da Silva**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SCHMIDT, Afonso. **A marcha**: romance da abolição. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

## O REALISMO ANIMISTA EM AS AREIAS DO IMPERADOR, DE MIA COUTO

Cássia Morgon Fernandes<sup>1</sup>

Luciene Marie Pavanelo<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar o realismo animista na trilogia do escritor moçambicano Mia Couto *As Areias do Imperador*, composta pelos volumes *Mulheres de Cinzas* (2015), *Sombras da Água* (2016) e *O Bebedor de Horizontes* (2018). A obra retrata uma época em que o Sul de Moçambique era governado por Ngungunyane, o último grande líder do Estado de Gaza – um dos maiores símbolos da luta e resistência ao colonialismo português. Para além das discussões de identidades culturais e da contribuição histórica dessas literaturas, buscamos promover um debate sobre a cosmovisão africana como um processo continuado da descolonização da arte. O conceito do realismo animista, apresentado pelo professor Harry Garuba (2012), é uma forma de decodificar o sobrenatural nessas narrativas. Couto utiliza o imaginário ancestral e o fantástico para criar essa atmosfera realista e, ao mesmo tempo, animista numa visão africana.

**Palavras-chave:** Realismo Animista; Insólito; Mia Couto; Cosmovisão Africana.

**Abstract:** *This article aims to analyze the animistic realism in the trilogy of Mozambican writer Mia Couto As Areias do Imperador, formed by Mulheres de Cinzas (2015), Sombras da Água (2016) and O Bebedor de Horizontes (2018). The work portrays a time when southern Mozambique was ruled by Ngungunyane, the last leader of the State of Gaza – one of the greatest symbols of the struggle and resistance to Portuguese colonialism. In addition to the debate about cultural identities and the historical contribution of these literatures, we seek to promote a discussion on the African worldview as a continuous process of the decolonization of art. The concept of animistic realism, presented by professor Harry Garuba (2012), is a way to decode the supernatural in these narratives. Couto used the ancestral and fantastic imaginary to create this realistic and, at the same time, animistic atmosphere in an African vision.*

**Keywords:** *Animist realism; Unusual; Mia Couto; African worldview.*

---

<sup>1</sup> Graduada em Jornalismo pela União das Faculdades dos Grandes Lagos e pós-graduada em Gestão de cultural: cultural, desenvolvimento e mercado pelo Centro Universitário Senac São Paulo. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, campus de São José do Rio Preto. Endereço: Rua Pasquolina Verona Bonvino, 60 apto 34 – Higienópolis, São José do Rio Preto – SP. CEP: 15085-500. E-mail: <cassia.fernandes@unesp.br>.

<sup>2</sup> Doutora em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela USP. Professora da UNESP no Curso de Licenciatura em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras. Endereço: Rua Redentora, 2920, apto 133, CEP: 15015-780, São José do Rio Preto/SP. E-mail: <lucienemp@gmail.com>.

## Introdução

A trilogia *As Areias do Imperador*, do escritor moçambicano Mia Couto, composta pelos volumes *Mulheres de Cinzas* (2015), *Sombras da Água* (2016) e *O Bebedor de Horizontes* (2018), retrata o final do século XIX, uma época em que o Sul de Moçambique era governado por Ngungunyane, o último grande líder do Estado de Gaza: um dos maiores símbolos da luta e resistência ao colonialismo português, intercalando as questões sociais e políticas com a presença do insólito. O período mais sombrio da empreitada colonialista na África, segundo Gisele Krama (2016), é retratado pelo escritor moçambicano como uma representação viva do imaginário das personagens. Estamos diante de uma obra que dialoga com diferentes expressões do universo da oralidade<sup>3</sup> africana e que se aproxima da tradição de contar histórias, lendas e mitos.

No decorrer deste texto, pretende-se apresentar brevemente as três obras que fazem parte da trilogia pelo viés do realismo animista, com base em contribuições de Harry Garuba (2012), especialmente, bem como de uma breve fortuna crítica sobre a escrita do autor.

A trilogia é narrada pela voz da jovem Imani, que pertence à tribo VanChopi, uma das poucas que se opôs à invasão de Gungunhane<sup>4</sup>, que no primeiro romance da trilogia aparece apenas como uma entidade fantasmagórica, e pelas cartas de Germano de Melo, sargento nomeado para defender os interesses de Portugal naquela região. Há muito que a Corte Portuguesa enviava tropas ao país com o intuito de obter o domínio colonial, mas uma boa parte dos povos ainda mantinha firme suas crenças, por não aceitar passivamente a imposição da religião cristã. Imani tem 15 anos e como aprendera o idioma português com um padre durante uma missão na praia de Makomani é ofertada ao português, recém-chegado ao vilarejo de Nkokolani, para ser sua intérprete. Contudo, a família é dividida: enquanto seu irmão mais novo, Mwanatu, lutava ao lado dos portugueses, servindo inclusive como mensageiro do sargento, seu irmão mais velho, Dubula, se junta ao exército do imperador africano. Por meio de cartas endereçadas aos seus superiores, Germano de Melo revela aos poucos as suas

---

<sup>3</sup> A obra de Mia Couto traz em sua essência a oralidade, no entanto, esse não será um aspecto abordado nesta análise, ainda que muitos teóricos e escritores a considerem um critério de observação importante das literaturas africanas, incluindo as de língua portuguesa.

<sup>4</sup> Gungunhana para os europeus e Ngungunyane para os africanos.

intenções militares e de imposição da cultura europeia, assim como também seus anseios, medos e devaneios. Envolvidos pelos conflitos de uma guerra e convivendo com tantas diferenças culturais, Imani e o sargento vivem um amor inesperado.

Imersa em solo africano e nas raízes do continente, a trilogia traz consigo mistérios, magia, fantasia e cria universos paralelos que dialogam com o desconhecido, característica recorrente das obras de Mia Couto. Como o exemplo a seguir extraído de *Mulheres de Cinzas* (2015): “Há, em Nkokolani, um provérbio que diz o seguinte: se quiseres conhecer um lugar fala com os ausentes; se quiseres conhecer uma pessoa escuta-lhes os sonhos”. (COUTO, 2015, p. 18). Nessa passagem do texto verifica-se o insólito a partir de um provérbio presente aos que habitam a aldeia. São os ausentes que conhecem o lugar. E conhecem porque partiram, porque de fora se sente mais, se olha melhor, se percebe a partir da experiência vivida. E são os sonhos que refletem a imagem real dos sujeitos, fadigados da realidade que muitas vezes retira a esperança, esgota o sopro de vida restante.

Nota-se que esses elementos da narrativa não são comuns ao leitor. Em outras palavras, as regras convencionais da racionalidade humana. Portanto, instaura-se a dúvida, a hesitação, se de fato esses acontecimentos têm explicações. No decorrer da história, há a presença recorrente do insólito, seja nos diálogos, na descrição dos espaços, na descrição dos costumes e tradições ou no próprio comportamento das personagens. Nessa oscilação entre o real e o imaginário, a todo o momento, o leitor é confrontado a partir da percepção ambígua que tem dos acontecimentos, característica da narrativa fantástica apontada por uma boa parte dos teóricos do gênero.

O universo dos eventos insólitos presente nas literaturas africanas de língua portuguesa, geralmente, está inserido num contexto político-cultural mediado por lutas territoriais e desigualdades. Essa irrupção de elementos incomuns nas narrativas está presente em gêneros como o maravilhoso, o estranho e o fantástico numa perspectiva europeia. Vejamos algumas definições: para Tzvetan Todorov (2008), o “fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2008, p. 156). Ou seja, se há uma explicação racional para os elementos sobrenaturais da narrativa, deixa de ser fantástico e prevalece a categoria de “incomum”. Os eventos que parecem estranhos ao longo da história recebem por fim uma explicação racional. Se esses acontecimentos conduzem a personagem e o leitor a acreditarem

na intervenção do sobrenatural, é que têm um caráter insólito, estranho. Como aponta Todorov, a crítica descreveu (e frequentemente condenou) essa variedade sob o nome de “sobrenatural explicado” (TODOROV, 2008, p. 156-157).

No entanto, se o sobrenatural é visto como verdade e não há questionamentos, passamos a uma nova categoria: do maravilhoso. Para o estudioso, essas histórias são aquelas que começam como fantásticas e que terminam no sobrenatural. “São essas as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de não ter sido explicado, racionalizado, nos sugere a existência do sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 159). Como lembra Flavio García (2013), ao atribuir para os eventos insólitos o papel da dúvida, que conseqüentemente faz com que essa hesitação permaneça, o desfecho da narrativa mantém-se indefinido – justamente um atributo desse gênero literário.

Nesse contexto, para analisarmos as literaturas africanas, é importante pensar no animismo e nas teorias do realismo animista, desenvolvido principalmente por teóricos africanos. O conceito do realismo animista, apresentado pelo professor Harry Garuba (2012), é uma forma de decodificar o sobrenatural nessas narrativas; isto é, traz uma visão sobre como é compreendida a concepção animista da relação entre o mundo possível e o fenomenal, a partir da “arena sociocultural na qual eles são gerados” (GARUBA, 2012, p. 238). Sendo assim, para além das discussões acerca de identidades culturais e da contribuição histórica dessas literaturas, no âmbito dos estudos acadêmicos, é relevante o debate sobre essa cosmovisão africana, inclusive como um processo continuado da descolonização da arte. É a partir desse viés que faremos neste artigo a análise de alguns trechos dos romances, em especial, trazendo os exemplos do realismo animista nos diálogos das personagens. Para Petar Petrov (2014), a ambigüidade presente nesse tipo de narrativa está relacionada à presença de duas cosmovisões: uma de valorização da cultura tradicional, por meio do imaginário ancestral, e a outra o apego aos antigos valores das cosmogonias africanas:

Trata-se do confronto de duas mundividências antagônicas: a tradicional, conotada com o conservadorismo e o obscurantismo, e a materialista própria da modernidade racionalista, o que conduz a paradoxos inconciliáveis. Assim, torna-se evidente que o convívio das duas atitudes ideológicas se apresenta dúbio porque pode suscitar interpretações diversas, uma das quais sinal de importância de se controlar o presente, procurando-se, assim, uma evasão para

o passado e uma explicação irracional para a realidade moçambicana. (PETROV, 2014, p. 93)

Afinal, esse mundo africano tradicional foi acometido pela invasão de europeus que nunca se esforçaram para procurar entender a cultura local, mesmo porque a instituição da cultura europeia era também uma forma de reforçar o poder colonial. É importante destacar que a presença desses elementos, sob essa óptica, possibilita para alguns leitores uma identificação cultural com as personagens do romance, que, de acordo com Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury (2008), são a representação real do “desenraizamento causado por condições políticas e econômicas específicas da África e de Moçambique. Mas alargam-se como representantes das consequências inevitáveis da mundialização” (FONSECA; CURY, 2008, p. 85).

Para Garuba (2012), as teorias do realismo mágico apresentadas pelos escritores latino-americanos são limitadas para descrever as múltiplas facetas da representação animista presente nas literaturas africanas. A crença animista é formada por duas filosofias básicas: “a primeira diz que as coisas possuem vida própria, e a segunda que, quando suas almas são despertadas, seu sopro de vida é liberado e elas podem migrar para outros objetos” (GARUBA, 2012, p. 244). Em outras palavras, “o pensamento animista espiritualiza o objeto, dando assim ao espírito uma habitação local” (GARUBA, 2012, p. 240). E contrário do que geralmente se fala sobre o assunto, o realismo animista não tem ligação com nenhuma religião específica; o que acontece é que o termo está amparado numa espécie de compreensão religiosa do que entendemos como mundo material.

Provence Bampoky (2020) chama a atenção para o fato de que o pesquisador Francisco Noa (2015), ao referenciar a literatura que retrata o período colonial, critica o desconhecimento da realidade africana e como em determinadas situações essa interpretação equivocada, baseada na sua classificação como “maravilhosa” ou “mágica”, pode resultar na solidificação de mitos e imagens preconceituosas sobre as vivências dos povos africanos, que, sob esse ponto de vista, acabam sendo vistos como primitivos e supersticiosos. Como explica Garuba (2012), o que parece estranho e absurdo em muitas civilizações, numa realidade animista, são fenômenos comuns e intrínsecos a uma percepção do que é real. Talvez, o exemplo mais evidente seja a ancestralidade que confere vida aos mortos e é

convencionalmente usada nessas narrativas. Para os africanos, a concepção da morte é a passagem para o espaço da ancestralidade. De acordo com o pesquisador,

O realismo animista, creio, é um conceito muito mais abrangente, do qual o realismo mágico pode ser dito como sendo um subgênero, com suas próprias características de conexão e sua diferença formal. Pela repetição e pela diferença, o realismo mágico sinaliza de uma vez por todas sua dependência ao código de capacitação do discurso animista e seu “realismo” representacional também marca a sua diferença. Para ser mais preciso, o materialista animista se subdivide na técnica representacional do realismo animista, que pode uma vez mais se subdividir no gênero do realismo mágico. (GARUBA, 2012, p. 246)

## ***As Areias do Imperador e o realismo animista***

Em *Mulheres de Cinzas* (2015), primeiro romance da trilogia, Couto utiliza o imaginário ancestral e o fantástico para criar uma atmosfera realista e, ao mesmo tempo, animista. Nessa atmosfera insólita, temos um olhar recorrente à cosmogonia africana e sua riqueza de cultos anímicos, como, por exemplo, o diálogo com os mortos e a relação sobrenatural com a natureza. Não podemos esquecer também que estamos diante de um “espaço” de fronteiras entre culturas, línguas e tradições que retratam essa zona de inter-relações e conflitos entre colonizado e colonizador. Couto se considera um ser de fronteira, “costureiros de diferenças e viajantes de caminhos que atravessam não outras terras mas outras gentes” (COUTO, 2011, p. 56).

No trecho a seguir, temos um diálogo do avô de Imani, Tsangatelo, com os portugueses, durante um chamado para que ele realizasse o transporte de armas dos europeus:

- *Os patrões são de fora. A única lonjura que conhecem é a do mar. Em terra, a lonjura pode ter uma enorme vantagem.*
- *E qual seria essa vantagem?*
- *Essa lonjura parece oferecer mil modos de escapar. Mas ela é a maior prisão. Nenhum carregador se atreve a fugir.*
- *Bom, vamos ao que interessa: transporta ou não essas armas?*
- *Essas armas viajam de onde para onde?*
- *Alguém as traz de Lourenço Marques até ao rio Limpopo. Dali em diante será você que as vai transportar até Chicomo.*

No regresso a casa um estranho sentimento assaltou o avô: as armas, pensou ele, não se deslocam. Elas sempre estiveram onde hoje estão. Nasceram como

as ervas daninhas, sem razão nem intenção (COUTO, 2015, p. 245-246, grifo do autor).

Notamos uma simbologia de tradições já que as armas são comparadas às ervas daninhas – plantas que nascem de forma indesejada e, normalmente, interferem negativamente no jardim florido, assim como as armas que são usadas para ameaçar ou atacar alguém. Na história de Mia Couto, as armas ganham alma, passam a ter vida. Aos olhos ocidentais pode parecer um fenômeno sobrenatural ou, no mínimo, estranho. Numa carta, reproduzindo os preconceitos europeus, Germano afirma que Imani lhe disse uma vez que:

as pálpebras são asas que nos restaram de um tempo anterior, quando fomos aves. E as pestanas são as sobreviventes plumas. Essa é a crença da sua gente que vive de absurdas superstições. E ela ainda reproduziu outras crendices enquanto eu regressava ao meu estado normal. Disse, por exemplo, que na língua dos zulus “voar” e “sonhar” se diz com o mesmo verbo. Espero que sim, pensei. Espero que as nossas balas capturem esses malditos Vátuas em pleno voo (COUTO, 2015, p. 234).

Aqui temos mais um trecho que reforça essa distinção entre a narrativa ocidental e as africanas a partir de duas “visões de mundo”: “[...] o animismo subverte a autoridade da ciência Ocidental, reinscrevendo a autoridade da magia nos interstícios do racional/ secular/ moderno. A cultura animista abre, portanto, um mundo completamente novo [...]” (GARUBA, 2012, p. 238). O sargento Germano descreve suas vivências com o povo Nkokolani nas cartas que são endereçadas ao seu superior, e demonstra, a partir do diálogo com Imani, que a protagonista de *Mulheres de Cinzas* (2015) tem consciência da sua existência no cosmos e na comunidade. Observamos também a experiência do estrangeiro e a necessidade, quase que intrínseca, de explicar os eventos estranhos com um saber vindo de outra tradição (FONSECA; CURY, 2008, p. 34). Vale destacar ainda que esses elementos insólitos utilizados por Couto surgem também como uma forma de demonstrar a resistência dos africanos ao colonialismo português e, de certa forma, recontar e valorizar a diversidade africana. Como afirmam Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury, a maior parte das personagens do autor expressa a necessidade “[...] da representação da real situação de desenraizamento causada por condições políticas e econômicas específicas da África e de Moçambique [...]” (FONSECA; CURY, 2008, p. 85).

Vejam os outros: uma semana após o falecimento de Dubula, a mãe de Imani, Chikazi, aparece pendurada na grande árvore *tsonto*. Desolada com os eventos da guerra e a perda de um dos seus filhos, a mãe tira a própria vida. Para o pai, Katini Nsambe, a mulher não morreu, “*apenas arvoreou*” (COUTO, 2015, p. 278, grifo do autor).

O sargento Germano cirandou, desamparado, em redor da árvore. Repetidamente fez tensão de me abordar, em desajeitado consolo. Numa das ocasiões chegou a sugerir que orássemos juntos. Mas logo retificou: rezar não, porque ninguém reza para quem se suicidou. E acrescentou, já com inteira decisão:

- *Por amor de Deus, Imani, peça a seu pai que a levem para a igreja.*

- *Levá-la para a igreja? – ripostou o meu velho.*

- *Mas ela já está numa igreja. A nossa igreja é essa árvore.*

Vinda do meu pai, a observação era estranha. O português enfrentou-o, incrédulo. Não era Katini um cafre convertido? Germano sacudiu a cabeça para afastar a insolúvel dúvida. Que garantia se podia ter da fidelidade de um negro se mesmo aquele chefe de família saltitava de crença em crença com aquela facilidade? O sargento benzeu-se de forma contida e retirou-se, murmurando entredentes:

- *Não sentem o peso da culpa nem sabem o que é a vergonha: como podemos esperar que sejam bons cristãos?* (COUTO, 2015, p. 280, grifo do autor).

No dia seguinte, após decidirem que o corpo seria sepultado na própria árvore, Imani se questiona sobre os costumes com os mortos e é surpreendida pelo comportamento de seu tio durante a cerimônia de despedida do corpo.

E encerramos a sepultura como antes lhe havíamos cerrado as pálpebras. E, então, me perguntei por que razão fechamos os olhos dos mortos. Temos medo que nos contemplem. Por que ocultamos os corpos frios no fundo da terra? Por que receamos reconhecer o quanto já estamos mortos.

Quando se nivelou a terra, o sargento espetou uma cruz de ferro sobre a sepultura e, de olhos cerrados, convidou-nos a que rezássemos. Apenas Mwanatu, correspondeu ao apelo. O tio Musisi avançou sobre os presentes e arrancou do chão o crucifixo e, falando em *txitxope*, desatou a invocar em alta voz os nossos antepassados. O sargento olhou-nos como se pedisse socorro, mas Musisi ignorou a silenciosa súplica e, servindo-se de mim como tradutora, perguntou ao militar:

- *Eu pergunto, senhor sargento, sendo esse seu Deus o Pai de todos nós e criados de todos os idiomas, será que Ele só entende português? E você, sobrinha, não se limite a traduzir. Diga-lhes como fazemos nós, os pretos. Ou já se esqueceu da rua raça, Imani Nsambe?* (COUTO, 2015, p. 282-283, grifo do autor).

Esses trechos convidam o leitor a refletir sobre como a sociedade moçambicana daquele período era atravessada por conflitos culturais entre africanos e não-africanos. De um lado o homem branco, ocidental, que se mantém convicto de seus costumes cristãos e permanece impondo ideologicamente sua crença religiosa cristã. Nitidamente identificamos diálogos da modernidade com a tradição ancestral, bastante recorrente nas literaturas africanas. Na outra ponta, presenciamos o negro resistindo e lutando por seus ideais. A árvore é um dos símbolos fundamentais da cultura africana que remete à ancestralidade, onde estão as suas raízes e origens, e aos antepassados que asseguram a manutenção da vida coletiva. É também um elemento nacional sagrado; assim como na Bíblia aparece localizada no Jardim do Éden, está associada à formação do universo, representando a conexão entre vários planos, como a terra, o céu e o submundo. Esse é o caminho narrativo escolhido por Couto em muitos de seus romances. Inspirado na sua terra, nas suas raízes e na ambivalência de identidades culturais e nessa trilogia não é diferente: o escritor mostra na criação narrativa “estratégias de representação e técnicas narrativas que permitem transposições e transgressões de fronteiras e identidades, tendo como base uma concepção animista da realidade do mundo” (VARGAS; SILVEIRA, 2014, p. 208).

O mundo africano, em seu universo tradicional, foi perturbado pelos colonizadores que nunca fizeram questão de uma coexistência que respeitasse as diferenças culturais. Ao analisar uma obra do escritor angolano Pepetela, Bampoky (2020) faz uma crítica aos estudiosos que usam as categorias do realismo mágico e do fantástico para propagar a ideia de que toda produção literária africana é de teor sobrenatural, principalmente aquela do período colonial. Estamos diante de uma literatura que recria o imaginário; muitos discursos, se não forem analisados sob as perspectivas da realidade africana, podem contribuir para a consolidação de mitos e imagens preconceituosas das vivências desses povos, e corremos o risco de cair na armadilha tendenciosa do ocidente de reforçar a ideia eurocêntrica de primitivismo. Afinal, é assim que se processam muitas vezes as relações culturais com os africanos. Propomos esse último trecho para encerrar a análise desse primeiro romance:

Disse-me que os mortos não andam pela Terra; são eles que fazem a Terra andar. Com uma corda feita de areia e vento, os defuntos amarram o Sol para que não se perca no firmamento. E disse ainda que os mortos abrem caminhos

às aves e às chuvas. E que tombam em cada gota de cacimbo para adubar o chão e dar de beber aos besouros.

A moça disse tudo isso sem pausa para respirar. Onde aprendeste tudo isso?, perguntei, a medo. Não tive que aprender, respondeu. Sou feita de tudo isso. O que me tiveram que ensinar foram as histórias dos brancos.

- *Mas tu não és católica?*

- *Sou. Mas tenho muitos outros deuses* (COUTO, 2015, p. 286-287, grifo do autor).

Para o estrangeiro, era incompreensível um mundo externo ao seu. Ele não entendia como era possível apresentar condolências a quem não acredita na morte. Na sua visão, aquela família africana estava diante de um morto sem morte. Então, afinal, que luto era aquele? Que costumes religiosos são esses? As respostas lhe pareciam para além da sua capacidade de um homem branco colonizador. Para Luciana Silva e Flavio García (2014), o escritor, quando submete as personagens a essa convivência inusitada com os mortos, “convida à apreensão de um mundo de união entre os *realia*<sup>5</sup> e os *mirabilia*<sup>6</sup>, aproximando-se, por apropriação e resgate, do real-maravilhoso – para Garuba (2003), menos abrangente que o real-animista” (SILVA; GARCÍA, 2014, p. 85).

Embarcamos agora para o segundo romance, *Sombras da Água* (2016). Ainda em *Mulheres de Cinzas* (2015), uma amiga do sargento, a italiana Bianca Vanzini Marini, visita Nkokolani. Dias depois, um disparo atinge as mãos de Germano, que se defendia de uma turba marchando em direção ao quartel, à frente da qual se encontrava Mwanatu, o irmão com deficiência, e Imani. Numa situação inusitada, a menina usa uma arma para defender o irmão e acaba atingindo a mão do português, que é transportado com urgência por Imani, Katini, Bianca e Mwanatu pelo rio Inharrime na direção do único hospital da região. É exatamente desse ponto que se inicia a segunda parte da trilogia. Mas como em toda boa história, as adversidades surgem, o grupo não consegue chegar ao destino almejado e permanece “preso” à ilha de Sana Benene, onde reencontra o padre Rudolfo Fernandes. Imani passou toda sua infância junto dele na igreja de Matimati aprendendo a deixar de ser negra a partir da iniciação na cultura do colonizador. O convívio com o padre deixa Imani atordoada, trazendo um passado mais vivo

---

<sup>5</sup> Palavra em latim usada para designar objetos da vida real que incorporam exemplos de linguagem.

<sup>6</sup> Gênero da literatura latina medieval que retrata a dicotomia entre o real e o imaginário, também conhecido como maravilhoso.

que nunca e um presente que reforça a sua condição – pior que ser negra naquela guerra era ser negra e amiga dos brancos. Em um dos muitos diálogos de Imani com o sacerdote, esse afirma:

A nossa terra era uma ilha: os que chegam não querem ficar. Por muito que gostemos deles, não devemos entregar de alma inteira.

- *Os que batem à nossa porta estão de passagem: Abre-lhes a casa, mas mantém fechada a tua alma.*

Referia-se à minha atração pelo sargento. Mas o padre falava, também, de si mesmo. Um homem entre mundos, criatura entre fronteiras. Para os brancos, era amigo dos pretos. Para os negros não era senão um português de segunda categoria. Para os indianos que com ele partilhavam a cor da pele, o padre não era ninguém. Tinha língua, crença e os modos dos europeus. Não chegava a ser traidor, simplesmente não existia.

- *Esta é a triste realidade do mundo: os que existem pela metade acabam sendo duplamente odiados* (COUTO, 2016, p. 85, grifo do autor).

Para além da questão de um retrato fiel daqueles que estão à margem, temos na narrativa, a partir da conversa entre a menina e o padre, a evidência de que a sabedoria poderia ser uma virtude. A experiência e os acontecimentos, sejam bons ou maus, fizeram Rudolfo criar uma própria realidade que o mantém com os pés no chão, até mesmo em seus devaneios. Circundado numa cultura moçambicana, o sacerdote enfrenta seus fantasmas lidando com medos e desejos, ao mesmo tempo que buscava reparar as injustiças lançadas aos negros. Há tempos que o padre tinha entendido que naquele território tudo era possível: que rituais funcionam, que deuses existem e que os mortos habitam dois mundos. Estamos diante de uma personagem que traz em sua composição elementos híbridos que desembocam nessa sua duplicidade dramática; afinal, existe uma complexidade étnica e religiosa que Mia Couto faz questão de trazer à tona nessas páginas. A teoria do realismo animista defendida por Garuba (2012) se concentra exatamente no pensamento tradicional africano em oposição ao pensamento tradicional ocidental e na busca do contínuo reencantamento do mundo a partir da manifestação do inconsciente animista. Fugindo muitas vezes para uma noção exagerada e preconceituosa dos costumes africanos. Dois universos tão distintos, que constituem olhares sobre a vida e seus acontecimentos de forma tão diversa, uma consciência inserida num contexto de cosmovisão, de origem, de comunidade africana, destituída de preconceitos eurocêntricos.

Em mais uma carta do sargento, desta vez endereçada ao tenente Ayres de Ornelas, com quem o português durante sua estadia em Sana Benene construíra uma profunda relação de amizade, encontramos a reafirmação das crenças:

Comentei com o padre sobre a insistência dos cafres em tratar dos mortos tanto ou mais do que dos vivos. Rudolfo explicou o que eu já sabia: a diferença entre o vivo e o falecido é só um diferente grau de presença. Cuida-se do morto para que ele nunca morra. Estar por cima ou por baixo da terra é pequeno detalhe. O próprio chão africano é tão vivo que não há defunto que não queira continuar enterrado. E eu concordo com ele: nestas paragens a terra não é sepultura. É apenas uma outra casa (COUTO, 2016, p. 184).

Quantas vidas em nome do solo sagrado foram lançadas para a morte? Quanto sangue derramado em nome dos discursos inflamados do colonizador? “Quantas guerras há dentro de uma guerra? Quantos ódios se escondem quando uma nação manda seus filhos para a morte?” (COUTO, 2016, p. 86). Deixando de lado os aspectos históricos, essa é a lógica da concepção animista entre o mundo subjetivo, real e verossímil, e o universo do surpreendente, do sobrenatural e do insólito, defendida pelos teóricos e que Couto traz para *As Areias do Imperador*.

- *A tua mãe esteve aqui.*

- *Aqui em Sana Benene?*

Não tinha sido apenas forças africanas que me tinham curado. Eu mesmo tinha trazido de longe os meus remédios, disse a profetisa. Os meus remédios?, indaguei admirado. Os meus sonhos tinham sido a minha maior cura. Porque, segundo ela, vinham carregados como barcos. E foram muitos os parentes que, mesmo sem eu saber, me haviam visitado (COUTO, 2016, p. 211, grifo do autor).

Essa passagem é uma conversa entre o sargento e Bibliana, uma das curandeiras da ilha. Logo que chega à Sana Benene, Germano passa por um ritual de cura, executado pela feiticeira, que não lhe devolve as mãos, mas lhe devolve a vontade de viver. Recentemente, o português havia recebido uma carta da mãe, por intermédio de um interlocutor, dizendo que a matriarca estava à espera de seu regresso. Mais adiante, em uma de suas comunicações com o tenente, Germano lembra que a carta não poderia ser da sua mãe, pois aquela havia deixado a casa ainda quando ele era criança. Na verdade, poderia ser de uma esposa que ficou em solo

européu. O personagem-narrador confunde o leitor, pois ao que tudo indica, isso trata-se de um delírio do sargento<sup>7</sup>. É uma história sonhada, com a intervenção dos mortos no mundo dos vivos. O fato é que encontramos nesse trecho dois elementos narrativos comumente presentes nos textos do realismo animista, o onírico e a fé nas firmezas africanas. Como aponta Ana Mafalda Leite (Apud FONSECA; CURY, 2008, p. 30), os sonhos são meios de comunicação dos vivos com seus antepassados, sendo uma das fontes de profecias.

Antes de partirmos para o último romance, *O Bebedor de Horizontes* (2018), sinalizamos outra particularidade presente na escrita coutiana, que tem uma relação com o animismo, que é a maneira de reinventar o mundo. Couto (2019) fala que a memória transcreve os fatos, sendo apenas uma tradutora do passado. Inventar lembranças é uma obra que todos fazemos e, a partir disso, recriamos o que foi o nosso próprio tempo. Portanto, se é inventado, pode ser recriado à sua maneira. Para Inocência Mata (1998), a cada lançamento do autor encontramos a confirmação dessa renovação. “E cada obra de Mia Couto traz-nos novas palavras, novas formas de nomear as ‘coisas’ e o seu estado, de dizer o país (por vezes quase indizível [...])” (MATA, 1998, p. 265)<sup>8</sup>.

Garuba (2012), por sua vez, afirma que a lógica do pensamento animista é o contínuo reencantamento do mundo:

o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado; na prática literária, ela se transforma em uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material; e no mundo social de relacionamentos humanos e atividade econômica, política, os significados de mediação que o pensamento animista postula como moeda de troca social são instrumentalizados, mais frequentemente do que se gostaria, de forma a servir apenas aos líderes e às elites locais (GARUBA, 2012, p. 255).

Seguimos, então, para a última parte desse enredo insólito. Em dezembro de 1985, um pequeno grupo de soldados, comandados por Mouzinho de Albuquerque, avança sobre o povoado de Chaimite e numa emboscada capturam Ngungunyane, o Rei de Gaza. Junto

---

<sup>7</sup> No terceiro romance da trilogia a mãe do sargento aparece e o leitor compreende então que os escritos do sargento eram delírios.

<sup>8</sup> Nesse artigo a pesquisadora Inocência Mata aborda a forma como Mia Couto conhece o lugar da língua portuguesa na expressão dos sentimentos de um povo ex-colonizado. Aprofunda o debate sobre a forma como o escritor faz uso da linguagem para expressar uma realidade cultural e social, atingindo uma “extraordinária artesanaria sempre aliada a uma reflexão histórica, político-social e ideológica” (MATA, 1998, p. 265).

com o imperador são presos filhos, parentes próximos e sete de suas mais de trezentas esposas. No outro extremo, às margens do rio Limpopo, os portugueses prendem o chefe dos mfumos, Nwamatibjane Zixaxa, que segue para o exílio juntamente com os presos da corte de Gaza. Imani acompanha o grupo e continua a desempenhar o papel de tradutora das autoridades portuguesas. A jovem, que agora carrega um filho de Germano, acompanha de perto os últimos dias do reinado de Ngungunyane. Inicia então uma longa viagem marítima que desembocará no eterno exílio dos africanos.

Nesse percurso, além do capitão Mouzinho, os negros seguem na presença do comandante Álvaro de Andréa. Ambos disputam poder e glória, mas acabam sendo assombrados pelas crenças do povo de Moçambique. É possível notar nesta passagem a resistência dos brancos às religiões africanas, já que o preconceito dos europeus faz com que acreditem que a única religião possível seja a cristã, e que as demais crenças religiosas sejam “tolices” ou “mentiras”:

- *O que vejo? Não sei. Vejo Andorinhas.*
- *Andorinhas? – espanta-se Mouzinho.*
- *Dizem que Gungunhana odeia essas aves tanto quanto teme o oceano. Já lhe perguntei a razão desse ódio.*
- *Dou-lhe um conselho, meu comandante: não pergunte nada a essa gente – adverte Mouzinho. – É um duplo erro. Primeiro, porque lhe mentirão ao responder. E depois porque, ao dirigir-se lhes, você dá-lhes uma importância que nos pode ser perigosa.*
- *Uma das rainhas disse-me que as andorinhas não são aves. São mensageiras. Há que escutar o recado que trazem.*
- *Tolices, caro Andrea. E mais tolo é quem lhes dá ouvidos* (COUTO, 2017, p. 44, grifo do autor).

Nas teorias do mundo fenomenológico, a natureza e os objetos são dotados de uma vida espiritual, independente de dogmas religiosos, ainda que possam ser originados a partir de uma determinada religião ancestral. É exatamente desse lugar, de reencantamento, traduzido por Mia Couto, que o anseio animista se manifesta como um processo vivo de significação na sociedade: “O inconsciente animista, portanto, é uma forma de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedade e culturas predominantemente animistas.” (GARUBA, 2012, p. 242).

Cientes de que fantástico e o inusitado fazem parte dessa cultura e guiados por um olhar de cosmovisão africana, mais uma vez, notamos a riqueza da construção narrativa de Mia Couto em *As Areias do Imperador*. Como veremos nos trechos a seguir, o animismo aqui presente se constitui no hibridismo dessas relações entre colonizado e colonizador, perpassando cultos, ritos, crenças, diálogos entre mortos e vivos. O animismo, pois, cumpre a sua contribuição social, enquanto literatura, como uma representatividade mais “real” dessa identidade moçambicana.

Dabondi vai balançando, fungando, espirrando, tossindo e, por fim, entra em convulsivo transe. Com os olhos revirados e a voz desfigurada ela anuncia: *Há um homem descalço atravessando um rio que desce dos céus. Nessa terra chove tanto que ninguém precisa de abrir um poço...*

- *É o Congo! Só pode ser o rio Congo!* – exclama o capitão Sousa.

- *O comandante acha que nos transporta como prisioneiros* – declara a rainha.

- *Mas o único prisioneiro é o senhor. Este barco é a sua prisão.*

Olhos cerrados a rainha sublinha cada palavra com um embalo do corpo. Vou-lhe seguindo as palavras e os gestos com tal entrega que o comandante pergunta:

- *Por que gesticulas tanto quando traduzes?*

- *Porque quando traduzo eu sou ela* (COUTO, 2018, p. 167-168, grifo do autor).

Nessa altura da história o imperador e seus familiares já foram capturados pelos portugueses e seguem no navio *África* para Lisboa. Mas antes farão uma parada em Lourenço Marques para uma pequena demonstração de que Portugal dominou, pelo menos em parte até então, os territórios africanos e que Ngungunyane realmente foi capturado. Dabondi é uma das sete esposas do imperador. Vista como curandeira, a rainha acaba atraindo a atenção do comandante Antonio Sérgio de Sousa que está na liderança da embarcação. Quando Imani começa a traduzir a fala de Dabondi para o português é como se existisse uma identificação e correspondência com a divindade ou entidade que atua sobre a rainha ao ponto de a menina não ter controle dos seus movimentos. Para o povo de Moçambique é possível qualquer tipo de conexão e sintonia com deuses e espíritos.

Os tripulantes são aspergidos com óleos e, depois, banhados e purificados. Chamam a isso um novo batismo. Incrível como somos semelhantes nas nossas cerimónias, brancos e pretos. E como se assemelham os rituais que usamos para limpar a alma! Afinal, os anjos dos brancos não são os austeros

vigilantes que nos fizeram crer. São, como os nossos, bêbados e foliões (COUTO, 2018, p. 197).

Essa é mais uma demonstração do realismo animista presente na obra, ainda que a narradora-personagem traga uma irônica visão sobre os costumes dos brancos que se misturam com os dos negros. Nessa passagem, os africanos seguem presos a um navio rumo a Lisboa. O ritual faz parte de uma celebração dos portugueses atuantes na guerra:

Nasci em África, em terra onde as árvores superam os céus. A minha mãe, que Deus a tenha, ensinou-me a amar essas criaturas como se adivinhasse que me iriam faltar mais que a própria terra. *As árvores são como as pessoas*, dizia. Não nos damos conta de que o que nelas vemos é apenas o que está na superfície. O que nos falta ver, nas árvores e nas pessoas, é o próprio tempo, esse infinito tecelão. As raízes, garantia minha mãe, são como as histórias das nossas vidas. Quem as vê? Pois nós, meu sargento, passamos um pelo outro como quem passa por uma árvore e não vê senão sombras (COUTO, 2018, p. 205, grifo do autor).

E novamente temos a árvore como elemento central da manifestação do animismo. A natureza viva e a conexão com os antepassados, a origem de tudo na visão moçambicana. Em certo momento, o narrador afirma:

Esquecemo-nos, diz Dabondi, como se arrumavam as nossas casas para receber esses invisíveis visitantes. Nos nossos pátios, os homens sentam-se virados para sul. As esposas ocupam o lado oposto. Ao vento norte dá-se o nome de *nwalungo*, o “homem”. O vento sul é chamado de *dzonga*, a mesma palavra que designa as mulheres. Estes preceitos não são mais respeitados. Nesta nova casa – que Dabondi diz ser um barco enterrado – ninguém mais sabe dos pontos cardeais. Se um dia os espíritos nos vierem resgatar não saberão como nos encontrar. Saberão atravessar o extenso oceano mas ficarão à porta das nossas celas (COUTO, 2018, p. 238).

Quando estamos diante de uma obra de Mia Couto, reconhecemos o espaço que a herança cultural ocupa para os moçambicanos, amparada nas tradições, na sua diversidade cultural. São constantes as referências às crenças, aos mais velhos, aos ancestrais, à sabedoria e aos fundamentos que constituem essas comunidades. No exemplo acima, a rainha Dabondi, na companhia de Imani e das outras esposas do imperador, estão em um campo já em Lisboa, exiladas, e tentam de alguma forma manter viva o que as une, a África com suas raízes e origens.

Por isso é importante tratarmos a compreensão animista aplicada aos hábitos cotidianos nessas narrativas, reforçando que o olhar estreito para um único gênero literário pode não ser suficiente para descrever a multiplicidade de representações que uma obra pode nos oferecer; neste caso, o animismo aqui em análise. Por último, há a tendência recorrente nos textos de Mia Couto, como mencionamos anteriormente, de trazer personagens subalternizados na própria sociedade africana, como as mulheres:

Na minha terra, quando uma mulher engravida, toda a família fica grávida. Durante a gestação o corpo da mulher deixa uma vez mais de lhe pertencer: foi simplesmente emprestado. Foi cedido ao marido, aos sogros, à família do pai da criança. E nem as dores do parto lhe pertencem. Porque é assim que reza a tradição: não é a mulher que dá a luz. São os antepassados que insuflam a vida nova naquelas que nascem. A mulher existe como um luar: mero espelho de outros sóis (COUTO, 2018, p. 254).

Nesse trecho temos mais uma demonstração da fé nas crenças e a reverência aos antepassados. A essa altura, Imani, que chega a Portugal carregando um filho do sargento Germano, já não o tem mais. Levaram-no. A mãe do europeu que até então era uma figura desconhecida para o leitor, pega a criança da menina alegando que ela não teria condições de ir adiante no papel de mãe. Imani então perde tudo que a conecta com sua terra: a mãe, os irmãos, o pai, seu único amor e, agora, o filho. A jovem passa 15 anos na Ilha de São Tomé com as outras rainhas até que são enviadas de volta à África.

## **Considerações finais**

*As Areias do Imperador* é uma trilogia histórica e intensa. Uma obra ficcional inspirada em fatos e personagens reais de um passado que deixou marcas profundas em territórios africanos; indispensável nos relatos do sistema colonial na África, mais especificamente na região de Moçambique. Para além dessas questões, a história se configura, a partir da escrita, numa reinvenção da memória. Estamos diante de um escritor que trabalha com a percepção de espaço e com um olhar sempre muito cuidadoso ao retratar as diferentes tradições e linguagens de sua terra:

Mia Couto está muito atento, como já se mostrou, às tradições e mitos, aos costumes e linguagens de diferentes regiões de Moçambique. Consciente, todavia, das transformações inevitáveis trazidas pelos avanços tecnológicos, erige seu texto simultaneamente com resistência a essa descaracterização e como alerta para o perigo da mistificação das tradições e da permanência da visão da África como lugar do exotismo, como mundo natural e selvagem (FONSECA; CURY, 2008, p. 127).

Nesse contexto, sua escrita é uma recriação do seu próprio tempo, como mencionado anteriormente. Na obra de Mia Couto, a memória transcreve o que realmente aconteceu, ela é uma tradutora do passado com uma nova roupagem. São heranças recontadas, a partir de mitos e lendas: “O processo de contação pode ser pensado, segundo o escritor, em alguns momentos, como uma partilha do contador com seus antepassados mortos, e as narrativas cumprem função mediadora entre estes últimos e o auditório” (FONSECA; CURY, 2008, p. 16).

Narrada pela voz da jovem personagem Imani e por meio das muitas cartas escritas pelos personagens portugueses, conforme vimos, a trilogia está envolta numa atmosfera insólita que transpassa as fronteiras de outros gêneros como o fantástico, o maravilhoso, o realismo mágico e o realismo animista. O elemento comum entre todos esses gêneros, o sobrenatural, se manifesta de diversas formas. Entre uma explicação lógica e a aceitação de um evento fora do natural, somos levados para esse universo que por muitas vezes se torna maravilhoso, mas que também tem o poder de reencantar o mundo com uma manifestação do inconsciente animista, típico das culturas africanas, como defendido por Garuba (2012).

Esse exercício de observar a manifestação do insólito, com o viés animista, é essencial para compreender como acontece de fato a presença desse gênero nas literaturas africanas de língua portuguesa. Como destacamos anteriormente, a análise dessas literaturas somente pela óptica de gêneros como o fantástico, o maravilhoso e o realismo mágico pode desencadear uma visão limitada, restringindo outras possibilidades de leitura da obra coutiana, que podem ser promovidas a partir do realismo animista. Com isso, parte-se de um único olhar – geralmente eurocêntrico – sobre as tradições, crenças e costumes africanos, para nos levar a uma concepção mais abrangente, que mostra que o princípio organizador da narrativa de Mia Couto está implícito em uma concepção animista de mundo.

## Referências

BAMPOKY, Provence. Das fronteiras do fantástico, do mágico ao realismo animista em Lueji: o nascimento de um império, de Pepetela. **Revista África e Africanidades**, ano XII, n.33, 2020. Disponível em: <https://africaeaficanidades.net/documentos/33/Das%20fronteiras%20do%20antastico%20do%20magico.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2020.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COUTO, Mia. **Mulheres de Cinzas: as areias do imperador**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

COUTO, Mia. **Sombras da Água: as areias do imperador**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

COUTO, Mia. **O Bebedor de Horizontes: as areias do imperador**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

COUTO, Mia. Mia Couto sobre literatura, língua portuguesa e colonialismo. [Entrevista cedida a Margarida David Cardoso]. **Fumaça**, Portugal, 25 jul. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ioZeijqjh-s>. Acesso em: 12 mar. 2021.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GARCÍA, Flavio. **Discursos fantásticos de Mia Couto – mergulhos em narrativas de curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada: Letras em Revista**, v. 2, n. 19, p. 235-256, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451673021.pdf> Acesso em: 25 set. 2020.

KRAMA, Gisele. Colonização e guerra colonial em Moçambique: influências nas obras de Mia Couto. **Revista Línguas & Letras**, v. 17, n. 36, p. 12-26, 2016. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/13899/10546>. Acesso em: 20 set. 2020.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Maputo: Imprensa Universitária/ UEM, 2003.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. **Scripta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC**.

Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas, vol. 1, no. 2, p. 262-268, 1998. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10204>. Acesso em: 12 fev. 2021.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. São Paulo: Kapulana, 2015.

PETROV, Petar. **O projecto literário de Mia Couto**. Lisboa: Clepul, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **A narrativa fantástica**. In: Estruturas Narrativas. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Luciana Moraes; GARCÍA, Flavio. Fronteiras de um mundo insólito: olhares estrangeiros sobre uma varanda híbrida. **Navegações**, v.7, n. 1, p. 77-85, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/15217>. Acesso em: 20 jan. 2021.

VARGAS, Débora Jael; SILVEIRA, Regina da Costa. O insólito na literatura e a cosmovisão africana. **Revista Letras & Letras**, v. 30, n. 1, p. 207-218, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/27411>. Acesso em: 2 nov. 2020.

## ESCRITAS NEGRAS IMPORTAM: MARIA FIRMINA DOS REIS E SEU ROMANCE *ÚRSULA*

Régia Agostinho da Silva<sup>1</sup>

Bruno dos Santos Nascimento<sup>2</sup>

Pedro Lázaro Oliveira<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente artigo visa discutir o romance *Úrsula* (1859) da maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917), considerada pioneira na escrita feminina, antiescravista e de autoria negra no Brasil. A intenção do artigo é justamente analisar e mostrar os pontos do romance nos quais Maria Firmina dos Reis inaugura e expõe o discurso antiescravista na literatura brasileira. Como uma autora negra, que apesar de novos estudos e publicações de seu romance nos anos 2000, ainda se encontra relativamente desconhecida de grande parte do público. Ao longo do artigo analisamos três personagens africanos e afrodescendentes do romance: Túlio, Preta Susana e Antero, percebendo assim como o discurso antiescravista de Maria Firmina dos Reis se construiu e como a autora enfrentou a sociedade escravista e racista através das representações literárias.

**Palavras-chave:** Maria Firmina dos Reis; Antiescravismo; Escrita de autoria de mulher negra.

**Abstract:** *This article aims to discuss the novel *Úrsula* (1859) by Maria Firmina dos Reis (1822 – 1917), from Maranhão, regarded as a pioneer in women’s writing, anti-slavery and of black authorship in Brazil. The intention of the article is precisely to analyze and show the points of the novel in which Maria Firmina dos Reis inaugurates and exposes the anti-slavery discourse in Brazilian literature. As a black author who, despite new studies and publications of her novel in the 2000s, is still relatively unknown to a large part of the public. Throughout the article, we analyzed three African and Afro-descendant characters from the novel: Túlio, Preta Susana and Antero, thus realizing how Maria Firmina dos Reis’s anti-slavery discourse was constructed and how the author faced the slave and racist society through literary representations.*

**Keywords:** *Maria Firmina dos Reis. Anti-slavery. Writing authored by a black woman.*

### Introdução

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História da UFMA/Professora permanente da Pós-Graduação em História da UFMA. E-mail: <ruaformosa@hotmail.com>.

<sup>2</sup> Graduando em História pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: <brunobs2098@gmail.com>.

<sup>3</sup> Graduado em Letras pela Faculdade Pitágoras de São Luís. Graduando em História pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Prof. do Instituto Educacional Shekna em São Luís – MA. E-mail: <pedro.jumper18@gmail.com>.

Durante muito tempo, a pena literária e o protagonismo intelectual estiveram nas mãos masculinas. Realidade ocidental longeva, realidade brasileira desde sua dita descoberta e, ainda, realidade maranhense sob o epíteto de “*Atenas Brasileira*”.<sup>4</sup> Como mostra Bourdieu (1996), uma vez constituído o cânone, ou seja, as regras, padrões, sistemas simbólicos e de prestígio que qualificam se uma obra literária merece ou não reconhecimento estético, se constitui também a exclusão de outras obras, entendidas como bens simbólicos de menor importância. Ora, quem estabelece o cânone são aqueles cujo protagonismo é definido a partir de um lugar social, com atores específicos e interesses bem definidos. No Maranhão do século XIX, o cânone e os lugares de produção intelectuais são intrinsecamente masculinos, os *Atenienses*, depois *Novos Atenienses*<sup>5</sup>, encabeçaram o mito da *Atenas Brasileira*, e junto a isso, relativizaram, ocultaram e comandaram o esquecimento de uma das maiores escritoras do Maranhão e do Brasil; em contexto e condição tão adversos: afrodescendente, professora e, que escreveu, talvez, segundo Morais Filho (1975), o primeiro “romance original brasileiro” - *Úrsula* (1859): romance antiescravista com ocultos significados transgressores e em admiráveis aspirações de liberdade - Maria Firmina dos Reis, uma mulher que ousou ser aquilo que não lhe cabia, às margens do prestígio literário e do reconhecimento social.

Ser mulher no Maranhão oitocentista significava estar no lugar social de sujeição e subalternidade em relação à *dominação masculina*, termo que foi cunhado por Bourdieu (2003) e que nos serve de norte para compreendermos como as estruturas sociais masculinas naturalizam e, por conseguinte, secularizam uma dominação que se exerce em diversos âmbitos da vida social e na produção dos bens simbólicos e culturais. Dessa forma, os limites sociais eram bem definidos e hierarquizados: lugar de mulher era em casa, sendo mãe dedicada a seus filhos, esposa exemplar para seu marido, adocicada no convívio e submissa na intimidade (SILVA, 2013). As moças aprendiam a se “comportar” desse modo desde a tenra infância, enquanto os garotos tinham o trato e a polidez intelectual e artística como realidade e horizonte:

---

<sup>4</sup> Sobre o mito da Atenas brasileira, de que São Luís tenha se constituído como berço de grandes poetas e escritores (Gonçalves Dias, João Lisboa, Odorico Mendes, Sotero dos Reis, Gomes de Sousa) SD esse mesmo epíteto foi usado como forma de diferenciação da elite maranhense no período imperial, consultar Borralho (2010).

<sup>5</sup> Grupo de literatos maranhenses que, durante a Primeira República, vincularam-se imaginariamente aos autodenominados “Atenienses” da primeira metade do século XIX, no Maranhão. (MARTINS, 2006, p. 149-162).

As mulheres eram ensinadas, desde cedo, a respeitar suas “limitações” e a não se meter em certas atividades, fazendo com que muitas delas deixassem de se enveredar pelo universo da escrita ou mesmo da política. O imaginário sobre o corpo, a sexualidade e a identidade femininas, por sua vez, cuja base de significação era e continua sendo profundamente essencialista, operava como um impeditivo simbólico bastante eficaz. (ZIN, 2016, p. 16).

Referimo-nos a uma elite que mandava seus filhos para a Europa para retornarem como doutos: médicos, advogados, em pleno exercício da boa escrita, conversação e vida pública, pautada no prestígio dos pares e na influência social. Limites ideais do bojo conservador e nascidos no seio do patriarcado. Transgressões e incompatibilidades eram vistas com maus olhos pela sociedade, justificadas, por vezes, como frutos das más criações, das péssimas companhias e do pesado espírito de rebeldia. As mulheres sofreram, consentiram, asseguraram a dominação, porém, transgrediram muitas vezes. Como em todas as construções sociais, lugar de homem e de mulher, também nessa realidade, foi objeto de imprecisões e desvios. As práticas, por vezes, não correspondem às representações<sup>6</sup> sociais que se quer alcançar. Muitas vezes, elas são como aponta De Certeau (1996), a quebra da idealidade estrutural vigente e o despontar de novas formas de convívio, táticas de sobrevivência e desvio social.

Nascida na ilha de São Luís, em 11 de março de 1822, Maria Firmina dos Reis teria sido, segundo novas pesquisas<sup>7</sup>, filha de uma mulata alforriada e de João Pedro Esteves, homem de posses e que teria sido sócio do antigo dono da mãe de Maria Firmina – a informação do vínculo paterno consta apenas no registro de óbito de Maria Firmina, datado de 17 de novembro de 1917, como assinala Adler (2018). Foi professora concursada de primeiras letras, condição pública; uma das poucas permitidas a mulheres, mas com as devidas restrições comportamentais, tais como não serem vistas com homens, terem boa postura social e qualquer queixa seria motivo de maior atenção e investigação, como bem mostra o estudo de Silva

---

<sup>6</sup> O conceito de representação que utilizamos aqui é de Roger Chartier que entende a representação como instrumento pelo qual um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, dá/constrói/produz/cria um significado para o mundo social. (CHARTIER, 2002).

<sup>7</sup> Estamos nos referindo às pesquisas de Adler (2018) que descobriu o registro de batismo de Maria Firmina dos Reis, no qual havia a data 11 de março de 1822 e não 11 de outubro de 1825, como pensava Moraes Filho (1975), como data de nascimento da autora e o nome da mãe de Maria Firmina dos Reis, Leonor Felipa, como escrava forra.

(2009). Em suma, ser professora nesse contexto, como expõe Saffioti (1976), significava ser parte da extensão do lar e da família, a mãe que cuida dos filhos de outras mães. Morais Filho (1975) também nos dá conta que Maria Firmina fundou a primeira escola mista do Maranhão, para meninos e meninas, na vila de Guimarães.

A transgressão de Maria Firmina dos Reis teve um segundo nível, agora o racial. Ela era uma mulher mulata, assim como sua mãe, o que para a sociedade da época era motivo de distinção, mas não no sentido positivo da palavra. O tráfico negreiro transatlântico já era extinto no império do Brasil por lei desde 1850 com a chamada Lei Eusébio de Queirós<sup>8</sup>. A existência dessa lei, no entanto, de pouco valeu para frear o processo de escravização africana iniciado nos primórdios da colonização portuguesa em terras além-mar. Os senhores de escravos mantinham suas lavouras a todo vapor com a mão-de-obra escravizada trazida de África. As representações da lei, portanto, não correspondiam às práticas econômicas dos donos de escravos. A escravidão se mantinha, mas agora sob novos aspectos, sendo um deles o tráfico interprovincial de cativos, do qual a província do Maranhão se destacava pela reserva considerável de escravizados. Como aponta Jacinto (2008), a questão racial fazia-se presente nos diversos âmbitos da vida social e cultural do Brasil e em especial do Maranhão oitocentista.

Maria Firmina dos Reis era afrodescendente. Até onde isso foi um problema para ela, é difícil precisar, mas com grande porcentagem de certeza, foi um problema para quem com ela conviveu. Mulher, afrodescendente, sujeita a preconceitos de cor e de sexualidade, Maria Firmina dos Reis consegue mais uma vez transgredir a ordem, do discurso, da postura, da dominação e da escrita. Constructo de ousadia, seu primeiro e único romance, *Úrsula*, publicado em 1859, é considerado, talvez, o primeiro romance escrito por uma mulher no Brasil. Ousado porque tematiza “a odiosa cadeia da escravidão” dando voz aos escravizados, colocando-os em pé de igualdade com seus senhores – feito inédito até então, haja vista que, até na conversação entre os personagens não há distinção coloquial, pois, na fala, ambos, *negros* e *brancos*, usavam o português castiço -, pelo espírito de liberdade e pela aspiração humanista

---

<sup>8</sup> Lembramos que antes da lei de 1850, houve a lei de 1831 que aboliu o tráfico transatlântico. No entanto, essa lei não foi respeitada e, mesmo depois dela, milhares de africanos escravizados foram trazidos para o Brasil. (RODRIGUES, 2000).

cristã, que visa em suas linhas conceber a humanidade como una, que destrói as diferenças e propõe a fraternidade em meio à desigualdade inventada. (DUARTE, 2004).

A obra firminiana alcançou nos últimos anos uma boa visibilidade, seja pela força do movimento negro e do feminismo negro no Brasil, seja pela produção de teses e dissertações em programas de pós-graduação de diversas áreas no país.<sup>9</sup> A autora que passou muito tempo no ostracismo, a partir dos anos 2000, adquiriu a visibilidade nacional tão sonhada por meio de seu único biógrafo, José Nascimento Morais Filho (1975).

Nesse artigo, reconhecemos que muito já foi dito sobre Maria Firmina dos Reis, mas acreditamos que nenhuma obra se esgote em análises e interpretações. A obra literária é um texto aberto e extremamente rico que possibilita diversas e inúmeras leituras e essa será mais uma contribuição para que se conheça mais profundamente o trabalho dessa autora afrodescendente tão importante para as letras brasileiras e para as discussões que são ainda pertinentes e fundamentais em nosso país, quais sejam a questão da mulher e do racismo.

## O romance *Úrsula*

Maria Firmina dos Reis traça uma tática para publicar seu único livro - *Úrsula*, pois sabia muito bem de sua condição social e previu uma possível rejeição. Fala da sua pouca formação como justificativa para possíveis críticas. De fato, a educação a essa época era diferente para homens e mulheres (ABRANTES, 2004). No entanto, nossa autora gozava, sim, de certa educação refinada, afinal era professora concursada de primeiras letras e dominava uma vasta bibliografia literária, que podemos antever nos autores que ela cita, como Gonçalves Dias, Bernardin de Saint-Pierre, William Shakespeare, entre outros. Acreditamos que a apresentação de seu livro é uma tática para que seja lido, bem como uma forma de defesa da autora:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. [...] Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus

---

<sup>9</sup> Vide, por exemplo: DUARTE (2004); MACHADO (2019); ZIN (2016); ADLER (2018); TOLOMEI (2019), SILVA (2013).

pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. [...] Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir coisa melhor, ou, quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós. (REIS, 2018, p. 93-94).

Tudo indica que a história de *Úrsula* se passa no Maranhão, sendo descrito os belos campos e lagos que aparentam ser da Baixada maranhense<sup>10</sup>. A temporalidade também não é muito precisa, mas infere-se que seja mais ou menos na mesma época da escritura do livro, tendo em vista uma rápida referência a “uma das nossas melhores, e mais ricas províncias do Norte” (REIS, 2018, p. 97), deixando claro que se tratava do período do Brasil Imperial. O romance é dividido em vinte capítulos, sendo três deles protagonizados com as falas de personagens africanos e afrodescendentes escravizados, tendo ainda um prólogo e um epílogo.

Trata-se de um romance romântico típico: a personagem Úrsula apaixonou-se por Tancredo e vice-versa. Durante a narrativa existem as dificuldades para o final feliz, as ditas peripécias, e no decorrer da narrativa o leitor perceberá o encaminhamento à moda shakespeariana, no qual nem todos os finais são óbvios e quase todos trágicos. O que nos leva a essa afirmação é o desenrolar da história e a própria comparação que Maria Firmina faz do Comendador P. com o personagem Otelo da obra de Shakespeare, *Otelo, o Mouro de Veneza* (2017), dando indícios e até mesmo premeditando o final do seu romance:

O comendador cruzava o quarto com passos desordenados. Pálido como um espectro, com os cabelos eriçados, os lábios convulsos e contraídos, as comissuras dos lábios espumantes, pintava-se-lhe no todo a desesperação, e o ódio infame, e a vingança não satisfeita. Era Otelo no seu ciúme, Satanás expulso do céu e ferido no orgulho. Parecia nada ter visto, nem ouvido do que se passava em torno de si, porque continuou no seu passeio insano malgrado o ranger sinistro dessa porta, que gemeu nos gonzos como o sibilar da serpente. (REIS, 2018, p. 252-253).

---

<sup>10</sup> A baixada maranhense é uma região a Oeste e Sudeste da ilha de São Luís, caracterizada por planícies baixas que alagam no período chuvoso criando lagoas entre os meses de janeiro a junho (WIKIPEDIA, 2020).

No tocante a essa análise, destacamos como ponto central da obra a capacidade com que a autora junta os fragmentos de histórias pessoais dos personagens, criando vários pequenos núcleos temáticos de forma que eles confluem em direção ao núcleo central da história, o amor entre Tancredo e Úrsula. Isto se dá com explícitas características do Romantismo, em passagens nas quais a autora pincela, com suas palavras, paisagens, poeticamente.

O principal detalhe na elaboração dos núcleos temáticos, que é o diferencial de Maria Firmina para a época, é o fato de tocarem em feridas sociais que estão abertas em pleno século XIX, algumas que se estendem até os dias atuais. Um destes núcleos pode ser percebido a partir da história da personagem Adelaide, uma mulher que rompe de certa forma com a sociedade patriarcal. Adelaide é órfã, filha de uma prima da mãe de Tancredo e adotada pela mesma, se envolve com Tancredo e acaba ficando noiva deste, mas, para desposá-la, o pai de Tancredo impõe ao filho uma longa viagem de formação em Direito e depois outra extensa viagem de trabalho, já que julgava que Adelaide não estava à altura de seu filho, visto não vir de família abastada e, sim, vivia da caridade da tia que a adotara.

No entanto, Adelaide, que numa primeira leitura mais despercebida do romance, pode ser lida como uma antagonista de Úrsula, já que diferentemente da heroína ela encarnava toda a maldade e futilidade feminina, ao fazermos uma leitura a contrapelo, como nos sugere Walter Benjamin (1996), podemos lê-la como a personagem mulher, pobre, agregada que usa os meios que tem - no caso sua beleza -, para escapar da vida de miséria. Adelaide desposa o pai de Tancredo, o que causa no mancebo um grande desgosto que acaba por iniciar a narrativa. Acreditamos que essa foi a forma que Maria Firmina dos Reis encontrou para mostrar como, de alguma maneira, as mulheres pobres poderiam se revoltar e agir mesmo dentro das malhas da dominação:

As fissuras que racham a dominação masculina não assumem todas as formas, de dilacerações espetaculares nem se exprimem sempre pela irrupção de um discurso de recusa e de rebelião. Muitas vezes elas nascem dentro do próprio consentimento, reutilizando a linguagem da dominação para fortalecer a insubmissão. (CHARTIER, 1994, p. 109).

Essa característica, de pequenas burlas - no sentido de driblar as regras impostas - por parte desses grupos periféricos, era raramente representada na literatura, no entanto é algo recorrente quando deixamos de olhar apenas os protagonistas sociais e nos debruçamos sobre a

micro-história, a história de quem é colocado às margens desse protagonismo social.<sup>11</sup> Quando percebemos que dentro desse sistema há escravos, negros, mulheres e pobres tentando sair das condições que lhes são postas, percebemos que na ficção há várias Adelaides e, na vida real, diversas Maria Firminas. No romance *Úrsula*, o que se pode perceber, é que há muito da autora nas personagens e vice-versa.

Outro núcleo temático que está presente na obra é a percepção que se tem sobre a imagem do feitor, figura tida no imaginário cultural e social como um capataz, desprezível e mau, sendo desumano na prática de seus castigos e totalmente alinhado aos mandos do seu patrão. Porém, o primeiro feitor que aparece no romance, o qual Fernando P. o chama de “Feitor Branco”, não é totalmente submisso, de forma que defende que os escravos não sejam ainda mais castigados com o aumento do serão e se recusa cometer atrocidades contra a Preta Susana,

— Às vossas ordens, senhor comendador. — (...) — Que me tragam sem detença Susana. Ouvis, senhor? Que a tragam de rastos. Que a até à cauda de um fogoso cavalo, e que o fustiguem sem piedade, e... — Senhor comendador, — observou o homem, que recebia as ordens — ela chegará morta. — Morta?... Não, poupem-lhe um resto de vida, quero que fale, e demais reservo-lhe outro gênero de morte. O homem mordeu os lábios de indignação e perguntou: — Nada mais ordenais? — Sim, — tornou ele — quero que dobre hoje o serão destes marotos. Ah! Esta cáfila de negros, só surrados, e... — Mas, senhor comendador, — interrompeu o feitor com acento apesar seu repreensivo, e indignado — é já meia-noite, os desgraçados ainda trabalham por acabar o serão, como pois é possível dobrar-se-lhes a tarefa? — Oh! Lá!... — bradou Fernando e sorriu-se com horrível sarcasmo. — Que tal? Quem manda nesta casa? — Fartai-vos de atrocidades, já que sois um monstro, — retrucou fora de si o feitor, fixando-o com um olhar de desprezo, que ele suportou —, banhai-vos no sangue dos vossos semelhantes, juntai crimes horrendos a crimes imperdoáveis; mas não conteis mais doravante comigo para instrumento dessas ações, que revoltam ainda a um coração viciado, e que só no vosso pode achar morada. Desde já contai-me despedido do vosso serviço. (REIS, 2018, p. 238-239).

No trecho citado, quando o feitor diz “banhai-vos no sangue dos vossos semelhantes”, Maria Firmina usa um improvável personagem, um feitor, para expor seus traços humanistas, traços presentes em outros personagens, quando falam sobre igualdade e se

---

<sup>11</sup> Sobre as lutas dos agregados dentro das malhas da escravidão na ficção brasileira e em especial na literatura machadiana, vide Chalhoub (2003) e sobre a micro-história, vide Ginzburg (1989).

colocam contra qualquer subjugação entre os povos. O personagem “Feitor Branco” é posto como um ser humano capaz de ter empatia por Susana e por outros escravos.

Assim, Maria Firmina busca, a partir de jogos de figuras de linguagem, como antíteses, metáforas e personificações, balancear sua obra entre prosa e poesia, pois, apesar de prosaico, o romance nos traz diversas rimas internas melodiosas, característica que remete o leitor a sensação de estar lendo um poema. É perceptível e sentida a forma como a autora faz uso da poesia em suas descrições, principalmente se tratando das paisagens colocadas logo nas primeiras páginas do romance; talvez isto se dê, como aponta a obra de Candido (2002), devido às fortes influências do Romantismo, pungente à época no Brasil.

Com relação às figuras de linguagem, destacamos aqui os jogos duais de contraposição e antíteses, como quando a autora descreve uma paisagem linda:

A noite já era adiantada, e o galo, que cantara na fazenda de Santa Cruz, e que ele ouvira ao longe, veio revelar-lhe que tinha soado a hora dos mistérios, a hora em que aquele, que medita em meio aos palmares, ou sobre as ribas do mar, debaixo do nosso opulento e magnífico céu todo estrelado, enche o coração de maga poesia, e de um sentir delicioso, que vai como nuvem de incenso desfazer-se puro aos pés do trono do monarca do universo. (REIS, 2018, p. 236).

E, logo em seguida, na mesma passagem e noite, uma situação de violência é retratada contra os escravos de Fernando P., a seu mando, revelando, nas palavras do narrador que “para os demais a hora da meia-noite não tem significação” (REIS, 2018, p. 236), ou, se tinha, era o de dor:

Na casa do trabalho, muito mais frouxa lobrigava-se ainda a escassa luz de um lampião; os negros tinham recebido novas tarefas, empenhavam-se por acabá-las. Desgraçados! Não eram eles que trabalhavam por acabá-las - era o novo feitor, que com azorrague em punho ao som dos estalos os despertava. E já nem uma lágrima lhes vinha aos olhos, nem um queixume aos lábios - eram mudos; estorciam-se com a dor da chibatada, abriam os olhos, moviam-se maquinalmente para continuar o serviço, e logo recaíam naquela penosa prostração, que revela a extrema fadiga de um corpo, que descai já para o túmulo, cansado de lutar em vão contra mil privações que o desgastaram e aniquilaram. (REIS, 2018, p. 240).

Dentro do romance há também uma visível oposição de personalidades entre Úrsula e Adelaide, uma vez que essa última é percebida como uma personagem transgressora, aquela que feriu os sentimentos de Tancredo, casando-se com o seu pai por “interesse”, enquanto Úrsula é adocicada, uma representação dos bons costumes para a época, com traços angelicais e de pureza. Essa distinção é percebida em toda a obra, porém a observação se faz ainda mais notável quando a autora compara explicitamente as duas personagens, dizendo primeiramente sobre Úrsula e depois sobre Adelaide:

E a mulher cumpre na terra sua missão de amor e de paz; e depois de a ter cumprido volta ao céu; porque ela passou no mundo à semelhança de um anjo consolador. Esta é a mulher. Mas aquela, cujas formas eram tão sedutoras, tão belas, aquela, cujas aparências mágicas e arrebatadoras escondiam um coração árido de afeições puras, e desinteressadas... Oh! Essa não compreendeu para que veio habitar entre os homens; porque a cobiça hedionda envenenou-lhe os nobres sentimentos do coração. O brilho do ouro deslumbrou-a, e ela vendeu seu amor ao primeiro que lho ofereceu. Maldição!... Infâmia sobre a mulher que não compreendeu a sua honrosa missão, e trocou por outro os sublimes afetos da sua alma. (REIS, 2018, p. 230).

As dualidades presentes na obra de Maria Firmina se mostram ainda mais pungentes quando observamos o conflito entre amor, empatia, pureza, leveza em contraposição ao ódio, ciúmes, vingança e violência. Aqueles sentimentos sublimes representados, principalmente, na figura de Tancredo e Úrsula e estes sentimentos vis na figura de Fernando P, em suas ações contra Túlio, Úrsula, Luiza B., Tancredo, dentre outros, extravasando seu ódio, sua vontade e sede de vingança pelo seu ego ferido, agindo com uma violência sem limites.

Essas situações específicas de antíteses nos chamaram atenção e são momentos decisivos para o romance como, por exemplo, quando Úrsula está no bosque sozinha no pé de jatobá, refletindo, como de costume e apreciando a natureza, pensando em Tancredo, sobre os sentimentos que a animavam e se eram correspondidos pelo mancebo. Em seguida, a personagem escuta algo dentro da mata e pensa ser uma cotia, mas logo sente passos aproximando-se e então percebe ser o próprio Tancredo (REIS, 2018, p. 123-124). Este é o momento de encaminhamento para o acerto de uma história romântica com final feliz, momento em que Tancredo declara-se de forma cordial à sua amada, conta a sua história de vida e o leitor é induzido a imaginar um aparente “felizes para sempre”, porém, ressalta-se novamente os

traços shakespearianos do romance, traços que emergem com a latente introdução dos sentimentos de ódio, posse e do ciúme, mais exacerbados com o aparecimento de Fernando P.

É interessante a escolha do lugar, feita pela autora, onde o início dessa reviravolta se dá, justamente o mesmo onde Úrsula teve seu momento com Tancredo, logo depois que o mancebo parte em sua missão de trabalho, com a promessa de voltar dali a poucos dias. Úrsula novamente vai até o bosque e ali sentada no pé de jatobá que tinha gravados os nomes do casal, suspirando de saudades, escuta um tiro e um perdiz cai aos seus pés, novamente passos em sua direção e então aparece seu tio, Fernando P., personagem que mudaria totalmente o rumo da história que até então se desenhava. (REIS, 2018, p. 186-187).

Na obra fica muito perceptível o quanto a autora também está inserida nos moldes sociais da época. A representatividade de uma sociedade patriarcal fica clara no romance quando a autora coloca a figura do homem como centro da família, aquele que toma as decisões e que escolhe os caminhos que essa devia seguir, conforme suas vontades e valores. Essa afirmação de influência do meio social na obra se dá em diversas situações, tal como quando Tancredo se vê diante de uma paixão por Adelaide e precisa do aval do pai para desposar a sua amada, assim como é perceptível que Adelaide não se coloca como interessada no mancebo, mas como um “objeto” ao qual Tancredo pretende ter “posse”. Além disso, a própria representação de Adelaide é feita a partir de Tancredo, personagem masculino que detém, quase que hegemonicamente, a palavra sobre ela. (REIS, 2018, p. 132-160).

Contudo, podemos perceber que sutilmente a autora faz denúncias contra o sistema escravista vigente na época, de forma que o público leitor, contemporâneo à publicação do romance, não se sinta ameaçado, já que ela tinha consciência que escrevia para uma sociedade escravista e isto demonstra mais uma vez a perspicácia e ousadia de Maria Firmina dos Reis.

As denúncias que a autora fez abarcam a violência recorrente por parte dos senhores que tinham os escravos como objetos, valendo-se do pensamento de que os escravizados não tinham memória cultural, desumanizando-os, e a denúncia do próprio sistema escravista violento. Isto é percebido na figura de Fernando P. e nos relatos sobre Paulo B. e de como maltratavam e violentavam seus escravos. No entanto, a autora, a partir da sua visão antiescravista, que buscava dignidade social e justiça para os escravizados, usa a figura do feitor do comendador Fernando P. - citado anteriormente - como um personagem que, apesar de

branco, se apieda da preta Susana, se revoltando diante da atrocidade que seu patrão pretendia imputá-la.

Destacamos a seguir algumas outras temáticas que aparecem no romance e que demonstram a ousadia de Maria Firmina dos Reis ao tratar da escravidão no século XIX e, no que nos interessa, sob uma ótica que privilegia a visão dos personagens africanos e afrodescendentes escravizados: Túlio, Preta Susana e Antero.

## **“A mente! Isso sim, ninguém a pode escravizar”**

Essa frase aparece em um monólogo do escravo Túlio (REIS, 2018, p. 115). A autora ultrapassa o aspecto abissal da racialidade e apresenta o *negro* escravizado como espiritoso, e tão civilizado quanto o *branco* abastado. Tancredo é apresentado como um rapaz antiescravista e que consegue compreender o *outro*. Por outro lado, Túlio é cheio de virtudes e de plena consciência de sua condição de escravizado. O encontro descrito entre Túlio e Tancredo revela um ideal humanista de Maria Firmina, permeado por uma visão cristã de igualdade e generosidade.

As amarras do corpo e do território pareciam figurar a clausura do escravizado; no entanto, para Maria Firmina dos Reis, a mente, a imaginação, a esperança, o horizonte da liberdade, essas, sim, ninguém poderia condenar à escravidão. Quem sabe ela própria, por enfrentar o preconceito, tenha dado vazão à imaginação livre. Longe dos olhos, sua mente era livre. Decerto, tal liberdade poderia, em seu entendimento, ser estendida a tudo e a todos. Acreditamos que essa é uma hipótese válida, haja vista sua história de vida e sua perseverança.

Túlio é alforriado por Tancredo, após salvá-lo da morte iminente de uma queda de cavalo. A generosidade de Túlio é recompensada com a liberdade e a generosidade de outro ser humano. Talvez Maria Firmina estivesse nos indicando um caminho utópico, que para ela poderia ser muito bem praticado: a compreensão mútua entre pessoas tão distintas no plano social. A violência aqui é posta às margens, embora, em outros momentos do romance a autora faça a denúncia das diversas atrocidades cotidianas que os escravos sofriam. Provavelmente esse seja o diferencial da ficção: apresentar-nos novas possibilidades de existência ancoradas na transformação propiciada pela recepção. Talvez Maria Firmina almejasse incitar mentes

criadoras com novas alternativas por meio da sua escrita que acreditamos ser missionária. Entende-se aqui, pois, como *missão*, a vontade que a literatura exprime ao imaginar “aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com seu estado real” (SEVCENKO, 1989, p. 17).

Na trama, Túlio é um jovem nascido no império brasileiro, portanto, no seio da escravidão e que entende a liberdade como sendo a carta de alforria; não percebe, porém, quando preta Susana o alerta sobre estar iludido quanto a sua liberdade, afinal dentro de uma sociedade escravocrata, a liberdade não se conquista apenas com um papel, libertando apenas o corpo, e é o que acontece quando Túlio consegue sua alforria e simplesmente decide seguir Tancredo como forma de gratidão. Isto nos leva a fazer alguns questionamentos sobre a semântica desse posicionamento presente no romance de Maria Firmina. Túlio seguiu Tancredo por gratidão ou por que não tinha aonde ir, assim como aconteceu com diversos escravos após a abolição? Questionamos se, talvez, essa colocação de Tancredo como a figura do Libertador não seja uma primeira crítica à alforria sem um plano de assistência a indivíduos escravizados. (ALONSO, 2015).

O ponto principal quanto à figura dos escravos é que Maria Firmina dos Reis finalmente dá voz a eles: sentimentos diversos, não apenas medo e submissão, como se constata em outras obras da literatura brasileira até aquele momento que timidamente incluíam os escravos praticamente como objetos de composição de suas narrativas. Maria Firmina ultrapassa essa barreira; em sua narrativa os escravos são pessoas como quaisquer outras capazes de ter sentimentos e pensamentos, e, além disso, podiam expressá-los.

Túlio é quem inicia toda a narrativa. É ele quem primeiro demonstra compaixão, empatia e desejo de ajudar. É Túlio quem dá vida e traz esperança ao salvar Tancredo. Túlio tem a alma elevada e equiparada em semelhança à de Tancredo. E a personagem Susana rompe o paradigma de que escravo não tem memória histórica. Assim, a autora separa a figura do escravo e seus estereótipos - como indivíduo equiparado a um animal objetificado e sem cultura - de um ser humano que foi escravizado, que tem uma vida e uma história, que é pleno de cultura e capaz de articular seus próprios pensamentos e tomar suas decisões, diferentemente da grande maioria dos autores românticos brasileiros:

Os românticos brasileiros quase sempre em nada divergiram desse paradigma, pois seus textos indicam terem celebrado uma espécie de pacto com o grupo hegemônico a que pertenciam (a burguesia e os grandes proprietários de terra e de gente), de como que sua tentativa de invenção de uma identidade nacional por meio da literatura correspondeu à busca de europeizar até mesmo, e quem sabe principalmente, o indígena, numa espécie de *amerindian-face*, já que o *Negro*, ao que se sabe até o ponto atual das investigações, dificilmente fora objeto de enunciação e, quando enunciado, o fora na condição mesma de um objeto. (MARQUES, 2018, p. 31).

Sendo assim, Túlio é o primeiro personagem escravizado que aparece na narrativa em pé de igualdade com o jovem Tancredo. Duas almas generosas se encontraram, a do *branco* e a do *negro* que com um aperto de mãos selaram amizade e igualdade. Maria Firmina, portanto, provoca no leitor os seguintes questionamentos: estes dois mundos (de *brancos* e *negros*) seriam de fato tão distintos assim? Não haveria uma possibilidade outra de conviverem que não fosse por meio da desigualdade e da escravidão? Ao colocar Túlio como tão nobre quanto Tancredo, se não até mais, Maria Firmina dos Reis inaugura outra literatura, que vê o escravo no Brasil com positividade. (DUARTE, 2004).

## **“Era uma prisioneira – era uma escrava”**

Diferente de Túlio que nasceu em terras brasileiras, preta Susana, como já apontamos, é a personagem que é trazida da África e que sofre as dores dos primeiros contatos com os senhores de escravos aqui no Brasil. Faz uma descrição memorialística de seus dias de liberdade na África e tem voz ativa e emotiva que demonstra a intenção de Maria Firmina dos Reis em tentar sensibilizar seu leitor, “Liberdade! Liberdade... Ali eu a gozei na minha mocidade!” (REIS, 2018, p. 179).

A preta Susana, como é chamada, é uma escrava que, segundo narra, tinha sua liberdade, família e terra para cultivar como quisesse na África. Susana representa a quebra do paradigma da época na qual não se via o escravo como indivíduo que possuía memória cultural. Não era permitido ao africano escravizado esse tipo de manifestação; havia uma tentativa de apagamento da sua própria história e a personagem Susana, inventada por Firmina, rompe com essa ideia.

Interessante como a tática da “inversão”, das antíteses, como já apontamos, aparece também aqui, mais especificamente na passagem: “E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah, Túlio! Tudo me obrigaram os *bárbaros* a deixar! Oh, tudo, tudo até a própria liberdade!” (REIS, 2018, p. 180, grifo nosso). Não se sabe ao certo a quem preta Susana se refere nessa descrição, se a outros povos africanos que a levaram, se a mercadores portugueses. Fato é que sabemos que tais pessoas foram trazidas para serem escravizadas no Brasil, vendidas como mercadorias. Por isso, intuímos que esses bárbaros no trecho citado sejam homens *brancos* em pleno processo colonial de escravização de outros povos, no caso observado, os africanos. Maria Firmina dos Reis faz a denúncia e mostra que do lugar onde tais pessoas foram arrancadas existia, sim, uma lógica societária que fora invisibilizada e implacavelmente sufocada por outra, onde a dor e o sofrimento eram cotidianos.

Preta Susana protagoniza uma das passagens mais comoventes e revoltantes do romance. É por meio dela que temos um pequeno, porém importante relato dos horrores do tráfico de seres humanos:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário a vida passamos nessa sepultura, até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé, e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa: davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim, e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos! (REIS, 2018, p. 181).

A descrição ora citada antecipou em pelo menos dez anos a famosa obra de Castro Alves, *Navio Negreiro* (1869) (SILVA, 2013). Definitivamente, Maria Firmina dos Reis estava a par dos sofrimentos passados pelos africanos escravizados na travessia atlântica, talvez pelo convívio com escravos ou pelas leituras que tinha à mão. (SILVA, 2013) Maria Firmina utiliza do discurso memorialístico em preta Susana para demonstrar como a “odiosa cadeia da escravidão” foi impiedosa e massacrante. Tal discurso pretende-se uma aproximação

sensibilizante do que realmente foi esse processo que retirou milhares e milhares de africanos de sua terra para virem trabalhar sob o regime escravista no Brasil.

Preta Susana foi “peça” do Comendador P. que a maltratava, junto a muitos outros escravizados, e, depois, passou para o domínio de Paulo B., também bastante severo, até sua morte. Na trama, preta Susana morre no cativeiro de Fernando P., sob tortura e pressão psicológica. Morre acorrentada, sofrendo, pois, “[e]ra uma prisioneira - era uma escrava” (REIS, 2018, p. 180).

## “Antero era um escravo velho”

Antero é o terceiro escravizado a ter uma voz singular em *Úrsula*. Ele era uma espécie de carcereiro do Comendador P. e que ficou responsável por cuidar do cativeiro de Túlio em certa passagem da trama. Aqui, destaca-se também a construção memorialística feita por Maria Firmina quanto ao plano de distinção cultural entre a cultura africana e a brasileira. Antero é muito afeito a bebidas e sua conduta é vista com maus olhos pelo seu senhor. Contudo, observa-se, a partir de seu relato, como sua inclinação ao consumo de bebidas alcoólicas e festas tinha outro significado no lugar de onde viera:

[...] no meu tempo bebia muitas vezes; embriagava-me, e ninguém me lançava isso em rosto; porque para sustentar meu vício não me faltavam meios. Trabalhava, e trabalhava muito, o dinheiro era meu, não o esmolei. Entendes? [...] na minha terra há um dia em cada semana que se dedica à festa do fetiche, e nesse dia, como não se trabalha, a gente diverte-se, brinca, e bebe. Oh, lá então é vinho de palmeira mil vezes melhor que cachaça, e ainda que tiquira. (REIS, 2018, p. 258).

Percebe-se como as relações de trabalho parecem ser distintas. Aqui vemos a transição cultural. Antero tinha em sua terra natal um dia para festejar, brincar e beber o melhor vinho de palmeira. Mas e agora, o que tinha? Com certeza, diversão e bebedeira eram as últimas coisas que poderia ter em sua horrenda condição. Nota-se como Maria Firmina faz alusão a um processo que hoje conhecemos por transculturação (HALL, 2001). Em novo solo e condição, Antero teve de se ajustar a um novo modo de vida que negava a sua existência; mesmo assim,

o escravo velho resiste com suas lembranças de como o ritual da bebida era na África, de como havia um aspecto sagrado e digno nisso.

Antero também experiência ao lado de Túlio uma espécie de irmandade étnica. Da parte de Túlio, principalmente, percebe-se uma aversão às formas violentas de resolução de eventuais problemas. No mesmo capítulo que nos é apresentado Antero - *A Dedicção* - Túlio acaba sendo preso pelo Comendador P. e Antero passa a ser o seu vigia. Para escapar, Túlio utiliza de artimanha, tomando como estratégia o gosto que Antero tem pela bebida. Consegue embebedá-lo dando dinheiro para que se sacie de muito álcool e quando o velho escravo não consegue nem se manter de pé, Túlio concretiza seu plano de fuga. Contudo, o aspecto mais importante nessa passagem diz respeito à solidariedade de Túlio para com Antero. Para evitar que Antero seja punido por seu senhor, o Comendador Fernando P., Túlio opta por deixá-lo amarrado na prisão, para que pareça ter acontecido uma luta entre o velho escravo e seu prisioneiro. A estratégia visou proteger o escravo Antero de uma punição mais severa.

Esses três personagens escravos - Antero, Preta Susana e Túlio - demonstram o pensamento antiescravista de Maria Firmina dos Reis e os vários pontos de embate e reflexão que a referida autora colocou pioneiramente para a sociedade escravista na qual vivia.

A luta antiescravista de Maria Firmina dos Reis merece hoje ser lembrada e retomada dentro de uma sociedade tão desigual como a nossa, onde o racismo infelizmente ainda faz parte do nosso cotidiano (SCHWARCZ, 2012). Retomar a leitura de *Úrsula* e a fala antiescravista de Maria Firmina dos Reis, é necessário e fundamental, afinal “Vidas negras importam”.

## Conclusão

O romance *Úrsula* não é apenas antiescravista em sua narração e construção. É um ponto fora da curva considerando o contexto social, diante dos preconceitos e moldes que ditavam a vida em sociedade. Maria Firmina dos Reis marca na história não apenas como precursora de uma literatura de autoria feminina, mas na abertura de um leque de questionamentos sobre os limites, nos diversos setores da vida social, impostos à atuação das mulheres.

Maria Firmina dos Reis teve sua voz sufocada. Após a publicação de seu romance, algumas críticas foram feitas, houve uma relativa importância dada às suas produções, e, logo, foi esquecida. Vitória do “indiferentismo glacial”? Em um primeiro momento, talvez, sim. Nossa autora morreu pobre e cega no município de Guimarães - Ma. Publicou em jornais, escreveu contos e poesias, celebrou a abolição da escravidão com um hino de liberdade. Depois, silêncio. Hoje, vemos o renascimento gradual e substancial de uma voz que sobreviveu ao tempo e a era glacial da literatura masculina, classista e, sobretudo, racista. Entre erros e acertos na tomada de sua memória, é evidente como não podemos pensar a escravidão e o anti-escravismo no Maranhão e no Brasil sem falar em Maria Firmina dos Reis. Sua escrita é rica e é uma representação do que foi a escravidão brasileira. A partir dela, pode-se pensar a Literatura e a História em um entrecruzamento de sentidos. Entre história e ficção, entre Túlio, Preta Susana e Antero, estão Joãos, Marias e Josés e sabe-se lá quantos escravizados que no Brasil a fora sofreram e morreram sem sentirem o alívio da liberdade.

## Referências:

ABRANTES, Elizabeth Sousa. A educação feminina em São Luís - Século XIX. In: COSTA, Wagner Cabral da. (org.). **História do Maranhão: novos estudos**. São Luís: EDUFMA, 2004, p. 143-174.

ADLER, Dilercy Aragão. A mulher Maria Firmina dos Reis: uma maranhense. In. DUARTE, Constância Lima *et al.* **Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora**. Rio de Janeiro: Malê, 2018, p. 81-101.

ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BAIXADA MARANHENSE. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Baixada\\_Maranhense&oldid=62258777](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Baixada_Maranhense&oldid=62258777)>. Acesso em: 17 out. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BORRALHO, José Henrique de Paula. *Uma Atenas Equinocial: a literatura e a fundação de um Maranhão no império brasileiro*. São Luís: Edfunc, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil.** São Paulo: Humanitas / FFLCH / SP, 2002.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano.** Vol.1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, nº 13, 1994.

\_\_\_\_\_. **A história cultural entre práticas e representações.** Algés-Portugal: Difel, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. Posfácio. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira (posfácio). In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula; A escrava.** Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 5ª ed., 2001.

JACINTO, Cristiane Pinheiro Santos. **Laços & enlaces: relações de intimidade de sujeitos escravizados. São Luís- Século XIX.** São Luís: EDUFMA, 2008.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. **Maria Firmina dos Reis: escrita íntima na construção do si mesmo. Estud. av.** [online]. 2019, vol. 33, n. 96, p. 91-108.

MARQUES, Eliane. Prefácio. **Úrsula: a diferença como exclusão e como desejo de reconhecimento.** In: **Úrsula.** Porto Alegre, RS: Zouk, 2018, p. 25-88.

MARTINS, Manoel Barros. **Operários da Saudade: Os novos atenienses e a invenção do Maranhão.** São Luís: EDUFMA, 2006.

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina: fragmentos de uma vida.** São Luís: COCSN, 1975.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula.** Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.

RODRIGUES, Jaime. **O infame comércio: propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850).** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A Mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade.** Prefácio de Antônio Cândido de Mello & Souza. Petrópolis, Vozes, 1976.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociedade brasileira.** São Paulo, Claro Enigma, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SHAKESPEARE, William. **Otelo, o Mouro de Veneza**. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2017.

SILVA, Régia Agostinho da. **A escravidão no Maranhão: Maria Firmina dos Reis e as representações sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX**. Tese (Doutorado em História Econômica), USP, São Paulo, 2013.

SILVA, Régia Agostinho da; FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Maria Firmina dos Reis: intérprete do Brasil. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 13, n. 1. P. 1-12, jan-mar. 2020.

SILVA, Rosiana Freitas da. **Amores e Desamores em Querelas jurídicas: relações de gênero em processos-crime de defloramento - São Luís (1890-1925)**. São Luís: EDUFMA, 2009.

TOLOMEI, Cristiane Navarrete. **Maria Firmina dos Reis, decolonialidade e escrita abolicionista na imprensa Maranhense oitocentista. Ex aequo** [online]. 2019, n. 39, p. 153-168.

ZIN, Rafael Balseiro. **Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista**. 100f. Dissertação - PUC, São Paulo, 2016.

## AUSÊNCIA DE VOZ, PRESENÇA DE POESIA: UM ESTUDO BREVE DA PRODUÇÃO DE MICERE GITHAE MUGO

Janice Inês Nodari<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto apresenta uma leitura possível do poema “Wife of the husband” da poeta queniana Micere Githae Mugo que parte do pressuposto de que o termo “casa” não se apresenta com definição única (HIRCHI, 2010), e positiva, ainda que possa ser lido como um símbolo de esperança no contexto pós-colonial do Quênia. A análise apresentada se beneficia de referencial crítico pertinente para dar conta do termo em oposição à noção de exílio (OLAOLUWA, 2020; GATHOGO, 2021) ao mesmo tempo em que coloca a noção de oratura também em evidência (THIONG’O, 2012). A leitura feita perspectiva a produção de Mugo como exemplo da escrita de mulheres africanas e reforça o entendimento de que as produções dessas mulheres precisam ser mais exploradas.

**Palavras-chave:** Poesia; Micere Githae Mugo; Exílio; Casa.

**Abstract:** *This text presents a possible reading of the poem “Wife of the husband” by Kenyan poet Micere Githae Mugo starting from the understanding that the term “house” does not have a single (HIRCHI, 2010), and positive, definition, although it can be read as a symbol of hope in Kenya's postcolonial context. The analysis presented benefits from a relevant critical framework to account for the term as opposed to the notion of exile (OLAOLUWA, 2020; GATHOGO, 2021) while at the same time brings the notion of orature into perspective (THIONG’O, 2012). The reading which was conducted places the production of Mugo as a showcase of African women’s writing and reinforces the understanding that the productions of these women must be explored.*

**Keywords:** *Poetry; Micere Githae Mugo; Exile; Home.*

### Introdução

Estudos sobre as literaturas africanas no Brasil têm recebido substancial incremento após a Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental ao ensino médio. Esses estudos estimulam a leitura em especial da ficção em língua portuguesa produzida por escritores africanos. É possível dizer que o mesmo não acontece com a leitura e o estudo da

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras - Estudos Literários pela UFPR e Mestre em Letras - Inglês e Literaturas Correspondentes pela UFSC. Graduada em Letras - Português e Inglês pela UFSM. Professora adjunta do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde também atua como coeditora da Revista Versalete. E-mail: <nodari.janicei@gmail.com>.

poesia, ainda mais em línguas estrangeiras. E, complicando ainda mais a equação, de mulheres escritoras em línguas estrangeiras.

Este texto se propõe a fazer uma breve análise de um dos poemas em língua inglesa da escritora queniana Micere Githae Mugo. Para tanto, faz-se necessário apresentar o contexto colonial testemunhado pela autora, bem como recorrer a referencial específico de **crítica pós-colonial**, em relação a produções africanas escritas principalmente por mulheres, de modo a contextualizar sua produção. O trabalho feito não pretende esgotar possibilidades e, sim, instigar o interesse pela produção poética de uma escritora africana ainda pouco lida por carência de traduções de sua escrita, principalmente.

De modo a realizar o estudo e resgatar noções de **casa/lar** e **voz**, traçamos conexões com aspectos das relações sociais no Quênia, em seu período colonial e pós-colonial, para situar a produção de Mugo, realizada em sua maior parte no **exílio**.

## O contexto colonial

Após a divisão do continente africano entre nações europeias pela Conferência de Berlim (1884-1885) e o estabelecimento de novas fronteiras, coube à Inglaterra o território do Quênia, que se tornou colônia britânica em 1920 (ELKINS, 2014). Na sequência, em 1928, Jomo Kenyatta passou a ser o secretário geral da Associação Central dos quicuios, a maior etnia do Quênia, e viajou para Londres para protestar contra a política colonial britânica. Kenyatta permaneceu viajando, estudando e lecionando na Europa e na Rússia e retornou a seu país apenas em 1946, para se tornar presidente do Sindicato KAU (*Kenya African Union*). Nessa posição, instou por um levante não violento de quicuios e não quicuios contra a política de desapropriação de terras dos nativos para realocar os recém-chegados colonos ingleses. Com isso, ele tornou-se um dos líderes Mau Mau<sup>2</sup>.

Há diferentes compreensões para o termo Mau Mau. A mais corrente é que se tratava de um grupo grande formado por representantes de diferentes e influentes famílias quicuias. Como grupo organizado, apresentava um lema: *Ithaca na Wiyathi* (Terras e Liberdade), uma crítica contundente à política de desapropriação de terras por parte do governo

---

<sup>2</sup> Um dos registros mais aceitos para o termo “mau-mau” é como o verbo “intimidar com ameaças” Vide: MAU MAU. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mau-mau>. Acesso em: 18 ago. 2019.

colonial britânico. Havia, no entanto, simpatizantes dos britânicos entre os líderes quenianos, e mesmo entre os Mau Mau, e um dos mais importantes era o chefe quicuio Waruhui, que foi assassinado em 09 de outubro de 1952, apenas 10 dias depois da chegada de Sir Evelyn Baring, o novo governador da colônia que viajava com a missão de colocar fim nas manifestações contrárias, muitas delas extremamente violentas (ELKINS, 2014, *passim*).

Em resposta ao assassinato do simpatizante dos britânicos, em 21 de outubro de 1952 foi instaurado o Estado de Emergência, como ficou conhecido esse período que durou até 1963<sup>3</sup>. Diversas fontes asseguram que Jomo Kenyatta não teve relação com o levante, ou com o assassinato de Waruhui, mas foi preso com outros cinco líderes nesse mesmo dia (ELKINS, 2014, *passim*). Kenyatta passou 6 anos na prisão em Lokitaung, cidade localizada a cerca de 650 km ao norte de Nairóbi — na região pastoril, árida e desolada, conhecida como Turkana —, e mais alguns meses em prisão domiciliar. As lideranças britânicas acreditavam que sua prisão acabaria com a rebelião civil Mau Mau. Aconteceu justamente o contrário. De acordo com a pesquisadora Caroline Elkins, “[o] governo colonial britânico estimava que o primeiro juramento Mau Mau, ou juramento de unidade, fora administrado para cerca de 90% dos 1,5 milhões de quicuios” (2014, p. 27, tradução nossa)<sup>4</sup>. Indiscutivelmente o período compreendido pelo Estado de Emergência foi o mais sangrento da história recente do Quênia, e foi testemunhado pela jovem Micere Mugo.

## **Autora e produção**

Micere Githae Mugo nasceu, em 1942, em Baricho, no distrito de Kirinyaga, na região central do Quênia e na divisa com as terras de machakos e embus (duas entre as 42 tribos daquele país). Filha de dois professores bastante ativos na guerra da independência do Quênia, Mugo se formou, em 1966, na Universidade de Makerere em Uganda, instituição de grande prestígio na formação de intelectuais e lideranças do continente africano e onde também estudou o escritor queniano mais conhecido no mundo todo, Ngũgĩ wa Thiong’o. Foi durante o período de sua formação como professora que Mugo recebeu incentivo para suas ambições

---

<sup>3</sup> O Quênia se tornou independente da Inglaterra em 1967.

<sup>4</sup> No original: “The British colonial government estimated that the first Mau Mau oath, or the oath of unity, was administered to nearly 90 percent of the 1.5 million Kikuyu people” (ELKINS, 2014, p. 27).

literárias de ninguém mais ninguém menos que Chinua Achebe (ENCYCLOPEDIA.COM, 2021). Mugo fez mestrado em 1973 na Universidade New Brunswick e doutorado na Universidade de Toronto em 1978. Se tornou professora na Universidade de Nairóbi em 1973 e foi a primeira reitora de uma instituição no Quênia. O crítico Senayon Olaoluwa (2020) afirma que, de certa forma, a Universidade de Nairóbi foi responsável por oportunizar tanto a Thiong’o quanto a Mugo seu treinamento no ativismo enquanto professores que se tornavam cada vez mais conscientes da opressão no jargão usado e nas ações da classe política de seu país. Ambos co-escreveram a peça “The Trial of Dedan Kimathi”, publicada em 1997, que trata de um importante líder da rebelião Mau Mau<sup>5</sup> <sup>6</sup>. De forma bastante emblemática, a escrita dessa peça é um exemplo de que, em sua grande maioria, as escritoras africanas de língua inglesa se debruçavam muito mais sobre a produção de prosa e drama do que de poesia (OLAOLUWA, 2020).

Durante as lutas pela independência do Quênia, Mugo se posicionou politicamente contra a classe política que estava traindo o povo queniano, bem como contra os abusos cometidos contra os direitos humanos. Aos 40 anos de idade, e a exemplo de Ngũgĩ wa Thiong’o e outros intelectuais quenianos, a escritora, crítica literária e professora de literatura foi forçada a buscar **exílio** com sua família durante o governo ditatorial de Daniel Moi. Mugo também acabou perdendo sua cidadania queniana, mas recebeu cidadania zimbabuense e se tornou professora na Universidade de Zimbábue. Atualmente, trabalha como consultora e palestrante sobre estudos panafricanos na Universidade de Siracusa, no estado de Nova Iorque, nos Estados Unidos, além de ser membra de numerosas organizações e comitês relacionados aos direitos humanos, em especial das mulheres. Já publicou seis livros, coeditou outros e foi editora do jornal *Third World in perspective*. Até o momento recebeu inúmeros prêmios

---

<sup>5</sup> Ainda que registros escritos da rebelião deem ênfase a líderes homens e sua atuação no movimento, duas mulheres precisam ser lembradas: Mekatilili Wa Menza, que mobilizou pessoas na região costeira de Giriama contra a administração colonial britânica e sua prática de desapropriação de terras e Muthoni Wa Kirima, que foi a única general de campo da rebelião Mau Mau, exercendo papel crítico para dismantelar o colonialismo britânico no Quênia (OLAOLUWA, 2020).

<sup>6</sup> Mais informações podem ser acessadas em: 1) MUGO, Micere Githae. Micere Mugo Biography. Disponível em: [http://www.jrank.org/literature/pages/5120/Micere-Mugo-\(Micere-Githae-Mugo\).html](http://www.jrank.org/literature/pages/5120/Micere-Mugo-(Micere-Githae-Mugo).html). e 2) MUGO, Micere Githae. “The Woman Artist in Africa Today: A Critical Commentary.” In: *Africa Development / Afrique Et Développement*, vol. 19, no. 1, 1994, p. 49–69. JSTOR. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24486832](http://www.jstor.org/stable/24486832).

internacionais por suas contribuições literárias, como liderança e como professora (GATHOGO, 2021).

Mugo se destaca por sua crítica à mutilação genital feminina e, em igual medida, critica feministas ocidentais por ignorarem o que feministas não ocidentais têm a dizer<sup>7</sup>. Ainda, a temática do empoderamento de mulheres, em especial pela escrita, é uma de suas preocupações. Mugo denuncia que as mulheres não têm recebido oportunidades iguais para escrita e publicação de seus trabalhos, tanto durante quanto após a colonização, no continente africano como um todo (GATHOGO, 2021). Tal constatação encontra respaldo no estudo de Lawrence Venuti (2002), por exemplo, e no fato de que o poema que é foco de análise neste artigo foi encontrado em uma coletânea de produções poéticas de escritores e escritoras africanos e não foi facilmente encontrado em produção solo da autora.

A autora ainda defende que a oratura, uma das principais características presentes em produções artísticas de escritores e escritoras africanos, é tanto uma habilidade quanto uma ferramenta de desenvolvimento e, nesse aspecto, se aproxima da compreensão de Thiong'o sobre tal prática. A defesa da oratura como área de prática artística e merecedora de estudos acadêmicos ao lado da literatura aparece mais claramente nos ensaios de Thiong'o. Neles temos que a oratura se constitui em voz para o africano e ajuda a explicar o que existe como parte integrante e constitutiva do ser humano:

Os principais elementos genéricos da oratura clássica — enigmas, provérbios, estória, música, poesia, drama, dança e mito — como outros produtos estéticos da imaginação, o pictórico e o escultural, por exemplo, também nutriram a imaginação e explicaram o universo, ajudando os humanos a aceitarem-no. As artes são para a imaginação o que o alimento é para o corpo e a espiritualidade é para a alma, mas elas têm o caráter adicional de guiar todas as atividades humanas. Essa é a razão pela qual as artes em geral, e a oratura em especial, sempre fizeram parte da sociedade humana. (THIONG'O, 2012, p. 77-78, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/micere-githae-mugo-1942/>.

<sup>8</sup> No original: “The major generic elements of classical orature — riddle, proverb, story, song, poetry, drama, dance, and myth — like the other aesthetic products of the imagination, the pictorial and the sculptural for instance, have also simultaneously nourished the imagination and explained the universe, helping humans to come to terms with it. The arts are to the imagination what food is to the body and to the soul, but they have the added character of guiding all human activities. That’s why the arts in general, orature in particular, have always been part of human society” (THIONG'O, 2012, p. 77-78).

A defesa que Thiong’o faz da oratura se propõe como uma revisão dos paradigmas que orientam o que deve ser estudado na academia. Thiong’o apela para a autoridade do escritor alemão Johann Goethe, em favor das literaturas mundiais, quando afirma que “[a] literatura mundial precisa incluir o que já está formado no mundo bem como o que agora está sendo informado pelo mundo, simultaneamente uma coalizão, uma coesão, uma união de literaturas em línguas mundiais para uma consciência global.” (THIONG’O, 2012, p. 49, tradução nossa)<sup>9</sup>. E continua:

Atualmente, o pós-colonial é o mais próximo da concepção goethiana e marxista de literatura mundial por ser produto de diferentes correntes e influências de diversos pontos do globo, uma variedade de fontes que por sua vez ele reflete. O pós-colonial é inerentemente exterior, inerentemente internacional em sua própria constituição em termos de temas, línguas e formação intelectual de seus escritores. Seria razoavelmente produtivo olhar para a literatura mundial, ainda que não exclusivamente, através do pós-colonialismo. (THIONG’O, 2012, p. 49, tradução nossa).<sup>10</sup>

De acordo com a pesquisadora Elena Brugioni (2019), há uma pluralidade de entendimentos no que tange “aos desdobramentos críticos que pautam os horizontes de recepção e as práticas interpretativas do texto literário africano” (2019, p. 84). Uma dessas dimensões críticas, continua a pesquisadora, redefine a *oralidade* como *voz* e proporciona entendimentos “críticos que configuram o texto literário como o *lugar* onde a palavra dita — a voz — se torna uma categoria central da ação política” (2019, p. 84, grifo nosso). De forma a complementar essa defesa, o surgimento de uma revisão crítica que possa contribuir para (re)definir a língua na condição pós-colonial e que considere a expressão vocal e os repertórios orais de um povo “como elementos que, desconstruindo a oposição binária entre escrita e oralidade, proporcionam uma descolonização conceitual indispensável para (re)situar o

---

<sup>9</sup> No original: “World literature must include what’s already formed in the world as well as what’s now informed by the world, at once a coalition, a cohesion, and coalescence of literatures in world languages into global consciousness” (THIONG’O, 2012, p. 49).

<sup>10</sup> No original: “At present, the postcolonial is the closest to that Goethean and Marxian conception of world literature because it is a product of different streams and influences from different points of the globe, a diversity of sources, which it reflects in turn. The postcolonial is inherently outward looking, inherently international in its very constitution in terms of themes, language, and the intellectual formation of the writers. It would be quite productive to look at world literature, though not exclusively, through postcoloniality” (THIONG’O, 2012, p. 49).

significado do dito nas literaturas africanas e, logo, nos contextos em que elas se inscrevem” (BRUGIONI, 2019, p. 85) pode ser a resposta para entendermos que há uma primazia da voz em relação à palavra. Tal perspectiva se configura em estratégia estética e política que, “ao dar voz ao texto, dá corpo a um *outro* e a uma *diferença*” (BRUGIONI, 2019, p. 86). E Thiong’o acrescenta: “A estética oral vem sendo enterrada sob o peso da escrita, assim como a validade do oral na vida colonial foi suplantada pela da escrita, tanto como prova em disputas legais quanto como fonte em pesquisas históricas” (THIONG’O, 2012, p. 70, tradução nossa)<sup>11</sup>. Fica clara a crítica à história oficial, escrita pelo colonizador em detrimento da história do africano, escravizado, que foi desconsiderada ou apagada. Tal compreensão, ainda, abre espaço para uma outra constatação: os registros oficiais filtraram, com lentes específicas, a história de todo um continente. É preciso reescrevê-la.

O ponto de distanciamento entre Mugo e Thiong’o está relacionado com a apropriação empírica que Mugo faz da cultura de contar histórias seguida pela etnia ndia — Thiong’o é da etnia quicuiu — originária do distrito de Kirinyaga onde ela nasceu bem como a relação dessa prática com uma postura política. Dessa forma, Mugo defende que o artista que faz uso da oratura é um defensor dos direitos humanos (ENCYCLOPEDIA.COM, 2021). É, certamente, como ela se vê. Em tais comunidades, e considerando que tais práticas são feitas tanto por pessoas mais idosas quanto por pessoas mais jovens, seria impossível defender a liberdade de fala se houver qualquer tipo de censura. Além disso, tal prática auxilia na perpetuação das tradições e da própria comunidade (ADÉÈKÓ, 1999, p. 222). Mas e o que acontece quando não há voz, quando não há oratura, em especial de indivíduos mulheres? Vejamos um dos poemas de Mugo.

## “Wife of the husband” — uma análise

O poema “Wife of the husband” é um exemplo do quão proximamente Mugo aborda, em não mais do que sessenta e cinco palavras, as tradições culturais africanas nativas. Essas sessenta e cinco palavras estão distribuídas em três estrofes e não seguem padrões de

---

<sup>11</sup> No original: “The oral aesthetic has been buried under the weight of the written, just as the validity of the oral in colonial life had been supplanted by that of the written, whether as evidence in law dispute or sources in historical research” (THIONG’O, 2012, p. 70).

ritmo ou rima pré-determinados. Se assemelham, portanto, ao que a crítica Nancy Comley (1991) chama de poema narrativo, no sentido de que o poema narrativo nos traz uma história contada por um narrador ou eu lírico de uma perspectiva externa à ação. Em comparação com as histórias da ficção, “os poemas narrativos são compactados e elípticos, mudando seu foco, centrando-se em detalhes marcantes, e nos deixando fazer as conexões apropriadas e tirar conclusões adequadas” (COMLEY, 1991, p. 532)<sup>12</sup>. Vejamos o poema:

His snores  
protect the sleeping hut  
but the day's  
load  
and the morrow's  
burden  
weigh heavily over  
the stooping mother as she

sweeps the hut  
bolts the pen  
tidies the hearth  
buries the red charcoals  
and finally seeks  
her restless bed

His snores  
Welcome her to bed  
four hours to sunrise  
His snores rouse her from bed  
Six sharp<sup>13</sup>  
Arise  
O, wife of the husband! (MUGO, 1998, p. 153-154)

Ainda que esteja visualmente apresentado em três estrofes, o poema não traz divisões claras, uma vez que a ideia iniciada em um verso é continuada pelo seguinte, em claro exemplo de *enjambement*. Na primeira estrofe, temos que as tarefas executadas são um “peso” (*load*), uma “carga” (*burden*), ou seja, nada aprazíveis para a figura feminina. Lembrando que

---

<sup>12</sup> No original: “narrative poems are compressed and elliptical, shifting their focus, concentrating on striking details, and leaving us to make appropriate connections and draw appropriate conclusions” (COMLEY, 1991, p. 532).

<sup>13</sup> De acordo com costumes do Quênia, é comum considerar o horário das 6h da manhã como a primeira hora do dia e a primeira hora de trabalho.

as mulheres executavam no Quênia (e ainda executam) atividades nos campos tanto quanto ou mais do que os homens. Ou seja, há dupla jornada. Tripla, quando os filhos nascem. É o caso dessa mulher, uma mãe arqueada pelas obrigações (*stooping mother*).

Já na segunda estrofe, temos as atividades que são conferidas a essa figura feminina em sua casa e no entorno e que se configuram em ações e elementos de um contexto de vivência rural e tradicional. Essa figura feminina “fecha o curral” / “limpa o chão” / “cobre os carvões vermelhos” (*bolts the pen / tidies the hearth / buries the red charcoals*) antes de procurar descanso. O fato de que essas ações estão apresentadas no tempo verbal presente indicam claramente um hábito, algo que se repete. Há uma outra ação que aparece repetida três vezes, mas que não é realizada por essa mulher e, sim, por um homem, seu marido. Essa atividade é o ato de “roncar” (*snores*), que traz certa segurança ao ambiente da cabana (*His snores // protect the sleeping hut*) ao mesmo tempo que causa desconforto para a figura feminina. Transparece, pois, no poema a crítica às atribuições destinadas às mulheres — seguidas principalmente em grupos conservadores que observam costumes tradicionais — atribuições essas que as mantêm ocupadas muito depois do sol se pôr, como fica claro em “Quatro horas até o nascer do sol” (*Four hours to sunrise*) e que as acordam antes de o sol nascer — “Seis em ponto / levante” (*Six sharp / Arise*), reforçadas pelo ronco do marido que não permite que a figura feminina no poema descanse de fato.

O fato de essa figura feminina não ter nome pode ser entendido como um recurso para a configuração de uma metonímia: a mulher representando outras muitas mulheres, com histórias semelhantes.

Clara também é a referência à figura masculina presente no poema em relação ao seu estado e à sua participação. “Seus roncos” (*His snores*), que aparecem mencionados 3 vezes, como pano de fundo e única ação constante acompanhando as tarefas domésticas executadas pela mulher, funcionam como indicação da injusta divisão de tarefas, tanto em termos de trabalho quanto de poder nessa sociedade (OMUTITI, 2005). Pelo uso da inicial maiúscula em *His* e por acompanharem as ações significativas em relação ao contexto, uma vez que são os roncos dele que protegem a cabana, a recebem na cama e a acordam pela manhã, temos reforçada a ideia da sociedade patriarcal queniana representada, na qual quando uma mulher se casa, passa a pertencer ao seu marido, tendo que desempenhar as tarefas do lar para ele. A

evidência se apresenta já no título do poema, de forma um tanto irônica “Wife of the husband”, no uso da preposição “of” indicativa de posse.

A esposa é a primeira a se levantar e a última a se deitar, e como ela é recebida pelos roncos de seu marido, seu descanso é curto e agitado. Cedo, ela atende a um chamado maior “*Arise / O, wife of the husband!*” que pode tanto ser lido como um chamado das tradições que mantém as mulheres exercendo as mesmas atividades domésticas, perpetuando histórias familiares — que parece ser reforçado pela continuidade estabelecida do primeiro ao último verso, sem pausas — quanto como uma possível, ainda que pouco provável, expressão de ironia para com o contexto. A posição e o papel do homem estão implícitos, abertos a inúmeras interpretações em vez de explicitamente colocados. No entanto, a expectativa inicial, de que assim como as tarefas atribuídas às mulheres estão claramente colocadas, as dos homens também estejam, é quebrada. Não há divisão de tarefas nessa sociedade, a carga mais pesada recai sobre as mulheres em favorecimento dos homens. É bastante saliente a instrução de que para resolver os problemas de uma nação, homens e mulheres precisam caminhar juntos, trabalhar juntos, dormir e acordar no mesmo horário, se alguém preferir colocar desse modo.

A situação da mulher na sociedade africana em geral, da mulher enquanto unidade de produção fundamental nessa mesma sociedade, da mulher em torno da qual tudo girava e que ao mesmo tempo parecia ser um nada importante em relação a essa mesma sociedade — esse parece ser o cenário descrito em breves palavras no poema de Mugo.

Ademais, a mulher tem seu espaço circunscrito à casa e seu entorno: não há descrição de atividades que possam ser exercidas fora desse limite. Se considerarmos que “casa” é metonímia para país, podemos estender a compreensão e apelar para contribuições do teórico Edward Said (1990) de forma a entender a questão do nacionalismo e do exílio, experienciado pela autora. De acordo com Said, o termo nacionalismo descreve uma “afirmação de pertencimento em e para um lugar, um povo, uma herança.”<sup>14</sup> De forma adequada, o pesquisador Senayon Olaoluwa afirma que a descrição fornecida por Said consegue dar conta de uma compreensão mais ampla para a questão do exílio porque “onde não há ameaça de deslocamento, ou onde os poderes excludentes do exílio não cobraram o seu preço de um

---

<sup>14</sup> No original: “an assertion of belonging in and to a place, a people, a heritage” (SAID, 1990, p. 359).

indivíduo, a afirmação de pertencimento em um espaço nacional pode ser desnecessária” (2020, p. 151)<sup>15</sup>.

No entanto, é preciso destacar que não temos a voz da figura feminina no poema em questão, ainda que tenhamos a poeta Mugo dando “voz ao texto” (BRUGIONI, 2019), texto esse que pode ser entendido como uma denúncia, o que já foi colocado.

Ainda, e em relação à supressão da voz da figura feminina, temos a contribuição de Anne Carson quando afirma, que “[a] loucura e a bruxaria, assim como a bestialidade, são condições que costumam ser associadas ao uso da voz feminina em público, tanto em contextos antigos quanto modernos” (2021, p. 117). E a autora continua, “[c]olocar uma porta na boca das mulheres tem sido um importante projeto da cultura patriarcal desde a Antiguidade até os dias presentes” (p. 117). Nada mais significativo do que termos que a “porta” da figura feminina não se abra ao longo do poema e que a “porta” da figura masculina não se feche, ainda que não comunique nada, apenas ronque (*snores*). Ademais, discussões sobre a voz, tanto na Antiguidade quanto nos tempos modernos costumam convergir para a seguinte ideia: “o som da mulher é desagradável *tanto* porque o tipo de voz feminina é desagradável *quanto* porque a mulher usa a voz para dizer o que não deveria ser dito” (CARSON, 2021, p. 131). O que temos disso é “um paradigma consistente de reação à voz feminina como alteridade” (CARSON, 2021, p. 117). Uma saída possível? Escrever essa **voz**.

O que talvez não fique tão perceptível na produção de Mugo, para quem a lê pela primeira vez, é o fato de que o **exílio** da escritora e a destituição de sua cidadania queniana a livraram da tirania pós-colonial e permitiram que explorasse a questão dos direitos humanos, dentre eles, os direitos das mulheres, ainda que na maioria das vezes em tom denunciatório apenas, como acontece em “Wife of the husband”. Posto de outra forma: o banimento de Mugo e consequente exílio mostraram a dificuldade associada com a liberdade de expressão em um contexto pós-colonial, principalmente por ela ser mulher (OLAOLUWA, 2020, p. 151). E essa liberdade de expressão começa pela voz, ainda que vá além.

Em “Wife of the husband” temos um clamor pela divisão equânime das responsabilidades entre homens e mulheres. A simpatia e a empatia ficam claras, pois,

---

<sup>15</sup> No original: “where there is no threat of displacement, or where the exclusionary powers of exile have not taken their toll on an individual, an assertion of belongingness in a national space may be unnecessary” (OLAOLUWA, 2020, p. 151).

tradicionalmente, as narrativas das mulheres têm sido sufocadas pelas sociedades patriarcais. Por conhecer tal contexto em primeira mão, ter feito parte dele (e ainda fazer em algumas situações), a poeta pode, ainda que em situação de exílio, dar voz àquelas que se calam para sobreviver. É a narrativa das trajetórias de mulheres que ajudaram a erguer uma nação e que se perderam, ou foram silenciadas no percurso. A escrita dessas histórias é necessária até para que as pessoas envolvidas possam se curar, e vem como força proativa para o desenvolvimento da África como um todo e para a descolonização de mentes (THIONG’O, 2012).

Ao tratar de atividades humanas em tradições africanas em seu texto “A tradição viva”, Amadou Hampaté Bâ afirma que “[a] tradição oral é fundamental para a comunidade africana, não só para a sobrevivência de sua cultura, mas também de sua história” (BÂ, 2010, p. 167). No entanto, como estudar a oralidade em um poema de Mugo se o contexto descrito não autoriza a voz da mulher presente? Ainda, vemos a passagem do tempo associada a pontos negativos, como em “a carga do dia” (*the day’s load*) e o “fardo do amanhã” (*the morrow’s burden*). Há, portanto, restrições em termos de espaço, tempo e atuação desse sujeito mulher.

Para Hampaté Bâ (2010), existe, no africano, “uma vontade constante de invocar o passado”, a qual, todavia, “não significa o imobilismo e não contradiz a lei geral da acumulação das forças e do progresso”. Diz o autor:

[...] o tempo africano tradicional engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. À sua maneira, elas permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais, quanto o eram durante a época em que viviam. (BÂ, 2010, p. 25).

O que também fica evidente na prosaica ainda que incomum representação de desequilíbrio entre homens e mulheres é a demonstração que Mugo faz de que o desequilíbrio de forças é central na história das lutas pela liberação do Quênia do jugo colonial. Essa denúncia reforça ainda mais a falta de registros históricos das lutas que não apresentam ou não enfatizam a participação das mulheres, como já apontado por outros estudos (vide OLAOLUWA, 2020).

Ainda que a própria autora tenha escrito em homenagem a alguns líderes quenianos, o fato de termos uma mulher sem nome em “Wife of the husband”, ocupada com seus afazeres, indo descansar tarde e por pouco tempo, traz à tona o fato de que grandes resistências contam com o trabalho diário e necessário, ainda que passe despercebido e seja realizado pelos sem

nome, particularmente mulheres no contexto pós-colonial. É o exercício necessário da agência, que deve acontecer na prática, no processo de construção de uma sociedade igualitária. Uma agência que se inicia pela voz.

Posto de outra forma, e de acordo com Dan Ojwang,

[a] agência das mulheres... excede as restrições da cultura patriarcal, porque a historicidade de sua participação não pode ser completamente descrita por uma historiografia pomposa. [A] ausência ou os silêncios da prática historiográfica no que se refere às mulheres não muda a importância histórica intrínseca da imersão delas na sociedade. (2013, p. 106, destaques no original)<sup>16</sup>.

De acordo com Manuel Ferreira, em “Uma aventura desconhecida” (1975), a sociedade africana sofreu um processo de hibridização cultural que afeta de maneira particular os escritores que ali produzem as suas obras. Em seus termos, mesmo poetas “de genuínas raízes africanas” nesse espaço são “possuídos de uma cultura fortemente europeia”, de modo que a “sua poesia, mesmo quando orientada com determinação para as fontes originais de África, termina por acusar a carga de todo um processo cultural misto ou híbrido” (FERREIRA, 1975, p. 41). Isso pode ser visto também no foco que é dado no poema ao espaço da casa e seu entorno, onde acontecem todas as atividades da figura feminina. Sabe-se que para os fundamentos humanistas da visão de mundo dos africanos a questão do coletivo, da comunidade, é relevante. No poema, isso não aparece. Dessa forma, é possível, entre outros pontos, entender que: a) o espaço de atuação dessa figura feminina é limitado e b) houve uma “acomodação” ao pós-colonial com escassezes de toda ordem que vieram em sua esteira.

Se esses pontos deixam uma perspectiva pessimista no horizonte do leitor, apelemos para outra possibilidade de compreensão, intimamente ligada à questão do patriotismo — ressaltada pelo exílio ao qual a poeta foi sujeitada — e que coloca a casa (*hut*) como representativa do continente africano como um todo. O entorno da casa apresenta ligação

---

<sup>16</sup> No original: “Women’s agency ... exceed[s] the strictures of patriarchal culture, for the historicity of their participation cannot be completely written out by a stilted historiography. [The] absence or silences of historiographical practice in regard to women does not change the intrinsic historical importance of their immersion in society” (OJWANG, 2013, p. 106).

com o espaço de atuação da poeta em sua condição de exilada e deixa antever que nenhum indivíduo é uma ilha, que o que se faz na casa e em seu entorno afeta toda uma nação.

De acordo com Mohammed Hirchi (2010):

A palavra “casa” pode parecer antiquada em alguns contextos. Algumas formas de cosmopolitismo abraçam o desenraizamento global, valorizando cidadãos do mundo sem casa fixa, evitando o local pelo global. A ênfase pós-moderna na desconstrução, no movimento contínuo e nas identidades fluidas pode fazer com que o lar pareça um tipo de lugar estagnado e confuso. E, no entanto, não é preciso ser nostálgico ou desesperadamente idealista para ver o lar como um desejo legítimo, um conforto genuíno e algo que vale a pena trabalhar duro para criar. (p. 305)<sup>17</sup>.

Ainda, a preocupação da figura feminina em fazer da casa onde está um lugar melhor funciona como metáfora para a luta de Mugo em sua terra natal, o Quênia, por melhores condições de vida e direitos humanos, antes de ser exilada e destituída de sua cidadania. Uma luta que é retomada todos os dias; não há descanso para quem quer ter um lar e tudo que está implicado nesse conceito. O fato de a figura masculina permanecer roncando enquanto a feminina executa as tarefas de sobrevivência pode ser entendida como metáfora de toda uma nação que estava desacomodada diante da invasão colonial e dos estragos deixados pelo pós-colonialismo e que precisam ser resolvidos. Ainda, essa persona feminina, posicionada no centro da ação — e do ecossistema — ainda que sua voz não seja escutada, reforça atitudes e comportamentos tradicionais de mulheres africanas e, por conseguinte, dá a entender que uma possível forma de (re)construção da casa, do lar, seja para além dessa atuação restrita.

Em uma instância mais ampla, há que se reconhecer o papel fundamental dos artistas em geral e dos escritores em particular em reescrever a história de seus países. Muitos deles em posições privilegiadas, tendo tido contato com os dois lados, e reconhecendo a função ampla e o papel revolucionário da literatura e da educação que tiveram — alguns foram produto de um sistema educacional imperialista — podem executar um escrutínio cuidadoso e a

---

<sup>17</sup> No original: “The word “home” can seem old-fashioned in some contexts. Some forms of cosmopolitanism embrace global rootlessness, valorizing citizens of the world with no fixed home, eschewing the local for the global. The postmodern emphasis on deconstruction, continual movement, and fluid identities can make home seem a stagnating, fuddyduddy sort of place. And yet, one doesn’t have to be nostalgic or hopelessly idealistic to see home as a legitimate longing, a genuine comfort, and something worth working hard to create” (HIRCHI, 2010, p. 305).

descolonização de ideologias estrangeiras implantadas e seguidas como estratégias de sobrevivência.

Como diz Bernardo Amorim (2019), o escritor, em situações parecidas, teria que realizar uma espécie de travessia, em busca das fontes de uma cultura africana propriamente dita:

Acontece que o escritor, o intelectual, pertencente aos ‘grupos letrados’ de sua nação, sendo um membro da ‘pequena burguesia autóctone’, deve, necessariamente, fazer um movimento de travessia, se quiser se aproximar das ‘massas populares trabalhadoras do campo e dos centros urbanos’ (AMORIM, 2019, p. 39-40).

Precisamente o que Mugo faz, ainda que na condição de exilada de seu país. É uma clara manifestação contrária ao colonialismo, um resgate da memória de seus conterrâneos. De acordo com Isabel Castro Henriques (2014):

[...] colonizar é um exercício que visa desmemorar as populações em relação à sua própria história, introduzindo a história do colonizador e construindo uma nova memória, onde uns e outros são hierarquizados de acordo com a ordem do colonizador, marcando de forma definitiva a valorização do mesmo, a desvalorização e a recusa do outro. (p. 49).

Nacionalismo e exílio são, pois, por vezes, paralelos complementares em que um está implicado no outro (OLAOLUWA, 2020).

## **Breves considerações**

A valorização do que seria próprio das sociedades e culturas africanas tradicionais, em particular daquilo que está ligado ao universo feminino, é também um modo de contrariar o processo colonial e sua violência que, como afirma Henriques, sendo “inerente à dominação”, “foi sempre uma constante dos processos de colonização” (HENRIQUES, 2014, p. 49). Marcada pela hibridez, permeada pelo trânsito entre mundos bem distintos que foram colocados em contato por força da colonização, a poesia de Micere Mugo encontra na experiência de integrantes de etnias e comunidades do meio rural, bem como na experiência das mulheres aí inseridas, uma forma de se aproximar de um universo cultural por muito tempo apagado, mas cujo valor reconhece e confirma.

Se é o trabalho — silencioso e constante — das mulheres que possibilita que o mundo gire, por conta do zelo com atividades que garantem que outras fora do espaço doméstico, e consideradas como de maior importância por envolverem trabalho em troca de pagamento, sejam executadas, então que esse trabalho exercido pelas mulheres receba o devido reconhecimento, ainda que, invariavelmente, expresso na produção artística de uma mulher. Isso transparece em outras produções de Mugo (1994, p. 49), como uma pergunta ainda por ser respondida: “Por que a crítica tem prestado tão escassa atenção à produção artística de nossas mulheres? Por que a invisibilidade imposta, em face de tanta produção a nosso redor?”<sup>18</sup>

Há que se destacar o número reduzido de análises escritas por mulheres africanas de produções artísticas de outras mulheres africanas, o que acrescenta uma dificuldade a mais para a compreensão das implicações que essa escrita em particular suscita. O referencial ao qual recorreremos, portanto, é basicamente de crítica literária escrita por homens, por conta do fácil acesso tanto às publicações quanto às traduções feitas por eles, ainda que se prove limitado para compreensões maiores.

## Referências

ADÉÈKÓ, Adélékè. “Theory and Practice in African Orature”. In: *Research in African Literatures*. Vol. 30, Nº 2, Summer, Indiana University Press, 1999, p. 222-227.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. “Escrever, conhecer: a procura da sociedade africana na poesia de Paula Tavares”. In: *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 35-49, jul.-dez. 2019.

BÂ, Amadou Hampaté. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, J. (ed.). **História geral da África, 1: Metodologia e pré-história da África**. 2ª ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

BIOGRAFIAS DE MULHERES AFRICANAS. Micere Githae Mugo. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/micere-githae-mugo-1942/>. Acesso em: 30 mai 2021.

BRUGIONI, Elena. **Literaturas Africanas Comparadas**. Paradigmas Críticos e Representações em Contraponto. Campinas: Editora da UNICAMP, 2019.

CARSON, Anne. O gênero do som. In: **Glass, Irony and God** [1995]. Trad. Marília Garcia. São Paulo, Instituto Moreira Salles: Revista Serrote 34, 2021. p. 114-136.

---

<sup>18</sup> No original: “... why is it that criticism has paid such scanty attention to our women’s artistic productivity? Why the imposed invisibility, in the face of so much harvest all around us?” (MUGO, 1994, p. 49).

COMLEY, Nancy. Poetry. In: SCHOLLES, Robert et al. **Elements of Literature**. 4<sup>th</sup> ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 525-770.

ELKINS, Caroline. **Britain's Gulag**. The Brutal end of Empire in Kenya. London: The Bodley Head, 2014.

ENCYCLOPEDIA. COM. Micere Githae Mugo. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-papers-and-books/mugo-micere-githae-1942>. Acesso em: 31 mai 2021.

FERREIRA, Manuel. Uma aventura desconhecida. In: \_\_\_\_\_ (org.). **No reino de Caliban**: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1975. v. 1. p. 16-64.

GATHOGO, Caroline. **The Participation of Women in African Literature Pre and Post-Colonialism**: The Life of Micere Githae Mugo. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/archive/participation-women-african-litterature-pre-and-post-colonialism-life-micere-githae-mugo>. Acesso em: 22 jun 2021.

HENRIQUES, Isabel Castro. Colónia, colonização, colonial. In: SANSONE, Livio; FURTADO, Cláudio Alves (orgs.). **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: UBUFA, 2014. p. 45-58.

HIRCHI, Mohammed. Metropolitan Delusions in the Twenty-First Century: Mohamed Hmoudane's French Dream. **The Journal of North African Studies**, vol. 15, no. 3, 2010. p. 305-14.

MUGO, Micere Githae. Wife of the husband. In: MOORE, Gerald; BEIER, Ulli. (ed.). **The Penguin Book of Modern African Poetry**. Middlesex: Penguin Books Ltd./Pearson, 1998.

\_\_\_\_\_. **Micere Mugo Biography**. Disponível em: [http://www.jrank.org/literature/pages/5120/Micere-Mugo-\(Micere-Githae-Mugo\).html](http://www.jrank.org/literature/pages/5120/Micere-Mugo-(Micere-Githae-Mugo).html). Acesso em: 31 mai 2021.

\_\_\_\_\_. The Woman Artist in Africa Today: A Critical Commentary. **Africa Development / Afrique Et Développement**, vol. 19, no. 1, 1994, p. 49-69. *JSTOR*. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24486832](http://www.jstor.org/stable/24486832). Acesso em: 22 jun. 2021.

OJWANG, Dan. **Reading Migration and Culture**: The World of East African Indian Literature. Palgrave Macmillan, 2013.

OLAOLUWA, Senayon. Nationalism and Exile as Self-Inscription in Micere Mugo's *My Mother's Poem and Other Songs*. **Research in African Literatures**, vol. 51, no. 2, 2020, p. 149-166. *JSTOR*, Disponível em: [www.jstor.org/stable/10.2979/reseafritelite.51.2.09](http://www.jstor.org/stable/10.2979/reseafritelite.51.2.09). Acesso em: 22 jun. 2021.

OMUTITI, Godfrey Makutwa. **A Gendered Socialist Vision of Micere Mugo's Poetry**. 157 p. Dissertação. Master of Arts in Literature. Nairobi: University of Nairobi, 2005.

PADILHA, Laura Cavalcante. Sobre mulheres, cânones, silêncios e enfrentamentos. **Diadorim**. Rio de Janeiro, v 11, p. 209-223, jul. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3965/15629>. Acesso em: 05 abr. 2021.

REM'S, Capitão. Otyoto: Os valores da cultura Africana e Angolana para a nova geração. **Jornal Angolano de Artes e Letras**. 23 nov. 2015. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/eco-de-angola/otyoto-os-valores-da-cultura-africana-e-angolana-para-nova-geracao/>. Acesso em: 18 fev. 2021.

SAID, Edward. Reflections on Exile. In: **Out There: Marginalization and Contemporary Cultures**. Editado por Russell Ferguson and Trinh T. Minh-ha, Michigan: MIT Press, 1990, p. 357–366.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. **Globalectics**. Theory and the Politics of Knowing. New York: Columbia University Press, 2012.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. Por uma ética da diferença. Trad. Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda; Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

### **Agradecimentos:**

Agradeço aos meus colegas Mônica Stefani e João Pedro Wizniewsky Amaral, pela leitura atenta de uma versão anterior desse manuscrito, e também a Emanuela Carla Siqueira por ter conseguido para mim o texto de Anne Carson que foi usado para construir parte da análise.

## A GERAÇÃO DA UTOPIA: A REPRESENTAÇÃO DOS JOVENS NA CONSTRUÇÃO DA INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA

Maria do Socorro Nascimento da Costa<sup>1</sup>

Claudia Leticia Gonçalves Moraes<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de conclusão de curso e apresenta uma análise do romance *A Geração da Utopia* (1992), do angolano Pepetela, enfocando aspectos importantes na construção da independência de Angola, a representação dos jovens angolanos no processo de transição de utopia para distopia e, nesse ínterim, a construção de nação ao longo das duas primeiras partes do romance do autor. Para esta análise será feita uma breve discussão acerca de algumas categorias fundamentais, tais como: o contexto das literaturas africanas de expressão portuguesa, o início da literatura em Angola e seu contexto de produção e o projeto literário do autor. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, que está sob amparo de autores como Fonseca (2007; 2015), Amâncio (2014) e Chaves (2004; 2005) que debatem sobre o desenvolvimento das literaturas africanas de língua portuguesa no contexto pós-colonial, o que coaduna com a proposta de Pepetela no referido romance

**Palavras-chave:** Literatura Africana de expressão portuguesa; Angola; Análise literária; Pepetela.

**Abstract:** *This work is an excerpt from a course completion research and presents an analysis of the novel A Geração da Utopia, by the Angolan writer Pepetela, focussing on important aspects in the construction of Angola's independence, the representation of young Angolans in the process of transition from utopia to dystopia and, in the meantime, nation-building throughout the first two parts of the author's novel. For this analysis, a brief discussion about some fundamental categories is presented, such as the context of African literatures of Portuguese expression, the beginning of literature in Angola and its production context, and the author's literary project. This is a bibliographical research supported by authors such as Fonseca (2007; 2015), Amâncio (2014) and Chaves (2004; 2005), who debate the development of Portuguese-speaking African literatures in the post-colonial context, which is consistent with Pepetela's objective in that novel.*

**Keywords:** *Portuguese-speaking African Literature; Literary Analysis; Angola; Pepetela.*

---

<sup>1</sup> Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Licenciada em Linguagens e Códigos- Língua Portuguesa - pela Universidade Federal do Maranhão. Discente do Curso de especialização em Filosofia e Cultura- Universidade Federal do Maranhão. Integrante dos Grupos de Pesquisa Literatura, Alteridade e Decolonialidade (UFMA) e Marginália Decolonial (UFMA- UFU). E-mail: <maria.ncosta@hotmail.com>.

<sup>2</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Maranhão – FAPEMA). Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Graduada em Letras – Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão. Professora Assistente da Universidade Federal do Maranhão. Líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Alteridade e Decolonialidade (UFMA). Integrante dos Grupos de Pesquisa Historiografia, cânone e ensino (UnB) e Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFF-UFMA). Organizadora do I e do II Colóquio Interdisciplinar de Literatura e Cultura Negra do Baixo Parnaíba (2018-2019). E-mail: <claudiamoraes27@gmail.com>.

## **Introdução**

A literatura, com sua forte forma de expressão de cultura de um povo, tem historicamente um papel relevante para o homem enquanto sujeito de uma sociedade, criando um elo entre o sujeito e sua prática, fazendo-o repensar suas vivências, cultura e identidade, assim tendo, também, uma função social. Logo, encontramos nesse quadro a literatura africana, que tem um papel inovador quando utiliza da força da palavra para transportar vibrações do passado, presente e futuro para o texto escrito, sendo produzida em contextos sociais e culturais definidos (AMÂNCIO, 2014; SAID, 2011; FONSECA, 2015). Optamos aqui por investigar a obra *A Geração da Utopia* (1992), nos atendo a compreender quais foram as contribuições dos jovens ao longo da obra para o processo de libertação de Angola, assim como em que momento uma geração que idealizou uma nação justa e igualitária para os angolanos começa a se esvaír, transformando-se em um processo de desencanto/desilusão, cuja relevância dessa geração pode ser tanto positiva quanto negativa.

Portanto, sob três óticas, a presente análise discute a literatura africana de língua portuguesa, a literatura angolana e seu projeto literário, assim como o projeto de Pepetela; e por último, a análise da obra é alicerçada pela representação dos jovens angolanos na independência de seu país, mostrando, a priori, o princípio de esperança e, concomitantemente, a formação intelectual desses jovens, no intuito de descrever a saída desses jovens da teoria para a prática, indo para a guerrilha, o ferrenho combate pela independência. Como forma de entendermos melhor esse processo da construção dessa literatura, utilizamos as obras de Amâncio (2014), Chaves (2004; 2005) e Fonseca (2007; 2015).

## **A singular literatura africana de língua portuguesa**

A vasta riqueza da literatura africana dos países de língua portuguesa nos faz repensar toda a epistemologia literária existente, incitando uma reflexão sobre a pouca produção de conhecimento sobre o continente africano, produção esta ainda insuficiente para explicar a essência deste continente, bem como sua literatura e seus bens culturais. Assim, o que se

observa ainda é uma crítica superficial, o que nos leva a questionar: onde se situam os africanos no próprio campo da elaboração do conhecimento?

No Brasil são crescentes as pesquisas no campo literário africano de língua portuguesa, devido à Lei n.º 10.639 de 2003, que determina o ensino da história e da cultura africana nas escolas de ensino fundamental e médio. Uma das maneiras de conhecer a cultura, a história, os costumes e as tradições é por meio da literatura e, assim, a riqueza literária africana foi ganhando corpo no Brasil, com um crescente interesse nas produções africanas. A partir da década de 1980 o mercado editorial investiu em publicações de obras de alguns escritores desses espaços. A Editora Ática foi a precursora e elaborou a chamada Coleção de Autores Africanos, na qual ganharam edições obras como *Luuanda* (1982), de Luandino Vieira; *Mayombe* (1982), de Pepetela; e *Sagrada esperança* (1985), de Agostinhos Neto, assim como *Os flagelados do vento leste* (1979), de Manuel Lopes, e *Chiquinho* (1986), de Baltazar Lopes, naquela altura sendo os dois autores mais conhecidos de Cabo Verde. Nos anos 2000, outras obras e autores foram ganhando espaço, como *Os da minha rua* (2007), de Ondjaki; *Estação das chuvas* (2005), de José Eduardo Agualusa; e como representantes de Moçambique sublinhamos Mia Couto com sua célebre obra *Terra sonâmbula* (2008), e Paulina Chiziane com *Baladas de amor ao vento* (1990), somente para citar alguns.

Em resposta a essas e outras obras, o campo da crítica literária iniciou algumas pesquisas timidamente, na década de 1980, e pesquisadoras como Rita Chaves, Íris Amâncio, Tânia Macedo e Simone Caputo foram as primeiras a recepcionar essas obras na academia, o que posteriormente contribuiu muito para a criação de disciplinas de literaturas africanas nos cursos de graduação, tal e qual contribuíram para a criação de linhas de pesquisa em programas de pós-graduação voltados para o estudo e pesquisa dessas produções literárias em grandes universidades brasileiras (UFF, UFRJ, USP, PUC, UFBA, UFMA, entre outras).

Ressaltando que, na tentativa de situar o africano na elaboração de conhecimento, temos que considerar que as literaturas africanas, assim como tantas outras, ainda então se constituindo como sistemas, e que a função de relembrar fatos e dados é uma construção genuína de textos literários africanos. É também importante observar que a escolha da análise de uma obra não listada na preferência dos escritores-críticos nos dá responsabilidade e representa um grande desafio, pois é com pesquisas deste cunho que tais obras podem ganhar

espaço e, possivelmente, compor listas de obras consideradas canônicas. Segundo Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira em *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa* (2007, p. 13):

O aparecimento das literaturas de língua portuguesa na África resultou, por um lado, de um longo processo histórico de quase quinhentos anos de assimilação de parte a parte e, por outro, de um processo de conscientização que se iniciou nos anos 40 e 50 do século XIX, relacionado com o grau de desenvolvimento cultural nas ex-colônias e com o surgimento de um jornalismo por vezes ativo e polêmico que, destoando do cenário geral, se pautava numa crítica severa à máquina colonial.

Entendemos, desta maneira, que as literaturas africanas se desenvolveram no mesmo período em que as antigas colônias africanas passavam por turbulentos processos de independência. Essa literatura buscou retratar a dura realidade vivida pelos pobres, negros e excluídos, além de tentar apagar a imagem, até então disseminada pelo sistema colonial, de um povo dito inferior, incivilizado e sem cultura. Além de se valer, em seus textos, de traços culturais e do rico manancial das tradições orais, nas quais imperava uma memória coletiva que configurava a história desse povo e uma *oralitura*<sup>3</sup>.

Parafraseando Fonseca, podemos observar, efetivamente, que os autores de literatura africana de língua portuguesa transitavam geralmente entre dois espaços, e isso gerava certa tensão devido ao uso da língua europeia – a língua portuguesa, para registrar os conflitos e as realidades distintas, além de suas produções sofrerem influências das correntes e dos movimentos da Europa, assim como utilizavam as manifestações e tradições linguísticas adquiridas com o contato com o colonizador.

Essas questões que envolvem a linguagem literária e seus embates foi o que levou ao surgimento de projetos literários com características semelhantes em cinco países africanos que têm a língua portuguesa como língua oficial: Cabo Verde (revista *Claridade*), São Tomé e Príncipe (poemas “Ilha de nome santo”, de Francisco José Tenreiro), Angola (o movimento

---

<sup>3</sup>Leda Martins (2013) define como uma performance baseada na voz e no corpo, que inscreve, grafa e postula. O corpo é como templo da memória, que guarda e se inscreve nele, a voz é uma das possibilidades de exteriorização dessa memória, de saberes. Em outras palavras, a voz e o corpo são como portais de inscrição de saberes de várias ordens.

“Vamos descobrir Angola” e a publicação da revista *Mensagem*); em Moçambique (revista *Msafo*) e Guiné-Bissau (antologia *Mantinhas para quem luta!*).

No caso de Angola, na tentativa de “angolanizar a literatura”, inicia-se naquele momento um projeto que se torna o ponto inicial do movimento dos novos intelectuais de Angola; o segundo momento foi o período de guerrilha; o terceiro, porém, não o último, é o advento da tão esperada libertação de Angola. Segundo Rita Chaves (2005, p. 71):

Angolanizar a literatura, tentativa configurada também como uma tradução local do sentimento de africanidade que percorria todo continente, passava pela atitude de pensar a própria questão da língua em que iriam expressar as novas verdades. Aos sentidos atentos uma indagação logo se abriu: como exprimir uma cultura nova, identificada com a libertação, através de um código que foi também dominação?

A autora pontua que alguns escritores utilizam na construção de seus textos duas ou mais línguas, isso intencionalmente, ou fazem uma dupla escrita – crioulo e português – motivo esse de fortes debates e reflexões a respeito do uso da língua oficial como língua literária nos países africanos de independência recente, sendo essas algumas das opções literárias e também políticas tomadas pelos autores.

## **Um recorte da literatura angolana e o projeto literário de Pepetela**

Angola, com sua singular trajetória na construção de uma sociedade plural e independente, contribui significativamente para um estilo literário distinto dos demais, com histórias fictícias que muitas vezes se confundem com a história do próprio país, tais como a luta militar e política por libertação, a busca por uma identidade cultural, as corrupções políticas durante o processo de libertação e a distorção de etnia e raça por oportunistas (CHAVES, 2004; AMÂNCIO, 2014). A partir disso, conseguimos compreender melhor o processo de produção literária angolana e de outros países africanos.

O continente africano, além de sua vasta extensão territorial, possui uma vasta riqueza cultural em seus vários países, tal como suas produções literárias. Com isso, é importante conhecer sobre Angola, e seu campo literário, que tem como princípio uma literatura

de combate colonial, sendo a literatura uma arma para o enfrentamento do imperialismo e a reivindicação de uma identidade. Assim, ainda citando Chaves (2005, p.70): “[...] a literatura Angolana parece atribuir-se a função de desenhar o rosto de um povo ainda sem ele, de dar voz a uma gente ainda condenada ao silêncio”.

Diante disso, Angola se mostra em vários momentos da história como um dos países que tem uma rica produção literária e uma geração intelectual com uma qualidade excepcional em suas construções ficcionais. Considerando a trajetória literária desse país, ela se divide em dois momentos, sendo o primeiro o momento ou a situação de independência e o segundo o nascimento de uma consciência nacional.

Para Oliveira (1985. s/p):

o fim-de-século, simultaneamente frívolo e sério, aí se pronuncia na associação entre «gosto da literatura» e «distracção», nessa primeira publicação do seu tipo, dirigida e colaborada por angolanos. Esse mesmo espírito é o que determina o lançamento dos novos «*Ensaaios Literários — Propaganda e Instrução*», publicação semestral, datada de Luanda, 1902, mas impressa em Lisboa, Imprensa de Libânio da Silva, no mesmo ano.

Apesar desse papel importante da imprensa com ideias de autonomia, independência e separação, vale ressaltar que a ação literária se deu, predominantemente, em relação à poesia, mas foi somente pela imprensa, com a atividade jornalística-literária, que houve uma comunicação efetiva com o povo.

Em resposta ao regime repressivo de Salazar, surgiu o movimento “vamos descobrir Angola” em 1948, liderado pelos novos intelectuais de Angola, como Viriato da Cruz, António Jacinto, Agostinho Neto e Mario António, lançando uma arma anticolonialista: a atividade literária, influenciados por alguns *movimentos revolucionários* que têm como consequência a “ruptura definitiva com o modelo linguístico-literário português ao inserir, nele, semânticas e temáticas étnicas angolanas” (AMANCIO, 2014, p. 17).

Paralelamente à história, surgiram grandes escritores angolanos, produzindo uma literatura singular, que se apresentou como um instrumento de afirmação da nacionalidade e de construção de uma identidade nacional. É nítida nos escritos angolanos a necessidade de mostrar as contribuições dos heróis e os falsos heróis do passado para o engrandecimento ou

detrimento do presente, assim como os escritores também fazem constantes regressos ao passado sempre na tentativa de compreender o presente desalentador.

Os questionamentos e as reflexões sobre os anos de luta que levaram ao 11 de novembro de 1975 inspiraram muitos escritores na produção literária angolana, sendo a partir daí que novas vozes são ouvidas, no intuito de desmistificar e mostrar a história sob outra ótica, ou seja, “a retrovisão, instrumento poderoso do historiador, é apropriado pela literatura e refazem-se os ciclos” (CHAVES, 2005, p. 57). Partindo desse princípio, o escritor Pepetela utiliza a pesquisa histórica como pano de fundo em algumas de suas obras, fazendo essa incursão ao passado.

*Pepetela* é o pseudônimo de Artur Carlos Mauricio Pestana dos Santos, nascido em Benguela, na Angola, em 1941, e que realizou sua educação básica nas cidades de Benguela e Lubango. Em 1960, ingressou na Faculdade de Engenharia em Lisboa, logo depois optou por Letras. Em 1962, saiu de Portugal para Paris e, por razões políticas, passou algum tempo na Argélia, onde se licenciou em sociologia e trabalhou sendo um dos líderes do MPLA – Movimento Popular pela Libertação de Angola – e no centro de estudos Angolanos, que ajudou a criar. Em 1969, foi chamado para participar diretamente na luta pela libertação de Angola, em Cabinda, ocasião esta que adotou como nome de guerra Pepetela, que depois se tornou seu pseudônimo literário. Concomitantemente, em Cabinda, foi guerrilheiro e responsável pelo setor de educação. Atualmente tem ocupado cargos diretivos na União de Escritores Angolanos, é membro da Academia de Letras de Lisboa, e presidente da assembleia de cultura.

Atualmente, existem várias publicações (entre romances, contos e novelas), algumas com as temáticas anteriormente citadas, incluindo *As aventuras de Ngunga* (1973), *Muana Puó* (1978), *Mayombe* (1980), *Yaka* (1983), *A Geração da Utopia* (1992), *A Gloriosa Família* (1997), *Contos de Morte* (1999), *Os Predadores* (2008), *O Planalto e a Estepe* (2009), *Se o passado não tivesse asas* (2016), e o seu último romance publicado, chamado *Sua excelência, de corpo presente* (2020).

O projeto literário de Pepetela está mais ligado às narrativas mais longas, desta maneira, ele vem sendo fiel ao próprio gênero romance. Deste modo, a representação da realidade histórica em muitos romances pepetelianos é uma forma de revisar e questionar o passado, o presente e o futuro, pois em suas invenções de Angola e/ou em sua verdade poética

sobre o país, a realidade fragmentada pelas guerras e a pluralidade de povos/línguas, tal e qual personagens diversificados e complexos, como ecos dessa guerra, ganham destaque nessa nova atmosfera de cunho histórico criada pelo escritor. Na sua imitação de mundo, notamos um imbricamento entre ações e espaços como efeito de uma causalidade, além de tecer uma simbiose entre homem e terra. Ademais, nessa via dupla de agradar/instruir, o escritor utiliza, portanto, alguns elementos para sua invenção/representação de Angola: fatos históricos, memórias, espaços, sujeitos e suas experiências.

Com relação às suas obras e suas inspirações, em entrevista concedida à Jane Tutikian, publicada na revista *Organon* (2009, p. 209), o escritor afirma:

Não me parece possível o escritor separar a sua ideologia da sua prática de escritor. É claro que se pode pôr na boca dos personagens tudo o que se queira e a literatura em parte é isso mesmo, uma discussão/confronto entre personagens de ideologias diferentes, mesmo se elas não sabem o que isso quer dizer.

Considerando isso, com a capacidade de expor, por meio de personagens, suas vivências e experiências de bastidores da luta pela independência, Pepetela foi construindo assim seus personagens emblemáticos, filosóficos, oportunistas e clichês, os quais nos fazem refletir sobre os distintos papéis que podemos assumir na construção de uma nova sociedade.

### ***A geração da utopia: contextualizando a obra***

Nossa análise referente à representação dos jovens na independência de Angola em *A Geração da Utopia* parte de três pressupostos: a criação e manutenção de um projeto imaginário (país novo e justo), a formação de jovens intelectuais (investimento na educação) e a participação dos jovens na guerrilha pela independência de Angola.

A narrativa de *A Geração da Utopia* apresenta um romance fictício-histórico, e tem uma linguagem mais direta, um estilo seco, amparado pelo anseio de revelar situações injustas, mas com grandes inclinações a possíveis mudanças. Pepetela procurou se enquadrar nesse tipo de projeto, “sendo este apto a catalisar questões que pudessem definir o ser (e o estar) angolano” (CHAVES, 2005, p. 88).

O romance se divide em quatro sessões, com no mínimo 5 e no máximo 11 capítulos, finalizados com epílogos em cada parte, havendo intervalos de 10 anos entre cada uma, que acontecem em tempos e cenários narrativos diferentes. É de extrema importância ressaltar que as duas primeiras partes do romance tratam de lutas pela independência de Angola do domínio português, ou seja, é a fase de uma preparação da conquista da independência, que se inicia em 1961 e finda em novembro de 1975; e nossa análise se concentra nessas referidas sessões - A Casa (1961) e A Chana (1972). As duas últimas sessões – O polvo (1982) e O Templo (a partir de julho de 1991) – acontecem em outro momento da história angolana, abordando a fase posterior, momento da guerra civil, iniciada logo após a libertação nacional devido à incompatibilidade de ideais políticos dos partidos, até então aliados pela independência, que teve fim em 1991, ano da assinatura do acordo de paz para Angola (acordo este violado em vários momentos).

No intuito de contextualizar e entender o romance, devemos levar em consideração que vários acontecimentos se deram até no momento da escrita da obra, principalmente o surgimento de uma utopia da libertação nacional (a julgar que a geração idealizadora desse plano acreditava que, após a independência, Angola seria uma nação justa e igualitária), a luta intensa até mesmo após a independência. Chaves (2005, p. 97) evidencia que:

Durante essas três décadas, iniciou-se a luta armada pela independência, nasceu o país, ensaiou-se o projeto socialista, transcorreu a guerra de agressão movida pelo regime racista da África do Sul, intensificou-se a guerra civil entre MPLA e UNITA, assinaram-se alguns tratados de paz jamais concretizados, optou-se pelo neoliberalismo, o multipartidarismo sucedeu o regime de partido único.

Escrito no início dos anos 1990 na cidade de Berlim, o romance *A Geração da Utopia* faz um balanço da utopia que mobilizou uma geração e que, conseqüentemente, assume um papel importante no projeto idealizado e na assinatura da independência, a geração como protagonista. Apesar da riqueza em análise, nos deteremos somente em A casa (1961) e A chana (1972). Essas duas partes são suficientes para evidenciar o processo da mobilização de uma geração em um projeto imaginado, assim como trataremos também do papel do jovem intelectual na conquista de uma independência. Acompanharemos, a partir das vozes de jovens

intelectuais - estudantes ou não -, a idealização de uma nação utópica e cujo discurso, no decorrer do romance, vai ganhando outro teor, iniciando um processo de distopia.

Outrossim, é válido destacar que, quando acionamos os termos utopia e distopia em nosso texto, não estamos nos referindo a eles enquanto categorias de análise. No entanto, é importante dizer que a palavra *utopia* surgiu na literatura na obra homônima, *A utopia* (1516), de Thomas Morus. Séculos depois, estudiosos como Marx (1871) e Bloch (1976) ampliaram o significado dessa palavra, tornando-a um conceito e/ou categoria de análise: utopia para Marx não é apenas uma ilha imaginária ou um projeto irrealizável; utopia para o sociólogo é uma categoria que se definia em oposição à revolução e à realidade social. Já para Bloch, utopia é uma consciência antecipadora, aquilo que ainda não se tornou bom. O termo distopia teve sua gênese no termo utopia, e se apresenta como algo que está relacionado ao que é ruim, o anúncio do sombrio que é e que permanecerá como bem. O estudioso Carlos Berriel (2005) também afirma que os dois termos estão entrelaçados e que em toda utopia há um elemento diatópico. Em vista disso, notamos que, no texto de Pepetela, esses conceitos podem ser lidos tanto na idealização de uma nação que ainda não existe quanto no ruir desse ideal ao longo da narrativa.

Feitas essas considerações introdutórias, enfatizamos que a obra de Pepetela, em cada capítulo, parte da perspectiva de um determinado personagem. A seguir destacaremos as duas partes, fazendo comentários isolados sobre cada personagem e sua representação e respectiva participação, vivenciada ou projetada, e por fim, quais são suas contribuições e seu protagonismo no decorrer da narrativa.

## **“A casa”: a geração como protagonista**

Primeira parte do romance, “A casa” tem como cenário narrativo Lisboa no ano de 1961, especificamente na Casa dos Estudantes do Império (CEI), local de abrigo e encontro dos jovens das colônias portuguesas, também chamados por alguns personagens de “o centro da revolução africana em Lisboa”. Isto é, a Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi um espaço criado pelo regime colonial em 1944, e um de seus objetivos era o controle de todos os estudantes universitários vindos das (ex) colônias em um único espaço, a julgar que as colônias não possuíam instituições de ensino superior naquela altura, e Portugal era o único espaço que

proporcionava o acesso às universidades. Acresça-se a isso um objetivo político-ideológico, um interesse “[...] de formação de jovens bem preparados que pudessem vir a enquadrar a administração e reproduzir o sistema colonial que o próprio regime ditatorial prosseguia” (UCCLA, 2017).

No entanto, o efeito foi contrário: em vez de a CEI propiciar uma geração intelectual que corroborasse com o regime repressivo de Salazar, o espaço possibilitou um enorme incentivo ao desenvolvimento de uma consciência política e cultural alicerçada pela singularidade étnica e uma africanidade. Isto é, emergiu uma produção cultural na CEI, o que contribuiu para um comunitarismo entre africanos e destes com os portugueses, contra o ambiente de falta de liberdade e contra a repressão do regime fascista português, o que Sara chamou de “centro da revolução africana em Lisboa”.

Assim, 1961 foi um ano de muitos acontecimentos que marcariam as próximas décadas e que mudariam personagens e suas histórias dentro de uma história maior: a história de Angola. Considerando o contexto histórico daquela época, com o regime político ditador de opressão de Salazar em vigência, os personagens vão se apresentando, surgindo uma geração com ideias semelhantes e, por vezes, divergentes, mas todos com sérios interesses em uma implementação de uma política consequente.

No tocante aos personagens, Pepetela faz a apresentação dos mais importantes nesse processo de independência na narrativa, além de vários fatos que servirão para entendermos a sequência do romance e a posição dos jovens angolanos diante do início do movimento pela libertação. Há, assim, no contexto do romance, os revolucionários, os apolíticos e os oportunistas extremos:

A narrativa centra-se como não é raro na obra de Pepetela, na perspectiva de uma personagem que procura compreender as rupturas em processos no grupo de estudantes da Casa dos Estudantes do Império e perceber as linhas da crise detonada com o início da luta armada em Angola (CHAVES, 2005, p. 99).

Sendo assim, o primeiro capítulo inicia a partir da perspectiva de Sara, estudante de medicina já no fim do curso, nascida em Benguela, filha de comerciantes brancos de origem judia, economicamente bem estabelecidos, com forte interesse nos centros mais pobres, periféricos. Como sempre advogara a medicina preventiva nas comunidades mais carentes, Sara

já demonstra uma preocupação com os problemas sociais da terra, e queria ter um papel relevante no tocante à sociedade, e a independência mudaria essa realidade.

Sara faz um papel de introdutora do romance, apresentando brevemente o contexto vivenciado por ela e seus amigos da Casa dos Estudantes do Império (CEI), analisando a situação dos africanos em Lisboa e, em seguida, apresentando seus sentimentos em situação de exílio: o tom de perfeição da Angola que a distância dava, sua forte admiração por Aníbal, suas ideias contrárias à política de Salazar e, por último, seus anseios e angústias com relação ao que se passava em seus país de origem:

Foram anos de descoberta da terra ausente. E dos seus anseios de mudança. Conversas na Casa dos Estudantes do Império, onde se reunia a juventude vinda de África. Conferências e palestras sobre a realidade das colónias. As primeiras leituras de poemas e contos que apontavam para uma ordem diferente. E ali, no centro mesmo do império, Sara descobria a sua diferença cultural em relação aos portugueses. Foi um caminho longo e perturbante. Chegou à conclusão de que o batuque ouvido na infância apontava outro rumo, não o do fado português. Que a desejada medicina para todos não se enquadrava com a estrutura colonial, em que uns tinham acesso a tudo e os outros nada (PEPETELA, 2013, p. 11 -12).

Com um discurso patriota (Portugal uno e indivisível), o governo ditador de Salazar tinha total influência na imprensa, e utilizava seu discurso nacionalista para demonizar o movimento pela libertação de Angola. A personagem Sara era uma grande articuladora e interessada nas questões sociais e políticas em geral, principalmente no que dizia respeito à terra. Em muitos momentos da obra isso fica evidente: quando ajudava os conterrâneos consultando-os e aconselhando-os e quando os incentivou a participarem de protestos e das manifestações contra as ordens trabalhistas ocorridas em Lisboa. Desse modo, notamos como muitos jovens compartilhavam dos mesmos interesses que Sara, eram bem ativos no que dizia respeito aos interesses para um bem comum da sociedade angolana e nos pequenos atos para ajudar no processo de libertação; tinham plena consciência da importância da educação para uma nova Angola liberta, ou seja, uma sociedade independente precisaria de uma classe intelectual para sua formação.

Pepetela iniciava no romance um discurso sobre os limites de cada jovem em relação à independência. Isso fica evidente em vários diálogos entre os personagens mais

importantes do romance, como Sara, Aníbal, Vitor, Malongo e Elias. Eles tiveram papéis distintos na luta pela independência, tanto na construção de uma sociedade quanto na solidez de um país independente, pois a maioria não comungava da mesma ideologia, mas acreditava na libertação de Angola e na construção de um estado equitativo. Nesses primeiros capítulos, já percebíamos nos discursos de alguns personagens quais seriam suas representações nessa luta pela independência. Isso fica mais evidente em um diálogo entre Sara e Malongo, assim narrado:

- [...] Já ouvistes falar na existência do MPLA, um partido criado no estrangeiro?
- O Vítor falou-me qualquer coisa, mas não ouvi bem. Sara levantou-se. Foi apagar o cigarro no cinzeiro. Procurou controlar a fúria. Estava a gozar com ela? Podia ser assim irresponsável que não se interessava com uma notícia tão importante? Por vezes não sabia se ele mentia sempre ou só às vezes. A sua primeira suspeita parecia infundada, ele fora sincero, não a procurava porque andava chateado com o futebol. Mas custava a acreditar que fosse tão apolítico, numa altura daquelas.
- Como é que não ouviste bem? Estás a mentir. Ele levantou os braços para o céu e olhou para o teto.
- Estava mais preocupado com outras coisas e ele não voltou a insistir. Disse que tinham chegado documentos do tal MPLA, que é uma coisa porreira, não me mostrou nenhum documento e depois não falámos mais disso. Não sei o que queres saber.
- Não quero saber nada. Já sabia. Não fiquei à espera que me dissesse, porque senão ficava sempre no escuro. E o que eu quero saber é porque agora me põem no escuro, é isso mesmo. [...]
- Tu bem sabes que a política não é o meu forte, nunca me interessou.
- A política! E a tua vida, a vida da tua família, é disso que se trata. Não me venhas cá com estórias de que isso não te interessa, só o futebol. Há um momento em que as pessoas esquecem as trivialidades, para se preocuparem com as coisas sérias que as tocam. E tu também.
- Claro que me interessa saber o que se passa na terra. Mas só isso. Não tenho nada que me meter em organizações, sei lá por quê uma é melhor que a outra. E nem me lembrei de te falar nisso, acho que temos coisas mais importantes para fazer juntos (PEPETELA, 2013, p. 44-45).

Logo, é nítido no diálogo entre o casal de namorados que cada um apresentava visões divergentes: enquanto Sara tinha uma séria preocupação com Angola e seus rumos políticos, Malongo se apresentava como um angolano apolítico, que tem no seu campo de interesse somente sua carreira como jogador de futebol e outras trivialidades. Assim, é frequente encontrar essas dissonâncias nos personagens de Pepetela nessa narrativa, ou seja, uma fragmentação comum de um ideal de nação e de identidades.

Em 1961, eclode a primeira ação pela libertação, as prisões de Luanda são atacadas, libertando os presos políticos, havendo uma ligação com o movimento anticolonialista apoiado pelos EUA - UPA, mas isso, a princípio, deu forte esperança de um futuro aos estudantes. Logo, no decorrer das ações desse movimento, ficaram evidentes suas ideias distorcidas sobre raça, libertação e nacionalismo, mostrando que não queriam uma independência de um país seguindo um bom programa de construção de uma nação, mas, sim, um movimento tribalista, uma guerra racial.

O personagem Aníbal nos é apresentado, sempre agarrado aos livros e às ideias, um dos personagens mais conscientes criados por Pepetela. Não era um tipo alegre: isso se dava pelo seu alto nível de consciência e não alienação política e social. A personagem tinha posições progressistas e forte interesse político que foram vistos, e não apreciados, por alguns desde os tempos de academia. Sábio – seu nome de guerrilheiro – era aspirante miliciano, formado em um curso equivalente à História, fazia serviço militar obrigatório à Portugal, e todas as semanas aparecia na CEI para rever os amigos e tratar dos acontecimentos da terra. Ele foi contatado pelo movimento MPLA - alguns dos jovens eram mobilizados pelos movimentos oriundos na Europa para assumirem papéis na luta pela libertação. Ele, por ser um jovem com grandes representações e destaque no centro acadêmico, apresentava um grande potencial, além de sua experiência militar que eles tanto precisavam. Logo, ao serem percebidas as distorções do Movimento UPA, iniciam-se os primeiros rumores a respeito do surgimento desse novo movimento, organizado no próprio exterior.

Dando sequência ao romance, Pepetela, com personagens distintos, procurou conferir um nível de pluralidade a essa geração utópica, dando voz, também, a um personagem apolítico: Malongo era grande e forte, a cara sorridente, provavelmente devido à falta de consciência política. Era um africano bem estereotipado, jogador de futebol e mulherengo, tinha fama de brincalhão e mentiroso. Na apresentação que o narrador faz do personagem, ficam bem claros os interesses dele: dinheiro, mulheres, fama e festas, além das aventuras amorosas. A pequenez de seus sonhos se reduzia a prazeres momentâneos e individuais e a um status que a vida no futebol proporcionava.

Malongo viera primeiro, há cerca de quatro anos, jogar futebol e estudar. Conseguiu emprego num clube grande, o Benfica, e alugara o quarto. Mas

não conseguia ascender à equipa principal e o salário não era grande. Com os treinos constantes, deixou de estudar. Os amigos insistiam para ele ao menos terminar o liceu. Nada feito. Chumbava regularmente no último ano (PEPETELA, 2013, p. 12).

E por último, e muito importante, Pepetela nos apresenta o indefinido Vítor Ramos, estudante de veterinária, amigo de Malongo, reprovado dois anos seguidos, de Huambo. É interessante frisar que o autor, no decorrer da trama, sempre retoma a questão do colonialismo, fazendo uma ponte entre o momento vivido pelos angolanos em 1961 e a tese de Aníbal (colonialismo *versus* capitalismo) e como a elite da época contribuía para o colonialismo. Além disso, indica que, no século XIX, os mestiços, em sua maioria, alimentaram esse sistema, além dos brancos e negros. Conhece-se, dessa maneira, um papel histórico de determinado grupo social, seja positivo ou negativo, sem, por isso, tomar atitudes políticas radicais em relação a seus descendentes, coisa que os defensores das teorias da UPA apoiavam: eles afirmavam que para acabar com o complexo de inferioridade inculcado pelo colonizador, somente a violência do colonizado resolveria.

O ápice dessa primeira sessão do romance é a mobilização da unidade de Aníbal, pois essa ação teria uma grande representatividade, um divisor de águas para os jovens angolanos em Lisboa. A possibilidade de Aníbal ir para sua terra natal lutar contra seus conterrâneos iria contra todos os seus princípios, sua natureza e seus ideais, podendo ser a precoce gestação da virada para a distopia. No entanto, Aníbal desertou ao ser notificado oficialmente a respeito da mobilização. Ao desertar, instalou-se um grande sentimento de esperança entre os jovens angolanos estudantes da CEI, pois a saída de Aníbal das tropas portuguesas representava um grande marco, servindo, sobretudo, como exemplo para outros angolanos que estavam na mesma situação. Logo, com essa atitude de Aníbal, iniciam-se as articulações para uma saída em massa de Portugal e, conseqüentemente, unindo-se ao movimento da MPLA, é o início do seu grande papel na libertação de Angola; é dada a partida a uma nova fase para a geração.

**“A Chana”:** a mudança no discurso, aspectos sociais e valores individuais dos personagens

Segunda parte do romance, “A chana” se passa durante a guerra civil em Angola, em 1972, após 10 anos de articulações tratadas na primeira sessão do romance. De acordo com o dicionário informal<sup>4</sup>, “chana” é um termo angolano que designa uma vasta planície coberta por capim alto e pequenos arbustos, típica da região leste de Angola. Essa seção tem como cenário narrativo Angola no período da guerra; o autor faz constantes analogias entre esse cenário e a situação vivenciada pelo país, sendo um recorte da obra que focaliza a fuga dos guerrilheiros para a fronteira, local de refúgio para aqueles que estavam fugindo da guerra e de suas mazelas.

“A chana” é apresentada do ponto de vista de dois personagens: Vítor Ramos e Aníbal – este último não mais presente, figurando somente por meio das memórias de Vitor. Pepetela inicia a narrativa com uma das anotações de Aníbal, quando ele filosofa sobre o conceito de chana, utilizando metáforas a fim de falar sobre a visão dos otimistas e pessimistas, em relação às diversas situações vivenciadas na guerra, assim como faz analogias sobre a travessia da chana e a guerra pela independência.

O personagem Vítor descreve os acontecimentos e sentimentos que se dão em uma travessia ambígua: uma no sentido real, tratando-se de espaço geográfico, em direção à fronteira – local de refúgio no período da guerra pela libertação; e a outra, em um sentido metafórico; mudança de fase, mudanças ideológicas e psicológicas do personagem no tocante à guerra e ao movimento. Segundo Chaves (2005, p.100), nesse momento “altera-se o tom e o ponto de vista da narrativa [...] é perfeitamente possível detectar as contradições e insuficiências que levariam os desvios do projeto”, gestado e sustentado em “A casa”.

Nesse lapso temporal (1961 a 1972), muito aconteceu: uns foram estudar, formando a classe intelectual; outros foram para a guerra – local da luta concreta – sendo guerrilheiros ou trabalhando nos bastidores; e outros mantiveram-se afastados e alienados ao que estava acontecendo.

Percebemos, nos primeiros capítulos dessa parte, a mudança nos discursos: o nacionalismo já não era tão gritante, pois “Na dureza das ações, a solidariedade já não é tônica, e os procedimentos divisionistas cumprem a terrível função de anunciar a precariedade da

---

<sup>4</sup><https://www.dicionarioinformal.com.br/chana/>

vitória” (CHAVES, 2005, p. 100). Percebe-se a falta de valores individuais ganhando força e um discurso frustrado ganhando terreno, alterando o quadro pintado em “A casa”. Há visivelmente uma incompreensão de ideias, intrigas e rivalidades que nos dão a entender que os motivos que os levaram à luta não existiam mais ou estavam sendo diluídos.

Desse modo, havia uma super valorização na formação política dos jovens angolanos por parte tanto da União Soviética quanto dos Estados Unidos da América e seus aliados, ou seja, a respeito dessas influências externas na configuração intelectual e política dos angolanos, sublinhamos que a polarização do mundo em dois blocos após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), culminando na Guerra Fria, foi o cenário propício para a instalação de movimentos democráticos em Angola e, conseqüentemente, um investimento da formação dos intelectuais angolanos. Logo, Pepetela tece em seu romance algumas representações desses acontecimentos históricos, sinalizando, sobremaneira, que a educação alicerçava o projeto de libertação, pois caberia aos mais conscientes as verdadeiras revoluções, ou seja, a educação era um dos investimentos dos envolvidos na organização do movimento, buscando, assim, formar intelectuais e profissionais para a futura Angola liberta.

Outrossim, devido ao apoio da União Soviética, conhecer, se apropriar das teorias de Marx e Lênin e aliá-las às práticas era um dos principais papéis desses jovens, pois todos, inicialmente, comungavam da ideia de uma Angola essencialmente socialista. Logo, a busca de elementos sociais e identitários intrinsecamente angolanos, arrolada a um cenário democrático após a Segunda Guerra Mundial e às movimentações ocorridas na Europa-CEI, germinaram os principais movimentos anticoloniais angolanos (WHEELER, 2013).

Retomando a narrativa, Vitor expõe seus pensamentos a respeito da posição dos negros e mestiços, concluindo que tem orgulho de sua cor negra e que a posição do negro se alterou com o passar dos anos: “hoje, ser negro é ter uma arma e combater contra o colonizador, seja ele ou não branco [...] o branco é o dono da técnica e da potência, mas não é um deus. E a branca hoje deseja o negro” (PEPETELA, 2013, p. 161). Assim, no recorte temporal acionado pelo autor e nas ações de Vítor, depreendemos que a guerra pela libertação já havia completado mais de uma década, e, na narrativa, o autor destaca que os guerrilheiros já estavam esgotados física e psicologicamente, e isso se deve a algumas estratégias adotadas pelo exército português a fim de impedir o acesso às fronteiras, como nos mostra o historiador Pélissier: “o exército

português, fisicamente incapaz de isolar a zona da fronteira, adoptou tácticas simples. Os bombardeamentos das florestas tinham poucos efeitos do ponto de vista militar, mas, psicologicamente, inspiravam medo.” (2013, p. 287).

Diante disso, a guerrilha constrói um novo inimigo: os próprios guerrilheiros. A fome, o medo, a desilusão, o estado e os sentimentos gerados no cenário da guerra contribuíam para o desencanto antes do fim da guerra de libertação. Entre os muitos questionamentos de Vítor, surge um sobre o voluntariado para a guerra, concluindo que seria um “voluntariado forçado”, também chamado de consciência política:

nome bonito para nos enganarmos. Nuns, é para se enganarem; são os idealistas. Noutros, é para enganarem os outros; são os vivaços. Tudo uma aldrabice. Aqui estou eu, perdido, a sofrer da fome e do frio, sabendo apenas que a salvação está no Leste. Para quê? Uns tantos no exterior utilizam o meu sacrifício e o de tantos outros para chegarem aos países amigos e receberem dinheiro (PEPETELA, 2013, p. 164).

Com esse e outros trechos dos discursos de Vítor percebemos o que Chaves (2005, p. 101) postula: “as diferenças deixam de ser diversidade para se transformarem em capital de negociação, em patrimônio para obtenção de vantagens na sociedade ainda em formação.” Ou seja, os próprios angolanos naquela altura já haviam abandonado o projeto coletivo e se entregado ao egoísmo e à busca de enriquecimento à custa da guerra.

Assim, especificamente no quinto capítulo de “A chana”, Vítor, por meio de sua memória, frequentemente reflete sobre as conversas que teve com Sábio, analisando e fazendo um balanço sobre a guerra até aquele momento: promessas feitas, regionalismo, oportunismo, tribalismo. Tentando, desta forma, se encontrar e saber quais são e eram seus papéis nesse projeto e como poderiam alterar tal quadro em meados de 1972. Desse modo, há muitas acusações: ao movimento, ao projeto utópico, aos guerrilheiros, às questões regionais, às promessas realizadas. Sábio afirma que:

[...] O colonialista é colonialista, acabou. Dele não há nada a esperar. Mas de nós? O povo esperava tudo de nós, prometemos-lhe o paraíso na terra, a liberdade, a vida tranquila do amanhã. Falamos sempre no amanhã. Ontem era a noite escura do colonialismo, hoje é o sofrimento da guerra, mas amanhã será o paraíso. Um amanhã que nunca vem, um hoje eterno. Tão eterno que o

povo esquece o passado e diz ontem era melhor que hoje (PEPETELA, 2013, p. 169).

Ao término desse segmento, os personagens têm um tom forte de ironia e desilusão, apontando ações para mudar a realidade desencantadora da guerra, expondo, deste modo, uma última solução para se vencer a guerra. Aproveitando-se disso, Vitor inicia suas articulações para assumir cargos de chefia, a começar pelos seus discursos demagógicos.

Ao fim, fecha-se mais um ciclo: matam-se os sonhos, os ideais coletivos, e abandonam-se as utopias. Comprovam-se, assim, as mudanças de discursos, considerando os acontecimentos após a idealização do projeto de libertação e as escolhas de cada personagem. Para a morte das promessas e dos ideais, o personagem Vitor fez uma analogia com a morte de um animal, que serviu para dar força a ele e aos companheiros para chegar até a fronteira. A comparação surge quando, ao fitar os olhos do animal, ele se lembra dos olhos de três personagens bem representativos no decorrer dessa travessia: os da estranha Mussole (amada morta de Aníbal); os mais que conhecidos de Marilu (sua amada que o abandonou); e os de Aníbal. De fato, aquele momento representa o corte de laços que o prendia ao passado, nascendo, assim, o sujeito egoísta, oportunista, com interesses vantajosos na sociedade ainda em construção. E assim finaliza Vitor:

Não, nada já tinha importância. O passado fora enterrado na areia da chana e mesmo as promessas e os ideais coletivos. O que importava agora era o que iria encontrar na penugem azulada do futuro, o seu futuro. Ele, Mundial, já estava a salvo, já tinha um futuro. E o Sábio? (PEPETELA, 2013, p. 224)

## **Considerações finais**

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma breve análise sobre a importância dos estudos da literatura africana, especificamente a literatura angolana e um de seus mais aguerridos representantes: o angolano Pepetela. As riquezas de análises são imensuráveis, com uma série de aspectos a serem considerados.

É bom ressaltar, no tocante ao romance analisado, que a autoficção é característica da literatura angolana e, conseqüentemente, do projeto literário de Pepetela, sendo

[...] uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória (DOUBROVSKY apud HIDALGO, 2013, p. 233).

É nesse contexto que o autor reflete em suas obras suas vivências e os movimentos de ascensão e de queda dos sonhos libertários.

Em *A Geração da Utopia* identificamos os papéis distintos que os jovens podem assumir em relação à construção de uma sociedade, a começar por aquele jovem consciente política e socialmente, preocupado com uma nação, com ideais coletivos e socialistas, passando por aquele alienado que não faz questão de se envolver em assuntos político-sociais e chegando aos oportunistas, que, ao perceberem a situação em que Angola se encontrava nesse processo de construção e se estabelecendo como sociedade, visam a aproveitar-se do momento para fins capitalistas.

Logo, os três pressupostos considerados para identificação da representação de jovens angolanos são facilmente identificados no decorrer do romance: na representação dos jovens na elaboração do projeto e nas articulações da libertação de Angola, facilmente identificável nos capítulos de “A casa”; na formação intelectual desses jovens para uma Angola liberta, projetados pelo autor nos personagens Sara, Aníbal, Vitor e, por último, na representação desses jovens na guerrilha pela sonhada independência de Angola. Portanto, compreendemos no romance que a história e a literatura estão fortemente imbricadas, em um processo de (re)conhecimento do passado para assim compreendermos o futuro, e que a função de relembrar fatos e dados é uma construção genuína de textos literários africanos. Ademais, na construção de uma sociedade, os jovens, como sujeitos de uma sociedade, podem assumir papéis distintos, cuja relevância pode ser tanto positiva quanto negativa, e Pepetela consegue descrever esses polos com maestria.

## Referências

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. **Entrançamento discursivos na Literatura Angolana do pós-independência (história, etnicidade e estética)**. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. In: **Utopia e Renascimento 2**. São Paulo: Editorial da MORUS, p. 4-10, 2005.

CARUSO, André. Utopia: uma categoria da análise social. **Revista História Unisinos**, 24 (3), p. 516-523, setembro/dezembro, 2020.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiências coloniais e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Revista ALEA**, v. 15, p. 218-231, jan./jun. 2013.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**: mobilidades e trânsitos diaspóricos. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

\_\_\_\_\_; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cad. Cespuc de Pesquisa**, n. 16, p. 13-69, Set, 2007.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Língua e Literatura e Fronteiras**, n. 26, 2003, p. 63-81.

OLIVEIRA, Fernandes, M. A. de. **A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1985.

PEPETELA. **A geração da Utopia**. São Paulo: LeYa, 2013.

PÉLISSIER, Réne; WHEELER, Douglas L. **História de Angola**. Tradução de Pedro Gaspar Serras Pereira. Lisboa: Edições Tinta da China, 2013.

RUCKERT, Gustavo Henrique. A geração da utopia em tempos de distopia. **Nau literária**: crítica e teoria de literaturas, v. 07, n. 01, p. 01-12, jan./jun. 2011.

SANTOS, Margarete Nascimento dos. Entre o oral e o escrito: a criação de uma oralitura. **Babel**: revista eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras, n. 01, dez. 2011.

TUTIKIAN, Jane. Entrevista com Pepetela por Jane Tutikian. **Revista Organon**, n. 47, jul.-dez., 2009, p. 209-211.

## SEÇÃO LIVRE

### DO PALÁCIO DA VENTURA AO CÉU ABCÔNITO DO NADA – A CONSCIÊNCIA DESESPERADA NA POESIA DE ANTERO DE QUENTAL E AUGUSTO DOS ANJOS

Ayanne Larissa Almeida de Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** Nossa proposta para o presente artigo é analisar a presença de um sentir trágico, à luz do conceito de estrutura trágica de sentimento, de Raymond Williams, nas poesias de Augusto dos Anjos e Antero de Quental, analisando o desespero humano, de Søren Kierkegaard, enquanto esse sentir trágico que dialoga com o pensamento de ambos os poetas. Percebemos que, pertencentes a gerações contíguas, Antero e Augusto constituem uma síntese da condição humana de finais do século XIX; a derrocada da subjetividade e do absoluto, o vento do niilismo que tudo varrerá, reduzirá o homem a nada e condenará-o à putrefação da carne.

**Palavras-chave:** Estrutura de sentimento; Trágico; Desespero humano; Antero de Quental; Augusto dos Anjos.

**Abstract:** *In this article we propose to analyze the presence of a tragic feeling, in the light of the concept of tragic structure of feeling, by Raymond Williams, in the poetry of Augusto dos Anjos and Antero de Quental, analyzing human despair, by Søren Kierkegaard as a tragic feeling that dialogues the thought of both poets. We realize that, belonging to contiguous generations, Antero and Augusto constitute a synthesis of the human condition of the end of the 19th century; the collapse of subjectivity and the absolute, the wind of nihilism that had swept everything away, reduced man to nothing and condemned him to the putrefaction of the flesh.*

**Keywords:** *Estructure of feeling; Tragic; Human despair; Antero de Quental; Augusto dos Anjos;*

#### Introdução

No campo da literatura, os questionamentos em torno de uma ideia do trágico foi uma das instâncias que mais esforços demandou por uma definição ao longo dos séculos. A própria palavra tragédia pode designar uma obra de arte, um evento da vida real, uma visão de mundo ou estrutura de sentimento. Desde Aristóteles, a tragédia mostra-se como o campo que

---

<sup>1</sup> Doutora e mestra em Literatura. Especialista em Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira. Graduada em História e em Letras-Português. Atualmente é Pós-doutoranda em Literatura pela Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: <ayannealmeidasouza03@gmail.com>.

mais se aproxima dos sentimentos humanos dos nossos dias. Em uma época de crises e quebra de valores há sempre a necessidade humana de se buscar o trágico.

Segundo Raymond Williams (2002), no último século fez-se um esforço imenso para tentar sintetizar o que viria a ser o trágico com a finalidade de que esta essência única fosse transmitida como absoluta. Entretanto, segundo o autor, não se pode pensar o trágico como uma essência suprema, pois enquanto conceito - e por isso mesmo histórico -, imbrincado nas malhas dialéticas dos conflitos sociais e políticos, estará sempre fadado a se modificar de acordo com a época e com a sociedade na qual aporte. Isso porque as próprias produções literárias renegam sistematizações padronizadas, compartimentalizações, e é perigoso tecer determinadas características e especificá-las como sendo próprias do trágico.

O social e o político estão nas ramagens do fazer literário, porém não como ordenações das quais é preciso retirar uma relação pueril entre tema e teoria; antes, a própria literatura, enquanto relação dialética dentro dos conflitos da história, pode – e deve – questionar a teoria, demonstrar suas fronteiras, indicar seus limites e superá-la, revisá-la, expandi-la. Uma vez que as relações sociais e políticas se constituem enquanto partes intrínsecas da narrativa literária, fazem parte também das relações entre as personagens – ou do eu-lírico, no que diz respeito à poesia -, bem como de seus comportamentos e decisões, pois não há a possibilidade de se pensar o literário fora do âmbito das questões sociais e políticas, bem como não há obra literária fora de uma conjunção política ou temporal.

Embasado no pensamento de Raymond Williams, em um diálogo teórico entre a narrativa enquanto escopo simbólico de uma estrutura de sentimento de uma época e de uma sociedade que formalizaria, esteticamente, através do fazer poético, estas mesmas relações sociais, pretendemos investigar uma estrutura do sentir trágico nas poéticas de Antero de Quental (1842-1891) e Augusto dos Anjos (1884-1914).

Analisaremos a presença de uma consciência desesperada no eu-lírico de ambos os poetas, demonstrando que essa desesperação emerge enquanto sentir trágico na poética de Antero e Augusto. Mostraremos como o sentir trágico aparece na poesia dos respectivos autores, analisando o esvaziamento dos valores (o niilismo), a morte de deus (a ruína de todo o aparato metafísico que sustentava a existência humana, que oferecia um sentido existencial ao

agir humano) e o sentimento do absurdo, a busca incessante por um sentido existencial e a total indiferença do universo para com os questionamentos e angústias humanos.

## **Estrutura de sentimento e tragicidade em Raymond Williams**

A palavra tragédia chega até nós através de uma longa tradição e assume, no presente, conotações que podem perpassar desde um tipo específico de obra literária a uma estrutura de sentimento. Quando Raymond Williams (2002) afirma que conheceu a tragédia na vida de um operário silenciado e reduzido a um mero objeto predeterminado pelo sistema capitalista e pela lógica do mercado, afirmava também que, no que diz respeito à tragédia e ao trágico, não somente a nomenclatura estava em xeque, uma vez que tragédia ou trágico não correspondem apenas a meramente morte e sofrimento ou mesmo acidente; tampouco diz respeito a um tipo específico de morte ou sofrimento nem muito menos um tipo de reação diante destes. Portanto, analisar a tragédia ou o trágico refere-se, antes de tudo, a observar um conjunto de obras e pensamentos, percebendo as variações dentro de uma totalidade. É, segundo Williams (2002), olhar crítica e historicamente para ideias e obras que possuem certa ligação entre si e que se associam por meio da palavra tragédia ou trágico.

O trágico é quase sempre ligado à violência e não deixa de sê-lo, só que vai além das ações externas e por isso, ao tempo em que é obviamente conhecido, torna-se mais complexo e mais misterioso, uma vez que pode se revelar internamente, na própria essência do eu que se consome, se aniquila, se afeta danosamente. Talvez, em virtude da obviedade do conceito adaptado para cada um e pelo imaginário sociocultural, tornou-se banalizado e ao mesmo tempo desconhecido. Em uma análise mais profunda, com o auxílio da hermenêutica, é possível perceber o trágico se revelar na vacuidão do ser através do discurso poético que arrebatou o leitor para as sombriedades de uma alma doente e suicida.

Puppi (1981, p. 42) observa que “o sentido real do trágico, por oposição ao seu sentido ficcional e poético, até hoje não mereceu estudos apropriados que o integrassem como categoria filosófica”. Percebemos, então, a difícil definição de um conceito sobre o trágico, especialmente quando propomos essa percepção da alma humana através do poético, embora, primitivamente, tal conceito tenha nascido e se formado a partir do contexto poético.

O estilo e a estética dos poetas estudados revelam um eu-lírico que vive sob a égide da fatalidade, ao tempo em que observamos também os componentes externos que, de alguma forma, contribuem para o desencadeamento dessa “violência” interior, a revelação de uma alma em busca do elemento trágico que, contraditoriamente, a fortalece ao mesmo tempo em que a leva ao declínio e à morte. Visamos, pois, investigar o trágico ligado à existência, que corrobora uma tendência moderna e contemporânea de trabalhar o abismal sem que tenha deixado de se manifestar nos períodos anteriores.

A experiência trágica atrai crenças e ideias que se encontraram presentes nas relações socioculturais de determinados períodos e, portanto, através dela podemos compreender mais profundamente a conformação de uma cultura específica. Desse ponto de vista, como salienta Williams (2002), a tragédia e o trágico deixam de ser uma essência acima e além de um acontecimento único para tornar-se uma série de experiências, convenções e instituições de determinada sociedade em uma determinada época. Essas variações do trágico devem, pois, ser analisadas em relação com estas mesmas convenções e instituições sempre em vias de transformação. Pois, como afirma Williams (1992, p.147):

Em primeiro lugar, temos que reconhecer que não pode haver separação absoluta entre aquelas relações sociais que são evidentes, ou que se podem descobrir como condições imediatas de uma prática – os locais, ocasiões e condições sinalizados de tipos de atividade cultural especificamente indicados – e aquelas que estão tão incorporados à prática, como articulações formais particulares, que são ao mesmo tempo sociais e formais, e podem, em certo tipo de análise, ser tratadas como pouco autônomas.

Dialogando com Williams, Jameson (1992) concebe a literatura enquanto forma simbólica mediante a qual percebemos, criptografadas, as dialéticas do fazer poético em suas contradições políticas, éticas e sociais, imersas nos embates históricos. A forma estética do texto literário emerge enquanto dimensão preponderante de uma análise literária percebida como dialética. Como bem apregoa Candido (2006), o artista em seu fazer literário, dirige seus impulsos criadores para os padrões estéticos vigentes em sua época, fazendo escolhas políticas e éticas no que diz respeito às temáticas, formas estéticas, configurando uma síntese do agir artístico sobre o meio e o inverso também.

Para Candido (2006), a Literatura configura-se, dessa forma, enquanto expressão de uma realidade profundamente radicada no próprio escritor antes mesmo de radicar-se em conceitos, noções ou teorias. Existe um vínculo que une arte e sociedade, bem como há a necessidade, por parte do social, de se reconhecer a posição e o papel da Literatura – assim como do próprio escritor em seu fazer literário -, ainda que os fatores sociais que atuam concretamente no fazer artístico não sejam suficientes por si mesmos para explicar a obra de arte.

[...] os artistas podem permanecer desligados entre si ou vincular-se, seja por meio de uma consciência comum, seja pela formação de grupos igualmente determinados pela técnica. Esta é [...] pressuposto de toda arte, envolvendo uma série de fórmulas e modos de fazer que, uma vez estabelecidos, devem ser conservados e transmitidos. (CANDIDO, 1996, p.38-39)

Na mesma linha que Williams e Candido, Jameson (1992) salienta ainda que esta forma estética do texto literário não é meramente um padrão ou regra, um cânone ou molde a ser seguido por uma determinada geração, como um ponto de partida modal através do qual inicia-se o fazer literário, como um receituário pelo qual cada época deve pautar sua escrita; antes é o resultado através do qual aquelas relações de conflito irão esteticamente mostrar-se, como apregoa Williams (2001; 2002), através do conceito de *estrutura de sentimento*. A forma estética do texto literário funde uma articulação dialética entre a lógica do corpo e do conteúdo.

O que Williams (1965; 1992; 2002; 2010; 2011) conceitua por *estrutura de sentimento*, é uma tentativa de apreender processos de emergência de experiências típicas que constituem um certo quadro geracional. Uma *estrutura de sentimento* daria conta de significados e valores tais como são sentidos e vividos ativamente. As *estruturas de sentimento* não têm que ter uma forma sócio-política explícita nem estão submetidas às redes burocráticas, são indefinidas e difusas, por isso mesmo capazes de “driblar” a hegemonia, mostrar o sentido da literatura na articulação de alternativas para as visões dominantes de mundo, e, conseqüentemente, para a política da mudança social. Tal perspectiva de inadaptabilidade com o mundo é um sentimento, muitas vezes indizível com palavras, mas pode ser revelado esteticamente no texto literário.

Como salienta Candido (2006), ao fazermos tal análise, levamos em conta o elemento social não como algo externo à obra, mas como um elemento de sua própria

constituição estrutural, como fator da construção da obra artística. Uma análise estética que assimila o social como um dado da arte. Uma vez que consideramos os fatores sociais dentro do papel de formadores da estrutura das poéticas dos autores aqui analisados, veremos que estes são decisivos para a análise poética a qual pretendemos, pois o que buscamos é justamente demonstrar, através do conceito de *estrutura de sentimento* de Williams (1965; 1992; 2002), o efeito de uma determinada visão da sociedade atuando como um fator estético. Os elementos sociais são filtrados através de uma concepção estética e trazidos à superfície a fim de que assim possa-se entender a singularidade de um fenômeno artístico.

As condições sociais da época estão representadas na e pela arte, formalizadas esteticamente, pois a arte não é mera reprodutora da realidade, mas toma-a como ponto referencial e a transforma em algo novo, transcendente. É o que Williams denomina de *estruturas de sentimento*, o que há entre uma tragicidade específica e a convenção a qual ela remete.

O que eu estou tentando descrever é a continuidade da experiência de uma obra em particular, através da sua forma particular, até o seu reconhecimento como uma forma geral, e então a relação dessa forma geral com um período. Nós podemos olhar para esta continuidade, primeiro, de um modo mais geral. Tudo o que é vivo e produzido por uma dada comunidade em certo período é, nós hoje costumamos acreditar, essencialmente relacionado, ainda que na prática, e nos detalhes, isso não seja sempre fácil de perceber [...]. Relacionar uma obra de arte com qualquer parte desse todo pode, em graus variados, ser útil; mas é uma experiência comum na análise perceber que, quando se mede a obra em contraste com suas partes separadas, ainda permanecem alguns elementos para os quais não existe contrapartida externa. É a isso, em primeiro lugar, que eu nomeio estrutura de sentimento. É firme e definido como “estrutura” sugere, ao mesmo tempo que está fundado nos mais profundos e menos tangíveis elementos de nossa experiência, o único modo possível. Seus meios, seus elementos, não são proposições ou técnicas; eles estão incorporados, são sentimentos relacionados (WILLIAMS, 2010, p.10).

O conceito de *estruturas de sentimento* constitui um pilar do pensamento de Raymond Williams (1992) cuja intenção é descrever a relação dinâmica entre a experiência, a consciência e a linguagem como formalizado e formante na arte, nas instituições e nas tradições. Ao fazê-lo, explora as margens – as zonas excluídas - das formas fixas. Como corrobora Williams (1992), compreende os produtos definidos ou, em outras palavras, as metáforas de inteireza dominantes no pensamento crítico do século XX, tais como "Estrutura", "Código",

"Sistema", entre outros, aqueles conceitos baseados em um duplo corte - ou seja, sua natureza de operação eminentemente racional, enquanto assimilado como um produto já formado, em vez de analisar seu processo formativo e formador, operando como um ato de exclusão para outras formas sociais fundamentais, como experiência e sentimentos que Williams visa resgatar para uma análise social.

De modo algum esta última avaliação envolve uma análise tendenciosa da totalidade cultural, muito pelo contrário; para Williams (1992), a análise efetiva de processos e relações sociais envolve muito mais do que a manipulação e a relação de formas fixas. Neste sentido, a totalidade faz-se legítima apenas quando integrada em suas análises os vários elementos que constituem um *continuum* que inclui o estudo de todas as atividades e suas inter-relações, sem dar prioridade a qualquer abstração individual. Como Williams mesmo alegou no início dos anos sessenta em relação à arte, esta encontra-se como uma atividade, com produção, comércio, política, formação familiar.

Williams (1992) propõe a ideia de "estrutura de sentimento", que significaria um elemento para o qual não havia uma contraparte externa e que só poderia ser percebido através da experiência direta com a própria obra de arte. Para Williams (1992), a experiência viva do mundo é inseparável de um todo complexo e é a partir dessa totalidade que o artista cria suas obras. Com efeito, é principalmente na arte em que o efeito de tudo, a *estrutura de sentimento*, é expressa e encarnada. Isso leva Williams (1992) a concluir que o conceito de *estrutura de sentimento* tende a tornar-se uma epistemologia para a compreensão de toda a sociedade. Esta abordagem do conceito e seus problemas deixam claro que o projeto de crítica cultural pretendido por Williams pretendeu ser em todos os momentos uma historicização e uma investigação de ambas as respostas racionais e emocionais para as encruzilhadas trazidas pela modernização. Assim, é possível questionar-se, e, em seguida superar, uma análise social submetida a formas fixas, isto é, totalidades formadas antes que formações.

Para Williams (1965), o lugar no qual existem maiores probabilidades de ver expressadas as transformações experienciais que são objeto das *estruturas de sentimento* são nas obras de arte, devido a que delas se extrai naturalmente o sentido vital real, a profunda comunidade que faz possível a comunicação. Williams (1992) está convencido de que não se pode jamais perder de vista quando se analisa e se interpreta os fenômenos artísticos, é a

capacidade de comunicação, essa particular tessitura de percepções e respostas que vinculam as relações reais de uma sociedade com suas formas e convenções artísticas. A obra de arte é um fenômeno comunicável e comunicativo na medida em que se torna uma experiência comunitária ativa, portanto, torna-se uma experiência constitutiva e constituinte da sociedade.

Dentro deste pensamento, trazemos as poéticas de Antero e Augusto, investigando esta presença de um sentir trágico que faz de ambos os poetas uma conjunção de um sentir dentro de uma época que expressa a tragicidade de uma geração. A hipótese a ser defendida é que existe uma consciência desesperada que se apresenta através da perda da Finitude, em Antero e da Infinitude, em Augusto, que leva ambos os eu-líricos da putrefação do espírito, no primeiro, à putrefação da matéria, no segundo. Antero e Augusto conformam, juntos, a síntese da aniquilação dos corpos sujeito enquanto indivíduo e enquanto membro do gênero humano.

## **A consciência desesperada como tragicidade em Antero e Augusto: da putrefação da subjetividade à putrefação do corpo**

Em *O Desespero Humano*, o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard afirma que o homem é espírito, mas “¿qué es el espíritu? El espíritu es el yo. Pero ¿qué es el yo? El yo es una relación que se relaciona consigo misma” (2008, p.47)<sup>2</sup>. O desespero, segundo Kierkegaard, emerge da relação que é o sujeito - uma relação que se relaciona consigo mesma – que não se põe a si mesmo, mas, antes, foi posto por outro – no caso, Deus.

Essa relação constitui-se enquanto uma relação derivada, e uma relação derivada e posta é, justamente, o eu do sujeito, “una relación que se relaciona consigo misma y que en tanto se relaciona consigo misma está relacionándose con otro” (KIERKEGAARD, 2008, p.48)<sup>3</sup>. Porém, se o sujeito é uma relação derivada e, portanto, dependente, é impossível que o eu possa alcançar por suas próprias forças o equilíbrio e o repouso, ou permanecer assim, a não ser que, “mientras se relaciona consigo misma, lo haga también respecto de aquello que ha

---

<sup>2</sup>“O que é o espírito? O espírito é o Eu. Mas o que é o Eu? O Eu é uma relação que se relaciona consigo mesma.” (Tradução nossa).

<sup>3</sup>[...] “uma relação que se relaciona consigo mesmo e, ao fazer isso, relaciona-se com o outro.” (Tradução nossa)

puesto toda la relación” (KIERKEGAARD, 2008, p.48)<sup>4</sup>. Sendo assim, a tarefa do indivíduo seria, pois, auto relacionar-se e querer ser si mesmo, ou seja, que o eu se apoie de uma maneira lúcida no Poder que o criou. Em outras palavras, o sujeito é espírito, contudo haverá de chegar a ser espírito, ou seja, aceitará por livre e espontânea vontade fundamentar-se em Deus. Se, por acaso, nega esta opção, estará desesperado, viverá a íntima contradição de não ser o que é.

Assim, manifesta-se Kierkegaard em sua obra *O Desespero Humano*: “¿De dónde viene la desesperación? De la relación en que la síntesis se relaciona consigo misma, mientras que a Dios, que hizo al hombre como tal relación, lo deja escapar de sus manos” (2008, p.52)<sup>5</sup>. O desespero, para o filósofo, é a angústia profunda que incapacita o sujeito até mesmo de encontrar alento na morte. Está impedido até mesmo de morrer.

Aparentemente, as fórmulas do desespero são duas: a primeira diz que o indivíduo desesperadamente não quer ser si mesmo; a segunda, que o indivíduo desesperadamente quer ser si-mesmo. Entretanto, a segunda fórmula reduz-se à primeira. Com efeito, na primeira fórmula, o desesperado não quer ser a si mesmo, ou seja, não quer ser o eu que realmente é, um eu posto por Deus. Na segunda fórmula, o desesperado quer ser si-mesmo, mas o eu que desesperadamente quer ser é um eu que ele não é, “es un yo de su propia invención” (KIERKEGAARD, 2008, p.59-60)<sup>6</sup>. Kierkegaard conclui, portanto, que a fórmula de toda desesperação é que o sujeito desesperadamente não quer ser si-mesmo. Desse modo, o eu desesperado foge de si e, ao mesmo tempo, almeja encontrar-se; contudo busca-se fora, projetando o eu subjetivo na realidade objetiva, alienando-se de si e perdendo-se.

O desespero é, pois, a discordância interna de uma síntese – finitude e infinitude - cuja relação diz respeito a si mesmo. Esta relação é o espírito, o EU, e nele subjaz a responsabilidade da qual depende a consciência desesperada. Não é bem uma consequência da discordância, mas da relação orientada sobre o próprio EU. Nos poetas Antero de Quental e Augusto dos Anjos, a *doença mortal*, o *desespero humano*, no sentido estrito kierkegaardiano,

---

<sup>4</sup>[...] “enquanto relaciona-se consigo mesma, o faz também em relação com aquele que provocou toda a relação.” (Tradução nossa)

<sup>5</sup>“De onde vem o desespero? Da relação em que a síntese se relaciona consigo mesma, enquanto que a Deus, que fez o homem como tal relação, deixa-o escapar de suas mãos.” (Tradução nossa)

<sup>6</sup>[...] “é um eu de sua própria invenção.” (Tradução nossa)

significa um mal que só termina pela morte – da individualidade/subjetividade, em Antero; do gênero/materialidade, em Augusto – sem que após reste qualquer outra coisa.

Em Antero de Quental (1842-1891), poeta português pertencente à escola literária realista e cujo corpus de análise se restringirá à produção poética de sua terceira fase, dita “metafísica”, encontramos um *espírito absoluto* hegeliano que deseja, através da pena do poeta, conhecer a si mesmo e, mais do que isso, julga-se capaz de salvar a humanidade, colocá-la no caminho da Razão absoluta na qual cria os realistas da segunda metade do século XIX.

Esse absoluto é o próprio ideal que se manifesta na realidade, estabelecendo em sua interioridade uma sujeição do indivíduo à dominação universal. É o ideal que se manifesta no sensível e que se realiza no múltiplo e este ideal é a própria vida, a vida insofrida de um sentimento aberto, tal como apregoa Antero em seu *Panteísmo*. Contudo, percebemos que as ideologias anteriores vão de encontro às ideias positivistas e cientificistas de sua própria geração. Muito mais do que atingir o não-eu, Antero ansiava por algo para além dessa materialidade fora da subjetividade humana. Se por um lado, recusou o eu romântico, egóico e sentimentalista, por outro queria transcender a imanência e buscar o Ser que subjazia em tudo.

Percebemos aqui o início da atitude filosófica em Antero, haja vista que essa ruptura com a realidade concreta que emerge, agora, como objeto a ser admirado, provoca uma sensação de estranhamento do homem em face de um mundo que o cerca e, contudo, com o qual não consegue misturar-se. O homem sabe-se separado e este saber provoca o sentimento de inadaptabilidade existencial que, repentinamente, arrebatou o sujeito e encontra-se no início e no desenvolvimento da atitude filosófica.

Antero, de acordo com o pensamento Kierkegaardiano, passa de uma postura hegeliana racional, que buscava projetar o íntimo para a materialidade do sensível, indo do eu ao nós, para uma consciência que, perdendo a finitude, invertendo e esvaziando o sentido existencial, esvazia-se completamente ao perder a dimensão metafísica. Antero, ainda que realista, contradiz o próprio movimento estilístico e alcança características que formam precursoras do Simbolismo em Portugal na última fase de sua produção poética, representada pelos *Sonetos*.

Projetando na realidade objetiva um eu repleto de valores morais quase kantianos, de uma crença indubitável e ingênua na força do caráter de uma ideia de Homem que traz de

Hegel, o eu-lírico anterior vê-se desiludido diante de um mundo e de indivíduos imperfeitos. Apela desesperadamente para um frêmito de eternidade que, embora ansiosamente desejado, não alcança. Agarrando-se ao metafísico contra uma materialidade histórica que o faz definhar moralmente, vê este mesmo metafísico ruir com a “morte de Deus” e do Homem, feito a sua imagem e semelhança.

Para Kierkegaard, o desespero surge quando um dos âmbitos, finito e infinito, é abandonado. Antero vivencia a “morte de Deus”, perde essa dimensão dos valores, aquele aparato metafísico que norteava as ações humanas, que servira de guia moral ao caráter humano e que se aniquila diante do Nihilismo passivo muito bem explicitado por Nietzsche (Gaia, 2001, fragm. 125). Antero não era mais capaz de retornar à fé de sua infância, aos valores combativos de seus ideais sociais e políticos da juventude, que o guiara durante a fase de Coimbra e dos quais acreditava-se o próprio profeta de uma nova sociedade, mais justa e igualitária:

É que o lírio da Fé já não renasce:  
Deus tapou com a mão a sua luz  
E antes os homens velou a sua face! (QUENTAL, 2006, p. 135)

Estar mortalmente doente, como afirma Kierkegaard (2008), é não poder morrer, ainda que a vida não permita esperança. O desespero cresce a ponto da morte tornar-se a única esperança, “é o desesperar de nem sequer poder morrer” (1979, p.199). Entretanto, ao invés de recair no niilismo total, Antero busca no cientificismo e na Razão um novo sentido existencial. Contudo, falha nesta busca e começa por manifestar as diversas formas de angústias, enquanto afunda cada vez mais no abismo que produz a vertigem, até submergir-se na mais profunda desesperação na qual é invadido por descrenças. Passa do otimismo das *Odes* a um profundo estado de solidão, catastrófico em sua personalidade que estava moral e mortalmente enferma.

Mas o desespero, ao invés de empurrá-lo para a finitude, alavanca-o à infinitude. Perde, pois, a dimensão material; almeja tornar-se um ermitão da própria existência; procura, incansavelmente pela *Ideia*, por esse mundo platônico perfeito e oposto a tudo que observava na dimensão do sensível. Transforma-se em um *asceta* existencial, distanciando-se cada vez mais do finito. A existência não vale a pena, afirma, pois, que o mal pior “é ter nascido”, como já pontua em *A Germano Meireles*; o mundo sensível é uma cópia imperfeita deste mundo das

Ideias ao qual, desesperadamente, tenta alcançar, ainda que essa dimensão Ideal tenha despencado aos seus pés. O que Antero tenta segurar e manter é a sombra de um mundo ideal que sustentava a sua própria existência, dava sentido ao seu próprio eu:

E quando o pensamento, assim absorto,  
Emerge a custo d'esse mundo morto  
E torna a olhar as cousas naturais,

À bela luz da vida, ampla, infinita,  
Só vê com tédio, em tudo quanto fita,  
A ilusão e o vazio universais. (QUENTAL, 2006, p. 161)

Perceba-se como o eu-lírico indicia o mundo sensível enquanto morto, quando volta a ser admirado como objeto material, natural, tal como era, sem qualquer frêmito de Ser que pudesse esconder-se por detrás. O eco niilista em Antero faz-se presente no reconhecimento das idealizações sentidas e cultivadas pelo poeta e que, abruptamente, vêm abaixo, arrastadas de roldão aos abismos. O niilismo torna-se uma visão cruel e desnorteadora porque coloca o sujeito diante do vazio das próprias ilusões. O niilismo não nega a realidade, mas destrói as ilusões criadas em relação à ela. E se há alguém que pode culpar-se por tal situação catastrófica, é o próprio sujeito, tal como reconhece Antero em *Mea Culpa*:

Se nada há que me aqueça esta frieza;  
Se estou cheio de fel e de tristeza...  
É de crer que só eu seja o culpado! (QUENTAL, 1886, p. 41)

Kierkegaard, o pai do existencialismo, foi o responsável por trazer o indivíduo por sobre o gênero. A humanidade não tinha mais sentido, mas sim o EU, o sujeito acima desta humanidade petrificada e reprimida pelas morais categoricamente imperativas. Temos em Antero este destaque do indivíduo da fôrma humana racionalizante que o produzira. Perdendo a dimensão finita, exilando-se da existência, o poeta sucumbiu ao desespero, suicidando-se em 1891, aos 49 anos, sem conseguir refazer o caminho, completar o círculo que o trouxesse de volta à dimensão sensível e, com ela, perfizesse a síntese kierkegaardiana que poderia curá-lo da doença mortal.

Temos, pois, com Antero, o esvaziamento dos valores, a perda da finitude; o poeta exila-se na infinidade e não perfaz o caminho de volta – até diluir-se na aniquilação do indivíduo. Segundo Nelly Novaes Coelho (2008, p.74):

Chegando a esse último elo do Mundo Anteriano, vemos que este seria um mundo perfeito, se não fosse utópico. É ele a superidealização de um universo que não conseguiu encontrar o caminho para chegar à ação concreta e ficou eternamente suspenso no céu das Ideias Puras. O objetivo do poeta era grandioso demais: visava a salvação da espécie humana, imersa na ruína das religiões e no árido relativismo das ciências.

Por sua vez, em Augusto dos Anjos (1884-1914), poeta nascido na Paraíba, um EU puramente humano que tem no gênero a sua medida e cuja investigação se debruçará sobre seu único livro publicado, *Eu*, encontramos a continuação da morte do indivíduo que começara em Antero. Desejamos, pois, enquanto análise, perscrutar a existência dessa linha trágica que configura uma estrutura de sentimento nas poéticas de Antero e Augusto, afirmando a presença de uma tragicidade que as narrativas dos dois poetas prefiguram a partir da putrefação espiritual e material do indivíduo humano: indo da implosão da subjetividade, em Antero, até a aniquilação da matéria, em Augusto; o Homem, em sua ideia de Humanidade e em materialidade, é completamente reduzido a nada.

Se em Antero, pudemos observar a perda da finitude e o exílio existencial, a fuga do eu-lírico para o infinito, sem conseguir perfazer o caminho de volta até arquear-se na destruição do corpo individual – era o sujeito quem morria, quem destruía-se, quem fora abatido -, em Augusto que, distintamente de Antero, desce da infinidade para a dimensão do finito, temos, portanto, um caminho inverso: à subjetividade já havia sido decretada a morte, era necessário, pois, dar o golpe final ao que restara do animal, esse *filho do carbono e do amoníaco*. O espécimen *Homo sapiens sapiens*, denominação utilizada para, cientificamente, apontar a subespécie do humano moderno, é reduzido ao que é: uma, “engrenagem de vísceras vulgares”, um “velho caixão a carregar destroços”:

Levando apenas na tumbal carcaça  
O pergaminho singular da pele  
E o chocalho fatídico dos ossos! (ANJOS, 2004, p. 59)

Augusto, perfazendo o caminho inverso do círculo do desespero humano, perdendo a dimensão da infinitude, exila-se, pois, na materialidade extrema do total vazio, da total incerteza do indivíduo na modernidade, como o andarilho de Marshall Berman (1986) que, caminhando por uma fina camada de gelo (Antero), sente-o, pois, desabar sob seus pés. Augusto é o sujeito que vê o gelo partir-se em pedaços e, uma vez roto os valores e os conceitos tradicionais, morto o Deus cuja criatura – o Homem – fora criada à sua imagem e semelhança, sente a necessidade de matar, também, a este Homem, criado a imagem e semelhança de um Deus-cadáver. O indivíduo é aniquilado e o gênero esgota-se na finitude.

Para Volpi (2012), o niilismo é uma situação de total desorientação provocada pela ruína das referências tradicionais metafísicas, dos valores que representavam, na modernidade, as respostas aos porquês e guiavam os sujeitos, davam um norte às suas ações. É o desencadear do esvaziamento dos valores supremos. Enquanto Antero buscou fugir do vazio interior, em Augusto, o Nada surge diante do homem aniquilando todas as coisas que o rodeia, aniquilando o próprio EU.

Pertinente que o título do livro seja justamente “Eu”. O esvaziamento retira todo o sentido da vida. Em Antero, ainda havia um indivíduo que acreditava em uma natureza humana superior, e que tinha força de caráter suficiente para a ideia de progresso e felicidade da Humanidade. Em Augusto, somos apenas seres para a morte. A descoberta do “Nada” da vida humana levou o sujeito a reconhecer que a existência é um acidente, é algo casual e efêmero, uma contingência. Esse eu fora aniquilado; o indivíduo, antes colocado por sobre a espécie, o gênero, agora volta a ser recolocado em sua humanidade; mas todo essa ideia de humanidade é desfeita e todo o conjunto do gênero humano é reduzido a nada:

Quis compreender, quebrando estéreis normas,  
A vida fenomênica das formas,  
Que, iguais a fogos passageiros, luzem...  
E apenas encontrou na Ideia gasta,  
O horror dessa mecânica nefasta  
A que todas as coisas se reduzem. (ANJOS, 2004, p. 32)

Em Antero, essa Ideia hegeliana “fechou a porta à esperança” com uma estrondosa e “imensa gargalhada”, deixando-o “cara a cara com o Nada”, um Nada que ele não quer encarar; enquanto em Augusto, após tudo perdido, só resta desta Ideia “a armação funerária das

clavículas”, “o céu abscondido do nada”. Antero é o Homem, o indivíduo, “mendigo do infinito” (2006, p.160) que abre os braços:

A ver se os astros caem dos espaços  
A encher o vácuo imenso do finito. (QUENTAL, 2006, p. 160)

Enquanto Augusto, “quebrando a imagem” das próprias idealizações, reconhecendo ser apenas “matéria e entulho”, “um feixe de mônadas bastardas” de um Deus do qual agora jazia apenas o cadáver, um “heteróclito composto”, reduz o indivíduo a um mero espécimen de seu gênero:

Sonho - libertação do homem cativo –  
Ruptura do equilíbrio subjetivo,  
Ah! Foi teu beijo convulsionador

Que produziu este contraste fundo  
Entre a abundância do eu sou, no Mundo,  
E o nada do meu homem interior! (ANJOS, 2004, p. 132)

O desespero é a doença e não o remédio, tal como afirma Kierkegaard (1979, p.318), é a doença do EU, de ter um eu, de não o querer e de querer ser ele próprio:

O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda. Numa relação de dois termos, a própria relação entra como um terceiro, como unidade negativa, e cada um daqueles termos se relaciona com a relação, tendo uma existência separada no seu relacionar-se com a relação; assim acontece com respeito à alma, sendo a ligação da alma e do corpo uma simples relação. Se, pelo contrário, a relação se conhece a si própria, esta última relação que se estabelece é um terceiro termo positivo, e temos então o eu.

Em Antero, uma vez que o sistema conceitual não consegue abranger a totalidade existencial humana, o indivíduo enquanto um eu, enquanto consciência individual por sobre o coletivo, tem importância. A subjetividade é que é a realidade. Por isso, podemos afirmar que o eu-lírico anteriano, que foge em direção à Ideia, para a infinitude, abandonando o finito, uma vez que as coisas existem para o sujeito, fazendo-o distanciar-se da dimensão sensível, é desespero. E, por outro lado, o esvaziar-se desta subjetividade, destes valores humanos, o

sujeito reduzido a nada; quando este indivíduo perde a infinitude, tal como em Augusto, não possuindo mais uma consciência eterna, subjazendo apenas um infinito vazio que a nada pode encher, também é desespero. Um e outro vive em eterna contradição, em tese e antítese com seus próprios conflitos, sem que quaisquer deles consigam formar uma síntese que permitiria sair do desespero humano.

Antero abandona a finitude para viver a infinitude, perfaz o caminho do absoluto ao particular, perdendo a dimensão do sensível. Augusto desce do Infinito para o Finito, reduz o sujeito particular a ser uma mera carcaça, mais um número de seu gênero. Em Antero, na medida em que o sujeito é constituído apenas pelo elemento transcendente, proliferam-se discursos enunciando o remédio para essa “vertigem” que o constitui sem, contudo, remediar o problema; pelo contrário, aprofunda a dor.

Porque, afinal, esses discursos teriam esse caráter sedativo? A resposta é simples: porque, ao invés de trazer clareza ao eu acerca-o de sua própria constituição transcendente. Esses discursos objetivariam sanar a dor colocando um algo no lugar, isto é, iludindo o eu e insinuando que ele “de fato” seria constituído por algo em específico quando, na verdade, esse eu não seria constituído por nada senão a própria falta de ser “algo em específico”.

Em Augusto, por outro lado, há o abandono do transcendente para reduzir-se ao plenamente material. Os discursos são aniquiladores, cujo objetivo é destruir o que restou, as migalhas daquele Homem-deus. A destruição do EU é uma acumulação de ser. Augusto não tem êxito em destruir seu EU, e isto configura-se enquanto tortura, porque “é acumulando, sem cessar, no presente, o desespero pretérito por não poder devorar-se nem libertar-se do seu eu, nem aniquilar-se” (KIERKEGAARD, 1979, p.200). E é, justamente, esse EU que o persegue ainda.

## **Considerações Finais**

A proposta do presente trabalho foi analisar a presença de uma estrutura trágica de sentimento, à luz do conceito de Raymond Williams, na poesia de Antero de Quental e Augusto dos Anjos. Percebemos que essa tragicidade emerge em ambos os poetas no reconhecimento de uma consciência desesperada que, em Antero, traduz-se enquanto perda da dimensão da

absolutidade, a implosão da subjetividade humana e a redução do Ser Humano a nada, a uma mera materialidade cujo destino é ser comido pelos vermes, imagem constante na poesia de Augusto dos Anjos. Neste, o desespero surge como verme, como pó, figura que servem para lembrar o homem essa mesma materialidade que é sua própria condição de ser para morte.

Observamos em nossa análise uma linha trágica que vai de Antero, com a putrefação da subjetividade/alma, à Augusto, com a putrefação da materialidade/corpo. Ambos os poetas são como uma síntese das relações sociais de suas épocas contíguas, haja vista que a geração de Augusto encontra-se nos calcanhares da geração anterior. Se Antero trouxe, na última fase de sua poesia, as características temporãs do Simbolismo/Decadentismo de fins do século, Augusto, por seu lado, na primeira fase de seus poemas, também possuiu traços marcadamente simbolistas que tornam possível o diálogo, muito mais que poético, filosófico, entre os dois poetas.

Como salientou Benedito Nunes (2011), a poesia é também um meio de conhecimento, os grandes poetas foram todos metafísicos fracassados. Há, na poesia, a latência do filosófico uma vez que o próprio fazer poético nasce do mesmo sentimento de admiração, de estranhamento que irrompe em uma consciência diante de um mundo para o qual encontra-se em face, e que está também no princípio do próprio filosofar.

## Referências

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

EAGLETON, Terry. **Doce Violência** – a ideia do trágico. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político** – a narrativa como algo socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KIERKEGAARD, Søren. **O Desespero Humano** (Doença até a morte). Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Coleção Os Pensadores. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1979.

KIERKEGAARD, Søren. **La enfermedad mortal**. Traducción de Demetrio Gutierrez Rivero. Madrid: Trotta, 2008.

PUPPI, Ubaldo, **O trágico: experiência e conceito**. Revista Transformação, São Paulo, 1981. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v4/v4a03.pdf>. Acesso em 09/10/2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia** – o pensamento poético. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

QUENTAL, Antero. **Contemplação** – Antologia Poética. Brasília: Editora Argus, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sonetos**. Porto: Livraria Portuense, 1886.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

VOLPI, Franco. **O Nilismo**. Tradução de Aldo Vannucchi. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio L. de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. **Drama from Ibsen to Eliot**. London: Chatto & Windus, 1965.

\_\_\_\_\_. **Drama em cena**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## “O FIM DO MUNDO”: UMA ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DO FANTÁSTICO

Bruna Letícia Menezes Ferreira<sup>1</sup>

Naiara Sales Araújo<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa o conto “O Fim do Mundo” (1857), de Joaquim Manuel de Macedo, sob a perspectiva do fantástico. Embora o conto em questão apresente forte teor satírico e cômico, a teoria do fantástico é revisitada a partir das proposições de críticos como Nodier (1970), Castex (1962), Todorov (1980), Vax (1972), Camarani (2014), entre outros, a fim de observar até que ponto a narrativa contempla, ou não, os elementos característicos deste gênero. Admitindo-se que tal gênero é consagrado também por sua imprecisão definitiva, propomos uma leitura que destaca o estilo do autor e, ao mesmo tempo, dialoga com conceitos fundamentais da teoria do fantástico, mesclando o real com o imaginário pelo viés onírico. Como resultados da pesquisa, é possível apontar “O Fim do Mundo” como um dos contos precursores do fantástico brasileiro, uma vez que, além de conter o elemento insólito tão necessário a este gênero, a narrativa é ambientada na cidade do Rio de Janeiro, no século XIX, e traz temáticas nacionais ainda pertinentes.

**Palavras-chave:** Fantástico; “O Fim do Mundo”; Joaquim Manuel de Macedo.

**Abstract:** *This paper analyzes the short story “O Fim do Mundo” (1857), by Joaquim Manuel de Macedo, from the perspective of the fantastic. Although the tale in question presents a strong satirical and comic content, the theory of the fantastic is revisited from the propositions of critics such as Nodier (1970), Castex (1962), Todorov (1980), Vax (1972), Camarani (2014), among others, in order to observe to what extent the narrative features, or not, the characteristic elements of this genre. Admitting that such genre is consecrated also by its definitive imprecision, we propose a reading that highlights the author’s style and at the same time dialogues with fundamental concepts of the fantastic theory mixing the real with the imaginary via the oneiric standpoint. As a result of the research, it would be possible to consider “O Fim do Mundo” as one of the precursor tales of the Brazilian fantastic, since, besides containing the unusual element so necessary to this genre, the narrative is set in the city of Rio de Janeiro, in the 19th century, and addresses still pertinent national themes.*

**Keywords:** *Fantastic; “O Fim do Mundo”; Joaquim Manuel de Macedo.*

### Introdução

O ser humano sempre buscou respostas para acontecimentos que ele mesmo não era capaz de explicar. Identificamos isso não só em narrativas mitológicas greco-romanas, como Orfeu e Eurídice, ou em narrativas chinesas, como Os dragões da China, mas também em mitos

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Email: <blfmenezes@outlook.com>.

<sup>2</sup> Doutora em Literatura Comparada; Professora do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Email: <naiara.sas@gmail.com>.

folclóricos brasileiros, como Mula Sem Cabeça, Caipora, Curupira, Iara, Saci Pererê. Muitos outros servem de exemplos da busca de resposta para aquilo que o ser humano não compreende. Essas histórias estão ligadas a acontecimentos inverossímeis que, no plano do mundo real, não parecem ter uma explicação lógica.

No campo literário, a narrativa fantástica mostra-se um gênero que explora o desconhecido, o inexplicável, o misterioso e o sobrenatural. Surgido em meados do século XVIII, no romantismo europeu, o fantástico estava mais conectado a histórias relacionadas ao sobrenatural, em que houvesse a presença de monstros e mortos-vivos, reais ou imaginários, pela estética gótica, como em *Castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1764), ou *o Diabo Enamorado*, de Jacques Cazotte (1772), para que isso provocasse medo no leitor (ARAÚJO, 2021). Ademais, essas ficções fantásticas certamente se configuram como expressões inevitáveis de um público que surgiu após a Revolução Francesa e que estava fatigado de séculos de racionalismo e, ao mesmo tempo, ávido por toda espécie de sensações e sentimentos, como explica Charles Nodier:

Então não devemos gritar tanto contra o romântico e contra o fantástico. Estas chamadas inovações são a expressão inevitável de períodos extremos da vida política das nações, e sem eles, eu mal sei o que restaria de nós hoje do instinto moral e intelectual da humanidade (NODIER, 1970a, p. 123).

No decorrer da evolução desse gênero, essas narrativas foram contemplando, também, proposições de cunho psicológico, abordando temas como alucinação, loucura, pesadelos e outros tópicos relacionados a conflitos internos, como os contos fantásticos de Nodier (1780-1844) e Maupassant (1850-1893), na França.

No Brasil, esse gênero tem suas primeiras manifestações em meados do século XIX. Alguns estudos, como *Medo Imortal* (2019), organizado por Romeu Martins, sustentam a possibilidade de que a primeira obra de literatura fantástica brasileira foi *Noite na Taverna* com as peças ‘Macário’ e ‘Solfieri’, de Álvares de Azevedo (1855), embora Azevedo ambiente sua narrativa em espaços europeus, como Londres, Roma e outros lugares bem distantes do Brasil.

No entanto, como aponta Bruno Matangrano (2019), em *Fantástico Brasileiro*, as primeiras obras fantásticas são o conto “Um Sonho” (1838), de Justiniano José da Rocha, bem

como “A Guarita de Pedra” e “As Bruchas”, de Fagundes Varela, escritos na década de 1860. Há, ainda, a obra “Páginas da História do Brasil, escrita no ano de 2000”, de Joaquim Felício dos Santos, publicada em 1868, em cuja narrativa o Imperador Dom Pedro II é transportado para o futuro, onde testemunhará o fim das monarquias. O conto aqui analisado é considerado por Braulio Tavares (apud Causo, 2003, p. 31) um dos precursores da futura ficção científica brasileira, por conta da criatividade do autor em abordar a temática apocalíptica, até então rara no Brasil.

Mesmo com esses dados, ainda há inexatidão sobre qual seria a primeira obra de literatura fantástica brasileira. Isso se justifica pela ainda tão discutida e polêmica definição do gênero. Tzvetan Todorov (1980), um dos primeiros críticos a se debruçar sobre a estruturação do gênero, afirma que uma narrativa fantástica é aquela que nos causa hesitação no momento da leitura, sem uma explicação lógica. No entanto, caso os fatos sejam explicados como decorrentes de um sonho, ou delírio, esta deixa de ser uma narrativa fantástica e passa a fazer parte de uma subcategoria que o crítico denomina como “estranho”. De outro modo, se os acontecimentos se passam em um ambiente sobrenatural, sem que haja um questionamento por parte do leitor ou dos personagens, isto é, sendo aceitos como verdades, então o texto passa a ser maravilhoso:

[...] O fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não tiver o feito, toma entrega de uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar fenômenos descritos, dizemos que a obra percebe a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 1980, p. 24).

Tal posicionamento diverge do de outros críticos. Ao contrário de Todorov, o escritor norte-americano H. P. Lovecraft entende que a história fantástica deve conter uma atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas e desconhecidas:

A mais antiga, a emoção mais forte sentida pelos humanos, é o medo. E a forma mais poderosa desse medo é o medo do desconhecido. [...] a história fantástica sobrevive através dos séculos, se desenvolve e atinge graus notáveis de perfeição. Porque ele mergulha suas raízes em um princípio elementar e profundo, cujo apelo não é apenas universal, mas necessário para a raça humana: o medo [...] (LOVECRAFT, 2008, p. 09).

Lovecraft (2008) apresenta o medo como fator indispensável para uma narrativa fantástica, por dialogar diretamente com os sentimentos mais antigos e inexplicáveis do homem, reverberando, por vezes, temores que remetem às temáticas do sobrenatural. Para esse crítico, não podemos esperar que todos os contos de horror se conformem de modo absoluto a um modelo teórico, pois as mentes criadoras diferem entre si, e as melhores tessituras têm seus pontos fracos. Acrescenta-se ainda que o mais importante é o impacto provocado no leitor, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e, sim, a criação de uma determinada sensação.

Nesse sentido, o teórico Roger Caillois parece corroborar as ideias de Lovecraft, uma vez que aquele considera o aparecimento do sobrenatural como uma quebra da lógica absoluta e, por isso, um aspecto fundamental do fantástico; o insólito torna-se uma agressão ameaçadora, que rompe a estabilidade de um mundo cujas leis eram, até então, tidas como rígidas e intransigentes. Assim, para Caillois, “[...] o fantástico [...] manifesta um escândalo, uma lágrima, uma irrupção incomum, quase insuportável no mundo real” (CAILLOIS, 1966, p. 08).

Entretanto, se considerarmos fantástico tudo aquilo que é inconcebível, que vai além das leis da física e da lógica, retornaríamos então a Homero, Hesíodo e até mesmo à Bíblia. Dessa forma, não se tem uma definição exata e única do que seja fantástico, mas é possível fazer análises de obras com narrativas fantásticas baseando-se em diferentes teóricos. Por exemplo, o autor Pierre-Georges Castex afirma que, para uma obra ser caracterizada como fantástica, nossa mente não deve ser transferida para outro mundo; pelo contrário, é o elemento insólito ou sobrenatural que deve invadir o mundo em que vivemos:

O fantástico, de fato, não se confunde com a fábula convencional de narrativas mitológicas ou contos de fadas, o que implica uma mudança de cenário de mente. Pelo contrário, é caracterizado por uma intrusão brutal de mistério na vida real (CASTEX, 1962, p. 08).

Castex continua a mostrar o quão diversa é essa modalidade, distinguindo os dois tipos de narrativa fantástica que Todorov, mais tarde, nomearia “fantástico-estranho” e “fantástico maravilhoso”: temos, de um lado, as ficções misteriosas ligadas a uma explicação lógica que, exposta geralmente no final, destrói a ilusão, como a alucinação e a loucura; e, de outro, os contos sobre acontecimentos sobrenaturais que perturbam o curso da vida ordinária e permanecem inexplicáveis.

Considerando as definições aqui apresentadas, este artigo analisa o conto de Joaquim Manuel de Macedo à luz dos estudos do fantástico, considerando, sobretudo, as proposições de Nodier (1970) e Castex (1962), os quais apresentam múltiplas possibilidades para reverberações dentro do universo fantástico, onde o sonho, as alucinações e os delírios podem servir como mecanismos de construção do insólito. Nesse sentido, o conto “O Fim do Mundo” (1857) apresenta as características fantásticas elencadas por estes críticos. A seguir, buscamos apontar a narrativa como uma das precursoras do gênero fantástico no Brasil.

## **Revisitando “O Fim do Mundo” (1857) à luz do Fantástico**

O conto “O Fim do Mundo”, de Joaquim Manuel de Macedo, foi publicado em formato de folhetim no *Jornal do Comércio* em 1857. A narrativa foi inspirada em uma notícia de grande repercussão, vinda de Paris: um cometa colidiria com a Terra no dia 13 de junho do corrente ano. Embora tal notícia tenha sido decorrente de um erro de cálculo de alguns astrônomos europeus, essa causou um grande alvoroço na cidade do Rio de Janeiro.

O conto relata a história do ator Martinho Corrêa Vasques que, com a notícia da colisão do cometa com a Terra, tratou logo de elaborar um plano para fugir da catástrofe. A princípio, o texto nada tem que fuja do comum, até que Martinho tem a brilhante ideia de abrir uma empresa que construísse uma estrada de ferro que o levasse até a Lua. O fantástico, então, começa a se manifestar nesse momento da narrativa, se considerada for a proposição de Nodier (1970) que, aliás, entende que o insólito não se apresenta como fruto de mentes perturbadas, visionárias ou alucinadas, mas é oriundo do racional, do desenvolvimento da mente humana.

Nesse sentido, o autor utilizou a alegação de fim de mundo e pânico para escrever

uma sátira ao Império e sua estrutura administrativa dentro do gênero fantástico – uma vez que é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária –, adicionando à obra personagens reais, na sua grande maioria, amigos e conhecidos.

O fantástico presente neste conto se assemelha ao que pensa Maupassant (2017): a loucura é determinada pelo medo e pela solidão. De mais a mais, menções ambíguas à sanidade das personagens se fazem presentes em um contexto que demonstra a tendência realista do escritor. Para ele, o fantástico está no interior, ou seja, é inerente à alma humana. Exemplo disso é o medo que Martinho sentiu, no qual não há espaço para monstros e outras criaturas sobrenaturais.

Seguindo adiante – e por se tratar de uma sátira, o que demonstra a conexão do autor com a realidade –, Macedo não poupa alfinetadas ao atual governo quando menciona que abandonou o projeto por conta da alta taxa de juros que implementaria o Banco do Brasil:

O meu primeiro pensamento foi organizar uma companhia que tivesse por fim fazer construir uma estrada de ferro para o mundo da lua, mas abandonei esse projeto porque com a notícia da nova empresa poderia o Banco do Brasil lembrar-se de elevar ainda mais a taxa de juros, e tínhamos o diabo na praça, ainda antes de aparecer o cometa (MACEDO, 1857, p. 21).

Verifica-se que o autor, para construir sua crítica, utiliza-se tanto do insólito quanto da realidade, apostando em um estilo pouco usual entre os escritores de sua época. Após um longo período de raciocínio, o protagonista decide então construir uma escada que o levasse até seu destino: a Lua. Como ele precisava de uma base com boa altura, afirmou que qualquer outra pessoa pensaria primeiramente no Corcovado ou na Gávea, porém pensou melhor: as duas bases dele seriam o *Monte-Pio* e o *Monte de Socorro*, que, na época, eram duas instituições que emprestavam dinheiro a uma taxa de juros altíssima:

Qualquer outro no meu caso talvez procurasse construir a sua escada de cima do Corcovado, da Gávea, ou do mais elevado ponto da serra dos Órgãos; mas eu, que tinha calculado tudo, comecei a construção da minha de cima de montanhas muito mais importantes e das quais talvez ninguém se lembrasse. Peguei no *Monte-pio*, e carregando com ele sobre os ombros, encarapitei-o

sobre o *Monte de Socorro*; já tinha, portanto, duas montanhas uma sobre outra, e daí foi que comecei a arranjar a minha escada (MACEDO, 1857, p. 07).

Vale ressaltar que Macedo teve uma carreira política, tendo atuado como deputado provincial e deputado geral e também era próximo do imperador Dom Pedro II. Ainda assim, não poupou críticas ao modo de governar do imperador. Além disso, ele utiliza muitas metáforas ao construir sua escada de escape do desastre e coloca o Banco do Brasil como primeiro degrau de sua escada, por conta da alta dos juros, o que lhe rendeu mil degraus, dando, assim, mais uma alfinetada no Império:

Tomei como base ou primeiro degrau da escada o Banco do Brasil; com a alta de juros, só esse banco valia por mil degraus; em cima do Banco do Brasil coloquei o banco chamado Rural e Hypothecario, e trepei pelas hipotecas como um macaco pelos ramos e raminhos da mais alta árvore (MACEDO, 1857, p. 22).

Então, o motivo que o fez usar o Banco do Brasil como base para sua escada é racional, pois esse tipo de explicação sempre é sugerido nas narrativas fantásticas de Maupassant, seja pelos desvarios da imaginação, seja pelos desatinos que desencadeiam o medo. Assim, o conto, ao estilo adotado em obras como as de Jacques Cazotte, como *O Diabo Enamorado* (1772), não poupa críticas à administração do país.

Ademais, Macedo não deixou de dar especial destaque ao cometa, que destruiu apenas seres humanos e animais; tudo o que era material ficou intacto, o que se configura como mais uma crítica aos governantes da época, que não se importavam com o bem-estar das pessoas, mas tão somente com aquilo que era de valor material. Logo, fica evidente na narrativa a marcante presença da sátira com teor fantástico:

O cometa era sem dúvida partidista exclusivo do progresso material, porque destruiu todos os homens e todos os animais, respeitando, porém, e deixando ileso tudo quanto era puramente material, tudo quanto tinha existência sem ter vida (MACEDO, 1857, p. 37).

Ainda no que tange à narrativa fantástica, Louis Vax (1972) afirma que esta deve

ser considerada em sua totalidade, uma vez que o uso de figuras de linguagem, ao mesmo tempo que produz efeito fantástico, pode dar um efeito cômico ao texto, como acontece no conto de Macedo. Além disso, Vax (1972) discorda da opinião de que o bom fantástico permanece inexplicável, indo, então, de encontro ao que entende Todorov, que, por sua vez, caracteriza a explicação do insólito como o “estranho”:

Tínhamos começado a partir de uma oposição simplista entre um fantástico explicado, o que seria ruim, e um fantástico inexplicável, que seria bom. Nós vemos agora que trabalhar com uma explicação interna pode ser satisfatório, enquanto aqueles onde há apenas uma explicação-redução saberia que seria. Mas este problema vai além da antinomia de explicação e recusa para explicar no campo da literatura de fantasia (VAX, 1972, p. 107).

Assim, fantasia e realidade dialogam de modo a trazer harmonia semântica à crítica do autor. Apesar de criticar o governo da época, Joaquim Manuel de Macedo opta por, sobretudo, ser ambíguo em alguns trechos do conto, pois assim que o personagem Martinho volta à Terra, ele ameniza a crítica feita ao Banco do Brasil, afirmando que a instituição foi a única que não se desfez, porque foi erguida pela sabedoria:

[...] porque encontrei todos os bancos rotos; apenas se conservara inteiro o Banco do Brasil: é que os monumentos levantados pela sabedoria atravessam os séculos e resistem aos mais formidáveis cataclismos [...] Fiquei, portanto, sabendo que o mais seguro degrau de escada por onde se pode subir é o Banco do Brasil (MACEDO, 1857, p. 37).

Outra característica a ser destacada no conto é a união do cômico com o sagrado. Quando Martinho toma café com pão na *Fama do Café com Leite*, aparentemente não há alguém para receber o dinheiro como pagamento, daí ele reza um pai-nosso, como revela o excerto a seguir: “[...] e não tendo a quem pagar o almoço, e não querendo ficar com dívida, rezei um padre-nosso pelo amo e caixeiro já defuntos e saí precipitadamente” (MACEDO, 1857, p. 40).

O autor dialoga com costumes e crenças de forma cômica, levando o leitor a confrontar-se com múltiplas vozes, dentre elas aquelas advindas de suas tradições, religiões e mitos.

Macedo satiriza também a impossibilidade de um entendimento entre conservadores e liberais<sup>3</sup>, trazendo, no momento do aperto de mão entre eles, o rabo do cometa para petrificá-los, impedindo a conciliação:

[...] os dedos daquelas mãos patrióticas estavam quase a tocar-se, quando o rabo do cometa passou entre eles, e ficaram ambos os anciãos petrificados e com a conciliação no ar, entre o polegar de um e o indicador do outro (MACEDO, 1857, p. 43).

Ainda em um estilo de comicidade fantástica, o narrador não hesita em valer-se da condição de mortal do próprio escritor Joaquim Manuel de Macedo, afirmando que Martinho o encontrou petrificado, porém com semblante feliz por não ter que escrever na semana seguinte:

Penetrei na sala da redação, e a primeira figura que se apresentou a meus olhos foi a do Dr. Macedo, morto, conservando, porém, derramada no semblante a satisfação que sentira ao ver que estava livre de escrever a Semana do domingo, que era o dia seguinte. (MACEDO, 1857, p. 47).

No que tange à morte, tema tão presente em narrativas fantásticas, observa-se que esta é explorada de maneira cômica, deixando a hesitação a cargo do leitor. Como aponta o crítico Felipe Furtado (1980), a narrativa fantástica não raro aflora questões fundamentais da existência do homem, sobretudo a atitude (quase sempre ambígua) desse perante o universo, o seu próprio abismo interior e o grande limite, a morte. Macedo se utiliza do tema da morte para trazer à tona situações reais, valendo-se da antítese morte x vida para projetar sua crítica à sociedade da época.

Depois de muito vagar pela cidade, encontrando velhos amigos petrificados e temendo permanecer sozinho na Terra, o narrador expressa de forma bastante categórica o medo da solidão, dando suporte a nosso argumento de que “O Fim do Mundo” se configura como uma obra precursora do gênero fantástico no Brasil. Vale ressaltar que o medo e a solidão –

---

<sup>3</sup> O Partido Liberal foi um partido político brasileiro do período imperial, surgido por volta de 1831. Sua ideologia propunha a defesa dos interesses dos senhores rurais e das camadas médias urbanas sem compromissos diretos com a escravidão. Seu principal rival era o Partido Conservador, o qual defendia a manutenção da dominação política das elites escravocratas rurais (CYRIL LYNCH, 2007).

sensações bastante realistas, no sentido de estarem distantes do idealismo romântico – são componentes cruciais nos contos fantásticos de Maupassant.

Da mesma forma que Macedo, em *La morte* (1887), Maupassant utiliza-se de ambiguidade para provocar um universo insólito gerando a hesitação a partir da linguagem. Elementos fantásticos, como cadáveres, tumbas, aparições fantasmagóricas e espaços macabros, estão presentes em sua obra, no entanto, o fantástico de Maupassant se apresenta de forma interior: vem da solidão, do medo, da demência, da imaginação afetada e da loucura de suas personagens, como ocorre na narrativa de Macedo.

Comentando sobre o estilo adotado por Maupassant, a crítica literária Clarisse Navarro Lima acrescenta:

Maupassant cria e produz um fantástico diferente daquele de seus predecessores: não tão invasivo e impossível, mais sutil. O escritor tem, ainda, mais uma especificidade: consegue ser realista ainda que fantástico, ou talvez, melhor dizendo, fantástico, ainda que realista. Maupassant consegue desnudar a realidade, dissecar a condição mais real do homem por meio de contos em que há a presença do insólito, do mistério e do sobrenatural, ainda que, talvez, sejam apenas fruto da imaginação ou da alucinação das personagens (LIMA, 2017, p.75).

Retomando a obra de Macedo, após longa trajetória de busca, Martinho finalmente encontra alguém para lhe fazer companhia: uma corista que havia se apaixonado por ele em 1846, quando ouviu seu canto. Eles se abraçam, se beijam e ela sai correndo pelo salão, fazendo com que Martinho vá atrás dela. É nesse momento que ele tropeça e cai no chão; sente uma dor intensa nas costas e então percebe que caiu da cama. Tudo não passava de um sonho.

Para Nodier (1970 p. 39), “o sonho é uma realidade transformada, um relato criado pela consciência à pessoa que está dormindo, e o que o surpreende [...] é que o poeta despertado tem tão raramente lucrado em suas obras a partir das fantasias do poeta adormecido”. Dado o caráter enigmático e intrigante do sonho e seus similares, tais como pesadelo, delírio ou alucinações, o elemento onírico povoa um vasto número de narrativas fantásticas, conferindo a esta temática uma crescente corrente de discussão entre os críticos. A esse respeito, Camarani (2014) afirma que o mundo onírico pode ser um universo ampliado à realidade. Embora muitas vezes o sonho ultrapasse as fronteiras do real e do irreal, esse existe sob a superfície consciente

do homem, mostrando-se mais real do que a vida ordinária.

Continuando essa mesma reflexão, mas agora com base em Castex (1962), temos, de um lado, as ficções misteriosas ligadas a uma explicação lógica – evidenciada no final do conto – que destruiu a ilusão, dado que nada passou de um sonho, e de outro lado os contos cujos acontecimentos sobrenaturais perturbam o curso da vida normal e ainda permanecem inexplicáveis, como em *A Nova Califórnia* (1910), de Lima Barreto, visto que o leitor duvida se realmente todos aqueles fatos e mortes ocorreram da maneira como foram narrados, já que o único personagem que restou no conto foi um bêbado.

Caillois (1966), ao discorrer sobre ficção fantástica, ressalta que as narrativas que apresentam a invasão do insólito na vida cotidiana não repousam unicamente sobre um único princípio. Muitas vezes, o autor não leva o problema até o fim e opta por eliminar o fantástico no momento de encerrar a narrativa. Com isso, o evento aparentemente sobrenatural, que não passa de uma encenação para amedrontar o herói, provém de sonho, alucinação ou delírio, métodos que poderiam provocar uma decepção correspondente no leitor.

No entanto, se considerarmos que o sonho é um estágio intermediário entre aquilo que é real e o que pode tornar-se real, veremos então a pretensão do autor em utilizar-se da literatura fantástica, sobretudo de sua possibilidade de utilização de elementos oníricos, para projetar sua sátira e, ao mesmo tempo, despertar hesitação no leitor. Incontestavelmente, há na narrativa de Macedo um refúgio à realidade palpável permeado por elementos que beiram o sobrenatural dentro do universo onírico. Dessa forma, o sonho, o delírio e as alucinações são mecanismos utilizados pelo autor para propiciar ao leitor a hesitação, elemento necessário a uma narrativa fantástica.

## Considerações finais

A partir do estudo ora proposto, é possível perceber que o fantástico brasileiro abre uma imensa possibilidade de estudos e pesquisas, uma vez que se apresenta de maneiras diversas, conjugando diferentes modos e dialogando com estéticas variadas. Nesse sentido, é uma rica vertente a ser explorada no universo literário, inclusive para os amantes do insólito. “O Fim do Mundo”, assim como outros artefatos literários, é vasto em temas a serem analisados.

Porém, seu caráter cômico o difere de obras consideradas ícones no universo fantástico.

Ademais, tal conto propicia reflexões no que tange ao próprio gênero em que se inscreve. Para Todorov (1980), por exemplo, este conto não corresponderia ao gênero fantástico, uma vez que é finalizado com a explicação de que tudo era um sonho, ou seja, existe um plano lógico na narrativa. Vax (1972), por sua vez – e ao contrário do que pensa Todorov –, entende que há a presença do fantástico na narrativa. Portanto, “O Fim do Mundo”, para Todorov, representa o “estranho” e, para Vax, o fantástico propriamente dito.

Outros autores, como H.P. Lovecraft (2008), também não o considerariam fantástico, visto que não põe em destaque elementos sobrenaturais causadores de pavor nas pessoas, ou seja, no decorrer do conto é possível constatar que os personagens seguem suas vidas normalmente, sem manifestação alguma de medo, apesar de saberem que, em poucas horas, um cometa colidiria com a Terra. No entanto, o próprio Lovecraft afirma que não podemos esperar que todas as obras de um gênero se conformem de modo absoluto a um modelo teórico. Embora o pavor não exista, é possível encontrar, em alguns excertos, manifestações de medo, como quando Martinho pensa estar completamente sozinho na Terra. Nessa condição, o personagem sente temor e se arrepende de não ter permanecido no planeta para morrer junto com os demais.

Importante característica a ser considerada em “O Fim do Mundo” é seu caráter onírico, tão presente nas obras fantásticas desde as primeiras manifestações do gênero. Na narrativa de Macedo, o sonho confere ao conto seu potencial insólito, despontando como o grande elemento de refúgio e fuga à realidade, característica criticada por Caillois (1966), visto que este acredita que a explicação pode decepcionar o leitor, mas considerada por Vax (1972) satisfatória para o leitor. Tão importante quanto o sonho é o valor conferido à morte, outro elemento recorrente nas narrativas fantásticas e muito explorado pelo autor em tela.

Como já mencionado, o conto em análise é considerado por Braulio Tavares (2003) um dos primeiros contos da futura ficção científica brasileira, por conta de o texto de Macedo ser inovador por abordar a temática apocalíptica, visto que, até aquele momento, era considerada rara na literatura brasileira. No entanto, não se pode esperar que o conto se adeque às ideias de apenas um teórico, uma vez que as múltiplas teorias divergem entre si. Além disso, levando em consideração as teorias de Lovecraft, o que importa mesmo é a sensação que a

atmosfera temática oferece ao leitor.

“O Fim do Mundo”, destarte, é um conto de múltiplos vieses de análise, devido a uma grande quantidade de teorias que nos direcionam ao que seria fantástico, e considerando, também, a temática e o estilo literário adotado pelo autor, que comporta elementos aparentemente opostos, como comicidade, horror e morte. Se levarmos em consideração as proposições de Castex (1962), trata-se de um conto genuinamente fantástico, uma vez que o elemento insólito invade a realidade; e, ao fim da história, o leitor tem a possibilidade de decidir se a explicação do insólito, - considerada “estranha” para Todorov - foi satisfatória ou decepcionante.

## Referências

ARAÚJO, Naiara S., & Costa, José Antônio A. M. El miedo en la narrativa fantástica IT: un análisis literario y cinematográfico. **La Palabra**, (40), 1-16. 2021

CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: CAILLOIS, Roger. **Anthologie du fantastique**. Paris: Gallimard, 1966.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura Fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique em France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.

CAUSO, Roberto de S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CYRIL LYNCH, Christian Edward. O conceito de liberalismo no Brasil (1750-1850). **Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofia, Política y Humanidades**, v. 9, n. 17, 2007, pp. 212-234

CAZOTTE, Jacques. **O diabo enamorado (1772)**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

FURTADO, Felipe. **A construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa, Livros Horizonte, Ltda. 1980.

LIMA. Clarisse Navarro. “La morte”, um conto fantástico e realista de Guy de Maupassant. **Lettres Françaises**, 2017, p. 75-89.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. **Fantástico Brasileiro**: o insólito literário do romantismo ao fantasma. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

MACEDO, Joaquim Manuel. **O Fim do Mundo** (1857). Belo Horizonte: Ex! Editora, 2016.

MARÇAL, Márcia Romero. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. **Revistas PUC-SP**. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/frontereiraz/article/download/12541/9111>. Acesso em: 29 jun. 2020.

MARTINS, Romeu (org). **Medo Imortal**. Rio de Janeiro: Dark Side Books, 2019.

MAUPASSANT, Guy de. Adieu mystères. In: MAUPASSANT, Guy de. **Le Galois**, Paris, 8 nov. 1881. Disponível em: <http://www.maupassatiana.fr/Oeuvre/ChrAdieumysteres.html>. Acesso em: 22 nov. 2017a.

\_\_\_\_\_. Le fantastique. In: MAUPASSANT, Guy de. **Le Galois**, Paris, 7 oct. 1883. Disponível em: <http://www.maupassatiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>. Acesso em: 22 nov. 2017b.

\_\_\_\_\_. La morte. In: \_\_\_\_\_. **La main gauche**. Paris: Garnier-Flammarion, 1978. p.211-218.

NODIER, Charles. Histoire d'Hélène Gillet. In: NODIER, Charles. **Contes**. Paris: Garnier, 1970.

\_\_\_\_\_. **Contes fantastiques**. Tomes 1 et 2. Apresentação de Michel Lacos. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Moreaes, 1980.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

## A POÉTICA DO SILÊNCIO EM A MAIS FORTE

Luana Marinho Nogueira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa a peça A Mais Forte, do dramaturgo, romancista, ensaísta e contista sueco Johan August Strindberg (1849-1912), a partir da perspectiva da poética do silêncio. Busca-se compreender como as duas personagens da peça são posicionadas e interagem em cena. As concepções de Susan Sontag (2015) e Modesto Carone (1979) sobre o silêncio na arte e na literatura, respectivamente, servem como base teórica do estudo. Há referência também à escrita dos poetas João Cabral de Melo Neto e Paul Celan, aos sentidos do silêncio no budismo e no cristianismo, além de alusão à performance da artista sérvia Marina Abramović

**Palavras-chave:** Dramaturgia; Teoria do drama; Strindberg; Poética do silêncio.

**Abstract:** This work analyzes the play A Mais Forte (The Strongest), by the Swedish playwright, novelist, essayist and short story writer Johan August Strindberg (1849-1912), from the perspective of the poetics of silence. This paper seeks to understand how the two characters in the play are positioned and interact on the scene. Susan Sontag's (2015) and Modesto Carone's (1979) conceptions on silence in art and literature, respectively, serve as the theoretical basis. There is also reference to the writing of the poets João Cabral de Melo Neto and Paul Celan, to the senses of silence in Buddhism and Christianity, as well as an allusion to the Serbian artist Marina Abramović's performance

**Keywords:** Dramaturgy; Drama theory; Strindberg; Poetics of silence.

### Introdução

Este trabalho apresenta uma leitura do texto dramático A Mais Forte, escrito por Johan August Strindberg em 1889. Para a análise, utiliza-se a tradução feita por João Marschner e publicada pela Editora Brasiliense em 1990. Encenada pela primeira vez em 1907, a peça ganhou montagens e adaptações em diversos países, incluindo o Brasil. A companhia Casa de Ópera Corporação Artística, por exemplo, levou o espetáculo para o palco do Teatro de Santa Isabel, no Recife, em 1984, com direção de Carlos Bartolomeu e atuação de Augusta Ferraz e Magdale Alves. Na versão de Carlos Bartolomeu, o espetáculo é dividido em dois atos: no primeiro, o encenador valoriza “o conflito das personagens, sua dramaticidade; no segundo,

---

<sup>1</sup> Especialista em Comunicação Estratégica e graduanda em Letras Vernáculas, ambos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharela em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pelo Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). E-mail: <luanamarinhonog@gmail.com>.

revela o que há de risível no texto de Strindberg, transformando-o em uma comédia” (A MAIS FORTE, 2021, online).

Senhora X e Senhorita Y são as personagens de *A Mais Forte*. Um café localizado em Estocolmo, cidade natal do autor, é o cenário do encontro casual das duas mulheres. “Ora, Melinha querida, como vai?” (STRINDBERG, 1990, p. 93), assim a Sra. X abre a cena. O nome próprio no diminutivo e o adjetivo sugerem uma vinculação entre elas, enquanto o cumprimento remete a uma conversa. A interação verbal, porém, esbarra no silêncio da Srta. Y. Logo, o leitor percebe que se trata de um monólogo e não de um diálogo.

O título da peça – formado pelo artigo definido feminino no singular, pelo advérbio de intensidade e pelo adjetivo – indica um embate entre as personagens. Afinal, qual delas é a mais forte? Antes de iniciar a cena, o autor é breve na descrição das mulheres. Ambas são atrizes. Como antecipam os pronomes de tratamento, a Sra. X é casada, enquanto a Srta. Y é solteira. O autor nada revela além disso, sugerindo que o conflito da história é relacionado à carreira e ao estado civil delas.

Sra. X e Srta. Y permanecem em posições polares em toda a peça: do falar e do calar, respectivamente. O enxugamento da linguagem, a aposta em um discurso permeado por silêncios e o destaque ao não verbal, comenta Cassiano Quilici (2005, p. 69), “são marcas que aparecem no teatro do final do século XIX, e se radicalizam no XX e XXI”.

Strindberg é associado ao drama moderno ao lado de dramaturgos que confrontaram o drama clássico na virada do século XIX, como o norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) e o russo Anton Tchekhov (1860-1904). Com *A Mais Forte*, verifica-se a renúncia do dramaturgo sueco a uma das principais características formais do drama clássico: o diálogo.

Em *Poética*, Aristóteles (1984, p. 246) assinala que o gênero dramático se divide em comédia e tragédia, sendo essa última executada “mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam”. Na peça de Strindberg (1990), as duas mulheres apresentam-se de modos distintos. O texto segue o ritmo intenso e o fluxo da fala verborrágica da Sra. X, ao passo que a Srta. Y limita-se a expressões corporais, como erguer a cabeça e rir.

Se por um lado, a Sra. X assume o discurso verbal, o autor utiliza as rubricas como recurso para revelar o comportamento físico da Srta. Y, inclusive as reações de ironia, o desdém, a surpresa e a curiosidade. De acordo com Almir Silva (2008, p. 69), as rubricas são

uma importante contribuição de Ibsen, Strindberg e Tchekhov para o drama. A partir desses autores, “elas começaram a ocupar o mesmo espaço destinado às falas. Eles criavam sem carregar nos diálogos para que prevalecesse a encenação”.

Peça de apenas um ato, *A Mais Forte* tem também um único cenário, informação revelada pelas rubricas: “canto de um café para senhoras (em Estocolmo, nos anos de 1880)”. Como acrescenta Silva (2008, p. 69), a partir do fim do século XIX, “as ações dramáticas que não se prendem mais aos diálogos são narradas no espaço, no movimento e no tempo onde se constituem as rubricas”.

Há ainda um recorte temporal: a véspera do Natal. Ao avistar a Srta. Y sentada sozinha no café, diante de uma garrafa de cerveja meio vazia, nesse período do ano, a Sra. X provoca: “como se fosse um pobre solteirão!” (STRINDBERG, 1990, p. 93). A partir daí, a Sra. X inicia um discurso desenfreado sobre a vida de casada e o passado de ambas. Algumas pessoas do convívio da Sra. X são apenas citadas, como Bob (o marido), Lisa (a filha) e Maja (o filho). É também pela voz dela que o leitor conhece o nome da Srta. Y: Amélia.

De acordo com uma das rubricas, há um momento em que “a Srta. Y faz um movimento, como se fosse falar” (STRINDBERG, 1990, p. 97), mas recua, mantendo-se calada. A ação, outro elemento fundamental apontado por Aristóteles (1984), é resultado na peça da junção de discurso e expressões corporais. O silêncio evidencia-se nas perguntas sem respostas e em pequenas pausas da Sra. X.

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível — seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo (SONTAG, 2015, p. 18).

Nas civilizações ocidentais e orientais, o silêncio possui diversas concepções. Desde a Revolução Industrial, os centros urbanos são cercados por sons e barulhos, que podem afetar, inclusive, a saúde física e mental da população. Por isso, há leis que estabelecem restrições à geração de ruídos. No Brasil, de acordo com o decreto federal nº 3.688, a perturbação do sossego alheio – com gritaria, algazarra e abuso de instrumentos sonoros, por

exemplo – é uma contravenção penal. Quem descumprir o decreto está sujeito a multa e prisão simples, de 15 dias a três meses (BRASIL, 1941).

No âmbito religioso, o recolhimento das palavras é considerado um comportamento sábio diante de adversidades e uma forma de encontrar o divino. O monge budista Thich Nhat Hanh (2016, p. 9-10) afirma que há cinco tipos de sons capazes de curar o mundo, porém apenas quem silencia pode ouvi-los. Ele acrescenta que “se um ensinamento é muito complicado, não se trata do som de Buda. Se o que você está ouvindo é um som muito alto, estridente ou intrincado, não se trata da voz de Buda”.

No cristianismo, há passagens da Bíblia que tratam do tema e destacam os ensinamentos de Cristo por meio do silêncio. O evangelho de Lucas diz que Jesus possuía o costume de “retirar-se a lugares solitários para orar” (BÍBLIA SAGRADA, 2009, p. 1352). Em outro trecho bíblico, o Evangelho segundo Marcos apresenta um momento de silenciamento daquele que é considerado o filho de Deus pelos cristãos: “O sumo sacerdote levantou-se no meio da assembleia e perguntou a Jesus: ‘Não respondes nada? O que é isto que dizem contra ti?’. Mas Jesus se calava e nada respondia” (BÍBLIA SAGRADA, 2009, p. 1325).

Em *A Mais Forte*, a postura da Srta. Y relaciona-se à atitude de Jesus quando provocado. Ao ser cumprimentada de forma irônica pela Sra. X, Amélia apenas faz um aceno com a cabeça e retoma a leitura de uma revista, demonstrando falta de interesse na continuação da conversa. Mesmo sem a anuência e interação da interlocutora, Sra. X relembra fatos da vida da Srta. Y, como um noivado e a saída do Grande Teatro, onde as duas trabalhavam juntas.

Susan Sontag (2015, p. 18) observa que “o ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’, (...) é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio”. A Srta. Y esvazia o discurso em face da enxurrada de palavras da outra e, por conta dessa profusão da voz da Sra. X, também tem poucos espaços para intervir na cena.

E é exatamente o silêncio que ganha potência em *A Mais Forte*. “Por que você não diz alguma coisa? Não disse uma palavra o tempo todo. Só deixou que eu falasse. Ficou aí sentada, com esses olhos, extraindo todos esses pensamentos de mim...” (STRINDBERG, 1990, p. 97), questiona a Sra. X na metade da peça. Neste momento, Amélia ainda oscila e antes

mesmo de dizer algo, é interpelada pela Sra. X: “Não. Não precisa dizer nada. Agora eu estou vendo tudo” (STRINDBERG, 1990, p. 97):

Eu estou aqui e não há nada a dizer. Se algum de vocês quiser ir a algum lugar, pode sair a qualquer momento. O que se requer é silêncio, mas o que o silêncio requer é que eu continue falando. Dê ao pensamento de alguém um empurrão e ele cai logo, mas o que empurra e o empurrado produzem é esse entretenimento chamado discussão. Vamos ter uma daqui a pouco? Ou podemos decidir não ter uma discussão. Como vocês quiserem. Mas agora há silêncios. E as palavras fazem, ajudam a fazer os silêncios. Eu não tenho nada a dizer e o estou dizendo. E isto é poesia, como eu quero, agora (CAGE, 1959, p. 109, apud CAMPOS, 2007, p. 147).

O silêncio da Srta. Y provoca e inquieta a Sra. X. Em meio às lembranças sobre o passado de ambas, a Sra. X chega à conclusão de que Amélia e o marido dela viveram um caso amoroso. Os gostos de Bob – por tulipas, pelo verão no lago, por chocolate, por alguns livros, comidas e bebidas – são apontados como provas da influência da Srta. Y e do romance extraconjugal. A Sra. X descarrega a ira em um discurso longo, carregado de acusações. Verme, cobra, caranguejo e gato diante da toca do rato são termos utilizados como adjetivos para desqualificar a suposta amante do marido.

Este é o clímax em *A Mais Forte*. Nos textos dramáticos, ele representa o ponto alto de tensão e de conflito entre os personagens. O embate, porém, não avança na peça de Strindberg (1990). O furor da Sra. X não é capaz de modificar o posicionamento de Amélia. A renúncia às palavras apenas faz aumentar a irritação da esposa supostamente traída: “Eu a detesto, eu a detesto! E você continua sentada aí, calada, calma, indiferente, não se importando se a lua é nova ou cheia, se é Natal ou Ano Novo, se os outros estão felizes ou infelizes” (p. 98).

Para Peter Szondi (2001, p. 59), “na densidade e na pureza dos monólogos de Strindberg, o oculto e o reprimido têm um efeito inigualavelmente mais forte do que em seus diálogos”. Em *A Mais Forte*, a Sra. X busca provar que tem uma vida feliz ao lado dos filhos e do marido, pois “o lar é a melhor coisa, meu bem... a melhor coisa depois do teatro” (p. 94). Essa convicção oscila somente quando ela percebe a traição presumida de Bob.

Por um instante, a Sra. X se apresenta como vítima das artimanhas da outra e lamenta as influências de Amélia na vida dela. No entanto, após uma pausa, retoma o discurso de superioridade, desta vez com uma estratégia diferente: em vez de lançar o ódio, afirma ter pena da Srta. Y.

Na literatura, Modesto Carone (1979, p. 89) lembra que o emudecimento não significa necessariamente uma passividade ou desistência de criação, podendo resultar na captação de outra linguagem, “mais plena, ou, de alguma maneira, menos precária”. Segundo ele, na tentativa de extrapolar “as possibilidades normais de verbalização da experiência” e de formular o “ainda-não-dito”, escritores como João Cabral de Melo Neto expressam o silêncio por meio de símiles, metáforas e símbolos. Na peça *A Mais Forte*, Strindberg (1990) insere a Srta. Y em uma posição de total recusa à comunicação verbal com a Sra. X, o que não representa o sufocamento da expressividade da personagem que se mantém calada em toda a cena.

O silêncio de Amélia faz a Sra. X refletir sobre a própria vida e a encontrar brechas até então desconhecidas. No entanto, as supostas influências da Srta. Y são revertidas em aspectos que ela considera positivos, porque serviram “para dar-me maior ascendência sobre meu marido” (STRINDBERG, 1990, p. 99). Manter o casamento serve como um troféu para a Sra. X, que sentencia: “talvez, minha cara, se considerarmos todas as coisas, neste momento, eu sou a mais forte” (STRINDBERG, 1990, p. 99).

A Sra. X se sente vitoriosa ao avaliar a outra como miserável, solitária e pequena, comparando-se a uma vida que desconhece. No jogo em que as duas personagens estão inseridas, apenas uma voz constrói a narrativa do passado. Os fatos apresentados pela Sra. X demonstram que há um hiato entre a antiga amizade e o encontro casual. As duas não se viam há anos. Logo, as hipóteses sobre o presente da Srta. Y são apenas suposições.

Mas o fato de estar sozinha em um café, na véspera do Natal, é suficiente para a Sra. X delinear a vida solitária, sem o amor de um homem, e, na sua compreensão, infeliz de Amélia. Desta forma, a Sra. X tenta demonstrar poder e êxito pela condição social em que se insere: casada e mãe.

Neste sentido, *A Mais Forte* representa uma crítica à sociedade burguesa da época em que foi escrita. A solteirice da Srta. Y contraria o padrão social vigente. No início da peça, a Sra. X se vangloria pelos presentes que comprou para a família e pelo “marido bom e muito

querido” (STRINDBERG, 1990, p. 97) e que também se diz fiel. No fim do século XIX, esse era o papel das mulheres no seio familiar: mãe e esposa dedicada. Mesmo a imaginada traição não é capaz de fazer a Sra. X rejeitar o marido, afinal a vida burguesa é regida pelas aparências, para manter o prestígio, a reputação e o respeito entre os iguais.

No fim da peça, o não dito e a escolha pelo silêncio de Amélia são alvos de desdém da Sra. X: “E por que será que você é silenciosa, sempre silenciosa, em qualquer lugar? É, eu achava que isso fosse força. Mas talvez seja porque não tem o que dizer, não é capaz de pensar coisa alguma” (STRINDBERG, 1990, p. 99-100). Para a Sra. X, Amélia é uma pessoa fraca por não reagir às acusações e optar por uma postura de imobilidade, sem interferir no fluxo da fala da outra.

Não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou forma neutras. Uma coisa é neutra apenas com relação a algo mais — como uma intenção ou uma expectativa. Enquanto propriedade da obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não literal. (Colocando-se de outro modo: se uma obra de arte existe de alguma forma, seu silêncio é apenas um elemento nela.) (SONTAG, 2015, p. 17).

O campo artístico reúne diversos exemplos da utilização do silêncio. Em maio de 2010, a artista sérvia Marina Abramović realizou uma performance no MoMA, em Nova Iorque, que consistia em ficar sentada, em total silêncio, diante de qualquer pessoa. Denominada *A artista está presente*, a performance esteve disponível ao público durante três meses. Os visitantes formavam filas no museu para sentar por um minuto à frente de Abramović. A experiência provocou reações variadas nas pessoas: algumas choravam, outras permaneciam sérias ou riam. No total, a artista passou 736 horas em silêncio no MoMA, mantendo contato visual com 1.675 desconhecidos (ROSSI, 2015, online).

De acordo com Quilici (2005, p. 69), o silêncio como recurso artístico pode servir “para denunciar situações político-sociais e expressar dilemas universais, como também para propor uma terapêutica da linguagem e da percepção humana”. Com *A artista está presente*, Marina Abramović parece estar mais interessada nessa segunda tendência, em que o silêncio é um encontro com o outro e consigo mesmo.

Porém, a performance de Abramović também se vincula ao contexto social, instigando o público a esquecer por um instante os smartphones e a vida online. Não há uma tela entre a artista e aquele que senta diante dela. São dois corpos dialogando por meio do olhar e das expressões faciais. Em um manifesto sobre o que é ser artista, Abramović afirma que “o artista deve compreender o silêncio. O artista deve criar um espaço para que o silêncio adentre sua obra. O silêncio é como uma ilha no meio do oceano turbulento” (FOLHA.COM, 2010, online).

Em 1880, época em que *A Mais Forte* transcorre, os jornais e as revistas estavam em expansão. Além dos fatos do cotidiano, essas publicações apresentavam folhetins, romances e contos, proporcionando momentos de lazer para o leitor, especialmente para as mulheres de classe econômica alta. Antes da chegada da Sra. X, uma revista fazia companhia à Srta. Y. A leitura do periódico mostrava-se mais relevante que a entrada da antiga amiga em cena, pois Amélia apenas “ergue os olhos da revista, acena com a cabeça e volta a ler” (STRINDBERG, 1990, p. 94). No entanto, logo em seguida, os episódios rememorados pela Sra. X preenchem o ambiente e interrompem a leitura.

No livro *Poética do silêncio*, Modesto Carone (1979) se debruça sobre os trabalhos do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto e do poeta alemão Paul Celan para entender as razões do emudecimento da linguagem de cada um dos autores. Segundo Carone, o escritor brasileiro se “recusa em continuar ignorando um mundo que reclama, de sua parte, a atenção do analista equipado com as pinças poderosas do poeta”, enquanto o silêncio do alemão “não só nasce do repúdio a uma fala pervertida pelas trevas do Terceiro Reich, como também reflete a condição sem dúvida dilacerada de um poeta que viu a língua materna transformada na ‘língua dos assassinos de minha mãe’” (CARONE, 1979, p. 108-109). Desta forma, ambos incorporam o silêncio na escrita como processo de representação do mundo.

Os poemas *Pirandello I* e *Pirandello II*, uma homenagem de João Cabral de Melo Neto ao dramaturgo italiano Luigi Pirandello, evidenciam a poética do silêncio na obra cabralina, ao mesmo tempo que associa elementos dramáticos à linguagem cinematográfica, como mostra o trecho a seguir:

A paisagem parece um cenário de teatro.  
É uma paisagem arrumada.

Os homens passam tranquilamente  
com a consciência de que estão representando.  
Todos passam indiferentes  
como se fosse a vida ela mesma.  
O cachorro que atravessa a rua  
e que deveria ser faminto  
tem um ar calmo de sesta.  
A vida ela própria não parece representada:  
as nuvens correm no céu  
mas eu estou certo de que a paisagem é artificial  
eu que conheço a ordem do diretor:  
— Não olhem para a objetiva!  
e sei que os homens são grandes artistas  
o cachorro é um grande artista.  
(NETO, 2020, p. 21)

Em *A Mais Forte*, Strindberg (1990) recorre ao silêncio para promover reflexões sobre a condição humana. Na peça, o encontro com uma pessoa do passado faz a Sra. X se comportar como se estivesse em um divã. A Srta. Y acaba por ser uma espécie de gatilho para a outra discorrer sobre a própria vida. A persona – conforme o conceito junguiano – de mulher casada e feliz circunda o discurso da Sra. X, que cria uma narrativa para provar a qualquer custo que tem uma vida melhor que a antiga amiga: ela tenta reverter em vantagem até a aparente traição do marido.

Por outro lado, a renúncia da Srta. Y ao discurso verbal pode ser entendida como um modo de evitar o desgaste emocional. Nota-se que a relação das duas personagens sempre esteve permeada por conflitos. A Sra. X chega a dizer que tinha medo de Amélia e que virou amiga dela porque “não ousava ser sua inimiga” (STRINDBERG, 1990, p. 97). Há referência ainda a intrigas promovidas pela Sra. X para provocar a saída da Srta. Y do Grande Teatro, além do convívio problemático entre Amélia e Bob. O afastamento total das duas teria ocorrido após a Srta. Y romper o noivado.

Fatos antigos ganham novos contornos quando lembrados pela Sra. X, como se ela estivesse em um processo terapêutico. O silêncio de Amélia proporciona o diálogo interior da outra. Basta a presença física dela para a Sra. X acessar o passado e relacioná-lo ao presente. Como a Srta. Y se abstém da voz, fatos anteriores são trazidos para a cena de forma parcial e também não há informações sobre a vida atual dessa personagem. Ao fim, a Sra. X volta para

casa com a nova narrativa que desenvolveu, enquanto a Srta. Y pode retomar a leitura da revista e o sossego que haviam sido interrompidos.

Assim, o silêncio no texto de Strindberg (1990) reverbera de modo distinto entre as personagens. Não há o embate de vozes exteriores. Quando ditas, as palavras da Sra. X ressoam nela mesma, como se a Srta. Y fosse um espelho. Do outro lado, longe de adotar uma postura de passividade, Amélia se mantém calada de forma consciente. Logo, o silêncio em *A Mais Forte* é apresentado como um recurso que potencializa o encontro do sujeito consigo mesmo e apresenta uma outra compreensão possível para quem seria a mais forte do título da peça.

## Referências

ABRAMOVIĆ, M. Leia a entrevista de Marina Abramović na íntegra. [17 nov. 2010]. **Folha.com**. Entrevista concedida a Fábio Cypriano. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/11/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/11/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml)>. Acesso em: 08 fev. 2021.

A MAIS FORTE (verbete). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <[enciclopedia.itaucultural.org.br/evento517471/a-mais-forte](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento517471/a-mais-forte)>. Acesso em: 24 de outubro de 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BRASIL. Decreto n. 3.688, de 3 de out. de 1941. **Lei das Contravenções Penais**. Rio de Janeiro, RJ, out 1941. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del3688.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del3688.htm)>. Acesso em: 08 fev. 2021.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos monges beneditinos e maredsous. 79ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2009.

CARONE, Modesto. **Poética do silêncio**: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HANH, Thich Nhat. **Silêncio**: o poder da calma em um mundo barulhento. 2ª ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

NETO, João Cabral de Melo. **Poesia completa**. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas Antonio Carlos Secchin, com a colaboração de Edneia R. Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 69-77, nov. 2005. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265/60247](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265/60247)>. Acesso em: 8 fev. 2021.

ROSSI, Marina. (Tente) um encontro com Marina Abramović. **El País**, São Paulo, 13 mar. 2015. Disponível em: <[brasil.elpais.com/brasil/2015/03/13/cultura/1426271829\\_404678.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/13/cultura/1426271829_404678.html)>. Acesso em: 08 fev. 2021.

SILVA, Almir Guilhermino da. **Dom Casmurro**: a encenação de um julgamento na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni. Maceió: Edufal, 2008.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: **A vontade radical**: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 10-21.

STRINDBERG, August. **Senhorita Júlia e A Mais Forte**. Tradução de João Marschner. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

## A JORNADA DO “HERÓI” EM *O HOBBIT*: BILBO BOLSEIRO E O MONOMITO

Davi Silva Gonçalves<sup>1</sup>

Ana Carolina Batista<sup>2</sup>

**Resumo:** O trabalho aqui apresentado analisa o livro *O Hobbit*, de J. R. R. Tolkien, baseando-se na concepção da jornada do herói, sendo o personagem principal do livro, Bilbo Bolseiro, discutido sob essa perspectiva. Utilizando dois autores principais como arcabouço teórico para a análise, Joseph Campbell (1997) e Margery Hourihan (1997), verificamos se e de que modo Bilbo Bolseiro, um personagem que não apresenta características extraordinárias, pode ser considerado o herói da referida narrativa.

**Palavras-chave:** Análise literária; Jornada do herói; *O Hobbit*.

**Abstract:** *This work analyzes the book The Hobbit, written by J. R. R. Tolkien, based on the concept of the hero's journey, with the main character, Bilbo Baggins, being taken into account from that perspective. Relying on two main authors as the theoretical framework for the analysis, Joseph Campbell (1997) and Margery Hourihan (1997), we verify if and how Bilbo Baggins, a character who does not show any extraordinary characteristics, could be considered the hero of the aforementioned novel.*

**Keywords:** *Literary analysis; The hero's journey; The Hobbit.*

### Introdução

Neste trabalho é analisada a evolução do personagem Bilbo Bolseiro, que pertence ao livro *O Hobbit* (escrito originalmente em 1937, mas cuja edição aqui utilizada data de 2012), de J. R. R. Tolkien, para investigar se e de que modo, no desenrolar da história, ele se constrói como o herói. Sobre o autor do livro, seu nome completo é John Ronald Reuel Tolkien, ou, como é mais conhecido, J. R. R. Tolkien. Estudioso da língua inglesa, com especialização em Inglês Antigo e Médio, foi por duas vezes professor de Anglo-saxão na Oxford University,

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela UFSC, professor adjunto na UNICENTRO, Campus de Irati. Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4264535213871108>>. E-mail: <davisg@unicentro.br>.

<sup>2</sup> Graduada em Letras Inglês pela UNICENTRO. Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9995558396639769>>. E-mail: <anacarolinabatista11@gmail.com>.

agraciado com os títulos de Comendador do Império Britânico e Doutor honoris causa em Letras, também pela Oxford University. É o autor da trilogia *Lord of The Rings* (2005), assim como de outras histórias que se passam em um universo paralelo ao nosso mundo, chamado Terra-média, que é habitada por elfos, anões, trolls, orcs, goblins e, é claro, os hobbits.

O livro *O Hobbit* foi primeiramente escrito para o filho de Tolkien, e posteriormente publicado, em 1937. Muitos (CROFT, 2004; KLAUTAU, 2010; SANTOS, 2014; GRANJA, 2011) alegam que as histórias de Tolkien têm certa influência do tempo em que ele serviu o Exército Britânico durante a Primeira Guerra Mundial, mas esta comparação é mais comumente feita com a trilogia de *Senhor dos Anéis* (1954). Quanto ao enredo, nosso foco é o personagem principal do livro *O Hobbit*: Bilbo Bolseiro. Ele nos é apresentado como um hobbit comum: “Assim como os outros hobbits Bilbo pressupõe que a natureza dele é simplesmente viver em sua toca hobbit, que “quer dizer conforto” (BRANNIGAN, 2012, p. 29); e, como também é comum nos mundos de fantasia, ele participa de uma busca.

Acontece então seu encontro com um velho conhecido, Gandalf, que apresenta Bilbo a um grupo de anões – liderados por Thorin Escudo de Carvalho –, os quais estão a caminho de uma aventura para recuperar sua casa e seus tesouros que foram roubados por um dragão chamado Smaug. Nesta companhia de anões estão presentes os fiéis companheiros de Thorin, seu conselheiro e seus sobrinhos, além de Gandalf, o mago que os acompanha para a realização da primeira tarefa: achar o décimo quarto integrante, já que treze é o número do azar. A pessoa que ele escolhe é encarregada de cumprir a função de ladrão na companhia: o hobbit Bilbo Bolseiro. Bilbo sente-se relutante no início, desconfortável devido à função que desempenharia na companhia, mas, por fim, aceita participar da busca. A história segue a jornada dessa companhia até a Montanha Solitária, passando por muitos perigos.

As situações escalam para o personagem e a companhia, fazendo com que Bilbo tenha de tomar a iniciativa. Mais de uma vez ele salva seus amigos, provando, assim, o seu valor. Antes da partida para a aventura, os anões e o próprio Bilbo possuíam dúvidas se ele deveria mesmo os acompanhar – insegurança que, gradativamente, é resolvida, considerando seu desempenho. Passada essa aventura, Bilbo volta para o conforto de sua casa e continua sua vida tranquilamente como antes da aventura, mesmo que não fosse mais visto com os mesmos olhos pelos outros hobbits. Assim, a partir dessa breve apresentação do desenvolvimento básico

da história, este trabalho descreve, mais especificamente, as evoluções do personagem no livro, com enfoque nas características que surgem e permanecem com ele posteriormente. Depois de feita uma análise do personagem (isto é, se houve evolução dele no decorrer do livro, e como se dá sua jornada), resta a pergunta: será que Bilbo Bolseiro, um personagem com um perfil tão comum, desenvolve e apresenta as características de um herói?

Para essa pesquisa, partimos da hipótese de que, apesar de analisá-lo sob o prisma do herói, este não se apresenta em Bilbo como simplesmente um herói clássico por excelência. Como esta pesquisa procura características de herói em Bilbo, isso pode significar que ele talvez não as desenvolva na narrativa, até porque, em linhas gerais, entendemos por herói aquele personagem que costuma já aparecer na história com certa fama, grandeza e habilidades, qualidades que Bilbo não parece manifestar. Bilbo, ao contrário, demonstra ter outros aspectos que podem não permitir que ele seja um herói por completo, pois um herói apresenta características superiores (coragem, força de vontade e física, eloquência, moral etc.). Esses aspectos são, do modo que vemos, representados com primazia nas obras de Tolkien referentes ao anel, mas por outros personagens, humanos – como Aragorn e Faramir –, nunca por hobbits. Desse modo, arriscamos dizer (como outra de nossas hipóteses) que Bilbo se aproxima também da ideia do anti-herói. Ele é normalmente apresentado como um personagem desprovido das características de um herói, e muitas vezes essas características surgem de maneira contrária – como não confiável e covarde. O anti-herói também demonstra imperfeições, defeitos, conflito interior; pode se mostrar rebelde e egoísta, frequentemente auxiliando outros personagens apenas para obter algum benefício.

Em nosso objeto de análise, muitos leitores tendem a se interessar pela história dos anões e a não dar muita atenção à jornada particular de Bilbo. Em nossa releitura, porém, sua evolução inesperada é salientada, já que, pelo menos até o desfecho, arriscamos dizer que ele não apresenta características arquetípicas de um herói propriamente dito. Nosso objetivo geral é analisar se, no livro *O Hobbit* (TOLKIEN, 2012), Bilbo Bolseiro, seu personagem principal, pode vir a apresentar características de herói antes, durante e depois da aventura. Caso essas características aparecerem, é a sua evolução que nos interessa. Nesse sentido, investigamos, mesmo depois de sua volta para a casa no Condado, se as características ainda estão presentes na representação de Bilbo. Os objetivos específicos envolvem interpretar como se dá a incursão

do personagem principal na jornada, bem como identificar se, como e onde as características de herói aparecem na sua representação.

## Discussão

Para analisar se e de que modo Bilbo Bolseiro desenvolve características de herói, contamos com a teoria de Joseph Campbell (1997) acerca da jornada do herói. Quanto à definição do herói, temos os argumentos de Margery Hourihan. Segundo Joseph Campbell, em seu livro *O Herói das Mil Faces* (1997, p. 17-18), as histórias de heróis seguem um padrão, e isso pode ser notado em lendas, histórias e mitos antigos, como Beowulf. Essas histórias, lendas e mitos seguem o que o autor chama de monomito, no qual uma certa estrutura narrativa é seguida. Beowulf é um poema considerado o texto mais antigo escrito em língua inglesa – isto é, na língua que hoje é conhecida como Anglo-Saxão ou Inglês Antigo - datado provavelmente dentre os séculos 7 e 10 do primeiro milênio. O poema é uma narrativa heroica com mais de três mil linhas sobre um príncipe da Escandinávia, chamado Beowulf, e, embora tenha sido escrito na Inglaterra, descreve fatos que ocorreram supostamente na Escandinávia.

Campbell (1997) ainda divide a jornada do herói em três etapas: A Partida, A Iniciação e O Retorno. Cada uma dessas três etapas se subdivide em cinco (a primeira etapa) e seis subetapas (as outras duas etapas). A ideia principal que Campbell (1997) parece querer transmitir é a de que toda a jornada de um herói vai seguir um padrão universal, não importando a cultura de origem da narrativa. Mais especificamente:

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. [...] A aventura do herói costuma seguir o padrão da unidade nuclear descrita: um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 1997, p. 17-20).

Em *O Hobbit* (2012), temos estes rituais de passagem citados. A separação ocorre

quando o personagem decide deixar sua casa e vida simples sem algo de inesperado para participar da aventura. Já a iniciação se dá no período em que passa com seus companheiros de viagem e nos perigos das aventuras vividas em terras desconhecidas, com certas criaturas e lugares mágicos que as habitam. Por último temos o retorno de Bilbo para casa, trazendo consigo histórias de suas aventuras que encorajam outros a partir em aventuras. Para a definição de herói, Margery Hourihan (1997, p. 02) afirma que a sua história, a sua busca e a sua aventura são essencialmente as mesmas. O personagem descrito como o herói é aquele que confronta inimigos e os derrota, sendo alguém capaz de tomar atitudes ativas e objetivas. Além disso, o herói é alguém que, geralmente, consegue manejar bem armas e lutar. Esse personagem posteriormente é celebrado pelo triunfo em derrotar, digamos, um dragão (como Beowulf), ou qualquer outra ameaça que se fizesse presente na narrativa. Isso ele faz, muitas vezes, com a ajuda de seres sábios e bondosos, já que atua para um fim nobre e altruísta – logo endossado e sustentado por forças da natureza e/ou desígnios divinos.

Por fim, o herói ainda pode receber tesouros por seus feitos corajosos. Hourihan (1997, p. 03) discute que o herói é constantemente confrontado por inimigos que deve superar, pois ele é, sobretudo, um homem de ação. Neste nível, os monstros que o herói enfrenta podem representar seus medos e dúvidas a respeito de si, sentimentos estes que devem ser superados. Em alguns casos, a cerimônia de iniciação que deve ser suportada simboliza um momento crucial, o qual marca o antes e o depois de um menino a tornar-se homem. Para Margery Hourihan (1997, p. 09-10), como já foi indicado, as narrativas de um herói vão seguir sempre um padrão unívoco, com elementos universais que se repetem, independentemente da época em que o texto heroico seja escrito:

[...] A história do herói toma a forma de uma aventura e vai seguir um padrão:  
- O herói é branco, britânico, americano ou europeu, e normalmente jovem.  
Ele pode estar acompanhado por um acompanhante ou ele vai ser o líder de algum grupo;  
- Ele deixa seu lar civilizado para se aventurar em regiões selvagens e perseguir seu objetivo;  
- As regiões selvagens podem ser uma floresta, uma terra da fantasia, outro planeta. Onde falta a ordem e a segurança do lar. E coisas mágicas e perigosas acontecem.

No início de *O Hobbit* (TOLKIEN, 2012), Bilbo é um hobbit respeitável, pois ele e sua família paterna, os “Bolseiros”, nunca participaram de qualquer ação irresponsável. Ele

vive uma vida tranquila e confortável, características que são comuns do lado da família Bolseiro. Isso porque o pai de Bilbo Bolseiro, Bungo Bolseiro, veio de uma família acomodada, que não gosta de aventuras, muito similar a qualquer outro hobbit no Condado. A mãe de Bilbo, Belladonna Túk, veio de uma família completamente diferente em comparação com os Bolseiros. O narrador onisciente, isto é, aquele que conhece toda a história, descreve a família Túk como “não inteiramente hobbit”, se comparada com a família dos outros hobbits que vivem no Condado; do mesmo modo, seus membros “não eram tão respeitáveis como os Bolseiros, embora fossem indubitavelmente mais ricos” (TOLKIEN, 2012, p. 03).

Segundo Campbell (1997), o herói é uma pessoa bem respeitada onde vive, ainda que, inicialmente, em muitos casos, os outros personagens insistam em não esperar muito dele. “O herói composto do monomito é uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém” (CAMPBELL, 1997, p. 21), apesar de, no caso de Bilbo, nosso herói começar na narrativa sem demonstrar qualquer dom particularmente excepcional. É nesse primeiro estágio que o chamado para uma aventura acontece. O personagem vai seguir um padrão na narrativa, sendo apresentado em um ambiente que lhe é familiar até então. O chamado é feito por uma figura que traz a mensagem: “Pode ser igualmente uma figura misteriosa coberta por um véu – o desconhecido” (CAMPBELL, 1997, p. 34).

No caso de Bilbo, do Condado, o arauto do chamado para a aventura é apresentado na forma de Gandalf, que aparece em uma manhã enquanto Bilbo fumava seu cachimbo. Gandalf, ao chegar, já informa a razão de sua visita. Ele está à procura de alguém que queira participar de uma aventura e Bilbo, comicamente, recomenda que ele vá procurar em outro lugar. É verdade que quando Bilbo reconhece Gandalf, uma curiosidade é despertada nele pelo lado Túk de sua família, mas logo o lado Bolseiro prevalece e Bilbo se despede apressadamente procurando abrigo em sua casa. Esta é a primeira recusa ao chamado da aventura, também comum no ciclo de outros heróis, já que estes precisam de algum tempo para alcançar a autoconsciência responsável por guiá-los para e/ao longo das jornadas que estão por vir. Gandalf, além de ser o arauto para o chamado da aventura, é a ajuda sobrenatural citada por Campbell e descrita como “[...] uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião)” (CAMPBELL, 1997, p. 39). É ele quem auxilia o herói a escapar das ameaças e fornece

itens de defesa. No caso de Bilbo, ele recebe uma espécie de espada élfica que fora encontrada por Gandalf.

O comportamento “não hobbit” dos Túk, de partir em busca de aventuras, era algo que esperava a oportunidade de se apresentar a Bilbo, para mostrar o seu lado aventureiro. Quando Bilbo era criança, em seu primeiro encontro com Gandalf, “Gandalf percebeu a faceta aventureira dos Túk em Bilbo quando visitou o Condado em 2941, vinte anos antes dos eventos descritos em *O Hobbit*” (BASSHAM, 2012, p. 14). A chegada dos anões na casa de Bilbo, no dia seguinte, se dá pelo fato de que, durante uma conversa que ocorrera no dia anterior, Gandalf revela que tem a intenção de levá-lo em uma aventura. “Na verdade, vou muito além disso, vou mandá-lo nessa aventura. Muito divertido para mim, muito bom para você... e lucrativo também, muito provavelmente, se você conseguir chegar até o fim” (TOLKIEN, 2012, p. 06).

Ao ouvir isso, Bilbo se desculpa dizendo que não quer aventuras, não naquele dia e, em seu nervosismo, acaba convidando Gandalf para tomar chá no dia seguinte, em uma tentativa brusca de mudar e/ou encerrar o assunto. Na ocasião, para surpresa de Bilbo, Gandalf não estaria sozinho, mas, sim, acompanhado de treze anões. Estes vão chegando em pares e, por fim, Gandalf aparece lá fora encarando a porta e rindo em voz baixa. Os anões ficam para o jantar, convidados por Gandalf. O narrador dá algumas pistas sobre uma mudança em Bilbo durante sua conversa com Gandalf e os anões, que discutem sobre a busca para recuperar seu tesouro que foi roubado em sua terra natal. Essa conversa configura o primeiro encontro de Bilbo com os anões.

Mas o Túk interior de Bilbo é reanimado pela canção dos anões sobre o tesouro roubado e quando Glóin desdenhosamente refere-se a ele como “esse sujeitinho bufando e esperneando no tapete”. Relutantemente, Bilbo concorda em se juntar à busca dos anões e se vê em uma aventura que acaba mostrando-se também uma busca por seu verdadeiro eu (BASSHAM, 2012, p. 15).

Esse Túk interior momentaneamente reanimado em Bilbo desaparece com a mesma rapidez com que havia surgido. Podemos perceber que Bilbo só aceita participar da aventura devido ao comentário de Glóin, um dos anões da companhia, para provar que aqueles que o estão julgando de modo negativo estão completamente errados a seu respeito:

Um dos modos pelos quais a aventura pode começar: um erro, aparentemente um mero acaso, revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas (CAMPBELL, 1997, p. 31).

Os anões começam a cantar outra música, sobre a Montanha Solitária, o seu trabalho nas minas, um Rei Elfo e seus tesouros e a chegada do dragão. Então Bilbo, atento à letra da música, toma consciência do propósito da jornada. Em seguida, começa a imaginar coisas que nunca pensara antes, lugares que nunca havia visitado, criando inclusive a imagem de si mesmo empunhando heroicamente uma espada.

Enquanto cantavam, o hobbit sentiu agitar-se dentro de si o amor por coisas belas feitas por mãos, com habilidade e com mágica, um amor feroz e ciumento, o desejo dos corações dos anões. Então alguma coisa dos Túk despertou no seu íntimo, e ele desejou ir ver as grandes montanhas, e ouvir os pinheiros e as cachoeiras, explorar as cavernas e usar uma espada ao invés de uma bengala (TOLKIEN, 2012, p. 15).

Vemos então a aparição de sentimentos intensos, comuns na narrativa heroica, já que a vida do herói nunca é tranquila, apesar de, neste momento, Bilbo viver sossegadamente em sua rotina. Assim, sua própria busca por aventura se deve a uma crescente falta de saciedade e desejo por intensidade. A essência heroica que se manifesta em Bilbo está coberta por camadas de conformismo que, entretanto, foram incapazes de apagar esse desejo de aventurar-se. Percebe-se um desejo pela transformação: isto é, de livrar-se daquilo que traz conforto e tranquilidade e buscar riscos e perigos que podem matá-lo, mas que, ao mesmo tempo, o fazem se sentir mais vivo do que nunca.

Mesmo depois da canção, e de Bilbo tentar deixar de lado esses sentimentos despertados em seu interior, ele tem dificuldade de parar de pensar na letra da música, e, quando consegue adormecer, tem sonhos desagradáveis. Nisso, sua evolução muito se encaixa no desenvolvimento arquetípico da primeira fase do herói, que também passa por frustração similar no início de sua jornada:

Daí por diante, mesmo que o herói retorne, por algum tempo, às suas ocupações corriqueiras, é possível que estas se lhe afigurem sem propósito. E,

então, uma série de indicações de força crescente se tornará visível, até que [...] a convocação já não possa ser recusada (CAMPBELL, 1997, p. 33).

Quando Bilbo acorda no dia seguinte e percebe que todos já saíram, ele tenta se convencer de que tudo isso de dragões e tesouros não passa de uma besteira, ainda mais para alguém com 50 anos de idade. Quando achava que tudo estava normal novamente, Gandalf aparece para avisá-lo que faltam dez minutos para ele se juntar à companhia. Isso faz Bilbo arrumar uma mochila apressadamente e ir ao ponto de encontro escolhido pelos outros membros do grupo, chegando no local pontualmente. Para este fim, entretanto, ele acaba deixando vários pertences para trás, como lenço, dinheiro, bengala etc.; “No entanto, o que vemos em Bilbo não é simplesmente um aspirante a aventureiro, mas também um aventureiro incompetente” (OLSEN, 2012, p. 40). Ainda assim, estes esquecimentos pouco significam em comparação com a jornada que se inicia, evidenciando, na verdade, o quanto o chamado para a aventura supera as amenidades que aqueles itens representam:

Mas, pequeno ou grande, e pouco importando o estágio ou grau da vida, o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração - um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento (CAMPBELL, 1997, p. 31).

Terminada a música que cantam antes da partida, os personagens começam a discutir planos, caminhos, meios, política e estratégias. Decidem sair no dia seguinte bem cedo, pois a viagem seria longa, da qual alguns, ou todos, com exceção de Gandalf, voltariam para casa. Mas, quando Bilbo ouve isso, ele grita: todos os anões se levantam e, com o susto, derrubam a mesa. Gandalf acende seu cajado e todos podem ver Bilbo ajoelhado no tapete, tremendo: “Então caiu duro no chão e ficou gritando – atingido por um raio, atingido por um raio! – repetidas vezes; e isso foi tudo que conseguiram arrancar dele por um longo tempo” (TOLKIEN, 2012, p. 16).

Gandalf, depois desta cena que Bilbo criara, o chama de “sujeitinho impressionável”, mas ele seria um dos mais importantes membros da companhia e, quando precisassem dele, veriam que ele pode ser mais feroz que um dragão. Um dos anões, Glóin,

expressa sua dúvida sobre a competência de Bilbo como ladrão: “Assim que bati os olhos nesse sujeitinho bufando e esperneando no tapete, eu tive minhas dúvidas. Ele parece mais um dono de armazém que um ladrão” (TOLKIEN, 2012, p. 17). Sim, ele poderia ser comparado com um dono de armazém, mas tinha ciência de ser possuidor das habilidades para ser um ótimo ladrão, pois os hobbits são conhecidos por conseguir se mover silenciosamente sem chamar atenção. Ladrão: esse é o papel que Bilbo desempenharia na companhia ao chegar à Montanha Solitária, para tentar enganar o dragão Smaug, que, atraído pelos tesouros da montanha, a tomou como casa. Gandalf diz então: “Se eu digo que ele é um ladrão, isso é o que ele é, ou será quando chegar a hora. Existe muito mais nele do que vocês podem imaginar, e muito mais do que ele mesmo possa ter ideia” (TOLKIEN, 2012, p. 18-19). Este trecho demonstra como Gandalf, ao contrário dos anões, nunca duvida de Bilbo, tendo mais fé e vendo mais potencial no hobbit do que o próprio hobbit se dá crédito. Sobre a sua função na companhia:

Bilbo é escolhido para se juntar a Thorin e companhia não como um guerreiro violento, mas como um ladrão, um papel comparativamente mais cômico. Assim, não se pode esperar que Bilbo conquiste glória na tradição marcial clássica (TALIAFERRO; URBEN, 2012, p. 75).

O primeiro limiar cruzado na aventura da companhia são os trolls, ou seja, “os guardiões do limiar” (CAMPBELL, 1997, p. 44). Neste momento, Bilbo é mandado para verificar uma luz que vinha por entre as árvores próximas ao acampamento montado. Para sua surpresa, Bilbo acaba descobrindo que se tratavam de trolls. Mas, como já citado, Bilbo nunca havia feito algo assim em sua vida. Por isso, ele pensa que deveria voltar e avisar os anões, mas, após uma reflexão, concluiu que um ladrão de primeira classe já teria roubado os três trolls. Só que Bilbo não contava com o encantamento que as bolsas de moedas dos trolls possuem, avisando-os, assim, de sua presença. Então, quando os trolls começam a brigar sobre como devem cozinhar o hobbit, na confusão, ele consegue escapar. Em seguida, chegam os anões, que aparecem por causa da demora de Bilbo em voltar. Eles decidem agir, o que ocasiona a captura de todos. Assim, o grupo inteiro começa a ser preparado pelos trolls para um assado. Ao ponto de não “conquistar ou aplacar a força do limiar” (CAMPBELL, 1997, p. 50), o herói nesta etapa corre o perigo de permanecer dentro de sua experiência de vida anterior à aventura.

Seu primeiro trabalho profissional não terminou como planejado [...] A missão de Bilbo, lembremos, é simplesmente mover-se furtivamente até a fogueira e ver se tudo está “perfeitamente seguro e tranquilo”. [...] No entanto, a coisa mais importante acerca desse incidente com Bilbo é sua escolha consciente de aceitar e tentar viver à altura do título que Gandalf lhe deu; uma escolha que, de certo ponto de vista, é bastante inesperada (OLSEN, 2012, p. 43).

No último momento, a companhia e Bilbo são salvos por Gandalf, que conversa e confunde os trolls para distraí-los, dando tempo suficiente para o sol nascer e transformá-los em pedra. As mudanças em Bilbo acontecem durante toda a aventura. Talvez o evento mais importante dessa jornada inesperada seja quando ele encontra um anel, o que provoca uma transformação drástica, fornecendo mais evidências de que Bilbo, apesar de ser tão comum, pode vir a se tornar um herói/anti-herói, pois, após esse encontro, todos os eventos que causam uma mudança em Bilbo estão, de alguma maneira, ligados ao anel. Nisso relembramos o ciclo apresentado por Campbell (1997, p. 18): “O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito”.

Bilbo começa a história como um hobbit qualquer, que encontra, posteriormente, adversidades antes por ele nunca imaginadas. Isso ocorre em regiões selvagens e mágicas, de onde ele retorna transformado. Em seu retorno, Bilbo nota o quanto ninguém sabia que ele tinha participado daquelas aventuras. Por isso, se surpreende quando retorna e descobre que seus pertences estão sendo leiloados. Todos no Condado e vários de seus parentes, acreditando que ele estivesse morto, estavam tentando reivindicar a sua casa e bens, pois havia passado um ano e dois meses longe de casa. Na visão deles, a existência de Bilbo não resulta em benefício algum para os outros hobbits do Condado, a não ser o fato de que, agora, alguns poderiam ficar com parte de seus bens. Este evento diverge daquilo que se esperaria de uma narrativa heroica, pois o herói normalmente traz benefícios para seu povo e é por ele amplamente respeitado. Isso está longe de ser o que acontece *a priori* com Bilbo, que traz sim benefícios, mas fundamentalmente para ele mesmo – neste caso, sua parte do tesouro que lhe havia sido prometido e que resulta apenas em benefícios próprios. Tanto sua família quanto os outros hobbits do Condado permanecem na mesma condição em que estavam antes. Ainda assim, a reação daqueles que

Bilbo gostaria que o estivessem esperando deixa nosso herói incomodado, podendo agora ser chamado de herói devido ao desenvolvimento de algumas das características que apresentou até o seu retorno e que são remetidas aos heróis propriamente ditos, em especial porque:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 1997, p. 19).

O achado do anel é o evento mais importante e decisivo do livro, porque leva Bilbo para seu encontro com Gollum. O narrador mostra a importância de Bilbo encontrar o anel: “Era um ponto decisivo em sua carreira, mas ele não sabia” (TOLKIEN, 2012, p. 69), pois o anel estaria relacionado principalmente com eventos posteriores. O narrador do romance utiliza de sua onisciência para revelar que aquele instante consiste no momento decisivo da trajetória de Bilbo: “Sem dúvida, a descoberta do anel é um momento importante, e, se formos ler *O Senhor dos Anéis*, nós o recordaremos como o momento decisivo de toda a história da Terra Média” (OLSEN, 2012, p. 74). Há uma mudança no personagem neste incidente: depois de encontrar o anel, Bilbo o utiliza para derrotar Gollum e escapar dos túneis dos goblins. Bilbo, caminhando pelos túneis, já perdido e separado dos anões, chega a um lago subterrâneo na montanha:

Gollum entrou no barco e afastou-se da ilha enquanto Bilbo estava sentado na borda, completamente, no fim do caminho e com o juízo no fim. De repente surgiu Gollum sussurrando e chiando: - Que beleza e que moleza, meu preciosso! Acho que temos um lauto banquete; pelo menos um bocado para nós, gollum! – e quando dizia *gollum*, fazia um ruído horrível na garganta, como se estivesse engolindo alguma coisa. Era assim que tinha conseguido esse nome, embora sempre chamasse a si mesmo de ‘meu precioso’. O hobbit quase pulou fora da própria pele quando o chiado chegou-lhe aos ouvidos, e, de repente, viu os olhos pálidos e salientes voltados para ele (TOLKIEN, 2012, p. 73).

Bilbo prossegue perguntando quem é, ao que Gollum fala consigo mesmo se perguntando quem é Bilbo. Então ele se apresenta para Gollum dizendo seu nome completo e que se perdeu dos anões. Gollum propõe adivinhas e analisa Bilbo. Nas palavras de Gollum:

“Você pode sentar aqui e conversar com nós um pouquinho, meu precioso. Você gosta de adivinhas, vai ver que gosta, não gosta?” (TOLKIEN, 2012, p. 73). Naquele momento, a ânsia de Gollum é por parecer mais amigável, indagando o hobbit acerca de sua espada, mas interessado, realmente, em saber “se ele estava sozinho, se era bom para comer” (TOLKIEN, 2012, p. 73). O encontro de Bilbo com Gollum acontece quando o personagem fica para trás dos companheiros de viagem, por não conseguir acompanhá-los na fuga dos túneis.

Bilbo é derrubado por um orc das costas de um dos anões que o carregava e, na queda, bate a cabeça e desmaia, mostrando que, diferentemente da maioria dos heróis clássicos, ele precisa de ajuda em grande parte das situações de risco. Quando acorda, ele nada consegue enxergar. Tamanha é a escuridão que, “[q]uando Bilbo abriu os olhos, duvidou que o tivesse feito, pois tudo continuava tão escuro quanto antes de abri-los” (TOLKIEN, 2012, p. 69). Percebe que está sozinho e, para tentar se localizar, começa a tatear as paredes do túnel em que se encontra, correndo mesmo sem saber em que direção está indo. Porém, como ainda está tonto por conta da pancada na cabeça, acaba caindo de novo, mas continua se arrastando, sem demonstrar que está otimista com a perspectiva de conseguir sair, nem esperançoso de encontrar essa saída sozinho. Durante todo este tempo, Bilbo continua lembrando sua casa e só compreende qual é seu verdadeiro lar quando o deixa para iniciar na aventura. É então que ele toca sem querer em um objeto que se parecia com um anel, no chão:

No entanto, esse instante em que Bilbo descobre que está sozinho, no escuro, nos túneis dos goblins, também é decisivo num sentido muito mais pessoal. Talvez seja a pior situação em que Bilbo se encontrará alguma vez em todas as suas aventuras. Há perigos maiores que ele terá de enfrentar sozinho depois em sua história, mas ele será um hobbit diferente e mais experiente na ocasião (OLSEN, 2012, p. 74).

Talvez seja decisivo e pessoal, por Bilbo se encontrar em uma posição objetivamente ativa pela primeira vez, sendo até o momento um mero observador sem tomar muita iniciativa em resolver os problemas que apareceram até o momento. O que ele realmente teria feito, até ali, seria tentar roubar os trolls, falhar e gritar na caverna dos goblins, mostrando que não possui ainda características de um herói clássico, mas, sim, de um herói problemático. Agora ele está à mercê dos próprios recursos, que não são muitos. Se, no começo, teve um

colapso ao mero pensamento de perigo para si, agora encontra-se, poucas semanas depois, obrigado a achar o caminho para fora da montanha dos goblins, desta vez sozinho, sem a ajuda e companhia dos anões. Além disso, trata-se de um momento pessoalmente transformador, pois o anel torna Bilbo o personagem que, posteriormente, todos conheceríamos – bem como seus contemporâneos, habitantes do Condado. O anel é o conflito máximo da vida de Bilbo, guia das suas jornadas, felicidades e angústias fundamentais: neste sentido, o encontro é fundamental, pois marcaria toda sua existência a partir de então.

Sem saber o que fazer, Bilbo senta-se por um longo tempo, pensando se “já estava na hora de fazer alguma refeição” (TOLKIEN, 2012, p. 69). Isso o deixa mais desanimado, pois quase não há pertence algum consigo, muito menos comida. Neste ponto novamente vemos que Bilbo não possui ou demonstra características de herói, pois, ao invés de procurar uma saída, ele fica mais preocupado com o tempo e com a falta de comida, coisas que, para o herói clássico, nunca seriam sua prioridade. Depois de um bom tempo, tateia por seu cachimbo (que levava consigo na aventura), mas não o encontra. Percebe então que sua espada brilhava fraca e palidamente.<sup>3</sup> Com a possibilidade de haver orcs ou goblins por perto, resolveu seguir em frente. O túnel por onde caminha parece não ter fim, havendo entradas laterais de onde se pode ver um brilho muito fraco de tochas e, em outros, se pode ouvir o barulho de asas de morcegos.

O ambiente no qual tal encontro acontece é precedido pela chegada de Bilbo ao que parecia o final do túnel. Ali ele depara-se com água muito gelada, advinda de um lago subterrâneo. Nesse lago há uma ilha de pedras onde vive a criatura Gollum,<sup>4</sup> que, por ter morado por muito tempo nesse lugar escuro, consegue enxergar Bilbo com facilidade. Bilbo, que nada vê, ouve a criatura sussurrar e soltar chiados, chegando cada vez mais perto, mas sem que o hobbit saiba exatamente por qual lado, pois só o que se podia ver eram os olhos brilhantes. Gollum fica curioso e indaga quem estava ali; Bilbo então se apresenta e conta que havia se perdido. Com medo, saca a espada (mas não a utiliza), gesto consideravelmente diferente do de um herói clássico, o qual, ao se ver em perigo ou talvez se sentir ameaçado, normalmente toma alguma atitude, pois é, como Hourihan (1997, p. 03) descreve, “um homem de ação”. A atitude

---

<sup>3</sup> A espada de Bilbo estava brilhando por ter sido forjada por elfos. Qualquer lâmina forjada por elfos brilha caso orcs ou goblins estejam por perto: quanto mais perto, mais forte o brilho da lâmina.

<sup>4</sup> Antes de se chamar Gollum, ele se chamava Sméagol e era um descendente dos hobbits, mas, por ter encontrado um anel, foi corrompido, se isolando e dependendo do anel para caçar, pois o deixava invisível.

de Bilbo deixa Gollum ainda mais curioso e querendo conversar. Assim, Gollum propõe um jogo de adivinhação, só que suas intenções eram de transformar Bilbo em sua refeição.

Nesse jogo de adivinhas, Bilbo acerta a primeira facilmente. Em seguida, Gollum faz uma proposta: caso ele ganhe, ele poderá comer Bilbo, mas, se Bilbo ganhar, Gollum mostrará a saída da montanha dos goblins. O jogo corria bem, até Bilbo ficar sem mais adivinhas; foi então que, sob pressão, fez a pergunta: “O que eu tenho no bolso?” (TOLKIEN, 2012, p. 78). Gollum reclama de que a pergunta não é justa e exige que tenha três chances. Ele erra as três chances. Quando Bilbo pergunta sobre a promessa de mostrar a saída, Gollum tenta mudar de assunto, pois queria achar o anel de poder que possuía e que, quando usado, o deixa invisível. Ao buscá-lo, ele não o encontra, então começa a desconfiar do que Bilbo realmente tinha no bolso.

Gollum então dá uma desculpa para Bilbo, dizendo que precisa pegar algumas coisas antes de partirem. Bilbo, percebendo a demora de Gollum para lhe mostrar a saída, em seu nervosismo tateia em seu bolso: “Colocou a mão esquerda no bolso. O anel estava muito frio quando escorregou em seu indicador tateante” (TOLKIEN, 2012, p. 83). Gollum tenta procurar Bilbo no escuro. Normalmente, como enxergava melhor nessas condições, ele não teria problemas em achá-lo, e, justamente por isso, Bilbo sente-se ameaçado e pensa no que poderia fazer. “Mas antes que pudesse fazer qualquer coisa, recuperar o fôlego, levantar-se ou brandir a espada, Gollum passou, sem se dar conta dele, praguejando e sussurrando enquanto corria” (TOLKIEN, 2012, p. 83). Percebendo que Gollum passa por ele e não o vê, Bilbo segue-o até a saída. Bilbo poupa a vida de Gollum, mas este jura ódio aos Bolseiros, chamando-os de ladrões, pois tem certeza de que havia sido roubado: “‘Maldito!’ Chiava Gollum. ‘Maldito Bolseiro. Ele se foi! O que ele tem nos bolsos? Nós adivinha, nós adivinha, meu precioso [sic.]. Achou ele, é sim, deve ter achado. Meu presente de aniversário” (TOLKIEN, 2012, p. 83). Apesar das desconfianças, antes de encontrar Gollum, Bilbo já havia encontrado o anel em um dos túneis, provavelmente perdido por Gollum enquanto estava fora caçando.

Quando Bilbo vê que já está próximo da saída, goblins estavam se aproximando, por isso deu um salto por cima de onde Gollum estava parado. Gollum até tenta pegar Bilbo, mas esse já havia conseguido dar o salto, então só faltava passar pela porta de pedra guardada pelos goblins, onde Bilbo apenas perde alguns botões de seu casaco. Bilbo, em sua jornada para

a montanha dos anões, passa a ter uma compreensão “mais profunda sobre os lados em conflito em sua constituição, que quer mais da vida do que simplesmente conforto, uma boa erva para o cachimbo, uma adega bem abastecida e seis refeições por dia” (BASSHAM, 2012, p. 18). Ainda assim, Bilbo não deixa que essas ambições e desejos modifiquem seu pensamento, fazendo-o, por exemplo “ter delírios de grandeza” (BASSHAM, 2012, p. 18). A aventura de Bilbo na Montanha Solitária implica, é verdade, muitos sentimentos negativos, já que ali ele encontra diversos perigos e sofre muito por causa do frio, da fome, da privação de sono, do medo e da fadiga. Por outro lado, segundo Bassham (2012, p. 18), esses processos penosos e sofríveis são recompensados, pois “lentamente, sua autoconfiança cresce e ele descobre forças ocultas, incluindo um insuspeito talento para a liderança”.

Após Bilbo encontrar o anel e saber do que ele é capaz, ele começa a enfrentar situações mais perigosas, sendo o achado do anel o que lhe deu uma nova confiança. Durante a sua passagem pela Floresta das Trevas, a companhia fica sabendo que, em sua fronteira, Gandalf precisaria abandonar a todos. Antes de partir, ele dá o conselho: “E adeus a todos vocês! Adeus! Direto pela floresta é o seu caminho agora. Não saiam da trilha! Se fizerem isso, têm uma chance em mil de encontrá-la de novo e de sair da Floresta das Trevas” (TOLKIEN, 2012, p. 135). Por não prestarem atenção e ir contra esse conselho, os anões acabam por cair no meio das aranhas que haviam invadido a floresta. Bilbo assume a posição de líder do grupo, dada a ausência de Gandalf, durante a batalha contra as aranhas. Matar uma das aranhas sozinho e nas condições em que se encontrava faz uma grande diferença para Bilbo:

Quando acordou sozinho na escuridão, perdido nos túneis dos goblins. Foi um ‘momento decisivo’ em sua trajetória, quando ele achou o anel mágico e quando usou seus próprios recursos pela primeira vez para ter êxito como aventureiro. Agora, na Floresta das Trevas, Bilbo enfrenta um desafio maior, que o obrigará a dar o próximo grande salto à frente em seu desenvolvimento, se ele quiser sobreviver. [...] Ele puxa a sua espada a sério e, agora, realmente a utiliza, pois, dessa vez, quando desperta percebe que não está sozinho na escuridão (OLSEN, 2012, p. 130).

Sentia-se uma pessoa diferente, mais feroz e corajosa, mesmo que tenha lutado com o estômago vazio. Enquanto limpava sua espada, colocando-a de volta na bainha, ele decide nomear a lâmina como Ferroada. “O Bilbo Baggins que invade o viveiro de aranhas gigantes

para resgatar seus amigos pode vir a ser bastante irreconhecível para seus vizinhos quando voltar para casa. Sua vida completamente previsível está muito distante agora” (OLSEN, 2012, p. 134). Aqui, alerta Olsen (2012, p. 134), nos deparamos com esse novo Bilbo, “transformado pela derrota daquela primeira aranha e acompanhado por sua espada recém-nomeada” (OLSEN, 2012, p. 134). A nomeação de espadas naquele tempo era para mostrar os feitos heroicos dos grandes guerreiros, e indicava, assim, que Bilbo estava ganhando autoconfiança e coragem. A fuga das aranhas só traz outro desafio, pois Bilbo e os anões são capturados pelo Rei Elfo, Thranduil, e colocados em suas masmorras. A fuga das masmorras do Rei Elfo é feita com a ajuda do anel do poder que Bilbo agora tem.

Bilbo prova possuir, em seu potencial, a força mental e emocional de um herói com a sua estratégia para libertar seus amigos e passar mais uma vez de modo imperceptível pelos elfos com a ajuda do anel. Ele o utiliza para libertar os anões das celas e, em seguida, colocá-los em barris vazios de vinho que seriam soltos por um canal fluvial que passava pelas partes mais baixas do palácio do Rei Elfo. O canal, mais ao leste, encontra o Rio da Floresta que estava ligado à Cidade do Lago, por onde ambos, elfos e homens, mantinham um tipo de comércio. Estes dois eventos aumentam a apreciação de Bilbo pela busca, tanto que ele não mais reclama de amenidades ou do “desconforto” da aventura, por ter deixado sua vida cômoda em casa.

Bilbo prova mais uma vez sua força mental na resolução do enigma, para que os anões possam entrar na montanha através da porta secreta. Depois de entrar na montanha, Bilbo demonstra sua força física, enfrentando mais este processo e um oponente importante: o dragão Smaug. Em sua conversa com Smaug, o dragão chama Bilbo de “um ladrão e um mentiroso” (TOLKIEN, 2012, p. 217), pois ele tinha roubado uma taça de um dos salões que era a toca do dragão.<sup>5</sup> A acusação, neste caso, está correta: a taça seria uma prova de que Bilbo poderia sim ser um ladrão e roubar de um dragão, já que desde o começo duvidavam dele. “[A]garrava a taça, e seu principal pensamento era: ‘Eu consegui! Isso vai mostrar a eles. Mais parecido com um dono de armazém do que com um ladrão, pois sim! Bem, ninguém mais falará no assunto’” (TOLKIEN, 2012, p. 211). Bilbo estava usando o anel, e, sem se deixar enganar pelas perguntas

---

<sup>5</sup> “Smaug, em sua conversa com Bilbo chama-o de ‘um ladrão e um mentiroso’, mas Bilbo não é ladrão e, na realidade não lhe conta nenhuma mentira. Roubo pode ser uma carreira duvidosa, via de regra, mas Bilbo mantém sua integridade moral. Apesar do plano de carreira escolhido para ele, a honestidade e a retidão de Bilbo nos dão motivo para esperar que talvez o ladrão da Pedra Arken vire para o bem e não para o mal” (OLSEN, 2012, p. 193).

do dragão, descobre assim a única fraqueza de Smaug, o que torna possível matá-lo.

O embate entre Bilbo e o dragão consiste em um momento crucial da narrativa. Ele, Bilbo, “coloca seu anel e desliza ‘prosseguindo silenciosamente, descendo, descendo, na escuridão’. Em pouco tempo, não só perde contato com os amigos, mas também com a luz do dia” (OLSEN, 2012, p. 169). Vale lembrar especificamente outros dois eventos da história: 1) quando Bilbo desperta no túnel das cavernas dos goblins; e 2) quando ele acorda na Floresta das Trevas, prestes a encontrar uma aranha gigante; “Sozinho na escuridão, Bilbo está numa situação nitidamente similar aos dois momentos decisivos anteriores de sua trajetória” (OLSEN, 2012, p. 169).

Acostumando-se com a ideia de ter de lidar com a solidão e a escuridão, que repentinamente surgem em seu caminho, observa-se então o aumento do compromisso de Bilbo em momentos como esses. Na primeira vez em que acorda no escuro, muito pouco é exigido dele: ele está sozinho e tem de achar a saída, pois os anões já estão quase saindo quando Bilbo se perde deles. Ao agir sozinho, torna essa passagem um grande momento, mas percebemos que suas opções são limitadas. Já na segunda vez, Bilbo mostra-se mais atento para se salvar do ataque das aranhas, mas não sem colocar-se em perigo para este fim (coisa que queria bem longe de si no começo da história). Assim, ele consegue salvar seus companheiros de viagem com mais autoridade. Na terceira vez ele não dorme e nem é neutralizado, mas acorda sozinho de novo. Dessa vez, opta por dar as costas aos seus amigos propositalmente, sendo uma atitude corajosa e sem comparação com o que acontece depois, já que o faz como forma de altruísmo. Olsen (2012, p. 169-170) resume esses feitos do personagem:

Os três momentos decisivos, considerados em conjunto, formam um padrão interessante. Podemos, por exemplo, observar uma escala progressiva do perigo e da desesperança das situações. Na primeira vez, ele se perdeu nas montanhas, em túneis desconhecidos cheios de goblins, precisando escapar por sua própria conta de um Gollum desesperado e furioso. Em seguida, perdeu-se na escuridão ainda mais irremediavelmente impenetrável da Floresta das Trevas, tendo não só de escapar das aranhas caçadoras como também de procurar o covil delas e atacá-las a fim de resgatar seus amigos. Na terceira vez, tem de seguir só para invadir a toca de um enorme dragão incendiário, que destruiu reinos inteiros sozinho. Felizmente para Bilbo, esse é o momento decisivo final.

Uma vez que Smaug é derrotado, Bilbo toma posse de vários artigos valiosos, atitude digna de um herói e/ou guerreiro em busca de seus troféus. Mas, no seu caso, é bem verdade que ele o faz também porque esses artigos tinham-lhe sido prometidos pelos anões, que dão a ele a oportunidade de escolher o que deseja levar dali. Ele não tarda a escolher a Pedra Arken, a qual o atrai “de uma forma tão intensa quanto sua mão; e tão impressionado quanto ficou com o monte de ouro quando viu pela primeira vez, ele declara: ‘Acho que escolheria isto, mesmo que eles ficassem com todo o resto’” (OLSEN, 2012, p. 192). Foi amor à primeira vista; e a impressão que nós, leitores, temos é a de que Bilbo nunca se separaria da Pedra<sup>6</sup>.

De repente, o braço de Bilbo foi na direção dela, por seu encantamento. Não podia envolvê-la em sua pequena mão, pois era uma pedra grande e pesada, mas ele a ergueu, fechou os olhos e a colocou no bolso mais fundo que tinha. ‘Agora sou mesmo um ladrão’, pensou ele. ‘Mas acho que devo contar isso aos anões — qualquer hora. Eles realmente disseram que eu poderia pegar e escolher a minha parte. Mesmo assim, tinha a incômoda sensação de que poder pegar e escolher não significava aquela pedra maravilhosa e de que aquilo ainda lhe causaria problemas (TOLKIEN, 2012, p. 230).

Podemos, neste trecho, ter uma noção da grandiosidade da pedra, que mal cabia na pequena mão de um hobbit. Como vários exércitos sitiavam em volta da montanha para tomar posse do tesouro, uma vez que o dragão está morto, Bilbo, ao contrário dos anões, prova sua abnegação ao tentar negociar com os sitiantes da montanha para evitar uma possível batalha contra os anões. “Tolkien escreve que os hobbits estão em maior contato com a ‘natureza’ (o solo e outros seres vivos, plantas e animais), e [são] anormalmente, para os humanos, livres de ambição ou cobiça de riqueza” (BRANNIGAN, 2012, p. 30). Nisso vemos o quanto estaria correta sua sensação de que aquilo ainda se ligaria a outros de seus problemas. A apoteose de

---

<sup>6</sup>“Era a Pedra Arken, o Coração da Montanha. Foi o que Bilbo imaginou pela descrição de Thorin; mas, realmente, não poderiam existir duas pedras iguais àquela, mesmo em um tesouro assim tão esplêndido, mesmo em todo o mundo. Durante toda a escalada, o mesmo brilho branco reluzira diante dele, atraindo seus passos. Lentamente, ele cresceu, transformando-se num pequeno globo de luz pálida. Agora, à medida que ele se aproximava, uma faísca bruxuleante de muitas cores tingia sua superfície, refletindo e partindo a luz oscilante da tocha. Por fim o hobbit olhou para baixo e quase perdeu o fôlego. A grande pedra brilhava diante de seus pés com uma luz própria, que vinha de dentro dela e, mesmo assim, cortada e lapidada pelos anões, que a haviam retirado do coração da montanha muito tempo atrás, ela captava toda a luz que caía sobre sua superfície, transformando-a em dez mil faíscas de brilho branco, tocado pelas cores do arco-íris” (TOLKIEN, 2012, p. 230).

Bilbo ocorre quando, como um símbolo de sua boa vontade, ele dá a Pedra Arken para Bard. Representando o povo dos homens, Bard recebe a pedra como um suborno contra Thorin, o sucessor ao trono da Montanha Solitária, devido ao carinho do anão para com a pedra. Bilbo também mostra coragem para se juntar à companhia, após se desfazer da pedra, enfrentando a possibilidade de se ferir caso contasse aos anões sobre sua traição. Disso ele é salvo novamente pela intervenção sobrenatural de Gandalf.

Segundo Olsen (2012, p. 212-13), Bilbo age contrariamente ao espírito de ganância do dragão que estava se espalhando dos dois lados do conflito. Quando entrega a Pedra Arken a Bard, deve-se lembrar de que ele já havia sido enfeitiçado pela beleza da pedra, escolhendo-a conscientemente como a parte de pagamento. Porém, mesmo com a entrega da pedra, nota-se que Bilbo não está entregando somente ela, mas, sim, também todo o direito que tinha de recompensa, mesmo que possua consigo o contrato feito com os anões. Bilbo não é imune à doença do dragão,<sup>7</sup> mas tem de vencê-la sozinho. Em meio a este impasse de reclamações de direitos, ele abre mão de tudo.

Quando Bard revela a Thorin que a Pedra Arken está em sua posse, Bilbo admite ter dado a pedra para Bard. Obviamente, esta declaração poderia tê-lo levado a sofrer alguma injúria da parte de Thorin, se não fosse pela insistência de Gandalf para deixar Bilbo justificar suas ações. Durante boa parte do livro Bilbo tenta provar que é um ladrão eficiente, por ter sido subestimado desde o começo. No final, acaba admitindo que nunca realmente sentiu-se como um, pois, embora tenha aceito o cargo, não se sentia confortável nele: “sua autojustificativa se tornou autossacrifício, e ele está ‘disposto a penhorá-la em troca de toda’ sua reivindicação. Bilbo provou a si mesmo ser um ladrão excelente, mas permaneceu ‘um ladrão honesto... mais ou menos’” (OLSEN, 2012, p. 215). A tentativa de Bilbo de comprar a paz se revela um

---

<sup>7</sup> “Também não contava, porém, com o poder que tem o ouro muito tempo guardado por um dragão nem com o coração dos anões” (TOLKIEN, 2012, p. 256-57). Os dragões da Terra-média eram ávidos por ouro e procuravam reservas onde pudessem guardar para si mesmos todos os tesouros que conseguiam. Famosamente esta foi a causa da descida de Smaug em Erebor; atraído pela imensa riqueza dos anões que ali viviam, ele saqueou a Montanha Solitária e reuniu seu tesouro no Grande Salão de Thráin (pai de Thorin). Smaug habitou em Erebor durante cento e setenta e um anos até ser eventualmente morto por Bard, o arqueiro. Naquela época, porém, o ouro sobre o qual ele havia deitado ficara pesado com a doença do dragão, uma doença que afetou aqueles que entraram em contato com esse ouro. A doença do dragão foi primeiro vista em Thorin Oakenshield, quando ele se recusou a prover o assassino do Dragão e seu povo. A doença do dragão afeta alguns mais do que outros, e seus efeitos são especialmente poderosos para aqueles que já eram gananciosos e egoístas. O caso mais extremo disso foi o Mestre da Cidade do Lago, que recebeu uma parte do tesouro de Smaug para ajudar na reconstrução da cidade-lago. Em vez disso, o Mestre pegou o ouro e fugiu para o Urzal Seco, eventualmente morrendo de fome.

fracasso, pois a guerra acontece de qualquer maneira:

Suas intenções foram boas, e, considerando em si mesmo, o ato de abnegação envolvido foi admirável. Ao colocar o bem dos outros acima de seu próprio benefício e de desejo pela Pedra Arken, Bilbo trabalhou em oposição direta à doença do dragão que afetava a todos. Em retrospecto, porém, Bilbo sente que ‘fez uma grande confusão a respeito daquele negócio da pedra’. Quando a cobiça e a suspeita eram os fatores principais que ameaçavam a paz, a tentativa de utilizar o desejo de Thorin pela pedra Arken para promover a reconciliação provavelmente não foi uma boa ideia. É difícil imaginar como o plano de Bilbo poderia ter levado à harmonia e à boa vontade; tudo o que fez foi intensificar os riscos (OLSEN, 2012, p. 224).

Após o confronto final entre o bem e o mal em *O Hobbit* (2012), o personagem de Bilbo alcança o máximo de sua evolução, crescendo em coragem e confiança devido à jornada. Apesar de todo seu desenvolvimento na narrativa, os embates parecem chegar ao fim, já que ele retorna à vida que tinha antes da aventura e não tem quaisquer outras grandes aventuras, isso considerando os livros onde a história continua após *O Hobbit* (2012).

Bilbo mudou por causa de sua jornada, e quando se aproxima de sua casa, parece cada vez mais incerto a respeito do que o regresso ao lar trará. Quando ele enfim vê a própria Colina<sup>8</sup> diante de si novamente, detém-se de repente e dá voz aos seus sentimentos num poema<sup>9</sup>. [...] A canção de Bilbo não em louvor à terra natal, mas sim uma lembrança de sua jornada. [...] A segunda estrofe se move para um pouco mais perto das próprias experiências de Bilbo (OLSEN, 2012, p. 241-42).

A canção-poema cantada por Bilbo ao ver sua casa não é alegre e, sim, apreensiva e incerta, mas, ao mesmo tempo, espontânea e de contemplação. Essa canção não louva sua terra natal, mas serve para lembrá-lo de sua jornada. A volta ao lar, apesar de representar o fechamento de um ciclo, não é o final da aventura, mas uma experiência emocional complexa:

---

<sup>8</sup> Lugar em que está localizada a casa de Bilbo.

<sup>9</sup> Segue o poema de Bilbo: Estradas sempre em frente vão, / Sob copas, sobre pedras a passar, / Por cavernas sempre sem sol / Por rios que nunca veem o mar: / Sobre a neve que o inverno semeia, / Pelas flores que junho cultua, / Sobre seixos, sobre o verde capim, / E sob as montanhas da lua. / Estradas sempre em frente vão / Sob nuvens e estrelas a passar, / Mas os pés que percorrem os caminhos / Um dia para casa vão voltar. / Olhos que fogo e espada conheceram / E em antros de pedra e horror pungente / Um dia verdes prados recontemplam / E as colinas e as matas de sua gente (TOLKIEN, 2012, p. 293-294).

“Gandalf olhou para ele. – Meu querido Bilbo! – disse ele. – Há algo errado com você! Não é mais o hobbit que era” (TOLKIEN, 2012, p. 294). Com essa frase vemos como, ao menos na perspectiva de Gandalf, Bilbo mudou ao longo do livro, ainda que tenha regressado para a vida que possuía anteriormente, pois “a incerteza de Bilbo é compreensível, mas o gracejo de Gandalf sugere que ele pode estar se afligindo sem necessidade. A Colina que Bilbo encontra no fim de sua expedição não será exatamente a Colina que ele deixou no começo” (OLSEN, 2012, p. 244). Isso decorre do processo pelo qual Bilbo passou até seu retorno, mudando suas perspectivas, transformando-se internamente – o que, de modo inevitável, gera alterações similares no meio externo. Gandalf, por outro lado, não chega a considerar que a mudança possa ser desagradável para Bilbo, pois isso permite que ele se torne o que Campbell (1997, p. 21) chama de senhor de dois mundos:

O herói composto do monomito é uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica. Nos contos de fadas, essa deficiência pode ser tão insignificante como a falta de um certo anel de ouro, ao passo que, na visão apocalíptica, a vida física e espiritual de toda a terra pode ser representada em ruínas ou a ponto de se arruinar. [...]. Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial (CAMPBELL, 1997, p. 21).

Apesar de não participar de mais aventuras, Bilbo ainda apresenta algumas características importantes comuns em heróis. Por exemplo, ele se torna um *outcast*<sup>10</sup> em comparação com os outros hobbits do Condado, pois é visto como um aventureiro, traço incomum para os seus semelhantes. Mais objetivamente, essa designação se deve ao fato prático de que ele desaparece por tanto tempo (um ano e dois meses). Em muitos sentidos, quando retorna, ele se mostra um novo hobbit entre aqueles que permanecem exatamente como sempre haviam sido. O respeito que ele tinha entre os outros hobbits é trocado pelo respeito que ele ganha dos elfos e dos anões.

---

<sup>10</sup> *Outcast*: não possui uma tradução exata, o mais próximo do seu significado é: exilado ou forasteiro. Mesmo assim não tem o mesmo significado que a palavra em inglês.

As experiências de Bilbo não fizeram seu lar trivial parecer sombrio; elas se fundiram nele com portento. Seu antigo relógio no console da lareira agora possui uma espada mágica pendurada sobre ele. Sua saleta de entrada agora possui uma cota de malha de prata maravilhosa. Bilbo ainda gosta de dar longas caminhadas, mas agora suas caminhadas podem levá-lo a visitar os elfos. Podemos ainda encontrá-lo relaxando em seu jardim e soprando anéis de fumaça, mas ele também pode estar escrevendo um poema enquanto faz isso (OLSEN, 2012, p. 244-245).

Bilbo já não se importa mais com o respeito de seus vizinhos hobbits pois amadureceu muito em comparação com seu antigo eu, ganhando inclusive a admiração de seres que antes temia e/ou admirava. Esta viagem pelo psicológico de Bilbo lhe dá a chance de acessar seu outro sobrenome e descobrir novos aspectos, antes sufocados, de sua verdadeira identidade. “Depois de todas as suas aventuras e seus feitos heroicos, ele ainda se considera – ainda bem – ‘apenas uma pessoazinha nesse mundo enorme’” (BASSHAM, 2012, p. 18).<sup>11</sup> Talvez Bilbo seja realmente apenas mais um sujeito insignificante, como tantos, neste mundo enorme; mas, no seu caso, suas aventuras e feitos heroicos evidenciam o quanto algo pequeno pode se tornar grandioso.

## Considerações finais

Nossa análise demonstra como, ao longo de *O Hobbit* (2012), o protagonista Bilbo Bolseiro sofre uma intensa transformação. Bilbo inicia a narrativa como um hobbit imaturo para, gradativamente, ser caracterizado com alguns traços de herói, e, portanto, como um personagem amadurecido. Tolkien (2012) divide essas mudanças na personagem de Bilbo em três partes principais do livro: antes da aventura, durante a aventura e após a aventura. Essa configuração encaixa-se perfeitamente na teoria que Campbell (1997) desenvolveria posteriormente. Segundo nossa leitura, porém, fica também evidente como Bilbo está longe de representar integralmente os mitos clássicos do herói, pois ele é desenvolvido de um modo completamente inesperado e até mesmo surpreendente. De início apático e acomodado, aparentemente sem potencial heroico algum, o sujeito acaba desenvolvendo traços de um herói, mais por necessidade de sobrevivência do que por estímulo próprio.

---

<sup>11</sup> TOLKIEN, 2012, p. 296.

Sua força, entretanto, reside justamente nisso: Bilbo é enobrecido pelo seu desenvolvimento, assinalando o poder transformador de nossas escolhas e enfrentamentos de desafios e perigos para a própria constituição de nossas identidades. De fato, a trama se centra em “Bilbo e sua transformação de alguém caseiro e apegado à rotina e às necessidades pessoais em um herói que embarca em uma aventura (não sozinho, evidentemente) para matar um dragão” (GARCIA, 2012, p. 94). Ou seja: conclui-se que um herói se torna herói, mais do que nasce nessa condição. Segundo Levin (2015-16, p. 30-31), a teoria de Campbell sobre a estrutura de narrativa e a narrativa de *O Hobbit* (2012) se encaixam perfeitamente talvez pelo conhecimento que Tolkien (2012) possuía sobre mitologias.

Pelo fato de elas seguirem um padrão mais ou menos fixo, independentemente da cultura, isso pode de fato ter influenciado na escrita da história de maneira alternativa, ainda que este detalhe não seja muito relevante para nossa leitura. Mais importante é a nossa percepção de que o herói é responsável por motivar-nos a sair de nossas zonas de conforto e buscar algo maior, mesmo que algo aconteça por força exterior, como foi o caso de Bilbo. O sujeito comum em muito lembra a natureza apática e acomodada dos hobbits em geral, já que, geralmente, ele “está mais do que contente, tem até orgulho, em permanecer no interior dos limites indicados, e a crença popular lhe dá todas as razões para temer tanto o primeiro passo na direção do inexplorado” (CAMPBELL, 1997, p. 45). Com o herói, entretanto, algo acontece para livrá-lo dessa condição e forçá-lo na direção de algo maior. No caso de *O Hobbit* (TOLKIEN, 2012),

Bilbo deixa sua casa em parte por curiosidade e em parte por ser forçado por alguém (Gandalf). Uma das razões de partida pode ser que ele precise sair de sua casa para poder se desenvolver. Os perigos que Bilbo encontrou, nos primeiros foi ajudado por Gandalf, mas mais tarde ele usa sua esperteza e bravura recém descoberta para escapar sozinho dos perigos, mostrando que Bilbo está se desenvolvendo como um herói. Mas não um herói típico, ele é meio desajeitado no começo, e somente durante seu desenvolvimento durante a jornada ele é capaz de se tornar um herói no final (LUNDQVIST, 2007, p. 18).

Este trecho transmite bem o ciclo que integra Bilbo, desde sua partida, exigência básica para seu desenvolvimento, até seu amadurecimento final. Ao ser obrigado a participar da aventura, podemos comparar a situação na qual Bilbo se encontra com o que acontece com

frequência na história de um sujeito comum: muitas vezes precisamos, por assim dizer, que alguém nos dê um empurrãozinho para evoluirmos nessa ou naquela direção. “Sair de casa”, neste sentido, é uma metáfora para um processo maior: sair de sua zona de conforto, de seu padrão de comportamento, de seus moldes iniciais. Por isso, seria possível dizer que, até certo ponto, muitos dos hobbits criados por Tolkien (2012) se assemelhariam ao homem comum, curiosamente talvez muito mais do que seus personagens da raça humana, sempre nobres, heroicos e ambiciosos. Os hobbits provam-se figuras muito menos idealizadas, enquanto os homens são guerreiros fundados em princípios de honra e valores morais (Aragorn, Boromir, Faramir, Eomer etc.). Se os “homens” de Tolkien (2012) são caracterizações clássicas do herói trágico, é nos hobbits que nos vemos, talvez, com mais intensidade, e Bilbo traduz essa figura de um herói mais humanizado, que passa por um processo provavelmente muito similar àquele que nós (sujeitos comuns, cheios de medos, anseios e covardias) passaríamos em seu lugar.

Esta pesquisa tentou trazer uma perspectiva diferente acerca dessa leitura mais comum do livro, mostrando também que não se trata apenas de um livro de fantasia, ou de uma jornada de um herói inesperado. A narrativa fala também sobre o desenvolvimento pessoal do sujeito comum, aspecto este que talvez ficasse obscuro caso não olhássemos para personagens como Bilbo como um espelho de nossa própria condição. Apesar de tudo, é verdade que em toda pesquisa sempre há certas limitações; no nosso caso, essas limitações apareceram talvez ao tentar encaixar todas as características do herói em Bilbo, pois, principalmente no que concerne ao seu retorno ao *status quo*, o personagem não vai mais participar de aventuras e não usa mais as habilidades que adquiriu, se resignando a contar para os mais novos suas aventuras e relembrar tempos que lhe parecem agora tão distantes. Nisso, Bilbo foge consideravelmente da regra clássica, sendo que, em muitas histórias heroicas, o herói aparece em algum outro evento e tem novamente um destaque depois de voltar para casa. A análise da representação de Bilbo enfatiza outras questões da condição humana como um todo – por exemplo, a de que precisamos sair de nossas zonas de conforto durante a vida; caso contrário, ficaremos estagnados em uma identidade pré-concebida, rotineira e desnecessariamente limitada.

## Referências

BASSHAM, Gregory. O hobbit aventureiro. In: IRWIN, William; BASSHAM, Gregory. BRONSON, Eric (orgs.). **O Hobbit e a filosofia**. Rio de Janeiro, BestSeller, 2012. p. 13-27.

BRANNIGAN, Michael C. “Estrada sempre em frente vão”: Um Tao hobbit. In: IRWIN, William; BASSHAM, Gregory; BRONSON, Eric (orgs.). **O Hobbit e a filosofia**. Rio de Janeiro, BestSeller, 2012, p. 27-39.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CARPENTER, Humphrey. **J. R. R. Tolkien: Uma Biografia**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GALVÃO, Ary Gonzalez. **Beowulf**. São Paulo: Hucitec, 1992.

HOURIHAN, Margery. **Deconstructing the hero: Literary theory and children’s literature**. London and New York: Routledge, 1997.

LEVIN, Christoffer. **The Hero’s Journey in JRR Tolkien’s The Hobbit, or, There and Back Again: Using Joseph Campbell’s Narrative Structure for an Analysis of Mythopoeic Fiction**. Student Thesis. University of Gävle, 2016. Disponível e: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A904103&dswid=7834> Acesso em: 09 de jul de 2017.

LUNDQVIST, Ann-Louise. **There and Back Again: the Hobbit Bilbo as a Hero**. Student Thesis. University of Gävle, 2007. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A4652&dswid=5397> Acesso em: 09 jul de 2017.

OLSEN, Corey. **Explorando o Universo do Hobbit: Todos os Significados da História de Bilbo, Elfos e a Terra Média**. Trad. Carlos Szalak. São Paulo: Lafonte, 2012.

TALIAFERRO, C; URBEN, C.L. A Glória de Bilbo Bolseiro. In: IRWIN, William; BASSHAM, Gregory; BRONSON, Eric (orgs.). **O Hobbit e a filosofia**. Rio de Janeiro, BestSeller, 2012, p. 69-81.

TOLKIEN, John R. R. **The Lord of the Rings**. Massachusetts: Houghton Mifflin Harcourt, 2005.

TOLKIEN, John R. R. **O Hobbit**. 5ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

## RESENHA

### **LUANDA, LISBOA, PARAÍSO: O TEMPO E O ESPAÇO À DERIVA EM UM ROMANCE DE EXÍLIO**

**Daniel Batista Rocha<sup>12</sup>**

**Márcia Manir Miguel Feitosa<sup>13</sup>**

Publicada em 2018, *Luanda, Lisboa, Paraíso* é apenas a segunda obra notória de Djaimilia Pereira de Almeida, autora luso-angolana que se revelou ao público no ano anterior com a publicação de *Esse Cabelo* (2017). Romancista em começo de carreira, a escritora construiu atrás de si uma longa trajetória acadêmica voltada à reflexão estética do texto, recebendo o Prêmio Primeiras Teses por Amadores (2006), sua dissertação de mestrado, e sendo, atualmente, doutora em teoria da literatura pela Universidade de Lisboa.

Isso não a impediu, porém, ao produzir sua primeira obra, de “deixar a literatura à porta”, como ela mesma afirma em entrevista. E continua: “[...] após uma década a estudar literatura academicamente, precisei suspender por algum tempo muito do que aprendi [...]” (ALMEIDA, 2016, s/p). Aqueles que se dedicam aos estudos de literatura certamente reconhecem a existência de um oceano que separa a produção acadêmica e o texto puramente literário, oceano esse que, como as marés do tempo e do espaço da memória, Djaimilia mostrou-se capaz de atravessar com desenvoltura.

O romance de 2018 narra a história de Cartola e seu filho Aquiles, que, por conta do calcanhar malformado, precisa empreender com o pai a viagem para Portugal em busca de uma cirurgia que corrija o seu membro defeituoso. Apesar de conseguirem chegar ao país almejado, a operação do rapaz não alcança o resultado que esperavam, e os dois passam a viver na cidade sob condições miseráveis, pouco a pouco reduzidos a subalternos da metrópole, sendo a indigência insignificante o único lugar oferecido aos angolanos pela capital.

---

<sup>12</sup> Graduando em Letras-Espanhol na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: <db.rocha@discente.ufma.br>.

<sup>13</sup> Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente filiada à Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: <marcia.manir@ufma.br>.

Mais do que um romance sobre migração, o tema da obra é o que Alexis Nouss (2013) chamou de “exiliência”, a experiência própria aos indivíduos em situação de deslocamento (exílio). Por essa razão, a escolha dos recursos narrativos é feita de modo a representar alguns aspectos da vida em exílio.

O romance possui 59 capítulos e duas divisões – uma no meio do livro e outra no final –, assinaladas por folhas completamente negras. A autora utiliza a narração em terceira pessoa, o que possibilita um oportuno cruzamento de espaços: o narrador onisciente flutua de Portugal para Angola, para Glória, a mãe de Aquiles, e retorna para os imigrantes na metrópole. O texto é atravessado de um lado a outro por saltos espaciais que geram um efeito de *esvaziamento* dos lugares enquanto locais físicos, realçando o sentido metafórico e emocional que eles representam no exílio.

O narrador em terceira pessoa também permite que o texto coloque em perspectiva a vivência de cada personagem em relação à situação experienciada pelos outros, o que resulta em uma ótica que foge dos lugares comuns (onde o imigrante é visto, em geral, apenas como um desenraizado) e coloca em questão outras maneiras de viver e sentir o exílio. Cartola é um homem adulto ao viajar para Lisboa, ele é um filho do colonialismo português em seu ápice – na capital, nós o vemos “[...] humilhado de deslumbre, desdobrando-se em *dá-me licença* e à suas ordens, *sotôr* [...]” (ALMEIDA, 2019, p. 37). Aquiles, ao contrário, nasceu pouco antes da independência e vê de outra forma o país que o pai só consegue enxergar através de uma membrana de idealismo. Dessa maneira, o que para um se apresenta como o trágico fim de um sonho e de uma identidade, para o outro aparece como uma concreta e – ainda que penosa – nova abertura para o mundo. O pai de Aquiles resume a situação dos dois na seguinte passagem: “Aqui nessa terra ninguém sabe quem és, por isso pode ser toda a gente. Eu nasci Cartola e vou morrer Cartola, mas tu não, meu filho, você não nasceu com chapéu”. (ALMEIDA, 2019, p. 62)

Além disso, a autora se poupa das longas descrições, traçando os ambientes à maneira de um pintor minimalista que se prende menos às formas do que às cores para exprimir a paisagem. Nesse quesito, os adjetivos predominam em lugar dos substantivos; à primeira vista, não é a arquitetura ou a urbanização de Lisboa o que lhes chama a atenção, mas o fato de a cidade parecer “[...] pequena e escura”. (ALMEIDA, 2019, p. 27). Isso contribui para a

impressão de que os lugares existem antes na percepção das personagens do que como espaços físicos independentes.

Ademais, ainda no que diz respeito ao espaço, a obra se aproveita de outros gêneros textuais para construir um cenário próprio ao exílio. Utilizando-se de transcrições de telefonemas, cartas e bilhetes, colocados no romance à maneira de documentos esquecidos (muitos deles escritos à mão pelos personagens), a narrativa, ao mesmo tempo em que distende o véu da ficção, trazendo-a a um palmo do rosto da realidade, também estabelece vínculos entre mundos que só existem nessa conjunção. Apesar de a família, tanto em Portugal quanto em Angola, se encontrar em situação desfavorável, o universo edificado na conexão de cartas e telefonemas guarda uma existência virtual onde as carências dão lugar a belas visões esperançosas do futuro e a lembranças de um passado que, mesmo perdido para sempre no tempo, ainda é possível ser imaginado como o horizonte à frente.

Cartola e Aquiles habitam, mais do que a Lisboa real, uma cidade interior, um emaranhado de marés que, abraçadas, giram umas sobre as outras. Nesse redemoinho, o tempo presente se entrelaça com a vida anterior, o passado na capital angolana é colocado no palco sob a mesma luz que ilumina Lisboa. Cartola rumina sua juventude, o amor primaveril com a esposa, a infância e crescimento do filho mais novo.

Os recuos no tempo perpassam especialmente os capítulos focados nesse personagem, que vê sua personalidade retesada entre esse antes que, amarrado aos seus pés, lhe trava os passos, e um agora com o qual não se sente plenamente conectado: “O pai de Aquiles queria vomitar Luanda, mas ainda não conseguia; queria livrar-se da primeira vida, mas ela fazia-lhe frente; passar à próxima etapa, mas era ainda o mesmo homem”. (ALMEIDA, 2019, p. 43).

O tempo em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019) é outro aspecto narrativo utilizado no romance para criar um efeito de esvaziamento do território, no mesmo sentido que a palavra “esvaziamento” foi empregada anteriormente, pois, ao destituir a supremacia do tempo presente, valendo-se dos recuos temporais, os espaços vividos ganham mais ou menos relevo de acordo com a força com que existem na reminiscência das personagens.

Dada essa dimensão temporal do exílio manifesta no romance de Djaimilia, torna-se inevitável a alusão a Paul Ricoeur, que, em seu *Tempo e Narrativa* (2010), nos apresenta a

ideia de que é apenas por meio da narrativa que se torna possível humanizar o tempo. No que diz respeito à experiência exílica, a narrativa articulada sob as formas do romance ganha em intensidade pela natural aptidão do gênero em amarrar diversas células temporais de estórias distintas em núcleos coerentes.

Benedito Nunes (1995, p. 25) foi feliz ao colocar a questão da seguinte forma: “[...] o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa”. Essa passagem elucida a capacidade dos gêneros narrativos de ilustrar a convergência dos tempos no presente do indivíduo, a reminiscência em si mesma, o que é parte essencial da experiência humana e, em especial, da experiência exílica. Por isso, no romance de Djaimilia, a capital portuguesa, o presente das personagens, não se distingue com artifícios de “presentificação” (como o uso do presente indicativo ou dos advérbios de tempo como “agora”, “hoje” etc), mas, assim como as lembranças de Luanda, a vida anterior se apresenta sob as formas do tempo pretérito.

Portugal, apesar de cercá-los, não os acolhe, e, por esse motivo, é tão real (ou irreal) quanto a recordação de uma terra que já não se pode tocar. Cartola e Aquiles veem a cidade de Camões através de uma luneta, no convés de uma caravela perdida no oceano. Tão distantes da terra natal, mas igualmente longe do cais da metrópole lusitana, os angolanos se encontram em mar aberto, no meio do caminho entre Luanda, Lisboa e o Paraíso.

Djaimilia teve sucesso em elaborar sua narrativa ao redor do tema da imigração angolana em Portugal. Sua obra – como cabe ao bom texto literário – expande a relação da linguagem com o mundo material que nos cerca, possibilitando, assim, que novas maneiras de interpretação (e de expressão) do sujeito exilado venham à luz. Com o aumento, nos últimos anos, do número de pessoas em situação de migração, a análise do problema sob o viés da produção estética ganha nova importância, e o romance (como deixa evidente a leitura de *Luanda, Lisboa, Paraíso*) mostra outra vez a sua eficiência em explorar o véu da subjetividade que perpassa a realidade concreta.

## Referências:

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *[Entrevista] Djaimilia Pereira de Almeida*. [Entrevista concedida a] Gianni Paula de Melo. 2016. Disponível em: <<https://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1694-entrevista-djaimilia-pereira-de-almeida.html>> acesso em 20 jan. 2021.

NOUSS, Alexis. *Pensar o exílio e a migração hoje*. Trad. e nota de abertura de Ana Paula Coutinho. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Edições Afrontamento, 2013.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2010.



**LITTERA ONLINE é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição – Uso não-comercial – NoDerivative Works 3.0 Brasil.**

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida, seja por quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito da Comissão Editorial. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.