

Daniel Conte - Ricardo Postal - Imara Bemfica Mineiro  
(Organizadores)

# reflexos do colonial:

as literaturas  
em língua  
portuguesa

  
cirkuta

  
SUTRA

 CNPq

Copyright © Editora CirKula LTDA, 2021.

1º edição - 2021

REVISÃO, PREPARAÇÃO DE ORIGINALS E REVISÃO TEÓRICO-CRÍTICA:

Fernanda Vivacqua  
Jefferson José Pereira Figueiredo  
Lucas Demingos de Oliveira  
Marianna Ilgenfritz Daudt

NORMATIZAÇÃO, EDIÇÃO E DIAGRAMAÇÃO: Mauro Meirelles

CAPA: Luciana Hoppe

TIRAGEM: 200 exemplares impressos e 300 para distribuição on-line.

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO-CIP**

R332 Reflexos do colonial: as literaturas em língua portuguesa / Daniel Conte, Ricardo Postal, Imara Bemfica Mineiro, organizadores. – 1. ed. – Porto Alegre: CirKula, 2021.  
296 p.: il.

ISBN: 978-65-89312-07-9

1. Colonialismo. 2. Literatura – Língua portuguesa. 3. Língua portuguesa. 4. Colonização – Portugal. 5. Literatura – História. 6. Memória coletiva. I. Conte, Daniel. II. Postal, Ricardo. III. Mineiro, Imara Bemfica.

CDU: 316.323.83:82

Bibliotecária responsável: Jacira Gil Bernardes – CRB 10/463

Todos os direitos reservados à Editora CirKula LTDA. A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais (Lei 9.610/98).

Editora CirKula

Av. Osvaldo Aranha, 522 - Bomfim

Porto Alegre - RS - CEP: 90035-190

e-mail: editora@circula.com.br

Loja Virtual: www.livrariacirkula.com.br

# REFLEXOS DO COLONIAL

**AS LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA**

DANIEL CONTE  
RICARDO POSTAL  
IMARA BEMFICA MINEIRO  
(Organizadores)





## CONSELHO EDITORIAL

César Alessandro Sagrillo Figueiredo

José Rogério Lopes

Jussara Reis Prá

Luciana Hoppe

Marcelo Tadvald

Mauro Meirelles

## CONSELHO CIENTÍFICO

**Alejandro Frigerio** (Argentina) - Doutor em Antropologia pela Universidade da Califórnia, Pesquisador do CONICET e Professor da Universidade Católica Argentina (Buenos Aires).

**André Luiz da Silva** (Brasil) - Doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Humano da Universidade de Taubaté.

**Antonio David Cattani** (Brasil) - Doutor pela Universidade de Paris I - Panthéon-Sorbonne, Pós-Doutor pela Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales e Professor Titular de Sociologia da UFRGS.

**Arnaud Sales** (Canadá) - Doutor d'État pela Universidade de Paris VII e Professor Titular do Departamento de Sociologia da Universidade de Montreal.

**Cíntia Inês Boll** (Brasil) - Doutora em Educação e professora no Departamento de Estudos Especializados na Faculdade de Educação da UFRGS.

**Daniel Gustavo Mocelin** (Brasil) - Doutor em Sociologia e Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**Dominique Maingueneau** (França) - Doutor em Linguística e Professor na Universidade de Paris IV Paris-Sorbonne.

**Estela Maris Giordani** (Brasil) - Doutora em Educação, Professora Associada da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e pesquisadora da Antonio Me-neghetti Faculdade (AMF).

**Hilario Wýnarczyk** (Argentina) - Doutor em Sociologia e Professor Titular da Universidade Nacional de San Martín (UNSAM).

**José Rogério Lopes** (Brasil) - Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Professor Titular II do PPG em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

**Ileizi Luciana Fiorelli Silva** (Brasil) - Doutora em Sociologia pela FFLCH- USP e professora da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

**Leandro Raizer** (Brasil) - Doutor em Sociologia e Professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**Luís Fernando Santos Corrêa da Silva** (Brasil) - Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Professor do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Ciências Humanas da UFFS.

**Lygia Costa** (Brasil) - Pós-doutora pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, IPPUR/UFRJ e professora da Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas (EBAPE) da Fundação Getúlio Vargas (FGV).

**Maria Regina Momesso** (Brasil) - Doutora em Letras e Linguística e Professora da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP).

**Marie Jane Soares Carvalho** (Brasil) - Doutora em Educação, Pós-Doutora pela UNED/Madrid e Professora Associada da UFRGS.

**Mauro Meirelles** (Brasil) - Doutor em Antropologia Social e Pesquisador do Laboratório Virtual e Interativo de Ciências Sociais (LAVIECS/UFRGS).

**Silvio Roberto Taffarel** (Brasil) - Doutor em Engenharia e professor do Programa de Pós-Graduação em Avaliação de Impactos Ambientais em Mineração do Unilasalle.

**Stefania Capone** (França) – Doutora em Etnologia pela Universidade de Paris X- Nanterre e Professora da Universidade de Paris X-Nanterre.

**Thiago Ingrassia Pereira** (Brasil) - Doutor em Educação e Professor do Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação da UFFS e do Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFFS.

**Wrana Panizzi** (Brasil) - Doutora em Urbanisme et Amenagement pela Université de Paris XII (Paris-Val-de-Marne), em Science Sociale pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) e Professora Titular da UFRGS.

**Zilá Bernd** (Brasil) - Doutora em Letras e Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade LaSalle.

## SUMÁRIO

- 11 **DUAS PALAVRAS ANTES DO TODO**  
Os Organizadores
- 15 **DOS QUE POR MIM POREJAM: UM ENSAIO SOBRE CORPO E PODER EM LEITE DERRAMADO, DE CHICO BUARQUE**  
Ricardo Postal, Daniel Conte
- 43 **PERSONAGENS FEMININAS EM FUGA: UMA COMPARAÇÃO ENTRE A PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO, DE PEPETELA, E ORFÃOS DO ELDORADO, DE MILTON HATOUM**  
Nathalie de Souza Kappke, Adriana Kerchner da Silva
- 73 **A FILHA DO COLONIALISMO: AMORES E MEDOS FILIAIS EM CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS, DE ISABELA FIGUEIREDO**  
Danielle Massulo Bordignon, Priscila Martini Pedó
- 89 **“PASSEI A VIDA A RECOMEÇAR”: O CORPO FEMININO IDOSO EM DIÁSPORA NAS OBRAS DESAMPARO, DE INÊS PEDROSA, E QUARENTA DIAS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE**  
Giselle Maria Santos de Araujo
- 107 **MOSAICO DO MUNDO AOS OLHOS DO TIMOR: HISTÓRIA E POÉTICA DA RELAÇÃO NO REQUIEM PARA O NAVEGADOR SOLITÁRIO**  
Imara Bemfica Mineiro
- 131 **BARCOLINO FRENTE A ADAMASTOR, UM TRISTE HERÓI MOÇAMBICANO**  
Maria Soledad Lemos Baladan, Gabriela Ruwer Guindani





- 151 **AS VÁRIAS IDENTIDADES POSSÍVEIS: IDENTIDADE, POLÍTICA E PODER EM RÉQUIEM PARA O NAVEGADOR SOLITÁRIO, DE LUÍS CARDOSO**  
Jefferson José Pereira Figueiredo
- 169 **MULHERES CUIARANA: O DESTINO VIOLENTO DAS FILHAS POBRES DA AMAZÔNIA**  
Ivana Amorim da Silva, Jéssica de Souza Pozzi
- 187 **OS SUJEITOS SUSPENSOS: DESAMPARO E DESLOCAMENTO NA OBRA DE INÊS PEDROSA**  
Josiani Job Ribeiro, Kátia Marlowa Bianchi Ferreira Pessoa
- 207 **“DAR O DITO PELO NÃO DITO”: UMA LEITURA DO ESTUPRO EM RÉQUIEM PARA O NAVEGADOR SOLITÁRIO**  
Karine Döll, Fernanda Vivacqua
- 229 **O TRAUMA DE TODOS OS DIAS EM CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS, DE ISABELA FIGUEIREDO**  
Lucas Demingos de Oliveira, Marianna Ilgenfritz Daudt
- 253 **LEITE DERRAMADO: A IDENTIDADE BRASILEIRA DO PRIVADO AO PÚBLICO**  
Mariana Sbaraini Kapp
- 269 **PÓS-COLONIALIDADE E RELAÇÕES CULTURAIS E ANIMISTAS EM PARABÓLA DO CÁGADO VELHO**  
Marcos Lampert Varnieri, Tainá do Nascimento Rosa
- 291 **SOBRE OS AUTORES**



## DUAS PALAVRAS ANTES DO TODO

[...] as narrativas literárias escritas em língua portuguesa apresentam-se marcadas pela história político-econômica dos territórios que lhes servem de cenário, emergindo de condições de produção específicas em que as máculas do arranjo simbólico do fenômeno humano e dos aparelhos ideológicos (os quais comportam e colocam em marcha a repetição dos perversos arquétipos de domínio colonial) são evidentes e traumáticas. Isso ocorre porque a materialidade ficcional dá forma concreta a anseios, dilemas, angústias, devaneios e impasses por meio de representações gestadas desde as estruturas do imaginário social. Faz-se importante apontar que o texto literário estabelece correspondências com a realidade factual e a produção artística, retomando o passado, a fim de que o sujeito leitor se movimente para o entendimento do presente histórico, explorando a herança memorial para transformá-la pela ação criadora, já que as representações poéticas trazem fragmentos da realidade, ademais de dialogarem com a tradição estética. Nessa ordem, com o intuito de discutir a representação da permanência colonial portuguesa, apresentam-se, nos estudos aqui reunidos, nomes da literatura escrita em língua portuguesa como, Chico Buarque, Lucílio Manjate, Luís Cardoso, Pepetela, Maria Rezende, Milton Hatoum, Inês Pedrosa e Isabela Figueiredo, que se destacam como ficcionistas cujas obras seduzem os leitores, envolvendo-os no cerzido narrativo e tornando-os copartícipes de um processo de recriação da história e de recuperação

de uma memória coletiva, na qual se representam não só traços de identidade das nações que os textos elegem como cenário, mas toda a conformação sógnica do imaginário colonial português. A escolha deu-se pelo fato de os escritores renovarem a estética literária em espaços onde a ficção supostamente goza de estabilidade temático-estrutural. É pela arte romanesca que esses autores transformam os leitores em cúmplices de um exercício estético que infringe e subverte tradicionais discursos da história, bem como as formas de conceber a ficção. Em suas narrativas, a história se torna o próprio tema dos romances e não apenas um mero pano de fundo: ao se reinterpretar e transfigurar artisticamente, ela dá forma à realidade de grupos sociais, materializando e condensando anseios coletivos, embora manifestados pela ação de personagens e por meio da ficção. No âmbito específico dessas narrativas, inexistem fronteiras nítidas entre a história e a literatura, uma vez que as ficções se expressam por um movimento em que os discursos histórico e literário se permeiam, cabendo-lhes iluminar a realidade que lhes deu origem. Neste exercício, pretendeu-se realizar uma caminhada teórico-crítica que incidirá sobre narrativas ficcionais que representam, paradigmaticamente, as sendas trilhadas pelas literaturas contemporâneas portuguesa, brasileira e das nações que foram colônias de Portugal na África, incluindo o Timor Leste, na Ásia, a saber: *Leite Derramado*, de Chico Buarque; *A triste história de Barcolino*, de Lucílio Manjate; *Requiem para o navegador solitário*, de Luís Cardoso; *Parábola do cágado velho*, de Pepetela; *Quarenta dias*, de Maria Rezende; *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum; *Desamparo*, de Inês Pedrosa; e *Cadernos de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo. Os romances escolhidos como *corpus* revelam-se objetos privilegiados para a investigação das relações interdisciplinares entre a literatura e a história e para a apreensão de significações que, inscritas em imagens simbólicas, configuram uma memória coletiva em que representa-

ções identitárias se confrontam, permeiam-se e se hibridizam. É a partir desse enfoque que o livro se volta à análise da interlocução entre Literatura e História, privilegiando as representações dos aspectos históricos, da memória e das estruturas imaginárias do colonialismo. Visa-se preencher uma lacuna da crítica acadêmica especializada, que não tem estudado, salvo iniciativas isoladas, a inter-relação das representações constituintes das identidades de Portugal e de suas ex-colônias na tessitura das narrativas referidas, sob a ótica da memória, do imaginário e da história econômica, que conformou a longevidade da colonização de Portugal e sua interferência política sobre os territórios [...].



**DOS QUE POR MIM POREJAM: UM ENSAIO SOBRE  
CORPO E PODER EM *LEITE DERRAMADO*,  
DE CHICO BUARQUE**

Ricardo Postal  
Daniel Conte

Derrama o leite bom na minha cara  
E o leite mau na cara dos caretas.  
Caetano Veloso  
(1986)

Este estudo traz uma análise das imagens do “corpo aberto” no romance *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, a partir da recorrência das quais, lemos uma predominância imagética que cabe inquirir. Notamos que no texto existe uma diferenciação entre o corpo mandatário – do narrador, de sua família – e os corpos servis, que ele considera que existem para a realização de sua nutrição e prazer. Há, então, uma metaforização das relações sociais do Brasil, impregnadas no modo como a elite, ainda que decadente, se percebe e se diz, fazendo-nos pensar em como essa estratificação é marcada nos subalternos pelo uso e abuso de seus corpos.

O populário diz que “não adianta chorar pelo leite derramado”, propondo, sabiamente, que ao acontecido não cabe lamento, visto que nada se pode fazer para alterar o fato dado, o passado. Não é o que acontece no romance de Chico Buarque, em que temos um velho senhor, acamado, rememorando sua vida, reinventando seus dias, recompondo as mazelas que o trouxeram até ali.

De início, pode parecer que isso lhe seja benéfico, que sua autoridade narrativa (como preconizou Walter Benjamin), garanta-lhe sabedoria provinda da reminiscência, porém, Eulálio, o narrador do romance, diz logo no início:

Às vezes aspiro fundo e encho os pulmões de um ar insuportável, para ter alguns segundos de conforto, expelindo a dor. Mas bem antes da doença e da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente, uma lambada atroz. Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida (BUARQUE, 2009, p. 10).

Respirar para expelir a dor, sentir constantemente um espeto, a dor atroz, e, na memória, abrir-se em ferida, não é a felicidade do contador que aconselha, mas sim de quem quer que, de alguma forma, esse momento termine, pois é com essa esperança que inicia seu relato: “quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra” (BUARQUE, 2009, p. 5). Com o passar das páginas, vamos percebendo que ele não sairá daquele hospital, e que suas histórias é que vão levando-o para o passado, para os espaços que sabemos já não existirem.

Enquanto convence suas ouvintes, posto que sempre se dirige a narratárias várias, de suas posses, de seu nome e de suas relações, nesse contar vantagem, para além da ligação com a mãe e de certa crueldade com a esposa, vão aparecendo os outros, aqueles que existem para lhe causar satisfação, como quando em Paris com seu pai. Diz ele que:

Jamais falaria das putinhas que se acocoravam aos faniquitos, quando meu pai arremessava moedas de cinco francos na sua suíte do Ritz. Meu pai ali muito compenetrado, e as cocotes nuinhas em postura de sapo, empenhadas em pinçar



as moedas do tapete, sem se valer dos dedos. A campeã ele mandava descer comigo ao meu quarto, e de volta ao Brasil confirmava à minha mãe que eu vinha me aperfeiçoando no idioma (BUARQUE, 2009, p. 7).

Repare-se na compostura civilizada do pai, enquanto as prostitutas não recebem dinheiro nas mãos, mas tem que se prestar à indigna brincadeira de o senhor jogar as moedas no chão enquanto elas usam todos os orifícios possíveis para pegar as moedas. Nuas, em postura de sapo, são corpos a serviço de quem paga, mas além disso, corpos abertos para satisfazer a volúpia e o sadismo do homem que dispõe delas como quiser, premiando a mais hábil com a honra de agradar seu filho.

Eulálio, consciente desse poder sobre os outros para sua satisfação, experimenta o mando com o escravo Balbino, “um preto meio roliço, [que] foi meu amigo de infância” (BUARQUE, 2009, p. 18). Habitado com sua posição e totalmente alienado do que ela significa, ele justifica dar ordens a seu “amigo de infância” como se isso fosse culpa do garoto negro: “só o reencontrava nas férias de julho, e então volta e meia lhe pedia um favor à-toa, mais para agradar a ele mesmo, que era de índole prestativa” (BUARQUE, 2009, p. 19). Essa naturalidade de o outro estar ali para seus desejos vai ampliando esse “favor à toa” até chegar em: “durante um período, [...] encasquetei que precisava enrabar o Balbino. Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrabar o Balbino” (BUARQUE, 2009, p. 19). Percebe-se que a naturalização da perversidade e do estendimento do corpo negro, historicamente colocado à revelia das vontades da aristocracia brasileira ao abuso, reforça não só a descartabilidade e a objetificação desse sujeito, mas, também, reflete e refrata a política de morte, de en-

carceramento e de sítio territorial presente na organização dos aparelhos do Estado Brasileiro ao largo da história.

O corpo negro, visto por nós pela primeira vez como “rolição”, torna-se não mais uma pessoa, mas um capricho sexual, uma vontade inútil a ser saciada, sem motivo, sem precisão, somente porque, assim, o dono decidiu. Eulálio, novamente, faz incidir a culpa na vítima, porque, ao mandar Balbino pegar mangas só para ver o corpo do rapaz por trás, nos diz: “e eu já desconfiava que ele também se movia ali no alto com malícias, depois tinha um jeito feminino de se abaixar com os joelhos juntos, para recolher as mangas que eu largava no chão. Estava claro para mim que o Balbino queria me dar a bunda” (BUARQUE, 2009, p. 20). O movimento que Eulálio empreende para que Balbino constitua, forçosamente, uma performance de “sujeição”, ao jogar as mangas ao chão, repete o arquétipo do poder paterno, quando o pai lançava moedas, tendo corpos disponíveis para serem penetrados por vontade e gosto, pelo fato de que tem poder para isso.

A perpetuação desse miserável poder patriarcal, figura, na narrativa, no incontido desejo de Eulálio de possuir o corpo do negro para a satisfação de seus desejos sexuais. A descartabilidade do objeto-corpo-negro mostra-se, absurdamente, quando o narrador afirma que, ao conhecer Matilde, sua futura esposa, eliminou “aquela bobagem da cabeça” (BUARQUE, 2009, p. 20). Balbino passa a ser uma bobagem, como uma orexia desprezível e sazonal. Nas outras vezes em que aparece no romance, sempre Eulálio chamará a atenção para suas “calças roxas que nunca tinha visto homem usar” (BUARQUE, 2009, p. 84-85). “Balbino vestia uma calça roxa muito justa, sua bunda maior que a da irmã [...]. Ele dançava rebolando a bunda” (BUARQUE, 2009, p. 115-116); para seu gingado, para a parte baixa de seu corpo, como se fosse um eco presente desse mando irrealizado que foi só desviado para outros corpos.

Esse apaziguamento do uso e abuso do corpo que lhe serve se concretiza em Matilde e em todas as mulheres que ele julga, desde o leito hospitalar, terem com ela alguma parecença ou que possam substituí-la de alguma forma. A enfermeira, a filha, as namoradas dos netos, a mulher torna-se uma função, não importa quem a preencha, que envolve cuidar de Eulálio, obedecer-lhe e ser grata pela situação econômica, pelo nome e pelo status que advém dessa benesse. Postas assim, não são todas prostitutas francesas tendo a sorte de compartilhar momentos com ele para a diversão tola do macho?

O primeiro vislumbre de Matilde na rememoração é atravessado pela voz preconceituosa da mãe de Eulálio: “[...] minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa de meu pai” (BUARQUE, 2009, p. 20). Desse modo, quando somos levados aos primeiros contatos do narrador com sua amada, o que sobressai é o corpo exalante, o eflúvio do preconceito que ele diz não possuir, mesmo que não se ocupe em contradizer a mãe no relato.

A amada aparece sob o signo da agitação constante, do oferecimento insinuado, menina que “não parava quieta”, porém, ao ser vislumbrada na missa funeral de seu pai, o olhar de Eulálio é tomado pelo desejo “de conhecer sua quentura” (BUARQUE, 2009, p. 21), uma emanção do interno do corpo, aliado à vontade de possuí-la: “abraçá-la de surpresa, para ela pulsar e se debater contra meu peito, seria como abafar nas mãos um passarinho que capturei na infância” (BUARQUE, 2009, p. 21). Não existe consideração pelas vontades ou desejos (a liberdade do voo) de Matilde (o passarinho). Nesse bote alçapão, só a vontade do caçador é relevante. Esse imaginário do esmagamento será reiterado na narrativa.

No capítulo seguinte, quando narra a ida ao porto para receber o francês Dubosc, saída essa que proibiu à esposa, com satisfação por tê-la contrariado, numa ponta de sadismo explícito, Eulálio demonstra como é um ser especial pelo fato de ter olhado para a câmera que fotografou a multidão, quando ninguém mais o faz, porém, ressalta quanto é infeliz uma segunda foto em que ele está: “contrariado por aparecer quase como um laçao, carregando um sobretudo e uma pasta de couro alheios” (BUARQUE, 2009, p. 25). A elite não concebe o mero trabalho manual e se amua com o fato de ser subserviente ao europeu, entretanto, não se dá conta de como trata seus lacaios, em uma completa alienação das relações sociais. Segue dizendo que não sabe que fim teve Dubosc, mas que o francês não suportaria seu estado atual, em que “doem os ossos e as escaras ao voltar para a maca” (BUARQUE, 2009, p. 27). Ao mostrar ser superior ao outro homem, o que já dá a tônica do ciúme que se elabora em todo o livro, Eulálio o faz com as feridas que o corroem, seu corpo purgando seus sentimentos.

As memórias vão e vêm e, nesse bailado, retomamos ao funeral do pai, quando Matilde vem a seu encontro para as condolências e ele, que por causa dela acabara de ter uma ereção, enquanto responde aos cumprimentos de “mãos pegajosas e hálitos azedos” (BUARQUE, 2009, p. 31), recebe o sussurro dela como um “sopro quente em meu ouvido” (BUARQUE, 2009, p. 31) e, ao se sentir “arranhado” por ouvir seu nome na boca dela, tem “novo arrebatamento obsceno” (BUARQUE, 2009, p. 31). O calor dos alentos são diversos, já que o dos outros são hálitos azedos e o dela é um sopro quente, da quentura que tanto queria sentir. O desejo toma forma corporal enquanto a menção de seu nome por ela parece querer abrir sua pele (arranhá-lo) para aflorar o que contém. A metáfora posta em movimento é a de como o interno dela rompe o invólucro dele para extrair o que ele guardava até então (já que se diz “casto” até esse momento). Não persegui-

remos a culpabilidade da mulher pela sedução, que parece estar aqui implícita, só nos ateremos à linguagem dos corpos abertos em relação a desejos e ao poder, que, a nosso ver, atravessam essas memórias. Isso se manifesta, uma vez mais, logo a seguir, com a reiteração do odor e do poder.

Foi meu pai quem me apresentou às mulheres em Paris, contudo mais que as próprias francesas, sempre me impressionou o seu olhar para elas. Assim como **o aroma das mulheres** daqui não me impressionava tanto quanto **o cheiro dele**, impregnado na garçonière que ele me emprestava. Debaixo do chuveiro [após o encontro com Matilde na igreja] eu agora me olhava quase com medo, imaginando em **meu corpo** toda a força e insaciedade do meu pai. Olhando **meu corpo**, tive a sensação de possuir um desejo potencial equivalente ao dele, por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher (BUARQUE, 2009, p. 33. Grifos nossos).

O que parece uma intensa declaração de amor é ao mesmo tempo um atestado de medo e culpa, envolvendo o desejo pelas fêmeas (mulheres sem subjetividade, sem rosto, disponíveis), a tomada de lugar do pai e o sentimento por Matilde, uma só mulher. Essa passagem das fêmeas à mulher é esfumada no texto por certos entrelaçamentos mnemônicos que perpassam a mãe de Eulálio, sua esposa e sua filha, misturando desejo e sentimentos, como quando fala da neve (cocaína) que o pai lhe apresentou: “não travava a boca, não tirava a fome, nem brochava, tanto é verdade que em seguida ele mandou vir as putas. Às vezes, sinto pena de minha mãe [...]. Também é verdade que em mamãe a desgraça não caía mal, trajes pretos eram adequados à sua natureza” (BUARQUE, 2009, p. 36).

Na citação, temos os orifícios digestivo-sexuais em vontade aberta, por nutrição e por sexo, ligados às fêmeas (corpos disponíveis) com destaque para o modo como uma mulher única, tal

qual sua mãe, podia sofrer sem constrangimentos, já que era naturalmente inquebrantável, assim como seu pai era naturalmente lascivo. Da geração seguinte, já não se pode dizer o mesmo, porque Eulálio, em um contínuo, fala da natureza desalinhada da filha: “assim como em você toda cor é gritante, o sol não pega, hoje posso lhe dizer que me dava pena você mocinha, errando a mão na maquiagem” (BUARQUE, 2009, p. 36), para, então, desmerecê-la, também, pelo ex-marido, Amerigo Palumba, que enriqueceu estripando porcos até que lhe “deu o bote e sumiu” (BUARQUE, 2009, p. 37). Novamente, o imaginário do corpo abre-se tanto no evisceramento quanto na sangria que o bote causa na vida do narrador.

Como supostamente o fluxo verbal do memorando é irregular, podemos elencar alguns vetores de seu escoamento, que tem como temática principal Matilde, Dubosc, os pais, os descendentes, tudo sempre entremeado pela materialidade porejante do corpo.

Dos encontros escusos que passa a ter com a futura esposa, que sai do colégio para o casamento, assim ele diz:

[...] eu espreitava da minha janela dos fundos a hora de Matilde pisar a relva do jardim na ponta dos pés, entre as amendoeiras e a casa dos empregados. Eu descia correndo e lhe abria a porta da cozinha, que Matilde apenas ultrapassava. Encostava-se na parede da cozinha, a respiração curta, e me arregalava os olhos negros. Em silêncio nos olhávamos por cinco, dez minutos [...]. E corava pouco a pouco até ficar bem vermelha, como se em dez minutos passasse por seu rosto uma tarde de sol. A um palmo de distância dela, eu era o maior homem do mundo, eu era o Sol. [...] Via seus lábios se entreabrirem, e acima deles brotavam umas gotículas de suor, enquanto suas pálpebras devagar cediam. Enfim eu me jogava contra o corpo dela, pressionava o corpo dela contra a parede da cozinha, sem contatos de pele,

e sem avanços de mãos ou de pernas, por algum acordo jamais expresso. Com meu tronco eu a esmagava [...]. Sobrevinha-me um desgosto [...] o lago quente em minhas coxas, o cachorro, minhas calças e cuecas esporradas [...] (BUARQUE, 2009, p. 45-46).

O percurso do desejo vem com Matilde sorrateira, atravessando o espaço dos empregados, permanecendo no espaço serviçal da cozinha e sendo esmagada pelo homem que se julga senhor do abrasamento que provoca. Não há toque, a princípio, somente olhos e boca abertos, caminhos de entrada do corpo, esse mesmo que verte suor de antecipação até que outro líquido se produza pela fricção dos calores lascivos. A relação imagética mantém-se, pois o corpo que vem dos subalternos para lhe dar prazer é moldado pela chama irradiadora do centro do sistema, o homem solar que a tudo dá vida e que, no final, sem nenhuma menção às sensações que poderia perceber na mulher, manifesta seu gozo, único fim relevante de seu relato e de sua existência.

Esse leite derramado vai entranhando-se nas coisas e relacionando-se com os demais fluidos.

Foi a última noite que dormi aqui e que sonhando com ela melei estes lençóis. Como toda manhã, arrancarei a roupa de cama e farei uma trouxa, que atirarei pela janela dos fundos para a lavadeira apanhar. Mas vai restar visível uma mancha úmida no colchão, que tratarei de virar como faço toda manhã, deixando para cima as manchas secas. Terei a sensação de que o colchão pesa mais um pouco a cada dia, e imaginarei que na palha dentro dele, se impregna a pasta dos meus sonhos e atos solitários. E pensarei que, se eu tivesse virado o corpo do meu pai na garçonière, ele pesaria igual ao colchão e exalaria o mesmo cheiro. Sempre me lembrarei do meu pai de braços no tapete ensanguentado, e de como o delegado me impediu de tocar o corpo. [...] eu só não queria deixar meu pai daquele jeito, com a boca aberta

no tapete. E queria entender por onde entraram tantas balas, porque parecia que todo o sangue dele tinha saído pela boca, aquela grande úlcera (BUARQUE, 2009, p. 69-70).

A substância de Eulálio deve ser limpa pelo quadro servicial que está posto abaixo e nos fundos da casa, e isso a ele parece a norma de todo dia. Vira-se o colchão e o problema está resolvido, as roupas são por outrem limpas, mas ele sente que permanece na palha, no de dentro do aconchego seca e se mistura o de dentro do corpo. A senda imagética vai do interior maculado do leito para o corpo, violentamente aberto do pai assassinado por onde exsuda seu sumo vital. O leite derramado do filho une-se ao sangue derramado do pai, metaforizando o contínuo da vida e morte interligadas. Se havia uma herança sempre transferida, não o nome e as propriedades, posto que estas são dilapidadas, a linhagem é garantida pela lubricidade e por todo material viscoso que se espoja.

O legado nem sempre é apresentado como unívoco, já que, ao comentar conversas com a mãe, em que essa indiciara que Matilde seria uma filha bastarda, mantendo sempre seu tom preconceituoso, dessa vez contra “essa gente do norte”, Eulálio trata da infidelidade do pai, a que

Mamãe já deveria estar habituada, meu pai dormia fora com frequência, bastava o país entrar em crise. Mas ela sempre ficava nervosa, andava às tontas pela casa, subia e descia as escadas à toa [...]. Chutava as empregadas, simulava desmaios, nesse dia pus os cotovelos na mesa e resolvi comer de boca aberta. [...] Então eu a afrontei, com a boca escancarada exhibi-lhe minha maçaroca de arroz, feijão, bife e batata, acho que já estava mesmo a fim de levar uns tapas na cara. Como também, de quando em quando, acho que sentia falta de baixar as calças para meu pai me surrar com o cinto. Depois gostava de subir no banco do banheiro, em



soluções, para ver no espelho da pia as marcas da fivela em minhas nádegas. E quando mamãe se levantou da cabeceira, marchando em minha direção, antecipei-me ao golpe e desatei a chorar e a me mijar (BUARQUE, 2009, p. 74).

Novamente, vemos o uso do corpo dos subalternos para dar vazão ao que não se pode conter: a raiva, nesse caso, chutando as empregadas que estão a seu dispor e o enlace imagético entre a boca aberta promotora de ofensas, ou arma do menino para a realização do desejo de punição, que lhe dá prazer, e o que lhe escoia do corpo de forma líquida, sua constituição líquida interior, lágrima e urina.

Ainda que se esteja dando curso nessa passagem a uma discussão sobre o ciúme, como se a mãe e o pai justificassem as atitudes de desconfiança que ele tem de Matilde (acrescido ao fato de a mãe sugerir que Eulálio mesmo não seria um filho legítimo), ressalta-se que existe um fluxo de promoção de imagens do corpo aberto que verte seu interior que não pode ser ignorado, já que sua predominância indica algo sobre o modo de representação na narrativa.

Esse rio subterrâneo, que volta e meia emerge, produz significados entremeados aos temas outros do livro, já bem discutidos pela crítica. Sob nossa leitura imagética, queremos pensar sobre como o corpo desejante de outros corpos abertos, plásticos e que se vertem, relacionam-se com o ciúme, a memória e a decadência de uma classe social no Brasil.

O símbolo do excesso do corpo que se derrama encontra nova feição nos seios nutrizes de Matilda, fartos para além de suas responsabilidades maternas: “o leite de Matilde era exuberante, agora mesmo ela encheu duas mamadeiras antes de dar o peito à criança. Eu gostava de vê-la amamentar, e quando ela trocava a criança de peito, às vezes me deixava bicar no mamilo livre”

(BUARQUE, 2009, p. 85). Desse modo, enquanto conta sobre como descobriu o caso extraconjugal do pai, que levou, possivelmente, ao assassinato dele, Eulálio o faz pelo viés da amamentação, novamente ligando o líquido que sai do corpo, sua boca que o introjeta e o futuro sangue do pai, atravessados, na confusão da rememoração, pelo vinho estragado (“os tintos de papai”), cheirando a podre por não ter resistido ao calor da cidade, com o qual ele teve que lidar para salvar o jantar.

A partir da metade do romance, a impressão é de que, junto com a ausência da esposa, que o abandona, segundo ele, fugindo com outro homem, os corpos passaram a estar mais fechados, e Eulálio narra sua necessidade de domá-los, visto que são insurgentes e não fazem tudo de acordo com suas vontades, através do instrumento, também, herdado de família, o chicote.

A vontade de violência e dominação que já estava presente desde o princípio no esmagamento da mulher, torna-se, com a perda do mando, com a vergonha do mundo que não o reconhece pelo seu nome e status, um sadismo social, um mecanismo de manutenção da ordem das coisas que a casa-grande, que está em suas veias, sempre usou para tirar a pancadas de quem não lhe atende as verdades, o suco vital que vermelho nutriu a terra e coloriu os grãos de café. “Você me derrubou, mas eu me levantei, você me machucou, mas eu lhe perdoei, gosto de ouvir a lavadeira lá embaixo cantando isso aí” (BUARQUE, 2009, p. 129). Eulálio compraz-se em pensar na empregada, aquela que sabemos ser responsável por lavar seus lençóis esporrados, em ouvir uma canção que fale no perdão pelo machucado infringido, como se fosse bom saber que alguém que lhe é inferior sofre suas agressões e perdoa. Como se fosse prazeroso ver alguém ser machucado e aceitar essa dor, com impavidez. Ele passa a falar da mãe, fazendo ecoar a canção de sofrimento:

e quando você me cantasse uma berceuse, eu poderia enxergar uma lágrima oscilando em cada olho seu, o mesmo par de lágrimas de quando você toca piano [...]. Fora da música, você tem sempre essa nobreza de represar os sentimentos, que certamente lhe doem, com o deve doer leite empedrado (BUARQUE, 2009, p. 130).

As lágrimas que desejam irromper, sendo bloqueadas por essa “nobreza”, são ligadas à matéria líquida nutriz, que não se deixa verter, e, por isso, provoca mais dor ainda. Como sabemos que ele acha que à mãe “a desgraça não caía mal” e que ele, mesmo a sabendo nervosa, a provocou mostrando-lhe a boca cheia do bolo mastigado; cremos em sua satisfação pelo enlace das imagens postas na citação acima, nessa observação aguda do mal infligido à mãe. Posto no mundo da linhagem e dos legados, ele se acha superior à mãe, tanto quanto à mulher, à filha e a todas as mulheres, incapazes de transmitirem posses e status.

Elas passam a ser equiparadas pelo descuido em relação ao que é para ele verdadeiramente importante:

No início da crise ainda olhava a filha, agora nem isso, creio que se magoou ao pilhar a Eulalinha agarrada no peito da ama-de-leite. Se o leite estanca assim de supetão, dizia a ama, é porque a mãe perdeu um ente querido, ou padeceu grande decepção amorosa. Olhava para o alto quando se referia ao ente querido, e decepção amorosa ela falava olhando para mim, como se eu fosse um mau marido. Logo eu, que sentia falta de Matilde tanto quanto a minha filha, e nem ao menos tinha outros peitos para me consolar. [...] No fogão havia panelas frias de arroz, feijão, a cozinheira na certa estava de namorico no armazém, e a babá de saracoteio com a Eulalinha na praça. [...] a casa inteira carecia do olho da dona. E quando eu ajeitava os antrúrios na sala, tive a surpresa de ouvir Matilde chorar baixinho, desafogar de vez em quando só poderia lhe fazer bem (BUARQUE, 2009, p. 134).

A possível mágoa de Matilde por não ter leite para a filha, conseqüentemente, nem para ele, é narrada sob o prisma da culpabilidade que se quer expurgar, com a justificativa de que ela não cumpria sua função de dona da casa. Note-se que ele volta a comentar sobre o desperdício da comida, a mesma que apresentou à mãe de boca aberta, unindo as mulheres no âmbito do namorico, do passeio e da irresponsabilidade. O enlace das imagens do leite empedrado, cotejado ao sofrimento da mãe, e do leite seco da mulher, que, por conseguinte, não lhe oferece mais o peito, atravessa a boca aberta que ele oferecera como ofensa a quem lhe deveria nutrir para desaguar em choro baixinho, suposto desafogo do que se represa dentro do corpo.

Existe um bailado entre o que a boca recebe e como ela quase o devolve estando aberta e exposta, e o sentimento que endurece, impede o prazer e se torna lágrima<sup>1</sup>. O descompasso dá-se entre o que se mantém dentro do corpo, podendo esse líquido ser vazado para o prazer do homem, e o que se expele por conta desse exercício de negação, as sofridas lágrimas. E o desenlace dá-se em uma fortuita revelação:

Cheguei sem fôlego à porta entreaberta do banheiro, e o que vi foi Matilde debruçada na pia, como se vomitasse. Por um segundo me ocorreu que pudesse estar grávida, depois vi seu ombro direito nu, ela arriara uma banda do vestido. [...] E vi respingos de leite nas bordas da pia, o ar cheirava a leite, vazava leite no vestido da sua mãe [...] (BUARQUE, 2009, p. 136).

Leite, então, havia; e ele estava sendo despojado, inutilmente, no ralo, em um ato que, ligado ao fato de ele ter dito que no choro baixinho ouvia os mesmos gemidos que ela fazia

---

<sup>1</sup> Existe um eco da mulher que não pode amamentar e que sangra ao tentar fazê-lo, sofre e chora por seu destino, que provêm de *Iracema*, de José de Alencar.

na alcova, temendo inclusive que ela o estivesse traindo naquele momento, denota a percepção de que ela estava tendo prazer com essa lactação desperdiçada. Eulálio, que supostamente está contando essa passagem para a filha, muda de assunto, porque quer falar de momentos bons com a esposa, e essa cena do leite derramado ficará ecoando em nossa memória leitora como indício do princípio do fim.

A narrativa desloca-se, caótica, para a relação com a filha, em várias versões dos relacionamentos dela com homens, mulheres e seus filhos e netos, em um derramamento indistinto de Eulálias e Eulalinhos. Em uma dessas lembranças, Eulália envolve-se com Xerxes, um “grandalhão com cara de nortista”, “meio caboclo”, “cangaceiro” que, “quando bebia costumava bater na minha filha”, cena corriqueira “em bairros mais populares” (BUARQUE, 2009, p. 142-143). O sinhozinho, mesmo quando em franca decadência financeira, ainda mantém seus preconceitos de raça, classe e gênero, não se preocupando com o fato de a filha estar sendo espancada, só dizendo que o neto passou a dormir em seu quarto. No quadro da mentalidade representada, o descendente homem é o que importa. Esse é vangloriado pela sua virilidade, tão familiar.

Nem bem buço o moleque tinha, quando notei que se dedicava a espiar mulheres na avenida. E me arrepiei porque, de relance, num mero meneio de cabeça ele encarnou meu pai. Olhava as mulheres tal e qual meu pai, não de modo dissimulado, nem lascivo, muito menos suplicante, mas com solicitude, como quem atendesse a um chamado. Por isso as mulheres lhe eram gratas, e a seu tempo começaram a procurá-lo em casa [...] (BUARQUE, 2009, p. 150).

Percebe-se que a lubricidade é uma vocação e, se bem desempenhado o jogo da sedução, o homem receberá a gratidão

das que tiverem o prazer de com ele estar. A mesma cena do ser superior que dispõe das francesinhas, do garoto que dispõe de seu serviçal, repete-se. Novamente as mulheres são um grupo de seres indistintos: “Eulálio se entretinha no quarto com empregadinhas do bairro, caixas de supermercado, namorou até uma oriental [...] também colegiais” (BUARQUE, 2009, p. 150). A herança arquetípica mantém-se, uma vez que o garoto morre de forma idêntica ao pai do narrador: “corri ao motel Tenderly, onde meu bisneto jazia nu de borco num carpete com cheiro nauseante. [...] eu não ia mexer no menino, só queria limpar com o lenço o sangue dos seus lábios carnudos” (BUARQUE, 2009, p. 152-153).

A boca do homem que verte sangue é a matéria vital de dentro do corpo sendo desperdiçada como o leite, matéria nutriz interna, que se derrama inútil de seios que não amamentam. No devaneio de ciúmes, quando vai ao quarto do hotel de Dubosc para flagrar a esposa em ato delituoso (não era ela que estava lá, mas outra mulher), imagina Matilde em Paris com esse amante, vivendo uma cidade bem diversa da que ele gozou.

Em vez de desfrutar um teatro ou um café-concerto, toda noite se recolheria preocupada com a filha, que à hora do Rio estaria com a babá na praia, ou andando de bondinho na praça, ou mamando na ama-de-leite. E por um reflexo, seu leite se faria ainda mais abundante e mais doloroso de extrair dos mamilos, rachados de frio. E ao verter o leite na pia, Matilde poderia se debulhar em lágrimas, mas duvido que o francês se mexesse para acudi-la (BUARQUE, 2009, p.157).

É notável o retorno do campo imagético em que a vontade de assistir ao sofrimento daquela que lhe nega o prazer, a família, o mundo estável, dá-se pela dor causada pelo mamilo rachado, porta aberta da alimentação salvadora, que provoca por sua superabundância e inutilidade do que verte, dor e expelimento do

líquido lacrimal. Ele segue imaginando seu retorno, arrependida, e desejando que a primeira coisa que ela fizesse seria despachar “a ama-de-leite. Eulalinha não haveria de estranhar seu peito, gulosa que ela só, mamaria como se a mãe tivesse apenas mudado de cheiro outra vez. E enquanto amamentasse, Matilde se riria ao me imaginar saudoso de roçar a língua em seus mamilos úmidos” (BUARQUE, 2009, p.157).

Ter a mulher de volta não é uma ocorrência de preocupação com a filha, já que essa tinha outros peitos que a nutrissem, mas, sim, um modo egoísta de restabelecer seu lugar no uso do corpo aberto da esposa, sorvendo o homem das delícias de seus efluxos. Porém, ele não consegue mais prazer nesse contato: “mas confesso que enjoei de leite desde o momento em que o vi espirrado nas bordas da pia, seus resquícios amarelados coalhando na louça branca, seu cheiro a azedar” (BUARQUE, 2009, p. 158). Ao ter contato com o derramamento, que não é para si (para a nutrição de sua filha e de seu prazer), a abertura vazante do corpo da mulher lhe desgosta em produto estragado, indócil corpo que não lhe satisfaz. No espaço de duas páginas, seguindo a citação anterior, temos:

Matilde era mulher de dar o peito no meio da praça. [...] E para mim era inconcebível a mãe lhe sonegar o leite que tinha de sobra, de deitar fora na pia. Nem sei onde cabia tanto leite, não eram grandes seus seios. [Dubosc] não tirava os olhos do busto da minha mulher, [...] tudo era pretexto para ele contemplar os seios redondos de Matilde, que amamentava sem cerimônia no meio da sala. [...] Para dar um basta na aperiação, suponho que um dia Matilde tenha afinal concedido em lhe abrir a blusa num canto da sala. [Aquele francês] fitou com exclusividade seus seios cândidos, redondos, viçosos. Matilde era vaidosa deles, e não veria maior inconveniente em mostrá-los mais uma ou outra vez, nem pôde evitar que ocasionalmente ele os tocasse de leve, para confirmar

sua consistência. E quando deu por si, estava palpitando de medo, espremida contra a parede debaixo da escada, sendo beijada ao redor dos seios, tentando preservar a honra dos seus bicos enrijecidos (BUARQUE, 2009, p. 158-159).

É um devaneio longo reiterando seus desejos, ciúmes, repressões e mesmo desdém quanto ao corpo da mulher, colocando-a, sempre, no papel de submissa, esmagada novamente, e cedendo à vontade do homem, como teria feito desde o princípio. São seios dignos de vaidade, mas não são grandes; são cândidos, porém viçosos, consistentes e enrijecidos, entrando em contraste, no final, com os “peitos murchos” da verdadeira amante de Dubosc, esposa de seu amigo médico. O encadeamento dos qualificativos dos seios dá o tom da relevância que eles têm como ponto da atenção do prazer de Eulálio, já que são superiores aos da outra mulher que, ao lhe revelar que ele não estava sendo traído, perde em graça, visto que está a serviço do prazer de outro homem, e isso não lhe interessa. Passa a considerar que uma mulher com os atributos que a sua tem não se interessaria por um homem como o francês e esse autoelogio aplaca seu desejo de violência.

O mundo do que não lhe diz respeito, o caso de Dubosc com a mulher do médico, é o mundo dos que não estão disponíveis para seu mando e, portando, não lhe interessam em nenhuma medida. O status de Eulálio não foi ofendido, nessa ordem não é necessária a medida violenta com que está tão acostumado e para a qual voltamos a chamar atenção, uma vez que ele parece exaltar sua família como uma linhagem que empunha o chicote.

Os enfermeiros aqui são rancorosos, com exceção, no momento não me vem o nome dela. Na falta dela, alguém precisa se ocupar de mim. Dispensio salamaleques, odeio intimidades, exijo atendimento neutro, profissional. [...] Virei o prato no chão, não nego, e voltarei a fazê-lo sempre que o



bife vier com nervo. [...] Deixem mamãe me cheirar, tão logo volte da missa, e ela vai descobrir que me serviram a comida dos empregados (BUARQUE, 2009, p. 101).

Aqui temos um preâmbulo de como o mando estabelece-se e se mantém, com um conjunto de imagens muito significativas. Primeiramente, notamos como o quadro serviçal, não importa em que lugar se esteja, sempre é uma massa inominada de gente, uma classe (a lavadeira, os enfermeiros, a babá), sem que nenhum deles tenha maior subjetividade, excetuando-se Balbino, que se apresenta como a tradição do escravagismo, para o qual só se olha com diversão alienada. O dispensar de “intimidades” é uma mentira, visto como os senhores da casa-grande sempre fizeram questão de tornar alguns membros do corpo subalterno como próximos, dóceis e úteis, forjando o imaginário de “quase da família” que atravessa a cultura brasileira. Também disfarça, essa necessidade de afastamento, o fato de que o senhor não tem nenhum interesse pela existência real das pessoas, somente quer que suas funções sejam cumpridas adequadamente, senão outro será chamado. Quem não sabe seu lugar e seu papel será descartado e substituído.

A imagem do chicote que paira como reguladora das relações de poder entre as esferas sociais invoca a funcionalidade do poder judiciário e de seu direito de aplicar castigos; castigos que atravessaram reinados no Egito e na Grécia e que trazem uma ideia de “terror salutar” pedagógico. No Egito, do deus Min, o chicote imperava a ideia do látigo régio de uma divindade que cobria as fêmeas e inaugurava a época das colheitas; na Grécia, de Hécate, impunha respeito e medo aos monstros infernais de modo a evidenciar a representação de um poder, sacerdotalmente, herdado; e, no Brasil, de Eulálio, o chicote mostra-se como um instrumento de força a subjugar negros e mulheres às vontades oriundas da latência sexual do patriarcado e dos delírios de um

poder imaginado. Se, no Veda, o papel do chicote implica o movimento do ser universal a uma amplidão cósmica em que vai transformar leite em manteiga, espécie de alimento primordial dos vivos, originado as Asparsas e os germes de vida do mar de leite, na narrativa que nos traz Eulálio, vai operacionalizar a brutalidade a fim de que o leite, em seu derrame, azede nas bordas da porcelana de uma pia qualquer.

Na seqüência, temos uma encarnação desse aspecto social na metáfora da “carne com nervo” que lhe é servida pelos serviçais. Enquanto Eulálio não é adulto, vive ainda sob a tutela do poder paterno e materno, quando algo lhe desagrade, quando não é tratado com a consideração que merece alguém de seu nome, de seu status, de sua riqueza, ele age, violentamente, contra a situação, esperando que depois os pais assumam o controle e providenciem o castigo.

Da perspectiva que temos elaborado neste texto, o subalterno que não executa seu papel adequadamente na cadeia de mando é uma carne (corpo não docilizado) não amaciada, portanto, uma pessoa “carne com nervo”. É preciso, então, pelo viés dos senhores, que essas fibras sejam quebradas, dobradas e moldadas ao modo regular do sistema, para que tudo seja palatável e posto em seu lugar. Encontramos, nesse trecho, uma autojustificação da violência escravagista e senhorial que, em todos os seus atos, deseja ter disponíveis para suas vontades sádicas o corpo dos subalternos. E seguimos aprendendo como as coisas funcionam e qual pedagogia esses homens praticam.

Papai não admite que alguém encoste no filho, fora ele e mamãe. E quando me bate com cinto ou com as costas da mão, pode tirar sangue e até me quebrar um dente, mas em cabeça de criança não se toca. Saibam vocês que papai tem um chicote guardado ali na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse. Ele um dia me exibiu a peça, a correia trançada de couro de antílope, a flor-de-lis no cabo. É um chicote fora de

uso, uma relíquia familiar que ele herdou do pai, meu avô Eulálio (BUARQUE, 2009, p. 102).

O direito à violação do corpo ocorre entre iguais, os nobres, e é algo interno à classe, à família, sendo, também, descendente em direitos e em ação, posto que ao filho é reservado o direito de esmagar e destratar a esposa, os filhos e os serviçais, sempre ostentando o chicote imaginário que a condição social lhe outorga. Nunca isso ocorre em sentido vertical inverso. A um inferior, é vedada a abertura e exposição do de dentro, de um superior, sob pena de castigo, segundo a lógica apresentada no romance, que tão bem mimetiza elementos estruturais da sociedade brasileira e que corrobora a necropolítica colocada em marcha após a Proclamação da República no final do século XIX.

Tal encadeamento imagético é coroado pelo objeto de poder, guardado atrás da enciclopédia, aqui atuante como símbolo da civilização, e que contém uma insígnia soberana (a flor-de-lis) no lado de quem o empunha. Queremos aprofundar a emanação simbólica desse chicote, uma vez que ele é feito de couro de um animal abatido, de um corpo que foi subjugado, tolhido de sua existência e colocado em seu devido uso.

Quem abate esse corpo, retira-lhe o invólucro que o mantinha fechado, a pele, e toma esse elemento, deixando o de dentro exponencialmente aberto para seu deleite. Abre-se o ser pelo prazer de atender às necessidades daquele que é humano frente ao ser que este inferioriza. Não temos falado senão desse aspecto no decorrer do texto. Porém, a sumarização simbólica da prática sádica de ter sempre um corpo aberto para seu prazer é ainda mais intrigante, porque os senhores usam o objeto de poder feito da matéria mesma da atuação desse poder.

Quando tem vontade de fazer com que um corpo indócil se dobre às suas vontades, que verta sua substância líquida de so-

frimento, seja lágrima ou sangue, o senhor da casa-grande usa o couro de outro ser que foi aberto e verteu seu de dentro para que ele pudesse ostentar o corpo que teve a seu dispor frente ao corpo que quer abrir e disciplinar. O chicote enquanto brada funciona como um lembrete de que toda pele pode ser aberta, de acordo com o prazer e a necessidade do senhor, podendo, inclusive, virar instrumento de abrir a pele de outrem, em uma espiral infinita de sofrimento impingido.

E a ferida é tamanha, tão intimamente verticalizada, que os subalternos, vistos pelo olhar do senhor, que é dono da palavra, da história e dos corpos, se habitua a esse triste ritual.

Mas assim que voltar da Europa [...] vai distribuir chibatadas às cegas por aí. Vai açoitá-los todos, não importa se homem ou mulher, vai soltar o azorrague em vocês como meu avô no velho Balbino. O Balbino nem era mais escravo, mas dizem que todo dia tirava a roupa e se abraçava num tronco de figueira, por necessidade de apanhar no lombo. E vovô batia de chapa, sem malícia na mão, batia mais pelo estalo que pelo suplício. Se quisesse lanhar, imitaria seu pai, que quando pegava negro fujão, açoitava com grande estilo. O golpe mal estalava, era um assobio no ar o que se ouvia, meu bisavô Eulálio apenas riscava a carne do malandro com a ponta da correia, mas o vergão ficava para sempre. Pegara a manha com seu pai, que veio de além-mar com a frota da corte portuguesa, e quando não estava prestando ouvidos à rainha louca, subia ao convés para dar lições a marujo indolente (BUARQUE, 2009, p. 102-103).

O desejo do “sinhozinho” é ver a violência causada nos que lhe contrariam, ele quer os corpos lascerados e sofredores para aplacar qualquer ofensa, por mínima que seja, que lhe tenham causado. A distorção dá-se pela falta de humanidade ao justificar que, ao causar o trauma profundo no corpo negro escravizado,

parece que o avô está acarinhando Balbino, nu e exposto à vontade do senhor, ao bater de leve, para a satisfação de ser surrado que Balbino manifesta. Na visão autocomplacente da classe poderosa, violentar os subalternos é um favor, visto que eles estão acostumados a esse tratamento e, dessa forma, sempre ocorreu. É um desnudar bem elaborado da mentalidade opressora da elite brasileira representada em sua falta de percepção dos danos permanentes causados à população de origem africana, que foi forçosa e violentamente conduzida para o Brasil.

Eulálio, em um estado narciso-epifânico, passa a contar do trisavô e do tetravô, ambos brandindo o afamado chicote para determinar que um objeto, assim tão importante, não seria usado com serviçais casca-grossa. Segue a preleção sádica:

Papai vai simplesmente pô-los no olho da rua, e esse será o pior flagelo para vocês, que emprego igual não hão de encontrar em lugar nenhum. Não falo só pelo salário em dia, pela casa dos fundos onde vocês se embriagam e se masturbam, pelas provisões de boca que vocês devoram, ou pela folga quinzenal e a gratificação natalina. Falo também pelo trato pessoal que mamãe lhes concede, os pequenos furtos que ela relewa, as roupas que lhes doa ainda em bom estado. Ela faz questão de que vão todos bem vestidos à missa, e a cozinheira, que era dada à macumba, fez exorcizar na igreja da Candelária. Foram todos vacinados, exame médico só minha babá não fez, achou uma pouca-vergonha. Mas a minha babá vou pedir para papai não mandar embora porque dá pena, a negona nunca vai gostar de outra criança como gosta de mim. Nem vai deixar outro menino fazer festinha naquela tetas gordas como me deixa, dá tapa na mão, mas deixa (BUARQUE, 2009, p. 103).

Notemos a sutileza como se retoma a mesma cena de vontade de violência e de sua justificação pelo carinho dispensado

pela família senhorial com os subalternos. Se mudaram as relações de trabalho e os serviçais não são mais escravos, eles são de um estrato que depende de todas as migalhas que são fornecidas pelos patrões. Tudo é contabilizado como ingratidão dos empregados ao não o tratarem com o devido respeito. Todo o esforço civilizatório, sanitário, cristianizador e financeiro parece não surtir efeito e a visão da casa-grande faz com que o sistema de exploração seja glorificado e com que os explorados devam ser gratos pelo modo como são tratados.

Não há diferença entre Balbino “pedir” para apanhar e o senhor bater só para satisfazê-lo, e os empregados serem tão bem tratados pelos pais do narrador como circunstâncias de justificação da manutenção do poder da elite econômica sobre os corpos e disposições dos subalternos. Existe, à parte o ato de castigar e demonstrar o tempo todo que se tem poder de vida e morte sobre os corpos submetidos, um discurso que justifica tal sistema, demonstrando a bondade intrínseca do opressor e o abandono a que estaria o oprimido, caso, assim, o outro não agisse.

Percebe-se que, mesmo nessa passagem, não se deixa de mencionar a masturbação, a boca devorante e os seios, novamente articulando o leite masculino derramado, a nutrição com a boca aberta e a fonte do leite vital, nesse caso, das babás e amas de leite, uma espécie de Veda às avessas. O castigo desejado passa por retirar o prazer, a sobrevivência e, novamente, como quando das prostitutas francesas, a honra de ter seu corpo utilizado e manipulado pelo senhor.

A vontade soberana de Eulálio é a de seguir oprimindo, mandando, esmagando e retirando dos corpos seu de dentro líquido, espremendo suas seivas pela simples demonstração que assim o pode, já que a história lhe outorgou o direito de fazê-lo. Seu corpo também está agora aberto, e ele assume a decadência em alguns momentos: “seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas,

dizer a vocês que tive berço. [...] Hoje sou da escória igual a vocês” (BUARQUE, 2009, p. 50) e, ainda, “[...] e tragam travesseiros de paina para as minhas costas e bunda porque me doem as escaras e as articulações” (BUARQUE, 2009, p. 53), nunca, porém, sem voltar a colocar os subalternos em seus devidos lugares. O corpo miasmático de Eulálio, com suas feridas e excreções, tenta se prender ao passado pelo único derramamento que agora lhe é possível, o narrativo, em um verter fluido do delírio de grandeza e derrocada. Seu nome, “aquele que bem fala”, expressa bem sua vontade, mas, também, o domínio absoluto que ele tem sobre o que diz, posto que só ele fala, só ele articula os fatos, só ele é senhor de sua vida. É a história única contada pelos que sempre estiveram no poder, justificando o fato de ali estarem para o bem geral.

Todas as circunstâncias da dominação patriarcal no sistema escravocrata luso-brasileiro a que nos referimos, provêm da arguta obra de Gilberto Freyre (2006), assim como a noção de corpos dóceis e de sua submissão pelos mecanismos de poder provêm de Michel Foucault (2000, 2009), e também da terminologia sobre subalternidade de Antonio Gramsci (1999) e, ainda, da necropolítica de Mbembe (2018).

Nosso desejo, neste estudo, foi demonstrar como a constituição articulada de “una constelación de imágenes”, termo oriundo de Gaston Bachelard (1965), pode ser rastreada e pensada em suas relações com a cultura e literatura, em uma prática mitocrítica como a formulada por Gilbert Durand (2001). Desse modo, tendo deixado o fluxo teórico submerso à escrita que analisa detidamente o objeto literário, cremos ter manifestado nossa crença no poder emanador da imagem literária, ao passo em que demos chance para que quem nos lê acompanhe, em franco diálogo com o romance, a demonstração de seu poder simbólico. O que fica evidente é que Chico Buarque criou, em seu romance, a partir das relações das imagens que dispôs e reiterou na obra, uma

representação da mentalidade senhorial da elite brasileira que se instituiu durante o período colonial e se mantém até hoje, rearticulando e ressignificando os aparelhos de poder do estado republicano, para que sigam cumprindo com coerência e competência a descentralização dos subalternos e seu afastamento sistêmicos dos espaços decisórios da política de Estado.

Os elementos patriarcais, a misoginia e a determinação do comportamento feminino adequado, e submisso ao homem, são constantes no uso dos corpos das mulheres, abertos para a satisfação masculina e estendidos à perversão do poder econômico. Só existe respeito por parte de Eulálio à mãe, ou seja, dentro da classe, existe uma equiparação, porém, não tolhida de verticalidade, porque, se o corpo da mãe é mais nutridor ao narrador, ele pode ser utilizado pelo pai quando e como lhe convier, bem como o corpo da amante do pai. Nesse sistema, Eulálio valoriza o sangue derramado do pai, vítima de outro homem da mesma classe, que foi ultrajado, desejando e normalizando castigos às mulheres desviantes, como a mulher do médico, Matilde ou mesmo sua filha, ao ser espancada pelo jogador de futebol.

No sistema de dominação da elite brasileira, a mulher é inferior e está disponível ao homem, seja ela empregada, prostituta ou esposa, gozando todas elas da benesse de compartilharem momentos da existência e de poderem dar prazer a seu senhor. Para além dessa colonização de gênero, existe uma colonização do ser, que atravessa todo o romance e tem seu vínculo simbolizante no chicote brandido pela elite. Ele permeia o passado escravista brasileiro e se entranha nas relações de trabalho e sociais, aliando-se a um racismo e classismo persistentes. A elite brasileira representada no romance não percebe o fluxo da história, não quer, de modo algum, perder seu poder e segue, então, justificando, com as benesses que julga ser a dependência de empregada, que muito faz pela vida daqueles que continua a manter na base da pirâmide social.



O instrumento de tirar sangue, de abrir o corpo a quem submete, conjuga-se, em um modo de pensar distorcido, como se o ato da pancada fosse um gesto de carinho solicitado por aquele que tem como herança do imaginário colonial apanhar e estender seu corpo servil à espoliação permanente e ininterrupta; esse, que, no Brasil, equivale à população negra e pobre, vê-se em uma espiral histórica de sofrimento e subordinação.

Para além de uma denúncia da face mais terrível dessa elite obtusa e delirante, o romance cria, em imagens de derramamento, espojamento, excreção e porejamento do fluxo do poder nas relações sociais brasileiras, ressaltando o racismo e a misoginia como bases que conformam nosso funcionamento imaginário. Nesse aspecto, procuramos demonstrar a feição da literatura bem urdida para reverberar outras leituras, críticas e mudanças de pensamento sobre a ordem das coisas, tão falha e com urgência de mudança. Porque todo aquele que poreja deve fazê-lo pela sua própria nutrição, pelo seu prazer e por sua existência.

## Referências

BACHELARD, G. **La poética del espacio**. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.

BUARQUE, C. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREYRE, G. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2006.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 2009. 3 v.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. [Volume 1]. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

**PERSONAGENS FEMININAS EM FUGA:  
UMA COMPARAÇÃO ENTRE PARÁBOLA DO CÁGADO  
VELHO, DE PEPETELA, E ÓRFÃOS DO ELDORADO,  
DE MILTON HATOUM**

Nathalie de Souza Kappke  
Adriana Kerchner da Silva

**Introdução**

Durante o período da escravidão nas Américas, percebeu-se a força que havia nas fugas como modo de resistência à opressão sofrida pelos escravizados. Do mesmo modo que o suicídio ou o aborto praticado pelas mães que carregavam futuros escravizados em muitos momentos foram praticados como forma de combater a instituição da escravidão, da posse de um ser humano por outro, a fuga desses mesmos escravizados era também uma das maneiras encontradas de resistir e lutar contra o poder vigente. Para além das organizações massivas como o Quilombo dos Palmares, que, pela proporção que tomou, tornou-se um fato histórico memorável, Ferrari destaca o “quotidiano dos escravos do seu dia a dia, daqueles pequenos momentos e gestos que se articulavam individualmente e que solitariamente eram publicados nos jornais” (2005, p. 3), demonstrando que a fuga ocorria também como forma de resistência individual. Nesse sentido, pensa-se a fuga “como resistência, como confronto e como exercício de poder sobre si, por parte do escravo, e perda (sic) do exercício de poder sobre o outro, por parte do dono” (FERRARI, 2005, p. 9). Logo, ao fugir, o escravizado realizava um exercício de liberdade, cons-

tituindo-se enquanto sujeito, o que, para o sistema escravocrata, era perigoso, tendo em vista que este sistema era sustentado pela dominação de um corpo pelo outro.

Evidentemente, trazemos a escravidão aqui como uma situação-limite, um momento histórico em que as assimetrias raciais estavam no seu ponto mais tensionado, porém, interessa apontar a importância da fuga nesse período, uma vez que seria impossível falarmos da fuga enquanto forma de escapar de uma situação de opressão social sem mencioná-la. Não estamos, no entanto, comparando a situação dos escravizados com a situação das mulheres de forma linear, desconsiderando as diferenças existentes entre as duas situações. No escopo deste trabalho, interessa-nos analisar a fuga de duas personagens mulheres, pobres e racializadas como forma de observar as relações de poder implicadas como motivadoras dessa fuga, na esteira do que sugere Foucault:

Gostaria de sugerir uma outra forma de prosseguir em direção a uma nova economia das relações de poder, que é mais empírica, mais diretamente relacionada à nossa situação presente, e que implica relações mais estreitas entre a teoria e a prática. Ela consiste em usar as formas de resistência contra as diferentes formas de poder como um ponto de partida. Para usar uma outra metáfora, ela consiste em usar esta resistência como um catalisador químico de modo a esclarecer as relações de poder, localizar sua posição, descobrir seu ponto de aplicação e os métodos utilizados. Mais do que analisar o poder do ponto de vista de sua racionalidade interna, ela consiste em analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias (FOUCAULT, 1995, p. 234).

Parece-nos que a fuga como uma das únicas formas de mobilidade social é um interessante fio condutor para pensar, em relação, duas personagens femininas da literatura contemporânea em língua portuguesa, Munakazi de *Parábola do cágado velho*

(1996), de Pepetela, e Dinaura de Órfãos do Eldorado (2006), de Milton Hatoum. Considerando o quanto os papéis de gênero são fixados social e culturalmente, tendo mais força ainda quando interseccionados com raça e classe, de fato a fuga enquanto rompimento radical do *status quo* aparece talvez como a única saída dessas mulheres. Mesmo com origens muito diversas, Munakazi sendo angolana e negra, e Dinaura sendo brasileira, amazonense e indígena, ambas, por estarem em uma posição subalterna nas suas sociedades, já que são mulheres, pobres e racializadas, encontram na fuga a única escapatória possível. Enquanto Munakazi foge para conseguir ter acesso a uma vida diferente da que lhe era oferecida, tendo conseguido chegar até Calpe, uma cidade grande próxima, e sair do mundo limitado de seu povoado, Dinaura foge em busca de sua autonomia, visando sair da opressão vivida dentro do convento, administrado por freiras, e em relação à família Cordovil, representados por Arminto e Amando, que tiveram com ela alguma forma de relação.

Ademais, é importante ressaltar que os dois livros são narrados de um ponto de vista masculino. No caso da *Parábola do Cágado velho*, ele é narrado em terceira pessoa, mas com uma forte adesão à visão de Ulume, um homem quieto e chefe de família, sonhador, compartilhando de suas dúvidas e certezas, o que também reverbera na perspectiva do livro sobre a fuga de Munakazi. Por outro lado, em *Órfãos do Eldorado* temos um narrador em primeira pessoa, Arminto Cordovil, o que explica muitas das indefinições que o livro traz sobre a fuga de Dinaura. Logo, acentua-se ainda mais, nessas duas obras, a incompreensão de alguns sobre suas motivações, considerando suas fugas como desatinos.

Desse modo, nosso objetivo principal é, analisando as possíveis motivações que levaram essas mulheres a fugir, desvelar as relações de opressão a que estavam submetidas, tanto que encontraram na fuga sua única ou melhor forma de resistência.

Ademais, tendo em vista as diferentes motivações das duas personagens, bem como suas origens nacionais e étnicas diferentes, visamos fazer uma comparação entre suas situações, observando as diferenças e similaridades entre suas condições de mulheres, pobres e racializadas.

Para atingir os objetivos pretendidos neste artigo, procederemos à apresentação e análise de cada livro individualmente, para, posteriormente, traçarmos os paralelos possíveis entre Dinaura e Munakazi, considerando quais características diferem em suas histórias e quais são comuns, tendo como fio condutor suas experiências de fuga, e pensando se existe alguma convergência nas experiências de mulheres de partes tão distintas do mundo.

### **A Munakazi de *Parábola do Cágado Velho***

Publicado no ano de 1996, *Parábola do Cágado Velho* situa-se num contexto histórico conflituoso de Angola. Após a independência do país, especialmente a partir do final da década de 1980, pode-se “perceber vozes dissonantes ao processo político e econômico [que fora] estabelecido” (SILVA e MATOS, 2015, p. 191). Então, mesmo após algumas mudanças durante o governo do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), que em 1990 passou a permitir o pluripartidarismo, a guerra civil entre o MPLA e a UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola) logo volta a eclodir. Conforme Silva e Matos, “a literatura à época apresenta um projeto ideológico e artístico ligado à formação de nação e à resistência ao processo violento de colonização” (2015, p. 191).

Em *Parábola do Cágado Velho*, Pepetela constrói uma novela sobre as interferências da guerra civil angolana em um pequeno povoado rural, localizado na região central da Munda. Ulume, o personagem principal da história, é um homem adulto e habi-

tante deste espaço. Sempre que se sente com dúvidas, Ulume vai até o alto de um morro observar um cágado velho, o qual desencadeia muitas reflexões no personagem. Após perder duas filhas por doenças e vivenciar períodos de guerra e de fome, Ulume e a esposa, Muari, ainda sofrem com as cicatrizes de tais adversidades, quando vêem seus filhos, Luzolo e Kanda, respectivamente, serem levados até Calpe por outros jovens, relacionados a movimentos políticos distintos, não nomeados no livro. Visitas invasivas de jovens envolvidos com supostos movimentos se repetem durante a novela, trazendo gradativamente o medo, o caos e a necessidade de racionar os recursos nas aldeias ao redor.

No primeiro instante após o sumiço do primeiro filho, Ulume “pensou que era apenas um passeio, todos os jovens queriam conhecer Calpe, íman que os atraía mais que um dourado favo de mel” (PEPETELA, 2005, p. 24). Porém, passam-se anos e Luzolo não retorna ao lar. Espalham-se rumores de que havia se tornado soldado, o que enfurece Kanda, o segundo filho de Ulume e Muari. O que se segue ao incômodo de Kanda em relação ao irmão mais velho é o seu desaparecimento: “Perdeu o segundo filho, da mesma maneira que o primeiro. Kanda entrou no carro, adeus gente, levou apenas um saquito com as coisas. Chegou mais tarde o mujimbo<sup>1</sup> anunciando que se tornara soldado” (PEPETELA, 2005, p. 24).

Entre os acontecimentos mencionados, Ulume se apaixona platonicamente por Munakazi, uma jovem que habita um *kimbo*<sup>2</sup> vizinho. Após avistar a moça numa noite de festa, Ulume se encanta pela sua beleza: “Os pés dela o atraíam. Dos pés subiu para os olhos iluminados pelo clarão da fogueira, grandes olhos melancólicos de antílope. As maçãs do rosto ligeiramente salientes, os

---

1 Segundo o Glossário que acompanha a obra, “Notícia (em Tchokue); ultimamente ganha a conotação de boato” (PEPETELA, 2005, p. 127).

2 Também de acordo com o Glossário, “Aldeia (Kimbundu e outras)” (PEPETELA, 2005, p. 126).

lábios carnudos bem desenhados. Era bela, Munakazi” (PEPETELA, 2005, p. 11). Tais traços, somados à sua postura, fazem com que a jovem se destaque entre as outras pessoas. Sabe-se também que ela “era dum kimbo mais pequeno e mais pobre, retirado dos caminhos principais que cruzavam a Munda.” (PEPETELA, 2005, p. 11), o que, além de revelar uma condição social inferior à de Ulume, sugere ainda uma possível dificuldade em sua interação com o mundo, já que estaria em um lugar de pouca visibilidade. É importante remarcar que Ulume percebe uma tristeza em Munakazi, possivelmente gerada por um descontentamento com sua situação: “No próprio riso, na ansiedade da dança iminente, uma ponta de melancolia. Não pôde mais separar Munakazi de melancolia. Ela falava, ria com as outras, mas uma parte estava dentro dela própria, sempre” (PEPETELA, 2005, p. 11). Através dessa reflexão de Ulume, imagina-se que Munakazi guarde um grande segredo, algo de si que ela não fala e que mantém consigo mesma, o que traz um ar de mistério à personagem.

Entretanto, é durante um episódio no qual Ulume vivencia o impacto de uma granada, em meio à sua comunidade, que o personagem se dá conta de que precisa viver sua paixão. O fato de ter sua vida em risco alavancou o desejo de experienciar seus mais profundos sonhos:

Mas sucedeu a cena da granada, como um aviso dos antepassados. A granada vinha no ar e ele deitado no meio do talude. A granada caiu a dois metros. Placado ao solo, encostou a cabeça na terra e pensou vou morrer. Não havia tempo para o medo. Olhou o céu azul pela última vez e então a imagem de Munakazi se recortou, nítida, na luminosidade do dia. Uma saudade imensa, saudade do que não acontecera. Ouviu a explosão, mais nada, mas continuou a ver Munakazi sorrindo para ele e lhe segredando porque não me procuraste, seria tua. E sofreu a perda definitiva de Munakazi. Nada sentia



no corpo, não tinha sensações, só a saudade era dolorosa. [...] Decidiu ali [...] Munakazi tem de ser minha. Não fazia senão seguir a sabedoria vinda de muito atrás, pois se alguém que pensa morrer tem saudade de uma mulher, então é inútil lutar contra esse amor avassalador, o mais sensato é conviver com ele. [...] Como podia então desprezar ou mesmo só ignorar o sinal evidente que a granada lhe deu? A sua decisão de ter Munakazi era irrevogável, ele sabia, e nós a partir de agora como vamos esquecer? (PEPETELA, 2005 p. 11-12).

Após vivenciar esse episódio, Ulume decide contar para sua primeira esposa, Muari, sobre seu desejo de se casar com Munakazi. A então esposa “não o contrariou. Disse apenas esse é o teu direito, eu aceito, [...] Munakazi vai nos dar muitos filhos” (PEPETELA, 2005, p. 37). A essa altura, Muari torna-se esperançosa de que um segundo casamento traga novos filhos para a família, já que ela mesma não pode mais engravidar, e, além disso, sente-se solitária desde a partida de Kanda e Luzolo. O posicionamento passivo de Muari remete ao fato apontado por Lau (2005), de que há “um jogo constante com os opostos tradição-novidade, do qual surgem as dúvidas das personagens”. Neste caso, tanto Muari quanto Ulume fazem parte dos velhos, que estão inclinados “para a tradição, enquanto os jovens, como os seus filhos, estão inclinados para as novidades e os pensamentos inovadores” (LAU, 2005, p. 9). Ademais, pensando nos tipos de identidade propostos por Hall (1990), Muari seria alguém com uma identidade mais unificada em relação aos aspectos culturais bantu, “preservados pela distância dos centros urbanos” (FLORES e MENDES, 2012, p. 4). Munakazi, por sua vez, representaria uma identidade já fragmentada, tensionada entre a tradição e a modernidade, contestando diversas construções culturais de sua etnia. Por exemplo, não era favorável à poligamia, desejava casar-se com um homem jovem e sonhava em viver em Calpe. Encontra, no entanto, diver-

sas resistências as suas ideias, seja dentro de sua comunidade, seja no mundo exterior, algo que comentaremos na sequência.

Seguindo no enredo, a proposta de casamento com Munakazi é bem-vinda por seu pai, pois “com essa guerra que nunca mais termina, onde vai a nossa filha arranjar um jovem para casar?” (PEPETELA, 2005, p. 38). No entanto, a mãe da garota se mostra contrariada, por desejar que sua filha se casasse com um homem mais jovem, sem esposa e filhos. O próprio narrador aponta que “a mãe reivindicava novos costumes, trazidos não se sabia de onde nem por quem” (PEPETELA, 2005, p. 38). Cogita-se que, possivelmente, essas ideias podem ter sido espalhadas por pessoas envolvidas nos conflitos políticos, durante suas visitas/saqueamentos na região. É importante remarcar essa atitude vinda da própria mãe de Munakazi, pois esse tipo de comportamento se refletirá nas futuras ações da filha. Ao perceber o conflito de opiniões entre os pais de Munakazi, Ulume afirma que só se casará com a jovem caso ela concorde com a união. Munakazi reflete “se fosse o Kanda... ou até mesmo o Luzolo. Mas o pai deles? Era comum, sabia, mas não era para ela. Tinha outros planos, outras ideias” (PEPETELA, 2005, p. 41). Ela, então, diz que não quer casar ainda e revela a Ulume:

Sabe, eu sempre pensei em casar com alguém da minha idade. O senhor tem filhos homens, tem esposa. E não posso aceitar ser segunda mulher. São outros tempos, aprendemos ideias novas. O meu pai não aceita, mas acho que o senhor compreende. [...] Aprendi, a mulher deve ter os mesmos direitos do homem. [...] Não dá pra explicar muito bem. Mas os soldados dizem que isso de um homem ter várias mulheres acabou. Agora somos iguais aos homens. Por isso eu só aceito um marido que não tenha mais ninguém (PEPETELA, 2005, p. 42-43).

Diante da recusa, Ulume deixa o assunto em suspenso e decide esperar até que Munakazi mude de ideia. Sabe-se que Munakazi percebia os sentimentos verdadeiros de Ulume para com ela: “Os olhos dele não eram dum velho debochado desejando uma virgem. Nos olhos dele apenas havia um grande amor” (PEPETELA, 2005, p. 39). Estes sentimentos eram distintos da excitação “nos olhos malandros dos jovens” e também “dos olhos de Kanda, quando a convidava mudamente para ir no capim” (PEPETELA, 2005, p. 41). E este detalhe acaba sendo o principal motivo que a influencia a repensar sua posição e a aceitar a proposta. Diante de uma situação de escassez de recursos, na qual os jovens eram levados pelos soldados para se unir aos movimentos políticos e não retornavam às suas famílias, Munakazi vê-se numa situação sem grandes oportunidades, e entende que não pode recusar o pedido de casamento. “Não posso não aceitar” (PEPETELA, 2005, p. 52), pensa ela. Segundo Lau, Munakazi, ao aceitar se casar com Ulume, “torna-se o hibridismo que deve morar nos angolanos de hoje, porque assim ela quebra com seus ideais e volta para a tradição dos velhos” (PEPETELA, 2005, p. 9-10), o que demonstra a existência de obstáculos sociais, condicionados por questões culturais e financeiras, que dificultam ao indivíduo executar ideias ditas mais progressistas.

Observador, Ulume acompanha as transformações graduais e geracionais ao seu redor, buscando compreender as causas influenciadoras de tais comportamentos. Lau enfatiza que “Ulume não tem certeza do futuro, que é um futuro que ele não pode controlar mais, por causa das mudanças no pensamento dos jovens” (PEPETELA, 2005, p. 10). Este seria um dos motivos que demonstram por que ele aceitou a negociação do casamento com Munakazi ocorrer lentamente, concretizando-se somente após o aval da própria amada. Pode-se perceber evidências disso através de seus pensamentos, retratados pelo narrador onisciente:

“Os tempos tinham mudado e os mais velhos já não controlavam os pensamentos e os sonhos dos jovens. Alguma coisa boa podia sair dali, daquelas cabeças desmioladas?” (PEPETELA, 2005, p. 25). Já os jovens, como Munakazi, Lulozo e Kanda, têm seus pensamentos dominados pelas incertezas, além de terem a responsabilidade de “começar a construir o país no futuro e melhorá-lo para as próximas gerações” (PEPETELA, 2005, p. 9).

No entanto, Munakazi, mesmo casada, demonstra-se distante na maioria dos momentos. Lau aponta que, durante todo o tempo, Munakazi “sente-se atraída pela cidade (idéias novas) e fica cada vez mais triste e insatisfeita com sua situação de segunda mulher” (2005, p.10). Após episódios de violência por parte dos soldados no *kimbo*, os habitantes decidem por se mudar para um novo *kimbo*. Munakazi reage com violência à decisão, como se lê em “recomeçou a bater furiosamente o funji<sup>3</sup> [...] e quase atirou a panela para o meio deles” (PEPETELA, 2005, p. 71). Ela então ameaça: “se vocês vão para o *kimbo* novo, eu volto para a casa dos meus pais. Daqui só saio para ir para Calpe” (PEPETELA, 2005, p. 72). E são através desses atos de subversão que, pouco a pouco, Munakazi se desvencilha de Ulume. Ela emagrece e se torna cada vez mais triste e inquieta. Até que confessa a Muari que “ela não queria vir para o Vale da Paz [o novo kimbo], pois isso a tinha afastado muito de Calpe. O sonho dela e de todos os jovens era conhecer Calpe. A mudança tinha sido uma machadada muito forte nesse sonho” (PEPETELA, 2005, p. 79). Então, pouco após esta confissão, Munakazi foge. Ulume procura-a por todo o *kimbo*, retorna ao *kimbo* velho e também visita o *kimbo* de seus pais e não a encontra, até que aceita o desaparecimento da esposa.

Ao fugir, Munakazi busca mais do que seguir seu sonho, ela tenta quebrar com as convenções sociais que a amarram, convenções

---

3 Segundo o glossário da obra, “Massa de fuba de mandioca ou milho cozida (Kimbundu)” (PEPETELA, 2005, p. 126).

estas já problematizadas por Beauvoir (2016 [1949]). Ela intenciona, nos termos de Beauvoir (2016), deixar de ser o outro, existindo apenas à sombra do homem, para se fazer como sujeito no mundo, autora de suas próprias decisões e criadora de seu próprio destino. Peixoto ressalta que “ao analisar a trajetória de Munakazi, enxergamos nela a imagem da violência. Munakazi é emblemática dentro da trama romanesca e dentro da literatura angolana, pois subverte a imagem da mulher angolana tradicional” (BEAUVOIR, 2015, p. 78). Além disso, como aponta Peixoto (2015), a inicial recusa de Munakazi ao casamento se configura como uma forma de recusa à tradição. Porém, o que ela encontra em Calpe é diferente do que esperava, já que se depara com violência, miséria e tristeza:

onde só conhecera homens que quiseram aproveitar o corpo dela, a juventude dela, e lhe fizeram dois filhos, um que morreu de doença e fome, e outro que perdeu num combate, fugindo cada um para seu lado, filho até hoje órfão de pais vivos se vivo estiver, [...] jogada de um lado para o outro, sem descobrir gente que com ela se preocupasse, até se juntar a um homem que percorreu cidades à procura de emprego e a fugir da guerra que andava sempre no seu resto, até ter um filho que morreu de fome [...] e ter mudado de cidade e de homem, pois o anterior desaparecera numa noite de dúvidas e medo, tendo ela aceitado este novo homem apesar de bêbedo porque não tinha onde ficar, o que a levou a aguentar calada muito murro e pontapé e mais uma vez a barriga a crescer, facto que levou o homem a expulsá-la pois não tenho dinheiro para alimentar duas bocas e foi por este menino que se entregou a outros homens a troco de dinheiro e comida, nunca mais de um teto que esse lhe parecia interdito naquela terra [...] (PEPETELA, 2005, p. 118-119).

Depois de viver tudo isso, resolveu percorrer outras cidades, sempre em busca da sua Calpe dos sonhos. No meio disso,

acabou se perdendo de seu filho de oito anos, durante uma fuga após o caminhão onde estavam, ter sido emboscado. Passou muito tempo buscando o filho, e foi gradualmente tornando-se um cazumbi<sup>4</sup>, até que se convenceu que “o único sítio onde encontrara alguma tranquilidade e carinho tinha sido naquele vale, com Ulume e Muari” (PEPETELA, 2005, p. 119-120).

Ao rodar o *kimbo* na tentativa de retornar à sua comunidade, Munakazi é vista como uma sombra, um vulto rondando a área. Os habitantes da região percebem uma presença que lhes causa estranhamento, beirando entre sobrenatural e o bizarro. Munakazi é descrita como “um esqueleto desgrenhado e andrajoso, um cazumbi, sem dúvida”, além de estar “envelhecida e miserável, [...] os seios ressequidos a fugirem do quimono em frangalhos, as pernas ossudas a furarem os restos de saia sem cor” (PEPETELA, 2005, p. 117). Ela então se aproxima e relata a alguns membros do *kimbo* o que ocorreu enquanto estava longe. Peixoto (2015, p. 78) considera que, ao reaparecer como uma morta-viva, Munakazi “representa, com a deterioração do seu corpo, a degradação das pessoas desse *kimbo* e de sua cultura”, que já estavam em decadência pelos impactos sofridos em consequência da guerra. Ao relatar sua história em Calpe à Muari, Munakazi não somente desabafa sobre seus infortúnios, mas “compartilha sua experiência individual com os que sobram no *kimbo* para que todos possam reconstruir, também com a memória dela, as suas memórias individuais e a memória de toda a comunidade sobre essa experiência de guerra vivida coletivamente” (PEIXOTO, 2015, p. 78). Para Lau, a volta de Munakazi significa “uma volta à tradição da velha geração” (LAU, 2015, p. 10). Além disso, Lau ressalta que Munakazi representa “o hibridismo que geralmente mora no angolano que quer saber

---

<sup>4</sup> Novamente segundo o Glossário, “Espírito, fantasma (em várias culturas)” (PEPETELA, 2005, p. 126).

de que consiste, precisamente, a sua identidade nacional, e que não consegue escolher entre as tradições ou as novidades” (LAU, 2015, p. 10). Como mencionado, Munakazi representaria esse sujeito pós-moderno cuja constituição identitária é múltipla e fragmentária, o que a levaria a essa oscilação.

É especialmente relevante deslocar a responsabilidade de Munakazi enquanto indivíduo que rejeitou a tradição e colocá-la no seu lugar verdadeiro, que é na sociedade extremamente racista, machista e opressora. Ela foi punida por ter tido um sonho, “o sonho de conhecer Calpe, a cidade do sonho, mas que afinal não era nada, dizia ela agora, sonho talvez fosse aquele vale, sonho talvez fosse viver sempre ali e longe do mundo” (PEPETELA, 2005, p. 118). Vemos, após a experiência violenta da cidade grande, a jovem buscando conformar-se com a sua situação, e encontrar no *kimbo* um local de proteção, segurança e aconchego, algo que não necessariamente é fácil.

### **A Dinaura de Órfãos do Eldorado**

Em Órfãos do Eldorado (2006), de Milton Hatoum, nosso enfoque será na personagem Dinaura, jovem órfã de origem indígena. O livro, narrado e protagonizado por Arminto Cordovil, é centrado em sua vida de jovem branco e membro da elite amazonense, em suas desventuras tentando preencher o lugar do pai na empresa da família após sua morte e na sua decepção amorosa com o sumiço de Dinaura. Arminto faz parte de uma antiga linhagem de colonizadores: seu avô, Edílio, fora um conquistador europeu que, por meio da violência contra indígenas e “caboclos” (HATOUM, 2008, p. 71), galgou um alto lugar social, e seu pai, Amando, era um homem de negócios. Após a morte do pai, Arminto, com sua total inabilidade para gerenciar os negócios, deixa a empresa na mão de outros funcionários

e segue para viver sua vida, preocupando-se apenas com seus assuntos particulares. Contudo, quando naufraga o Eldorado, cargueiro da família que fazia o transporte de produtos e, basicamente, mantinha a empresa funcionando, esta declina. A ruína financeira, somada à inabilidade de Arminto de lidar com os negócios e com seu dinheiro, chega a tal ponto que ele vende as últimas propriedades da família e acaba a vida morando em uma tapera afastada da cidade. A família Cordovil representa o auge de uma elite burguesa na Amazônia e seu posterior declínio, após o fim das duas guerras mundiais. Ademais, está explicitada no livro a tensa relação entre indígenas e brancos na região, como apontado por Oliveiri-Godet (2009, p. 93):

*Órfãos do Eldorado* questiona o lugar da cultura ameríndia no seio da sociedade brasileira a partir da experiência amazonense: fenômenos de imbricação, mas também de depauperação culturais; impregnação, trocas, mas do mesmo modo estiolemento, aculturação. Figuração que interroga as relações interculturais, levando em consideração tanto os processos de aculturação resultantes de políticas colonialistas quanto os cruzamentos culturais que possibilitam o renascimento de tradições em outros contextos. Da mesma forma que o romance se afasta de uma representação idealizada do processo de mestiçagem cultural, sublinhando a complexidade das trocas entre culturas diferentes e evocando a história violenta de seus ganhos e perdas, ele recusa-se a idealizar a relação com a alteridade ameríndia.

As duas principais mulheres indígenas representadas no livro são Florita e Dinaura. A primeira é a empregada doméstica da família Cordovil, destino bastante comum em Manaus para mulheres indígenas, como apontado por Araújo (2012). Ademais, representa, ao mesmo tempo, uma mãe para Arminto, pois o cuida quando criança e o apresenta ao mundo ameríndio, e uma



amante, pois é quem faz sua iniciação sexual, dois papéis também bastante comuns para mulheres de sua condição social e racial. Dinaura, foco da nossa análise, é uma jovem indígena que vive em um convento. Ambas sofrem processos violentos dentro da sociedade amazonense. Florita, assim como muitas outras crianças e mulheres indígenas, foi acolhida “pelas famílias da cidade para servir de empregada doméstica, num regime de semiescravidão” (OLIVEIRI-GODET, 2009, p. 98), enquanto Dinaura representa as jovens indígenas “do orfanato que as freiras protegem do tráfico sexual, mas que sofrem, no entanto, um processo de aculturação que começa pela proibição de falar sua própria língua” (OLIVEIRI-GODET, 2009, p. 98).

A primeira vez que Arminto vê Dinaura é durante o funeral de seu pai, Amando. Enquanto estavam no cemitério, avista a menina junto das outras órfãs do Sagrado Coração de Jesus, acompanhadas pela Madre Caminal, diretora do colégio. Dinaura é descrita da seguinte forma:

As órfãs do Sagrado Coração de Jesus também estavam no cemitério, todas juntas, com o mesmo traje: saia marrom e blusa branca. Meninas. *Uma delas tinha jeito de moça crescida. Parecia uma mulher de duas idades. Usava um vestido branco e olhava para o alto, como se não estivesse ali, como se não estivesse em lugar nenhum. De repente o olhar me encontrou e o rosto anguloso sorriu. Eu não conhecia a moça. Olhei tanto que a diretora do colégio do Carmo se aproximou de mim.* Madre Joana Caminal veio sozinha, me deu os pêsames e disse secamente: O senhor Amando Cordovil era o homem mais generoso desta cidade. Vamos rezar por sua alma. E foi embora, a moça e as outras órfãs atrás dela (HATOUM, 2008, p. 28, grifos nossos).

Importante destacar, neste trecho, que não fica evidente qual a idade de Dinaura. Embora esteja no meio das outras meninas, presumivelmente crianças, é mais alta e, posteriormente, ganha

a autorização da Madre para namorar Arminto. Pontuamos, no entanto, o fato de ela ser, provavelmente, muito mais nova que ele, que nessa época já deveria estar entre os vinte e trinta anos. Dinaura era indígena, sendo sua mãe nascida em uma ilha do rio Negro (HATOUM, 2008, p. 97), embora Arminto só fosse saber mais sobre sua origem ao final do livro. A personagem era órfã e teve algum tipo de envolvimento com Amando, não se sabe se como amante ou como filha, já que “tinha idade para ser as duas coisas” (HATOUM, 2008, p. 98). Essa informação Arminto sabe por Estiliano, advogado de seu pai e amigo íntimo há muitos anos. Estiliano havia sido procurado por Amando para desabafar sobre esse caso e prometeu que cuidaria de Dinaura caso algo acontecesse com ele. O advogado conta, também, que ela “morava sozinha numa casa de madeira que Amando construiu atrás da igreja. Vivia com regalias, comida boa, e eu mandava livros, porque ela gostava de ler” (HATOUM, 2008, p. 98). Arminto, evidentemente, não sabia dessa relação entre Dinaura e Amando quando se apaixonou perdidamente por ela, paixão esta que o levou praticamente à ruína. Isso porque, enquanto ocorriam todos os problemas na empresa, ele parecia não estar tão preocupado com os negócios quanto estava em se relacionar com ela a qualquer custo.

A última vez em que se encontraram foi quando transaram, já que, depois, ocorreu uma enchente massiva e Arminto ficou sabendo que Dinaura entrou voluntariamente em um retiro absoluto por um mês. Nesse meio tempo, o navio Eldorado, posse da empresa dos Cordovil, naufraga e Arminto tem de ir à capital resolver questões burocráticas. No seu retorno, descobre que Dinaura sumiu. Busca a Madre Caminal, mas ela apenas afirma que “Dinaura anda por aí” (HATOUM, 2008, p. 59) e que ninguém sabe se em Vila Bela, cidade onde moravam, ou em outro lugar. Ademais, quando mandou que barqueiros da cidade fossem procurá-la, um deles, Ulisses Tupi,

jurou que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. Ele ouviu isso nas palafitas de beira de rio, nas freguesias mais distantes; ouviu de caboclos solitários, que vivem com suas sombras e visões. Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. Surgiu na mente de quase todo mundo, como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas num lugar encantado. Ulisses Tupi queria que eu conversasse com um pajé: o espírito dele podia ir até o fundo das águas para quebrar o encanto e trazer Dinaura para o nosso mundo (HATOUM, 2008, p. 64).

Dessa forma, propagou-se na cidade a história de que Dinaura fora encantada por algum ser e levada para o fundo do mar, sendo necessária a intervenção de um xamã para salvá-la. Inclusive, Arminto conta que um cancionista da ilha criou uma canção chamada “A mulher encantada”, que narraria toda a história de Dinaura. Sua vida desanda porque se torna sua maior obsessão encontrá-la a qualquer custo, dedicando realmente sua vida para isso, sentindo como se nada tivesse sentido até achá-la. Arminto abre mão de sua fortuna, de sua casa, de todas as posses que tinha em nome dessa obsessão, chamada dessa forma porque parece partir mais do homem essa vontade de se relacionar, visto que em nenhum momento ele considera se havia uma motivação para a fuga de Dinaura ou se ela sequer queria seguir em um relacionamento. Ao menos até onde temos informação na obra, Arminto apenas considerava a sua vontade como soberana, o que se explica pelo fato de ele ser um homem, branco e rico, acostumado a ter seus desejos atendidos.

Ainda em relação a esse amor obsessivo, Olivieri-Godet afirma que Arminto, “obcecado pelo desejo por essa ‘mulher encantada’, [...] não cessa de ter visões e sonhar com ela. [...] sonha com a mulher da mesma forma que a população pobre da cidade sonha com a Cidade Encantada” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 95). Essa relação quase direta entre o mito de Eldorado e a fixação em Dinaura é importante na obra, uma vez que reconstrói esse mito em relação a Manaus, ao transferi-lo de um plano econômico para o plano das relações raciais e culturais da região, apontando para o quanto de mitificação também existe na forma como comumente se enxergam as relações raciais no Brasil. Além disso, como veremos a seguir, é justamente Eldorado o local para onde Dinaura fugiu.

Ao final do livro, quanto Estiliano conta a Arminto que Dinaura é sua meia-irmã ou madrasta, explica-lhe que ela quis ir embora para a ilha de origem de sua mãe e lhe mostra onde fica esse lugar:

Estiliano abriu uma folha de papel e me mostrou um mapa com duas palavras: Manaus e Eldorado. Li em voz alta as palavras e olhei para Estiliano. Já foram sinônimos, disse ele. Os colonizadores confundiam Manaus ou Manoa com o Eldorado. Buscavam o ouro do Novo Mundo numa cidade submersa chamada Manoa. Essa era a verdadeira cidade encantada. E o mapa? Dinaura está em Manaus ou na ilha? Ela foi morar no povoado da ilha, o Eldorado, disse Estiliano. Alguém, por engano ou malícia, disse para madre Caminal que Dinaura tinha uma doença grave. Não, não foi teu pai. Ela pode ter incutido na cabeça que estava doente. Não quis me dizer. Acho que só teu pai arrancava uma palavra daquela mulher. Madre Caminal concordou. E ela foi embora. A ilha fica a poucas horas de Manaus. Dinaura deve estar no Eldorado. Viva ou morta. Não sei (HATOUM, 2008, p. 98).

Novamente mesclando história e mito, Dinaura está na ilha de Eldorado, como mencionado, em uma total fusão entre os dois locais que eram desesperadamente buscados. Arminto parte, portanto, a Eldorado, vendendo o casebre que tem, em busca de sua riqueza perdida. O livro não chega a concluir se, quando está na possível casa de Dinaura, falando com sua provável filha, chega ou não a encontrá-la. Feitas as considerações sobre ambas as obras, cabe traçar os pontos de ligação e comparação entre as duas mulheres.

### **Munakazi e Dinaura: a fuga como única solução**

Tendo em vista o enredo das obras apresentado anteriormente, torna-se perceptível que ambas viviam em condições desfavoráveis, tanto individualmente quanto em um plano étnico ou comunitário. Dinaura e Munakazi são mulheres racializadas, uma indígena e a outra negra, vivendo em países que passaram por processos de colonização. Mesmo distantes no tempo, aqui tendo ocorrido a independência formal em 1822 e, em Angola, em 1974, fomos os dois colonizados por uma nação europeia imperialista, Portugal. Não cabe, aqui, falar muito desses processos coloniais e lutas de independência, mas sim pontuar que em ambas as nações, assim como em praticamente todo país ex-colonizado, há fortes resquícios da colonialidade, nos termos de Quijano (2005).

Isso significa que são regiões impregnadas de etnocentrismo, de concepções católicas, de racismo, de sexismo, enfim, de todas as construções sociais fruto do colonialismo. Esse é o principal ponto que une as duas e explica que ambas vivessem as situações que viveram. A sociedade em que ambas habitam é misógina e as impede de ter a mesma mobilidade social permitida aos homens, brancos e ricos. Evidentemente, não cabe a nós discutirmos se as sociedades tradicionais de Angola ou da etnia indígena da qual Dinaura faria parte (não explicitada no livro)

seriam ou não sexistas e opressoras com as mulheres, ao menos não sem cairmos, também, em um etnocentrismo, ao analisar tais realidades pelo nosso viés de duas mulheres brancas ocidentais do século XXI. No entanto, ambas as obras se passam em momentos em que essas comunidades tradicionais já estão desmanteladas ou em processo de desmantelamento pela opressão da modernidade e da colonialidade.

Além disso, outro ponto em comum é relativo à voz narrativa muito próxima de uma figura masculina. No caso de *Órfãos* mais ainda, pois Arminto é o narrador do livro, enquanto na *Parábola* há a narração em terceira pessoa, mas muito atrelada à visão de Ulume sobre as situações. Desse modo, carecemos de uma aproximação real com as duas mulheres, apenas podendo vê-las, compreendê-las e apreendê-las a partir desse olhar masculino, que com frequência não entende muito bem as suas ações.

Ulume é um homem também negro que vê sua comunidade sendo oprimida por uma guerra interminável, cujos lados são inconpreensíveis, e cujo único fator compreensível é que ela está, de fato, destruindo a sua cultura e separando sua família. Nesse sentido, ele encontra na tradição uma forma de assegurar a permanência de seu modo de vida, seus costumes e valores, enquanto a modernidade representa um opressão perigosa. Logo, sua incompreensão parece partir mais do fato de não entender bem qual o grande atrativo de Calpe e da vida moderna para os jovens, tendo em vista todos os malefícios atrelados a essa realidade. No entanto, é alguém ponderado quanto a isso, na medida em que compreende as angústias de Munakazi e permite que ela decida se quer ou não se casar com ele, possibilitando que ela tenha alguma agência nessa decisão, que normalmente seria tomada em acordo entre ele e o pai da jovem.

Arminto, por sua vez, não tem essa mesma visão de mundo que Ulume. Ele também vê seu mundo se esfacelando, seja

por sua inabilidade com os negócios, seja pelas condições sociais quando do declínio da riqueza em Manaus. Contudo, ele está do outro lado da moeda, sendo um herdeiro branco, ocupando outro local social, muito mais privilegiado que todas as outras personagens mencionadas. Sua incompreensão, por outro lado, advém desse lugar de privilégio, cujos desejos nunca deixaram de ser atendidos. Mesmo quando briga com seu pai e é forçado a sair de casa, não deixa de ser privilegiado, pois tem uma casa para morar e dinheiro para viver, algo que Munakazi, Ulume ou Dinaura não tinham.

No caso de Dinaura, essa distância entre o narrador e ela é ainda maior que na *Parábola*. Lá, ainda há algumas falas de Munakazi em conversas com Ulume, seus pais ou Muari, de forma que conseguimos alguns fragmentos de seus pensamentos, anseios e desejos. Seu maior silenciamento ocorre após a sua volta de Calpe, com todos os abusos e violências que sofreu na cidade. Acaba se abrindo apenas com Muari, para quem conta todas as experiências terríveis vividas, como mencionamos anteriormente. Dinaura, por sua vez, quase nunca fala no livro diretamente, o que ajuda o narrador a construir sua imagem enquanto um “enigma insondável” (SILVA e TRUSEN, 2018, p. 31). Sua aura de mistério é intensificada por esse fato de quase nunca falar, de modo que não temos acesso aos seus pensamentos, vontades, anseios, receios, e sempre dependemos da opinião de terceiros sobre ela, seja do próprio Arminto, seja de Florita ou de Estiliano. Logo, toda conjectura sobre as motivações de seu sumiço são apenas inferências, posto que no livro quase nada aparece sobre esse aspecto.

Esse silenciamento das duas mulheres, para além de questões individuais sobre como lidar com uma experiência traumática por meio do silêncio, tem diversos significados simbólicos. Por um lado, ambas sofreram um processo de aculturação através da linguagem, Dinaura enquanto mulher indígena separada de sua cultura,

forçada a viver em um convento onde não podia falar sua língua, e Munakazi quando vai para Calpe, onde provavelmente o português era falado, e também enquanto símbolo da cultura tradicional angolana que se esfacela pelo colonialismo e colonialidade.

Como já apontado por Fanon (2008), a linguagem tem uma centralidade grande na formação identitária de um indivíduo. Nesse sentido, uma parte importante do processo de aculturação do Outro é feita por meio da linguagem, forçando-o a renunciar à sua língua em nome da língua do colonizador. Logo, “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão [ou sua etnia indígena], seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34). Ademais, o pensador martinicano sublinha a importância da fala como possibilidade de existência no mundo, já que “falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33). Na mesma esteira de Fanon, Kilomba (2016) discute a boca como o local de opressão por excelência e, por isso, ela “representa o órgão que os(as) brancos(as) querem – e precisam – controlar e, consequentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente reprimido” (KILOMBA, 2016, p. 172). Logo, o silenciamento dos sujeitos subalternizados sempre foi um projeto que muito interessou para os invasores brancos, seja porque não queriam ser confrontados com verdades desconfortáveis, seja porque queriam poder dominá-los sem objeções. Ademais, a imposição da língua do colonizador é um dos principais resquícios que permanece na colonialidade (QUIJANO, 2005), motivo pelo qual é tão relevante o silêncio das duas mulheres.

Como já mencionado, pelas obras estarem afastadas do ponto de vista de Dinaura e Munakazi, é difícil realmente compreender o motivo pelo qual optaram pela fuga como modo de lidar com a realidade que as oprimia. No caso de Munakazi, ainda conseguimos captar que sua principal motivação era a busca pela



novidade que Calpe representava, algo que era compartilhado com todos os jovens dos *kimbos* onde eles viviam. A jovem é descrita como alguém com ideias diferentes das defendidas pela tradição de seu povo, especialmente em relação ao casamento. Logo, como também já apresentamos, Munakazi representaria essa juventude interessada pelas novidades que a modernidade tem para oferecer, em detrimento da tradição de sua cultura.

Essa dúvida interna é bastante difícil de resolver, de modo que não conseguimos estabelecer um critério para precisar o que é melhor. A tradição parece oferecer segurança e estabilidade, mas isso pode significar imobilidade e opressão, por exemplo. A modernidade, por sua vez, parece oferecer uma miríade de possibilidades, mas em sua experiência concreta, Munakazi apenas encontra violência, abusos e opressão. Logo, nessa equação, ao menos no âmbito do romance, a tradição se apresenta como menos violenta e mais segura, mas não sabemos se essa resposta está dada, seja na obra, seja na vida real. Especialmente se considerarmos que, como afirma Peixoto, que Munakazi “aparece como metonímia para a decadência da cultura tradicional e como personificação dos efeitos da guerra sobre a comunidade rural” (PEIXOTO, 2015, p. 75). Desse modo, não há a garantia, em um mundo em que ocorre uma guerra de independência, que mudará toda a história do país, que essa cultura seguirá existindo do mesmo modo que sempre existiu. Esse esfacelamento da tradição está muito evidente na obra e é um dos grandes pontos de tensão, como nos diversos momentos em que eles são obrigados a mudar os *kimbos* de lugar porque a guerra está chegando mais perto e eles precisam se isolar mais ainda para se proteger. Logo, a série de violências que Munakazi sofre, resultado desse universo misógino e violento da guerra, é quase uma premonição do que acontecerá com todas as pessoas da comunidade ou com a tradição em si.

Por outro lado, não sabemos bem os motivos da fuga de Dinaura, de modo que a especulação é ainda maior nesse caso. Podemos apontar como opções, por exemplo, que ela foge para conseguir criar sozinha sua filha e poder sair da influência da família Cordovil, já que fora sustentada pelo pai, Amando, e, depois, tornou-se objeto de desejo/obsessão do filho, Arminto. Uma recusa aos avanços de Arminto parecia improvável, dada a sua condição subalternizada de mulher indígena pobre, assim como manter-se eternamente no convento também não seria viável. Talvez fosse, inclusive, forçada pela Madre a casar-se com Arminto, caso ele insistisse ou fosse tomado em maior conta por ela, o que não parecia ocorrer na trama do livro. De todo modo, Dinaura parecia carecer de possibilidades de agenciamento de sua própria vida e destino, precisando de uma fuga para um lugar isolado para poder viver sua própria existência como desejava.

Outro ponto importante de ser mencionado é que Dinaura se encontrava já distante e privada de sua cultura tradicional, tanto que vivia em um convento, e não temos notícia se ela tinha uma família e como chegou até a irmandade de freiras. Logo, ela representa um passo além da situação de Munakazi, no sentido que o processo colonial brasileiro já havia acabado, no presente de Órfãos, há muito mais tempo do que na *Parábola*. Desse modo, a colonialidade no Brasil está muito mais assentada, e a tensão entre modernidade e tradição se encontra já em outro patamar, de modo que para muitos não há mais escolha, apenas imposição da modernidade. Nesse sentido, Dinaura foge e não tem para onde voltar depois, não tem uma família e uma comunidade que a receberia caso sua fuga não desse certo.

Ademais, inclusive não sabemos se sua fuga dá certo ou não, uma vez que a encontramos somente ao final do livro, quando Arminto descobre seu paradeiro, mas nem sabemos se os dois se encontram ou não, pois a obra se encerra no meio disso. Sabemos

apenas que ela não voltou para a cidade e foi viver em um local isolado, em um movimento que podemos comparar ao dos habitantes da comunidade na *Parábola*, que se isolavam para fugir das violências que a guerra e a modernidade traziam.

A fuga das duas mulheres, principal ponto que as une, embora por motivações levemente diferentes, parece ter a mesma origem: uma forma desesperada de escapar do mundo opressor que as circundava. Logo, seus desaparecimentos/fugas parecem-nos uma forma de resistir ao pouco agenciamento que detinham sobre suas próprias vidas. Assim como Petel (2017) ressalta quando fala sobre a obra *A mulher foge* (2011), de David Grossman, aqui também

[...] a fuga, [...] é uma reação humana natural que serve como medida protetiva. Uma vez que é tão difícil conviver com uma realidade violenta, intrusiva e ameaçadora, o escape acaba por ser uma forma de simplesmente sobreviver à ameaça. No entanto, no caso da protagonista do texto, escapar não é sinônimo de fraqueza. Ao contrário, escapar é mover-se; é fazer alguma coisa para não se deixar envolver pelo caos prestes a se instaurar. [...]. A atitude de fugir parece ser um recurso de que Orah [protagonista do livro] dispõe para mudar seu suposto destino (PETEL, 2017, p. 184).

Nesse sentido, a fuga se apresenta como a principal forma de agência que essas personagens têm, talvez até mesmo sua única opção para escaparem de situações opressoras. Entretanto, não necessariamente a fuga por si só resolve seus problemas ou permite que elas consigam o que desejam, especialmente Munakazi. Conforme já mencionamos repetidamente, ao fugir para Calpe e escapar da tradição e da imobilidade que a sua comunidade representada, encontra-se com uma série de violências, o total oposto do que ela esperava obter. Isso, no entanto, não faz com que sua fuga seja um desatino de uma jovem irresponsável ou deslum-

brada com a modernidade, mas sim alguém que via na cidade grande uma outra possibilidade de mundo em que sua vontade individual fosse mais respeitada ou que ela pudesse transitar pelo mundo mais livremente, sem o peso da tradição sobre ela. O destino de Dinaura, por outro lado, não sabemos se foi positivo ou negativo, apenas temos a notícia de seu paradeiro. Podemos, evidentemente, inferir a quantidade de violências a que esteve exposta por ser uma mãe solo jovem e indígena no Brasil do período.

Nos dois casos, considerando o destino das mulheres, a fuga torna-se uma possibilidade de agência limitada, uma vez que o “mundo lá fora” é tão violento quanto aqui dentro, criando um impasse ou uma imobilidade. Isso é resultado justamente de uma sociedade misógina, racista e classista que não permite que todos os sujeitos se movimentem da mesma forma e com a mesma liberdade.

### **Considerações finais**

Munakazi e Dinaura são duas personagens que habitam locais muito distintos, tendo experiências e vivências muito diversas. No entanto, enquanto mulheres, pobres e racializadas, suas experiências de opressão são bastante similares e, por isso, ambas encontram na fuga uma forma de saírem da sua condição de estagnação e controle por terceiros. Munakazi, enquanto jovem angolana de um pequeno povoado, sentiu-se compelida a se casar com um Ulume, um homem mais velho e que já tinha outra esposa, enquanto seu desejo verdadeiro seria casar-se com um outro jovem, talvez até mesmo com um dos filhos de seu pretendente. Aceita casar-se com Ulume, mas nunca parece realmente confortável e à vontade com a vida que levavam no *kimbo*, desejando sempre sair de lá e ir para Calpe, assim como fizeram Luzolo e Kanda. Encontra na fuga a única forma de rea-

lizar essa vontade. No entanto, encontra apenas violência, abusos e desilusões na cidade grande, o que a força a voltar para o povoado, agora como uma sombra, um cazumbi, e sofrer todos os julgamentos dos outros moradores da região por ter fugido e fracassado em seus planos.

No caso de Dinaura, não sabemos com clareza quais as motivações de sua fuga. Como fizemos no artigo, apenas podemos inferir seus motivos, seja para escapar do jugo dos Cordovil, não ser obrigada a se casar com Arminto ou para poder viver a sua vida como desejava. De todo modo, o que é mais evidente é sua pouca agência enquanto jovem mulher pobre e indígena em Manaus no período, especialmente sendo ela alguém já alijada de sua cultura e, provavelmente, de sua família, situação diferente de Munakazi, que ainda tinha para onde voltar.

O ato de fugir é algo que une as duas mulheres, uma fuga usada como recurso último para escapar de uma condição de vida indesejada. Munakazi enfrentou-se com um mundo de violências que esperava uma mulher sozinha, pobre e negra na cidade grande de Calpe, sendo obrigada a voltar à sua região de origem para estar segura. Sobre o destino de Dinaura sabemos menos, visto que o narrador apenas descobre seu paradeiro nas páginas finais da obra e não sabemos nem se eles, de fato, encontraram-se ao final. Podemos apenas conjecturar, também, o nível de violência a que Dinaura esteve exposta quando morava com sua filha em uma ilha isolada no Amazonas. Desse modo, o mundo “lá fora” não parece um lugar acolhedor para ambas as fugitivas, cuja decisão de fugir traz uma outra série de consequências tão nocivas quanto se manter na situação indesejada. Nesse sentido, a decisão entre ficar ou fugir, que pode parecer, à primeira vista, muito simples, é tão complexa que considerar suas fugas como medo de enfrentar as situações indesejadas ou como um simples desatino de mulheres perdidas é bastante redutor.

A comparação realizada neste trabalho serviu para observar as convergências das experiências das duas personagens, tão diferentes em alguns aspectos (raciais e geográficos, principalmente), mas com diversos pontos em comum, especialmente a temática da fuga, como discutimos aqui. Analisar tais atitudes, as motivações e as histórias de Munakazi e Dinaura demonstrou como a vivência de mulheres racializadas em países ex-colônias, com fortes resquícios de colonialidade, vem sendo trabalhada na literatura contemporânea em língua portuguesa. Em países tão distantes quanto Brasil e Angola, com processos coloniais diferentes e distantes temporalmente, observamos que o resultado desse processo é, infelizmente, bastante similar, especialmente considerando as experiências das personagens, mulheres racializadas e pobres, nesses locais.

## Referências

- ARAÚJO, W. R. M. Trabalho doméstico e servidão: Trajetórias, gênero e identidade de mulheres indígenas em Manaus/AM. **Educa-mazônia: Educação Sociedade e Meio Ambiente**, v. 8, n. 5, pp. 8-25, 2012.
- BEAUVOIR, S. **O segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- FANON, F. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: Editora da UFBA, 2008.
- FERRARI, A. J. Fuga e resistência: o caso das fugas dos escravos na cidade de Campinas entre 1870 e 1880. **Revista Conexão Letras**, v. 1, n. 1, pp. 1-12, 2005.
- FLORES, L.; MENDES, A. C. D. **A construção das identidades das personagens femininas no romance Parábola do Cágado Velho, de Pepetela**. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 4., 2012, Dourados, MS. *Anais [...]*. 2012. Pp. 1-6.
- FOUCAULT, M. Sujeito e Poder. In: DREYFUS, H. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995. Pp. 231-249.
- HALL, S. **A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade**. São Paulo: DP&A Editora, 1990.
- HATOUM, M. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- KILOMBA, G. A Máscara. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 16, pp. 171-180, 2016.
- LAU, Y. **Uma comparação entre “Parábola do cágado velho” de Pepetela e “O esplendor de Portugal” de António Lobo Antunes a respeito da identidade nacional**, Utrech, abr. 2005.
- OLIVIERI-GODET, R. O ameríndio como personagem do outro na literatura brasileira contemporânea: Órfãos do Eldorado e Nove noites. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 11, n. 15, pp. 89-111, 2009.

PEIXOTO, A. B. Munakazi: de rapariga desejável a cazumbi em Parábola do cágado velho, de Pepetela. **Cadernos Cespuc**, n. 27, pp. 74-85, 2015.

PEPETELA. **Parábola do cágado velho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PETEL, K. L. A. Formas de resistência: a dialética da fuga e da palavra na obra *A mulher foge*, de David Grossman. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, v. 11, n. 20, pp. 179-187, 2017.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: CLACSO (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Pp. 227-278.

SILVA, R. V. R.; MATOS, T. R. Parábola do Cágado Velho: Uma perspectiva crítica através da história. **Mulemba**, v. 13, n. 2, pp. 190-203, 2015.

SILVA, F. A. R.; TRUSEN, S. M. Personagem Dinaura, de Órfãos do Eldorado: Voz narrativas e alteridade na construção do enigma da feminilidade. **Nova Revista Amazônica**, v. 6, n. 2, pp. 27-41, 2018.



**A FILHA DO COLONIALISMO: AMORES E MEDOS  
FILIAIS EM CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS,  
DE ISABELA FIGUEIREDO**

Danielle Massulo Bordignon  
Priscila Martini Pedó

**Introdução**

*Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, foi publicado originalmente em Portugal no ano de 2009. Sucesso de público e de crítica em seu país, rapidamente foi elevado ao patamar de obra-prima da literatura portuguesa contemporânea por seu pioneirismo em ilustrar, com uma linguagem que constrói imagens cruas e diretas, a violência derivada de questões de raça e de gênero praticada pelo colonialismo português em solo africano. Catalogado sob o gênero literário memórias, o *Caderno de Memórias Coloniais* é uma autoficção: Isabela Figueiredo, autora e protagonista da história narrada, é ela mesma filha de colonos portugueses, nascida em 1963, em Moçambique, e parte da primeira geração dos chamados retornados após a independência do país.

Dessa forma, Isabela narra, ao longo de 51 capítulos curtos que não obedecem a uma temporalidade linear, as memórias da sua infância e do início da sua adolescência na cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo, capital de Moçambique, durante o período compreendido entre o final da década de 1960 até 1975. Na cidade, Isabela vivia com os pais, um casal de portugueses brancos cujos nomes não são informados ao leitor de suas memórias. Ain-

da que não fossem “brancos de primeira” (FIGUEIREDO, 2018, p. 11), termo utilizado pela autora no texto de apresentação que antecede o início do *Caderno*, eles viviam em uma condição econômica e social mais confortável do que possivelmente teriam se estivessem em Portugal.

A vida de Isabela muda radicalmente aos treze anos, quando o conflito que se instala no país às voltas da independência e do início do processo de descolonização da até então colônia portuguesa leva a protagonista a ser enviada pelos pais a Portugal. Recebida pela avó paterna, Isabela inicia a construção de uma nova vida, experienciando a pobreza e o preconceito por sua condição de retornada, vivendo em um país desconhecido e tendo dificuldades para percebê-lo como seu.

Um aspecto relevante do *Caderno* é que, ao revisitar suas memórias, a voz adulta que narra a história se reconhece, desde muito jovem, como anticolonialista, intuitivamente, na infância, e de forma mais bem elaborada a partir do momento em que aprende a ler. Isso porque o acesso ao letramento permite a Isabela ter contato com outras realidades e outras formas de pensar, ao passo que o a figura paterna vai deixando de ser seu referencial identitário e o único mediador entre ela e o mundo. É por esse motivo que a narradora afirma ter começado a se tornar a pior inimiga do pai no momento em que aprendeu a ler (FIGUEIREDO, 2018, p. 83). Nesse sentido, às memórias de situações pontuais de sua infância e adolescência, Isabela adiciona os discursos dos adultos que a cercavam, dos quais desprendem-se desde visões políticas sobre a independência do país africano, até crenças e preconceitos voltados, principalmente, a questões de gênero e de raça, tendo como alvos homens e mulheres negros e negras. Com a maturidade e a permissividade alcançadas pelo distanciamento espaço-temporal, preocupa-se, também, em apontar, de forma algumas vezes sarcástica, em outras, contestatória, os problemas

que acompanhavam tais discursos, criticando-os e marcando uma posição avessa a eles. Ao se ocupar da nostalgia ainda presente nas falas dos portugueses retornados quando discorriam sobre suas vidas nas colônias portuguesas na África, por exemplo, a narradora a ilustra da seguinte forma: “Quando revelam, com lágrimas sinceras, ‘deixei o meu coração em África’, eu traduzo, ‘deixei lá tudo, e tinha uma vida tão boa’” (FIGUEIREDO, 2018, p. 97).

A inclusão dos discursos alheios em suas memórias também serve para demonstrar uma série de descompassos entre a visão de mundo da protagonista para com a visão de mundo daqueles que a cercavam, principalmente do pai. Pode-se apontar como exemplo a comparação que a protagonista faz entre a situação na qual vivia e a situação de outras crianças menos privilegiadas:

Comparando-me com os negrinhos rotos rodando a porta, rodando os restaurantes onde se comia camarão grelhado com limão e piripiri e galinha à cafreal, pensava que era rica, como os ricos das histórias de Dickens. Eu tinha tudo, eles, nada. O meu pai explicava-me que não era verdade. Não éramos ricos, mas remediados. Olhava a despensa cheia de comida, lá em casa, e tudo me parecia acima de remediado, estranho conceito (FIGUEIREDO, 2018, p. 56).

Apesar de não negar que sua família fosse pobre, a narradora, ainda muito jovem, consegue estabelecer uma comparação com as crianças negras que a cercavam, enquanto o referencial do pai parece estar mais voltado à realidade portuguesa do que à moçambicana, comparando-se apenas aos outros colonos brancos que, economicamente, ocupavam um lugar superior a si.

O exercício de rememoração que Isabela faz ao longo da narração é, ao mesmo tempo, uma visão distinta de um fato histórico, apresentado através dos olhos de uma criança que o viven-

ciou, uma busca por identidade nacional e um acerto de contas com o próprio pai, situações que, em *Caderno de memórias coloniais*, estão intrinsecamente relacionadas.

Adulta, vivendo em Portugal, Isabela é uma mulher retornada, que se identifica como exilada e desenraizada. Afirma ela que “um desterrado como eu é também uma estátua de culpa. E a culpa, a culpa, a culpa que deixamos crescer e enrolar-se por dentro de nós como uma trepadeira incolor, ata-nos ao silêncio, à solidão, ao insolúvel desterro.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 134). O desterro de Isabela, seu desenraizamento e seu sentimento de culpa associam-se diretamente com o fato de ela ser filha de colonos, mas não se encaixar totalmente nem na categoria de colona, muito menos na de colonizada. Enquanto seus pais pertencem à última geração de colonos portugueses na África antes da Revolução dos Cravos, Isabela é parte da primeira geração pós-colonial. Assim, por mais que tenha presenciado a violência da colonização quando criança, e por mais que, desde a infância, nunca tenha concordado com ela, a narradora sabe que Moçambique não lhe pertence, assim como ela não pertence àquele lugar, como bem o manifesta ao deixar o país pela primeira vez: “Não voltaria a esse lugar, que sendo a minha terra, não me pertencia” (FIGUEIREDO, 2018, p. 111).

A figura paterna, em *Cadernos de Memórias Coloniais*, é expressão de uma força imensurável, e se faz presente em toda a narrativa. A história inicia em um ambiente onírico, com a protagonista despertando do sono ao ouvir a voz do pai já falecido: “Era um olá grande, alto, impositivo, ao qual me seria impossível não responder” (FIGUEIREDO, 2018, p. 31). Sua resposta à saudação paterna é a escrita.

Isabela escreve seu *Caderno* décadas depois de ter deixado Moçambique e anos depois do falecimento do pai, algo sintomático da relação conflituosa mantida pelos dois ao longo de suas vi-

das. Nossa leitura de *Cadernos de memórias coloniais* procura centrar-se exatamente nessa gama de sentimentos conturbados que a narradora guarda em relação à figura paterna, personificação do colonialismo. Procuramos ilustrar quem é esse pai e as relações mantidas entre ele e a filha ao longo de suas vidas com base nas memórias de Isabela, além de buscar compreender até que ponto a relação conflituosa entre a narradora e seu pai pode ser vista como uma manifestação do Complexo de Édipo, bem como suas consequências para a visão de mundo de Isabela Figueiredo.

### **Pai e filha em análise**

A relação entre a narradora e seu pai pode ser interpretada como um conflito psicológico sem correspondência física: conflito esse que pode ter impactos mais duradouros do que um contato inapropriado. É possível observar que Isabela continuaria assombrada pela figura paterna, já que, segundo ela própria, só conseguiu desenvolver a obra após o falecimento de seu pai: “eu não estava a contar a verdade, não podia contar a verdade porque havia um pacto de fidelidade com o meu pai. Não podia falar daquelas coisas com o meu pai vivo, sabendo que ele ia ler” (COELHO, 2009, [s.p.]). Essa colocação revela que, ao mesmo tempo em que reconhece as falhas do genitor, a autora demonstra uma preocupação e um respeito com a sua figura.

A autora apresenta, ao longo de toda a narrativa, sentimentos que vão do amor e admiração ao temor e desprezo. Essa ambiguidade pode revelar um conflito interno que é investigado na psicanálise. Explorado inicialmente por Sigmund Freud como “complexo de Édipo”, mas desenvolvido posteriormente como “complexo de Electra” por Carl Gustav Jung, o “grupo de ideias e sentimentos inconscientes em grande parte centrados em torno do desejo de possuir o genitor do sexo oposto e eliminar aque-

le do mesmo sexo”<sup>1</sup> (RYCROFT, 1995, p. 118, tradução nossa) parece encontrar, pelo menos em parte, correspondência na obra de Figueiredo. Não tentaremos, aqui, realizar um diagnóstico da narradora, mas buscar uma aproximação teórica com a psicanálise, visto que a própria autora reconheceu essa ligação em uma entrevista à Folha de São Paulo (MELLO, 2018). A relutância em tratar do tema deve ser superada pois, como coloca Jung, “se eu dissesse que o complexo de Édipo é antes de tudo uma fórmula para expressar o desejo infantil com referência ao pai e à mãe, e para expressar o conflito que este desejo faz surgir – e todo desejo interesseiro faz surgir conflitos – sem dúvida o assunto pareceria mais aceitável” (JUNG, 2014, [s.p.]).

O sentimento pelo pai no conceito exposto, no entanto, não é exclusivamente positivo, encontrando aspectos negativos, como medo e repulsa, no seu desenvolvimento. Figueiredo coloca sua tensão emocional ao dizer que:

O meu pai tinha uma cara grande e suada cheia de ódio ou amor conforme os dias. Tendo eu preferido os do amor, calharam-me muitos dos de ódio. Quando amamos e nos violam num mesmo tempo, e não podemos fugir, enfrentamos de igualmente perto a face do amor e a do ódio, e não desviamos o rosto; sentimos o cuspo bater-nos nos lábios, nos olhos, e ouvimos até ao fim, sem pestanejar, sem um movimento muscular que possa ser mal interpretado. Não podemos fugir. Torna-se uma certeza. Uma prisão de alta segurança dentro da qual sabemos que temos de resistir e sobreviver (FIGUEIREDO, 2018, p. 144).

Essa ambiguidade também é demonstrada na forma como a narradora descreve o corpo do pai, às vezes positivamente - “o

---

1 “Group of largely *unconscious* ideas and feelings centring round the wish to possess the parent of the opposite sex and eliminate that of the same sex”.

corpo do meu pai era um trono. O corpo do meu pai era bom” (FIGUEIREDO, 2018, p. 162) – em outras, negativamente – “as partes íntimas do meu pai eram uma mancha escura e mole. Que contacto visual tão desagradável!” (FIGUEIREDO, 2018, p. 162). Já o corpo da mãe é descrito apenas negativamente – “O corpo da minha mãe era geométrico e seco” (FIGUEIREDO, 2018, p. 161). Segundo Luciana Guiland Vieira, as passagens demonstram que “está presente aqui a diferença da relação que a filha mantém com a mãe: a figura materna é formal, rígida, responsável pelos conselhos, pela orientação, pelas restrições, pela imposição de limites, enfim, pela educação. O pai é puro prazer” (VIEIRA, 2017, p. 33). Da mesma forma, o tratamento diferente que a narradora dá a cada genitor expõe uma hostilidade em relação à mãe, uma vez que a mesma é vista como “rival, que obtém tudo de seu pai que ela própria deseja”<sup>2</sup> (FODOR; GAYNOR, 1950, p. 130, tradução nossa).

Não apenas em relação ao corpo do pai que Figueiredo vê conflito. A personalidade do genitor também é fonte simultânea de segurança e de risco para a narradora. Enquanto em um momento afirma que o pai “era muito grande e muito poderoso como um rei-gigante, e a sua presença protegia-me de todos os medos irracionais” (FIGUEIREDO, 2018, p. 101), em outro diz que “o meu pai tinha o condão de transformar os finais dourados das tardes de sábado num poço escuro de medo e raiva” (FIGUEIREDO, 2018, p. 66). A duplicidade da visão da narradora encontra explicação na teoria do “pai imaginário” de Jacques Lacan. Segundo o autor, o pai imaginário funcionaria como uma imagem que a criança forma em torno da figura do pai, que pode não encontrar relação com o que o pai é na realidade. Essa imagem pode ser tanto a de um pai ideal, todo-protetor, ou a de um pai problemático e aterrorizante (EVANS, 2006).

---

2 “Rival, who gets everything from her father that she herself wants”.

O medo parece ter origem no reconhecimento do poder do pai e, principalmente, na sua capacidade de dominação tanto sobre Isabela quanto sobre os colonizados. Para Freud, é um processo comum:

Nesta função [de proteção] a mãe é logo substituída pelo forte pai, que retém essa posição pelo resto da infância. Mas a atitude da criança pelo pai é marcada por uma ambivalência peculiar. O pai em si constitui um perigo para a criança, talvez em razão de sua relação anterior com sua mãe. Portanto, ela tem medo dele não menos do que o deseja e o admira<sup>3</sup> (FREUD, 1989, p. 699, tradução nossa).

Em relação a si própria, Isabela estabelece essa vinculação ao afirmar que “eu tinha medo do meu pai. Desse poder absoluto do meu pai” (FIGUEIREDO, 2018, p. 68). Quanto aos colonizados, diz que “o caniço era como o labirinto do Minotauro, e o meu pai era o Minotauro que aí entrava e saía, quando lhe apetecesse, para exercer a sua justiça” (FIGUEIREDO, 2018, p. 75). Inclusive, é nesse momento, quando o pai exerce a “justiça” sobre o colonizado, que Isabela rompe com a visão romantizada do pai. Para Vieira (2017, p. 38), “o objeto amado, antes idealizado, parte-se em pedaços: não corresponde mais a esse homem branco racista e violento”. Assim, inicia-se o processo de luto da narradora pelo pai imaginário e a assimilação do pai real:

Para abrir mão do amor pelo poder desse pai, o sujeito tem que passar primeiro por um momento de ódio contra ele. O analista descobre, justamente, que o luto por esse pai ocorre pelo

---

3 “In this function [of protection] the mother is soon replaced by the stronger father, who retains that position for the rest of childhood. But the child’s attitude to its father is coloured by a peculiar ambivalence. The father himself constitutes a danger for the child, perhaps because of its earlier relation to its mother. Thus it fears him no less than it longs for him and admires him”.



reconhecimento de seu ódio por ele. A dimensão do pai real opera nesse ponto, permitindo o luto do pai ideal (BETTS, WEINMANN e PALOMBINI, 2014, p. 215-233).

Isso não impede Isabela de ver-se desolada quando o pai a envia para Portugal às vésperas da independência de Moçambique. O momento é carregado da tensão sexual que se torna desconfortável ao leitor, por vezes, e que pode ser interpretada como um contato inapropriado e, até mesmo, incestuoso:

Agora vai que já é tarde, vai, vai, e neste instante em que tudo está perdido, em que já não já volta, em que entro por essa porta de vidro, após os beijos formais, um sentimento estranho que não consigo controlar, um vazio, um nunca mais vou voltar, uma coisa que se perde, um vazio, e esse amor tão escondido, tão evidente pelo meu pai, que me projecta para os seus braços, contra a minha vontade, como uma bala que o atravessa e o torna exangue, eu chorando a fio, não conseguindo largar o seu corpo, os seus braços enormes, o seu corpo enorme, as suas mãos enormes, a sua carne enorme que beijo, que não quero largar (FIGUEIREDO, 2018, p. 128).

Provavelmente por amar, mas, ainda assim, reconhecer os erros do pai, Isabela carrega o sentimento de culpa por “contar a verdade” sobre o que viveu (COELHO, 2009). Chama isso de “traição”, pois vê que tinha o dever reproduzir o pensamento dos colonizadores, ou seja, de seu pai: “[...] e toda a minha verdade é para eles uma traição. Estas palavras, uma traição. Uma afronta à memória do meu pai, mas com a memória do meu pai podemos bem os dois” (FIGUEIREDO, 2018, p. 165). Segundo Catarina Martins (2011, p. 1-28), “esta traição é também uma superação do sentimento incestuoso paradoxal que une a autora ao progenitor, num plano em que o domínio do privado, o domínio da emoção mais inconfessável, perante si mesma e os outros, a

interioridade mais profunda, funde-se com o político”. Assim, a denúncia do pai estaria relacionada a uma denúncia do colonialismo. Ao confundir as duas figuras, Isabela coloca em pauta a sua real impressão sobre o colonialismo.

### **Entre amor e revolta: um percurso pelo abuso**

A figura paterna ocupa um lugar de destaque em *Caderno de memórias coloniais*, sendo objeto tanto de amor e admiração, quanto de medo e revolta. Isabela descreve seu pai como uma figura forte, viril, despojada e ativa: “Ele sentia prazer em viver e gostava de comer, beber e foder, isso já expliquei. O meu pai expirava essa festa dos sentidos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 31). Essa imagem de homem bonachão e festivo convive, porém, com uma face racista e violenta, cujas ações agressivas marcam profundamente a filha. Eletricista, ele comandava um grupo de trabalhadores moçambicanos negros, pagando-lhes parcos salários e agredindo-os verbal e fisicamente, em uma espécie de escravidão velada. A narradora explora esse lado racista e violento do pai, destacando constantemente o poder que ele exercia sobre aqueles que o cercavam, dado, em grande medida, por seu *status* econômico e racial. Quando um de seus funcionários passa três dias sem ir trabalhar, por exemplo, o pai vai procurá-lo em casa e leva Isabela consigo:

O meu pai gritava lá dentro e, aos safanões, trazia-o para fora, atordoados ambos. Segunda, vais trabalhar ouviste? Segunda, estás nas bombas às sete. Vais trabalhar para a tua mulher e para os teus filhos, cabrão preguiçoso. Queres fazer o que da vida? Safanão. Soco. E a mulher e os filhos e o bairro todo, e eu, estávamos ali, imóveis, paralisados de medo do branco (FIGUEIREDO, 2018, p. 76).

Esse poder que paralisava a todos, inclusive a filha criança, manifestava-se não só em suas ações e em seu discurso para com seus subordinados, mas também em seu corpo e na expressão de sua sexualidade.

Isabela escolhe iniciar a escrita de suas memórias atrelando raça e sexo, ambos elementos são unidos pela violência e se fazem presentes, em maior ou menor grau, do início ao fim dos *CADERNOS*. Por meio dos discursos sobre corpo e sexo manifestados pelas mulheres brancas pertencentes à mesma classe social que a de sua família, Isabela ilustra o comportamento que era esperado de uma mulher branca e os preconceitos que essas mulheres nutriam contra as mulheres negras:

As pretas tinham a cona larga, mas elas diziam as partes baixas, ou as vergonhas, ou a badalhoca. As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariam, de borco, todas viradas para o chão, onde quer que fosse, como os animais. A cona era larga. A das brancas não, era estreita, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque à cona sagrada das brancas só lá tinha chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade; eram muito estreitas, portanto muito sérias (FIGUEIREDO, 2018, p. 34).

Ficam visíveis, assim, os estereótipos raciais utilizados para desumanizar as mulheres negras, animalizando-as e objetificando seus corpos. O olhar dirigido pela Isabela adulta sobre esses sentidos comuns compartilhados com ela desde sua infância é o responsável por sublinhar o desacordo que a protagonista manifesta em relação a eles.

Da mesma forma cortante, a narradora expõe que os homens brancos buscavam prazer nas mulheres negras sem ao menos serem capazes de distingui-las umas das outras, despersonalizando-as completamente. Fato é que “Os homens iam às pretas”

(FIGUEIREDO, 2018, p. 34) e o pai de Isabela é um desses homens com os quais “as negras fodiam [...] por gorjeta, certamente, por comida ou por medo” (FIGUEIREDO, 2018, p. 40), explicitando que esse ato se constituía, antes de tudo, em uma violenta demonstração de poder por parte desses homens brancos por meio da submissão das mulheres negras.

A descoberta do corpo e da sexualidade na infância não são omitidas nas memórias da narradora. Da mesma forma com que descreve sua curiosidade em relação ao sexo, ela demonstra ter consciência da sexualidade paterna. A narradora explicita: “O meu pai gostava de foder. Eu nunca vi, mas via-se. Uma pessoa que observasse bem o meu pai, os olhos a sorrir ao mesmo tempo que a boca, a sensualidade viril das mãos, braços, pés, pernas [...]” (FIGUEIREDO, 2018, p. 37).

Isabela também compartilha do corpo do pai. Na descrição de suas brincadeiras infantis, ela explora o corpo paterno, no sentido literal do verbo: “Redondo, macio, arranhado, o corpo do meu pai dava-se ao riso, às cócegas, ao meu corpo” (FIGUEIREDO, 2018, p. 160). Além disso, ela possui uma ligação forte com esse homem, a quem ama e admira profundamente, entre outros motivos porque ele representa a liberdade de ir e vir, de agir livremente, de dar vazão a esses desejos pessoais que a ela, por ser menina, branca e criança, não eram garantidos. Era o pai quem dava a ela a impressão de ser vista, ouvida, de ser alguém importante:

Ele era fácil demais para mim. Sem me ensinar, o meu pai iniciava-me nos prazeres que já haviam despontado com o estranho fogo atizado pelo meu primo. Eu gostava de sua presença, de passear com meu pai a pé, por onde quer que fosse, de mão dada. [...] Dirigia-se-me como a uma adulta. Falávamos do que o dia trazia e levava. E ele era livre comigo, aquela coisa sua, parte de si, igual a si (FIGUEIREDO, 2018, p. 101).

Enquanto o corpo e o tempo compartilhado pelos dois, na infância de Isabela, são fontes de prazer, os anos desvelam a face autoritária do pai também para com ela. Se antes o lado violento dele era relegado aos homens e mulheres negros, com o tempo instauram-se entre ambos os conflitos não apenas geracionais e de gênero, mas também ideológicos e políticos:

Recebi todos os discursos de ódio do meu pai. Ouvi-os a dois centímetros do rosto. Senti-lhe o cuspo do ódio que custa mais que o cuspo do amor, e enfrentei, olhos nos olhos, a sua raiva, a sua frustração, a sua tão torpe ideologia. Ouvindo, não disse nada, nem um assentimento, nem um músculo se mexeu, e eu, inteira, era um sólido não (FIGUEIREDO, 2018, p. 144-145).

Isabela não consegue compreender todas as faces do pai, porque encontra descompassos entre as identidades que convivem dentro dele. Ela não entende como o pai, alegre e amoroso, fonte de prazer e de diversão, pode ser o mesmo homem que agride, física e psicologicamente, outras pessoas e ela mesma. Menos ainda, como ele consegue trocar seu comportamento tão rapidamente: “Havia uma raiva tão grande dentro de si, em amigável convívio com o amor que podia oferecer-me de um momento para outro” (FIGUEIREDO, 2018, p. 145). A raiva e o amor que Isabela nutre por ele envolvem tanto laços pessoais e familiares, quanto questões políticas e ideológicas. Segundo Martins (2011), é justamente por não conseguir discutir essas questões com o pai que, para a narradora, as esferas particular e pública acabam tornando-se indissociáveis.

Nesse cenário, o medo que o pai desperta na narradora cria um ambiente de grande tensão entre eles, no qual a constante eminência de um ato violento apresenta-se como um exercício recorrente do poder de dominação paterno. O poder do pai é

tamanho que, mesmo adulta, Isabela não consegue confrontá-lo diretamente sobre sua violência, seu autoritarismo, seu racismo. Sente-se tão violentada pelo pai que chega a fantasiar a morte dele, para que pudesse, enfim, “estar livre para pensar, para existir sem medo. Para lhe responder” (FIGUEIREDO, 2018, p. 144). Apenas no final da recompilação das memórias, sentindo-se liberada, pergunta-se para onde vai a partir dali.

### **Considerações finais**

Não há, contudo, um fechamento na relação conflituosa entre pai e filha. Isabela continua carregando o sentimento de culpa pela “traição”, mesmo após o falecimento do pai. Ainda assim, é exatamente a noção dos erros do pai que a leva a escrever a obra. Nem pelo estudo da obra nem pela análise das entrevistas dadas pela autora é possível saber se o que é contado realmente representa a “verdade” que tanto alega.

Talvez a melhor resposta realmente se apresente nas entrelinhas, não na raiva declarada contra o colonialismo, mas no amor constrangido pelo pai. Um amor que, sim, carrega uma culpa: por o pai ser racista, opressor, violento com os demais e não com ela, ao menos não sempre, já que, pelo vínculo de pai e filha que há entre ambos, sua relação é repleta de complexidades que inexistem nos outros casos. Da mesma forma, a narradora vê o colonialismo ser tudo isso com os demais e não com ela. Com Isabela, ambos são brandos e convenientes.

A busca por respostas para a inconformidade sentimental de Isabela encontra algum alívio na psicanálise. Embora o complexo de Édipo masculino seja muito mais pesquisado, foi possível verificar que os desenvolvimentos teóricos de Freud, Jung e Lacan podem ser ferramentas úteis para assimilar o multifacetado envolvimento de Isabela com seu pai. A existência de diversas nuances

e contradições na narrativa proporciona uma oportunidade para entender que a personalidade humana e a formação social não são moldadas de uma única forma, mas que adquirem contornos como resultado de diversos fatores.

A autora não consegue colocar apenas uma crítica ao colonialismo, algo que ignoraria sua condição como membro de um grupo que, certamente, beneficiou-se do sistema colonial. De fato, ela enfrenta a incoerência entre sua razão e sua emoção, reconhece de diversas formas que seu amor permanece mesmo com a consciência de todos os defeitos que vê. Sua forma de aliviar a mente e o coração foi colocar esses contrastes em forma de arte.

Isabela não relativiza o colonialismo, não justifica o injustificável, mas *Cadernos* apresenta uma visão que é pouco explorada, exatamente pelo maniqueísmo que surgiu em torno do período. Seu pai, o colonialismo, era um homem bom, só não era bom para todos. O colonialismo, seu pai, era algo ruim, só não era ruim para todos.

## Referências

BETTS, M. K.; WEINMANN, A. O.; PALOMBINI, A. L. O pai em psicanálise: interrogações acerca das instâncias real, simbólica e imaginária da função paterna. **Psicologia Clínica**, v. 26, n. 1, pp. 215-233, 2014.

COELHO, A. P. **Isabela Figueiredo: “O colonialismo era o meu pai”**. [S. L.]. 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/12/23/culturaipilon/noticia/isabela-figueiredo-quot-colonialismo-era-o-meu-paiquot-247765>. Acesso em: 1 jan. 2020.

EVANS, D. Father. In: EVANS, D. **An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis**. London; New York: Routledge, 2006. Pp. 62-64.

FIGUEIREDO, I. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

FODOR, N.; GAYNOR, N. Castration complex in women. In: FODOR, N.; GAYNOR, F. (Eds.). **Freud: Dictionary of Psychoanalysis**. New York: Philosophical Library, 1950. Pp. 130.

FREUD, S. The Future of an Illusion. In: GAY, P. (Ed.). **The Freud Reader**. New York; London: W. W. Norton & Company, 1989. Pp. 685-721.

JUNG, C. G. **Freud e a psicanálise**. Petrópolis: Vozes, 2014. *E-book*.

MARTINS, C. “Deixei o meu coração em África”. Memórias coloniais no feminino. **Oficina do CES**, v. 375, pp. 1-28, 2011.

MELLO, P. C. **Estava a escrever uma coisa que era uma bomba, diz Isabela Figueiredo**. São Paulo, 2018.

RYCROFT, C. Oedipus Complex. In: RYCROFT, C. **A Critical Dictionary of Psychoanalysis**. England: Penguin Books, 1995a. Pp. 118-119.

VIEIRA, L. G. **Entre colonos e colonizados: identidade cingida em Caderno de Memórias Coloniais**. [Dissertação de Mestrado]. Porto Alegre: PUCRS, 2017.



**“PASSEI A VIDA A RECOMEÇAR”: O CORPO  
FEMININO IDOSO EM DIÁSPORA NAS OBRAS  
DESAMPARO, DE INÊS PEDROSA, E QUARENTA DIAS,  
DE MARIA VALÉRIA REZENDE**

Giselle Maria Santos de Araujo

**O diaspórico**

O conceito de diáspora sofreu mudanças ao longo dos tempos. Historicamente relacionado ao êxodo dos judeus, foi aplicado também à dispersão grega e armênia e, mais tarde, ao povo africano forçosamente roubado de sua terra pela escravidão. Na contemporaneidade, o conceito vem sendo revisto. Teóricos como Khachig Tololyan defendem que, agora, a ideia de diáspora “incluye palabras como inmigrante, expatriado, refugiado, trabajador itinerante, comunidad exiliada, comunidad extranjera o comunidad étnica” (TOLOLYAN apud CLIFFORD, 1999, p. 300). Constituindo-se como redes de intercâmbio econômico, político e cultural, a diáspora é, então, vista em seu caráter mais dinâmico, não sendo temporário, mas contínuo em sua capacidade de instaurar novos sentidos de pertencimento.

Nesse sentido, Clifford (1999, p. 300) assegura que as diásporas não precisam articular-se de maneira linear ao problema da origem, sendo as conexões laterais e descentradas também importantes, uma história compartilhada de deslocamento, adaptação e resistência pode ser tão relevante como a projeção de uma origem específica. Dessa forma, os discursos da diáspora expressam o sentimento de fazer parte de uma rede que inclui a terra natal não

como algo deixado atrás, mas como um lugar de apego em uma modernidade de contrapontos. Avtar Brah afirma que

[...] las diásporas, como experiencias históricas distintivas, a menudo son formaciones compuestas por muchos viajes a diferentes partes del globo, cada una con su propia historia, sus propias particularidades. Cada diáspora es un cruce de múltiples viajes; un texto de narraciones exclusivas y, quizás, incluso dispares (BRAH, 2011 p. 214).

Sendo assim, a personagem diaspórica apresenta-se dispare, pois é uma mescla de múltiplas viagens, uma gama de narrativas que se cruzam e entrecrocamos. Migrantes trabalhadores, empresários, notáveis especialistas, estudantes, refugiados, exilados, todas essas existências em deslocamento constituem as viagens múltiplas que definem o diaspórico hoje e que a literatura, como representação da realidade, vai abarcar (BRAH, 2011, p. 209).

Ainda, estas existências, segundo Brah, são majoritariamente femininas. Para a teórica ugandense de expressão indiana, “las mujeres constituyen un segmento creciente de las migraciones en todas las regiones y en todos los tipos de migración”. Esta “feminización de la migración”, para usar um termo da própria Avtar (BRAH, 2011, p. 210), se relaciona diretamente com o corpo. É o corpo feminino o elemento que instaura o sentido de pertencimento a conexões descentradas que, paradoxalmente, se deslocam e se adaptam, e que, na mesma medida, resistem e se enraízam, resgatando a ideia de identidade.

Brah (2011, p. 210) defende que as migrações recentes, na contemporaneidade, estão criando novos deslocamentos, novas diásporas, que não necessariamente mantêm uma ideologia do “retorno”. O corpo busca se estabelecer, se enraizar, no lar fora do lar. Mas, como o corpo se enraíza nesse entre lugar diaspórico? Estabelecendo uma instância diaspórica ao vivido através da memória.

## O corpo feminino

Ao longo da história, o corpo feminino foi alvo de erotização e de tentativas de domesticação. A historiadora Mary Del Priore (2011), ao analisar o erotismo e o controle do prazer no Brasil colonial, alerta que, para as mulheres, “ter um corpo” já constituía um erro grave, pois o mesmo incitava o desejo sexual masculino e levava o homem à perdição:

Era preciso enfeiar o corpo para castigá-lo. Os vícios e as “fervenças da carne”, ou seja, o desejo erótico, tinham como alvo o que a igreja considerava ser “barro, lodo e sangue imundo”. Onde tudo era feio porque pecado. Isso porque a mulher – a velha amiga da serpente e do Diabo – era considerada, nesses tempos, como um veículo de perdição da saúde e da alma dos homens (DEL PRIORE, 2011, p. 237).

O corpo feminino, nesse sentido, precisava ser controlado pelo enfeamento, pela subordinação, pelo castigo.

Ao levar sua análise até o século XX, diante de mudanças de conceitos em torno da higiene e da intimidade, a autora assegura que o corpo feminino continuou a ser controlado – agora não mais por meio da religião, e sim pela educação:

[...] a educação do corpo adquiriu fórmulas de contenção, contrariando o desejo e os apelos da “natureza”. Se antes éramos malcheirosos e sujos, hoje somos perfumados. Se ontem éramos marcados por cicatrizes, atualmente somos cauterizados (DEL PRIORE, 2011, p. 237).

Controle, contenção: o corpo feminino “educado” não deixou de ser considerado, na atualidade, um “veículo de perdição da alma dos homens” (DEL PRIORE, 2011, p. 237) – o número absurdamente crescente de crimes de abuso sexual, pedofilia e fe-

minicídio deixa isso muito óbvio –, mas ganhou também o status de corpo que precisa ser cauterizado, parado e freado em seus desejos. Mas, como frear um corpo em movimento? Como frear um corpo feminino, ainda por cima idoso, que se desloca tanto interna quanto externamente, criando uma cartografia íntima e pública, marcada pela memória, pela vivência, pela adequação e pela inadequação a lares fora do lar? Isto considerando o lar como a representação da intimidade, o lugar onde “podemos levantar todos os véus e perguntar quem somos” (DEL PRIORE, 2011, p. 237). O que acontece, então, quando esse lar não abriga o corpo idoso, ou, em outra medida, o que acontece com o corpo velho quando há outros lares possíveis? Quem é esse corpo feminino idoso em movimento, em diáspora?

### **Jacinta, a casa e a memória**

O filósofo francês Gaston Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* (2000), faz uma análise fenomenológica do espaço como imagem poética que toca a sensibilidade humana. Segundo o autor, suas investigações

[...] visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 2000, p. 19).

Dentre esses “espaços de posse”, a casa é o espaço vivido onde o corpo se enraizará. É nessa “região longínqua” da casa de infância que

[...] memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem (BACHELARD, 2000, p. 201).

A casa para Bachelard (2000, p. 200) é nosso canto do mundo onde a memória, um verdadeiro teatro do passado, na definição do filósofo, se constrói em associação direta à imaginação, estabelecendo, assim, uma instância diaspórica do vivido.

O romance *Desamparo*, da portuguesa Inês Pedrosa (2016), reflete sobre o desamparo que acomete personagens em diásporas, em deslocamentos, em desraizamentos – tanto de seus lugares de pertença quanto de si mesmos. Logo, Artur, Jacinta, Raul, Ramiro, Rafael, Isabel, Rosária, Jaciara, Vanessa, Laís, Rita, Clarisse são personagens que se debatem em reconhecerem-se enquanto portugueses, brasileiros e moçambicanos – de lugar algum e de todos. O cerne da narrativa, no entanto, é a história de Jacinta, uma idosa de 89 anos que conta e tem sua vida contada no romance.

Jacinta representa o desraizamento forçado de uma terra, o primeiro desamparo. Arrancada pelo pai Artur de uma Portugal pobre e sofrida, dos braços de uma mãe que preferiu a terra à filha, Jacinta é criada no Brasil. A terra brasileira, apesar de ser para ela inicialmente inóspita e dura, porque representada pela mulher do avô que a criou, se torna seu lugar. Posteriormente, o casamento com Ramiro lhe proporciona a alegria da maternidade de três filhos, Rafael, Rita e Raul, mas, na mesma medida, lhe proporciona o segundo desamparo, através de uma relação repleta de traições e indiferença.

Porém, usando as palavras de Bachelard (2000, p. 200), como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo? Para o filósofo, esse enraizamento se dá por meio do corpo, através do

qual nos fixamos nos nossos espaços de pertença, que têm na casa da infância sua representação mais perene:

[...] a casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial (BACHELARD, 2000, p. 201).

Por isso, Jacinta, após o divórcio de Ramiro, mesmo tendo toda sua referência de vida no Brasil, e reconhecendo-se brasileira, retorna à casa de infância em Portugal, reconstruindo a relação com a mãe, cortada em sua diáspora. E é nessa mesma casa que todo o conflito da obra começa. O corpo de Jacinta cai na casa da infância, no lugar onde “memória e imaginação não se deixam dissociar” (BACHELARD, 2000, p. 201).

Avtar Brah (2011, p. 229) afirma que “el concepto de diáspora ofrece una crítica a los discursos de orígenes imutables, mientras que tiene en cuenta el deseo de un hogar. El deseo de un hogar, sin embargo, no es lo mismo que el deseo de una ‘patria’”. Nesse sentido, a vida de Jacinta, lembrada nas idas e vindas de narradores personagens, se desdobra num sentido de entre lugar. Homi Bhabha (2011, p. 82) afirma que o entre lugar das culturas é um espaço de natureza parcial, migratória e desenraizada: “No Brasil, eu sempre fui a Portuguesa; em Portugal, passei a ser a Brasileira [...]. Agora me dou conta de que, o contrário do que sempre pensei, isso não é ter falta de personalidade, não – é antes ter personalidade a dobrar” (PEDROSA, 2016, p. 23). É nesse espaço migratório de cultura, no deslocamento Portugal-Brasil-Portugal, que a personagem forjou sua “personalidade a dobrar”, ou, para usar uma expressão de Brah (2011, p. 229), nessa “mul-

ti-ubicación del hogar”, que Jacinta (re)constrói a narrativa de sua vida através da memória. Desenraizada da mãe, do lugar da infância, do papel social de esposa de alguém, da maternidade de Rafael e Rita – e se movendo entre o ser brasileira e o ser portuguesa –, as diversas moradas da vida de Jacinta se interpenetram e ganham um sentido imemorial quando ela retorna à casa de sua infância, em uma Portugal que parece parada no tempo. Ou, nas palavras de Jacinta, “um autêntico regresso ao útero” (PEDROSA, 2016, p. 68). Mas o corpo que “regressa ao útero” é um corpo velho, um corpo idoso.

Mirian Goldenberg (2012) afirma que “o corpo” é um valor e, também, um verdadeiro capital. Para Goldenberg (2012, p. 48), “além de um capital físico, o corpo é, também, um capital simbólico, um capital econômico e um capital social”. Como capital simbólico, o corpo é uma forma de distinguir os indivíduos. Em relação ao capital físico e social, o corpo, sendo capital de poder, é necessariamente um corpo sexy, magro, em boa forma: um corpo jovem. Retomando Bourdieu (2007), Goldenberg afirma que a relação de distinção entre os indivíduos se encontra objetivamente inscrita no corpo. O corpo envelhecido, nesse sentido, não é legitimado socialmente.

Contudo, é o corpo velho que marca a narrativa de *Desamparo*. O livro é iniciado e termina com a queda do corpo de uma mulher idosa, representando as duas nações que se imbricam e caem: Brasil e Portugal. Igualmente, é a velhice do corpo que gera a aceitação de Jacinta diante dos vizinhos lusitanos: “eu sou ‘a brasileira’ boa da aldeia, porque sou demasiado velha para evocar os fantasmas das brasileiras sedutoras, e porque me tornei a confessora dos pecados que as portuguesas não ousam contar” (PEDROSA, 2016, p. 26).

Para Clifford (1999, p. 300), o discurso da diáspora articula rotas, mas também raízes. Comunidades diaspóricas aprendem a

construir lares longe do lar, provocando mudanças significativas no sentido de pertencimento e gerando formas muito criativas de memória. Memórias estas que, junto ao sangue, formam a alma, “coisa que a idade torna cada vez mais pesada” (PEDROSA, 2016, p. 276). Assim, os deslocamentos da protagonista – a diáspora de Jacinta aos três anos de idade para o Brasil, o retorno para Portugal aos seis, a volta para o Brasil, o regresso a Portugal aos 58 anos – não somente significam transnacionalidade e movimento, mas expressam também as lutas políticas da personagem para definir seus modos de pertencer e de ser diferente, ao mesmo tempo. Pertencimento este que se dá através do corpo. Por isso, Jacinta, reconhecendo ser alguém que tem duas pátrias (PEDROSA, 2016, p. 26), ao ser questionada pelas enfermeiras por andar nua no hospital português, durante a internação causada pela queda em casa no início do romance, brada: “Posso sim. Posso tudo. Sou brasileira” (PEDROSA, 2016, p. 63). Ao mesmo tempo, na cena, recorda, emocionada, sua chegada à terra lusitana: “Esperei uma vida inteira para poder voltar a Portugal” (PEDROSA, 2016, p. 66).

## **O caminho de Alice**

O romance *Quarenta Dias*, da brasileira Maria Valéria Rezende (2014), narra a história de Alice, uma professora aposentada que vivia uma vida serena em João Pessoa, até ser obrigada pela filha a se mudar para Porto Alegre, deixando tudo para trás. Isto posto, uma reviravolta familiar a deixa abandonada à própria sorte, numa cidade que lhe é estranha. Ao saber que um desconhecido Cícero Araújo, filho de uma senhora da Paraíba, desapareceu em Porto Alegre, Alice se lança numa busca insistente que transformará sua vida.

Brah (2011, p. 229) assegura que “[...] los procesos de formación de la identidad diaspórica son los ejemplos por excelencia de la afirmación de que la identidad es siempre plural y está en



processo”. Alice, por sua vez, é uma idosa cuja identidade está em um processo marcado pela velhice do corpo que se desloca territorialmente contra a sua vontade:

Aquela canseira foi me amolecendo, dia a dia, me dando uma desistência, e nem lembro direito se foi a própria Norinha ou sua aliada-mor, Elizete, quem me arrouchou num canto da parede: Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado na lama, continuar com uma besteira dessas. Eu cedi, vergonhosamente. Foi isso. O resto é consequência (REZENDE, 2014, p. 19).

A diáspora de Alice se deu da Paraíba para o Rio Grande do Sul, de Cabo Branco para Porto Alegre, do calor marítimo para o frio longínquo da cidade desconhecida. O corpo velho, perdido o capital de poder que é a juventude, é violentado em sua vontade. O papel social de avó é o único papel social permitido ao corpo. Por isso, quando a mulher se emociona ao ver sua casa paraibana se desfazendo diante da mudança, a filha a chama de velha sentimental: “Minha filha disse: O que é isso, mãe? Parece que virou uma velhota sentimental, com esse apego a coisas completamente ultrapassadas” (REZENDE, 2014, p. 8).

No entanto, Avtar Brah (2011, p. 229) defende que, nas diásporas, novas posições de sujeito se criam e são assumidas. E que, além disso, novas fronteiras, isto é, novas linhas arbitrárias de divisão social, cultural e psíquica, nas quais as defesas de propriedade – “o que é meu, o que é seu, o que é nosso” –, são vigiadas, discutidas, defendidas e disputadas, ou seja, se formam. Nesse sentido, será nas ruas de Porto Alegre, a cidade tão distante, tão fria se comparada às cidades nordestinas, tão inóspita, que Alice criará uma nova posição de sujeito marcada pelo ultrapassar das

fronteiras entre as áreas nobres da cidade e os bairros periféricos. Logo, será no caminho percorrido pelo corpo que Alice construirá uma cartografia diaspórica.

A cartografia, por conseguinte, começa pela casa em que Alice passa a morar, chegando em Porto Alegre:

Fui tangida por entre poltronas e sofás brancos atulhados de terríveis almofadas de todos os tons entre o rosa-bebê e o roxo-quaresma, grandes cubos, paralelepípedos, prateleiras, tudo branco ou preto, por cima de um tapete branco e felpudo. Custei a reconhecer, numa prateleira preta, parte de meus velhos livros deslocados e encabulados naquele cenário emergente de novela de televisão, entre coisas impessoais, aqui e ali a mancha cor de jerimum ou vermelho-sangue de algum objeto igualmente geométrico e sem sentido, sem história nem nexos, coisas espalhadas a esmo ou segundo uma intenção inteiramente alheia e incompreensível pra mim (REZENDE, 2014, p. 21).

O sem sentido da casa, diante dos olhos de Alice, se dá porque lhe falta “história”. A inadequação àquele espaço, para ela impessoal e incompreensível, se realiza porque a memória não encontra forças de apoio para transformar o território em lar. O lar, por conseguinte, parece um cenário, uma construção deslocada de uma mulher igualmente deslocada, em um corpo numa cidade desconhecida. No lugar de um lar, o apartamento é, para Alice, uma “gaiola alvinegra que minha filha armou pra mim” (REZENDE, 2014, p. 23). Bachelard (2000, p. 203) nos garante que é no imaginário que o calendário de nossa vida se estabelece. Assim, é na lembrança da casa abandonada na Paraíba – ao que o teórico vai chamar de devaneio da memória – que Alice vai construindo uma aversão ao lar porto-alegrense.

Aversão essa fomentada pela atitude da filha diante do corpo velho da mãe. O corpo velho de Alice é tido por Nori-

nha como falta de capacidade e liberdade. A chave do apartamento fica com Norinha; a comida é comprada pronta; nada nessa nova vida dedica ao corpo idoso da personagem narradora algum tipo de capital. O incômodo com esse entre lugar de cultura se apresenta em forma de silêncio, na ausência de voz: “Fiquei calada, só olhando, com a boca cheia, o naco de queijo grande demais, difícil de mastigar e engolir, como todo o resto que havia tempos já vinha entalado na minha garganta” (REZENDE, 2014, p. 24).

Alice não se encontra na casa dessa “cidade pra onde me transplantaram à força” (REZENDE, 2014, p. 27). Por extensão, não encontra um lar fora do lar, a ponto de dizer “nunca morei aqui de fato” (REZENDE, 2014, p. 23). Bachelard (2000, p. 203), entretanto, também afirma que cada pessoa tem suas estradas, seus entroncamentos, seus bancos (lugares de descanso), “cada pessoa deveria preparar o cadastro de seus campos perdidos”. Dessa forma, a personagem Alice, não reconhecendo no apartamento o lugar de seu enraizamento num canto do mundo, faz o cadastro de seus campos perdidos e busca, na rua, a sua própria estrada, os seus próprios entroncamentos, seus bancos, criando assim sua cartografia diaspórica: “Tinha de haver, na cidade que se estendia pra lá dessas janelas, alguma coisa que eu fizesse livremente, por meu próprio gosto, sem obrigação, sem necessidade, sem ninguém se meter” (REZENDE, 2014, p. 27).

A procura pelo jovem Cícero Araújo é o gatilho necessário para o caminho de Alice, tal qual ela o queria, começar:

Um rumo vago. Que eu seguiria se quisesse. Talvez tenha sido o nome estranho do lugar que me despertou da letargia. Talvez tenha sido, sem que eu percebesse, a dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conhe-

ço atrás do rastro borrado de alguém que nunca vi. [...] Vesti a primeira roupa que vi no armário, agarrei a mesma bolsa grande usada na viagem, que estava à mão e eu nem tinha esvaziado direito, dentro havia um resto de coisas, nem olhei, joguei nela o chaveirão que Norinha me tinha entregue, a bolsinha do dinheiro trocado com um cartão de banco, a carteira de identidade, o celular com um mínimo de concarga na bateria e fui. De passagem, nem sei por quê, pra marcar o começo de uma nova era? (REZENDE, 2014, p. 47).

A “nova era” se estabelece na passagem. Bachelard (2000, p. 204) chama a atenção para o fato de que “não devemos esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho.” O devaneio do caminho diaspórico de Alice é pautado pelo corpo que anda à procura de um jovem que não se sabe ao certo se realmente existe. E, nessa procura, Alice se dá conta de que uma nova faceta identitária se forma, transformando-a em outra(s):

Saí, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, perder-se num mundo sem porteira, fugir ao controle de quem quer que fosse (REZENDE, 2014, p. 42).

Para Avtar Brah (2011, p. 230), “cada frontera encarna una narración única, incluso aunque resuene con elementos comunes con otras fronteras”. Como possui materialidade metafórica, a fronteira expressa características específicas, como os territórios psíquicos e geográficos demarcados. E é na fronteira geográfica entre os territórios centrais e periféricos da cidade que Alice vai demarcando seus territórios psíquicos, emocionais: “saí andando decidida, como se soubesse perfeitamente aonde ia, pisando duro, como nunca tinha pisado em parte alguma da

minha antiga terra, lá onde eu sempre soube ou achava que sabia que rumo tomar” (REZENDE, 2014, p. 42).

O caminho de Alice é um caminho diaspórico por excelência. Recordando o que diz Clifford (1999, p. 300), o conceito de diáspora não se limita mais à questão de origem transnacional, tendo importância, na mesma medida, as conexões laterais, com suas histórias compartilhadas de deslocamento. Por isso, ao sair em busca de Cícero, Alice se vê correndo atrás de um “outro mundo” (REZENDE, 2014, p. 45), repleta de pessoas de diversas naturalidades (REZENDE, 2014, p. 52) e marcado por uma identificação não esperada, diante da adaptação e da resistência:

Engraçado é que eu tinha a impressão de, afinal, quase nada ver de tão estranho assim, neste Sul tão longe de casa, o povo misturado de todas as cores, os petiscos de pobre, aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade, pobreza e necessidades, iguais às da minha terra, a pedir milagres (REZENDE, 2014, p. 53).

No caminho só conhecido pelo corpo em desgaste, Alice encontra o lar fora do lar, e começa a enraizar-se: “Creio que foi ali, naquele momento, que meus próximos quarenta dias se decidiram sem que eu soubesse” (REZENDE, 2014, p. 70). Ao enraizar-se na rua, o corpo velho de Alice ganha um novo capital. A mulher que se reconhecia idosa e vazia no apartamento preto e branco, agora ganha força. Força física para caminhar, e força para procurar Cícero Araújo, subindo e descendo ladeiras, ao passo que, nesse percurso, ganha autonomia e reconquista a independência e a liberdade que o corpo velho perde no imaginário social. Ao se reconhecer como moradora de rua, Alice fixa sua cartografia diaspórica nas ruas da cidade: “Eu já devia parecer uma inegável moradora de rua. E não era, Barbie? Ainda não tinha me dado conta, mas já era” (REZENDE, 2014, p. 82).

O *caminho* diaspórico de Alice faz com que a mulher se reconheça, e reconheça, no corpo, um capital de poder. O andar por andar, o movimento do corpo ao se deslocar, desloca igualmente o próprio sentido de sua vida. Logo, reconhecendo que seus *caminhos* a levaram a tantos lugares e a lugar nenhum (REZENDE, 2014, p. 95), isto é, assumindo novas identidades sem, no entanto, abandonar a anterior, a idosa finaliza sua cartografia construindo novas identificações, que têm no corpo velho sua motivação:

Andar com Lola dava-me direitos de cidadania pelas ruas, assimilavam-me como uma a mais entre eles, e eram tantos!, aves migrantes de todas as espécies, perdidas do bando, cansadas ou extraviadas a meio do caminho, esperando sob sol, chuva e sereno a volta do bando que as resgate?, recusam o zoológico, não se deixam aliciar pela comida fácil oferecida, medo de não ver a revoada ou de não ser encontradas quando o bando passar de volta?, preferem o ar livre, mirando o céu, à procura dos seus, ou, desde o chão, deixando passar os bandos rasteiros nos quais não se reconhecem (REZENDE, 2014, p. 100).

### **Considerações finais**

Os discursos da diáspora na atualidade expressam o sentimento de fazer parte de uma rede que inclui a terra natal como um lugar de apego, mas não se limitam a ela. Em nossa modernidade de contrapontos, para utilizar a expressão de Clifford (1999, p.300), a diáspora é entendida como vivência e prática dos sujeitos, de forma que tanto o deslocamento quanto a permanência são noções que se complementam. Constituindo-se como redes de intercâmbio econômico, político e cultural, a diáspora é vista em seu caráter mais dinâmico, isto é, em sua capacidade de instaurar novos sentidos de pertencimento.

As personagens de Jacinta e Alice expressam o diaspórico na literatura. Apresentando identidades multifacetadas e plurais, porque resultado de múltiplas viagens, externas - entre Brasil e Portugal, entre Paraíba e Rio Grande do Sul - e internas - entre os papéis sociais de mulher, esposa, mãe, avó, viúva -, Jacinta e Alice se mostram dispares em suas existências em deslocamento.

Exemplos da feminização da migração, movimento que Avtar Brah (2011) defende ser crescente na atualidade, as personagens em questão têm no corpo o elemento que instaura o sentido de pertencimento a conexões descentradas. Conexões que, paradoxalmente, se deslocam e se adaptam, resistem e se enraízam. Isso porque as novas diásporas que as migrações recentes estão criando têm no corpo seu centro, pois é o corpo que busca se estabelecer, se enraizar, no lar fora do lar, estabelecendo uma instância diaspórica ao vivo.

Em *Desamparo e Quarenta dias*, é o corpo feminino idoso que se apresenta como o elemento que instaura essa instância diaspórica transnacional e lateral. Ao ter perdido o capital de poder da juventude, as personagens, ao se deslocarem, constroem novas e inesperadas identidades em novos lugares de enraizamento a partir do devaneio da memória. É no caminho percorrido pelo corpo que as personagens constroem uma cartografia diaspórica; é através do corpo que as personagens definem politicamente seus modos de pertencer e de ser diferente ao mesmo tempo.

Tendo o passado como referência, as personagens improvisam realizações locais, recorrendo a elementos que simbolizam a vida já vivida, e, ao improvisarem, novas vivências são forjadas. Nas diásporas, novas posições de sujeito se criam e são assumidas e novas linhas arbitrárias de divisão social, cultural e psíquica são discutidas, defendidas e disputadas, ou seja, se formam. Na relação entre corpo, movimento, adaptação e resistência, Jacinta e Alice se (re)constroem como mulheres em meio a narrativas

que se cruzam e se entrechocam. Recusando a domesticação do corpo, seja por meio da prisão física de um lugar geográfico, seja por meio da prisão psíquica a um corpo sem capital de poder, as personagens não permitem que seus corpos sejam freados, ao deslocarem-se em suas múltiplas formas de existência, assumindo, assim, novas posições de sujeito.

Ao criarem essa cartografia íntima marcada pela vivência, Jacinta e Alice constroem lares fora do lar, seja na casa antiga da Vila de Arrifes, em Portugal, ou nas ruas periféricas das vilas de Porto Alegre, no Brasil, afastando o controle imposto aos corpos femininos.

A diáspora das personagens Jacinta e Alice, em sua capacidade de instaurar novos sentidos de pertencimento, demonstram que a identidade está sempre em processo. Processo que nos romances analisados é marcado pela memória e pela vivência do corpo, que se adequa e readequa a lares fora do lar. Diante de outros lares possíveis, os corpos femininos idosos de Jacinta e de Alice, em movimento, em diáspora, são aqueles que, literariamente, vivem em plena liberdade.



## Referências

BHABHA, H. **O Bazar Global e o Clube dos Cavaleiros Ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins e Fontes, 2000.

BOURDIEU, P. **A distinção**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAH, A. **Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión**. Madri: Traficantes de Sueños, 2011.

CLIFFORD, J. **Itinerarios transculturales**. Barcelona: Gedisa, 1999.

DEL PRIORE, M. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta, 2011.

GOLDENBERG, M. Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira. **Caderno Espaço Feminino**, v. 25, n. 2, pp. 46-56, 2012.

PEDROSA, I. **Desamparo**. São Paulo: LeYa, 2016.

REZENDE, M. V. **Quarenta dias** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.



**MOSAICO DO MUNDO AOS OLHOS DO TIMOR:  
HISTÓRIA E POÉTICA DA RELAÇÃO NO REQUIEM  
PARA O NAVEGADOR SOLITÁRIO**

Imara Bemfica Mineiro

*Requiem para o navegador solitário*, do escritor timorense Luís Cardoso, centra-se na vida de Catarina: em seus afetos e desafetos, nas agruras e desventuras que permeiam ciclos de esperas, de encontros e de partidas. O percurso da vida da protagonista é alinhavado a um contexto mais amplo, que coloca ficção e história cuidadosamente em contato. Enredadas à narrativa, diferentes vidas e trajetórias evocam fragmentos de histórias que vão compondo, no corpo do romance, uma espécie de mosaico do mundo. Esse mosaico, vislumbrado a partir do Timor Leste, pode ser lido como expressão de uma Poética da Relação, como proposto por Edouard Glissant (2011) – e nisso consiste a principal hipótese da leitura aqui proposta. Tal leitura é feita no diálogo com o manifesto *Éloge de la Créolité*, de Barnabé, Chamoiseau e Confiant (2015) e à luz de autores que discutem o imperativo de situar os olhares que se lançam sobre a história, em contraposição a uma narrativa que se arvora como universal e neutra, como Dipesh Chakrabarty (2000), Santiago de Castro-Gómez (2003), entre outros. Os trechos de mundo, e de passado, ao serem iluminados a partir do Timor, contestam o ímpeto de uma narrativa universalizante para ilustrar a dinâmica das construções históricas pautada pelo reconhecimento do diverso e da relação.

Do último rei da *Taífa de Sevilla*, em fins da ocupação moura da Península Ibérica no século XI, aos bombardeios atômicos

de Hiroshima e Nagasaki pelos Estados Unidos no final da Segunda Guerra Mundial, *Requiem para o navegador solitário* é povoado de referências históricas que nos convidam a passear por diferentes latitudes. Do *Brahmo Samaj* na Índia, nos primórdios do século XIX, ao grito de *¡No Pasarán!* de Dolores Ibárruri na Espanha da Guerra Civil dos anos 1930, o romance mobiliza um variado repertório de projetos de sociedades, fazendo recordar sonhos materializados e outros suplantados ou adormecidos. Da sede da Companhia das Índias Orientais Holandesas em Java, que liderava o comércio internacional no século XVII, aos atentados a bomba que varreram Portugal na segunda década do século XX, sob a bandeira anarquista da Legião Vermelha, a concretude da história encontra-se com o delicado tecido da ficção.

Nomes que remetem a corpos de carne e osso encontram-se com personagens encarnados nas letras do romance. O navegador solitário, inspirado na existência real de Alain Gerbault, assume feições quase etéreas na espera de Catarina. Seu corpo, frágil, moribundo e breve, adentra a ficção com baixa densidade. Ao passo que Catarina, a protagonista de olhos rasgados, pele de seda e cabelos negros, destra nas línguas imperiais e educada na erudição europeia, tem o peso de uma escultura de pedra, uma gata de Jade. Esculpida pelos pais para esperar por um príncipe encantado, carrega em si “a perfeita união entre duas culturas” (CARDOSO, 2009, p. 16), a asiática e a europeia – perfeição direcionada à finalidade última de arranjar um bom matrimônio. Essa fina boneca de porcelana, de origem asiática, ornada com a leitura dos clássicos ocidentais e o gosto por Debussy, tem, não obstante, muita clareza sobre a função e o lugar de ambas as culturas na coreografia das relações sociais.

Embora sempre à espera do príncipe encantado, seduzida pela leitura de *A la poursuite du Soleil*, de Alain Gerbault, Catarina despe-se de ingenuidade pouco depois de deixar a terra natal. À diferença do corpo quase rarefeito do navegador francês, que con-

torna o globo em solidão, Catarina investe-se da força da experiência, apropriando-se de suas relações, nem sempre amistosas ou gentis, para transitar com audaz desenvoltura no mundo mosaico que habita. Carrega a bagagem de dois continentes e encontra-se com outros tantos que lhe trazem um pouco mais da diversidade do mundo sem, para isso, percorrer mais do que a curta distância entre a Batávia e o Timor, na viagem única que sela seu destino.

É através dos olhos de Catarina, situados no Timor, que assistimos aos encontros entre história e literatura, sobre o que se dedica a primeira parte deste texto. Por meio da trajetória da protagonista, vislumbramos a persistência da espera – e da esperança – como o que resta à abertura da Caixa de Pandora, na esteira da analogia sugerida pelo autor entre o mito e o destino das mulheres. A isso se dedica a segunda parte do texto, cujo foco se mantém mais próximo à Catarina e às mulheres com quem ela divide sua vida privada: Madalena e Esmeralda. Acompanhando as graças e desgraças de suas relações, delinea-se a composição babélica que caracteriza seus convivas, abordada na terceira parte, a qual tem o intuito de ilustrar a evocação de diferentes tramas da história para a formação do mosaico oferecido pelo romance. Por fim, o mundo que se encontra na ilha do Timor, na tessitura da narrativa, incita a refletir sobre a composição de uma Poética da Relação, tal como sugerido por Édouard Glissant, como resultante empírica da diversidade e como estratégia de leitura – da história e das identidades – não tributária ou propagadora de um “universal” etnocentrado, hierarquizante e silenciador.

### **Perspectiva do mosaico: situar a história**

Pequena porção de terra na região fronteira entre o Sudeste Asiático e a Oceania, o Timor Leste foi colonizado pelo Império Português no século XVI. Antes disso, desde o século VII, a região já comerciava com a China, integrando-se ao mais impor-

tante eixo comercial antes da expansão marítima ibérica (DUSSEL, 1994). Durante o século XIV, sabe-se que pagava tributos ao reino de Java. Seu nome, Timor, é de origem malaia – derivado de *Timur*, que quer dizer “Leste”. Em tetum, *Lorosa’e* tem significado semelhante: “onde nasce o Sol”<sup>1</sup>. O comércio com a China e o interesse de Portugal – bem como de comerciantes de diferentes origens que passavam pelo Timor – centravam-se, principalmente, no sândalo. Madeira perfumada e de grande valor de troca, o sândalo cobria toda a ilha e foi, por muito tempo, pivô da circulação de viajantes e comerciantes pelo diminuto território.

Colonizado por Portugal de 1512 a 1975 e em seguida ocupado pela Indonésia até 2002, a história do Timor relaciona-se, tal qual o próprio sândalo e posteriores cultivos destinados à exportação – como o café – a uma dinâmica histórica mais ampla. Por uma parte, articula-se aos trânsitos insulares que caracterizam a região geográfica em que se encontra, o arquipélago malaio; por outra, como toda colônia de exploração, tem seu destino selado pela extração predatória dos recursos, pela asfixia de qualquer possibilidade de plena autonomia política ou econômica e por adentrar a narrativa histórica como um apêndice ou uma nota de pé de página de histórias mais visíveis.

É nesse sentido que se pode ler, por exemplo, a invasão da Indonésia como uma “nota de pé de página da Guerra Fria”, nas palavras de José Ramos-Horta<sup>2</sup>. Efetivamente, a opressão sangui-

---

1 Como sinaliza Priscilla de Oliveira Ferreira (2014), há uma lenda, uma espécie de “mito de origem” sobre o Timor segundo o qual a ilha seria oriunda de um enorme crocodilo que se transformou em terra. O estudo de Priscilla Ferreira, resultado de sua investigação de doutorado, merece menção aqui também porque que se debruça sobre as formas de representação do Timor nos romances de Luís Cardoso, abordando, para isso, as relações entre história e literatura que se estabelecem em sua obra.

2 Porta-voz da resistência timorense no exílio entre 1975 e 1999, ativista pelos Direitos Humanos – laureado com o Nobel da Paz em 1996 – e ex-presidente do Timor (tendo governado o país entre 2007 e 2012).

nária levada a cabo pela ocupação da Indonésia no Timor desde 1975 – que exterminou um terço da população do país –, com apoio dos Estados Unidos, ganhou visibilidade internacional somente com o fim da Guerra Fria. É nesse sentido, também, que se pode olhar para a invasão japonesa e seu enfrentamento com britânicos e australianos, no evento conhecido como a Batalha do Timor – moldura dos trechos finais do romance de Luís Cardoso –, como um apêndice da história da Segunda Guerra Mundial. De fato, a relação entre esses eventos é visceral do mesmo modo como a história do Timor Leste está intrinsecamente vinculada à história de Portugal e articulada às histórias dos demais impérios coloniais e pós-coloniais. Emerge daí, contudo, uma questão epistemológica que concerne ao lugar a partir de onde se lança a visão sobre os eventos e processos históricos.

No encontro entre a história e a literatura, o *Requiem para o navegador solitário* opera um giro na perspectiva usual: as histórias do mundo afora encontram-se na ilha, de lá são vistas. A nostalgia do reinado mouro em Portugal; a veneração pelo “pai da Índia moderna”, Raja Ram Mohan Roy e a reverência ao Império Britânico; a instalação de comerciantes chineses em Java; a reprodução do estereótipo elegante da França entre as classes abastadas; a emergência de Adolf Hitler e a formação dos blocos do Eixo e dos Aliados; as explosões atômicas de Hiroshima e Nagasaki; esses e outros eventos e processos históricos são alinhavados ao romance a partir do Timor. O enfrentamento dos japoneses com australianos e britânicos é iluminado pela movimentação da ilha – primeiro com a aproximação de japoneses travestida de interesses comerciais, depois, com a infindável espera pelo navio de reforços portugueses para impedir a ocupação japonesa e, finalmente, com a participação dos timorenses e habitantes de outras nacionalidades nos combates finais da Segunda Guerra Mundial que vão tomando a forma de conflitos internos.

O giro de perspectiva, que finca em solo timorense o ponto de vista dos eventos, realiza o “mergulho do olhar” em uma visão interior, como sugerem Barnabé, Chamoiseau e Confiant em *Éloge de la créolité* (2015, p. 22). Embora gestado na Martinica, esse texto reflete sobre as construções históricas e sobre as maneiras de ver e conceber a composição cultural tomando por base a noção da diferença, que enriquece a leitura do romance de Luís Cardoso. Reconhecendo as especificidades que fazem diferir substancialmente a Martinica do Timor Leste, as ilhas comungam do caráter insular em meio a arquipélagos assediados pelos poderes imperiais, do passado de exploração colonial com suas consequências e da diversidade de suas composições culturais, marcadas pelos processos de transculturação (ORTIZ, 2002). Apropriar-se da história, deixar de ser contado para assumir o lugar de quem conta, é um imperativo que se coloca a toda a geografia excluída da narrativa hegemônica dentro da geopolítica do saber e do poder (QUIJANO, 2005).

“É preciso lavar os olhos”, afirmam Barnabé, Chamoiseau e Confiant (2015, p. 24), deslocando o olhar do lugar “secundário ou da periferia para colocá-lo de volta no centro de nós mesmos”. Porque “nossa História (nossas histórias, mais precisamente) naufragou na História Colonial. A memória coletiva é nossa urgência” (BARNABÉ, et.al., 2015, p. 36-37). Nesse sentido, o *Requiem para o navegador solitário* deixa-se ler como uma espécie de representação dessa memória coletiva, que resgata o olhar naufragado da história para colocá-lo em solo timorense. Não se trata do olhar circunscrito a uma visão da história local, que se restringiria a pensar, estritamente, a história do Timor a partir do Timor – ainda que esse seja um gesto indiscutivelmente fundamental e até fundador da historiografia que não quer se deixar naufragar na colonialidade. Mas, para além disso, trata-se de assentar o olhar no local – reconhecendo a condição situada



de todo conhecimento (ANZALDÚA, 1987; HARAWAY, 1988) e revelando o caráter local de toda a escrita da história (CHAKRABARTY, 2000) – para, dali, reconhecer o entramado que se arranja na significação do passado e na construção da memória. Esse arranjo pressupõe o amplo diâmetro do mundo, com a medida das relações que compõe as identidades culturais e históricas. Trata-se, pois, de olhar a história do mundo a partir do Timor. De construir um mosaico possível – entre inúmeras outras possibilidades – com trechos, fragmentos, pequenas partes de história dali e de outras geografias.

Enquanto naufragadas na história colonial, ou minorizadas nas notas e apêndices de uma narrativa supostamente universal, as histórias da Martinica, do Timor ou de quaisquer localidades na periferia narrativa de uma história mundial, tendem a lançar sobre si um olhar de exterioridade. Esse olhar histórico, com lentes forjadas alhures – cuja origem silencia seu caráter igualmente provinciano (CASTRO-GÓMEZ, 2003; CHAKRABARTY, 2000) –, tende a “fomentar a exterioridade, nutrir o declive do presente” (BARNABÉ, et. al. 2015, p. 37). A memória é obscurecida em prol de uma narrativa erguida sobre alicerces extrínsecos. Diante disso, “a visão interior é reveladora, revolucionária”, na medida em que é capaz de restituir “um mosaico renovado pela autonomia de seus elementos, sua imprevisibilidade, suas ressonâncias” (BARNABÉ, et. al., 2015, p. 24).

O *Requiem para o navegador solitário* revela esse mosaico por meio da evocação das histórias que se relacionam na tessitura do romance. Personagens carregam consigo diversos trechos de passados e territórios que vão compondo os fragmentos de que são constituídas as histórias locais, sobretudo onde a experiência colonial foi marcada pelo interesse na extração de produtos comercializáveis como, no caso do Timor, o sândalo ou o café. A colonização inaugura o comércio em dimensões globais. Com o trânsito

de mercadorias e braços, expropriados pelos impérios, transitam comerciantes, agentes imperiais, prestadores de serviços, piratas, aventureiros e, com eles, traços culturais, memórias, visões e versões da história. E a história vai se constituindo nesse fluxo que provoca encontros, tensões e transculturações, articulando-se a eventos de outras latitudes e outros tempos, em uma composição ritmada, substancialmente, pelos contatos e pelas relações.

### **Caixa de Pandora: revés e espera**

É através dos olhos de Catarina, a partir do Timor, que vislumbramos esse mosaico do mundo retratado no romance. Sua voz narrativa vai alinhavando a concretude da história à sutileza do tecido ficcional, e uma meada entre força, destemor, determinação e delicadeza bosqueja o semblante da protagonista.

O destino de uma mulher é uma caixa de Pandora. Nunca se sabe o que tem dentro. A sorte pode ditar um príncipe encantado. Apaixonar-se por um marinheiro pode ser uma aventura sem retorno, como quando se entra pelo mar, quando as tempestades recomendam que se fique em terra. Sujeita-se a ser largada ao primeiro toque de rebate. Depois deambula à espera de ser resgatada por um coração de manteiga. Que o têm também os marinheiros solitários, viajantes em busca de outros ares, caçadores de fortunas, olheiros de mundos mágicos, músicos à procura de novas sonoridades, místicos no encalço do maravilhoso, escritores de histórias trágico-marítimas e pintores de paraísos que se vão apagando com o tempo (CARDOSO, 2009, p. 17).

Catarina conhecia bem línguas imperiais, poemas de Yeats e composições de Debussy, mas não soube decifrar o primeiro presente de seu prometido: o gato Alberto, *o Absínio*. Como a caixa de Pandora, o gato foi também um regalo de sentido incógnito e

efeito nefasto. Alberto Sacramento Monteiro, Capitão do Porto em Díli, visitou Batávia para negociar uma sociedade entre a empresa *Seda Pura e Prosperidade* – do pai de Catarina, um senhor chinês – e sua fazenda Sacromonte, que embarcava na então ascendente produção de café no Timor. Nessa ocasião, encantou-se por Catarina e a negociação do matrimônio integrou os trâmites da sociedade. Como ela era menor de idade, o casamento foi acordado para uma data futura, mas oscilou na esteira da baixa na safra do café. Diante da prolongada falta de notícias do marinheiro, então noivo e sócio da família, Catarina vai até Díli, a pedido do pai, para verificar o estado dos negócios na fazenda Sacromonte.

A viagem de Catarina desencadeia consequências irreversíveis, como quando Pandora abre a caixa e libera, de uma vez por todas e sem querer, as mazelas sobre o mundo humano. A ida para o Timor confronta Catarina com uma face menos encantada do prometido, revelando que ele nunca pensara seriamente em casar-se – uma vez que já era casado em outras terras – e esclarecendo, assim, suas intenções com o felino presente. Em um brusco ato de agressão, Catarina perde a virgindade e a vergonha, selando seu destino como aquela a quem se leva gatos, e não flores ou chocolates. Os gatos são para as amantes, flores e chocolates, para as pretendidas. Essa aventura sem retorno atrás do marinheiro, no mau tempo dos negócios, conferiu à Catarina a posição de “nona” do Capitão do Porto.

*Nona* em língua malaia significa senhora. Uma forma muito peculiar de dar o dito pelo não dito. Embora toda a gente soubesse qual a conotação exata. Era a mulher que ficava no cais a abanar o leque à espera do seguinte, depois de ter dado uns retoques na maquilhagem por causa de uma lágrima furtiva que se soltou aquando da partida do anterior (CARDOSO, 2009, p. 63).

No entanto, longe de se cristalizar na imagem de sua desdita, como uma boneca de louça aos cacos, Catarina apropriou-se da desgraça para retomar o prumo, inspirada por um propósito e uma esperança.

O propósito era reerguer a fazenda Sacromonte, arruinada pela má gestão de Alberto Sacramento Monteiro e que havia sido totalmente incendiada. A autoria do incêndio era atribuída à Malisera, figura enigmática, misto de bandido e benfeitor, temido e admirado, jurado de morte por Alberto Sacramento e procurado pelas autoridades locais. Ele era famoso por assaltar autoridades e administradores, tomar-lhes a farda e deixá-los humilhados, expostos em sua nudez. Era famoso, também, como benfeitor dos nativos e sedutor das mulheres. A negociação com Malisera era fundamental para assegurar o sucesso dos negócios e Catarina não titubeou em ir até ele para propor uma parceira.

A esperança era encontrar um príncipe encantado, vislumbrado como o navegador solitário de *A la poursuit du Soleil*, mas que lampeja na imagem de outros homens a quem ela aguarda – o pai, que mandasse notícias ou fosse visitar; o Malisera, que aparecia de quando em vez e sem avisar; o filho, primeiro esperado no ventre, fruto do violento encontro com Alberto Monteiro, depois raptado pelo bando de Malisera para não ser levado à Europa pelo tutor legal à contragosto de Catarina. A esperança, a única que resta na caixa depois da abertura por Pandora, coloca Catarina a esperar.

Todas as noites acendia o petromax e deixava-o aceso na varanda para manter a luz. Como se esperasse por alguém que se fazia tardar. Um visitante, um gato, uma onda, uma ave, uma brisa, um naufrago, um fantasma ou, quiçá, o solitário viajante dos mares (CARDOSO, 2009, p. 57).

O propósito revela a postura decidida e assertiva de Catarina, que soube fazer da desgraça, sua força. Quando tudo se desfez,

ela encontrou sua força. Na medida em que deixou de ter uma reputação a zelar, reconheceu caminho aberto para fazer aquilo que lhe parecesse melhor. Não tinha mais por que temer insultos ou olhares de reprovação.

A única coisa que me poderia acontecer, seria ser alvejada pelos olhares das esposas e pelo rosário de insultos dos maridos, por considerarem minha presença uma provocação. A vergonha, se alguma vez a tive, perdi-a no momento em que me foi retirada a inocência da forma como tudo se passou. Nada a mais tinha a perder. A minha mãe dizia que a última coisa que uma menina decente perde é a vergonha. Depois passa a pertencer ao lote das desavergonhadas (CARDOSO, 2009 p. 157).

Assim, quando finalmente se encontra com o navegador solitário, e eles tornam-se próximos, Catarina mostra a Alain Gerbault as inscrições hostis que Lavadinho – agente de segurança enviado ao Timor pelos portugueses, também conhecido como “o filho da mãe” (CARDOSO, 2009, p. 36) – havia mandado pintar pelos muros da cidade: “Catarina, *a grande...*”. “Mas isso é um elogio”, retruca Alain Gerbault. “O insulto está nas reticências”, explica Catarina (CARDOSO, 2009, p. 246). As reticências podem ser vistas como a abertura diante da desdita, o destemor à infâmia. As reticências abrem o elogio ao insulto e abrem também passo à bravura e ao propósito. Catarina é uma mulher corajosa e inteligente – não pela formação europeia, isso é apenas uma habilidade, mais social que cognitiva –, ela sabe transitar com desenvoltura e levantar-se dos escombros cada vez que a desgraça a visita. É uma sobrevivente para quem sempre resta esperança.

De espera em espera, a esperança remanesce da decantação das perdas e das dores. Sobre a esperança revela-se o lado delicado e afetuoso de Catarina, compartilhado, sobretudo, na relação com Madalena e Esmeralda. Madalena um dia aparece na Pousada

Buganvília – casa de Catarina e onde antes morava o Capitão do Porto – acompanhada de uma menina, também filha de Alberto Sacramento. Catarina havia acabado de parir o filho, batizado por Madalena como Diogo. Assim como Catarina, Madalena espera. Espera encontrar seu amor, Pedro, que viajou em missão religiosa e não retornou. Depois da chegada de Madalena, foi ela quem cuidou da casa, de Diogo e da menina Esmeralda, enquanto Catarina encaminhava as questões da fazenda. Foi também Madalena que seguiu deixando aceso o petromax na varanda durante as noites, como era costume de Catarina. Tinham a esperança de que o petromax fizesse as vezes de um farol, que servisse para guiar aqueles por quem esperavam. No caso de Madalena, o esperado era Pedro.

As três penteiam-se, contam histórias, cantam e choram. Cuidam da casa, dos gatos e de Diogo. Suas vidas entrelaçam-se em um mundo à parte, em que as duas mulheres esperam e a menina, ainda muito nova, tenta entender o porquê das coisas. Nos reveses do enredo, quando Madalena parte, Esmeralda fica com Catarina por um tempo. Depois Esmeralda parte também, de outra maneira, e Catarina permanece na ilha. Mesmo no cenário de guerra, em meio à Batalha do Timor que compõe o cenário final do enredo, quando já muitos de seus convivas partem, Catarina fica e espera. Espera pelo retorno do filho raptado, mantendo sempre aceso o petromax como um teimoso signo de esperança, que resta às muitas partidas e resiste aos reveses da narrativa.

### **Babel, bordel: o mundo que se encontra na ilha**

Madalena aportou em Díli com Esmeralda, uns poucos pertences e um gato, Alberto, *o Absínio* – mesmo nome do primeiro gato regalado à Catarina por Alberto Sacramento. “Também tu, Madalena?” (CARDOSO, 2009, p. 59), inquire Catarina ao decifrar na feição de Esmeralda os traços daquele Capitão do

Porto. Também ela, Madalena, chegava à ilha maculada por uma paixão falaciosa e na esperança de encontrar o amor. Também ela, como Catarina e grande parte daqueles com quem se relacionava, vinha de outras paragens, com outros saberes e outras bagagens. Sua história somava-se ao apanhado de histórias – individuais e coletivas – que se encontravam no Timor.

Catarina viera da Batávia, lugar em que seus pais, saídos da China, estabeleceram definitivamente os negócios da família. Logo após chegar a Díli, passa pelo Hotel Salazar, onde se apercebe do intrincado de línguas e culturas, insuspeito no silêncio daquela cidade.

No interior ouviam-se vozes de homens e de mulheres contrastando com o silêncio que se estabelecia em redor do edifício. Falavam português, tétum, bengali, malaio e, de vez em quando, ouvia-se uma frase inteira em inglês

- *How we alone of mortals are*

Um verso do poema de Yeats, “The indian do his love”.

Tal confusão de línguas parecia ser uma pequena amostra do que seria uma babel. Ou talvez um bordel, como os antros escuros dos portos de uma grande metrópole onde se cruzam marinheiros provenientes de vários continentes. Mas, o fato de acontecer numa pequena cidade do fim do mundo, um lugar de gente condenada a morrer de tédio ou de uma doença invulgar que provoca a morte lenta, causou-me alguma estranheza (CARDOSO, 2009, p. 29-30).

Na inusitada Babel do Hotel Salazar, incrustada “naquela distante colónia do império, onde uns morriam de malária, e outros [...] de saudade [...]” (CARDOSO, 2009, p. 42), Catarina conhece Rodolfo Marques da Costa. O ex-anarquista português, responsável por explodir um hotel em Lisboa, então deportado, geria o Hotel Salazar em Díli e se tornaria um bom amigo de Catarina. Era natural do Algarve, da pequena cidade

de Silves, “uma terra onde a lenda de Al-Muʿtamid, um mítico príncipe e admirável poeta Al-Andaluz, resistia ao desgaste do tempo, das Cruzadas e ao branqueamento da história” (CARDOSO, 2009, p. 36). Nostálgico da ocupação moura da Península, reportava a esse período o verdadeiro florescimento da cultura e da civilização ibérica.

Rodolfo Marques é quem conta a Catarina, quando ela chega a Díli, sobre a Trindade da Costa Malabar. Assim eram conhecidos os comparsas: Alberto Sacramento Monteiro, filho de pai português e mãe goesa, por quem Catarina então procurava; Indian Jones, o Gato Negro, oriundo do Ceilão e conhecido como o aventureiro malabar; e Sir Lawrence, quem então recitava o poema de Yeats.

Natural de Bengala, Sir Lawrence era um comerciante próspero, “estabelecido em Timor há vários anos, com negócios de madeiras preciosas e uma farmácia” (CARDOSO, 2009, p. 30). Admirava Raja Ram Mohan Roy, brâmane a serviço da administração colonial inglesa em Bengala, conhecido como o “pai da Índia moderna”. A maior aspiração de Sir Lawrence era ser nomeado cônsul honorário do Reino Unido em Díli.

Digno de comiseração, o bengalês

entoava de pé emocionado ‘God save de King’, com um sotaque que foi aprimorando ao longo do tempo ouvindo a BBC, ao ponto de ter sido referenciado pelos visitantes da ilha como o manual de bem se exprimir na língua da mãe pátria. Tal confusão de pertenças valeu-lhe numa dessas ocasiões, uma reprimenda das autoridades portuguesas, irritadas com a sua mania das grandezas, para que se servisse apenas da língua do país em cujo território encontrara abrigo e fizera fortuna através dos seus contatos com os estrangeiros (CARDOSO, 2009, p. 31).



Entre o riso e a lástima, Sir Lawrence encarna a ingenuidade obstinada de não enxergar seu estatuto em um Estado Colonial.

Durante anos se habituara a falar a língua inglesa com requinte e tinha modos e hábitos de aristocrata britânico. Sir Lawrence dizia que a cor da pele era de somenos importância. Era o sotaque que definia o lugar a que uma pessoa pertencia. E o dele era o da BBC. Único e inconfundível (CARDOSO, 2009, p. 33).

Dirigia seu pedido de nomeação como cônsul honorário a um “coronel reformado, que toda a gente sabia ser um distinto membro dos serviços secretos ingleses” (CARDOSO, 2009, p. 31). Não recebeu como resposta, contudo, mais que seu silêncio, “a forma menos perniciososa que o velho coronel encontrou” para não ofendê-lo (CARDOSO, 2009, p. 31): “os ingleses amavam a Índia, mas detestavam os indianos”, segreda Rodolfo Marques à Catarina (CARDOSO, 2009, p. 33).

Por fora da Babel do Hotel Salazar, a figura misteriosa de Malisera integra-se ao romance como componente local. Investido de uma aura quase mítica, de justiceiro ou de bandoleiro, o “foragido de Manumera” transita por outros circuitos, amedrontando a administração colonial. Assustava as autoridades, a quem assaltava para roubar-lhes a patente: roubava-lhes os uniformes e deixava-os desnudos. Como signo do poder formal e recurso de autoridade, os uniformes roubados revelavam que, por trás deles, restavam apenas sujeitos envergonhados. Diz-se que Malisera era caprichoso e seduzia as moças da região. Boatos “atribuíam-lhe a paternidade de muitas crianças das aldeias. Nada que outros não tivessem feito, autoridades tradicionais e coloniais, em nome de uma proteção que nunca passou de ficção bem urdida para melhor controlar os locatários” (CARDOSO, 2009, p. 90). Malisera aspirava recuperar suas propriedades e fazer ressurgir o reino mítico de Manumera.

Catarina é a única que transita entre os dois mundos, o dos negociantes e administradores que circulavam pelo centro da cidade e a clandestinidade do bando de Malisera. Em Manumera, ficava a fazenda Sacromonte e Catarina oferecia-se a uma aliança com o príncipe mítico e bandoleiro. Madalena também lida com Malisera e frequenta seu universo extraoficial, nas exterioridades da administração colonial, mas, à diferença de Catarina, Madalena não circula pelo Hotel Salazar ou entre autoridades e negociantes. A Pousada Buganvília, onde vivem Catarina e Madalena, não se firma, pois, nem cá nem lá. É frequentada por sujeitos desses dois mundos que parecem guardar – com diferentes intensidades e estilos – sempre algum tom sedutor ou certo desconcerto no trato com as mulheres. A casa enchia-se de gatos.

Atravessa essa trama babélica também o autor de *A la poursuite du Soleil*. Alain Gerbault, que “viajava sozinho no encalço do Sol” (CARDOSO, 2009, p. 119), é o único que leva chocolates a Catarina e lhe promete flores. Ainda que doente, com malária, o navegador solitário explicita uma geopolítica da elegância, bastando sua nacionalidade para ser assediado pelas senhoras da alta sociedade: “era assediado a falar francês com as senhoras. Ainda era o tempo em que o domínio dessa língua significava ser chique” (CARDOSO, 2009, p. 245). Catarina não deixava de notar que o cortejo ao redor dele se dava “sobretudo pelo fato de ser francês. Se fosse um esquimó ou papua não teria tanta importância. Mas um francês era outra coisa. Dava estatuto a quem tivesse oportunidade de o conhecer” (CARDOSO, 2009, p. 261). Gerbault, por sua vez, trazia um olhar particular sobre o local, era observador dos costumes regionais e buscava adaptar-se a eles, em uma postura terminantemente distinta à do ímpeto civilizatório colonial. Sua visão era até um tanto romântica: quando escuta Catarina falar a Esmeralda sobre o Papai Noel, fica inconformado.

Isso era o que impingiam às crianças na Europa. No Oriente as coisas deviam ser diferentes. Não compreendia a razão porque não contara à Esmeralda a história do Pai Natal como sendo um pescador vindo duma ilha do Pacífico, nu e coberto de sal, os olhos vermelhos de tanto andar no fundo do mar, enfeitado de corais e conchas (CARDOSO, 2009, p. 250).

A despeito do elegante status francês que tanto encantava as senhoras, e para surpresa de Catarina, Alain Gerbault tem uma morte solitária. Nessa altura, iniciavam-se as movimentações japonesas na ilha e o povo se obstinava a esperar pelo lendário navio português que levaria reforços contra a invasão nipônica.

A pequena colónia portuguesa esperava ansiosamente pela chegada de reforços. Acompanhava-se diariamente o percurso do navio que saía de Lisboa e se ia demorando nos portos dos territórios do Atlântico. Cada um tinha o seu mapa, que levava no bolso. Todos os dias postavam-se frente ao mar, à espera da chegada do navio, que alguém dotado de uma fértil imaginação, e que nas horas vagas desenhava mapas e rotas marítimas, informava que acabara de chegar à linha do equador. Talvez chegasse a Luanda nos dias seguintes, mas isso seria o desastre. Se entrasse em Luanda nunca mais de lá saía. Os tipos iam pelos musseques adentro, metiam-se em farras e bebedeiras, esqueciam-se de que tinham que viajar. Faziam-no de propósito de forma a que o deflagrar da guerra no oriente os apanhasse ainda a meio do percurso. Voltavam para trás, ficavam na bela cidade de Luanda. Um sítio agradável para esquecer qualquer guerra. Também o mundo (CARDOSO, 2009, p. 207).

Efetivamente, o navio nunca chegou, e somente Catarina e Esmeralda velaram pelo navegador solitário, enquanto o povo esperava no cais.

O navio não chegou, mas a guerra sim, ao contrário do que pensava o anarquista que, por remorso ou ironia, dedicou-

-se à hotelaria em Díli depois de levar aos ares um hotel em Lisboa, quando integrava a Legião Vermelha. Rodolfo Marques acreditava que

depois da subida de Hitler ao poder na Alemanha, o conflito entre as potências era só uma questão de tempo. A guerra civil na Espanha servia como uma luva para os ensaios de estratégias. Uma oportunidade para testar o material bélico. Ele esperava que continuasse a ser um conflito europeu e que ninguém ousasse trazê-lo para aquela ilha perdida no fim do mundo, que os governantes portugueses tão bem tinham sabido esconder da cobiça das potências, da avidez dos ricos, reduzindo-a a uma nulidade confrangedora. Um sítio para deportados, um depósito de esquecidos, uma ilha-prisão cercada pelo mar infestado de tubarões e de piratas em busca de pérolas, pedras preciosas e de gatas, donde ninguém podia fugir (CARDOSO, 2009, p. 109).

Embora Portugal tenha assumido postura de neutralidade no desenrolar da guerra, a “ilha perdida no fim do mundo” não passou incólume às disputas. A ocupação nipônica vinha sendo anunciada nas entrelinhas dos interesses comerciais dos japoneses pelos negócios no Timor.

“Nenhum império se formou sem a barbárie dos soldados. Fossem eles do Ocidente ou do Oriente. Vai ter oportunidade de reparar nisso aqui em Timor” (CARDOSO, 2009, p. 281), observa Moriama, alta patente das forças armadas japonesas na ilha. Essa é sua resposta ao questionamento de Catarina a respeito da contradição entre o comportamento dos soldados e a máxima de que “a gentileza é a alma do povo japonês” (CARDOSO, 2009, p. 281), evocada pelo comandante. A partir desse diálogo, Moriama engaja-se em uma dissertação sobre o bem e o mal, observando, a certa altura, que “os ocidentais não tinham o privilégio da moralidade. Nem sempre foram corteses no seu trato com outros

povos. A escravatura foi disso o exemplo mais flagrante” (CARDOSO, 2009, p. 282). É interessante perceber como o tema da escravidão, tão fundamental na constituição da modernidade ocidental, como mostra Aníbal Quijano (2005), vem à baila na voz do personagem japonês. Cada uma dessas figuras traz consigo um trecho de história, aportando diferentes peças ao mosaico em que se constitui o romance.

A batalha que, a princípio, teve origem no confronto entre o Eixo e os Aliados foi abrindo passo, no Timor, à inflamação de desavenças locais. Legiões enfrentaram-se em combates sangüinários, aldeias foram arrasadas e os cadáveres deixados à beira das estradas. Moriama lamenta tamanha destruição. Catarina teme pela sorte de seu filho, que então estava com o bando de Malisera. À medida que se aproximava o fim da guerra, Moriama passava mais tempo junto ao mar. “Parecia um homem sem esperanças e só mais tarde se soube que esse seu desalento coincidia com o momento da destruição de Hiroxima e Nagasaki” (CARDOSO, 2009, p. 294).

A multiplicidade de vozes e gentes, da qual o Hotel Salazar é uma metonímia, opera como indício da pluralidade de olhares que experimentam a história. Tal reconhecimento, é preciso ressaltar, não significa incorrer na armadilha da relativização indiscriminada dos eventos históricos ou em um revisionismo cínico e oportunista. Reconhecer tal pluralidade significa, diferentemente, minar a ficção de um universalismo totalizante em prol da constatação de uma Poética da Relação, nos termos sugeridos por Édouard Glissant (2011). No manifesto de Barnabé, Chamoiseau e Confiant (2015, p. 51), esse reconhecimento significaria a admissão de que o mundo tende a um estado de *créolité*, no qual, “sob a crosta totalitária do universal, o Diverso se mantém”. Nesse sentido, “Babel só é irrespirável em espaços estreitos”. As visões de mundo alargam-se na medida em que tudo é posto em relação com tudo.

## Poética da Relação

Pouco costumamos saber sobre o Timor Leste por estas latitudes. Alguns se lembrarão de ler notícias sobre o plebiscito pela independência em 1999 ou sobre o reestabelecimento do Português como língua oficial em 2002, após quase trinta anos de proibição, durante a ocupação da Indonésia. Mais recentemente, seu nome circulou pelas notícias mundiais entre os países que se destacaram na gestão da crise sanitária do Covid-19. Contudo, de maneira geral, nossas referências não vão muito além de identificar um lugar no mapa, do outro lado do mundo. Como bem ilustra Marcílio França Castro (2016, p. 97), em “A história secreta dos mongóis”, os mapas têm a limitação de “não conseguirem acompanhar a ação do tempo”, eles ocultam, via de regra, as relações com o passado e com futuro que dão vida aos espaços representados. Nesse sentido, *Requiem para o navegador solitário* insufla de vida e coloca no coração da dinâmica histórica esse lugar, para nós distante, em que “nem tudo o que se pode ver está descoberto” (CARDOSO, 2009, p. 15).

No flerte entre história e ficção, é delineada uma poética cuja disposição para a difração promove a abertura que nos deixa aproximar. Sediado em Díli, o olhar para as imagens da história lança-se mapa afora, alude diferentes tempos, alcançando coordenadas que coincidem com narrativas que ecoam até nós. Encontramos trechos de histórias que nos são familiares e que atestam para a relação como componente essencial na formulação das identidades, das concepções de Mesmo e de Outro. E não porque se trata de uma história universal, que conecta um ponto a outro do globo como uma totalidade abarcadora mas, ao contrário, porque se trata de um arranjo que se configura nas relações que a significam de acordo com os diferentes lugares de apreciação.

À maneira de um caleidoscópio, a história é concebida, em sua totalidade, a partir do reconhecimento da diferença e das rela-

ções. Os olhares reorganizam a narrativa, as relações significam os eventos e processos históricos, determinando a feição dessa narrativa. Cada personagem da babel /bordel do romance de Luís Cardoso mobiliza de determinada forma o repertório histórico na construção da ficção. Por sua vez, em um gesto mais amplo, esses movimentos são abarcados pelo olhar lançado desde o Timor Leste. “O mundo é refratado, mas recomposto”, como na proposta de Barnabé, Chamoiseau e Confiand (2015, p. 27). Essa refração é o que possibilita a abertura para a aproximação do Timor com a Martinica ou com nosso próprio lugar. Ao ser concebida como refratada, a totalidade histórica recompõe-se na relação entre as diferentes partes. A cada movimento do caleidoscópio, um diferente mosaico forma-se, sem aspiração a qualquer universalidade totalizante.

A poética da relação é tributária do reconhecimento da diversidade e da difração como fundamento das identidades bem como da necessária admissão da tensão produzida no contato entre os diferentes elementos. Isso não é o mesmo, vale notar, que considerar as histórias locais como nota de pé de página de histórias maiores. A relação é substancialmente diferente. Nessa diferença, reside o definitivo da perspectiva que contesta a ideia de “Universal” para contrapor a noção de uma “totalidade difratada” (BARNABÉ, et. al., 2015, p. 28). É relevante observar que não se trata de uma abordagem condescendente da diferença em nome de uma diversidade pacífica. Na Poética da Relação, “convergência não é passividade” (GLISSANT, 2011, p. 133), tampouco a postura é de uma radicalidade intransigente, que se deslocaria do extremo do “etnocentrismo totalitário” à “anarquia de tábua rasa” (GLISSANT, 2011, p. 131). Trata-se, ao contrário, do reconhecimento da turbulenta convergência instituída pelas investidas coloniais e que marcaram de forma incisiva os trânsitos culturais em diversos lugares do globo. Essas convergências dão origem às transculturações, possibilitam

a emergência de novos fenômenos, novas formas de olhar e de se relacionar com o mundo e com a própria história, minando qualquer anseio de totalização universalizante e colocando em xeque toda ilusão de neutralidade.

“Nossa história é uma trança de histórias”, lemos no *Éloge de la créolité* (BARNABÉ, et. al., 2015, p. 26), em uma imagem que evoca a relação entre o passado local e o de outras regiões, e reconhece, ainda, que cada qual guarda múltiplas possibilidades, tantas quanto são diversas as formas de relacionar umas histórias às outras. Daí o reconhecimento da existência de uma totalidade caleidoscópica, que vai se arranjando conforme os movimentos das relações sobre as quais se joga luz. Nesse sentido, *Requiem para o navegador solitário* compõe um mosaico do mundo a partir da narrativa que parece guardar esse reconhecimento. Um mosaico, porque se trata da composição de uma imagem possível, pautada pela escolha de eventos em um repertório histórico mais amplo, imaginado desde os olhos do Timor.

Todo romance tem uma dimensão política, como observou Orhan Pamuk (2011, p. 105), que reside na capacidade de colocar-nos em outros corpos, sentimentos e lugares. A política é aqui, pois, entendida em seu sentido mais amplo, que generosamente descansa sobre a existência fundamental da diferença. O romance de Luís Cardoso coloca-nos, ademais, em outros lugares para olhar a história ao operar um giro em nossa perspectiva usual e reconfigurar, com isso, a imagem que os diferentes lugares e tempos permitem formar. Remete a eventos anteriores às Cruzadas e ao processo de Expansão Marítima que institui a Europa no centro das trocas mundiais; fala de um tempo anterior “ao branqueamento da história” (CARDOSO, 2009, p. 36). Evoca pedaços de sonhos e projetos de sociedades semeados em outras épocas e outras geografias – como o ideário comunista da “pasionaria”, no grito de *¡No Pasarán!*, o ímpeto incendiário anarcossindicalista



da Legião Vermelha, a perspectiva político-poética e estética das *Taifas* na ocupação moura do Algarve.

Esse mosaico desafia narrativas que se querem universais ao reunir, sob iluminação própria, fragmentos de mundos no espaço do Timor: Luanda, Brasil, Portugal, Espanha, Ceilão, Bengala, Goa, França, Papua Nova Guiné, Alemanha, Java, Japão, Estados Unidos, Holanda, Austrália, Inglaterra, China e outros mais, aparecem em pequenos pedaços onde se encontram corpos de carne e de ficção, sonhos e fatos, tramas reais e imaginadas. Tal como o mapa desenhado no cais por alguém com imaginação fértil, incumbido de conjecturar as rotas marítimas que alentassem os habitantes de Díli na espera pelo navio com reforços; tal como, no conto que guarda a epígrafe deste texto, a curiosa cartografia dos mongóis cuida de representar a extensão imperial que Gêngis Khan desejava alcançar, traçando mapas do futuro para contornar a limitação de acompanhar a ação do tempo; o mapa como mosaico do mundo de *Requiem para o navegador solitário* desenha-se, entre outras coisas, com esperança. Na simbiose entre o desejo e a espera que marca as vidas de Catarina, de Madalena, e que aparece sempre iluminado pelo incansável petromax.

## Referências

ANZALDÚA, G. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.

BARNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Éloge de la créolité./In praise of creoleness*. Paris: Gallimard, 2015.

CARDOSO, L. **Réquiem para o navegador solitário**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

CASTRO, M. F. A história secreta dos mongóis. In: **Histórias Naturais: ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, Pp. 96-110.

CASTRO-GÓMEZ, S. **La Hybris del Punto Cero: Ciencia, Raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)**. Bogotá: Editora Pontificia Universidade Javeriana, 2003.

CHAKRABARTY, D. **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton: University Press, 2000.

DUSSEL, E. **1492 - El Encubrimiento del Otro: Hacia el Origen del 'Mito de la Modernidad'**. La Paz: Plural Editores, 1994.

FERREIRA, P. O. **Que Timor é este na literatura de Luis Cardoso?** [Tese de Doutorado]. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

GLISSANT, É. **Poética da Relação**. Porto: Sextante, 2011.

HARAWAY, D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies**, v. 14, n. 3, pp. 575-599, 1988.

ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Madrid: Cátedra, 2002.

PAMUK, O. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

QUIJANO, A. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. **A colonialidade do saber, eurocentrismo e Ciências Sociais**. Buenos Aires: Clacso, 2005. Pp. 107-130.

**BARCOLINO FRENTE A ADAMASTOR,  
UM TRISTE HERÓI MOÇAMBICANO**

Maria Soledad Lemos Baladan  
Gabriela Ruwer Guindani

Aqui espero tomar, se não me engano,  
De quem me descobriu, suma vingança.  
E não se acabará só nisto o dano  
Da vossa pertinace confiança;  
Antes em vossas naus vereis cada ano,  
Se é verdade o que meu juízo alcança,  
Naufrágios, perdições de toda sorte,  
Que o menor mal de todos seja a morte.  
Luis de Camões, **Os Lusíadas**  
(2020, p. 93)

## **Introdução**

Lucílio Manjate é um jovem escritor moçambicano, formado em literatura, que publicou obras como *Manifesto* (2006), *Esperança e certeza 2* (2008), *Era uma vez...* (2009), *Os silêncios do narrador* (2010), *O contador de palavras* (2012), *A legítima dor da Dona Sebastião* (2013), *O jovem caçador e a velha dentuça* (2016). Um dos seus últimos romances é *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer* (2017), cuja narração está ambientada no bairro dos pescadores, na Praia da Costa do Sol, na cidade de Maputo. Esse espaço, permeado por um universo mítico e fantástico, é o cenário em que vive - e também sofre e

morre - uma comunidade atravessada pela dor e pelo sacrifício que implica a audácia de aventurar-se ao mar para buscar os alimentos e a sobrevivência.

A trama apresenta uma figura que carrega, na sua existência, um mistério que preocupa a muitos: o poder de negociar vidas. Esse ser sem idade definida e que mora em dois lugares sem pertencer a nenhum deles tem, por graça, Barcolino. Tal caráter atemporal, conferido pela ausência de referências concretas dessa personagem, tece relações intertextuais com *Os Lusíadas* (2020), de autoria do escritor português Luís Vaz de Camões, posto que Barcolino, figura que se constitui entre o mito e a realidade, é o único capaz de enfrentar Adamastor, o “monstro do mar”, e garantir fartura na pesca, ainda que tal abundância resulte em consequências para a comunidade em que vive; este homem “mais do mar que da terra” (MANJATE, 2017, p. 15), está ligado à morte dos moradores – a saber homens, pais de família, e, especialmente, crianças –, fado que não pode evitar.

Consequentemente, a intertextualidade, enquanto princípio da teoria literária, é útil a esse trabalho na medida que explora o que Kristeva cunha como “mosaico de citações” (apud CARVALHAL, 2003, p. 72) e permite o diálogo para a compreensão coletiva e heterotextual do romance de Manjate – isso, certamente, só aumenta a riqueza da obra. Ao problematizar a leitura de Camões, recontextualizando e desdobrando seus significados, cria-se intertextos que orientam a interpretação e apontam para o que a autora explicou ser uma *relação de valor*, o que, nesse caso, se configura enquanto práticas discursivas culturais que se fazem presentes na narrativa, tornando a dependência entre as obras irrelevante no que diz respeito à discussão sobre influências ou sobre originalidade.

Logo desta breve apresentação, cita-se o aporte teórico que norteará este ensaio, composto por *Crítica de la Razón Literaria*

(2017), que apresenta o Materialismo Filosófico como Teoria da Literatura (MAESTRO, 2017); pelo artigo *Ocupação e escravidão em Moçambique do século XIX*, de autoria de Francielly Giachini Barbosa (2012); por Gustavo Bueno (1998), abordando os conceitos de império; por Claudia Silva Lima (2015), que estuda a história recente de Moçambique, entre outros.

### **O homem que não sabia morrer, mas queria viver**

A figura de Barcolino sugere, de partida, um enigma já proposto no título do romance: *quem saberia morrer? haveria uma filosofia para a morte? uma metodologia para morrer corretamente ou satisfatoriamente, sem dor, sem sofrimento?* Obviamente, estas perguntas estão dirigidas num viés meramente físico e orgânico do que o homem é. Mas, em uma leitura atenta, pode-se perceber que a ideia de morte é abordada em sentido metafórico, ou seja, Barcolino é um dos poucos homens que resiste ao determinismo da sua própria história e, a referência à “*sua própria história*”, diz respeito à história de Moçambique, ao fato dessa terra ter se constituído, primeiro, como colônia de Portugal, para, muito tardiamente, proclamar sua independência e se organizar como nação política.

Ana Mafalda Leite (2012) salienta, sobre a prática narrativa em Moçambique no período colonial, a predileção pela poesia, o que vem a mudar em meados da década de 1980, no pós-independência, quando novos autores escolhem o conto ou a crônica – fatos que, de acordo com a autora, justificam-se pela história política do país. Nos anos seguintes, no salto que se deu do conto para o romance, que é como se apresenta *A triste história de Barcolino, o homem que não sabia morrer* (2017), está o fator determinante dessa nova proposta formal que é o gênero romanesco: o cruzamento dos gêneros orais. Em outras palavras, é a “informalidade” do romance moçambicano (no que escapa ao canônico),

que, ao entrecruzar as narrativas contadas, recria a enunciação moçambicana, sendo capaz de “narrar as histórias que se multiplicam, de inverossímeis à mais crua e terrível verossimilhança” (LEITE, 2012, p. 216). Nesse sentido, a estética a qual pertence esse narrador e os valores que Barcolino perpetua enquanto metáfora de nação revelam, parafraseando Eduardo Lourenço (numa fala sobre a Europa), que Moçambique não foi *guerra-civil* apenas como história, mas também o foi como cultura, da qual faz parte a produção literária (LOURENÇO, 1988, p. 60).

Desta forma, a narrativa de Manjate expressa, em suas entrelinhas, a maneira que os moçambicanos aprenderam a ver a vida, a perspectiva de um povo que foi escravizado e cuja condição humana não estava projetada no horizonte; de um povo que aprendeu, de forma violenta, a sobreviver em meio à barbárie, a viver nas trevas criadas e legitimadas por um imperialismo predador (BUENO 1998), a existir nas sombras de um sistema corrupto, a morrer um pouco, devagar, em cada sol e sem direito, porque o escravo tampouco tinha o direito de morrer.

Considerando esse contexto, as palavras de José Adeus, em um diálogo com o narrador, exploram a linha difusa entre o que seja a experiência individual de um morto-vivo como Barcolino e o que seja a social e coletiva de uma nação de mortos-vivos, subjugada pela colonização e pela servidão forçada:

— Você acha que há assim tanta gente no mundo? Não há. O mundo está cheio de sombras. Os vivos são muito poucos, pouquíssimos até. A morte, essa sim, anda ao pé e além, e sorri e chora, e come e dança, e faz filhos até, seus filhos, sombras que desaparecem sem rasto. Só um morto pode ver outro morto (MANJATE, 2017, p. 52).

Essa metáfora, da sombra que deixa descendentes, é significativa no que diz respeito à representação literária de que fala

Francisco Noa (2015), uma vez que fortalece a afirmação do teórico de que a literatura gera múltiplos sentidos pela força dos elementos culturais que nela aparecem e ocupam um papel na escrita como inspiração, motivo, tema e fundamento estético (NOA, 2015). Tais elementos culturais têm sua maior expressão na força da oralidade, elemento intensamente presente no romance como o impulso que faz interagir os elementos do natural e do sobrenatural, dos vivos e dos mortos. É no canto de Barcolino, por exemplo, que está a magia,

De súbito, iscadas pela voz do triste pescador, garoupas e tainhas, magumbas e carapaus saltavam para o Boa Esperança até a chalupa transbordar, quase mesmo a naufragar (MANJATE, 2017, p. 15).

Ao escrever esta obra, Manjate (2017) utiliza artifícios típicos do tipo de literatura que Jesús G. Maestro (2017) chama de *Sofisticada* ou *Reconstrutivista*. Segundo o professor espanhol, estas obras se caracterizam por articular as interpretações críticas da realidade, tomando como referência um molde irracional do mundo construído a partir da razão. Isso significa que utilizam tanto a poética como a retórica para combinar saberes pré-rationais e conhecimentos críticos; isto é, tipos de saberes primitivos derivados da magia, do mito, das religiões e da técnica, com modos de conhecimentos críticos fundamentados com base no desenvolvimento do racionalismo no qual se apoiam e, de forma sofisticada, desenvolvem-se a partir de um exame desmistificador, filosófico e reconstrutivo dos materiais literários. Maestro ainda afirma que este tipo de literatura segue uma índole esteticista e formalista, com frequência enlaçada no lúdico, do qual é possível se apropriar para desenvolver linhas críticas sobre a conflitiva realidade do ser humano.

Dessa forma, a Teoria da Literatura, a partir das coordenadas do Materialismo Filosófico, se constitui através de quatro

espaços interpretativos, sendo estes: o espaço ontológico, o antropológico, o gnosiológico e o estético (MAESTRO, 2017); o espaço ontológico existe a partir do mundo  $M$  como realidade material, e se divide em três gêneros de materialidade, sendo estas, o  $M_1$  (o mundo físico, por exemplo, uma pedra ou uma árvore), o  $M_2$  (o mundo subjetivo do indivíduo, por exemplo, as emoções ao ler um livro, uma dor de cabeça, etc.) e o  $M_3$  (o mundo inteligível, quer dizer, as ideias objetivadas formalmente, por exemplo, o teorema de Pitágoras).

### **Barcolino e Adamastor: contextualidades**

Analisando a obra a partir destes três gêneros de materialidade, é possível advertir que, dentro do  $M_1$  *mundo físico*, Barcolino se estabelece mediante poderes sobrenaturais - que são manifestos de maneira sensorial - e sua revelação resulta na metamorfose em elementos da natureza - como na ocasião em que reflete no espelho a imagem de uma magumba. Dentre esses poderes, destacam-se **os longos braços** do protagonista, “aqueles braços enormes de Barcolino, maiores que o próprio *Boa Esperança*” (MANJATE, 2017, p. 20, grifo no original) – que lembram os membros estendidos do gigante camoniano

Converte-se-me a carne em terra dura;  
Em penedos os ossos se fizeram;  
Estes membros que vês, e esta figura,  
Por estas longas águas se estenderam. [...]  
(CAMÕES, 2020, p. 96)

– E **a voz ressonante** – cuja triste melodia, entoada na obra de Manjate, faz eco através do vento na praia dos pescadores e anuncia a chegada das matrocas carregadas de peixes, enquanto, para Camões, é o suporte que canta a sina do povo português.



[...]. No mar, os homens não queriam procurar, certos de que Barcolino cantava de um canto terreno. Talvez por isso não deram conta das barcaças aparecidas (MANJATE, 2017. p. 24).

[...] Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,  
Que pareceu sair do mar profundo.  
Arrepiam-se as carnes e o cabelo,  
A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!  
(CAMÕES, 2020, p. 93)

Sendo assim, Manjate não apenas realiza uma breve menção à obra de Camões, atentando à sua intertextualidade também ao replicar a figura de Adamastor, senão que reconstrói o gigante das águas que, num nível simbólico, representa a tradição literária portuguesa.

Não acabava, quando uma figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura;  
O rosto carregado, a barba esqualida,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.  
(CAMÕES, 2020, p. 92)

Frente a essa personagem que, em *Os Lusíadas*, revela-se como um monstro que guarda os mares da África, manifesta-se Adamastor nas águas que cercam Maputo como um velho “muito ciumento e rezingão, e há muito cansado dos poderes de Barcolino” (MANJATE, 2017, p. 15). E o incauto pescador, uma espécie de herói, herdeiro da tradição literária portuguesa, mas carregado dos traços moçambicanos, é capaz de enfrentar e vencer o gigante - tal qual os audaciosos portugueses - que cruzam o encontro das águas para “[...] navegar meus [de Ada-

mastor] longos mares [...]. Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho” (CAMÕES, 2020, p. 93).

Se a Camões coube representar o Cabo das Tormentas como um local hostil e a transformação de Adamastor como uma punição, a Manjate tocou o melancólico quadro de um monstro atormentado pelo despeito e pela ousadia de um pescador que, como a sentença proferida a Vasco da Gama, tem a morte como um “mal menor”. Afinal, à pergunta de Cantaria “Estás morto ou vivo?” (MANJATE, 2017, p. 27), Barcolino responde “Estou eu” (ibidem). A aproximação entre as duas obras permite que a leitura de Manjate se dê por palavras além das próprias (CARVALHAL, 2003, p. 73), ou seja, por palavras cujo sentido começou a ser tecido no fado de Vasco da Gama, agora replicado/estendido em Barcolino.

No que diz respeito ao  $M_2$  *realidade subjetiva*, Barcolino e Adamastor – de Camões – passam a ter mais em comum, compartilhando a frustração e procurando, por conta disso, um refúgio no mar. Segundo o próprio Adamastor, ao sentir-se desprezado por Tétis, abrigou-se no mar e, castigado pelos Deuses, conta que:

Converte-se-me a carne em terra dura,  
Em penedos os ossos se fizeram,  
Estes membros que vês e esta figura  
Por estas longas águas se estenderam;  
Enfim, minha grandíssima estatura  
Neste remoto cabo converteram  
Os Deuses, e por mais dobradas mágoas,  
Me anda Tétis cercando destas águas.  
(CAMÕES, 2020, p. 96).

A história de Barcolino, marcada, inicialmente, pelo mistério e pela magia que envolve seu enfrentamento com Adamastor; se desvanece na medida em que descobrimos a trajetória de Cantarina que, desde a noite de núpcias, “nunca mais cederia aos prazeres da

alcova” (MANJATE, 2017, p. 46). Frente à promessa malograda de Barcolino – “[...] só quero o tempo do amor, a minha morte não demora [...]” (MANJATE, 2017, p. 45) –, que não contou nem com o tempo do amor, o “mal de amor” que acomete ambas as personagens traz ao marido o desgosto da rejeição. Se bem a narrativa não diz que Barcolino tenha sofrido algum castigo dos deuses, sabemos que, ao voltar do mar e ver-se no espelho, entende: “[...] o homem [...] de carne e osso, era a própria magumba no reflexo” (MANJATE, 2017, p. 30). Ainda que a análise quanto a *realidade subjetiva* ( $M_2$ ) esteja centrada no sofrimento dessas duas personagens, é a melancolia das histórias contadas – de Cantarina a Alfredo, o impróprio, dos moradores do bairro, flutuantes entre religiões, culturas e línguas opostas - que constrói o fio narrativo, assegurando ao livro a “bela tristeza” (MANJATE, 2017, p. 63).

No  $M_3$ , *mundo inteligível*, a narrativa apresenta, por trás das figuras de Adamastor e de Barcolino, como ideia formalmente objetivada, uma representação de duas tradições pois, se Adamastor representa a tradição da literatura portuguesa, o colonialismo e o imperialismo predador, Barcolino surge, em contraposição, simbolizando uma nova literatura que se nutre da tradição portuguesa, mas que carrega traços originais de Moçambique, representando, assim, a resistência ao imperialismo, a luta pelo fim do colonialismo e a independência. Façanhas, estas, que só foram conquistadas após mais de um século de escravidão e exploração somadas a uma jornada de dez anos de guerra – permeada por mortes multitudinárias, por todo tipo de violações e transgressões, por pestes (LIMA, 2015) e pela indiferença que tem caracterizado historicamente a Portugal, em particular, e a Europa, em geral, frente às barbaridades e aberrações que sempre aconteceram na África e, neste caso, em Moçambique.

As crianças do Império português não sobreviverão - vaticina Adamastor: “Verão morrer com fome os filhos caros / Em

tanto amor gerados e nascidos” (CAMÓES, 2020, p. 94); assim os moçambicanos também perdem suas crianças, retiradas dos braços das mães em troca das barçaças. Desta forma, considerando a cruel história que teve de trilhar o povo moçambicano, não é difícil compreender a tristeza característica de Barcolino que é, além do bem e do mal e apesar dos benefícios e consequências, quem leva alimentos para sua terra, quem testemunha, incansavelmente, a trágica vida humana.

O protagonista parece ter uma data para morrer, ainda que não se saiba quando nasceu. Desafiando a lógica ocidental e frustrando o leitor que busca informações biográficas das personagens; a única menção à idade desse herói é vaga e parte de outro parâmetro, o narrador: “De repente percebi, o tio tinha muita idade, as histórias dele aprendi com a minha mãe. É isso, diante de Barcolino eu era criança. Tivesse eu idade, Barcolino sempre me devolvia a infância” (MANJATE, 2017, p. 29). A narrativa se desdobra temporalmente e decorre também a partir de outro marcador: o tempo da infância de Cantarina até sua vida adulta; e Barcolino é sempre Barcolino – sem tempo, sem idade, mas carregando o mesmo fardo. A cronologia é medida pela sucessão de invernos que trazem as viagens, as mortes e os peixes.

Observando, especificamente, a vida do protagonista é possível perceber que esta se caracteriza por múltiplos conflitos, que partem desde a indiferença de Cantarina frente ao seu amor, até o fato dos moradores do bairro acusarem-no de ser o responsável pelas mortes que cobra Adamastor (a força da natureza). A complexidade da realidade torna-o, assim, aquilo que as próprias personagens o julgam, um morto vivo, ou um vivo morto.

En la Literatura sofisticada o reconstructivista, el autor formaliza estéticamente, mediante reconstrucciones tan artificiosas como reflexivas, los componentes arcaicos o antiguos

de un mundo indudablemente pretérito y ya inasequible, con frecuencia distante y exótico, pero que la Literatura recupera, sofisticadamente, desde un formato crítico, merced a una experiencia racional que se disimula tras un aparente y seductor irracionalismo. De este modo, la Literatura reconstruye el mito desde una experiencia estética absolutamente psicológica [...] (MAESTRO, 2017, p. 284).

Tomando como referência esta passagem, considera-se que a narrativa em questão pertence a este tipo de literatura de que fala Maestro, uma vez que se fundamenta no mito (representado pelo próprio protagonista) e na magia (em especial através da figura de José Adeus, uma personagem ligada aos sonhos e à adivinhação), passando, ainda, a absorver o significado do texto com o qual dialoga. A relação entre as figuras mágicas do romance de Manjate e da epopeia de Camões propõe *elementos comuns* (CARVALHAL, 2003, p. 69) entre as obras, os quais não tratam de uniformizá-la, mas sim de estabelecer uma aproximação *global da literatura* (CARVALHAL, 2003, p. 70) que cercam a obra em questão da linha da tradição literária. Desdobrada em tom satírico, todavia, o narrador, muito audacioso, adverte o leitor de que os feitos extraordinários de Barcolino são mais verossímeis do que testemunhados - que Camões, por certo, nunca poderia ter feito.

### **O bairro dos pescadores, um lugar inóspito**

Seguindo as referências de Maestro (2017), o *espaço antropológico* se define pela pluralidade de realidades que envolvem o ser humano e também por aquilo que o ultrapassa, afinal, a natureza, os animais e todo o resto são fatores que interferem no que seja a humanidade e corroboram, de diferentes maneiras, a análise do material antropológico. Esse espaço constitui-se por três eixos:

o circular (o espaço dos seres humanos), o radial (da natureza e o inanimado) e o angular (da religião, do inanimado).

Na organização de um Estado, é possível observar o modo em que se articulam esses três eixos: o eixo circular inclui a estrutura conjuntiva da sociedade política (por exemplo, as leis do código civil); o eixo radial pressupõe o uso da natureza (trabalho, produção, evolução tecnológica etc.); o eixo angular refere-se aos emblemas de animais (leões, cobras etc.) representados, por exemplo, nas bandeiras com o objetivo de revelar e expandir seu poder numinoso sobre a nação que os carrega como símbolo que protege a totalidade a qual representa.

Sendo assim, os materiais literários se manifestam nos três eixos do espaço antropológico: no circular projetado, como Maestro (2017) aponta, em uma magnitude pragmática, histórica e política, uma vez que as obras literárias são construídas por seres humanos e compostas de conteúdos materiais (pergaminhos, manuscritos, livros, livros digitais etc.), psicológicos (histórias ficcionais, personagens ideais, histórias míticas etc.) e lógicos ou conceituais (a literatura como conhecimento e como mecanismo para expressar ideias, reflexões e conceitos) (MAESTRO, 2017); no eixo radial, a literatura é apresentada, especificamente, em seu aspecto material e técnico (desde seu caráter primitivo, os escritos mais antigos, gravados em pedra, depois a prensa de impressão e, atualmente, a mídia digital) resultantes da natureza inerte e da manipulação que dela os seres humanos fazem para seu desenvolvimento e conforto; no eixo angular, a literatura é concebida como produção e comunicação de conteúdos numinosos e metafísicos, ou seja, de personagens mitológicos, heróis imortais, deuses consagrados, monstros abatidos etc.

Na narrativa de Lucílio Manjate, o espaço antropológico aparece envolto no misticismo; as personagens explicam as contradições e os conflitos que envolvem a vida humana através do

eixo angular (do mito, da magia), e não mediante o eixo circular (humano) ou radial (da natureza). Dizem de Barcolino: “Era feiticeiro” (MANJATE, 2017, p. 22). De que outra forma poderia, ele, ter braços tão longos ou cantar do mar para ouvir-se na terra? Assim, o protagonista é uma personagem triste, que não se adapta ao espaço típico em que convivem os seres humanos, inserindo-se num outro espaço: em alto mar (o que corresponde ao eixo radial) e em contato com Adamastor (o que corresponde ao angular). Do primeiro, o pescador ganha as forças da natureza, do mar, da magumba, para enfrentar o gigante das águas e conseguir fartura na pesca. Com isso, no segundo, surge como um indivíduo que transita entre o viver e o morrer; que, não admitindo a morte, pede para ser enterrado “na Lhanguene” (MANJATE, 2017, p. 27), ao mesmo tempo que, não negando a vida, roga por uma “magumba assada” (MANJATE, 2017, p. 28).

As demais personagens que transitam pela narrativa também estão atravessadas por um universo mítico, por exemplo, Cantarina, neta de uma curandeira (ou feiticeira) que se destaca pela voz, e José Adeus, aquele que detém os poderes de ler sonhos alheios e prever a morte. É a este último que os moradores do bairro recorrem para perguntar sobre seus finais, numa confusão tamanha que a prática de o visitar vira obsessão e passa a causar desconfiança mesmo sobre atos “racionais”, como uma multa determinada pelo chefe do quartirão às famílias que não participassem da campanha de recolhimento de lixo da praia. Nesse episódio, José Adeus assume um papel relevante para a gestão do bairro, pois garante “— Não, isso você não sonhou, tem que pagar a multa, eu estava lá e ouvi quando o chefe disse” (MANJATE, 2017, p. 50).

Dentre os moradores que visitam o adivinho, comparece, para contar seu sonho, Alfredo, o impróprio, a quem José Adeus profere sentença equiparada à de Vasco da Gama: não morrerá,

mas o que acontecerá em sua vida, como maldição, será comparável à morte. Novamente, o que fora proferido na versão epopeica passa a coexistir com seu “duplo” do romance, configurando mais um exemplo da “*continuidade literária* tal como ela se manifesta em cada texto” (CARVALHAL, 2003, p. 75).

Desta forma, verifica-se que as personagens de Manjate resolvem seus problemas através do eixo angular (mediante interpretações da realidade que não ultrapassam a linha de um racionalismo primitivo, fundamentado na magia, no mito e nas crenças populares e não na ciência e na filosofia); em outras palavras, as personagens explicam o adultério da esposa de Alfredo e a homossexualidade de seu filho, por exemplo, como uma maldição por ter roubado, anos atrás, a virgindade de Cantarina. Os moradores do bairro não admitem a homossexualidade como uma condição humana e nem o adultério como fruto da vontade humana, pretendendo usar, também em desacordo com a filosofia, da força física para expulsar o “mal” de seu meio. Com a mesma gana agem contra Cantarina, contra José Adeus e, mesmo, contra o narrador:

Empurram-me [ao narrador], uns com pedras na mão, à espera de mais uma palavra, uma palavrita apenas, um murmúrio, mas que eu não disse. Virei-me, dei costas à população e abandonei o Bairro dos Pescadores (MANJATE, 2017, p. 61).

Para merecer tal tratamento, basta que o narrador, enquanto personagem da narrativa, questione o *sentido comum* do bairro que, em todas as ocasiões, busca legitimar uma visão primitiva do mundo em que vivem. A defesa que essa autoridade narrativa constrói em favor da personagem Alfredo evidencia, em verdade, as injustiças que os atos de violência geram quando empregados sob a máscara da *justiça com as próprias mãos*.



[...] Aquele internamento era também uma morte. Sim, porque o Alfredo, o intruso, parlapatão e rouxinol que desgraçou Cantarina, dado como louco, era, ali, diante de mim, um homem morto. Por isso fiz de tudo para o impedir. Disse que o único louco ali era o bairro ao não permitir a um chefe de família pôr ordem na sua própria casa. Loucos eram a mãe e o filho por não aceitarem que todas as famílias têm de que se orgulhar e de que se envergonhar aos olhos do mundo, e que por isso deviam proteger a integridade mental do marido e pai, porque aquele homem estava bem de saúde (MANJATE, 2017, p. 60).

O Bairro dos Pescadores se apresenta como um espaço hostil, em que as singularidades individuais devem ser escondidas, cuja lei instaurada é a lei do mais forte, e o método para implantá-la é a violência em todas as suas expressões - verbal, simbólica, física e, na sua plenitude, no abuso sexual. O romance culmina atravessado pela violência, uma vez que a lei do Estado (da organização política) não opera no bairro, nem mesmo por meio de sua figura de autoridade, o Secretário do Bairro; não há um código civil que possa ser articulado para regular a vida das pessoas. As mulheres, desde o início da narrativa, fica claro, valem menos do que os homens; a mãe de Cantarina é violentada, e a mulher de Alfredo é cobiçada pelo Secretário do Bairro. Por outra parte, qualquer pessoa que não se encaixe nas convenções do que é tido como correto, seja Barcolino, o filho de Alfredo, ou o próprio narrador, é alvo de críticas e de discriminação.

A obra no *espaço gnosiológico* se apresenta como uma narrativa curta, com uma estrutura aparentemente complexa, traçada pelo narrador, mas que, logo no segundo capítulo, é desvencilhada pelo próprio curso dos fatos e, assim, descobre-se um dos motivos que movimentam o protagonista a viver numa tristeza continuada e numa ausência prolongada. O *espaço gnosiológico* é a área

da interpretação da Literatura e, nesse sentido, o romance está inserido dentro de um contexto lusófono, que compartilha com a literatura portuguesa traços importantes que vão desde a língua (falada e escrita) até à história que determina essas personagens. Os vínculos traçados pelo colonialismo português se manifestam até na presença do padre brasileiro que era amigo de Cantarina em sua infância e que buscava, em várias ocasiões, integrá-la à igreja e dissuadir as críticas que Matilde e Isaura realizava, num tom burlesco, sobre o abandono de Cantarina pelo pai.

[Isaura] — Quando o pai, o tio Desde, fugiu para a África do Sul, ela [Cantarina] andava pelas ruas do bairro a chorar atrás do pai. Qualquer pessoa pode testemunhar a loucura.

[Padre] — Não era loucura, minha filha. Qualquer criança abandonada pelos pais era capaz de sair atrás deles por aí.

[Isaura] — Mas não, padre, ela tinha a mãe...

[Padre] — Concordo que tinha, mas não tinha o pai...

(MANJATE, 2017, p. 37).

Deste modo, o padre também surge como uma personagem que tenta intervir na forma como os moradores do Bairro têm de se relacionar entre si, sempre através de juízos preconceituosos, tratando de formalizar e estabilizar uma forma de comportamento que, apesar de aparentemente correta, é, simultaneamente, patológica e virulenta, totalmente agressiva e violenta.

Por fim, o *espaço estético* de acordo com Maestro (2017), é o lugar (que implica os três gêneros de materialidade  $M_1$ ,  $M_2$  e  $M_3$ , com base em um conjunto de critérios que determinam o campo da literatura) dentro do qual o sujeito operativo realiza a autoria, manipulação e recepção do material estético; dito em outras palavras, é o lugar em que o ser humano codifica e constrói materialmente uma obra de arte. É um espaço ontológico consolidado por materiais artísticos, dentro do qual a literatura ocupa um

lugar específico (MAESTRO, 2017). Para a análise dos materiais literários, dentro do espaço estético existem três elementos-chave: autor, leitor e intérprete ou transdutor.

Também se lança mão desses elementos para argumentar que a obra - em especial essa que é abordada neste trabalho - pode significar mais do que diz por que a palavra “que é ‘dupla’, pertence ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes, pertencendo também ao sujeito da escrita e ao destinatário” (CARVALHAL, 2003, p. 73). Com base nestes critérios, podemos advertir que este romance goza de originalidade, tanto no diálogo que estabelece com o mito de Adamastor quanto nas ideias objetivadas formalmente por trás dessa figura. Manjate tece relações de sentido com esta obra, destacando o mais temível gigante que, “vencido” pelos portugueses, deu-lhes glória, porém, ao deixá-los passar pelas águas que guardava, propiciou a desgraça do povo africano que, implicitamente, também protegia.

A obra apresenta, numa primeira leitura, um contexto plural, aparentemente dominado pelo mito, mas, em camadas mais profundas de interpretação, vê-se um sistema de pensamento crítico que revela, no seu interior, nas suas entrelinhas, uma sociedade mesquinha e machista, em que qualquer desvio da norma é motivo de violência.

### **Considerações finais**

Num tom geral, este romance apresenta uma realidade matizada pelos traços culturais, sociais e religiosos que constituem Moçambique, atualmente como nação política, sem se desvenilhar, entretanto, do processo histórico que o constrói e do qual é resultado - logicamente, um resultado em curso, não acabado. Desta forma, Moçambique que é, ainda, um país muito jovem, independente em 1975, apresenta-se dentro da trama narrativa

como um micro espaço, representado pelo retrato que o narrador faz do Bairro dos pescadores, esboçado entre o mito e a magia como um lugar carente de uma vida assegurada. A morte é uma constante que cerca todas as personagens, desde os jovens até os mais fortes homens e pais de família; sobreviver é muito difícil – como ser humano e como nação, já que são negociadas especialmente as vidas das crianças –, e quem consegue atravessar o dilúvio de lágrimas que apresenta a realidade, vive como o protagonista: triste e resistente.

O que constitui um sujeito como pessoa é justamente aquilo que o torna diferente dos demais e, desse modo, todo discurso que tenta homogeneizar um conjunto de traços que apaguem as diferenças é um mecanismo para estabilizar uma sociedade, num intento de criar uma identidade em comum. Dentro dessa perspectiva, se sustenta que no bairro dos pescadores haja essa intenção: criar uma identidade própria que possa delimitar quem são as pessoas que vivem nesse espaço, possivelmente uma consequência das ações repressoras que geriram o país por tantos anos; contudo, o que fica implícito na narrativa, é que esse processo é discriminador e executado mediante a violência. Dessa forma, aqueles que não se encaixam nas normas sociais vigentes e impostas por um modo de racionalismo que não é o implantado pelo estado como nação política são escorraçados (como o caso do narrador), são vítimas de uma injustiça (como o caso de Alfredo) ou devem ir embora (como o protagonista, Barcolino).

“[...] todas as famílias têm de que se orgulhar e de que se envergonhar aos olhos do mundo [...]” (MANJATE, 2017, p. 60). Na perspectiva de uma moral que rege uma sociedade, sempre há motivos de contradição entre os desejos do indivíduo e os desejos da coletividade. Considerando que a moral é um conjunto de normas que visam a proteger a integridade de um grupo social – e, dessa forma, um comportamento que incomoda o grupo é

considerado imoral – e que a ética é definida como um conjunto de normas que visa proteger a integridade do indivíduo em particular, independentemente da coletividade - neste caso, um comportamento coletivo como a violência contra o homossexual é uma atitude antiética - se explica a denuncia na qual se transforma a narrativa de Manjate que ressalta a total ausência de um conjunto de leis decretadas por um estado de direito que possa garantir e assegurar a integridade dos cidadãos moçambicanos. Nenhum estado democrático pode ser regido pela lei do mais forte, ou pela vontade de um conjunto seletivo de pessoas que se sintam no direito de estabelecer o que está certo ou errado.

A obra, no geral, realiza uma forte crítica à sociedade moçambicana, destaca a vida sofrida e sacrificada das pessoas que vivem da pesca, interroga a figura da mulher dentro da sociedade e, num jogo entre as ideias de bênção e maldição, questiona as normas heterossexuais e patriarcais, trazendo à tona a discriminação em uma sociedade regida pela crença, pelo mito, pela magia e pela religião. Para concluir, o romance apresenta um Moçambique fruto de um processo histórico violento e predador que deixou impregnada suas marcas, suas formas de vida, cujos reflexos alcançam os tempos atuais.

## Referências

BARBOSA, F. G. Ocupação e escravidão em Moçambique do século XIX. **Revista Vernáculo**, n. 30, pp. 112-137, 2012.

BUENO, G. **España frente a Europa**. Barcelona: Alba Editorial, S.L., 1998.

CAMÕES. L. V. **Os Lusíadas**. Disponível em: <<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/ua000178.pdf>>. NEAD (Núcleo de Educação a Distância). Universidade da Amazônia. Acesso em: 14 de fev. de 2020.

CARVALHAL, T. F. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: CARVALHAL, T. F. **O Próprio e o alheio**. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2003. Pp. 69-89.

LEITE, A. M. **Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LIMA, C. S. O centro de estudos africanos em Moçambique (CEA) e sua produção historiográfica: Uma abordagem em torno da Memória e Identidade no período de 1975 a 1990. **XXVIII Simpósio Nacional de História**. 2015.

LOURENÇO, E. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

MAESTRO, J. G. **Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura**. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017. 3 vols. 3136p.

MANJATE, L. **A Triste História de Barcolino – o homem que não sabia morrer**. São Paulo: Editoria Kapulana, 2017.

NOA, F. Da criação e da crítica literária: a cultura como valor apelativo e estruturante. In: NOA, F. **Perto do Fragmento, a totalidade – olhares sobre a literatura e o mundo**. São Paulo: Kapulana, 2015. Pp. 13-23.

**AS VÁRIAS IDENTIDADES POSSÍVEIS: IDENTIDADE,  
POLÍTICA E PODER EM RÉQUIEM PARA  
O NAVEGADOR SOLITÁRIO,  
DE LUÍS CARDOSO**

Jefferson José Pereira Figueiredo

**Afinal, onde fica o Timor Leste?**

O Timor Leste se localiza no Sudeste asiático, dividindo a ilha de Timor com a Indonésia. Lugar de trânsito no grande arquipélago entre o continente asiático e a Austrália, a ilha foi alvo de vários países, com seus interesses comerciais, por muitos séculos. Uma sociedade colonial sob o poder português até 1975, o país reunia, além dos nativos, degredados, comerciantes e aventureiros das mais variadas nacionalidades. Assim, chineses, japoneses, britânicos e portugueses são apenas alguns dos grupos que circulam pela ilha e pelo porto de Díli, capital do país. Este é, precisamente, o cenário onde *Réquiem para o navegador solitário* ocorre.

Nesse contexto, o romance de Luís Cardoso aborda o período entre guerras da primeira metade do século XX, focando na relação que a colônia portuguesa mantém com a metrópole, enquanto apresenta como as mudanças políticas e econômicas da metrópole, e do resto do mundo, afetam a ilha. A protagonista, e narradora, Catarina, filha de um chinês, residente na Batávia (hoje Jacarta, capital da Indonésia), se torna noiva de um comerciante português, que é também o capitão do porto de Díli. Esse casamento arranjado pelo seu pai com o português sela a sociedade comercial firmada entre ambos. Após concluir o contrato, o

noivo retorna ao Timor, enquanto Catarina dá início aos preparativos do casamento. No entanto, em meio ao clima político e econômico difícil, a sociedade estabelecida entre o pai e o futuro marido começa a falhar. Dessa forma, o patriarca decide enviar Catarina ao Timor em busca do noivo. É a partir desse ponto que se desenvolve a narrativa de *Réquiem para o navegador solitário*.

### **Catarina e o Timor Leste: um mundo feito de vários mundos**

No geral, pode-se afirmar que a origem e os acontecimentos de Catarina são correlatos aos do lugar ao qual acaba se mudando: o Timor Leste. Sua origem e formação, apresentadas pela própria narradora, atentam conscientemente a esse fato.

Meus pais esmeraram-se em formar-me com uma educação europeia, pagando uma professora, que um dia decidiu acompanhar o marido até às Índias Orientais Holandesas [...] Saber línguas estrangeiras, ler os clássicos, tocar piano e admirar Debussy, um sortido de extravagâncias para aumentar uma excelente carta de apresentação. No fim seria a perfeita união entre duas culturas. A asiática representada pela minha pele de seda, os olhos rasgados, os cabelos pretos e a minha postura como uma deusa ou a de uma gata, e a europeia entendida na forma sedutora como poetas, pintores e músicos a representam, uma bailarina dançando ao sabor da cadência das palavras sussurradas (CARDOSO, 2009, p. 16-17).

Logo nessa apresentação, Catarina aponta alguns dos tópicos recorrentes na obra: o papel da mulher como objeto, principalmente como um objeto exótico para o ocidente, e a relação entre Oriente e Ocidente, em especial no que diz respeito à representação. O ato da protagonista narrar sua vida no decorrer do romance parece estar de acordo com o que Fanon comenta, ao dizer que o uso da linguagem faz com que tenhamos com-



preensão da dimensão “para-o-outro” (FANON, 2008, p. 33). Ou seja, falar – ou narrar – não significa apenas compreender-se por si mesmo, mas também ter a capacidade de compreender que essa consciência vem de si e está em direta conexão com o outro, entendendo a relação estabelecida entre ambos. Ou ainda, como Fanon comenta, falar “[...] é estar em condição de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p. 33). Como o trecho do romance supracitado mostra, a narradora de *Réquiem para o navegador solitário* entende seu lugar enquanto ponto de encontro de duas, ou mais, culturas e o peso que cada uma delas mantém em relação à(s) outra(s).

Assim, chegamos à outra tônica do romance, que já surge na apresentação de Catarina apresentada acima e que vai de encontro dessa consciência descrita: o orientalismo. Ao descrever suas feições – e, principalmente, como elas são assimiladas na visão europeia e/ou ocidental –, a protagonista identifica o seu valor enquanto objeto diferente e, portanto, exótico, além de sensual. A decodificação dos seus signos, “entendida na forma sedutora como poetas, pintores e músicos a representam” (CARDOSO, 2009, p. 16-17), são uma lembrança de que seu valor para o Ocidente, ao passo que a moça, mesmo com uma formação intelectual semelhante à dos artistas, é o de um objeto distinto e raro a ser consumido.

Dessa forma, encontramos uma descrição quase literal da observação sobre o *orientalismo* feita por Said, descrita como “um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o oriente’ e (a maior parte do tempo) ‘o ocidente’” (SAID, 1990, p. 14). O autor ressalta que esse movimento de comparação entre culturas orientais e ocidentais tem como objetivo reforçar a ideia de culturas “fortes”, sempre pendendo em favor da(s) europeia(s) (SAID, 1990, p. 15). Ademais, a descrição de Said sobre esse fenômeno desvela o fato do

orientalismo ser um constructo ocidental, uma criação humana, resultado da colonização francesa e britânica ao redor do mundo (SAID, 1990, p. 14-17). A questão da representação, aqui, por conseguinte, atua com o intuito de identificar o que converge para o que é representado por essas culturas ocidentais colonizadoras, e o que está no seu horizonte de interpretação. Assim, tudo o que não está dentro desse horizonte interpretativo do conjunto cultural colonizador é considerado fora do agrupamento, logo oriental, e, conseqüentemente, está exposto a uma representação exotizada pelo Ocidente, o orientalismo.

Não por acaso, Said salienta que esse fenômeno ocorre nos estilos, nas figuras de linguagem, nos cenários e nos mecanismos narrativos – conformando circunstâncias históricas e sociais do chamado oriente, narradas pelo ocidente (SAID, 1990, p. 32). Claro, o autor é consciente de que não se deve procurar um original, muito menos a fidelidade mimética do que se narra. A questão, isso sim, se dá em compreender que a representação desse mundo homogeneizado chamado de Oriente, que envolve tudo que não é europeu e ocidental, acontece fora dele, sendo produzida por outros, de fora, e aceita como a leitura daquele(s) lugar(es), não apenas uma leitura feita a partir de uma visão externa e colonizadora (SAID, 1990, p. 32-33).

Catarina, narradora e protagonista de *Réquiem para o navegador solitário*, reconhece esse ponto por sucessivas vezes no transcórre da narrativa. Um exemplo disso ocorre logo quando ela conhece seu futuro noivo e narra suas lembranças sobre o que ele comentou acerca de sua aparência: “Ouviru dizer que o cheiro do café combinava bem com as peças de roupa. Ocorreu-lhe acrescentar que a sedução é uma mulher vestida de seda, saboreando uma chávena de café de Timor e fumando tabaco de Java num salão de homens em Xangai” (CARDOSO, 2009, p. 20). As imagens sensuais descritas pelo noivo apenas reforçam a visão de

um ser estranho e lascivo, descrito por Catarina sucessivas vezes no decorrer da narrativa. Da mesma forma, Cardoso comenta, adiante, que “todos os ocidentais têm fantasias acerca do oriente” (CARDOSO, 2009, p. 131), ressaltando essa tônica.

A polifonia da personagem Catarina surge, por sua vez, ao cotejarmos seu destino ao do país em que vive. Sua condição de mulher vivendo no porto, lugar pelo qual várias pessoas passam, sem nunca se fixar, é um bom exemplo disso. No geral, os capitães vieram, travaram conhecimento com ela, mantendo algum tipo de relacionamento, para, no fim, partirem e serem substituídos por outro indivíduo que terá, em alguma escala, os mesmos comportamentos. Um exemplo disso está na cena do estupro sofrido por ela, e cometido pelo seu noivo:

O que depois aconteceu foi outra coisa bem diferente. Quando me colocou na cama, tirou-me a roupa com tal brusquidão que perdi momentaneamente a respiração. Depois atirou-se para cima de mim como um lobo-marinho. E, num ritmo frenético e ofegante penetrou nas minhas entranhas até dar seu grito final, um berro, um uivo, um latido, e desfazendo-se em gotas de suor que empastavam na minha pele (CARDOSO, 2009, p. 48).

A forte cena de violência sexual pode ser lida, igualmente, como uma violência ao Timor, pois, assim como Catarina, o país se torna uma terra de uso, exploração e, conseqüentemente, de abandono. Todos os capitães do porto mantêm essa atitude, seja com Catarina, seja com o Timor. Em ambos os casos, os dois são usados de acordo com a necessidade e o desejo do então capitão para, em seguida, serem abandonados. Cria-se, com isso, a imagem de que os homens que vieram à ilha em busca de riqueza e salvação apenas encontram a frustração e a realidade de um lugar distante e pobre, enfurecendo-se. A própria narradora, inclusive,

mantém a consciência disso, logo na sequência da cena do seu estupro: “Consumado o ato retirou-se para o lado. Tudo foi feito num ápice. Como quando um galo se põe em cima de uma galinha. Sem um gesto de carinho. Apenas fúria, como se tivesse de fazer aquilo para se vingar de alguém” (CARDOSO, 2009, p. 48).

Há, ainda, a questão do discurso do sujeito – no caso, Catarina – e o poder que ele exerce, estando relacionado diretamente com a posição que ele ocupa dentro de uma cadeia maior de estabelecimento do saber. Ou, como é posto por Foucault (2008, p. 58):

As posições do sujeito se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos: ele é sujeito que questiona, segundo uma certa grade de interrogações explícitas ou não, e que ouve, segundo um certo programa de informação; é sujeito que observa, segundo um quadro de traços característicos, e que anota, segundo um tipo descritivo; está situado a uma distância perceptiva ótica cujos limites demarcam a parcela de informação pertinente; utiliza intermediários instrumentais que modificam a escala da informação, deslocam o sujeito em relação ao nível perceptivo médio ou imediato, asseguram sua passagem de um nível superficial a um nível profundo.

O sujeito discursivo que chega ao Timor é diferente daquele que termina o romance. Ao chegar a Díli, Catarina leva consigo o livro de Alain Gerbault, *A la poursuite du Soleil*. Existe uma grande idealização da vida ao mar e da própria vida por parte da narradora. Contudo, com o avançar do tempo, a realidade mostra um mundo muito mais sombrio e menos otimista. As passagens de capitães pelo porto, e a relação que eles mantêm com Catarina, e a ilha, por exemplo, acabam por corroer a forma com que a narradora se relaciona com a realidade a sua volta.

A morte de Alain Gerbault, autor que ela conhece pessoalmente, ocorre concomitantemente com a invasão japonesa de

1941 durante a segunda guerra mundial. O mundo encantado da Catarina, que chegara a Díli muitos anos antes, dá lugar a uma mulher experienciada pela truculência e pelas dificuldades de ser uma mulher em meio a um ambiente hostil social e politicamente. As perspectivas positivas perecem, portanto, frente à dura realidade local. Mesmo assim, o que temos não é uma visão negativa do passado ou do lugar, pelo contrário. Como o trecho de Foucault citado acima aponta, Catarina é um desses sujeitos que questiona o seu entorno enquanto o observa. Não por acaso, a narradora parece fazer o movimento proposto por Leite, segundo o qual o “projeto de escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas, investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais, faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial” (LEITE, 2012, p. 154).

O que podemos apreender a partir de Foucault (2008) e Leite (2012) é o movimento feito por Catarina em *Réquiem para o navegador solitário*. A empreitada colonial, e colonialista, feita por Portugal, não é apenas a história de uma tentativa, em certa medida falha, de uma empresa colonial de enriquecer a metrópole, e sim o entrecruzamento de vários indivíduos culturais, de distintos pontos do globo, em uma terra afastada, focados apenas em gerar riqueza às nações estrangeiras.

No entanto, como Bhabha (2011, p. 87) relembra:

[...] existe o problema recorrente nessa noção de igualdade: o liberalismo compreende um conceito não diferencial de tempo cultural. No momento em que o discurso liberal tenta normalizar a diferença cultural, transforma a pressuposição de respeito cultural mútuo em um reconhecimento mútuo, ele não reconhece as temporalidades disjuntivas e fronteiras das culturas migratórias e parciais.

No decorrer do romance, Catarina encontra vários personagens que representam essas temporalidades diversas e que, até certo ponto, não se compreendem em suas empreitadas. Sir Lawrence, por exemplo, solidifica uma dessas temporalidades diversas que são encontradas em Díli. Britânico nascido em Bengala, Índia, o inglês, com seu sotaque aprendido pelo rádio ouvindo a BBC (CARDOSO, 2009, p. 31), tem esperanças de ganhar o posto de cônsul honorário do Reino Unido no local. Além disso, recita poemas do poeta irlandês William Butler Yeats (1865-1938) em meio à cidade e reúne grupos para cantar *God save the King* (CARDOSO, 2009, p. 31), mesmo que isso entre em atrito com o governo português e com suas pretensões nacionalistas. Não por acaso, Sir Lawrence – que provavelmente é *sir* apenas no nome – traduz um tipo de sujeito específico da empresa colonial britânica além-mar.

Como fica claro pela citação do seu sotaque aprendido ouvindo a BBC, este nunca esteve nas ilhas britânicas. Mesmo assim, nascido na Índia e vivendo no Sudeste asiático, ele porta essa identidade nacional colonialista de exploração do alheio para o bem e o lucro da Grã-Bretanha. O seu desejo, ainda, existe dentro de uma lógica do que Hobsbawn (2016) descreve como sendo a da *era dos impérios*, com a expansão cultural e econômica para além das fronteiras nacionais, com o impulsionamento do romantismo (e, conseqüentemente, do nacionalismo) e da revolução industrial. O tempo cultural, ressaltado por Bhabha, de Sir Lawrence, reside, ademais, num tipo de entendimento expansionista e de exploração do outro pela “superioridade” inglesa. O fato dele ser um personagem decadente, em parte, representa, assim como Catarina, a sua nação.

Outra personagem que está em um tempo cultural diverso dos demais é Lavadinho. Português de origem, ele serve como braço do poder de Salazar, em Díli e no Timor Leste. Conhecedor

de tudo que se passa na região, sua função é suprimir qualquer eventual oposição ao modelo colonial ou salazarista. Temido por todos, ele usa de sua autoridade para perpetuar massacres e represões a qualquer grupo político suspeito.

José António Lavadinho era também conhecido como o filho da mãe que não lhes dava nenhum descanso. Fora enviado para Timor para lhes morder os calcanhares, o corpo, a cabeça, a mente e, por fim, a alma para que ficassem despojados de Deus, da pátria, da família, de identidade (CARDOSO, 2009, p. 37).

No entanto, sua autoridade e poder funcionam de forma fluída. Afinal, mesmo sendo o responsável por prisões, assassinatos e julgamentos em praça pública, Lavadinho nunca está diretamente envolvido em todos esses eventos. De fato, ele parece estar no comando e, concomitantemente, manter uma certa distância dos fatos. Não por acaso, a frase “isso é coisa de Lavadinho”, repetida sucessivas vezes no transcorrer da narrativa, sintetiza a forma pela qual o personagem atuar. Ainda que ele seja o responsável pelas atrocidades cometidas pelo poder colonial português, o rastro que o ligaria a tais crimes nunca é claro. Assim, o tempo cultural de Lavadinho não é o mesmo do projeto colonial de Sir Lawrence. Se o britânico representa o auge da empresa colonialista, ambicionando um lugar de cônsul nesse confuso empreendimento de exploração, o português retrata um novo momento do colonialismo, no qual as políticas do período entreguerras em Portugal alinhavam o regime de Salazar com o fascismo, e declaravam qualquer oposição como posicionamento comunista.

Dessa forma, podemos destrinchar algo importante da afirmação de Bhabha, anteriormente mencionada. O tempo cultural de ambos os projetos coloniais propostos por Lavadinho e Sir Lawrence são distintos. O primeiro se alinha com uma visão que engloba as políticas do entreguerras e que insistirá

no projeto colonial após 1945 enquanto o segundo já dá sinais do declínio colonial que se intensificará com o fim da Segunda Guerra Mundial. Isso se dá, em grande parte, devido à forma com que as metrópoles lidam com suas colônias por causa de suas relações político-militares no continente europeu. Se a Grã-Bretanha se viu envolvida numa guerra em seu próprio território e fez uso de soldados das colônias – fato esse que reforçou muito o sentimento de independência dos colonizados –, Portugal se manteve afastado do conflito, podendo manter o controle e as práticas coloniais enquanto o resto dos países colonialistas estava envolvido no conflito armado. Dessa maneira, podemos observar diferentes tempos culturais de ambos os colonizadores representados nos personagens que circulam por Díli em *Réquiem para o navegador solitário*.

Logo, ainda na esteira do pensamento de Bhabha, considerando-se a posição de Catarina dentro desse contexto, devemos pensar que “[...] o desafio é lidar não com ‘ele/conosco’, mas com as posições histórica e temporalmente disjuntivas, que as minorias ocupam de forma ambivalente no interior do espaço da nação” (BHABHA, 2011, p. 90). A posição da narradora em meio a todos esses movimentos é compreender o arranjo das identidades que atuam dentro do seu contexto, bem como o tempo cultural da(s) sua(s) cultura(s).

Sendo a portadora de um discurso híbrido – e, ainda por cima, tendo consciência dessa condição –, Catarina é quem, nos termos de Bhabha (2011, p. 91), gera o espaço de negociação desses tempos culturais, mesmo que estas negociações sejam questionáveis. Sua posição em relação aos capitães do porto é de extrema importância para esse jogo. Se eles são sempre passageiros, portadores de práticas meramente explorativas – inclusive para com a própria Catarina –, a narradora e protagonista representa o que se mantém, aquilo do qual se tenta tirar proveito.



Não por acaso, ela acaba por ganhar poder frente ao grupo social de Díli, pois, com o passar dos anos, Catarina incorpora várias das lutas e problemas do Timor na sua relação com outras parcelas da sociedade local.

Muito dessa leitura de discurso híbrido discutida anteriormente se dá pela consciência de Catarina a respeito de sua(s) identidade(s) e em relação às identidades que a cercam. Usando as ideias de Hall (2006) sobre identidade, podemos afirmar que, por exemplo, Sir Lawrence e Lavadinho são o que Hall (2006, p. 11-12) chama de sujeitos sociológicos, pois estão sempre pensando na interação entre o eu e o outro, além de se verem como sujeitos inteiros de identidades rígidas. Não há espaço para nuances, tampouco espaços de negociação ou questionamentos de suas identidades. O entendimento de mundo deles flui na direção que o “ser português” ou “ser britânico” aponta. O caso de Sir Lawrence, em particular, apresenta a maior das problemáticas dentro desse contexto. Afinal, se seu sujeito sociológico se compreende como britânico dentro do contexto por um desejo e/ou aspiração, isso acontece dentro de um jogo de aproximação e afastamento feito pelo próprio, uma vez que seu nascimento dentro de uma das empresas coloniais do império (Bengala, Índia) e sua posição atual no Timor não o inserem dentro da identidade britânica da mesma forma que os habitantes de Londres. De fato, pode-se notar que há uma tentativa de manter uma identificação estável com a metrópole pela sua insistência de conservar um sotaque apreendido a distância pelo rádio. Isso explica, então, porque seus contatos com Catarina, o indivíduo de identidade mais complexa e fluída dentro da obra, são mais negociáveis do que os contatos que mantém com Lavadinho, que incorpora o sujeito sociológico da metrópole portuguesa sem nunca o questionar.

Assim, chegamos à identidade de Catarina e suas transformações e aos motivos destas transformações. Se, de um lado, Sir

Lawrence e Lavadinho são indivíduos mais estáveis e sem mudança, a narradora de *Réquiem para o navegador solitário* seria, como Hall (2006, p. 12-13) aponta, um sujeito pós-moderno. Os sujeitos pós-modernos, em sociedades mais dadas à mudança, por definição, convivem com modificações rápidas e permanentes (HALL, 2006, p. 14), nunca trabalhando com apenas uma identificação estratificada ou inteira, e sim com identidades descentradas, compostas por várias outras, que atuam de formas concomitantes – e, por vezes, contraditórias – no sujeito (HALL, 2006, p. 17-18). Muito da sua consciência de identidade fragmentada vem do fato de ela se reconhecer tanto como um fruto do “oriental” – em função de seu pai ser chinês e de sua mãe ser “uma bela mulher, fruto de uma relação entre uma crioula e um governador geral” (CARDOSO, 2009, p. 18) – quanto do “ocidente”, vide a sua já mencionada formação europeia.

Há vários momentos em que Catarina aponta a sua consciência de estar entre esses dois eixos culturais. Um exemplo é quando cita a memória de um lugar descrito por um novo conhecido como sendo uma “terra onde a lenda de Al-Mu’tamid, um mítico príncipe e admirável poeta Al-Andaluz resistia ao desgaste do tempo, das cruzadas e ao branqueamento da história” (CARDOSO, 2009, p. 36). Só por este trecho, fica claro que a narradora compreende os mecanismos de produção de enunciação e produção de sentido – principalmente no que concerne ao discurso histórico – sem deixar de compreender as forças que ali atuam. Por ser resultado desses dois constructos e por viver num lugar de passagem – tanto o porto quanto o próprio Timor –, ela apreende que as estruturas de conhecimentos são fluídas e determinadas por outras estruturas, internas ou externas, na produção dos sentidos e, conseqüentemente, da formação dos indivíduos cruzados por essas estruturas. Usando o conceito de Bhabha (2011), ela reconhece o entrelugar da cultura.

### **Contexto(s) histórico(s) paralelo(s)**

Como dito anteriormente, Díli e todo o Timor Leste figuravam em um tempo cultural – político-econômico – diferente daqueles dos personagens externos que circulavam por suas paragens. Assim, eles também traziam circunstâncias importantes relatadas no decorrer da narrativa.

Apesar da narradora não marcar datas específicas da sua trajetória pessoal em Díli, sabemos que seu pai tem receio de fechar negócios com o seu futuro noivo, pois as “greves operárias e a insurreição comunista de 1926-1927 ainda estavam presentes na sua memória” (CARDOSO, 2009, p. 19). Sabemos ainda, mais adiante, que a presença japonesa vai ficando cada vez mais clara. Primeiro, quando a produção excessiva de sal sem compradores surge como um problema, Kuroki, representante nipônico, propõe-se a auxiliar Catarina, que narra:

Esperava que ele não me fosse dizer que tudo isso era um ato de pura generosidade. Os japoneses estavam preocupados com o atraso destes povos, a quem chamavam de irmãos de raça, e solidários na desgraça por causa da colonização dos diabos ocidentais. Tinham entrado na China para liberar os seus irmãos, durante milênios subjugados por esses déspotas chamados imperadores. E por todos os estrangeiros que lá foram beijar-lhes as mãos pedindo em troca uma concessão, um quarteirão, um bairro inglês, o francês, o alemão. Tinham descoberto que o ópio era um negócio da China e não foi por acaso que fizeram três guerras (CARDOSO, 2009, p. 185-186).

Além dos momentos coloniais supracitados, também podemos notar a movimentação japonesa expansionista na região. Os fatos citados (a entrada “solidária” para liberar os irmãos chineses) narram de forma oblíqua, porém importante, a invasão japonesa

da Manchúria, em 1931, que tinha, assim como a ocupação do Timor e outros espaços no globo, a intenção de subjugação e ganho econômico. A ironia desse trecho ressalta a relevância histórica do avanço do Japão na Ásia. A citação dos “irmãos de raça”, por exemplo, esconde a verdadeira faceta do Império Japonês, que, numa versão diferente, proclamava a superioridade do povo japonês frente aos outros – o que gerou, inclusive, massacres. A mágoa com o movimento imperialista ocidental, representado pela descrição das nações europeias na China, não impede que os japoneses atuem de maneira similar para conquistar a região – primeiramente, na economia; em seguida, militarmente (HOBBS-BAWN, 2016). Mais adiante, no final do livro, a movimentação japonesa na ilha gerou o crescimento da mesma, pois eles

[...] resolveram introduzir elementos estranhos, gente recrutada entre a escumalha no outro lado da fronteira. Angariaram nativos, alguns descontentes com os acontecimentos em Manumera e outros que tentavam tirar partido da situação por causa de ódios antigos. Era o momento ideal para ajustar contas, que não passavam de desforras de situações menos claras ocorridas nos tempos de pacificação (CARDOSO, 2009, p. 286-287).

Catarina descreve os vinte anos ou mais de sua vida em Díli em paralelo com as agruras ocorridas com o Timor Leste no período do entreguerras. Mais do que isso, a narradora tem plena consciência da posição frágil que o país ocupa na geopolítica por ser uma colônia afastada da sua metrópole, esta envolvida em outros trâmites (ibidem, p. 205), ao comentar que os ocidentais estavam preocupados demais com as fronteiras no distante continente e não podiam socorrer ou resolver as questões de suas colônias mais distantes no ocidente.

## Reflexões finais

Segundo Hall (1997, p. 1), é através da linguagem compartilhada que conseguimos criar sentido e compartilhá-lo, pois

[...] culture is about ‘shared meaning’. Now, language is the privileged medium in which we ‘make sense’ of things, in which meaning is produced and exchanged. Meanings can only be shared through our common access to language. So language is central to meaning and culture and has always been regarded as the key repository of culture, values and meaning.

É apenas pelo recurso de poder compartilhar sua história, tão entrelaçada com a de seu país, que Catarina pode narrar as desventuras pessoais e nacionais em *Réquiem para o navegador solitário*.

No percurso da análise aqui proposto sobre a obra de Luís Cardoso, procurou-se compreender as construções que atravessam a formação e o desenvolvimento pessoal de Catarina, personagem principal e narradora do romance, bem como observar que a sua representação também serve como paralelo com a de seu país de adoção, o Timor Leste. A obra evidencia o lugar de passagem que o porto de Díli representa para aqueles que ali trabalham, e mostra como Catarina acaba por ser uma extensão desse lugar de passagem de poderes que vão e vêm, bem como narra as mudanças, proporcionadas por questões internas ou externas, ocorridas no país no período do entreguerras.

A chave interpretativa deste trabalho, focada na construção e representação cultural dos dois indivíduos preponderantes da narrativa (Catarina e o Timor Leste) não encerra as análises de *Réquiem para o navegador solitário*, visto que existem diversas abordagens possíveis para a interpretação da narrativa. No entanto, dado o caráter simbólico que a narradora apresenta e sua forte ligação e

representatividade do lugar em que habita, uma leitura focada nas posições que ela ocupa simultaneamente faz-se importante.

Bhabha comenta sobre a construção cultural da nacionalidade [*nationness*] e sobre o seu desejo de compreender “as estratégias complexas de identificação cultural e da interpretação discursiva que funcionam em nome do ‘povo’ ou da ‘nação’ os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias” (BHABHA, 1998, p. 199). Seu objetivo é compreender seus mecanismos e como eles se sedimentam enquanto uma grande narrativa composta de narrativas menores dadas como fechadas e universalizantes, além de apresentar as diferentes formações dessas narrativas da nacionalidade e os tempos culturais diversos que atuam nas suas construções (BHABHA, 1998, p. 199-200). Luís Cardoso produziu uma narradora que busca compreender essas nuances em seu lugar de interpretação do mundo: o porto de Díli, capital do Timor Leste. Conceitos como hibridismo e ambivalência recheiam a obra nos exemplos supracitados. Sendo um lugar tão diverso com pessoas de várias origens e tempos culturais, a Díli descrita por Catarina apresenta os jogos de poderes e as relações complicadas de um país ainda em formação, enquanto serve de colônia afastada, até mesmo ignorada, de uma metrópole sem muito interesse. Em meio a isso, ainda surgem as forças econômicas e de poder de outras potências estrangeiras e como elas lidam com o Timor Leste – e, claro, com Catarina.

A narradora (CARDOSO, 2009, p. 282) ressalta esses conflitos e clivagens na relação entre os “ocidentais” e os locais numa das passagens finais do romance: “Os ocidentais não tinham o privilégio da moralidade. Nem sempre foram corteses no seu trato com os outros povos. A escravatura foi disso o exemplo mais flagrante”. Assim, Catarina expõe mais uma vez os jogos de poderes e as relações turbulentas do seu país e a metrópole distante, que visava apenas o interesse econômico sobre o Timor Leste.

## Referências

BHABHA, H. **O bazar global e o clube dos cavaleiros ingleses: textos seletos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CARDOSO, L. **Réquiem para o navegador solitário**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: SAGE Publications Ltd., 1997.

HOBSBAWN, E. **A era dos impérios: 1875-1914**. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LEITE, A. M. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

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





**MULHERES CUIARANA:  
O DESTINO VIOLENTO DAS FILHAS  
POBRES DA AMAZÔNIA**

Ivana Amorim da Silva  
Jéssica de Souza Pozzi

Cuiarana: árvore de flores lindas, pétalas espessas, sem palidez: amarelas, róseas, quase vermelhas. O cheiro da flor é forte que nem perfume de rosa. E o fruto, grande e pesado como cabeça de homem. Quando cai e fica esquecido no chão, cheira a coisa podre, estragada. Nem os porcos comem (HATOUM, 2008).

### **Introdução**

Órfãos do Eldorado, obra de Milton Hatoum publicada em 2008, faz parte da coleção Mitos, idealizada pelo escocês Jamie Byng, da editora britânica Canongate, que mobilizou ao total 33 editoras ao redor do mundo e realizou publicações em 27 línguas. No Brasil, a encarregada pela publicação da releitura do mito de Eldorado (ou da Atlântida amazônica, como afirmou Hatoum para o Estadão<sup>1</sup>) foi a editora Companhia das Letras. Apesar do objetivo da coleção, o próprio autor de Órfãos do Eldorado explica, em matéria para a Folha de São Paulo<sup>2</sup>, que usou o mito como

---

1 Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,colecacao-sobre-mitos-mobiliza-33-editores,20051021p3565>.

2 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2702200807.htm>.

plano de fundo para a obra. Na verdade, a história narra a decadência de uma família envolvida economicamente no ciclo da borracha no estado do Amazonas, abalada por um grande segredo – do qual o narrador, assim como leitor, não tem conhecimento –, e da relação conturbada entre esse mesmo narrador com seu pai Amando, querido por todos nas cidades onde circula, justamente por sua condição financeira privilegiada.

Assim, usando o mito de Eldorado como pretexto, Milton Hatoum, conforme consta no posfácio da obra, ficcionaliza uma história que lhe foi transmitida oralmente. Na explicação, o autor diz que o avô contou-lhe o caso, que ouviu de um homem bastante velho que morava em uma casa igualmente velha – exatamente a mesma descrita pelo narrador da ficção como sua no fim de sua vida – em Parintins, cidade do médio Amazonas, inspiração para a criação da cidade fictícia de Vila Bela. Na obra, esse homem idoso é apresentado como Arminto, um sujeito que é narrador em primeira pessoa da história da família Cordovil. Ingênuo e egocêntrico, ele revela sua trajetória desde a infância rica, quando criado pelo pai, Amando, e por Florita, uma “tapuia”<sup>3</sup> que “não quis fugir com os preguiçosos, largou a família para trabalhar e viver melhor” (HATOU, 2008, p. 69), conforme narra Arminto.

Portanto, a partir de uma narrativa que se origina de um “fio” de memória, o presente artigo pretende discutir a ausência de voz da personagem principal – mulher e indígena – do romance, que é narrado em primeira pessoa pelo sujeito que diz ter sido “enfeitado” por seu amor, a ponto de perder suas heranças familiares na tentativa de concretizar essa relação. Para tal análise,

---

3 Este é o termo utilizado diversas vezes pelo narrador para descrever as mulheres indígenas presentes na obra. Segundo o dicionário Priberam da Língua Portuguesa, “tapuío” pode designar um indígena pertencente ao grupo dos tapuías ou ainda um indígena que, por ter sido sujeitado às imposições dos brancos, sofreu um processo de aculturação parcial. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/tapuia>.

é fundamental retomar o viés colonialista (MBEMBE, 2014) sob o qual as figuras femininas são descritas no texto, uma vez que o ciclo da borracha no Brasil é o palco explícito dessa relação de poder que toma posse do corpo narrado, violência decorrente justamente da colonialidade, tema abordado por Segato (2014), constituindo uma “paixão” de mão única do narrador. Além disso, pretende-se abordar o suicídio por parte das mulheres indígenas sob a óptica da libertação descrito em Kilomba (2019), já que a fuga para o “Eldorado” é um destino de redenção.

### **A violação da voz do sujeito feminino subalternizado**

Em uma narrativa construída a partir das memórias (nem sempre confiáveis) desse homem arruinado, percebe-se o quanto Arminto desenha a si mesmo como um sujeito vitimizado pelas circunstâncias, mas principalmente pelas mulheres que o circundam. Em retorno às suas raízes entrelaçadas às vantagens de quem carrega desde o nascimento os privilégios da colonialidade do poder patriarcal, apresenta ao leitor também seu pai, Amando, que carrega o fardo de um segredo familiar que, logo no início da narrativa, leva-o à morte inesperadamente. Desse modo, desde o princípio, este forte poder patriarcal exercido pelos homens da família Cordovil fica suficientemente explícito ao percebermos o silenciamento das outras personagens, principalmente das mulheres, por parte do narrador. A forma como é descrito o pai, Amando, é um bom exemplo disso: os filhos dos empregados eram “crianças caladas, filhos de homens calados. Voz, mesmo, só a de Amando: voz para ser obedecida” (HATTOUM, 2008, p. 68). Além disso, esse patriarca, quase dono dos rios amazonenses, também exerce poder econômico sobre as sociedades pelas quais transita; é um homem rico e filantropo e, por isso, adorado por todos.

Por outro lado, Arminto – filho daquele que é obedecido e amado – não foi capaz de obter o mesmo poder econômico do pai, apesar de almejá-lo. Fracassado no exercício do ofício que herdara, ele se apega obsessivamente às mulheres que o cercam e encontra, assim, uma maneira de exercer seu poder: por meio da imposição e da conservação das estruturas de dominação. Seu pai fizera o mesmo com Angelina (mãe de Arminto) e Florita (quem o criou). Desse modo, a Arminto resta somente o legado patriarcal dos Cordovil, que reflete tanto em sua relação com Florita quanto com Dinaura, seu obsessivo amor.

Florita, por sua vez, é subserviente provavelmente porque se sente submetida e condicionada à colonialidade do poder imposto pelo patrão e se vê como dependente do clã: expressa gratidão pelo acolhimento da família Cordovil (se é que se pode confiar no relato de Arminto, como citado anteriormente) e realiza a iniciação sexual do filho do patrão, o que também demarca o poder exercido por esse homem sobre ela. Dinaura, em contrapartida, é muito mais explícita na expressão de sua condição de não-poder e de subalternidade: ela simplesmente não fala, mas também nem poderia, pois, como afirma categoricamente Spivak (2018) em *Pode o subalterno falar?*, seu discurso, marcado por gênero e etnia, não teria devida eloquência aos ouvidos do homem. Assim, em sua condição de subalternidade diante desse sujeito que insiste nesse amor pelo qual Dinaura não demonstra nenhum interesse explícito, a personagem se cala sem explicação aparente e, mais uma vez, quem fala por ela é narrador, Arminto.

Devido ao fato de conhecermos apenas a versão do narrador acerca da história, pouco se sabe, de fato, sobre a personalidade e até sobre a fisionomia dessas mulheres; todavia, a estereotipização desses corpos é bastante escrachada. Tratando-se de questões estéticas da obra como um todo, reproduz-se na voz do narrador a crítica ao empreendimento cultural para a construção do oriente

ao qual Said (2017) chamou de “orientalismo”, ou seja, a narrativa construída pelo colonizador sobre o colonizado, sistematicamente o impedindo de ter voz.

Arminto, conforme ele mesmo nos conta, era descrito pelo pai como “louco pelas indiazinhas” (HATOUM, 2008, p. 24). A partir dessa informação, o leitor já consegue perceber indícios da postura desse homem – que por sua vez é branco, abonado e dono de um sobrenome importante em seu território – em relação às mulheres: ele verbaliza um jogo de desejos carnisais que exprime opressões em diferentes níveis, tanto físicos, como com Florita, em uma “tarde de brincadeira” (HATOUM, 2008, p. 25), quanto simbólicos, como, por exemplo, por meio da afirmação de silêncio absoluto de Dinaura na presença dele, como já mencionado, ou da mordida repentina que ela lhe deu – sinal de negação – durante um beijo dos dois.

Nesse sentido, é impossível ler Arminto sem relacioná-lo à sua condição colonial e patriarcal. Suas descrições transmitem a certeza de posse sobre essas mulheres, ainda que elas não verbalizem nenhum acordo quanto a isso (a exemplo de Dinaura). Assim sendo, a descrição de Mbembe (2014) para a construção da mulher negra sob o olhar do homem branco cabe também aqui para compreender a fetichização por parte de Arminto das personagens indígenas da narrativa, motivos de sua obsessão. Segundo o filósofo camaronês, para o homem branco, as “‘belezas negras’ seriam as mulheres indolentes, disponíveis e submissas” (MBEMBE, 2014, p. 123) que, sendo exemplos vivos do triunfo da lubricidade, despertam no homem branco instintos fantasistas.

Nessa trama exagerada desse suposto amor, revela-se, na verdade, a fetichização obsessiva das mulheres por parte de Arminto – Florita como “cria” da casa, a seu dispor; Dinaura como sua amante, mesmo sem assensão. Em relação a esta, vê sinais de reciprocidade em todos seus atos e a sexualiza constantemente. Em

consequência de tal postura, o narrador descreve as mulheres de sua vida sempre em um movimento de autoafirmação masculina, tornando-as razão de seu fracasso pessoal e objeto de seus desejos. Por isso, a órfã parece ser a razão do conflito familiar. Essa “mulher encantada”, “tão volúvel, de alma tão instável” (HATOUM, 2008, p. 33 e 47), como afirma o narrador, é o perigo que ameaça a reputação da família Cordovil e a sanidade dos homens que com ela se envolve. Esse comportamento parece ser o elo que une Amando e Arminto, afinal consideravam que pessoas poderiam tornar-se propriedades.

Já no fim da narrativa, Estiliano, grande amigo de Amando, conta a ele que seu pai era quem sustentava Dinaura, e que ela, na verdade, não morava junto das outras meninas do Colégio das Carmelitas, mas sim em uma casa atrás do colégio. Estiliano, contudo, afirma que nunca compreendera se tal ato se dava pelo fato da jovem ser filha ou amante de Amando – confirmando que já havia relação existente entre os Cordovil e Dinaura. Logo, essa dúvida do romance tenciona a posição de poder desempenhada por essa linhagem de homens perante as figuras femininas, afinal a narrativa explicita que “nunca vai ser amada quem não é de ninguém” (HATOUM, 2008, p. 37), isto é, “amor” é sinônimo de posse (tanto para o pai quanto para o filho).

Isso posto, a trama permite uma interpretação mais obscura sobre o comportamento de Arminto. No início da narrativa, Amando acusa o filho de ter abusado de Florita e, por isso, envia-o a Manaus, para morar em uma pensão; Florita, no entanto, visita-o recorrentemente, mas, depois de algum tempo, deixa de ir ao encontro dele – indício de que talvez estivesse grávida, poderia desconfiar o leitor. Anos depois, Arminto descobre que Amando sustentava Dinaura, essa moça de traços indígenas, assim como Florita, por quem Arminto se apaixonara. Dessa maneira, o leitor poderia inferir uma nova face da

enigmática Dinaura: seria ela filha de Arminto e, portanto, neta de Amando – razão pela qual era sustentada por ele? A atmosfera misteriosa construída ao longo da narrativa, seja por conta das diversas lendas que envolvem o rio como destino definhan-te das personagens, seja pelo segredo familiar que nunca é verdadeiramente explicitado, leva o leitor a crer em uma possível relação incestuosa entre Arminto e Dinaura, mesmo que não revelada completamente pelo narrador. Todavia, a descrição e a ação das mulheres na novela indicam uma tendência determinista que as coloca como foco dos pecados e desvios masculinos.

### **O suicídio como Eldorado**

Apesar do olhar objetificador do narrador, que capitaliza a vida de Florita, aquela que o serve até a morte, e que sexualiza a de Dinaura, a quem ele beijava “com um desejo quase violento” (HATOUM, 2008, p. 51), é possível perceber uma mínima autonomia que resta a essas personagens. Em vista disso, ainda que Órfãos do Eldorado seja uma narrativa masculina que objetifica as personagens femininas, a complexidade dessas mulheres se revela fortemente.

A visão machista do narrador faz-se visível quando, por exemplo, ao ver Dinaura entrar no rio, descreve as reações que seu corpo masculino experienciou. O narrador, certo de que a moça lhe queria seduzir, diz:

Quando ela apareceu nua, com o vestido enrolado no pescoço, senti o corpo tremer de desejo. Tenho certeza de que me viu, porque as meninas apontavam para mim, riam e davam beliscões na bunda e nas coxas de Dinaura. De longe, fiquei lambendo aquele corpo na luz do fim da tarde (HATOUM, 2008, p. 34).

A ação de “lamber” o corpo da mulher indígena tem relação com a reflexão feita por Achille Mbembe (2014), em seu livro *Crítica da Razão Negra*, ao questionar o olhar colonizador que vê a mulher negra, por sua vez, como usufruto do senhorio. Mbembe conclui que

Ver não é a mesma coisa que olhar. Podemos olhar sem ver. E não é certo que aquilo que vemos seja efectivamente aquilo que é. Olhar e ver têm em comum solicitar este juízo, encerrar aquilo que vemos ou aquilo que não vemos em inextricáveis redes de sentido – as malhas de uma história. Na distribuição colonial do olhar, existe sempre um desejo de objectivação ou de supressão, um desejo incestuoso, assim como um desejo de posse ou, até, de violação. Mas o olhar colonial tem também por função ser o véu que esconde esta verdade. [...] Podemos dizer então que, na colônia, quem decide do que é visível e do que deve ficar invisível, manda. (MBEMBE, 2014, p. 193)

Sendo assim, diante desse olhar controverso de Arminto, as mulheres indígenas na obra são notoriamente o corpo indígena mercantilizado e servil. Florita se apresenta confusa em sua condição de poder nulo. Sua voz somente se impõe à Arminto quando criança, visto que era ela quem traduzia – como queria – as histórias e as falas dos indígenas que brincavam com o filho do patrão. Depois de adulto, todavia, o narrador institui seu poder em relação a ela e a reconduz ao seu lugar de serviçal que não se senta à mesa junto dele e que pode ser vendida junto da casa a outra família.

Apesar de sua total condição de serviçal, principalmente para com Amando, Florita está bastante inserida no convívio familiar, a ponto de conhecer a ingenuidade frágil de Arminto, o que demonstra certa emancipação da personagem. Além de conseguir mentir para o narrador quando pequeno – ao dizer que as



mulheres indígenas mergulhavam no rio em busca de uma cidade encantada quando, na verdade, muitas delas anunciavam seu suicídio em suas línguas –, ela tenta influenciá-lo, por meio de lendas e mitos, a deixar Dinaura. Amaldiçoando o desejo de Arminto, ela efetua inúmeras tentativas sutis de arruinar o possível romance com Dinaura, pois parece ser guardiã do tão misterioso segredo familiar, fator este que se apresenta como mais um indício de que a órfã, na verdade, poderia ser sua filha, a quem Florita quer proteger dessa relação incestuosa.

Ambas as personagens, Florita e Dinaura, apresentam a realidade explicitamente violenta e historicamente vivida pelas mulheres indígenas da Amazônia, bem como as demais mulheres descritas por Arminto. Isso fica ainda mais evidente no episódio em que, em sua busca obsessiva por Dinaura, que fugira com a ajuda de Estiliano (informação que o narrador obtém somente mais tarde) e talvez também com a ajuda de Florita, Arminto acaba, em sua ingenuidade hipócrita, por contribuir para a manutenção de tal violência epistêmica e material. Essa violência assegura a colonialidade para com as minorias, e aqui, mais explicitamente, em relação às mulheres indígenas desse território, pois, a mando dele, dois navegadores vão em busca de sua amada, mas acabam trazendo consigo duas meninas indígenas tiradas de suas famílias e abusadas sexualmente – uma delas, inclusive, tendo sido vendida pelo pai – na tentativa de substituir Dinaura e de satisfazer os desejos de Arminto Cordovil. É perceptível, portanto, que a violação dos corpos femininos indígenas torna-se comum e banalizada caso o poder masculino colonialista tenha o desejo de se inscrever nessa pele, de se demarcar. Segundo a antropóloga argentina Rita Segato, o abuso do corpo feminino – principalmente o abuso sexual – transmite uma mensagem tão forte quanto uma bandeira cravada em um território conquistado. Para ela,

Toda violencia tiene una dimensión instrumental y otra expresiva. En la violencia sexual, la expresiva es predominante. La violación, toda violación, no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad. La finalidad de esa crueldad no es instrumental. Esos cuerpos vulnerables en el nuevo escenario bélico no están siendo forzados para la entrega de un servicio, sino que hay una estrategia dirigida a algo mucho más central, una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del poder (SEGATO, 2014, p. 56).

De acordo com a afirmação da autora, pode-se dizer que, no desfecho brutal das personagens de Florita, de Dinaura, das meninas violentadas e das outras mulheres que se suicidavam no rio, desenha-se uma conjuntura que, infelizmente, não pertence exclusivamente ao século passado, mas está ainda bastante forte e consolidada quando se trata da condição da mulher brasileira atual e, sobretudo, da mulher indígena ou negra. Ou seja, não gratuitamente a narrativa se constrói a fim de evidenciar uma prática violenta de dominação e manutenção do que Segato (2014) descreve como uma organização eurocêntrica da produção e da subjetividade que ainda rege as ex-sociedades colonizadas. Com o mito de Eldorado como plano de fundo, a história se desenvolve através do sonho com a cidade encantada, que é almejada por essas mulheres uma vez que suas vidas eram alvo das consequências violentas da colonialidade e a possibilidade de uma outra realidade as enchia de esperança.

O suicídio apresenta-se aqui como um aspecto marcador da realidade dessas mulheres e como aparente única solução para esse cenário caótico regido por aqueles que detêm o poder e que, por isso, são autorizados a tais atrocidades contra os corpos femininos. Para a escritora Grada Kilomba (2019), no âmbito do racismo, o suicídio é a performance do sujeito racializado que responde

à invisibilidade destinada a ele em uma sociedade que privilegia a branquitude. Assim, se o racismo força esse indivíduo a viver como outro e como sujeito privado de si próprio, o suicídio é tido como a solução performática da própria existência imperceptível, ou seja, esse sujeito racializado “representa a perda de si mesmo matando o lugar da Outridade” (KILOMBA, 2019, p. 188).

Semelhante afirmação também é feita por Achille Mbembe em *Necropolítica* (2018), quando o autor afirma que, vivendo a capitalização do corpo e/ou um forte abuso de poder, decidir morrer é o único momento de autonomia de um escravizado na colônia, ou de um homem-bomba em meio a guerra, por exemplo, já que, ao usarem seus corpos como símbolo, atuam em uma via de mão dupla: prejudicam o inimigo enquanto forjam para si um espaço de liberdade da dor. Em sonho, Arminto diz ouvir Dinaura falando-lhe sobre “um mundo melhor no fundo do rio” (HATOUM, 2008, p. 41), logo, ele mesmo compreende, ainda que talvez inconscientemente, o clamor por uma fuga das amarras impostas pelo poder do homem branco que, na obra, expressa-se não só através da violação sexual, mas também da relativização de outros tipos de abuso sobre as demais personagens femininas, abusos praticados constantemente pelos Cordovil, que forçam as mulheres ou ao trabalho ou ao “amor”.

Órfãos do Eldorado marca um período histórico que vai da ascensão do ciclo da borracha no Brasil (no final do século XIX, vivido por Amando) até seu declínio (junto com o de Arminto, no início do século XX). Nesse sentido, os resquícios coloniais dessa sociedade amazonense são bastante expressivos. Os corpos indígenas, portanto, ainda são vistos pelos homens brancos da obra como mercadorias e objetos prontos para a posse ou para a troca. Teorizando sobre a imposição racista, fruto da colonização, Achille Mbembe (2014) recorre ao psicanalista martinicano Frantz Fanon, que refletia sobre os efeitos da dominação colonial,

e explica que, para o colonizador (neste caso, para os Cordovil, descendentes dos europeus),

[mandar] requer, acima de tudo, o poder de impor o silêncio ao indígena. A vários títulos, a colônia é um lugar onde não é permitido ao colonizado falar de si. Esta negação da palavra relaciona-se com o confinamento do colonizado na esfera da aparição nua: quer como refugo e resíduo, quer como esvaziado de outro significado se não o outorgado pelo senhor, só tem valor directo devido à sua aptidão para o lucro. O corpo do colonizado deve tornar-se o seu túmulo (MBEMBE, 2014, p. 189).

Sob esse viés, a significação e a escolha do destino das mulheres, é dada pelos homens da narrativa – tanto por Amando quanto por Arminto. Além disso, a banalização da violência contra o corpo feminino é tanta que, mesmo com a possibilidade de interpretação do incesto, Arminto conta sua história repetindo seus desejos em relação à Dinaura de forma naturalizada. Porém, ainda que essa conduta fosse comprovada, a culpabilização, possivelmente, também recairia sobre o feminino, já que, a exemplo da descrição de Dinaura, as “fêmeas” são como “as cobras sucuris” (HATOUM, 2008, p. 34), perigosas a ponto de arrastarem os homens e suas posses para o fundo do rio.

Essa construção luxuriosa da mulher é particular do olhar colonial anteriormente citado: já que é Arminto quem conta sua história, a versão dele sobre essas mulheres é adulterada por sua visão fetichizada – já que, de acordo com Françoise Vergès (2020, p. 56), citando a filósofa feminista argentina María Lugones, não é apenas uma desqualificação racial que sofre a mulher colonizada, mas também uma determinação sexual –, traçando uma realidade em que ele se coloca sempre como vítima dos “olhares tendenciosos” dessas indígenas, que são marcadas pela opressão de gênero,

de raça e de classe. Diante disso, Arminto torna Dinaura uma mulher caricata, dizendo-se envolvido pelo seu silêncio – que não nega nem aceita tal relação – e alegando, inclusive, que “triste, ela era mais bonita” (HATOUM, 2008, p. 41). Logo, a manutenção de sua condição senhorial se dá pelo cerceamento de direitos que impõe às mulheres ao seu redor. Assim, Florita, como empregada, precisa ser também amante; Dinaura, como amada, só é bela e interessante se calada e submissa.

O argumento encontrado para definir esse narrador é o de que a personagem se constrói como um sujeito que é explicitamente fruto do patriarcado e do colonialismo, e expõe a conduta masculina da época (mas ainda tão atual) de relativização do abuso. Arminto considera-se um homem justo e galanteador, quando, na verdade, deseja, a todo o tempo, demarcar seu poder justamente nos corpos femininos. Em sua hipocrisia burguesa, lamenta “o destino violento de muitas filhas pobres da Amazônia” e se pergunta “por que um pai sente esse desejo estranho de possuir sua própria cria” (HATOUM, 2008, p. 64), mas, em sua necessidade obcecada em possuir o corpo de Dinaura, contribui ele também para tal violência contra a mulher.

Quando o suicídio não era a resolução encontrada, a religião também exercia um poder epistemológico sob os corpos femininos, o que contribui para o embranquecimento das personagens indígenas. A opressão categorial que, como afirma Segato (2013), dá-se através da aplicação de categorias engendradas no norte em sociedades para as quais não foram concedidas, é consequência da colonialidade no campo do saber e da subjetividade. A tendência homogeneizante fica bastante transparente, por exemplo, quando são narradas as festividades religiosas na obra, em que as órfãs do Colégio das Carmelitas são submetidas aos mais diversos aspectos ritualísticos ligados à Igreja Católica. Ademais, é para lá que as meninas violadas são encaminhadas ao chegarem na cidade, ou

seja, a religião – sob o viés colonialista de “salvação” de almas perdidas – pode oferecer transformação a essas mulheres. Ainda, os termos do cristianismo parecem conduzir o desenvolvimento da narrativa, como ocorre com os mitos, antecipando acontecimentos para o leitor. É o caso, por exemplo, da grande chuva que atinge a cidade de Vila Bela e instaura o caos, como se um dilúvio castigasse a cidade pelo ato supostamente incestuoso entre Arminto e Dinaura na noite anterior e anunciasse a partida da órfã e a fálencia, a solidão e a loucura a que seria submetido o narrador.

Amarradas pelo contexto colonialista e pelos Cordovil, Florita e Dinaura têm desfechos solitários. Não são elas que contam suas histórias. Ambas sonhavam com um mundo melhor – a primeira, imaginava essa possibilidade de ascensão e de liberdade por meio do sucesso de seus senhores; a segunda obteria essa chance no Eldorado, na fuga desse contexto de silêncios e esconderijos. É possível que as duas tenham deixado frutos das relações violentas que viveram às margens do Amazonas, já que não só Dinaura pode ser filha de Florita, como também, ao final da narrativa, toma-se conhecimento de uma outra menina, possível filha de Dinaura e Arminto. Sem dúvidas, seria mais justo se houvesse um futuro menos abusivo e mais autônomo para essas mulheres, tanto para as meninas violentadas que surgem nesse espaço – deslocadas como “sacas” pelos barqueiros –, quanto para a menina apresentada na cena de encerramento do texto. Todavia, Rita Segato (2014), em *Las Nuevas Formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*, praticamente anula essa possibilidade de esperança, uma vez que analisa uma série de estupro ocorridos contemporaneamente, todos relacionados a guerras (que retomam as maneiras coloniais de agir). Segundo ela, todo e qualquer abuso praticado a uma mulher tem relação com a dominação de um território, com o ato de cravar uma bandeira em um chão; trata-se de uma agressão bélica sexualizada aplicada às

mulheres e às crianças, ou seja, àqueles que não estão em posição de antagonistas em uma guerra. Este contexto, por fim, representa uma agressão física e moral a corpos cuja existência deve estar sob custódia, ou seja, que, por definição, são corpos vigiados. Ainda de acordo com a antropóloga,

existe una segunda función de las prácticas violentas, especialmente sobre las mujeres, y es la función pedagógica de las mismas. Tomando y modificando la expresión de Hannah Arendt al hablar del nazismo como una “Pedagogía de la Traición” en sus Orígenes del Totalitarismo, describo esta función como una “Pedagogía de la Crueldad” [...] la función ejemplar del castigo en el submundo de las jurisdicciones informales mafiosas y la “Pedagogía de la Crueldad” ejercida en el cuerpo de las mujeres y esencial para forjar sujetos dóciles al mercado y al capital, aunque emparentadas, no son lo mismo, no constituyen la misma función (SEGATO, 2014, p. 80-81).

Como citado por Segato, então, e enfatizado pelas representações femininas em *Órfãos do Eldorado*, as mulheres são sujeitos tutelados, vistos como inaptos a decidirem por si. Nelas, a “pedagogia da crueldade”, teorizada pela antropóloga, é marcada como uma forma masculina de ensinar aos outros homens sobre o poder, veiculado através da violência. É possível dizer que os Cordovil já reproduziam essa pedagogia, afinal, sabiam que, com dinheiro e posses, podiam conquistar o que e quem quisessem, transmitindo uma mensagem de força e virilidade. Nesse sentido, são os corpos das mulheres que servem como emblema da força e da brutalidade masculinas, símbolos da estrutura colonialista e patriarcal.

A violência na obra se dá, portanto, por diversos aspectos, atingindo colonialmente o ser e o saber feminino. Os Cordovil, assim como os barqueiros apresentados, demonstram a facilidade

com a qual o homem consegue justificar (naquela época e hoje ainda) seu machismo, mais ainda quando sua raça e classe são tidas como superiores. Nesse sentido, as mulheres indígenas de Órfãos do Eldorado são inseridas na obra como cativas de seus senhores, impossibilitadas de escolha sobre seus destinos em vida – o que as faz ver no fundo do rio libertação.

### **Considerações Finais**

Para Mbembe, “raça e racismo fazem parte de processos centrais do inconsciente, relacionando-se com as vicissitudes do desejo humano – apetites, afectos, paixões e medos” (MBEMBE, 2014, p. 65). Por conseguinte, na tentativa de mascarar ou de relativizar o abuso, a aura de mistério criada pelo inconsciente de Arminto em seu longo monólogo demonstra a fabulação masculina sobre o perigo das mulheres – não no sentido de ver nelas autonomia, mas sim de caracterizá-las como perdição da carne. Essa forma de contar parece assegurar a esse Cordovil a posição de vítima amargurada de uma situação criada por ele mesmo. Todavia, o choque gerado no leitor contemporâneo, principalmente feminino, pela forma casual com que Arminto narra, tem relação direta com os avanços dos debates feministas no Brasil, inclusive porque diversas mulheres indígenas são hoje protagonistas da causa. Outrossim, a naturalização da possibilidade de incesto pode causar também um certo desconforto no contexto brasileiro atual, no qual prevalece ainda a importação dos ideais europeus (em um viés imperialista), fator que perpetua a colonialidade e o julgamento ocidentalizado sobre os povos subalternizados e culturalmente diversos do país. Concomitantemente, essa questão torna-se polêmica pelo aumento exponencial da presença neopentecostal na política. Isso configura a leitura da obra de Hatoum como árdua, uma vez que o autor



– conscientemente ou não – aborda os piores cenários de uma sociedade dita civilizada, ou seja, abusos epistêmicos e sexuais atrelados à possibilidade de incesto.

Por esse motivo, é possível chamar essas personagens violentadas - física ou simbolicamente - de “mulheres cuiarana”, na tentativa de fazer referência a comum atitude masculina de significar a mulher racializada como tentadora, relacionando-a à feitiçaria e aos perigos da natureza (como as cobras ou os dilúvios). A cuiarana, na obra, é uma árvore decorativa que fornece aos homens tanto belas flores quanto frutos pesados demais, que podem enlouquecê-los ou matá-los caso atinjam-lhes a cabeça. Paradoxalmente, é debaixo de uma delas que Amando morre ao enxergar o filho e não ter coragem de revelar a ele o segredo que mantinha consigo. Desse modo, essa imagem da natureza faz alusão à mulher e ao suposto declínio masculino que ela produz; mas a “fêmea” é, em contrapartida, apesar de extremamente desejada pelo homem, que clama por sua posse (como Adão, que pede por Eva), capaz de destruir a razão masculina (seja mordendo o fruto proibido, seja sendo pivô de uma relação incestuosa e da falência familiar). Logo, as mulheres cuiaranas são estas: filhas pobres da Amazônia, feitas de objetos do pensamento viril e representadas como fantoches pelos olhares deturpados dos homens, mas que, enfim, buscam resistir e se libertar por outros meios performáticos quando a voz ou a liberdade lhes é suprimida.

## Referências

HATOUM, M. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SAID, E. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEGATO, L. R. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

SEGATO, L. R. **Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres**. Puebla: Pez en el Árbol, 2014.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

VERGÈS, F. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

**OS SUJEITOS SUSPENSOS: DESAMPARO  
E DESLOCAMENTO NA OBRA  
DE INÊS PEDROSA**

Josiani Job Ribeiro  
Kátia Marlowa Bianchi Ferreira Pessoa

Introdução

A escrita nasce objetivando o registro, mas não demora para que adquira um formato mais complexo, o literário. A materialidade ficcional, a escrita literária, não só se envolve com o registro das ações dos atores sociais, mas a literatura também as usa como inspiração para criar algo novo: o campo literário. O autor goza da liberdade de se valer de elementos cotidianos para a construção de outro mundo.

As narrativas literárias necessitam da verossimilhança para se conectarem com o leitor, Aristóteles, em sua *Poética* (1990), defende que a poesia/literatura é mimese, isto é, a imitação do real, através das representações das ações dos homens. Segundo Ferreira (2009, p. 66): “Aristóteles, [...], formulou o conceito de mimese, isto é, da obra literária como representação (ou imitação) do mundo”. Por isso, é necessário que o autor construa uma narrativa plausível em que as ações apresentadas sejam possíveis e similares às ações dos sujeitos reais, para que o leitor se identifique com aquilo que lê, reconhecendo-se na obra. O texto literário, ademais, está imerso em valores, bem como qualquer ser humano.

Barthes (2004), afirma que a literatura faz uso da linguagem para exprimir uma ideia e, por conseguinte, um campo simbólico.

Por isso, as intencionalidades do autor estão pulverizadas ao largo do texto; os acontecimentos, por exemplo, podem expor uma alegoria de cunho moral ou um conjunto de imagens que caminham para uma mesma alegoria significativa. Cada sujeito, no entanto, constrói sua representação de mundo e, a partir dela, interpreta e assimila o que está a sua volta, incluindo a literatura, como afirma Eagleton (2003, p. 17): “as obras literárias, em outras palavras, são reescritas, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade não há releitura de uma obra que não seja também reescritura”.

Os autores procuram enfatizar a importância do contexto social na composição e valorização da literatura e explícita que, os valores da sociedade em que ele se insere são indispensáveis, criando uma permeabilidade do mundo fictício com o mundo real. Tendo isso em vista, este artigo se destina a analisar as representações sociais e imagéticas que impactaram os narradores-personagens da obra *Desamparo*, de Inês Pedrosa (2015), para refletir sobre como as mesmas implicam em suas trajetórias sociais.

### **Representação, imaginário e a construção do sujeito suspenso**

A construção do sujeito social é estruturada a partir de suas representações de mundo, pois representar é um ato natural dos seres humanos, é dar uma significação ao que os cercam, elaborando propósitos e sentidos à vida. Representar é fundamental para a construção e composição das sociedades: Stuart Hall (1997, p. 1) afirma que “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e trocado entre membros de uma cultura”, a fim de produzir sentido aos acontecimentos sociais e eventos cotidianos, e promovendo a elaboração de conceitos e cenários desconhecidos. Já, Roger Chartier (2002) destaca que as representações de embasamento social,

mesmo que ambicionem acolher uma classificação estabelecida na racionalidade universal, sempre estarão associadas às predileções dos grupos que as produziram.

Assim, construídas coletivamente, levam sempre em conta o que é concreto, mas não necessariamente material, e estão sempre conectadas a uma imagem:

As representações sociais se apresentam como uma maneira de interpretar e pensar a realidade cotidiana, uma forma de conhecimento da atividade mental desenvolvida pelos indivíduos e pelos grupos para fixar suas posições em relação a situações, eventos, objetos e comunicações que lhes concernem (SÊGA, 2000, p. 128).

Logo, através das representações, os sujeitos sociais concebem a vivência diária e estabelecem um entendimento das normas públicas de coexistência e de expectativa social. Ainda, por meio destas, é viável interpretar o anseio convencionado pela coletividade de sujeitos, tanto no âmbito público quanto no privado. Deste modo, as representações associadas ao imaginário são elementos significativos para a vida coletiva, pois são embasadas no contexto social de cada indivíduo. E, através desses elementos, os sujeitos constroem o significado do real, sendo a realidade o que define o mundo habitado pelo homem, um mundo de ações e objetos concretos.

Representação e imaginário são excepcionalmente relevantes aos atores sociais, no tocante das relações ideológicas e, embasados nos dois, grupos sociais subjugaram outros homens, apenas com o constructo de que possuíam esse direito. Este é o caso do colonialismo, que, por muitos anos, apoiado em um discurso de superioridade perante o outro, fez com que as nações usurpassem outros povos. Ademais, a coletividade das representações e do imaginário geram alegorias capazes de polarizar sociedades:

Ao estudarmos representações, ao nos centrarmos nas representações do mundo, deslocamento cada vez mais possível, é importante levarmos em conta que estas representações são produtos de mentes individuais, mas, especialmente, em grande escala, são produtos de tradições culturais também. Isso parece óbvio, mas precisa sempre ser dito e reforçado (MAKOWIECKY, 2003, p. 20).

As heranças culturais estão ligadas às alegorias. Sendo construídas coletivamente, elas são oriundas de costumes, hábitos, crenças e relações sociais, motivações para vínculos ideológicos. Além disso, a circulação de uma representação é facilitada pelos elementos culturais, motivo pelo qual, mesmo sendo produtos de mentes individuais, elas operam em uma ampla gama espacial. Chartier (2002) a em, *À Beira da Falésia*, ressalta a relevância investir na análise do conceito de “representação”, já que tal conceito foi manipulado pelas sociedades e transformado em uma “máquina de fabricar respeito e submissão”.

As alegorias estabelecidas pela realidade colonial, independentemente do país usurpado, foram marcadas pelo monopólio do discurso eurocêntrico. Mas, mesmo sendo um episódio de âmbito global, cada caso colonial deve ser analisado individualmente. Inúmeros fatores como, as condições territoriais, as condições climáticas e a cultura autóctone, motivaram mudanças na abordagem colonizadora, culminando em diferentes efeitos/consequências na população dominada.

No caso português, a expansão territorial teve início em 1415, com o domínio da cidade de Ceuta, no norte da África. Posteriormente, os portugueses começaram a navegar nas zonas costeiras, aprimorando aos poucos as técnicas e as estratégias de navegação. O investimento português na área foi significativo e, na primeira metade do século XVI, sua frota marítima já havia explorado o Golfo Pérsico, o Mar Vermelho e a Costa oriental

de África. Na segunda metade do século, exploraram o Sudeste asiático. Logo, através do domínio naval, foi possível efetivar o ideal expansionista.

Os portugueses chegaram ao Brasil por acidente em 1500, mas a ocupação do território pelos colonizadores se deu a partir de 1534. Em 1532, D. João III criou o eficiente regime de capitânicas hereditárias, com a intenção de estabelecer um aparelho de controle junto à costa litorânea da então colônia. O regime consistia em doar uma zona territorial a um donatário para fins de povoamento. As primeiras capitânicas foram destinadas à nobreza e aos donatários que se sobressaíram a serviço da coroa.

No decorrer dos anos, Portugal organizou um amplo sistema de exploração do território brasileiro, apossando-se de todos os recursos naturais possíveis e dizimando a população indígena. Além disso, o território brasileiro retratava o êxito de uma das principais atividades econômicas portuguesa, a escravização. Sendo que a América foi o principal destino dos escravizados capturados pelos portugueses, Maestri (1988, p. 33) salienta que “por mais de três séculos, as principais atividades econômicas mercantis brasileiras assentaram-se sobre o esforço do negro escravizado”, e, por um longo período, o processo escravocrata foi de grande valor para todo o sistema colonial português, como também o solo brasileiro, que era o fim dessa linha comercial. O envolvimento do Brasil com a escravidão foi lesivo, pois alimentava todo o tráfico negreiro português, posto que a maior parte da mão de obra escravizada brasileira era negra. Era na escravização que a colônia brasileira mantinha sua economia.

Em 1808, a família real portuguesa se transferiu para o território brasileiro. No contexto da expansão napoleônica, para evitar confrontos, a família real e toda a corte passou a viver na então colônia. A presença da realeza mudou o cenário cultural e econômico brasileiro, afinal a metrópole simbolizava o poder, e o poder

se encontrava em solo colonial. O amplo território brasileiro e suas riquezas naturais, que já eram vistas como uma possibilidade de crescimento econômico e social, tornaram-se uma alternativa realista de morada para os portugueses. Os lusos começaram a se transferir para o Brasil com a promessa de melhores condições de vida, principalmente a população pobre, que se atentou à possibilidade de adquirir terras. Nesse contexto, em 1822, Dom Pedro I proclama a Independência, consolidando no país uma monarquia parlamentar institucional.

Em 13 de maio de 1888, foi assinada a abolição da escravidão, mas as teias geradas por três séculos de escravidão não foram rompidas apenas por uma assinatura, uma vez que os reflexos do período são mantidos até a atualidade pelo racismo institucional<sup>1</sup>. Em 1899, é proclamada a república e o Brasil rompe com a monarquia portuguesa, mas as representações e o imaginário do período se mantiveram nas duas sociedades. E, mesmo após tal rompimento, os portugueses e os brasileiros mantiveram a imagem do desenvolvimento no país do outro, até porque tal imagem foi elaborada historicamente a partir desse outro. Sobre o imaginário, Maffesoli (2001, p. 75) defende que ele “é o estado de espírito que caracteriza um povo”, condicionando o homem a ver aquilo que sua cultura produz. Nesse sentido, aos colonizados, foi imposta a perspectiva de suas inferioridades culturais e territoriais, visto que Portugal sim-

---

1 De acordo com Lima (2008, p. 34): “Contemporaneamente, menciona-se a existência de um racismo institucional, referindo-se às operações anônimas de discriminação em organizações, profissões, ou inclusive de sociedades inteiras [...] esta expressão é oriunda dos ativistas negros Stockely Carmichael e Charles V. Hamilton, que afirmam que o racismo é onipresente e aberto ou subliminarmente, permeia toda a sociedade”. Ressaltamos que o conceito de racismo institucional é de extrema importância para a sociedade contemporânea e requer uma problematização ampla. Mais informações sobre o conceito em: LIMA, Maria Batista. Identidade étnico-racial no Brasil: uma reflexão teórico-metodológica. **Revista Fórum Identidades**, Ano 2, v. 3, pp. 33-46, 2008.



bolizava prosperidade e eles almejavam alcançá-la. Já os portugueses, desprovidos de bens, viam, na colônia, a possibilidade de crescimento econômico, já que o território era vasto, dando a sensação de abundância de terras e, conseqüentemente, de trabalho.

A condição colonial, mesmo quando findada, impôs aos sujeitos sociais uma situação de desconforto, evidenciada na ambição de estar no em outro local. A todos os sujeitos é concedido o status de agente histórico e o homem desponta como um sujeito histórico devido à sua relação com a natureza. A historicidade é efetivada através da relação dos sujeitos com o Universo, com o ambiente e com as pessoas à sua volta. Essa relação, viabiliza a alteração das carências individuais e sociais dos sujeitos, agregando traços a suas potencialidades, gerando mudanças de realidade, que serão concretizadas somente através da atividade humana. Contudo, o homem sempre estará condicionado ao meio em que está inserido. Neste sentido, Heller (2008, p. 11) afirma que “os homens aspiram a certos fins, mas estes estão determinados pelas circunstâncias, as quais, de resto, modificam tais esforços e aspirações”, ressaltando o impacto do outro e da dinâmica social nos sujeitos históricos.

Emerge, então, a necessidade da análise de sujeitos e de suas dinâmicas sociais, comportadas pelo imaginário para a compreensão de contextos históricos. As particularidades cotidianas da vida angariam espaço na história. Todos os indivíduos adquirem o atributo de sujeito histórico devido as suas interações com o mundo, por meio das relações com objetos, espaço e sociedade, ou seja, pela própria existência humana, e assim, se busca o olhar à vida cotidiana:

Refletir sobre os sujeitos da história na contemporaneidade é também refletir sobre o cotidiano, pois reflexões sobre a vida cotidiana sempre remetem às pessoas que a vivenciam e que, a depender das concepções historiográficas, são pelos historiadores considerados (ou não) sujeitos significativos no movimento da história (TOURINHO, 2008, p. 58).

A análise dos sujeitos históricos, reproduzidos na contemporaneidade, estará essencialmente ligada ao cotidiano. Estabelece-se que, para a compreensão dos atores históricos, e da história em si, é necessário refletir sobre o cotidiano como um todo. Neste sentido, Bakhtin (2000), ao tratar da identidade do sujeito, relata que o homem é constituído por fronteiras ideológicas, que são externas a ele. Essa constituição, por sua vez, ocorre a partir de sua relação com o mundo que é efetivado através do outro. É no outro que o sujeito vai conseguir experienciar e compreender o mundo e a humanidade que nela há. Logo, a ideologia social é agente na concepção de sujeito, porque o homem necessita das ações do outro, dos princípios e das convicções da sociedade da qual faz parte, para se constituir como operador referencial.

Bakhtin (2000) vai além, ao determinar que, para o sujeito, é impossível representar a si. Ele necessita do outro para compor suas representações, uma vez que desfruta de um panorama completamente alheio. Ele produz, assim, a perspectiva de totalidade que é projetada pela representação:

Essa diferença entre a percepção que tenho de mim e a percepção que tenho do outro é compensada pelo conhecimento, ou, mais exatamente, o conhecimento ignora essa diferença, do mesmo modo que ignora a singularidade do sujeito cognoscente. No mundo unificado do conhecimento, não posso colocar-me enquanto eu-para-mim em oposição a todos os homens do passado, do presente e do futuro concebidos como outros para mim. Muito pelo contrário, sei que sou delimitado, tanto como todos os outros, e que o outro se vivencia por dentro, sem poder, por força de princípio, encarnar-se para si mesmo em sua própria expressividade externa (BAKHTIN, 2000, p. 56- 57).

O sujeito desconhece a necessidade do outro em sua própria constituição como agente social. Ele necessita da materialidade

alheia, da diferença de percepção, para produzir o conhecimento sobre sua sociedade e, conseqüentemente, sobre si. Augusto (2013, p. 33) assegura que “a determinação do sujeito é a de criador de novas objetividades”, designando que sua incumbência é produzir atos contínuos para sua vida. Portanto, sua vida é voltada para o mundo, para a experiência de vida e, logo, é a partir das experiências que se estabelecerá o caráter<sup>2</sup> do sujeito, que, por sua vez, é suscetível aos impactos sociais.

A concepção do caráter é embasada na sociedade que o rodeia e no outro, que é parte desse mesmo contexto social, e quaisquer alterações políticas ou sociais implicam em fissuras no caráter. Os sujeitos históricos, como indivíduos sociais, estão suscetíveis a mudanças bruscas como a escravidão, os refugiados políticos e pessoas convocadas para luta armada. E essas situações exemplificam a formação de ranhuras no caráter dos sujeitos obrigados a migrar e naqueles que passam a ter contato com os migrantes. Essas ranhuras, são mecanismos de defesa, que operam tanto como proteção, quanto como uma negação as mudanças. São elas que marcam o início da adaptação a nova realidade.

Considerando que o homem existe como sujeito a partir do outro, mudanças territoriais fazem com que este outro também mude, já que se funcionaliza uma relação de permeabilidade na formação imaginária, o que implica na necessidade do sujeito em ressignificar sua compreensão de mundo e da humanidade. Todavia, o sujeito não é capaz de simplesmente abandonar todo o seu conhecimento e assumir um novo caráter. Além do mais, o caráter de um sujeito está em constante desenvolvimento, considerando que o mundo e a sociedade não são imutáveis. Assim, o sujeito se constitui desde o seu nascimento, mas em um conjunto de ideologias sociais e, ao ser impelido a quaisquer mudanças territoriais,

---

2 O conceito de caráter empregado neste estudo corresponde à abordagem de Bakhtin (2000).

ele sofre um abalo cultural. E estes abalos são acentuados pelas mudanças violentas, como nos exemplos apontados.

Presos aos seus símbolos e às representações de mundo, e construídos antes das migrações, esses sujeitos são condicionados a uma alteração gradativa em seu caráter, encontrando-se em um momento de transição, em que seu mundo será ressignificado, colocando, desse modo, o sujeito em um estado de suspensão.

A partir desse contexto, serão analisadas as duas personagens principais da obra *Desamparo* de Inês Pedrosa (2015), Jacinta e Raul, mãe e filho, visando identificar como as representações de mundo de ambos e suas transições entre Brasil e Portugal os condiciona à suspensão. Mas o que é estar suspenso? Suspenso significa estar pendurado, pendente, interrompido, privado de algo. A situação das personagens, Jacinta e Raul, corresponde a todos os significados expostos do adjetivo “suspenso”, e, no decorrer da narrativa, eles se expõem a um deslocamento, ao serem privadas das pessoas que amam, das conquistas de bens materiais, entre outras ausências.

Desde o começo da narrativa, Jacinta parece se suspender para além de seu corpo, após sofrer uma queda em frente à sua casa da qual não consegue se levantar nem gritar por socorro. A impressão de estar suspenso se dá pela forma em que ela reage, ao misturar as lembranças do passado e do presente como se olhasse por cima de seu corpo caído. Durante quase toda a sua trajetória de vida, ademais, Jacinta é alçada por alguém que a leva a outros lugares, a outras vidas contra a sua vontade. Este processo de suspensão se inicia com seu pai, que a tira de perto da mãe, trazendo-a consigo ao Brasil por duas vezes:

Eu nunca fui um bebê. Eu fui raptada. [...] A minha mãe deixou que meu pai me levasse com ele para o Brasil quando eu sequer tinha completado três anos de idade. [...] Eu acordava

no meio da noite chamando por minha mãe e ele me dizia que eu não tinha mãe, que a minha mãe preferira ficar num país miserável de gente inculta a vir comigo para uma terra rica e feliz (PEDROSA, 2015, p. 20).

Mas eu também não tive mãe, ninguém me deu lições de maternidade. Se isso nascesse com a gente, minha mãe não me teria rejeitado duas vezes. Preferia que papai não tivesse engrandado essa ideia de voltar comigo a Portugal para tentar convencer mamãe a vir com a gente (PEDROSA, 2015, p. 21).

Achou que, vendo-me assim mocinha, a minha mãe se comoveria; eu tinha seis anos, [...] “Olha tua filha tão linda não a abandones.” Lembro-me de chorar agarrada a saia grossa dela, [...] e ela repetindo: “Não e não, eu não saio da minha terra.” Lembro-me de suplicar a papai que me deixasse então ficar com ela, e ele me puxando: “Não e não, que tua mãe é um bicho selvagem e não nos quer” (PEDROSA, 2015, p. 64).

É interessante ressaltar a presença do advérbio “não” em relação à Jacinta e aos seus pais. Sendo, para a mãe, a terra natal, e, para o pai, a esperança de dias melhores, estes buscaram a separação e o exílio além do oceano, como algo mais importante do que os sentimentos da filha. Logo, através da relação parental se dá a sua primeira suspensão. O “não” a acompanha na chegada ao Brasil, quando o pai a deixa na casa do avô sob os cuidados deste e de sua mulher, privando Jacinta do convívio de seu único genitor neste novo país, que nem sequer vivia na mesma casa. Portanto, ele “não” se responsabiliza por sua criação, nem se preocupa com seus sentimentos e necessidades da criança, negando-lhe o carinho e a atenção paterna e mantendo-se distante.

Em meio a fios de linha, retroses, tecidos, agulhas, régua, ela vive uma nova suspensão, sob os cuidados da esposa do avô, que com maus tratos e sem empatia a ensina a arte da costura.

“Dona Ánxela. Nunca deixou que eu a tratasse pelo nome, menos ainda por vovó; sempre e só por senhora. [...] Batia-me por tudo, [...] mas foi ela que me ensinou a costurar, bordar, cortar tecidos” (PEDROSA, 2015 p. 22). Semelhante às roupas que produz, Jacinta tece e constrói a sua história junto ao “desamparo” que o destino lhe impõe - e dá título à narrativa, visto que estampa a sua fragilidade. Esta acontece, por sua feita, devido aos vários deslocamentos e suspensões pelos quais a personagem passa no decorrer de sua vida, como, por exemplo, em casamento, no qual se joga para sair da casa do avô.

O início de sua vida, marcado pela ausência de afeto e pelo excesso de trabalho, gera em Jacinta a necessidade de escapar do seio familiar. A carência de afeição do avô e sua esposa trazia a tona um sentimento de usurpação, e a forma de romper com essa realidade foi o casamento. A vida no Brasil, portanto, foi de ausências e violações, e o casamento manteve tais características. A maternidade, como de costume, lhe trouxe felicidade e dificuldades e, quando o marido decide deixar sua casa e construir uma nova família, a personagem leva um longo período para se adaptar à nova realidade, levando-a, a afastar-se dos filhos: Rita, Rafael e Raul. No entanto, Raul sempre buscou compreender a mãe, mostrando empatia a seus sentimentos. Sucessivamente, Jacinta se desloca dentro da narrativa, mantendo-se suspensa em determinados pontos de sua vida, conforme as lembranças lhe vem à mente, já agora no leito hospitalar:

Experimento cantar e as velhas nas camas ao meu lado dizem que tenho boa voz, pedem que cante mais. Gosto de aplausos, isso sim. Em 1968 fui destaque no desfile da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, porque o pai dos meus filhos pertencia à direção da escola. Ramiro desfilava na Comissão de Frente, com as outras figuras importantes (PEDROSA, 2015, p. 25).

A primeira mulher, que tem voz de doutora de cidade- desas que duvidam dos médicos de aldeia- diz que é preciso que o senhor Raul procure na internet unidades de cuidados continuados, porque os hospitais não são depósitos de idosos e é provável que dentro de pouco tempo a mãezinha esteja recuperada, mas não capaz de viver autónoma. –Aliás, já há muito tempo que a sua mãe não devia viver sozinha. Tem oitenta e nove anos. [...] Se ao menos eu conseguisse abrir os olhos e encontrar dentro da boca as palavras para dizer a essa doutoreca cheia de opiniões que, se não fosse o Raul, eu já me teria finado há muitos e muitos anos, que é só com este filho e só com ele que tenho contado, [...] porque com a pensão de sobrevivência de duzentos e trinta euros mensais eu não pagava as contas da casa (PEDROSA, 2015, p. 27).

À medida que a narrativa transcorre, constata-se a estreita ligação entre Jacinta e Raul. A primeira o traz presente em quase todas as suas lembranças; o segundo em quase todas as suas falas. O fato não poderia se dar de outro modo, visto que ele é o único dos filhos que se importa e se parece com ela: tão suspenso e deslocado quanto a mãe. Existem muitas semelhanças na trajetória de vida de Jacinta e Raul, a começar pelo fato de ambos serem considerados estrangeiros nos países em que passaram. A mãe, no Brasil, era a portuguesa e, em Portugal, a brasileira. O filho, apesar de ser brasileiro, sente-se melhor vivendo em Portugal, porém sem ser considerado um patrício pelos portugueses, como visto em:

Despojara-se de ambições de carreira, sucesso ou amor; agora, sonhava tão somente viver em paz na terra de parte de seus antepassados e no país que tomara como seu – e já nem ligava quando o definiam como “o brasileiro”; o sotaque carioca permanecia, mas no seu vocabulário e na construção gramatical, insensivelmente, misturavam-se-lhe Portugal e Brasil (PEDROSA, 2015, p. 175).

- Dona Jacinta, a senhora não pode andar por aí dessa maneira, ainda rebenta o cateter. Deixe-se estar sossegadinha. E tem de se vestir, não pode andar por aqui nua.

- Posso, sim. Posso tudo. Sou brasileira.

As tontas riem. A técnica reside em botá-las rindo. Ficam sem resposta e acalmam-se (PEDROSA, 2015, p. 63).

Momento em que o caráter dos sujeitos históricos se situa em suspensão, os sujeitos não pertencem nem a Portugal nem ao Brasil, mesmo aceitando suas condições de estrangeiros. Raul relata não se importar com sua imagem perante o outro, mas ser “o brasileiro” lhe impede de conseguir trabalho em Portugal e faz com que sofra economicamente. Já Jacinta nunca gostou de ser considerada estrangeira nos dois países, dado que, mesmo na aldeia em que nasceu, era considerada *a brasileira*. Mas, em um momento de fragilidade, envolta em suas memórias, pensando no que já viveu, ela ultrapassa o limite social da sanidade e faz uso de tal representação para justificar seus atos. Sobre isso, Bhabha (2011, p. 82) afirma que as migrações causam choques culturais e falsas estimas, pois “o resultado é, na verdade, mais algo que se parece com um “entre lugar” das culturas e ao mesmo tempo desconcertantemente semelhante e “diverso”, nomeando como *entre lugar* o desconforto causado pelas diferenças, e o sentimento de negação ao pertencimento. Como por exemplo, a lembrança de Jacinta do Carnaval do Rio de Janeiro, que a deixam nostálgica ao recordar das festas, das pessoas, dos sambas. O viver no Brasil lhe possibilitou ser parte dessa sociedade, mas essas lembranças não têm significado para a técnica, com isso, Jacinta não encontra nos outros empatia a seus sentimentos, se mantendo em suspensão, proclamando que é brasileira.

Jacinta foi a Portugal ao encontro da mãe, já adulta, e contemplou a oportunidade de recuperar a relação perdida, encontrando uma brecha para estabelecer vínculos com sua mãe: “A



minha mãe recuperara enfim a sua mãe; quando a avó Margarida enviuvou, pediu à filha que viesse morar com ela. E Jacinta nem hesitou” (PEDROSA, 2015, p. 52). Raul, quando pode, seguiu seus passos. Assim, verifica-se que Raul se identifica com a mãe em outros aspectos, além do autoexílio e do fato de estar suspenso, como por exemplo a compreensão de ele ter recebido a vida solitária da mãe como herança: “Há muito tempo que não troco ideias ou interajo com um amigo de carne e osso. Onde estarão?” (PEDROSA, 2015, p. 85). Seu fracasso nos relacionamentos amorosos exposto na frase, ademais, demonstra claramente isso: “Sempre sonhei com uma família” (PEDROSA, 2015 p. 41). As constantes mudanças de casa, como sua mãe, por separações dolorosas, na maioria das vezes, são demonstradas na fala da personagem: “Encaixoto mais uma vez os computadores. Cada gesto me recorda outro gesto igual” (PEDROSA, 2015, p. 42). E, logo, a consciente e constante presença da dor em sua vida é perceptível no pensamento de Raul: “Tenho de abandonar o vício da dor, é uma espiral que parece não terminar” (PEDROSA, 2015, p.89).

Esses deslocamentos dolorosos, físicos e emocionais, pelos quais os dois passam, são o que os torna mais próximos, apegados e afetivos um com o outro. Cada um, a seu modo, acaba tomando atitudes que os levam a trilhar caminhos semelhantes em relação à vida, no decorrer da narrativa. Ele é o único filho que realmente a ama e se preocupa com ela, pois Rafael a ignora e despreza e Rita apresenta uma postura indiferente em relação à mãe. E, por fim, há a necessidade de buscar a redenção e a identidade:

Finalmente encontrei a minha terra, o meu lar. Na casa torta e degradada da minha mãe sinto uma serenidade de que nunca usufruí quando morava em casas novas e cómodas. [...] Hoje penso que, além de alguns ressentimentos contra a terra de “fome e miséria” que deixara para trás, talvez o velho Artur carregasse também a culpa pelos insucessos da vida da filha

que tirou ainda bebê dos braços da mãe para que o acompanhasse na aventura da emigração e que, depois, entregou aos cuidados da mulher do seu pai. Uma filha que tão pouco amor recebeu na infância e que teve que se reinventar para dar amor aos filhos (PEDROSA, 2015, p. 287).

Sinto que meu avô me incumbiu de resgatar a sua identidade, seja lá isso o que for. Como se eu vivesse aqui em sua homenagem. Minha relação com Clarisse vinga a relação falhada dos meus avós portugueses. Gosto do frio, do inverno, da desconfiança preventiva, do espírito passadista e do apego às recordações. Sempre gostei. Acho que nasci mais português do que brasileiro. [...] Mas nenhum português quer ser apenas português; todos eles como eu, sofrem de um complexo de inferioridade superior ou de superioridade inferior que lhes permite criar uma sinuosa empatia com o que é estranho e diferente. [...] Este país que se diz triste é afinal um lugar de consolação (PEDROSA, 2015, p. 288).

O deslocamento causa uma inquietação nos sujeitos históricos de Pedrosa. Enquanto no Brasil Jacinta está constantemente em suspensão, quando ela se transfere para Portugal, mesmo tendo uma vida com mais tranquilidade, tal característica não muda. Já Raul consegue analisar a vida de sua mãe e, se refletindo nela devido a suas similaridades como pessoas e de trajetória, busca romper com sua suspensão, procurando se sentir confortável social e culturalmente em terras lusas. Ele compreende os sentimentos que o levam a permanecer nesse local, entende o que lhe faz sentir em casa e acolhido. Raul consegue romper com a sua sensação de suspensão. No entanto, sendo que o que lhe impõe a condição de estrangeiro é a representação social, será que esse rompimento se manteve já que a suspensão também é alimentada pelo outro?

## Considerações finais

A partir da compreensão de que o sujeito nasce e se constrói dentro de uma sociedade, os sujeitos de Inês Pedrosa, na narrativa *Desamparo* (2015), apresentam uma composição histórica multifacetada, devido às várias suspensões e aos deslocamentos trazidos pelo exílio e pelo autoexílio presentes na narrativa. Assim, pode-se enquadrá-los na teoria de Hall sobre o sujeito pós-moderno, quando afirma que a concepção de um indivíduo centrado, mas igualmente aberto às informações exteriores que contribuem para a formação de sua identidade, não se aplica a ele. Este indivíduo se apresenta fragmentado em várias identidades, que podem sofrer alterações de acordo com suas realidades com o passar do tempo. Logo, não possui uma essência permanente e sim temporária, conforme destaca Stuart Hall (1998): “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpe-lados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

Constata-se, ademais, que as personagens da narrativa, Jacinta e Raul, apresentam características de sujeitos pós-modernos, pois a busca por uma identidade faz com que se desloquem dentro da narrativa assumindo, por conseguinte, identidades diferentes segundo esses deslocamentos, sejam espaciais ou culturais. Tal deslocamento não é intencional, ele ocorre no decorrer da vida dos personagens a partir do contato com novas significações e representações sociais.

Essas personagens, por serem sujeitos pós-modernos, também se caracterizam como ex-cêntricos, pois, de acordo com Linda Hutcheon:

O ex-cêntrico, o *off*-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira. Mas lhe é negado. Esse é o paradoxo

do pós-modernismo, e muitas vezes suas imagens são tão divergentes quanto o pode sugerir essa linguagem de descentralização (HUTCHEON, 1996, p. 88).

Outra forma apresentada por esse mesmo movimento *off*-centro encontra-se na contestação à centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico (HUTCHEON, 1996, p. 89).

Dessa forma, verifica-se que Jacinta e Raul procuram, no decorrer da narrativa, o centro, que seria se identificarem com as pessoas com quem convivem, sentirem-se representantes do cotidiano local, fazendo parte de seu imaginário cultural e não deslocados. Mas o imaginário local sobre a nacionalidade de mãe e filho, os mantém em suspensão, ainda que frequentem os espaços comunitários e sejam parte de uma rotina social. Observa-se, também, a valorização do local e do periférico na narrativa, pois tem maior desenvolvimento em espaços geográficos caracterizados como lugares pequenos, a exemplo da aldeia de Arrifes.

É importante destacar que o Rio de Janeiro, no Brasil, onde a narrativa também se desenvolve consoante à visão eurocêntrica, ainda é considerado um lugar periférico no contexto internacional, pelo fato da cidade estar em um país da América do Sul, abaixo dos trópicos. Contudo, conforme afiança Santos (1998), Portugal é considerado um país de periferia pelos demais países europeus, sendo também suspenso e deslocado do progresso dos chamados países economicamente prósperos.

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

AUGUSTO, A. G. O sujeito histórico em O Capital. **Marx e o marxismo**, v. 1, pp. 29-48, 2013.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. Texto (teoria do). In: BARTHES, R. **Inéditos**. [Volume 1]. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Pp. 261-289.

BHABHA, H. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 2002.

CHARTIER, R. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, A. C. A Fonte Fecunda. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

HALL, S. The work of representation. In: HALL, S. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Thousand Oaks. New Delhi: Sage/The Open University, 1997.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. São Paulo: DP&A, 1998.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LIMA, M. B. Identidade étnico-racial no Brasil: uma reflexão teórico-metodológica. **Revista Fórum Identidades**, Ano 2, v. 3, pp. 33-46, 2008.

MAESTRI, M. **A servidão negra**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. (Entrevista). **Revista FAMECOS**, n. 15, 2001.

MAKOWIECKY, S. Representação: a palavra, a ideia, a coisa.  **Caderno de Pesquisa Interdisciplinar Em Ciências Humanas**, v. 57, pp. 1-30, 2003.

PEDROSA, I. **Desamparo**. Lisboa, Portugal: Leya, 2015.

SANTOS, B. S. **Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade**. Almedina: Lisboa, 1998.

SÊGA, R. A. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. **Anos 90**, n. 13, pp. 128-133, 2000.

TOURINHO, M. A. C. Sujeitos históricos e o ensino da história: os heróis precisam ser banidos? **Tempos Históricos**, v. 12, pp. 57-79, 2008.

**“DAR O DITO PELO NÃO DITO”:  
UMA LEITURA DO ESTUPRO EM REQUIEM  
PARA O NAVEGADOR SOLITÁRIO**

Karine Döll  
Fernanda Vivacqua

Entre a esperança e a catástrofe o tempo foi muito curto (CARDOSO, 2009).

[...] Não raro, uma catástrofe vivenciada se assemelhará, de maneira misteriosa, à sua representação (SONTAG, 2003).

### **Introdução**

Uma chinesa, vinda da região da Batávia, chega ao Timor-Leste a mando do pai para encontrar o noivo prometido, o português Alberto Sacramento Monteiro, capitão do porto de Díli, e aventar como andam os negócios. Sua família a estivera preparando “para fazer alguém feliz” (CARDOSO, 2009, p. 16), não deixando que sua criação a tornasse “uma Li qualquer” (CARDOSO, 2009, p. 171), mas, ao contrário, uma fusão primorosa da asiática retratada pela pele de seda, pelos olhos rasgados, os cabelos pretos e pela postura como uma deusa (CARDOSO, 2009, p. 17), ao mesmo tempo com vislumbres de “europeia entendida na forma sedutora como poetas, pintores e músicos a representam” (CARDOSO, 2009, p. 17). Estava pronta para o seu príncipe encantado, portanto, para Alberto, o qual, quando a encontrou,

num ápice, colocou-a na cama, tirou sua roupa, depois atirou-se para cima dela como um lobo-marinho, “sem um gesto de carinho. Apenas fúria, como se tivesse de fazer aquilo para se vingar de alguém” (CARDOSO, 2009, p. 48). De repente, já não era mais aquela da pele de seda e da postura como uma deusa, comprazendo-se de uma educação europeizada, mas, antes, era apenas seus peitos firmes, sua cintura fina, suas ancas roliças, as pernas esbeltas (CARDOSO, 2009, p. 138). “As mulheres de Batávia tinham fama de encantadoras”, conta-nos Catarina, a própria, a determinada altura do romance: “Príncipes, piratas e religiosos sucumbiam ao encanto dessas feiticeiras que depois os deixavam sem um vintém” (CARDOSO, 2009, p. 152).

Nas palavras de Albuquerque, “a raiva faria o capitão arrancar a virgindade à adolescente” (ALBUQUERQUE, 2014, p. 94), de apenas 17 anos, ao que Susan Sontag confirmaria: “Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana” (SONTAG, 2003, p. 37). O capitão do porto, segundo a nossa protagonista, havia “manchado a sua intimidade” (CARDOSO, 2009, p. 50) e a vergonha, se a teve algum dia, “perdi-a no momento em que me foi retirada a inocência da forma como tudo se passou” (CARDOSO, 2009, p. 157). Aqui, neste ponto, teríamos, talvez, o que Lima chamou de “conto de fadas às avessas” (LIMA, 2012, p. 2), não fosse o fato de que um casamento não concretizado, operado por bases comerciais, nos moldes do que se caracterizou como sendo um estado colonial, e consumado por meio de um estupro, parece alinhar-se melhor a um “conto da carochinha” do que de uma fada, propriamente, não deixando muito espaço para um avesso que, acaso existisse, estaria melhor representado por um casamento bem-sucedido, em que as personagens não estivessem às voltas de confrontos de guerra e onde o consentimento pudesse também vir declinado



no feminino. Ademais, tem-se a todo momento este fantasma linguístico do “dito pelo não dito”, expressão que norteia este trabalho, a qual, se não resolvermos agora, poderá ser interpretada de maneira equivocada. Refere-se, propriamente, a um trecho do romance, em que se lê, na voz de Catarina: “Eu era tida como a nona do capitão do porto. Nona em língua malaia significa senhora. Uma forma muito peculiar de dar o dito por não dito” (CARDOSO, 2009, p. 63).

Assim, o desenrolar da história de Catarina, contada por ela mesma em primeira pessoa (como pôde ser entrevisto acima) no romance de Luís Cardoso, objeto de nossa análise, encontra-se como mais um exemplo de narrativa permeada pelas muitas instâncias onde o colonialismo, o imperialismo e o patriarcalismo influem como força de poder de estado e onde o “dito pelo não dito” impera como norma com força retórica excepcional. Porém, é mesmo em virtude dessas instâncias, e da análise que se empreende a partir das reflexões que delas decorrem, que se abre espaço para novas reflexões, introdutórias, ancoradas em questionamentos cuja operacionalização se torna possível ao contrapor-mos o romance em si às próprias demandas levantadas por ele. Desse modo, o primeiro questionamento suscitado pela exposição e encaminhar da história diz respeito à Catarina e a relação desta com as outras mulheres apresentadas: é possível admitir a figura de uma única mulher, Catarina, como vítima/sobrevivente da violência sexual sobre ela imposta, sem desviar o olhar para a história de Madalena, por exemplo? Ou mesmo para a história da mãe de Catarina, “fruto de uma relação entre uma crioula e um governador colonial” (CARDOSO, 2009, p. 18)? Ou ainda para a morena de Goa, aquela que os portugueses amavam como às especiarias, sendo esta a mais picante, com “o seu delicado umbigo onde encostavam a cabeça antes de lançarem em novas conquistas” (CARDOSO, 2009, p. 33)? Ainda sobre Catarina, seria

viável relacionar seu processo de subjetivação, compreendido ao longo da obra como um processo de autonomia de si, através do que Foucault (FOUCAULT, 1990) chamaria de “contracondutas” ou de uma atitude crítica, quando se tem um desfecho que antevê Catarina presa a uma maternidade compulsória e à mercê do bem-estar do filho de seu algoz? Por fim, é preciso indagar ainda a razão pela qual uma narrativa de estupro é utilizada enquanto *tropo* literário, isto é, mote figurado do que parece ser a proposta do romance, para exatamente não fazê-la funcionar enquanto alegoria do colonialismo neste contexto, embora a todo momento isso esteja sendo sugerido – partindo, então, da suposição de que tal leitura não se concretizaria e de que, assim, há algo de omissão em termos de artefato representacional.

Tais questionamentos postos assim, um seguido do outro, requerem uma abordagem mais sucinta e, portanto, menos vedora de tantas outras questões que se abrem apoiadas neles. Nesse sentido, as resumiremos na seguinte pergunta única, cuja resposta virá nas páginas a seguir: quais seriam os operadores textuais da narrativa do estupro de Catarina, entendida aqui como fio condutor do enredo, os quais fazem com que esta figuração do estupro acabe por mediar um certo “repertório indispensável” a personagens mulheres, isto é, um repertório que faz delas, como diria Catharine MacKinnon (1983), sempre “estupráveis”<sup>1</sup>? Para responder a esta questão, num primeiro momento tivemos por intuito compreender a visibilidade dada à condição de mulher de Catarina por meio das possibilidades de dizer dessa personagem, partindo das reflexões de Gayatri Spivak. Em seguida, concentrando-nos na figura dos gatos e da gata de jade, exploraremos brevemente a dicotomia objeto-sujeito, bem como as contracondutas de Catarina e seus modos de resistência, aliando a essa dis-

---

1 “To be *rapable*, a position which is social, not biological, defines what a woman is” (MACKINNON, 1983, p. 651).

cussão aquilo que entendemos como sendo as não possibilidades alegóricas do estupro, ou simplesmente uma possibilidade que não se cumpre.

### **A construção de Catarina: mapeando silêncios**

Passado o estupro, Catarina instala-se permanentemente no Timor, tendo como intuito inicial reerguer a fazenda, signo do empreendimento malsucedido de seu pai e de Alberto Sacramento Monteiro. Mas, enquanto sai à cidade para fazer negócios e inteirar-se da vida política do lugar, é em casa que reúne seus afetos mais caros – o filho Diogo; Madalena, com quem compartilha experiências de dor e violência; Esmeralda, filha de Madalena; e os gatos presenteados pelos capitães, como símbolo da relação pretendida, isto é, a de *nona*, acompanhante provisória e sem o status de esposa, noiva ou mesmo companheira. Ainda, é em casa, mais precisamente em sua varanda, onde Catarina se põe a esperar o “navegador solitário”, deixando aceso todas as noites o petromax. Dessa forma, a narrativa se desenrola tanto no espaço público quanto no privado, e somos, como leitoras/es, levadas/os a conhecer a personagem nessa ondulação entre dinâmicas sociais diversas, apesar de intercomunicantes.

Ademais, deste movimento desdobram-se outros dois pares, que se enredam na construção da protagonista e da narrativa. Por um lado, enxergamos que há uma diferença sexuada na representação das personagens; isto é, enquanto o enredo dos homens é marcado pelos deslocamentos físicos decorrentes de suas ações – por serem capitães ou ativistas e militantes políticos extraditados –, o das mulheres é contingencial a escolhas que partiram, justamente, de homens – Catarina é mandada ao Timor pelo pai, e lá permanece após ser estuprada por Alberto; Madalena chega ao país em busca de seu amado Pedro e, pe-

los mesmos motivos, lá vive, até ir-se embora, após a desilusão amorosa. Acrescentamos a esta observação, com a finalidade de reforçar a diferença sexual observada no romance, que não há menção a mulheres, *nativas* ou exiladas, como figuras públicas e/ou políticas, sendo a elas reservado o espaço privado, ao qual Catarina não se limita, valendo-se, para tanto, da alcunha de *nona*. Por outro lado, mesmo dentro de tal diferenciação, percebemos a emergência de um terceiro par, desta vez se nos determos nas representações masculinas – aquelas que conformam as figuras em torno do homem colonizador, em especial do português e do japonês, e as do homem colonizado. Catarina lidava com os dois: ia a Manumera ter com Malisera, líder nativo insurgente, e abrigava os capitães, além de driblar autoridades, como Lavadinho. Estas dualidades, entretanto, não devem ser entendidas como dicotomias irreconciliáveis. Pelo contrário, figuras como Rodolfo Marques da Costa, antigo anarquista e gerente do hotel Salazar, onde se passam muitas das cenas de tramas políticas e da vida social timorense, demonstram a ligação entre tais polos.

Tendo em vista estes elementos, e considerando-os pertinentes para uma análise da representação de Catarina, chegamos à seguinte indagação: partindo da experiência do estupro como trauma catalisador da narrativa, e constituinte da personagem, até que ponto a voz da protagonista se expressa no romance? Ou seja, há, de fato, uma vocalização dessa vivência, da qual os homens, colonizadores e colonizados, não compartilham ou, em contrapartida, o que há é uma impossibilidade de efetivação desse projeto de dizer? Entendemos que tal interrogação seja importante para, em um momento posterior, olharmos especificamente para a representação da violência sexual, uma vez que ela, assim como todo o romance de Cardoso (2009), é narrada pela própria mulher. Além disso, cabe ressaltar como a pergunta, que enseja a discussão, nasce do diálogo com as reflexões de Gayatri

Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010). No ensaio, a autora questiona como é representado, no discurso ocidental, o sujeito colonizado, e o papel dos intelectuais<sup>2</sup> neste processo. Para este percurso, Spivak (2010) tem como marco as proposições de Foucault e Deleuze acerca das relações de desejo, poder e subjetividade. A crítica aos filósofos se instaura com as formulações sobre a divisão internacional de trabalho e recaem sobre como, apesar dos elementos incorporados pelas teorias pós-estruturalistas, as assimetrias econômicas e a colonialidade persistem na constituição do sujeito colonial como Outro.

Não iremos, até mesmo pela limitação de páginas, esmiuçar os apontamentos de Spivak sobre os pensamentos filosóficos, mas gostaríamos de concordar com a premissa deles depreendida – de que desigualdades identificadas nas experiências concretas dos indivíduos refrata as relações de desejo, poder e subjetividade – e, por conseguinte, com a conclusão elaborada: diante de uma pretensa “transparência” do intelectual que representa, mantém-se o silenciamento deste Outro colonizado. Ou, nas palavras da autora:

De acordo com Foucault e Deleuze [...], os oprimidos, se tiverem a oportunidade (o problema de representação não pode ser ignorado aqui), e por meio da solidariedade através de uma política de alianças [...], *podem falar e conhecer suas condições*. Devemos agora considerar a seguinte questão: no outro lado da divisão internacional de trabalho do capital socializado, dentro e fora do circuito da violência epistemológica da lei e educação imperialistas, [...]  *pode o subalterno falar?* (SPIVAK, 2010, p. 54).

---

2 No caso do presente texto, a responsabilidade do intelectual é compartilhada, tendo em vista a dimensão do autor e o processo de escrita. Escreve o autor do romance, mas escreve também o crítico literário – aqui, as críticas literárias.

Para Spivak (2010), ao se olhar para o “outro lado”, o que se explicita é um conjunto de diferenças irreduzíveis, e que não desaparecem através de uma política de alianças bem intencionadas – alianças essas, dentre outros, entre o representado e o intelectual ocidental. Com essa dinâmica, observa-se uma impossibilidade radicada precisamente no denominador irreduzível de tais diferenças e, dela, deriva o silêncio que se impõe ao sujeito colonizado, desprovido de autonomia. Logo, o *subalterno* não fala por si, sendo antes uma representação que ecoa no Outro que vive no sujeito que representa – no caso, o intelectual ocidental. Diante desse quadro, a pesquisadora (SPIVAK, 2010) aponta, como proposta aos estudos que se debruçam sobre este Outro, a necessidade metodológica de centrar-se no desvio derivado destas diferenças, que, antes de evocar vozes, é demarcado pelo que se silencia. Ou melhor, pelo que é silenciado. Para desenvolver o que propõe, Spivak se volta à prática tradicional de suicídio das viúvas indianas. O exemplo nos serve duplamente.

Primeiro, porque isso permite a outras/os pesquisadoras/es enxergarem com mais nitidez o que quer dizer a autora, isto é, um processo crítico que esteja preocupado em medir os silêncios que reluzem diante do encontro de diferenças entre sujeitos, com seus desejos e subjetividades. E, segundo, pois, ao voltar-se para a representação de mulheres colonizadas, Spivak expõe o silêncio que emerge da sobreposição de dois discursos que as representam: o dos homens colonizadores e dos homens colonizados. Assim, parece-nos um exemplo que se aproxima da dinâmica intrincada que constrói a protagonista de *Réquiem*... Dessa forma, temos acordo com a teórica (SPIVAK, 2010) acerca da “dupla obscuridade” que recobre as mulheres colonizadas, com suas identidades entrecruzadas pela questão colonial, mas também pelo gênero, pela raça, e por tantas outras diferenças que, no mundo, expressam-se como desigualdades. Nesse espectro, no qual homens brancos se colo-

cam como protetores das mulheres colonizadas, “protegendo-as” contra os homens colonizados, estas mulheres têm suas vozes caladas e, diante o vácuo de alianças, encaram-se com a impossibilidade de se representarem com autonomia: “Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’” (SPIVAK, 2010, p. 119).

Voltemos, agora, à narrativa de *Requiem...* e à construção da protagonista. Como dizíamos, Catarina vai ao Timor a mando do pai, com a finalidade de averiguar os negócios da família com seu noivo, o capitão Alberto Sacramento, sendo sua chegada considerada um insulto e uma desconfiança. É neste “contexto” que ocorre o estupro da jovem, marcando sua vida social – ela permanece no país, tenta reconstruir o empreendimento, envolve-se com a dinâmica política do Timor e, por fim, não vai embora de lá, apesar da terra arrasada, ficando à deriva, na espera do retorno de seu filho. Filho esse, ressaltamos, fruto da violência sexual sofrida. Mas, para além desse aspecto “público”, é a vida psíquica da personagem que se vê transtornada após o trauma, como percebido nas reflexões íntimas da protagonista. Aqui, faz-se importante dizer que, no dia do estupro, depois de ver-se ensanguentada, Catarina sai da casa gritando por socorro e corre para o mar, onde se atira. Resgatada, acorda no hospital, sob os olhos de seu agressor. Depois deste episódio, porém, não há menção direta à agressão. Isto é, apesar de ser tão marcante para a personagem, o evento passa a ser tratado de maneira elíptica.

Para demonstrar a afirmação acima, destacamos alguns elementos do discurso de Catarina que apontam para o ocultamento do trauma. De início, não há diálogos entre as personagens que versem sobre o assunto, com exceção de um, entre Catarina e Madalena, quando as mulheres compartilham o fato de terem

passado pela mesma vivência, demarcada pela pergunta, que se repete como um refrão: “Também tu, Madalena?” (CARDOSO, 2009, p. 59). Tirando este momento, na maior parte das cenas, e em todas que se desenrolam no espaço público, este é um não assunto. Prova disso é que não há questionamento, seja por parte dos capitães ou dos colonizados, da condição de *nona* de Catarina; ou seja, ao ser estuprada, a mulher perde a possibilidade de se casar, ficando à deriva dos homens que chegam em sua vida, sendo vista como uma mulher de “menos valor”. Logo, a proteção a ela deferida não se deve a uma empatia com uma mulher violada sexualmente, mas pela leitura comum sobre esta mulher. Leitura esta, diga-se, que atribui um olhar pejorativo à figura de Catarina, como se fosse ela a responsável pelo que ocorre em sua vida – como se ela acolhesse os capitães por sua livre vontade, como se tivesse sido sua escolha não se casar.

Para além do espaço público e dos diálogos entre personagens, mesmo dentro de casa e em solitude, o que se expressa nas passagens de Catarina enquanto narradora, a pensar (devanear), é uma referência elíptica ao estupro, escondida através da metáfora “perda de inocência”, como quando reflete em meio ao jantar com um capitão: “fiz-me de inocente. Deixei de o ser, à medida que me fui dando conta dos azares que isso me provocava. O papel de vítima impedia-me de sobreviver no meio de piratas” (CARDOSO, 2009, p. 134). Nesta passagem, a perda de inocência parece um processo gradativo, mas, mesmo assim, é possível enxergarmos a alusão à violência, tendo em vista que a protagonista se descreve como “inocente” na época de sua chegada ao Timor, condição que muda ao ser vitimada. Em outras passagens, entretanto, tal perda se apresenta como um evento pontual, diretamente associado ao dia do estupro. Um exemplo dos trechos onde isso ocorre, sem menção a uma gradação, é: “Invadiu-me uma espécie de nostalgia do divino. Talvez da minha inocência perdida” (CARDOSO, 2009, p.



127). Chegamos, então, à ambiguidade que nos remete às reflexões de Spivak (2010): apesar de vitimada, Catarina, em meio ao contexto colonial, não pode se colocar como vítima, transparecendo as marcas da violência sofrida. Antes de desenvolvê-la, gostaríamos de apresentar um fragmento, no qual fala a narradora:

Nunca gostei de justiceiros, muito menos de vingadores. Se alguma vez tinha pensado nisso, fora numa altura em que me encontrava em situação de desespero. Quando tentava reparar a humilhação com vingança. Não precisava dele para meter o dedo na ferida. Muito menos na minha (CARDOSO, 2009, p. 211).

Mais uma vez, a menção ao estupro é eclipsada – é uma ferida aberta com a qual Catarina não quer lidar. A protagonista, assim, vê-se duplamente silenciada: não tem autonomia para dar uma resposta, como ação, e nem encontra aliados com quem dividir o fardo - a exceção, que não acreditamos ser aleatória, é Madalena, mulher colonizada com a qual a personagem compartilha não só a vivência, mas igualmente a postura de espera e o silêncio sobre o passado. Dessa forma, somos levadas a pensar que o estupro, na narrativa, pode ser lido como um signo sexuado que diferencia as experiências e, por conseguinte, as representações. Ora, retomando Spivak (2010), enquanto diversas mazelas são compartilhadas por homens e mulheres colonizados, ancorados no Timor, o estupro se coloca como uma diferença dentro da diferença – uma diferença, portanto, irreduzível. Sob essa perspectiva, essa diferença “arremessa”<sup>3</sup> a protagonista em um vazio onde as alianças, apesar de existirem em aparência, são impossíveis, seja com os homens ocidentais ou com os colonizados.

Do lado dos colonizadores, há uma representação de Catarina como uma *nona*, que, diante da “perda da virgindade”, recebia

---

3 Para saber mais, ver: Spivak (2010).

uma pretensa proteção, sendo, em verdade, um porto seguro de cobiça e desejo para o período de estadia no Timor. Essa representação da mulher não impede em nenhum momento que a ela sejam imputados os reveses do desamparo, como quando é levada à força para a delegacia ou quando lhe ameaçam retirar o filho, Diogo. Na mesma medida, seu contato com Malisera, representação máxima no romance do homem colonizado insurgente, não é marcado por uma solidariedade e empatia. Pelo contrário, há a mesma sexualização de Catarina e o interesse egoísta pela jovem. Prova disso é o rapto de Diogo, que motiva a permanência da protagonista no Timor, mesmo após toda a catástrofe da guerra. Logo, ainda que Catarina tenha defendido o quanto pode o líder político, não há reciprocidade ao se pensar nas violências que a acometem como mulher. Estes elementos nos fazem crer que, como coloca Spivak (2010), não existe possibilidade de aliança com nenhum dos dois “tipos” de homens com os quais Catarina convive no Timor. Mais: ao se deparar com tal vazio, vemos também uma impossibilidade da protagonista falar por si própria sobre a violência vivida e, por extensão, de ser representada em sua diferença. Ela emudece, pensa, espera e chora. Não fala e não sai do lugar.

Sujeitos que passam por contextos de guerra não experienciam as mesmas coisas, e a comprovação disso é o destino diverso que têm os sobreviventes homens colonizadores e os colonizados. Esta é uma das diferenças que dificultam a tarefa de representar o Outro e a importância de variantes que derivam da dinâmica econômica e política do globo (SPIVAK, 2010). Quando a isso soma-se a diferença sexual, e poderíamos dizer a racial, dado o fetiche dos homens com a cor de pele de Catarina, a diferença não apenas se aprofunda, como se desdobra. O vazio discursivo com o qual as mulheres se deparam, então, no romance, impõe-se através do modo esquivo de se falar sobre o estupro da personagem. Ele atravessa toda a narrativa, como um não dito, inominável e

perdido entre os eventos narrativos. Mas, com certeza, ele está lá todas as vezes que Catarina chora. E, se ela encontra em Madalena uma amiga com quem pode dividir o fardo que a mulher colonizada carrega, a ausência de outras personagens mulheres adultas colonizadas nos arremessa, como leitoras, a este vazio e emudecimento, fazendo-nos perguntar quantas mais, inclusive dentre as que insultavam Catarina no porto, representadas como turba, teriam passado por estupros abafados. Por fim, se, ao pensarmos nas representações de “sujeitos subalternos”, dentro da crítica literária, devemos investir no silêncio medido pelas diferenças irredutíveis (SPIVAK, 2010), entendemos este ser precisamente o estupro, que atravessa a representação de Catarina e a diferencia, impossibilitando-a de falar, apesar do papel de narradora.

### **A mãe: única mulher que existe na cabeça do homem**

O primeiro encontro entre Alberto Sacramento Monteiro e Catarina é relatado da seguinte forma pela narradora: “O visitante, durante todo o tempo em que estive em nossa casa, não tirou os olhos nem de mim nem de uma peça de jade, que representava uma gata” (CARDOSO, 2009, p. 20), mas “o seu interesse pelo objeto servia de cobertura para outra peça amarela que não era de pedra, mas sim de carne e osso, e representava uma menina chinesa com pretensões culturais exóticas” (CARDOSO, 2009, p. 20). O contraste entre o objeto-gata-de-jade e o sujeito-gata-de-jade é colocado em questão logo nas primeiras páginas do romance, em concomitância com o olhar do capitão do porto de Díli que o compartimentaliza num único movimento: entrega outro gato – este, sim, também de carne e osso –, que nada tem de precioso, mas figura como seu homônimo, “Alberto, o abissínio”.

A entrega dos gatos pelos capitães do porto justifica-se, dentro do romance, de três maneiras distintas. A primeira delas,

como uma tradição: “Há um costume tailandês de oferecer aos noivos, no dia de casamento, um gato Korat, cujo nome significa “Boa sorte” (CARDOSO, 2009, p. 21), e, tendo sido Alberto quem ofereceu o primeiro gato à Catarina, ficamos sabendo mais adiante que

O gato aconchegou-se no meu regaço assim que se libertou das suas mãos. De repente, como se estivesse arrependido de ter feito a oferta, ou para mostrar a sua afeição pelo animal que doara, voltou a acariciar-lhe os pelos e, sem eu dar por isso, atreveu-se mesmo a estender o seu gesto à minha mão (CARDOSO, 2009, p. 22).

Outra forma de justificar a alusão constante aos gatos no romance é pela voz narrativa da esposa de Geraldo Pinto Pereira, o qual acaba por ocupar o lugar de Alberto à frente do porto de Díli e ao lado de Catarina na ausência deste, uma vez que “o que se ia embora passava ao seu sucessor o seu legado, a cama e a nona” (CARDOSO, 2009, p. 181). Diz ela que às meninas da idade de Catarina “oferecem-se flores. Gatos, só às amantes” (CARDOSO, 2009, p. 143) e, nesse sentido, em um diálogo com César Semedo, o terceiro capitão do porto a ocupar o lugar de Alberto, Catarina o questiona: “- Por que não me ofereceu flores, capitão?”, e continua, “em vez de flores e de chocolates foram enchendo a minha casa de gatos. Alberto, *o Abissínio*, Geraldo, *o Birmanês*, que afinal era Félix, *o Maremoto*, César, *o Balinês*. Pensavam recolher em troca das suas ofertas os meus favores. Esperavam isso de mim” (CARDOSO, 2009, p. 218). E, quando indagada por Esmeralda sobre a razão do navegador solitário, Alain Gerbault, não lhe ter oferecido também um gato ao encontrá-la, Catarina reitera: “Tive de explicar ao francês que todos os visitantes anteriores quando me entravam pela porta dentro traziam um gato como presente. Esperavam com isso receber em troca uma retri-

buição. Para ser mais precisa, devia dizer prestação de serviços” (CARDOSO, 2009, p. 234), afinal, “oferecer gatos era o que faziam os capitães do porto quando queriam arranjar uma nona” (CARDOSO, 2009, p. 267).

Porém, a essa mesma altura, entendemos que o simbolismo dos gatos tem a ver, também, como um terceiro modo de incorrer à presença dos gatos no romance, com a juventude e a inocência que foram usurpadas do destino de Catarina no momento em que chega ao Timor, pois assim é percebida e contada sua história: “Aos 17 anos, muito cedo na minha vida comecei a tratar de gatos. Coisa que só as idosas fazem quando chega a altura em que a serenidade lhes permite que abandonem tudo para se dedicarem a contemplar a queda das folhas, ou a luz que as atravessa, com o mesmo encantamento dos tempos de infância” (CARDOSO, 2009, p. 56-57). Ainda, com relação às percepções do navegador solitário sobre a sua vida, a narradora acrescenta: “Achava que com essa idade devia fazer qualquer coisa menos tratar de gatos. Lá mais para a frente, quando estivesse bem comigo mesma prescindindo da turbulência das pessoas e buscando na companhia dos gatos o esplendor dos visionários e a serenidade dos sábios [...]. Mas foi na companhia dos gatos que encontrei alento para as duras batalhas que tive de enfrentar” (CARDOSO, 2009, p. 235).

Interessante percurso é este sugerido por Cardoso ao situar os gatos, com nomes de gente, ao lado de Catarina, representada também por uma gata de pedra. O casamento anunciado desdobra-se para a troca de favores que, por conseguinte, desdobra-se para a inocência perdida ou, mais precisamente, para o crime de estupro. Em contrapartida, as imbricações entre a gata de jade e Catarina configuram uma inversão de posicionamentos à medida que as duas *peças* vão se confundindo (a gata de jade passa a ser chamada também de Catarina, *a outra*), ao passo que as prendas inaugurais dos capitães do porto materializam o nome dos su-

jeitos num apelo de objetificação também de quem os ia possuir – as supostas amantes. Diz-nos bell hooks (2015) que quando as pessoas são colocadas na posição de objetos, “as suas realidades são definidas por outros, suas identidades criadas pelos outros, suas histórias nomeadas apenas de forma a definir as suas relações com aqueles que são sujeitos” (HOOKS, 2015, p. 81, tradução nossa)<sup>4</sup>, o que, sem dúvidas, é o que acontece tanto com Catarina quanto com os gatos. No entanto, os gatos morrem de repente, quando a casa da protagonista é posta em chamas. Perdera tudo, “fiquei apenas com a roupa que trazia no corpo” (CARDOSO, 2009, p. 273) e é a partir deste momento que Catarina invoca seus fantasmas e sua condição de sobrevivente:

Teve razão o safado do meu noivo quando me disse  
- Nunca devias ter vindo  
antes de fazer o que fez para se desferrar do velho chinês, acusando-se mutuamente de um ter ludibriado o outro. Coisas que acontecem quando se desfazem parcerias.  
Ele nunca devia ter feito aquilo. Matou em mim o que eu tinha de melhor. A minha inocência. E quando se perde a inocência da forma violenta como tudo se passou, a vida deixa de ter graça. Passa-se a ser uma desgraçada. Posta de lado. Algumas mulheres suicidam-se, tornam-se violentas e outras ficam loucas. Eu por mim resolvi sobreviver. Tive de ganhar um pouco da maldade humana para me fortalecer. Deixei de ser a ingênua, dado que esperava por mim uma dura batalha para recuperar o meu filho. (CARDOSO, 2009, p. 274)

A frase que inaugura o romance, “Nunca devias ter vindo”, aparece, aqui, novamente, como confirmada por Catarina, sendo que de início sua função parecia mais profética que afirmativa.

---

<sup>4</sup> Do original: “As objects, one’s reality is defined by others, one’s identity created by others, one’s history named only in ways that define one’s relationship to those who are subject.”

Contudo, ainda que o capitão do porto esteja se dirigindo a ela como se única responsável por sua própria ida, sabemos que o desenrolar dos acontecimentos expõe uma Catarina atravessada pela decisão dos outros, de forma que sua autonomia se traduz menos em resistência do que em conformidade. Tanto mais quando decide permanecer em Díli à espera do filho capturado por Malisera: “[...] as guerras podem matar tudo, menos a esperança de uma mãe em ter de volta o seu filho” (CARDOSO, 2009, p. 302), afirmação que em muito nos surpreende, tendo em vista que era Madalena quem parecia ser a detentora dos cuidados do filho Diogo Sacramento Monteiro enquanto Catarina estava fora, ocupada com a fazenda Sacromonte.

Não se pode, portanto, a partir do momento em que tomamos conhecimento do desfecho da narrativa, conceber uma caracterização da personagem como se não essencializada numa categoria única de mulher, a mãe, a tipificação do feminino, uma vez que “nessa circunstância, o discurso feminino parece natural, mas é, ao contrário, mediatizado, tornando-se uma repetição, um discurso de segundo grau” (BRANCO e BRANDÃO, 2004, p. 44). Do mesmo modo, não se pode conceber a concretização da passagem do objeto-gata-de-jade para o sujeito-gata-de-jade num enredo que culmina na figura desta mãe como sustento de sobrevivência a uma personagem que traz em si, e ao longo do texto de maneira elíptica como dissemos, as marcas dessa violência sexual acometida a ela, a Madalena, e a quantas mais? No caso de Catarina, então, ao invés de relacionarmos sua trajetória à dicotomia sujeito/objeto, torna-se mais produtivo pensá-la enquanto objeto-coisa e objeto-nada, como nos mostra Brenda R. Silver:

O processo de ser reduzido a um objeto, [...] constantemente consciente de estar sendo olhado, coagido, pode fazer com que as mulheres (e aquelas colocadas em posição feminizada)

dividam-se em duas, afetando tanto a realização quanto a apresentação de si. As mulheres, então, tanto materialmente quanto psicologicamente, são ao mesmo tempo objeto e separadas delas mesmas enquanto objeto, uma coisa e nada (SILVER, 1991, p. 118, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Em última análise, seguindo ainda as palavras de Silver, temos que “dentro da lacuna aberta pela redução sinodoqual do outro como objeto, o estupro encontra seu espaço material e linguístico. E quando a raça está envolvida, o espaço aumenta exponencialmente” (SILVER, 1991, p. 121, tradução nossa)<sup>6</sup>. Entendendo como uma das reduções sinodoquais a denominação “gata de jade”, realizar a leitura de *Requiem...* partindo do pressuposto de que o estupro estaria alegoricamente alinhado à colonização não se concretiza. Antes, ocorre o que descreve Said em *Cultura e imperialismo* (SAID, 2011, p. 61), sobre “[...] o quanto ele [o discurso contemporâneo] cala mesmo quando inclui, absorve e consolida”. Pois, em nosso entender, para que tal leitura se torne factível, seria preciso que Catarina negasse sua condição de objeto ou de terra-fêmea e assumisse, ao contrário, uma voz narrativa de denúncia, não de benevolência. Sabemos que a erotização das relações do homem com a terra é um tema que perpassa, de modo inconsciente, a crônica histórica da colonização, muito embora o que vemos na narrativa de Cardoso consolide-se num transcurso que vai da terra-fêmea à terra-mãe, culminando, assim, na mulher

---

5 Do original: “The process of being reduced to an object, moreover, constantly aware of being looked at, acted upon, can cause women (and those placed in the feminized position) to split themselves in two, to watch themselves as women from the male perspective, affecting both their realization and their presentation of self. Women, then, materially as well as psychologically, are both object and separated from themselves as object, a thing and nothing.”

6 Do original: “Within the gap opened by synodochal reduction of the other to object rape finds its material and linguistic space. And when race is involved, the space increases exponentially”.



dividida de Silver (1991): objeto e nada, mais uma vez, posta ao lado da domesticação dos gatos – misto de abandono, generosidade e expectativa –, a qual, em última instância, levou-os à morte.

### **Considerações finais**

Como palavras finais, gostaríamos de trazer à baila, novamente, a gama de escolhas que envolve o processo da crítica literária como partícipe da construção e da consolidação da representação de sujeitos e identidades. Nesse sentido, acreditamos ser importante desestabilizar interpretações, com o intuito de abrir novas possibilidades de leitura e reflexão em torno de uma obra, ou de uma discussão. Assim, se, em um primeiro momento, podemos ver em Catarina uma personagem autônoma e com livre circulação no “mundo dos homens”, com suas contendas desenroladas no espaço público, ao olharmos mais de perto, o que enxergamos é o eclipse da diferença sexuada que caracteriza a protagonista. Catarina chora como a peça de jade, motivo de cobiça dos homens, que a veem como objeto raro e exótico. Por extensão, ao mobilizarmos este debate, entendemos que as homologias em torno da noção de terra e do corpo da mulher, ambos colonizados, é marcada, antes, pelas discontinuidades – a colonização não é um processo homogêneo e a dor não é por todos compartilhada.

Dessa maneira, se o estupro se coloca com um signo de diferença, fechamos este texto como a abertura a um diálogo sobre as possibilidades de representação do Outro, em um contexto em que determinadas violências lançam sujeitos ao silenciamento. Aqui, cabe voltarmos ao “elogio da diferença”, de Rosiska Darcy de Oliveira (1999). A autora, ao falar sobre a inserção da mulher no mundo produtivo e as conquistas dos movimentos de emancipação da mulher, chama a atenção para o fato de não haver *igualdade* em um mundo onde mulheres assumem papéis sociais

historicamente relegados ao universo dos homens, mas o inverso continua a não ocorrer. Apesar de a autora não se deter a um contexto de colonialidade, entendemos ser possível estender seu argumento para o que tentamos elucidar. Isto é, quando miramos Catarina em sua diferença, vemos que, ainda que a personagem vá ao “mundo dos homens”, não há nenhum movimento dos mesmos em sua direção. As mulheres podem estar no mundo, mas este persiste “masculino” e, portanto, não há alianças possíveis com o Outro, dado que não há igualdade de gênero dentro dessa equação de exploração física, mas também psíquica e simbólica. Catarina segue solitária, mas fica, permanece atracada, como aquelas que remoem o trauma que a sociedade, negando-o, não consegue assimilar. Catarina, assim, é a que espera, mas, mais, sem ser a navegadora de seu curso, é o próprio mar revolto.

## Referências

- ALBUQUERQUE, P. G. R. **Caleidoscópio literário: a representação romanesca em Luís Cardoso**. [Dissertação de Mestrado]. Lisboa: Universidade Aberta, 2014.
- BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- CARDOSO, L. **Requiem para o navegador solitário**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- FOUCAULT, M. **O que é a crítica? Crítica e Aufklärung**. 1998. Recuperado a partir de: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/critica.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2020.
- HOOKS, B. **Talking back: thinking feminist, thinking black**. New York: Routledge, 2015.
- LIMA, C. H. L. A questão transcontinental em Requiem para o navegador solitário. **Desenredos**. n. 14, pp. 1-9, 2012.
- MACKINNON, C. A. Marxism, Method and the State: Toward Feminist Jurisprudence. **Signs**, v. 8, n. 4, pp. 635-658, 1983.
- OLIVEIRA, R. D. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SILVER, B. R. Periphrasis and Rape in A Passage to India. In: HIGGINS, L. A.; SILVER, B. R. (Orgs.). **Rape and Representation**. Nova York: Columbia University Press, 1991. Pp. 113-137.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



**O TRAUMA DE TODOS OS DIAS EM  
CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS,  
DE ISABELA FIGUEIREDO**

Lucas Demingos de Oliveira  
Marianna Ilgenfritz Daudt

**Introdução**

O livro *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo (2018), lançado pela primeira vez em Portugal em 2009, traz a vivência pós-colonial da autora em um relato que retrata o final do período colonial em Moçambique. A narrativa, escrita por uma “retornada” a Portugal devido ao processo de independência de Moçambique, entre 1974 e 1975, é marcada por seu caráter autobiográfico e por um forte teor de denúncia da violência da colonização portuguesa, provocando, desde seu lançamento, acirrados debates em torno das questões do colonialismo e do racismo, tanto em Portugal quanto no Brasil. No período em que ocorrem as independências das colônias portuguesas de Angola e Moçambique, entre 1974 e 1975, mais de seiscentos mil portugueses que lá viviam foram obrigados a retornar a Portugal, fugindo da perseguição e violência dos ex-colonizados – resultado da herança escravocrata e dos anos de exploração da população em seus territórios.

Isabela Figueiredo nasceu na cidade de Lourenço Marques, que veio a se tornar Maputo após a independência, mudando-se para Portugal em 1975. Grande parte das narrativas de autores

portugueses sobre o fim do período colonial na África é caracterizada pela melancolia de seu fim, ou por certo romantismo em torno de um paraíso perdido. A autora entende que, ao contrário de seu relato cru e verdadeiro, os livros escritos até então retratavam a colonização da África de forma idílica, por meio de imagens que não mostravam a exploração colonial em seus aspectos destrutivos. Entre os portugueses, ainda é corrente a ideia de que teriam sido colonizadores “melhores” do que os outros, ou de que sua colonização não teria sido violenta como no caso de ingleses, espanhóis, franceses ou alemães, e os relatos sobre a (des)colonização de Moçambique ainda fazem parte de um ideário do português como “bom colonizador”.

*Caderno de memórias coloniais* (FIGUEIREDO, 2018) conta a história de Isabela em sua infância e juventude como filha única de uma família portuguesa, entre os anos de 1960 e 1970 na África. Central na narrativa é a figura de seu pai, um electricista que, aos trinta anos, deixa a extrema pobreza de sua província portuguesa para começar uma vida nova em Moçambique. Ainda que não houvesse um regime declarado de divisão racial, como no caso do *Apartheid* na África do Sul, a sociedade moçambicana era altamente racializada e, como português branco, seu pai possuía poder absoluto na colônia, exibindo um discurso constante de racismo e violência contra os negros. Esse poder também era absoluto dentro do ambiente domiciliar, e a figura paterna se confunde com a figura do colonizador, de modo que o próprio colonialismo é correspondido pela imagem do pai. A opressão e a objetificação da mulher fica clara, igualmente, ao longo da narrativa, tanto no caso das mulheres brancas, que ocupavam sempre posição de subordinação, tendo seu espaço restrito ao ambiente privado da casa e à criação dos filhos, quanto das mulheres negras, que sofriam a brutalidade do racismo e da hipersexualização de seus corpos nas práticas comuns de abuso e violência física.

A narradora não compartilha dos pensamentos daqueles pelos quais é criada, e seu texto, ao reproduzir fatos e diálogos que presenciou, acaba servindo como uma denúncia. Ao final de *Caderno de memórias coloniais*, Figueiredo (2018) explica, em entrevista, que seu texto trata de questões que lhe assombraram durante toda a vida, por não poder fugir do fato de ser uma colona branca. Sobre o pai, revela que este foi seu grande amor, a figura de quem mais quis se aproximar e se distanciar. Desse modo, o livro assume um papel de acerto de contas e elaboração de sua relação com o pai e com o colonialismo.

Tendo esses elementos em vista, o presente artigo busca estabelecer relações entre as diferentes violências presentes na narrativa e seus efeitos traumáticos na protagonista.

É sugerido que a narrativa articula diferentes camadas e noções do que pode ser compreendido como trauma, para criar um nexos entre as práticas do colonialismo e as violências do patriarcado associadas a ele.

Ainda, é na figura do pai da narradora e protagonista que esse nexos encontra sua presença na narrativa, marcando a invasão da violência colonial tanto no espaço público quanto no privado da vida de todos aqueles sujeitos.

## **O trauma da partida**

Conforme a narrativa de *Caderno de memórias coloniais* (FIGUEIREDO, 2018), os efeitos de crescer em uma colônia, na qual a violência permeia todas as relações, dentro e fora de casa, e onde certas pessoas e grupos são considerados “naturalmente” inferiores e subordinados, parecem ser catastróficos sobre o sujeito. Violência e, por conseguinte, situações traumáticas, apresentam-se, portanto, de forma diária e sistemática, ainda que certos eventos se caracterizem como centralizadores.

O campo de estudos de trauma emerge a partir da renovação do interesse interdisciplinar em compreender os conjuntos de fenômenos sintomáticos presentes naqueles combatentes americanos que retornaram da guerra do Vietnã, culminando na inclusão, em 1980, do Transtorno de Estresse Pós-traumático (*Post-Traumatic Stress Disorder*) ao manual oficial de diagnósticos (DSM) da Associação Americana de Psiquiatria (CARUTH, 1995). O manual indica três diferentes conjuntos de sintomas presentes nos sujeitos que experienciaram um trauma: a reenactação e a repetição do evento traumático; a fuga de qualquer estímulo relacionado ao evento traumático ou mesmo o esquecimento do ocorrido; e, por último, as respostas “exacerbadas” a estímulos relacionados ao evento em questão.

Os sintomas podem ser agudos ou crônicos, podem passar por períodos de latência e ocorrer concomitantemente, expondo tanto que, frente a um evento potencialmente traumático, reagimos de formas muito diferentes, como também a permanente disputa e incongruência entre diferentes discursos – o médico, o legal, o antropológico, dentre outros – sobre o tema (LUCKHURST, 2008). Caruth (1995) argumenta ser muito mais prolífico e responsável considerar uma situação como traumática a partir das consequências que ela pode acarretar do que tentar definir quais situações catastróficas podem provocar um trauma.

Em *Além do princípio do prazer*, Freud (2010) identifica trauma como aquela experiência avassaladora que ocorre de forma demasiadamente brusca e inesperada para ser assimilável, que não se torna acessível ao sujeito em um primeiro momento, mesmo que sempre insinuando-se sobre a consciência. Caruth (1995) complementa, apontando que o trauma se constitui como uma estrutura de experiência e/ou na recepção de um evento, que este, paradoxalmente, não pode ser assimilado imediatamente, mas apenas a



partir de seus ecos e suas repetições. Esse evento “esmagador” que atravessa todas as barreiras da mente, assim, retorna insistentemente em um “movimento sucessivo do evento a sua repressão e ao seu retorno”<sup>1</sup> (CARUTH, 1995, p. 7).

As narrativas com a temática trauma apresentam, de um modo geral, certas características que traduzem para o plano estético a “força de uma experiência que não foi totalmente apropriada”<sup>2</sup> (CARUTH, 1995, p. 151). Esses textos encerram cicatrizes, mutilações e corrupções que podem manifestar-se por meio de fragmentações temporais e lógicas; repetições, reencenações e reelaborações; ou ainda, substituições, contradições, resistências, lacunas e condensações. Simultaneamente, não há aspectos formais ou convenções literárias que possam prescrever ou circunscrever a aporia de uma experiência traumática.

*Cadernos de memórias coloniais* (FIGUEIREDO, 2018) é composto por 51 capítulos curtos, fragmentos de memórias da protagonista, nos quais Figueiredo (2018, p. 11) “ficciona para dizer a verdade”. Os capítulos não apresentam uma ordem cronológica explícita, seus eventos parecem ocorrer simultaneamente. A narrativa avança e retrocede, realizando movimentos circulares sobre si mesma. Apresenta-se, portanto, como retalhos de experiências autônomas entre si que, contudo, podem conectar-se horizontal ou verticalmente, compondo a paisagem da infância da protagonista e narradora. Apenas um marco temporal é oferecido, a saber: a partida da protagonista de Lourenço Marques, em novembro de 1975.

Esse marco é decisivo para ela, mudando sua vida e a marcando para sempre. O arbítrio de deixar a colônia é realizado por seus pais com base na guerra que assolava a província ultramarina. A guerra em curso se trata da Guerra de Independência de

---

1 Do original, “successive movement from an event to its repression to its return”.

2 Do original, “The force of an experience that is not yet fully owned”.

Moçambique, que durou dez anos, terminando oficialmente em 1974, mas que, com seu término, não trouxe fim para o caos já instalado (NEWITT, 1995). Independentemente de sua legitimidade, toda guerra cria rupturas na vida de toda a população, especialmente na das mulheres. Em *Feminismo para os 99%: Um manifesto*, Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019, p. 105) destacam que:

Na realidade, em todo o mundo, as mulheres são as primeiras vítimas da ocupação colonial e da guerra. Elas enfrentam o assédio sistemático, o estupro político e a escravização, enquanto suportam o assassinato e a mutilação das pessoas que amam e a destruição de infraestruturas que, antes de mais nada, lhes permitiam prover a própria subsistência e a de sua família.

Frequentemente, as mulheres se veem vítimas de assédio, violência ou estupro de qualquer dos lados. Posteriormente, a narradora questiona se foi de fato tomada uma decisão e se, frente a insegurança e possibilidade real de violência, há mesmo alternativas pelas quais decidir. Ela sugere ter estado, na época, feliz com a medida, queria “voltar as costas a toda aquela esquizofrenia que não me permitia ser quem eu era [...]” (FIGUEIREDO, 2018, p. 124). No entanto, algumas marcas ao longo do texto, assim como outras reflexões, em retrospecto, da narradora, revelam que as consequências da partida foram muito mais profundas do que ela poderia ter previsto.

A primeira menção da partida é narrada por meio de impressões entrecortadas. Dois elementos que serão recorrentes em suas lembranças da partida, já se manifestam e indiciam o teor traumático da partida: o sentimento de não pertencimento e a invasão dos sonhos. Enquanto filha de colono com ideias explicitamente antirracistas e anticoloniais, a narradora vive o dilema

de ter que deixar a terra que ama e onde nasceu, ainda que compreendendo não ter direitos legítimos sobre ela: “Não voltaria a esse lugar, que sendo a minha terra, não me pertencia” (FIGUEIREDO, 2018, p. 124). Também, continuando neste capítulo, sugere-se que é em seus sonhos que ela retorna ao território: “O meu corpo, devagar, a minha terra. Materializei-me nela, e todos os dias voltava ao anoitecer à minha terra, e dela saía de manhã” (FIGUEIREDO, 2018, p. 124).

Em *Interpretação dos sonhos*, Freud (2019) argumenta que os sonhos são precisamente o desfecho do compromisso entre uma força inconsciente que deseja expressar algo e outra que deseja a repressão desse conteúdo. Desse conflito, o sonho emerge muitas vezes em formas de metáforas, alegorias, metonímias e omissões, que podem, por meio da análise, serem elaboradas e interpretadas. Os sonhos da protagonista não apenas uma vez manifestam uma saudade da própria terra que não é imediatamente apreendida por ela.

O último capítulo da narrativa parece ser novamente a descrição de um sonho, no qual a protagonista retorna à sua terra. Não se trata de Moçambique ou Maputo dos dias de hoje, mas Lourenço Marques de sua infância, de suas lembranças, de uma cidade irre recuperável. Ela deita-se sobre a terra, envolve-se nela, sente seu cheiro e sabor, lambe o focinho dos cães. É paradigmático o trecho final, que diz: “A noite caiu longa, e a noite é o teu dia. Vais adaptar-te” (FIGUEIREDO, 2018, p. 171). O que ela quer dizer com adaptar? Seria adaptar-se a viver das noites? Nos sonhos em que vive em Lourenço Marques? O retorno, por meio dos sonhos, à terra abandonada recupera a despedida abrupta e não escolhida, uma saudade que encontra outra linguagem para ser ouvida.

Há uma espécie de elaboração de um luto no conteúdo manifesto dos sonhos da protagonista. A terra é um elemento recorrente, ela é a terra natal, o espaço material em que ela cresceu e

contexto dos processos de sujeição aos quais foi submetida para ser reconhecida como sujeito (BUTLER, 2018). É também a terra que tem cheiro, que é possível saborear, uma figuração metonímica. É revelado, portanto, uma dimensão do apego da narradora a um objeto que não apenas está perdido, como é irrecuperável - afinal de contas, Lourenço Marques passou a chamar-se Maputo. Judith Butler (2018) propõe uma questão que parece estar na camada mais profunda do conteúdo onírico e de algumas reflexões retrospectivas da narradora, isto é:

Quando perdemos certas pessoas, ou *quando somos destituídos de um lugar, ou uma comunidade*, podemos simplesmente sentir que estamos passando por algo temporário, que o luto se encerrará e alguma restauração de uma ordem anterior será conquistada. Mas, talvez, quando passamos por isso, algo sobre quem somos é revelado, algo que delinea os laços que temos com os outros, que nos mostra que esses laços constituem quem somos, laços ou vínculos que nos compõem. Não é como se um “eu” existisse independentemente aqui e então simplesmente perde um “tu” lá, especialmente se a ligação ao “tu” é parte do que compõe quem “eu” sou. Se eu te perco, nessas condições, então eu não apenas pranteio [mourn] a perda, mas eu me torno inescrutável para mim mesma [...] Em um nível, eu acredito ter perdido “tu” apenas para descobrir que “eu” acabei sendo perdida também (BUTLER, 2005, p. 22<sup>3</sup>).

---

3 Do original, “When we lose certain people, or when we are dispossessed from a place, or a community, we may simply feel that we are undergoing something temporary, that mourning will be over and some restoration of prior order will be achieved. But maybe when we undergo what we do, something about who we are is revealed, something that delineates the ties we have to others, that shows us that these ties constitute what we are, ties or bonds that compose us. It is not as if an “I” exists independently over here and then simply loses a “you” over there, especially if the attachment to “you” is part of what composes who “I” am. If I lose you, under these conditions, then I not only mourn the loss, but I become inscrutable to myself. [...] On one level, I think I have lost “you” only to discover that “I” have gone missing as well”.

A narrativa não oferece substituição material para a perda do objeto perdido, a terra, somente o retorno pela via dos sonhos. Isso é constatado pela narradora, em seus próprios termos, quando afirma que “os desterrados são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afetivos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166). Os vínculos afetivos são muito mais difíceis de serem desfeitos, tornam-se “como uma nódoa de caju, impossível de disfarçar” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166) e, quando perdidos, têm como consequência o risco do sujeito perder-se em um abismo, e por isso seu retorno nos sonhos.

Entretanto, não é apenas por meio de sonhos que há o retorno do inapreensível. A própria partida é central na compreensão dessa “ferida na mente”, corroborando com a tese de se tratar de uma narrativa traumática. A partida da personagem se alonga por diversos capítulos, mas em função de repetições e reelaboração da cena. A narradora relata o processo de fazer as malas, os pedidos dos pais e de conhecidos para que transmitisse na metrópole os supostos horrores que eles estavam vivendo na Província<sup>4</sup>, o trajeto para o aeroporto, a despedida dos pais e a viagem aérea. Esse relato é repetido, reencenado por diversos capítulos. Primeiro ela acredita ter ido de “calças terilene azul-marinho” (FIGUEIREDO, 2018, p. 124), depois, diz que estava – figurativamente – toda vermelha, carregando a terra de Lourenço Marques; por vezes, ela parece se confundir, lembrando que não, não estava de branco, mas sim de azul.

O trajeto é contado diversas vezes, a parada para buscar o anel de esmeralda da tia, os cabos elétricos que estavam no porta-malas e faziam barulhos conforme o carro andava. Primeiro ela diz não lembrar sobrevoar Lourenço Marques, não ver a baía

---

<sup>4</sup> Esse aspecto será abordado adiante.

pela última vez, para em seguida dizer “Vi, sim, qualquer coisa! [...] O mato quente. Mais nada” (FIGUEIREDO, 2018, p. 127). Em outro capítulo, narrando novamente sobre a viagem à Lisboa, ela retorna: “Quando o avião tomou altura houve dentro da cabina um silêncio fundo sobre a baía de Lourenço Marques, os subúrbios, as palhotas, as terras de cultivo, o mato que vi enquanto subíamos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 132), dando a entender que viu a baía também. Essas pequenas alterações remetem, como van der Kolk e van der Hart (1995) sugerem que, por vezes, para um episódio traumático poder ser narrativizado, ele precisa perder sua precisão, precisa tornar-se flexível ao ponto de, a cada vez que for contado, ser de uma forma sensivelmente diferente. Para Luckhurst (2008, p. 9), “reencenando o momento traumático repetidamente, esperava-se tardiamente processar o material inassimilável, procurando maneiras de dominar o trauma retroativamente<sup>5</sup>”.

No entanto, a narrativa articula também outros tipos de modalidades traumáticas, que não são capazes de serem apreendidas dentro do quadro de referência de evento proposto por Freud (2019) e Caruth (1995; 1996). Esse ponto cego nos estudos de trauma vem sendo elaborado por autores como Michael Rothberg (2008, 2009), precisamente para tentar compreender os efeitos traumáticos decorrentes das experiências do colonialismo e da descolonização, assim como para explicar as experiências vividas por sujeitos e grupos vulnerabilizados, como as mulheres, a comunidade *queer* e as comunidades que sofrem com o racismo e as consequências diretas e indiretas de regimes de escravatura.

---

5 Do original, “by restaging the traumatic moment over and over again, it hoped belatedly to process the unassimilable material, to find ways of mastering the trauma retroactively”.

## Descolonizando o trauma de Isabela

Desde os primeiros estudos de Freud e Charcot a respeito de trauma e choque, assumindo a gramática contemporânea ou não, o assunto foi constantemente desafiado por críticas e complexificações (LUCKHURST, 2008). No início dos anos de 1990, a definição proposta pelo DSM-III como um evento “fora da gama de experiências humanas” passou por críticas, assinalando que esse quadro de referência não era capaz de substanciar as violências diárias, repetitivas, sistemáticas e estruturais, que “muitas vezes são a fonte da dor psíquica de muitas mulheres” (BROWN, 1991, p. 129)<sup>6</sup>. Kali Tal (1995) afirma que o trauma exerce um papel formativo talvez na maioria das mulheres, sugerindo que elas vivem constantemente em um estado de “consciência pré-atrocidade”, isto é, o medo constante de uma atrocidade que, muito provavelmente, será perpetrada.

Michael Rothberg (2008) se tornou paradigmático em suas críticas ao modelo estabelecido principalmente por Caruth a partir de uma perspectiva pós-colonial, demonstrando a necessidade de suplementar tal modelo. O autor inicia sua crítica questionando a “aplicabilidade de categorias psicanalíticas às sociedades muito distantes da alçada das formulações iniciais de Freud” (ROTHBERG, 2008, p. 232)<sup>7</sup>. Individualismo e personalismo também são alvos de suas críticas, uma vez que as análises literárias, para o autor, tendem a falhar em perceber os vínculos entre traumas individuais e estruturas políticas, sociais, culturais e econômicos coletivas, em outras palavras, meramente colocando personagens no divã, ou ainda, fazendo transposições desajeitadas (ROTHBERG, 2008; 2009).

---

6 Do original, “[events that are] so often the sources of psychic pain for women”.

7 Do original, “applicability of psychoanalytic categories to societies far from the purview of Freud’s initial formulations”.

Significativo para o presente estudo é a oposição a certas distinções totalizantes e fechadas entre metrópole/colônia e colonizador/colonizado, procurando expor suas heterogeneidades, ambivalências e nuances sem planificar relações e hierarquias de poder. Com isso, é possível aprofundar a compreensão dos efeitos do colonialismo e suas diferentes formas de violências em processos de subjetivação de ambos os “lados” – com fronteiras entre aquele que oprime e o que é oprimido, aquele que causa violência e o que é alvo de violência continuamente apagadas, cruzadas e intrincadas – desse jogo político brutal (ROTHBERG, 2008).

Em vista disso, a narrativa de *Cadernos de memórias coloniais* (FIGUEIREDO, 2018) se mostra uma ferramenta riquíssima, não apenas apresentando como também problematizando as ambiguidades próprias de seu contexto. Há diversos trechos em que isso é ilustrado, mas, dentre eles, destaca-se a seguinte reflexão da narradora:

Todos os lados possuem uma verdade indelével. Nada a fazer. Presos na sua certeza absoluta, nenhuma admitirá a mentira que edificou para caminhar sem culpa, para conseguir dormir, acordar, comer, trabalhar. Para continuar. *Há inocentes-inocentes e inocentes culpados. Há tantas vítimas entre os inocentes-inocentes como entre os inocentes culpados. Há vítimas-vítimas e vítimas-culpadas. Entre as vítimas há carrascos* (FIGUEIREDO, 2018, p. 136, grifo nosso).

Como Rothberg (2008, p. 231) demonstra, “existe uma tendência natural em associar os termos ‘vítima’ e ‘pessoa traumatizada’, mas isso representa um erro conceitual”, considerando que nem sempre a vítima passa pelos processos psíquicos de um trauma, assim como “nem todos sujeitos traumatizados são vítimas, e o fato de ser traumatizado não implica necessariamente o tipo de capital moral muitas vezes acumulado com



isso” (ROTHBERG, 2008, p. 231). Por vezes, os perpetradores da violência são aqueles que carregam as marcas mais profundas de um drama psíquico.

No trecho destacado, a narradora parece reconhecer as nuances de violência e opressões que atravessam a todos aqueles implicados nos processos colonialistas. É reconhecido, ainda, a própria cumplicidade daqueles que se omitem, calando-se ou privilegiando, de algum modo, tal estrutura hierárquica, o que não relativiza a sua responsabilidade. Logo, em momento algum a narradora sugere não ter responsabilidade, mesmo se opondo ao racismo do pai. Mark Sanders, em seu estudo sobre intelectualidade durante o *apartheid* sul-africano, destaca que pensar a cumplicidade talvez seja necessário para pensar em uma responsabilidade moral, uma vez que, “para significar algo, a responsabilidade requer um reconhecimento motivado da cumplicidade do sujeito com a injustiça” (SANDERS, 2002, p. 8)<sup>8</sup>. Esse reconhecimento de cumplicidade da narradora é justamente o que aparenta incitá-la a agir eticamente, a denunciar as violências – sejam elas sutis e diárias ou rompantes assombrosos –, por meio da narrativa, sem esquivar-se de sua responsabilidade. Além disso, esse *insight* permite não apenas vislumbrar as implicações de tais violências de modo mais transversal e com mais nuances, como também possibilita não destituir esses sujeitos de sua agência ou produzir uma relativização eticamente esvaziante.

## O trauma contínuo da colonização

Os estudos pós-coloniais e decoloniais têm trazido ao nível psicanalítico as investigações acerca das particularidades dos processos desencadeadores de traumas nos países que sofreram a colonização e os efeitos nefastos do imperialismo. Segundo Andermahr (2016),

---

<sup>8</sup> Do original, “to mean something, responsibility require a recognition motivated by the subject’s complicity with the injustice”.

os estudos de trauma que buscam tratar de questões para além da visão tradicional eurocêntrica, abordam as experiências traumáticas vivenciadas em contextos não ocidentais e minoritários. Os modelos de trauma percebidos na realidade pós-colonial devem abarcar a natureza normativa, cotidiana e persistente dos sofrimentos que envolvem racialização e questões de representação, de modo que vêm a complementar os modelos tradicionais que examinam o trauma como resultado de um evento único e catastrófico.

Na narrativa de Figueiredo (2018), percebe-se como os colonizados sofrem um trauma que ocorre de modo contínuo, por isso sem espaço de elaboração. Cada vítima é atacada em sua subjetividade e por seus traços como indivíduos, em sua origem e em seu gênero. Logo em suas primeiras páginas, a autora expõe a opressão sofrida pela mulher no ambiente colonial. As mulheres brancas, subordinadas aos maridos, tinham seu espaço restrito ao ambiente privado da casa e à criação dos filhos, sempre em observância às regras patriarcais. As mulheres negras eram vítimas constantes de abuso e violência, tanto na esfera física quanto na discursiva, pois eram narrativizadas, inclusive pelas mulheres brancas, como animais sexuais. A bestialização do corpo feminino negro pela enunciação ilustra-se desde início, já no segundo capítulo, Figueiredo descreve as conversas que ouvia entre as brancas:

As pretas tinham a cona larga, mas elas diziam as partes baixas ou as vergonhas ou a badalhoca. As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariam, de borco, todas viradas para o chão, onde quer que fosse, como os animais. A cona era larga. A das brancas não, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque à cona sagrada das brancas só lá tinha chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade; eram muito estreitas, portanto, muito sérias, e convinha que umas soubessem isto das outras (FIGUEIREDO, 2018, p. 34).

Enquanto as mulheres negras apenas corresponderiam a uma função considerada dada por uma natureza sexual animalesca inscrita em seus corpos, as brancas se glorificavam pela mesma narrativa causal reducionista, arrogando a seus próprios corpos uma suposta condição estrutural avessa ao sexo. Em extensão, a condição da mulher negra dentro dessa ordem social era de completo silenciamento de sua voz, reduzida aos sons de gemidos ou de guinchos: “as negras autorizavam-se a si próprias a guinchar, a abrir as pernas, a ser largas” (FIGUEIREDO, 2018, p. 40). Os abusos jamais poderiam ser reportados, pois não haveria crédito ou espaço:

Que preta é que queria levar porrada? Quantos mulatos conheciam o pai?

Os brancos entravam no caniço e pagavam cerveja, tabaco ou capulana a metro à negra que lhes apetecesse. A bem ou a mal. Depois abotoavam a braguilha e desapareciam para as suas honestas casas de família. Como poderia alguém saber de onde eram, e como se chamavam? (FIGUEIREDO, 2018, p. 35).

As prerrogativas do homem branco em dispor do corpo negro e sua total impunidade, por sua vez, reforçam-se na própria supressão da identidade das mulheres negras:

Como é que uma negra descalça, de teta pendurada, vinda do caniço a saber dizer, sim patrão, certo patrão, dinheiro patrão, sem bilhete de identidade, sem caderneta de assimilada, poderia provar que o patrão era o pai da criança (FIGUEIREDO, 2018, p. 35)

Apesar dos assédios, Figueiredo (2018) ressalta que as mulheres ainda eram mais bem tratadas do que os homens, ao crescer como “os brancos respeitavam estas mulheres do negro, muito mais que os seus homens” (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

De acordo com o texto, seu pai dava mais dinheiro às mulheres que aos homens, considerados quase sempre bêbados e preguiçosos. O mesmo discurso determinista dos diálogos anteriores regia a narrativa que rebaixava o corpo negro masculino até ser percebido como o mais desvalorizado dos seres, destituído mesmo de existência:

O negro estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e se a merecesse. Se fosse humilde. Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto. Para mandar, já lá estava o meu pai; chegava de brancos! (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

[...] aquele paraíso de interminável pôr-do-sol salmão e odor a caril e terra vermelha era um enorme campo de concentração de negros sem identidade, sem a propriedade do seu corpo, logo, sem existência (FIGUEIREDO, 2018, p. 46).

A presença do pai como agente da violência física e simbólica no ambiente colonial e patriarcal centralizam-se em uma figura de trânsito fluido, entre as memórias da realidade da colônia e da vida privada por parte da narradora. Em concordância com Arruzza et Al. (2019), o patriarca não se distingue do colonizador, que podia atacar essa narradora como filha, e os empregados negros, como colonizados. Nas tardes de pagamento, aos sábados, ela e a mãe angustiavam-se de medo do que podia acontecer, pois sempre havia confusão:

A única hipótese de não haver milando, era meterem o dinheiro recebido no bolso das calças rasgadas e saírem, cabisbaixos. Se reclamavam, havia milando, e não eram poucas as vezes em que saíam da sala com um murro nos queixos, um encontrão dos bons (FIGUEIREDO, 2018, p. 66).

Dessa forma, o pai tinha “o condão de transformar os finais dourados das tardes de sábado num poço escuro de medo e raiva” (FIGUEIREDO, 2018, p. 66) para todos que estivessem abaixo de si na ordem colonial. E, por extensão, corpo da narradora como filha também era passível de sofrer ataques “disciplinadores”, como quando é espancada por brincar que estava “fodendo” com um vizinho:

Senti durante muito tempo as violentas bofetadas do meu pai a arder no rosto e os golpes que espalhou pelo meu corpo; rosto, braços, nádegas, costas, pernas. Onde caísse. Foi violento. Depois fechou o meu braço nas suas poderosas garras e voei para dentro do nosso quintal, onde me largou e pude fugir em direcção ao meu quarto, contendo lágrimas, ardendo, humilhada, pensando que a minha vida acabava, ali. Pior que a dor da pancada era a da humilhação por ele me ter visto foder, me ter apanhado no pior dos pecados (FIGUEIREDO, 2018, p. 50).

O trauma colonial de Figueiredo é revestido por diversas camadas de ambiguidade afetiva, dado que a menina vivencia uma relação ao mesmo tempo de amor e ódio pelo pai, que segundo a escritora, foi quem melhor lhe serviu de modelo e também de quem mais quis se distinguir. O pai, representante do colonialismo, o homem que tinha o direito – e o exercia – de espancar e dispor do seu e de outros corpos era o mesmo que lhe trazia as melhores memórias afetivas, era a pessoa com que mais brincou e a quem mais escutou e admirou. Não são poucas as passagens em que a narradora descreve cenas de carinho entre os dois. Em termos de trauma, esse oscilar de sentimentos em relação ao pai produz em sua mente uma situação de conflito, um constante confronto entre afetos contraditórios, e aparentemente inconciliáveis, cujas implicações passam a assemelhar-se aos efeitos de

uma guerra. Na verdade, uma guerra que se inicia em seu próprio corpo, quando o compara ao de seu pai:

O meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras. O meu corpo lutava contra si, corpo-a-corpo, mas o do meu pai era grande, pacífico e de carne. O corpo do meu pai era dele e valia a pena. O seu corpo era o do outro que estava em mim, mas sem guerra. Redondo, macio, arranhado, o corpo do meu pai dava-se ao riso, às cócegas, ao meu corpo (FIGUEIREDO, 2018, p. 160).

Seu papel como filha do colonizador, então, coloca-a em uma posição de antinomia a nível pessoal e político. Da mesma forma que ela experiencia as boas memórias e o amor pelo pai, igualmente o odeia quando sente o poder de sua violência; da mesma maneira como ela constrói suas memórias de infância na colônia em imagens de felicidade entre a profusão de cheiros e de cores de Moçambique, também se lembra das injustiças que via sendo cometidas contra os colonizados. Ela mesma fazia parte das engrenagens da opressão, ainda que não tivesse optado por essa posição. Por isso, como filha e como colonizadora, seus afetos são ambíguos e se tornam um dilema que não se pode solucionar e que não encontra um espaço em que possa ser elaborado. A colônia, onde vive a narradora vive a infância, não permite que ela exponha seus sofrimentos como uma vítima legítima, dado seu papel de colonizadora. A metrópole, para onde precisa fugir aos doze anos, e onde vai completar seu desenvolvimento, não a percebe como sujeito ou se importa com seus afetos, pois ela se torna uma “retornada”, ou seja, alguém que não pertence à Portugal nem à África, que não é nada. A título de exemplo, há o episódio em que, já em Portugal, sua tia mata seu cachorro de estimação:

Os meus tios sempre me olharam com a mesma emoção com que se trata um electrodoméstico. Para que servia um cão? E que importância tinha o cão que a retornada, a que roubara aos pretos, se tinha dado ao luxo de trazer para a Metrópole, quer dizer, para Portugal?! Se para retornados não havia lugar, para cães de retornados ainda menos (FIGUEIREDO, 2018, p. 161).

De acordo com Stolorow e Atwood (1992), partindo de um ponto de vista intersubjetivo, o contexto de um trauma tem papel fundamental na elaboração dos eventos que o conformam. A instalação de traumas compreendidos como de acumulação – aqueles que não se caracterizam pelo seu desencadeamento de um evento específico, mas por se desenvolverem em situações contínuas, podendo ter intensidades variáveis – seria originada da falta de um contexto social capaz de amparar ou de dar legitimidade à intensidade de certos afetos, que não encontram resposta ou acolhimento social para que o indivíduo possa trabalhar ou expressar seus sentimentos. A falta de um lar relacional no qual possa ser realizada uma dor emocional severa constitui um contexto intersubjetivo traumático.

A narrativa de Figueiredo (2018), portanto, mostra a realidade e o sofrimento dos colonizados e o discurso de violência que perpassa e legitima a instituição colonial. Expõe as particularidades do racismo e da submissão dos negros, bem como da submissão, em diferentes nuances, das mulheres negras e brancas. Por fim, apresenta o drama dos próprios colonizadores, que perdem todo espaço e legitimidade ao fugirem de Moçambique em função da guerra de independência. Desse modo, a autora empresta o seu olhar e sua memória para mostrar os sofrimentos do outro, o negro colonizado, sem deixar de revelar os traumas que sofre em sua esfera particular.

## Considerações finais

Em *Os Afogados e os Sobreviventes*, Primo Levi diz que “aquilo que comumente entendemos por ‘compreender’ coincide com ‘simplificar’: sem uma profunda simplificação, o mundo ao nosso redor seria um emaranhado infinito e indefinido, que desafiaria nossa capacidade de nos orientar e decidir nossas ações” (LEVI, 2016, p. 27). Com isso, o autor refere-se à divisão simplista e maniqueísta de “nós” e “eles”, “amigo-inimigo”, que evita as “zona[s] cinzenta[s]”, “meios-tons” e a “complexidade” (Ibidem). Pensar em nuances é imperativo para abrir novos caminhos reflexivos, com a finalidade de compreender de maneira mais complexificada fenômenos de violência que deixam marcas em ambos os extremos do espectro colonialista.

A narradora tem consciência da violência da qual foi sujeito e objeto em suas posições de mulher, de colonizadora e de testemunha dos atos de brutalidade perpetrados pelo pai e pelo colonialismo que marcaram sua infância e sua subjetividade. A escrita do livro é uma forma de resistência, ou a maneira que encontra de familiarizar seu trauma no processo que qualifica como um ajuste de contas com o pai.

A riqueza do relato de Figueiredo (2018) se encontra na perspectiva oscilante que utiliza na construção de um texto de denúncia pós-colonial, fazendo com que o leitor experimente as mesmas instabilidades e dilemas que foram capazes de gerar toda uma gama de traumas, em diferentes níveis, na narradora e em toda uma geração de indivíduos deslocados, renegados e rejeitados – sem deixar de lado os traumas vividos pelos habitantes nativos da colônia na exposição dos eventos constantes de brutalidade e de violência que viviam.

Assim como o trauma de Figueiredo se dá em diferentes camadas de subjetivação e de intensidade de eventos, o trauma



colonial perpassa muitos níveis da construção da sociedade e dos sujeitos sociais, deixando marcas e mutilações na memória individual e coletiva. Seus efeitos se refletem tanto na estrutura social dos países descolonizados, por meio da distribuição de renda entre negros e brancos, da desigualdade social e do racismo, que nunca deixou de estar presente, como também nas antigas metrópoles, que carregam traumas igualmente em processo de elaboração.

## Referências

ANDERMAHR, S. Introduction. In: ANDERMAHR, S. (Org). **Decolonizing Trauma Studies: Trauma and Postcolonialism**. Basel: MDPI, 2016. Pp. 1-6.

ARRUZZA, C.; BHATTACHARYA, T.; FRASER, N. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.

BROWN, L. S. “Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma”. **American Imago**, v. 48, n. 1, 1991. Pp. 119–133.

BUTLER, J. Violence, Mourning, Politics. In: BUTLER, J. **Precarious Life: the powers of mourning and violence**. Londres: Verso, 2005. Pp. 19-49.

BUTLER, J. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

CARUTH, C. **Trauma: explorations in memory**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995.

CARUTH, C. **Unclaimed experience: trauma, narrative and history**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996.

FIGUEIREDO, I. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Obras Completas, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Pp. 161-239.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Obras Completas, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEVI, P. **Os Afogados e os Sobreviventes**. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

LUCKHURST, R. **The trauma question**. Abingdon: Routledge, 2008.

NEWITT, M. **A History of Mozambique**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

ROTHBERG, M. Decolonizing Trauma Studies: A Response. **Studies in the Novel**, v. 40, n. 1-2, pp. 224-234, 2008.

ROTHBERG, M. **Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization**. Stanford: Stanford University Press: 2009.

SANDERS, M. **Complicities: The Intellectual and Apartheid**. Durham: Duke UP, 2002.

TAL, K. **Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

STOLOROW, R. D.; ATWOOD, G. E. **Contexts of Being: The Intersubjective Foundations of Psychological Life**. Hillsdale, The Analytic Press, 1992.

VAN DER HART, O.; VAN DER KOLK, B. The Intrusive Past: the flexibility of memory and the engraving of trauma. In: CARUTH, C. (Org.). **Trauma: explorations in memory**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995. Pp. 158-182.



**LEITE DERRAMADO:  
A IDENTIDADE BRASILEIRA  
DO PRIVADO AO PÚBLICO**

Mariana Sbaraini Kapp

**Introdução**

Leite Derramado é um romance publicado por Chico Buarque em 2009, que narra a história de Eulálio Assumpção – um homem quase centenário, que está em um hospital e que começa a lembrar de momentos de sua vida e da de sua família. Por meio da recuperação de suas memórias, esse homem revela sua história, desde a chegada de sua família ao Rio de Janeiro, junto com a corte portuguesa até a decadência de seus descendentes, que culminou em um tataraneto traficante. O declínio da família Assumpção é também um paralelo com o da nossa sociedade. Nesse sentido, a narrativa traz várias relações dicotômicas, como progresso e decadência, modernização e atraso, público e privado, lembrança e esquecimento.

Ao longo da narrativa, Eulálio recupera suas memórias de maneira não linear, por meio de um monólogo, com as enfermeiras do hospital. Sua situação atual não condiz com a situação de sua família aristocrática, que, no século XIX, viveu em palacetes e frequentava a alta sociedade do Rio de Janeiro. Eulálio, por sua vez, não conseguiu administrar nem a herança familiar, nem suas relações e, por isso, se encontra em um hospital de péssima qualidade, em seu leito de morte, sozinho. “É como se dizia antigamente,

pai rico, filho nobre, neto pobre” (BUARQUE, 2009, p. 29). Aos poucos, Eulálio foi perdendo seus bens e suas relações: o chalé na beira da praia de Copacabana fora vendido para pagar dívidas e demolido posteriormente; seu casamento com Matilde terminara devido ao ciúme; sua relação com a filha se tornara quase nula; seu tataraneto lhe aplicara um golpe e vendera o imóvel onde ele vivia. Assim, Eulálio se encontra em total abandono no fim de sua vida.

Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca, se aqui ninguém faz ideia de quem foi essa rainha (BUARQUE, 2009, p. 37).

A partir desse trecho, é possível perceber que, quando Eulálio conta acontecimentos de sua vida privada, são revelados também fatos relacionados à construção do pensamento social da elite brasileira. Ademais, fica evidente a dicotomia entre progresso e decadência, na medida em que a personagem central fala de um mundo que se modifica em relação à urbanização e à arquitetura, sem necessariamente representar uma evolução de pensamento e costumes.

Entretanto, esse não é o único paradoxo nos deixado pela colonização como herança. Em *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), ficam evidentes as relações desiguais de classe e raça no Brasil. O título do livro, que é um anagrama da palavra “elite”, já sugere o assunto que será tratado: a maneira como a elite se vê em nosso país. Nesse sentido, Chico Buarque escolhe dar voz a uma personagem que justamente pertence a essa classe. Assim, por meio das palavras, ele deixa escapar seus preconceitos e limitações. Porém, o que é mais interessante é que essas características não dizem respeito apenas a Eulálio, mas são a representação de um arquétipo social escravocrata e patriarcal.

A partir dessas constatações, o presente artigo pretende analisar como se dá a construção da narração de Leite Derramado, e como o narrador, aos poucos, revela sua subjetividade por meio daquilo que conta. Sabendo que o narrador-personagem, Eulálio, é também a representação de toda uma classe social, este artigo pretende, na mesma medida, analisar como a narrativa de ficção em primeira pessoa é uma maneira de contar não só uma história privada, mas também a história da nação brasileira e de sua identidade.

### **Memória e esquecimento – a história do “eu”**

A construção da narração em Leite Derramado é feita por meio da recuperação de memórias do próprio narrador, um homem de quase cem anos que pertenceu à elite brasileira, mas que agora está no seu leito de morte em um “hospital infecto”, decadente, depois de ter perdido seus bens materiais e sua posição de elite. Entretanto, a recuperação dessas memórias não é feita de maneira linear; ela acontece, muitas vezes, com imprecisão e repleta de confusões, conforme o próprio narrador afirma:

A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, ou por assunto (BUARQUE, 2009, p. 32).

A estratégia de construção desse narrador, que sofre de demência e que ora esquece, ora lembra – muitas vezes com imprecisão – os fatos de sua vida, é muito interessante, pois ele se torna um porta-voz dos discursos da elite brasileira. Ao recordar os momentos importantes de sua vida, a personagem também

recorda momentos importantes da história do nosso país. Nesse sentido, os Assumpção são a representação de um tipo social que é repleto de contradições: a elite escravocrata e patriarcal brasileira. Sendo assim, Chico Buarque dá voz a alguém da elite para que ela possa mostrar suas contradições (SCHWARZ, 2012), que, igualmente, estão relacionadas com a falta de precisão de uma memória coletiva da elite a respeito do Brasil. Ou seja, ao falar sobre o privado, sobre algo que tem a ver com sua própria história de vida, Eulálio está falando de algo público e social, que é a construção da identidade do nosso povo.

Essas contradições estão constantemente presentes nos discursos do narrador, que, normalmente, não condizem com as suas atitudes, principalmente em relação aos negros, às mulheres e às classes mais baixas. Por exemplo, ao falar sobre Balbino, seu amigo de infância – que era neto de um escravo de seu avô e que também carregava um nome de família como herança – o narrador sempre o menciona de maneira servil, mesmo ele não sendo um empregado, como no trecho:

Mas depois que eu entrei no ginásio, minhas idas à fazenda escassearam, ele cresceu sem estudos e perdemos as afinidades. Só o reencontrava nas férias de julho, e então volta e meia lhe pedia um favor à-toa, mais para agradar a ele mesmo, que era de índole prestativa (BUARQUE, 2009, p. 16).

De acordo com Ferro (2003), as atitudes racistas se tornaram um dos traços estruturais do colonialismo. Na América Ibérica, esse processo instituiu uma espécie de sistema pigmentocrático, que permanece até hoje enraizado na sociedade brasileira. Tendo isso em vista, ao descrever a reação de sua mãe em relação a Matilde, Eulálio deixa claro que esse traço da colonização brasileira não é só seu, mas de toda uma classe à qual ele pertence:



No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor. Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas (BUARQUE, 2009, p. 17).

Nesse trecho, alguns pontos chamam a atenção, como o uso de eufemismos para falar da cor da pele de Matilde, o que também revela seu racismo, mesmo que ele negue que tenha algum tipo de preconceito. Além disso, há uma certa naturalidade ao falar dos preconceitos que seus pais tinham, como se isso fosse algo normal e não se configurasse como algum tipo de desvio de caráter. Entretanto, ao falar sobre Balbino, Eulálio nega, justamente, que esse preconceito exista, ou seja, até certo ponto, ele é consciente de que se declarar explicitamente racista seria algo condenável, mas as suas atitudes acabam por revelar o contrário, pois estão no campo do inconsciente. É possível pensar, então, que esses preconceitos do narrador se revelam como atos falhos. Freud (2014), sobre os lapsos de língua, afirma que, quando as intenções dos atos perturbam, elas são negadas, algo que o Eulálio faz constantemente ao longo do romance – e que a elite brasileira fez ao longo da nossa história. Isso é um dos pontos mais interessantes da construção desse narrador, já que, mesmo ele tendo toda a liberdade para falar o que quiser, por ser quem está contando a história, é impossível que ele não entregue ao leitor aquilo o que realmente pensa ou sente, seja implicitamente, pela escolha das palavras, seja explicitamente, pelas próprias atitudes por ele descritas.

Além disso, quando Eulálio fala sobre Matilde, não só a questão de raça, como também sua posição de homem de elite em uma sociedade machista e patriarcal fica explícita. A todo mo-

mento, o narrador fala sobre como Matilde era uma mulher única e sobre como sente falta dela; porém, esse sentimento é sempre em relação ao seu corpo e sexualidade. Nos outros aspectos da vida conjugal, Matilde é posta como uma pessoa inferior, tanto por ser mulher quanto por pertencer a uma classe social mais baixa. O narrador constantemente se envergonha pelo fato de a esposa não ter conhecimentos de francês ou de cultura geral. Há um momento na narrativa em que ele, inclusive, a proíbe de ir ao cais esperar os franceses que estão chegando porque julga que sua vestimenta laranja não é adequada.

Entretanto, assim como ocorre em relação a Balbino, a opinião de Eulálio sobre as mulheres é também uma herança familiar. Sua mãe, por exemplo, reprova as atitudes de Matilde, e há sempre um contraste com a nora em relação à maneira como cada uma se veste ou se comporta. Além disso, seu pai é conhecido por ter várias amantes. Inclusive, ele levava Eulálio em inúmeras viagens nas quais se encontravam com prostitutas. As relações extraconjugais eram sempre acobertadas pelo filho e vistas com naturalidade por este. Sobre esse aspecto, tem-se como exemplo o episódio em que seu pai morre, havendo uma dúvida sobre se ele teria sido assassinado por adversários políticos ou pelo marido de sua amante – fato que não foi comentado com a mãe para que ela não se magoasse. Ou seja, a todo momento a narrativa deixa claro que os preconceitos de Eulálio são uma herança familiar, tal qual os preconceitos da elite brasileira seriam uma herança da colonização, da escravidão e da cultura patriarcal.

Contudo, mesmo com todos os preconceitos que ficam evidentes nas atitudes de Eulálio, devido aos seus discursos, certa inocência sua, involuntária ou não, também parece existir. O leitor, em diversos momentos, fica com a sensação de que o narrador não percebe realmente o que acontece à sua volta, como se sua condição de classe o mantivesse em posição tão superior aos

outros que nada de ruim poderia acontecer a ele. Durante todo o tempo em que Eulálio está no hospital, por mais precária que sejam as condições, ele se recusa a perceber isso e fica repetindo sua antiga condição social, evocando o pai ou a mãe, já falecidos, como se isso pudesse ajudá-lo a sofrer menos:

Meu pai é morto, mas minha mãe tem dinheiro no banco e patrimônio familiar. Seu telefone sei de cor, é o número da minha infância, peçam a telefonista: SUL 1403. Porém é preciso que alguém do bando fale francês, em português mamãe se recusará a atendê-los (BUARQUE, 2009, p. 117).

Nesse caso, a falta de coerência com a realidade também é decorrência da senilidade e da demência, mas ela não ocorre somente nos momentos em que está no hospital. Há uma alienação constante do narrador em relação ao seu lugar na sociedade, já que o Eulálio jovem tampouco percebe quando se aproveitam dele ou quando ele se aproveita dos outros, a exemplo de sua relação com os estrangeiros ou com seu empregado e amigo de infância, Balbino.

Além disso, o ato em si, de narrar sua história, denota essa falta de percepção, já que ele dita os momentos de sua vida como se as enfermeiras estivessem tomando nota de suas memórias, quando, em verdade, elas apenas estão preenchendo prontuários e trabalhando em sua rotina de hospital. Logo, o narrador julga tão importante o que tem a dizer, que não consegue perceber que ninguém lhe escuta. A narração, então, se torna um monólogo de Eulálio frente às enfermeiras, à sua filha e às demais pessoas que estão no hospital. Ele fala sobre sua vida a quem está passando, já que, ao longo da narrativa, seus interlocutores se modificam. No entanto, ninguém o responde ou parece, sequer, estar interessado em algo que ele tenha a dizer. Isso pode ser atribuído ao fato de que as narrativas são confusas e de que são perceptíveis os traços de demência e senilidade, mas, na mesma

medida, ao fato de que muito do que ele fala revela uma pessoa inconveniente e repleta de preconceitos.

Tudo isso demonstra uma decadência e um abandono que são constantes, não só na velhice, mas em toda a sua história de vida. No hospital, nem a sua filha demonstra qualquer carinho por ele – e muito menos os desconhecidos – o que leva o leitor a sentir uma espécie de compaixão pelo narrador. Este sentimento é demasiado contraditório, porque, quando Eulálio mostra suas opiniões sobre classe, raça e gênero, elas provocam um profundo mal estar, mas, quando vemos que ninguém sequer presta atenção a ele, e que ele também não percebe o que acontece ao seu redor, o sentimento é quase de pena, pelo fato de que nem no fim da vida a personagem consegue compreender a sua própria história.

Mais uma vez, esse abandono não acontece somente na sua velhice. Matilde, por exemplo, o abandonou logo que a filha do casal tinha nascido. Após uma crise de ciúme por ver Matilde dançando samba com Balbino, Eulálio quebra a vitrola que tocava a música:

A porta da casa estava escancarada, e na sala deparei com Matilde de maiô, dançando com o preto Balbino. Sim, o preto Balbino, eu não acreditei, mas era ele. Não reagiram ao me ver, os dois continuaram a dançar e a me olhar e a sorrir como se nada fosse. [...] e ver minha mulher nos braços daquele crioulo foi para mim a pior infâmia. [...] A cena foi ficando para mim insuportável, os dois não queriam parar com aquela dança nojenta, então eu dei um pontapé na vitrola de Matilde (BUARQUE, 2009, p. 82).

Aqui, mais uma vez, se revelam não só diversos preconceitos, mas também a agressividade de Eulálio em relação a Matilde. Este, ainda, comenta que depois deu outra vitrola a esposa, que

ficou muito feliz. Porém, logo depois ela começa a se fechar para ele e foge sem dar explicações. O narrador, inclusive, não sabe qual foi o motivo do abandono, nem o que aconteceu com a esposa, o que é interessante, pois fica uma dúvida: será que ele realmente não sabe ou não quer perceber, já que isso demandaria uma autoanálise e uma admissão de culpa por todo o sofrimento que ele fez os outros passarem. Porém, para o leitor, fica claro que ela fugiu em decorrência dos abusos que sofria. Esse esquecimento também é percebido na elite, quando esta não percebe a violência e desigualdade da qual faz parte e a qual ajuda a manter.

A partir do que foi analisado em relação à construção da narrativa de Eulálio, é muito interessante perceber a relação entre narração, memória e construção de identidade. Benjamin (1994) comenta sobre a importância da experiência no ato de narrar, já que é ela que confere autoridade a quem narra. No caso, do romance *Leite Derramado* (BUARQUE, 2009), essa experiência vem por meio de dois fatores: o uso da primeira pessoa – na medida em que foi o próprio narrador quem vivenciou tudo o que está contando – e do distanciamento de tempo, que traz a motivação para a escrita. Entretanto, são justamente esses dois fatores que, na mesma medida, contradizem essa autoridade, visto que, por meio do uso do “eu”, a subjetividade do narrador se revela e, por causa do distanciamento, também ocorrem as confusões mentais, o que nos faz questionar a percepção do narrador em relação à realidade.

Portanto, é possível perceber que a maneira como Eulálio se percebe e conta sua história tem a ver com maneira como a elite brasileira se percebe e se narra. A memória transmite a história (RICOEUR, 2003), mas há um distanciamento entre aquilo que se lembra e aquilo o que realmente aconteceu. Nesse sentido, é possível pensar na Tese VII, Walter Benjamin (LÖWY, 2005), sobre o conceito de história, na qual o autor afirma que todo documento

de cultura é um documento de barbárie, já que a história é sempre identificada com o vencedor; para poder apreender os fatos históricos como um todo é preciso ter um distanciamento, o que não é possível no caso de Eulálio nem no caso da elite, pois esse distanciamento estaria relacionado com as experiências de quem viveu os fatos. Sendo assim, é possível concluir que a maneira como nos vemos como brasileiros tem a ver com a maneira como a elite se vê, já que é ela – como vencedora – quem conta a história.

### **Memória e esquecimento – a história da nação**

A identidade é o conjunto de identificações simbólicas e experiências comuns a um povo (CASTELLS, 2002), ou seja, é a combinação de diversos significados, produzidos por meio da memória coletiva de um determinado grupo. Nenhuma identidade é inata aos seres humanos. Segundo Hall (2002), as identidades são construídas por representações, a partir de matérias primas fornecidas pela história, geografia, biologia, pela memória coletiva e por fantasias pessoais. Todas essas informações acabam sendo processadas e reorganizadas pelos grupos culturais e pelos indivíduos, através de processos inconscientes, formando as identidades.

As memórias coletivas e individuais são fundamentais para a construção das narrativas que formarão nossas identidades nacionais. Nesse sentido, Ricoeur (2003) afirma que a memória pode aparecer como matriz da história, ao pensarmos no ponto de vista da escrita da história, e como canal de reapropriação do passado histórico, pela maneira como os relatos históricos nos são narrados. Ou seja, ao mesmo tempo em que a memória transmite a história, ela também transmite a sua reapropriação, o que resulta em situações conflituais em relação à reivindicação da fidelidade da memória. Do ponto de vista da cultura, a memória histórica é um dos principais elementos formadores de mentalidades. En-

tretanto, “o caráter seletivo da memória, auxiliado nesse aspecto pelas narrativas, implica que os mesmos acontecimentos não sejam memorizados da mesma forma em períodos diferentes” (RICOEUR, 2003, n.p.). Isto é, a maneira como nos lembramos de fatos e de narrativas não é sempre igual, mas é um dos fatores que constrói a nossa identidade.

Além disso, Hall (2002) afirma que uma cultura nacional é um discurso que, ao construir sentidos, organiza as nações e também a imagem que seus habitantes têm de si mesmos. Esses sentidos são formados através das lendas e mitos, da memória coletiva de um povo e dos elementos que conectam o presente com o passado de uma nação. Nesse sentido, é interessante perceber como a narrativa de Eulálio também é uma narrativa da elite brasileira, que mostra um ponto de vista que muitas vezes distorce a maneira como a própria elite se vê.

Castells (2002) defende que a construção da identidade sempre ocorrerá dentro de um contexto marcado por relações de poder, no qual elas surgirão tanto para afirmar esse poder, quanto para opor-se à opressão. No caso das nações colonizadas, essas relações de poder se dão de maneira bastante particular em cada país, dependendo de como a colonização se deu. No entanto, existe sempre uma relação de exploração e de afirmação de poder entre elite do país colonizado, nação colonizadora e classes exploradas do país colonizado. Isto é, a elite do país colonizado, muitas vezes, não percebe que também é explorada pelos países colonizadores, visto que explora as classes mais baixas.

Essa imagem fica clara com a relação submissa que Eulálio tem com Dubosc, seu amigo francês. Já no momento em que chega ao Brasil, o estrangeiro reclama da demora na liberação da bagagem, não gosta do Copacabana Palace, onde estaria hospedado, e afirma que a Avenida Central lhe causou tédio. Em outros momentos, o francês se aproveita da casa e do tratamento de Eulálio em relação

a ele, mas Eulálio não percebe isso e narra como se, realmente, o francês tivesse algum tipo de superioridade em relação a ele. Inclusive, ao pensar na morte do francês, ele deseja que tenha ocorrido em paz. Essa relação entre o francês e Eulálio mostra, em certa medida, a nossa relação com a colonização. A personagem central, pertencente à elite escravocrata brasileira, explorava Balbino, mas, ao mesmo tempo, também era submisso ao francês.

No caso da colonização brasileira – ou da sua descolonização –, um dos fatores mais marcantes é justamente a escravização de negros africanos. Essa é uma marca identitária que permeia nossas relações de classe até os dias de hoje, como fica evidente em toda a narrativa de Leite Derramado (BUARQUE, 2009). Nossa independência, que se baseou em ideias liberais, não aboliu a escravidão, formando um paradoxo de uma elite burguesa que era, ao mesmo tempo, escravocrata:

Sumariamente, a causa do mal estar ideológico mencionado está no processo internacional iniciado com a descolonização, ou, trocando de ângulo, com a Independência. Como todos sabem, esta se apoiou em ideias e instituições variadamente liberais, de inspiração europeia e norte-americana, ao mesmo tempo que conservou muito das formas econômicas da Colônia, como não podia deixar de ser, produzindo um desajuste de base. Noutras palavras, as novas elites nacionais, de cuja identidade o liberalismo e as aspirações de civilização e modernidade faziam parte nalguma medida, buscavam inserir-se no concerto das nações modernas mediante a continuação e mesmo o aprofundamento das formas de exploração colonial do trabalho, aquelas mesmas que o ideário liberal deveria suprimir (SCHWARZ, 2012, p. 168).

Uma sociedade em que todos sejam livres e tenham os mesmos direitos é um dos pressupostos de uma sociedade moderna (SCHWARZ, 2012), o que não ocorreu no Brasil no momento



da sua independência e também não ocorre hoje em dia. Uma das consequências desse pensamento colonial é o fato de que o Brasil não se modernizou, visto que mantém sua estrutura escravocrata enraizada em seus costumes até hoje. O colonialismo se perpetuou por meio do imperialismo – atualmente, somos submissos a outras nações – que “consegue aceitar a descolonização e perpetuar-se, sem precisar controlar territórios” (FERRO, 2003, p. 24) e o pensamento escravocrata se perpetuou nas relações de trabalho e no racismo estrutural. Um exemplo disso é a lei complementar que regulamenta o trabalho doméstico (BRASIL, 2015), que só foi aprovada no ano de 2015 e, mesmo assim, ainda não é cumprida em sua totalidade. Já na ficção, essa questão fica evidente no vínculo de Eulálio com Balbino. Em relação a isso, Schwarz afirma que:

Mesmo a crítica marxista, que desmascara a normalidade da relação salarial, reconhece que ela tem fundamento nas aparências reais do processo, ou seja, no trabalho livre. Ora, nas ex-colônias, assentadas sobre o trabalho forçado, o liberalismo não descreve o curso real das coisas - e nesse sentido ele é uma ideia fora do lugar. Não impede, contudo, que ele tenha outras funções. Por exemplo, ele permite às elites falarem a língua adiantada do tempo, sem prejuízo de em casa se beneficiarem das vantagens do trabalho escravo (SCHWARZ, 2012, p. 171).

Entretanto, não foi somente a escravidão um fator determinante da formação da sociedade brasileira, mas as relações de favor, igualmente, são uma das bases da nossa identidade. No romance, o pai de Eulálio era senador e um dos homens de confiança de armeiros franceses que vendiam canhões obsoletos ao exército brasileiro. Toda a transação era facilitada pelo político. Após a morte do pai, Eulálio, mesmo sem ser eleito, herdou a atividade; porém, com mais dificuldade, justamente por não ter um cargo público. É muito interessante como o livro mostra essa

confusão existente entre as esferas públicas e privadas, como se o Estado fosse uma ampliação da organização familiar.

Logo, é possível constatar que todas essas contradições e desajustes na formação da nossa identidade nacional são heranças de um processo colonial que estabeleceu relações de poder e de submissão. Porém, ainda que a origem de tudo isso esteja na colonização, a permanência dessas relações está justamente na incapacidade da elite de se ver como parte do processo:

A essa observação se acrescenta uma constatação: a de que no ultramar, às instâncias do Estado e aos colonizados, não convém esquecer-se de associar outros atores da História: os colonos e os lobbies que eles constituíam na metrópole. Assim como não convém esquecer que a história do comunismo e do nazismo não foi apenas a da ideologia ou do funcionamento desses regimes e de sua política, mas igualmente a da participação mais ou menos ativa e consciente dos cidadãos na ação, no sucesso e na falência deles (FERRO, 2003, p. 16).

Ou seja, só é possível que essas relações de poder e submissão permaneçam em nossa sociedade, porque há atores sociais que as mantêm. No caso brasileiro, cada vez menos essas relações se tornam explícitas, mas regem a maneira como nos vemos e como vemos as classes diferentes das nossas, como se estivessem no inconsciente da sociedade. Nesse sentido, há uma manutenção da desigualdade e da exploração do trabalho, porque a elite se beneficiaria disso.

Por outro lado, a manutenção dessa dicotomia de poder e opressão não se dá somente pelo benefício de determinado grupo social, mas porque, muitas vezes, estamos inseridos nessa relação e não é possível que haja um distanciamento para que possamos nos entender neste processo. Sobre isso, é possível pensar novamente nas teses de Benjamin (LÖWY, 2005), principalmente no

que diz respeito à transmissão da memória e da história – e, na mesma medida, a seu esquecimento. Se a história é transmitida de um vencedor a outro, é, também, ele quem é capaz de esquecer-la quando é conveniente, ou quando o trauma é tanto, que a narração deixa de ser possível (BENJAMIN, 1994).

### **Considerações finais**

Ao narrar a vida de seus antepassados, a sua e a de seus descendentes, Eulálio também está narrando a formação da identidade brasileira. Por meio das relações controversas entre público e privado, entre passado e presente, e entre progresso e decadência, fica evidente um olhar da elite que não se vê e não consegue ver o Brasil em sua totalidade. Mesmo que todos os sujeitos estejam inseridos em relações de poder, a posição superior de Eulálio não permite que se sinta afetados por qualquer relação de poder – mesmo que seja. Entretanto, não importa que haja essa “disonância entre a autoimagem e a imagem que a história fixaria deles em seguida” (SCHWARZ, 2012, p. 149), pois é essa impressão, embora distorcida, que permanece e forma a maneira como nos vemos, já que, normalmente, quem conta a história é a elite, seja na ficção ou na realidade, seja individualmente ou coletivamente.

Por fim, é possível afirmar que “o passado em sua inteireza cabe somente à humanidade redimida” (LÖWY, 2005, p. 53). Nas teses II e III, Benjamin disserta sobre a redenção do passado e a busca pela felicidade, que é individual e coletiva, e que só poderá ser alcançada quando as injustiças forem reparadas e, somente assim, essa humanidade poderá ser citada (LÖWY, 2005). Ao final da narrativa de Leite Derramado (BUARQUE, 2009), essa redenção não acontece, nem com Eulálio – que não foi capaz de narrar sua história de maneira completa – nem com a sociedade brasileira – que segue incapaz de acessar seus traumas com totalidade.

## Referências

BENJAMIN, W. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/09/13/o-narrador-consideracoes-sobre-a-obra-de-nikolai-leskov-walter-benjamin/comment-page-1/>.

BRASIL. **Lei complementar nº 150 de 1 de junho de 2015**. Dispõe sobre o contrato de trabalho doméstico; altera as Leis nº 8.212, de 24 de julho de 1991, nº 8.213, de 24 de julho de 1991, e nº 11.196, de 21 de novembro de 2005; revoga o inciso I do art. 3º da Lei nº 8.009, de 29 de março de 1990, o art. 36 da Lei nº 8.213, de 24 de julho de 1991, a Lei nº 5.859, de 11 de dezembro de 1972, e o inciso VII do art. 12 da Lei nº 9.250, de 26 de dezembro 1995; e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/LCP/Lcp150.htm#art46](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LCP/Lcp150.htm#art46).

BUARQUE, C. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FERRO, M. (Org.). **O Livro Negro do Colonialismo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FREUD, S. **Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916/1917)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história**. São Paulo: Boitempo, 2005.

RICOEUR, P. **Memória, história, esquecimento**. Universidade de Coimbra, 2003. Disponível em: [http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia).

SCHWARZ, R. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

**PÓS-COLONIALIDADE E RELAÇÕES  
CULTURAIS E ANIMISTAS EM PARÁBOLA  
DO CÁGADO VELHO**

Marcos Lampert Varnieri  
Tainá do Nascimento Rosa

**Introdução**

A obra *Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela nomeada com o gênero parábola permite uma reflexão sobre o estatuto de seus personagens em dimensões individuais ou na forma de símbolos em âmbito coletivo. É uma narrativa alegórica que se vale de analogias para transmitir algum preceito moral de forma indireta, tendo, portanto, função pedagógica (BALDICK, 2001).

Ainda que não haja sugestão do tempo e do lugar em que acontece a narrativa, os cenários descritos explicitam episódios de batalha entre dois partidos políticos (não especificados) e parecem indicar que a história se passa em Angola – país natal do autor –, no período da guerra civil pós-independência. Na história estão representados eventos em que as vivências culturais estão firmemente calcadas na cultura Angolana, correspondendo à tradição, e situações em que a cultura ocidental passa a complementar a cultura do território africano, refletindo em uma hibridização cultural (BHABHA, 1998). Como resultado destes intercâmbios culturais está o impasse de Ulume, personagem principal, que se inquieta entre viver uma vida monogâmica com a sua primeira esposa, e um casamento poligâmico - casando-se com uma segunda esposa,

reafirmando a tradição e contrapondo-se aos novos costumes que se inserem no território angolano, um embate ontologicamente moral e que figura como parábola no título da obra. Os filhos de Ulume, por sua vez, também vivenciam a hibridização cultural ao combaterem na guerra civil do país, envolvendo-se em conflitos político-partidários opostos.

Para além da parábola, outro elemento é enfocado no título da narrativa: o cágado. O animal referido é para a personagem Ulume o ser que pode responder às suas indagações. Assim, a comunicação entre humanos e não humanos está posta na narrativa como tema de reflexão na medida em que os animais são vistos comumente e de acordo com a visão científica e filosófica hegemônica europeia, como os outros do humano, ora estando em posição inferior ao homem – privados de racionalidade e fala –, ora em posição superior – na forma de oráculos ou de outras manifestações do sagrado.

Uma leitura pautada pela convenção teórica antropocêntrica não supõe que ao animal haja a possibilidade de ser reconhecido como sujeito, reservando a este o tratamento de mero objeto. Nessa perspectiva o cágado só poderia se comunicar com Ulume em uma fantasia, seja de ordem individual, seja de ordem mítica. Logo, fica o animal restrito a ser lido somente como uma figura de linguagem. Tal figura comum é a do antropomorfismo ou a de personificação, a qual atribui características e comportamentos típicos da condição humana às formas inanimadas da natureza ou a seres vivos irracionais. Plumwood (2015, 451-452) critica esta noção, ao afirmar que

o antropomorfismo é um conceito muito complicado, com muitas funções. Mas um dos principais papéis recentes é o de policial para o materialismo redutivo, reforçando vocabulários polarizados e segregados para humanos e não humanos. Sua suposição velada é geralmente a cartesiana na

qual as qualidades mentais são confinadas ao humano, e que nenhum termo mental pode ser usado corretamente para os não-humanos. Pode-se dizer que as tentativas de aplicar termos intencionais para os não humanos envolvem a sua apresentação em termos indevidamente humanos (Apud HARVEY et Al., 2015, p. 451-452)<sup>1</sup>.

No entanto, numa perspectiva que difere da visão hegemônica do animal, estão as teorias do animismo, que nos cabem nesta análise. Nesse sentido, e a partir do quadro exposto formulam-se as seguintes questões: qual a função moral da narrativa *Parábola do Cágado Velho*? E, é o cágado antropomorfizado em sua relação com Ulume ou há nele uma subjetividade reconhecida?

### **Pepetela e a literatura pós-colonial africana**

O autor de *Parábola do Cágado Velho*, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, de pseudônimo *Pepetela*, nasceu em Angola em 1941 e completou seus estudos no curso de Letras na Universidade de Lisboa (Portugal). Filho de portugueses, porém nascido em África, o autor envolveu-se com as problemáticas políticas angolanas desde a juventude, tendo lutado no Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) pela libertação do seu país natal, da colonização portuguesa. Seus primeiros escritos: *As aventuras de Ngunga*, em que o autor dialoga com a tradição e a revolução e, *Muana Puó*, em que propõe a reflexão sobre a si-

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. Citação original: Anthropomorphism is a very tricky concept, with many functions. But one of its main recent roles is that of policeman for reductive materialism, enforcing polarized and segregated vocabularies for humans and non-humans. Its covert assumption is usually the Cartesian one that mentalistic qualities are confined to the human, and that no mentalistic terms can properly be used for the non-human. Attempts to apply intentional terms for the non-human can be said to involve presenting them in unduly humanlike terms (PLUMWOOD, In: HARVEY (Org.), 2015, p. 451-452).

tuação política de Angola por meio da metáfora das máscaras do povo Cômbe – produzidos durante o seu envolvimento político com o MPLA –, marcaram sua obra desde o princípio como parte da produção literária pós-colonial de Angola.

Conforme Leite (2012), a produção literária africana pós-colonial rompe com a literatura portuguesa, ora questionando o cânone histórico, ora recuperando vozes culturais posto que, “o projeto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as suas estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais [...]” (LEITE, 2012, p. 154). Nesse sentido, a colonização, os movimentos de libertação e a contracolonização impactaram diretamente a literatura escrita<sup>2</sup> africana da época colonial e pós-colonial. A autora aponta como exemplos da literatura escrita africana lusófona da época colonial os escritores: Luandino Vieira, Uanhenga Xitu e José Craveirinha; da época pré e pós-independência: Amos Tutuola e Ahmadou Khourouma; e da época pós-colonial escritores como: Pepetela (também apresentado por Hamilton, 1999, como um dos autores mais conceituados do pós-independência de Angola), Luís Bernardo Honwana, Boaventura Cardoso, Manuel Rui e Ungulani Ba Ka Khosa. Autores em que nos períodos apresentados produziram e, ou, produzem recriações da língua portuguesa, refletindo em um hibridismo cultural da mesma. Anterior a outros processos da produção literária escrita, Leite (2012) aponta a hibridização cultural como central na produção pós-colonial pela coexistência de formas propostas e, com isso, a construção de novos campos literários em expansão.

Hamilton (1999) conceitua as literaturas produzidas nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP): Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Prínci-

---

<sup>2</sup> Lembramos que os diferentes povos étnicos da África possuem produções literárias orais com um extenso repertório de mitos e contos há centenas de anos.



pe. O autor assinala que diferentemente das colônias anglófonas e francófonas, as colônias lusófonas possuíram movimentos de escritores anticoloniais que além de negros e mestiços, incluíram filhos de colonos. Descreve esse período de escrita como assente em um fenômeno de protestos sociais “[...] que celebrava a derrota do regime colonial, proclamava a revolução social e celebrava a (re)construção nacional” (HAMILTON, 1999, p. 16). Para além das produções politicamente engajadas, desenvolveram-se também literaturas que reescreveram a história da África pré-colonial e colonial. Sobre isto, o autor aponta *O Primeiro Livro de Notcha*, um poema cabo-verdiano, de Timóteo Tio Tiofe, publicado em 1975, como o primeiro livro deste viés literário.

Noa (2015), por sua feita, elucida que a literatura africana anticolonial<sup>3</sup> em geral, e a moçambicana em particular, apresentam traços comuns em sua composição, como: a) o elemento cultural ancestral essencialmente ligado à produção literária; b) uma profunda interação com o meio e a comunidade; c) o distanciamento do contexto colonial e a aproximação de costumes próprios; d) a oralidade como parte da narrativa; e, e) a tentativa dos autores de resgatarem valores tradicionais junto aos jovens por meio dos livros. Esses são critérios que corroboram as teorizações de Leite (2012) e Hamilton (1999) acerca da estrutura da literatura africana escrita pós-colonial e de contracultura, rompendo com narrativas ocidentais e hegemônicas.

Numa perspectiva analítica, identificamos na obra de Petetela as concepções de Leite (2012), Hamilton (1999) e Noa (2015). Portanto, os princípios que constituem as literaturas africanas pós-coloniais, configurando o escritor de *Parábola do Cágado Velho* como parte referente do movimento literário de escrita pós-colonial africana. Posto isso, construímos neste artigo uma

---

3 O autor se refere à literatura africana escrita durante o período colonial e pós-independência como anticolonial.

discussão em que as características do romance africano e as relações culturais pós-coloniais da narrativa sejam evidenciadas.

### **Relações culturais e literatura**

Homi Bhabha (1949 - ) é um filósofo pós-colonial contemporâneo que experienciou as inter-relações e hibridizações culturais em sua história pessoal. Nascido em Bombaim (atualmente Mumbai na Índia), realizou seus estudos de pós-graduação na Universidade de Oxford (Inglaterra) e atuou em diversas universidades internacionais – presentemente é professor na Universidade de Harvard (Estados Unidos). No último capítulo do livro *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses* (BHABHA, 2011) – prefácio à edição Routledge Classics de *O local da cultura*, reeditado em 2004 –, o autor apresenta fragmentos interculturais sobre uma infância em que lhe eram contadas histórias da colonização e do imperialismo inglês e da independência e do surgimento das nações da Índia e do Paquistão (1947). O autor descreve a sua partida para Oxford como a abertura de possibilidades para pensar a literatura e as relações culturais produzidas em livros não-canônicos como os de Naipaul, em que se fazem presentes personagens que se deslocam nas tradições culturais e revelam formas híbridas de vida. Inquietado por tais possibilidades, Bhabha tornou-se um teórico contemporâneo do fenômeno pós-colonial e fundou conceitos-chave para esta linha teórica, como: negociação, ambivalência, hibridismo e diferença. Schmidt – em seu texto de introdução para *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses* (BHABHA, 2011) –, aponta Bhabha como contribuinte para espaços teóricos do feminismo, do pós-modernismo, do marxismo, de campos da antropologia, da teoria da literatura e da crítica cultural, bem como de vertentes da linguística e da psicanálise.

Por meio de suas teorizações, Bhabha (2011) discorre que a diferença cultural “[...] é a articulação através da incomensurabilidade que estrutura todas as narrativas de identificação e todos os atos de tradução cultural” (BHABHA, 1998, p. 237). Aponta a não homogeneidade do povo como nação, mas a sua composição enquanto grupo de minorias. Define este território como um lugar permeado de tensões, ambivalências, resistências, negociações, confrontos e contradições que fazem submergir vozes e saberes subalternos resistentes à concepção da narrativa da nação totalizadora. A diferença cultural suplementa as práticas culturais estabelecidas sem ser apenas uma adição. Adição pressupõe soma harmoniosa, enquanto a suplementação se constitui como associação distinta e diferencial.

Para o autor, a hibridização cultural recusa as práticas culturais como discursos binários, se produz contrariamente à hegemonia cultural e se dá nas negociações entre discursos culturais diferenciais. O hibridismo cultural se estabelece como um processo involuntário ao sujeito em que dois sistemas (ou mais) de valores se encontram, questionam-se, relativizam-se e sobrepõem-se – acentuando a ambivalência cultural presente nas negociações culturais. É uma articulação entre as diferenças e as identificações culturais que, em alguma medida, promove um antagonismo entre o colonizador e o colonizado, criando um terceiro espaço na cultura, um entre-lugar (BHABHA, 1998).

No caso da migração, o entre-lugar da cultura se produz por meio de um processo de hibridização cultural no qual os sujeitos em deslocamentos territoriais vivem uma ambivalência entre a cultura de seu território de origem e a cultura do novo território em que se integram. Em processos de colonização territorial e cultural, a hibridização ocorre intrinsecamente entre a cultura de origem dos sujeitos e a cultura que lhes é incutida e assimilada. Portanto, em ambos os casos, a cultura originária é re-experenciada como algo

semelhante e ao mesmo tempo diverso do original. Há negociações entre novas imagens, valores e símbolos instituídos que promovem no sujeito uma identificação ambivalente entre os territórios dos quais as culturas negociadas são provenientes (BHABHA, 2011).

Dito isso, nos processos de hibridização cultural explicitados, a negociação parece ser o fenômeno que permite a sobrevivência cultural em diversos territórios, pois a mesma pressupõe uma espécie de solidariedade entre diferentes culturas (BHABHA, 1998). Uma ação do sujeito ao avaliar e negociar consciente ou inconscientemente com os símbolos culturais em que está inserido. “Tal negociação não é nem assimilação, nem colaboração” (BHABHA, 2011, p. 91), mas uma complexa rede de tensões e negociações, com identificações e resistências.

Consideramos que os conceitos de Bhabha acerca dos processos de hibridização cultural se relacionam intrinsecamente com a narrativa de *Parábola do Cágado Velho*, do autor angolano Pepetela, visto que as construções das personagens da obra estão inseridas num contexto outrora colonial em que vivenciam a guerra civil pós-independência de Angola em meio a práticas de negociação cultural.

### **Animismo, estudos animais e literatura**

A concepção do animal em diferentes teorias filosóficas e científicas ocidentalizadas o definem como alteridades radicais ao humano (MACIEL, 2016). É pela diferenciação em relação a esse outro que o humano ganha corpo conceitual. Um ser humano é um animal racional, como a sua caracterização taxonômica *homo sapiens* postula, ou seja, está vinculado ao grupo dos animais mamíferos e hominídeos, mas possui um diferencial aglutinado no termo “razão”, aí havendo ênfase particular na capacidade de autorreflexão. Esse salto cognitivo seria o limite intransponível entre os humanos e os não humanos animais, pois

pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, portanto, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos. E, ainda que sempre falhe tal experiência de traduzir esse “outro mais outro que qualquer outro”, que está fora e dentro de nós mesmos, a poesia deixa sempre um resto, um rastro de saber sobre ele (MACIEL, 2016, p. 46-47).

Conjuntamente ao racionalismo atribuído ao humano está a faculdade de linguagem, materializada em uma língua, que também é frequentemente citada como a característica diferencial e própria da humanidade. Não havendo uma língua comum, parece não ser possível a comunicação. Como alternativa a tal noção, o antropólogo Eduardo Kohn (2013) propõe uma teoria da representação que vai além da associação entre representação e língua. Para o autor, os humanos e os animais partilham outras modalidades semióticas, como, por exemplo, signos não necessariamente simbólicos. Conforme propostos por Charles Sanders Peirce – e reforçados por Kohn – tais signos são índices e ícones. Kohn (2013) relata como indígenas peruanos manipulam os cipós da mata para influenciar o comportamento dos macacos visados para a caça. As ações dos humanos na floresta são reconhecidas pelos animais. Neste sentido, é possível uma comunicação entre seres de diferentes espécies, mesmo na ausência de uma língua comum.

E não somente a antropologia se dedicou aos animais, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Manuel de Barros, Jack London, Júlio Cortázar e J. M. Coetzee

[...] destacam-se como alguns de nossos “animalistas”. São escritores que incluem em suas obras diferentes categorias do mundo zoo, como as das feras enjauladas nos zoológicos do

mundo, dos bichos domésticos e rurais, dos cães de rua, dos animais classificados pela biologia, das cobaias e das espécies em extinção. E que privilegiam os animais como sujeitos, seres dotados de inteligência, sensibilidade e saberes sobre o mundo, como também exploram literariamente, e sob diversas perspectivas, as relações entre humanos e não humanos, humanidade e animalidade (MACIEL, 2016, p. 23).

É importante, ainda, citar algumas das personagens animais literárias que são retratadas com maior profundidade: os burros Sete-de-Ouros e Amazonas, dos contos *O burrinho pedrês* e *A simples e exata estória do burrinho do comandante* respectivamente; a onça Maria-Maria no conto *Meu tio o Iauaretê*, todos de autoria de Guimarães Rosa; a macaca Lisette no conto *Macacos*, de Clarice Lispector; a cachorra Baleia no romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; e o cão Quincas Borba do livro homônimo, de Machado de Assis.

Para Maciel (2016, p. 29), é Michel de Montaigne, no texto “Apologia de Raymond Sebond”, quem inicialmente mina “a hierarquia entre humanos e não humanos e, por extensão, a presunção antropocêntrica”. A argumentação do filósofo reconhece diferentes modos de racionalidade, uma vez que uma perspectiva distinta tenderá a engendrar reflexões igualmente diversas. A multiplicidade de visões é um aspecto teórico caro às teorias pós-coloniais na medida em que dão relevo a concepções autóctones sobre a história, a cultura e sociedade de distintos povos. Uma universalidade conceitual – e, portanto, desvinculada de territórios – não mais tem crédito diante de saberes locais. De mesmo modo, não é apenas uma espécie a que pode produzir saber. É necessário abrir espaço para outras formas de vida participarem de uma comunidade expandida de seres.

Ademais a inferiorização dos animais fornece o lastro teórico para a mercantilização das vidas. Animais são criados apenas

como fonte de alimento ou de produtos variados. A vida é apenas uma contingência dessas formas de matérias-primas necessárias para a sustentação de redes produtivas. O resultado é um grau de violência institucional que produz o morticínio de milhões de animais. O filósofo Agamben (2017), em suas reflexões sobre a questão, nomeia como “máquina antropológica do humanismo” esse conjunto epistêmico que dá centralidade ao humano, em detrimento dos demais seres.

De modo complementar a conjunto epistêmico do animismo, Harry Garuba expõe uma teorização que integra a tradição, em especial as crenças religiosas, e a contemporaneidade:

Ao empregar a expressão “reencantamento do mundo”, portanto, desejo chamar a atenção para o inverso do que Weber descreve: um processo segundo o qual “elementos mágicos do pensamento” não são deslocados, mas, ao contrário, constantemente assimilam novos desenvolvimentos na ciência, tecnologia e a organização do mundo dentro de uma cosmovisão basicamente “mágica”. Em vez de “desencantamento”, um persistente reencantamento ocorre, portanto, o racional e o científico são apropriados e transformados no místico e no mágico (GARUBA, 2012, p. 239).

Pereira (2013) aponta que o respeito e o sentimento de comunidade dos sujeitos em África para com o restante dos seres vivos se dá por meio da religião. Sendo as crenças e religiões do continente muito diversas. No entanto, alguns princípios são comuns, tal como o reconhecimento do universo como um todo, em que homem, pedra e animal integram-se mutuamente. Dentre as religiões africanas o animismo é a que melhor figura esta crença, pois

[...] a religião dominante na África pré-colonial foi o animismo ou religião tradicional, apesar da islamização do continente a

partir do século IX. O animismo consiste na crença em um único criador do universo que colocou um espírito em todas as coisas, sejam elas animadas ou não (PEREIRA, 2013, s/p).

Dito isso, analisaremos as relações de Ulume com o cágado a luz das teorizações animistas com o objetivo de compreender as suas relações culturais na narrativa de *Parábola do Cágado Velho*.

### **Narrativa e análise**

A narrativa *Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela, centra-se em Ulume, morador de um *kimbo*<sup>4</sup> denominado pelos moradores como Olongo e localizado próximo à *Munda*<sup>5</sup> do território. O personagem principal citado é casado com Muari e o casal possui dois filhos homens: Luzolo e Kanda. Ao longo da trama Ulume casa-se com uma segunda mulher: Munakazi, personagem que lhe causa dúvidas existenciais no decorrer da história.

A obra inicia com o mito de origem de Suku-Nzambi, apresenta a terra como um lugar de “gerar filhos e mais filhos” e que espera pela palavra salvadora deste deus para aprender a viver (PEPETELA, 2005, p. 9). A terra é apontada como um lugar de caos desde os primórdios, o que se desenrola na construção da obra - possivelmente retratada, como citado anteriormente, no contexto da guerra civil pós-independência de Angola. O estilo composicional se evidencia como a escrita de uma grande contação de histórias, inicia com o mito anteriormente citado e estabelece uma primeira cena: “Ulume, o homem, olha seu mundo”, uma frase utilizada como “fórmula encantatória” (MATOS, 2014), que prepara o ouvinte/leitor para o início da história. A narrativa é escrita no passado e um narrador externo a conta, abrindo espaço para

---

4 Palavra *aldeia* na língua Kimbundu.

5 Palavra *montanha* atribuída pela etnia Cuvale do Sul de Angola.



as falas das personagens através de sua narração. Outra marca de gêneros orais como mitos e contos é destacada na obra, apesar de a descrição dos cenários revelar o contexto e a época da narrativa, tais informações não são evidenciadas de forma explícita, sem haver data ou território geográfico específico. Segundo Leite (2012), a criação, integração e reformulação de diferentes gêneros discursivos na produção literária escrita africana são características específicas das produções pós-coloniais do continente, assim, a integração dos gêneros romance, parábola, mito e conto na narrativa analisada corroboram com esta teorização.

Além da quebra da estrutura do romance ocidental canônico, como teoriza Leite (2012) acerca das literaturas pós-coloniais do continente africano, a *Parábola do Cágado Velho* sustenta os critérios da produção literária escrita africana apresentados por Noa (2015). O elemento cultural ancestral essencialmente ligado à produção e à interação com o meio e a comunidade revelam-se por meio da descrição dos *kimbos*, dos rituais e da vida em comunidade com humanos e não humanos, como a aproximação afetiva de Ulume com a família, o cágado e a *Munda*: “A Munda era uma serra alta e não se entra facilmente no seu coração” (PEPETELA, 2005, p. 64). O distanciamento do contexto colonial e a aproximação com os costumes próprios são relacionados aos elementos ancestrais anteriores e também a epistemologias próprias, como os saberes geográficos locais: “Encontraram um bom sítio a um dia de marcha, era bem no meio da Munda, ali ninguém [(os brancos)] chegava” (PEPETELA, 2005, p. 37). Portanto, a oralidade se vincula ao texto desde o início da narrativa, seja pelo mito que a inicia, o estilo como contação de histórias ou através das inúmeras palavras de diferentes povos étnicos africanos que se fazem presentes – e que o autor e a editora tiveram o compromisso de listar ao final da obra como um glossário. Uma reformulação da língua portuguesa feita pelo autor necessária para a potência da

história como panorama angolano em que a hibridização cultural é uma questão chave. Nesta direção, os critérios apresentados se inter-relacionam pela tentativa de Pepetela em veicular (mais do que resgatar, como sugerido por Noa, 2015) valores tradicionais junto aos jovens por meio dos livros, destacando a hibridização, a ambivalência, a diferença e a negociação cultural (BHABHA, 1998; 2011) como parte do fenômeno cultural angolano.

Nas páginas iniciais da trama, a vida de Ulume é descrita num contexto em que a natureza e a tranquilidade – vinda com uma pós-guerra não compreendida pelos moradores dos *kimbos* –, integram-se por meio da agricultura que desenvolve junto a sua esposa Muari. O narrador descreve que “as tradições foram deixadas para trás e também ele [Ulume] trabalhava nos campos, como as mulheres. A guerra tinha feito esquecer os orgulhos de macho, já não era vergonha capinar e colher” (PEPETELA, 2005, p. 16), evidenciando os primeiros traços de hibridização cultural do território (BHABHA, 1998). Uma negociação cultural aparentemente consciente por parte da personagem principal e que permite o sustento e a vida comunitária dos moradores locais.

Embora houvesse alterações de papéis no sustento das famílias nos *kimbos*, a maior transformação na vida de Ulume ocorre ao ser atingido por uma granada em uma festa do seu povo. Com a possibilidade de ter a sua vida extinta, a personagem reflete sobre os seus desejos e ações futuras. O instrumento bélico não fora acionado, no entanto, o seu sentimento por Munakazi, uma jovem de outra aldeia, se intensifica, determinando neste episódio a certeza de Ulume em propor o casamento com a moça. Por ser uma jovem angolana a construir a sua identidade na modernidade, assim como na tradição, pois está em constante comunicação com jovens da cidade de Calpe, Munakazi questiona a poligamia e nega, em primeira instância, o pedido de Ulume. Esse acontecimento reforça e elucida outros elementos da hibridização cultural no território

angolano e assinala a ambivalência cultural da jovem entre a cultura de origem que entre seus elementos valida a poligâmica, e a cultura ocidental que entre seus símbolos a contesta (BHABHA, 1998). A ocidentalização suplementa a cultura tradicional por meio do imperialismo da cidade de Calpe, território ficcional da obra em que vivem “os brancos” e um governo diferente dos *kimbos*, tornando-se um lugar almejado pelos jovens angolanos pelas promessas dos residentes da capital que visitam os povos étnicos.

Ainda sobre a hibridização ocasionada por Calpe vê-se a transformação dos valores morais dos filhos de Ulume. O narrador relata que eles estudam fora dos *kimbos* desde a infância e a cada estágio escolar são convidados a permanecerem mais próximos a Calpe, até o dia de suas partidas como soldados de partidos políticos diversos – e não especificados na obra –, quebrando o princípio primário de coletividade para as sociedades africanas. Os irmãos tornam-se adversários numa guerra entre “os nossos” e “o inimigo”, como descrevem os moradores de Olongo, e Ulume tenta mediar a relação dos filhos sem saber a que lado pertencem. Assim, Ulume negocia com as culturas ocidental e angolana na tentativa de fortalecer os valores tradicionais de comunidade, sustentando a sobrevivência dos princípios culturais diante dos embates dos filhos. Negocia culturalmente também ao aceitar que os rapazes retornem ao *kimbo* – para visitá-lo ou nele residir – em que habita com Muari ao final da guerra. Em meio a estas transformações reconhecemos que Luzolo e Kanda vivenciam um entre-lugar na cultura (BHABHA, 1998) cercado por tensionamentos e diferenças culturais que impactam na reconstrução de suas identidades e refletem em posicionamentos ambivalentes: em que lutam na guerra de partidos políticos opostos, como adversários e, ao mesmo tempo, mantêm-se relacionados ao *kimbo* de seus pais.

Munakazi e Ulume se constroem como um casal ao longo da narrativa. Inicialmente, como relatado, a jovem nega o pedido

de casamento com a personagem por possuir uma identidade cultural hibridizada com valores ocidentais e africanos, contestando a poligamia. Ela possui dúvidas de como funcionará o casamento, porque não gostaria de aborrecer a primeira esposa, ao mesmo tempo que gostaria de ter um espaço próprio. Após conversas entre Ulume e a jovem, entre este e seus familiares e entre Munakazi e Muari, ela decide casar-se. Para tanto, constrói-se uma casa para a recém-casada ao lado da casa de Ulume e a da primeira esposa. Passados alguns meses, Munakazi integra-se às tarefas da casa e na rotina do novo *kimbo*, no entanto, sempre angustiada ou entristecida: “E a melancolia tinha aumentado nos seus olhos. Por mais brincadeiras que Ulume ou a Muari fizessem, ela já não ria aquelas gargalhadas dos primeiros tempos, apenas sorrisos tristes” (PEPETELA, 2005, p. 62). Ulume identifica que tais afetos têm origem na vontade da jovem de mudar-se para a cidade de Calpe, desejo ao qual cede, partindo para a capital sem avisar ninguém de ambas as famílias às quais pertence. Munakazi vivencia a violência da cidade, relaciona-se com alguns homens, é agredida, sente fome e fica sem qualquer recurso financeiro, retornando ao *kimbo* do marido. Experimenta as barbáries da ocidentalização e torna-se um entre-lugar cultural de fragilidade, em que não se encaixam os valores ambivalentes da metrópole ou da aldeia. Ela, contudo, é aceita por Ulume como parte da comunidade, enquanto ele negocia com as escolhas ocidentais da esposa e pondera sobre a questão, com o auxílio do cágado velho.

O retorno de Munakazi se dá ao fim da narrativa e a sua aceitação de volta à vida de Ulume é assentida pelo animal:

— Estás a olhar para mim, cágado velho. Nos conhecemos desde que nasci. Mas é a primeira vez que olhas para mim. Sempre passavas com a cabeça na direcção da água. Diz-me então, devo fazer o que quero, aceitar Munakazi? Perdoar toda a tristeza que ela provocou com a sua traição? Aguentar

o desprezo dos amigos e dos meus próprios filhos, que me consideram fraco? E com essa decisão indicar aos meus filhos que têm também de ganhar coragem de se entenderem um com o outro? [...] Ulume sentiu a angústia muito menor que das outras vezes, mas ela existia para ele perceber que se tratava mesmo do fim do tempo. E tudo parou, os ruídos, o mundo, havendo só a luz do azul. E o cágado velho à sua frente, que baixou e levantou a cabeça três vezes, num sinal inconfundível de afirmação. De repente, tudo voltou ao normal e o cágado recomeçou a sua marcha a caminho da fonte. O tempo retomara o seu poder (PEPETELA, 2005, p. 125).

Apesar dessa interação significativa, o cágado presente na narrativa não é nomeado, o que aponta para uma função oracular apenas, pois sem um nome próprio há um prejuízo para o reconhecimento do animal como um sujeito. Entretanto, em meio às negociações culturais, o animal fornece equilíbrio à Ulume pois representa o seu mundo ancestral e tradicional. A relação de Ulume com o cágado assume desde logo na história uma dimensão ritualística para o personagem:

Todos os dias sobe ao morro mais próximo, senta nas pedras a fumar o cachimbo que ele próprio talhou em madeira dura, e espera. A passagem do cágado velho, mais velho que ele pois já lá estava quando nasceu, e o momento da paragem do tempo. É um momento doloroso, pelo medo do estranho. Apesar das décadas passadas desde a primeira vez. Mas também é um instante de beleza, pois vê o mundo parado a seus pés. Como se um gesto fosse importante, essencial, mudando a ordem das coisas. Odeia e ama esse instante e dele não pode escapar (PEPETELA, 2005, p. 10).

A dimensão ritual fica explícita pelo modo como Ulume se comporta diante do animal. O cágado é tratado com a reverência digna de um ancestral. Ainda assim, há um distanciamento entre

ambos, pois o cágado resiste até a última imagem da narrativa, em responder as questões elencadas por Ulume. Assim, a partir da relação entre ambos, se torna uma empreitada imprecisa tecer considerações sobre a subjetividade do animal. O que se faz possível é a construção de argumentos por meio da projeção de Ulume sobre o cágado. Ele reconhece no réptil a resposta que já desejava dentro de si. Outro elemento que depõe contra o reconhecimento da subjetividade do animal está no modo como outros animais são tratados pela personagem. As galinhas e a cabra são consideradas apenas como bens, sem traços subjetivos, é necessário tê-las somente para realizar trocas econômicas com outros homens do *kimbo*.

É notável a ausência na narrativa da figura de um mediador religioso, como, por exemplo, um xamã, um sacerdote ou um feiticeiro. As referências à magia são comumente associadas ao negativo, como na história de Yelali, homem acusado de feitiçaria e adultério (PEPETELA, 2005, p. 21). Contudo, comumente a figura do xamã realiza a ligação entre os vivos e os mortos e entre as diferentes espécies de seres (VIVEIROS DE CASTRO, 2016). Em *Parábola do Cágado Velho*, Ulume aparece sempre só com o cágado, mas não apresenta as características de um especialista religioso, ou nas palavras do narrador: “Ulume não tinha fama de feiticeiro” (PEPETELA, 2005, p. 53). Desse modo, não é estranho que ele tenha dificuldade em se comunicar com o animal.

O resultado da interação entre Ulume e o cágado ainda está no registro do religioso e, em um nível narrativo, no gênero parábola. A presença do cágado atende preferencialmente a uma valorização da tradição, mas sem uma convivência profunda entre as diferentes espécies. O cágado, portanto, assume a função de ser divino ao ser consultado, ou seja, não integra a vida comunitária. Os demais personagens nunca interagem com o animal, o que reforça a sua posição transcendente. A função oracular do animal está de acordo com a forma literária da parábola, dado que o

cágado permanece como uma alegoria da tradição. A atenção da narrativa recai sobre a situação social ampla de um contexto de libertação colonial e sobre a vida afetiva da personagem central Ulume. Essas ênfases poderiam explicar por que o animal não é figurado de uma forma mais livre de um quadro alegórico.

### **Considerações Finais**

Para responder a primeira questão: qual a função moral na narrativa *Parábola do Cágado Velho*? Analisamos as práticas de negociação cultural (BHABHA, 1998) efetuadas por Ulume entre a cultura angolana dos *kimbos* e a cultura ocidental vivenciada na cidade de Calpe. A personagem experiencia diferentes ambivalências culturais durante a narrativa, como o trabalho com a agricultura e a aceitação de retorno de sua segunda esposa e de seus filhos ao *kimbo*, após partirem para a cidade de Calpe. Consideramos que Ulume permite-se conhecer a nova cultura sem assimilá-la integralmente, resistindo à massificação cultural. Destaca-se, ainda, o fato de que os movimentos culturais da personagem sejam dedicados durante toda a trama a conservar o princípio moral de comunidade nas suas relações humanas. Nesta direção, compreendemos que ao mesmo tempo em que Ulume empenha-se a tentar compreender a suplementação cultural em processo, em sua comunidade, este não se afasta de seus valores morais ancestrais.

As considerações tecidas anteriormente nos conduzem à segunda questão apresentada na introdução desse artigo: é o cágado antropomorfizado em sua relação com Ulume ou há nele uma subjetividade reconhecida? Para tanto, analisamos as relações de Ulume com o cágado à luz das teorizações animistas para formularmos em que medida tais teorizações se relacionam com a narrativa de *Parábola do Cágado Velho* - que se constrói numa comunidade angolana com princípios tradicionais, ou

seja, interage com outros seres além do humano, como o cágado. Na narrativa, o animal em questão tem o respeito de Ulume, no entanto, está somente relacionado ao mítico e ao papel de oráculo, e não ao registro da convivência íntima entre diferentes espécies. Nesse ponto também há uma situação híbrida, uma vez que o tradicional está presente, porém ressignificado pelo contemporâneo. No período pré-colonial de sociedades africanas, os animais eram considerados como parte da comunidade, como sugere Pereira (2013), diferentemente do período da narrativa analisada pois, mesmo tratado como divino e ancestral, o cágado não possui uma subjetividade reconhecida, sem dispor de nome ou características próprias.

Posto isto, destacamos que as considerações aqui produzidas sobre o livro *Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela, com o tema centrado nas relações culturais e animistas, é uma leitura analítica dentre outras possíveis, e que contribuirá, particularmente, para estudos futuros na área de literatura e de pós-colonialismo.



## Referências

AGAMBEN, G. **O aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BALDICK, C. **The concise Oxford dictionary of literary terms**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BHABHA, Homi K. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. **Nonada Letras em Revista**, ano 15, n. 19, pp. 235- 256, 2012.

HAMILTON, R. G. **A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial**. Texto apresentado na sessão de abertura do IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, realizado em agosto de 1999 por esta Área de Pós-Graduação e o Centro de Estudos Portugueses da USP.

KOHN, E. **How forests think: toward an anthropology beyond the human**. Los Angeles: University of California Press, 2013.

LEITE, A. M. Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico. In: LEITE, A. M. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MATOS, G. A. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

NOA, F. **Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo**. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

PEPETELA. **Parábola do cágado velho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PEREIRA, A. D. África pré-colonial: ambiente povos e culturas. In: VISENTINI, P. F.; TEIXEIRA, L. D.; PEREIRA, A. D. **História da África e dos africanos**. Petrópolis: Vozes, 2013.

PLUMWOOD, V. Nature in the active voice. In: HARVEY, G. (Org.). **The handbook of contemporary animism**. London: Routledge, 2015. Pp. 441-453.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

## SOBRE OS AUTORES

**Adriana Kerchner da Silva** é mestranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Bacharela em Letras - Tradução português/espanhol pela mesma instituição. Seus interesses de pesquisa incluem Literaturas Afro-latino-americanas, Estudos de Tradução e Literaturas Hispano-Americanas.

**Daniel Conte** é bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Coordenador do PPG em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale e professor permanente do PPG-Let da UFRGS. Faz parte do SUTRA - Subalternidades, Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais, liderado pelo professor Ricardo Postal.

**Danielle Massulo Bordignon** é mestranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Bacharela em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Direito e Literatura Legis Literae (NEPEDILL/Uniuibe) e do Grupo de Pesquisa Gestão Integrada da Segurança Pública (GESEG/PUCRS). Advogada.

**Fernanda Vivacqua** é doutoranda em Letras, Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras, da UFRGS, é mestra em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da UFJF, instituição onde se graduou na licenciatura de Português e suas respectivas literaturas. Atualmente inserida na linha de pesquisa Teoria, crítica e comparatismo, tem como temas de interesse: poesia e criação poética; relações entre literatura e substâncias psicoativas; criação poética e ayahuasca.

**Giselle Maria Santos de Araujo** é mestra em Literatura Comparada e doutoranda em Letras Neolatinas (UFRJ). É professora EBTT de Língua Portuguesa, Espanhol e Literatura brasileira do IFRS. É membro do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEA-BI) do IFRS Campus Alvorada e coordena projetos de extensão voltados à temática antirracista na instituição. Ficcionalista, é autora dos livros de contos *A estação* (Annablume, 2010) e *Aula* (Appris, 2020).

**Imara Bemfica Mineiro** é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Desenvolve pesquisa no campo dos diálogos entre literatura e história e seu atual projeto de pesquisa versa sobre literaturas e movimentos insurgentes cujo objetivo propõe o desenvolvimento da ideia de uma Pedagogia do Sonho e do Imaginário. Email: imara.mineiro@ufpe.br

**Ivana Amorim da Silva** é mestranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de Pós-colonialismo e Identidades, a bolsista CAPES interessa-se pela literatura produzida no e sobre o Haiti, dedicando-se à obra de Dany Laferrière, mais especificamente o livro *País sem Chapéu*. É orientanda da professora doutora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

**Jefferson José Pereira Figueiredo** é doutorando em Letras em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS. É mestre em Letras pelo mesmo programa de pós-graduação, onde abordou a proposta teórica de Linda Hutcheon sobre o pós-modernismo. É autor de *Há um tubarão na piscina* (Nocaute, 2018).

**Jéssica Pozzi** é mestranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), vinculada à linha de pesquisa Pós-Colonialismo e Identidades, e licenciada em Letras - Português/Francês pela mesma instituição. Atualmente integra o grupo de pesquisa Literatura

Afro-Latino-Americana, coordenado pela professora Liliam Ramos, e tem interesse em literatura de expressão francesa nas Américas, literatura feminina e Oralitura.

**Josiani Job Ribeiro** é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS - Linha de pesquisa: Pós-Colonialismo e Identidades. Mestre em Processos e Manifestações Culturais (2017) e graduada em Licenciatura em História (2012), ambos pela Universidade Feevale/RS. Integrante do Grupo de Pesquisa “SUTRA - Subalternidades, Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais”

**Karine Döll** é doutoranda em Estudos de Literatura, atualmente parte do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), dentro da linha «Teoria, Crítica e Comparatismo». Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), onde também graduou-se no curso de Letras Português/Inglês. Desde o mestrado, desenvolve pesquisa sobre as figurações do estupro na literatura brasileira, com foco no mapeamento de narrativas concernentes a este tema a partir do século XIX.

**Kátia Marlowa Bianchi Ferreira Pessoa** é doutoranda em Estudos Literários na linha de pesquisa Pós-colonialismos e Identidades na Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS. Possui mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC em 2001 e graduação em Letras Português/Inglês e Literaturas pela Universidade do Planalto Catarinense-UNIPLAC. Atualmente é Docente nas disciplinas: Teoria da Literatura, Cultura Brasileira e Literatura Portuguesa do Curso de Letras da Universidade do Planalto Catarinense-UNIPLAC.

**Lucas Demingos de Oliveira** é doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES) na linha de Teoria, Crítica e Comparatismo. Mes-

tre em Teoria, Crítica e Comparatismo pelo mesmo programa e licenciado em Letras Alemão (UFRGS). Tem como principais áreas de interesse os nexos entre teoria literária e filosofia política, principalmente os seguintes temas: reconhecimento, sujeição e hermenêutica.

**Marcos Lampert Varnieri** é doutorando na Universidade Federal do Rio Grande do Sul na área de concentração “Pós-colonialismo e identidades”. Pesquisa as literaturas indígenas contemporâneas no Brasil sob a ótica de teorias animistas e xamanísticas.

**Marianna Ilgenfritz Daudt** é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Estudos de Literatura / linha de Teoria, Crítica e Comparatismo. Bolsista CAPES. Mestre em Literatura Comparada pelo PPG-Letras UFRGS. Graduada no Curso de Bacharelado em Letras Português-Alemão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

**Nathalie de Souza Kappke** é mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduiu-se em Língua Inglesa e suas literaturas pela mesma universidade e atua como professora de Língua Inglesa desde 2013. É especialista em educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Se interessa por autoria feminina nas literaturas estrangeiras e estudos de gênero.

**Priscila Martini Pedó** é Licenciada em Letras, com habilitação em Português, Espanhol e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/2016), especialista em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS/2018) e mestre em Letras (UFRGS/2019). Cursa Doutorado em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Sociedade, (inter)textos literários e tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas.

**Ricardo Postal** é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE onde coordena o Grupo de Pesquisa SUTRA - Subalteridades, Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais. Atualmente coordena o GT Imaginário, representações literárias e deslocamentos culturais da ANPOLL.

**Tainá do Nascimento Rosa** é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista do Programa de Excelência Acadêmica da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Professora convidada no Projeto de Extensão “Quem Conta Um Conto” (UFRGS) e produtora do podcast afrocentrado “A Cor da Voz”. E-mail: taina.n.rosa@hotmail.com



**Aviso importante:** Ao comprar um livro você não somente está a adquirir um produto qualquer. Você também remunera e reconhece o trabalho do autor e de todos aqueles que, direta ou indiretamente, estão envolvidos na produção editorial e na comercialização das obras, tais como editores, diagramadores, ilustradores, gráficos, distribuidores e livreiros, entre outros. Se quiser saber um pouco mais sobre isso, acesse:

<https://www.youtube.com/watch?v=XQkpZA6qFhc>



Neste exercício, pretendeu-se realizar uma caminhada teórico-crítica que incidiu sobre narrativas ficcionais que representam as sendas trilhadas pelas literaturas contemporâneas portuguesa, brasileira e das nações que foram colônias de Portugal na África, incluindo o Timor Leste, na Ásia. Obras como *Leite Derramado*, de Chico Buarque; *A triste história de Barcolino*, de Lucílio Manjate; *Requiem para o navegador solitário*, de Luís Cardoso; *Parábola do cágado velho*, de Pepetela; *Quarenta dias*, de Maria Rezende; *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum; *Desamparo*, de Inês Pedrosa; e *Cadernos de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo serviram de objetos para uma discussão crítica a respeito da condição pós-colonial desses imaginários sociais. Os romances escolhidos como corpus revelam-se objetos privilegiados para a investigação das relações interdisciplinares entre a literatura e a história e para a apreensão de significações que, inscritas em imagens simbólicas, configuram uma memória coletiva em que representações identitárias se confrontam, permeiam-se e se hibridizam.