

BRIL

LITERATURA, RELATOS DE SI
E DIREITOS HUMANOS

35

**Revista do Núcleo de Estudos de
Literatura Portuguesa e Africana da UFF**

ISSN 1984-2090

ABRIL

A *ABRIL* é uma revista online, podendo ser acessada em
sua própria página - <http://www.revistaabril.uff.br/>
ou a partir do site do - NEPA/UFF - <http://www.uff.br/nepa>

EDITORES

Renata Flavia da Silva, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Maffei, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

COMISSÃO EXECUTIVA

Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Iris Maria da Costa Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Julio Cesar Machado de Paula, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maria Lucia Wiltshire de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Silvio Renato Jorge, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Tatiana Pequeno, Universidade Federal Fluminense, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa, Portugal

Catherine Dumas, Sorbonne Nouvelle-Paris3, France

Daniel Marinho Laks, Universidade Federal de São Carlos

Francisco Noa, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Mozambique.

Inocência Mata, Universidade de Lisboa, Portugal

Joana Matos Frias, Universidade de Lisboa, Portugal

João Barrento, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jorge Fernandes da Silveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lélia Parreira Duarte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Luca Fazzini, Universidade de Lisboa

Margarida Calafate Ribeiro, Universidade de Coimbra, Portugal

Maria Nazareth Soares da Fonseca, Pontifícia Universidade Católica MG, Brasil

Maria Theresa Abelha, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mario Cesar Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Nascimento Figueiredo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Oswaldo Manuel Silvestre, Universidade de Coimbra, Portugal

Paula Morão, Universidade de Lisboa, Portugal

Paulo Motta de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Roberta Guimarães Franco, Universidade Federal de Minas Gerais

Rosa Maria Martelo, Universidade do Porto, Portugal

EQUIPE TÉCNICA - REVISÃO E SISTEMA

Allyson Augusto Silva Casais, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Clarisse Dias Pessoa, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Diana Gonzaga Pereira, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Laura Aparecida Coimbra Martins, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Mariana Motta Campinho Cardoso, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Mariana Temóteo, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Michael de Assis Lourdes Weirich, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Renata Cristine Gomes de Souza, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Renato dos Santos Pinto, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Elir Ferrari, Editoração no SEER/OJS, Brasil

Joana Lima. Diagramação, Laboratório de Livre Criação/UFF- IACS, Brasil

Apoio, de 2014 a 2017, da Universidade Federal Fluminense, com recursos do Programa Auxílio Publicação - PROPPi.

Apoio de 2019 a 2024, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura - UFF.

A partir de 2025, apoio do CNPq, com recursos obtidos através da Chamada CNPq Nº 30/2023 - Programa Editorial.

DADOS PARA CATALOGAÇÃO:

ABRIL - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Niterói: NEPA/UFF, Vol. 18, nº 35, novembro de 2025. Semestral.
Disponível no Portal da UFF: <http://www.periodicos.uff.br/revistaabril/>
Acesso livre

- I. Periódicos. 1. Literatura Portuguesa;
 2. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa;
 3. Literatura Comparada. II. Literaturas de Língua Portuguesa: Teoria e Crítica.
- ISSN 1984-2090

CORRESPONDÊNCIA

NEPA - Revista Abril

Universidade Federal Fluminense - UFF | Instituto de Letras

Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/nº, sala 403, Bloco C - Campus do Gragoatá

São Domingos - Niterói - RJ | CEP 24210-201

Fone: (21)26292549 | 2629-2618 | 2629-2608 | E-mail: uffnepa@gmail.com

Projeto Gráfico: Diego Marques e Diagramação: Joana Lima

Capa: Tatiana Pequeno, Universidade Federal Fluminense, Brasil

**Revista do Núcleo de Estudos de Literatura
Portuguesa e Africana da UFF**

ABRIL

**LITERATURA, RELATOS DE SI E
DIREITOS HUMANOS**

Organizadoras

Veronica Prudente (UFRR) e Tatiana Pequeno (UFF)

SUMÁRIO

LITERATURA, RELATOS DE SI E DIREITOS HUMANOS

LITERATURA, DIREITOS HUMANOS E NARRATIVOS	09
Veronica Prudente e Tatiana Pequeno	
UMA LEITURA DE “METAMORFOSE”, DE LUIZA NETO JORGE E “PRENDAS”, DE MARGARIDA VALE DE GATO	23
Adriele Figueiredo	
ERA PRECISO ESCREVER: AS FRAGMENTAÇÕES DE <i>QUE IMPORTA A FÚRIA DO MAR</i>	43
Géssica Moreira Ramos	
<i>PÃO DE AÇÚCAR</i> , DE AFONSO REIS CABRAL: UMA ANÁLISE DA HETEROTOPIA E DO EX-CÊNTRICO NO FIO NARRATIVO	55
Renan Menicucci Ferreira e Rodrigo Correa Martins Machado	
<i>NENHUM OLHAR</i> : DISFORIAS DE UM UNIVERSO EM QUEDA	71
Patrícia Martinho Ferreira	
DO TEXTO À LEI: A PRESENÇA DAS LITERATURAS AFRICANAS NA SALA DE AULA BRASILEIRA.....	89
Eduardo Silva Russell	
“VIVO ENTRE MIM E A ANGÚSTIA DE MIM”: BREVE ENSAIO SOBRE <i>URDINDO PALAVRAS NO SILÊNCIO DOS DIAS</i> , DE VERA DUARTE	107
Cátia Monteiro Wankler e Veronica Prudente Costa	
A ESCRITA DE SI DOS CORPOS-VOZES FEMININOS NA LITERATURA GUINEENSE	123
Betinha Yadira Augusto Bidemy Casimiro Sá e Angela Guida	
SOBRE DESLOCAMENTOS E O DIREITO À MEMÓRIA: A PROPÓSITO DE <i>DEBAIXO DA NOSSA PELE — UMA VIAGEM</i> , DE JOAQUIM ARENA	139
Carlos Henrique Fonseca	
A INTERFACE ARTÍSTICA: O RAPE A LITERATURA EM DIÁLOGOS	153
Miguel Lombas	

RESENHAS

O QUE HÁ NUM NOME, DE TATIANA PEQUENO, IDA ALVES E MÔNICA FIGUEIREDO 173
Horácio Ribeiro Pires Peixoto

RESENHA DE *FERNANDO PESSOA & HEGEL: O POETA & O FILÓSOFO*, DE WANDERLEY
DIAS DA SILVA 177
Mário João Correia

"A POESIA ENSINA A CAIR", SEGUNDO AFONSO CRUZ 185
Carlos Roberto dos Santos Menezes

ENTRE FIOS E DESTINOS: A TEIA DE CONEXÕES EM TUDO-ESTÁ-LIGADO DE PEPETELA 191
Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

LITERATURA, DIREITOS HUMANOS E NARRATIVOS

Tatiana Pequeno¹

Veronica Prudente²

A possibilidade de uma resposta ética ao rosto, portanto, requer a normatividade do campo visual: já existe não só um quadro epistemológico dentro do qual o rosto aparece, mas também uma operação de poder, uma vez que somente em virtude de certos tipos de disposições antropológicas e quadros culturais determinado rosto parecerá ser um rosto humano para qualquer um de nós. Afinal, sob quais condições alguns indivíduos adquirem um rosto legível e visível, e outros não? Há uma linguagem que enquadra o encontro, e embutido nessa linguagem está um conjunto de normas referentes ao que constituirá e não constituirá a reconhecibilidade.

Judith Butler, **Relatar a si mesmo**.

I – INTRODUÇÃO

A literatura pode propor inúmeras formas de ler o mundo através da sua relação com o social e com a vida humana — aliás, “a literatura e a vida” se efetiva cada vez mais como um tema crítico e teórico, para além de uma prática. A literatura transita por múltiplas fronteiras e dialoga frontalmente com os impasses incontornáveis da história. A Declaração Universal dos Direitos Humanos (Organização das Nações Unidas, 1948), que completa agora 77 anos, visa à “proteção universal dos direitos humanos, independentemente de raça, sexo, nacionalidade, etnia, religião ou qualquer outra condição”. No entanto, no bojo de um tempo problemático, quando novas guerras emergem, estamos em 2025 ainda pensando em como sobreviver num mundo repleto de desigualdades e verificamos que ainda estamos muito longe desse ideal de direitos.

Como disse o poeta Carlos Drummond de Andrade, em nota à primeira edição de sua **Antologia Poética**, em 1962: “Acho que a literatura, tal como as artes plásticas e a música, é uma das grandes consolações da vida, e um dos modos de elevação do ser humano sobre a precariedade da sua condição”. Dessa maneira, o literário pode incidir sobre a precariedade e sobre a vulnerabilidade, permitindo também senão uma intimidade com o simbólico, também algum refúgio à dor de escancaradas dívidas históricas que não cessam de se revelar.

O dossiê “Literaturas de língua portuguesa, relatos de si e direitos humanos” que ora publicamos surgiu a partir de inquietações relacionadas às especificidades das produções modernas e contemporâneas em que o relato ou a narrativa de si — ainda que o si seja da ordem da performatividade — provoquem a tradição literária em suas categorias mais estanques. Nesse sentido, pareceu conveniente questionar quais seriam os limites e as relações entre a literatura e a narração de si no contexto da produção literária portuguesa, angolana, guineense, caboverdiana, moçambicana ou santomenense para avaliar em que medida um recorte de tal produção demonstraria a insistência ou a predominância de temáticas semanticamente próximas da questão sobre o eu que é instado a dizer algo de si ou dos seus com o objetivo de afirmar a vida ou ratificar o direito à memória.

São muitos os exemplos dessa tópica que surgem nas literaturas de língua portuguesa principalmente a partir de meados do século XX. Ao exibirem as falhas nas malhas tecidas pelo projeto colonial, muitos textos apontam para a falência da longevidade do regime fascista em Portugal que, a partir dos anos de 1950, começou a claudicar. Não obstante, pareceu oportuno discutir como a literatura engendra os conflitos, as diferenças entre o *eu* e o *outro*, uma vez que na história das literaturas de língua portuguesa a precedência de um *eu* centrado e relativamente estável, o homem português, avalizou e definiu um tipo único de sujeito e um modo bastante específico de o humano desse contexto linguístico processar sua relação com a linguagem. É um tanto nessa direção que Alexandre Mountaury aponta para como o modo comparativo de ler as literaturas de língua portuguesa permite uma leitura de incongruências e impasses culturais e simbólicos consistentes, especialmente a partir da segunda metade do séc. XX:

O diálogo entre cosmovisões diversas pode produzir novos laços, novos nexos, novos pactos e alianças comunitárias, não mais amparadas no sentido metafísico de “pertença mútua” ou de “dádiva recíproca” (Francisco de Sá, 2010, p. 9), mas voltadas para o reconhecimento, a reparação e a descolonização do pensamento. É nesse sentido que as literaturas produzidas em língua portuguesa, lidas em perspectiva comparada, podem ser um corpus que se define como instância privilegiada para a reelaboração simbólica das experiências de assimetrias, tensões, divisões e apropriações culturais. (Mountaury, 2025, p. 45)

Com efeito, demonstra ser produtivo pensarmos a partir das ideias de assimetrias e tensões já que, de alguma maneira, então, alguns sujeitos passam a existir de modo mais consistente em Portugal a partir da Revolução dos Cravos, demonstrando que o aspecto revolucionário consistiu também na direção da assunção de outras formas de subjetividade, como bem o demonstrou a ficção de Maria Judite de Carvalho, Lúcia Jorge, Maria Gabriela Llansol, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, dentre outras, por exemplo. Ao exporem as nervuras dos pactos sociais, culturais e identitários que sustentaram a limitação subjetiva de muitos, dos já referidos outros, afinal, escritores revelados a partir da segunda metade do século XX em Portugal desvelaram o quanto era custoso sustentar simbolicamente as hegemonias. É o que Maria Graciete Besse defende sobre a narrativa portuguesa em um importante artigo a partir de Mário de Carvalho:

(...) importa-nos sublinhar que uma parte da literatura portuguesa contemporânea se interessa particularmente por duas questões relacionadas com a mudança que se observa no campo cultural: a desmistificação da história entendida como realização progressiva da humanidade e o questionamento de noções como o poder, o cânone, o gênero, a verdade, o sujeito racional e unitário, cujas raízes mergulham no Iluminismo. (Besse, 2016, p. 155)

Já na poesia, a reivindicação pela locução em primeira pessoa e o recurso da demanda por direito sobre o eu e sobre o si mesmo atingem, no século XX, uma radicalidade que, desde Fernando Pessoa, procura descentrar identidades e problematizar ideias de fragmentação e desmontagem. Mais adiante, a partir da década de 1960, Maria Teresa Horta evidencia reivindicações próprias de um eu já devidamente marcado. A subjetividade poética, aqui, se apresenta por meio de uma demanda de superação de um silêncio histórico:

Perguntaremos porquê
o grito
e o sangue
com aves desventradas

ninguém à superfície
do silêncio
apercebeu o oceano
coalhado na sombra
salgada
duma espada

Diremos o amor
em cada nada
repetindo luz
nas pedras
com mãos de água
na verticalidade

alada
de raiz
sem órbita

A pele matinal
das lágrimas
é uma morte
por cada madrugada
(Horta, 2009, p. 78)

O poema “Amor”, de **Cidadelas submersas**, publicado em 1961, parece convocar um campo de imagens vencidas, que possivelmente se referem à situação política e orgulhosamente só daquele Portugal que desde meados dos anos de 1950, apostava todas as suas fichas na conflagração de uma guerra totalitária e sangrenta contra as identidades guerrilheiras da primeira metade do século XX na África por ele colonizada. Nesse sentido, a segunda estrofe do poema apontaria para o limite de uma radicalidade da identidade portuguesa que, nessa altura, já pressupunha o seu naufrágio: “ninguém à superfície/ do silêncio/ apercebeu o oceano/ coalhado na sombra/ salgada/ duma espada”.

Ao poetizar suas formas de luta, o trabalho de Horta revela a assunção de sujeitos poéticos interessados em não apenas representar, mas sujeitos capazes de apresentar ou mesmo testemunhar outras formas de eu que resvalam sobre a própria tradição teórica a respeito da mimesis. É flagrante, pois, como outros eus se desvelam nas literaturas de língua portuguesa a partir desse contexto. Da poesia cantalutista dos países africanos que reivindicam suas independências, passando pela *queeridade* ou pelo homoerotismo da voz de poetas que publicam nos anos de 1970 e 1980 até toda vertigem provocada pela contundência da escrita de mulheres, traduz-se um projeto de assumir-se outro e, em boa medida, confrontar o eu hegemônico em suas categorias de centralidade, estabilidade e inteireza. Para o caso da escrita de mulheres, Alexandre Montauray afirma:

Diante de todo este quadro de disputa narrativa — o salazarismo produzindo as suas ficções oficiais, e as culturas de resistência combatendo-a sem diferentes suportes artísticos e intelectuais —, resta observar o caráter identitário desta Revolução. Trata-se de uma mudança política muito importante que revela um claro ímpeto antifascista e anticolonial e que se reveste de um caráter ainda pouco explorado nas pesquisas desenvolvidas sobre este contexto revolucionário: a questão de gênero. O regime salazarista era um regime de homens. As cabeças que pensavam os rumos do país eram cabeças masculinas e claramente misóginas. A legislação da época determinava claramente uma política excludente de gênero. Dito de maneira ainda mais clara, os direitos das portuguesas eram muito menos visíveis do que os direitos dos portugueses. A Revolução dos Cravos veio também para atenuar esta

desigualdade, ao conferir às mulheres, por exemplo, direitos que foram consignados na Constituição de 1976, só em 1976, que assegura o pleno princípio de igualdade entre homens e mulheres. Este aspecto não é um aspecto menor. (Montaury, 2025, p. 47)

Questão que, para o nosso dossiê, já aparece como registrada, especialmente por trabalhos que discutirão as obras de Luiza Neto Jorge, Ana Margarida Carvalho, Vera Duarte e Odete Semedo.

II - DESDOBRAMENTOS CRÍTICOS-TEÓRICOS

há
sempre no lugar do morto um
outro corpo novinho
a reluzir...
encravado numa morte antiquíssima
mais antiga que o dilúvio
e entretanto
prestes a acender uma vela
para que o rosto não se afogue
na caligrafia do medo
(haverá maior naufrágio?)
(Pedro, 2019, p. 6)

O poema do moçambicano Mbate Pedro talvez revele como a contemporaneidade das literaturas de língua portuguesa aponte para perspectivas de suas singularidades e especificidades. Aqui, o sujeito poético parece demandar uma forma de vida que garanta uma sobrevivência diante das experiências maiores de naufrágio, evidenciando como se escreve “na caligrafia do medo” uma língua que autorize existir para além de uma necropolítica que inventaria corpos e catástrofes.

Em **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**, a filósofa americana Judith Butler pondera, a partir de Nietzsche, que o relato de si costuma ser elaborado em função da interpelação de um outro. Uma vez implicados pelo chamamento — positivo, negativo ou simplesmente questionador — do outro, somos instados a responder de modo narrativo (ou lírico), fazendo uso da voz ou da escrita como forma de defesa. No âmbito dos impasses experimentados pelas subjetivações de raça, classe, gênero e sexualidade, a questão relacionada às interpelações do outro muitas vezes responde a um desejo ou a uma necessidade de afirmação e/ ou manutenção da sobrevivência daquele *eu* que passa a criar, fabular ou dar testemunho de si para inclusive buscar alguma alternativa fora da condição perene de outridade.

Butler diz: “Relatamos a nós mesmos simplesmente porque somos interpelados como seres que foram obrigados a fazer um relato de si mesmo por um sistema de justiça e castigo” (Butler, 2015, p. 22), o que nos leva a refletir sobre quando e como a produção literária pode atestar ou mimetizar

essa necessidade de afirmação de uma forma de vida, em geral atravessada por marcadores raciais, sexuais, de classe ou gênero, conforme indicamos anteriormente. Dessa forma, parece interessante apontar que o referido livro de Butler oferece uma profícua crítica da filosofia política e das tradições filosóficas da ética e da moral, oportunizando uma longa discussão a respeito do nascimento do eu, do sujeito e dos processos mais recentes de subjetivação. O eu também *se* perfaz de modo ativo e criativo dentro dessas normas, evidenciando uma espécie de *poiesis* de si.

Um fazer-se por meio dos relatos que, porém, não operam para além das práticas de subjetivação, uma vez que qualquer criação de si é limitada e possibilitada por normas prévias, investidas de poder. No caso das narrativas literárias, considerando sua pertença ao campo do simbólico, quais seriam os limites dessa criação que esbarra, frequentemente, no Poder?

Não obstante, interessa para este dossiê avaliar em que medida a criação, no âmbito das literaturas de língua portuguesa, evoca ora testemunhos, ora representações dos impasses de uma subjetividade permeada pelas interpelações do outro, já que para Foucault a ética não é uma produção livre do sujeito porque consiste efetivamente num trabalho de delimitação crítica da parte de si que pode ser objeto de transformação moral. A crítica, ao operar dentro e contra as normas, revela os limites históricos do que pode ser considerado um sujeito inteligível. Dessa forma, criar-se a si relatar a si mesmo, especificamente no capítulo em que trata das “Cenas de Interação”, a autora demonstra como, a partir das aproximações entre Nietzsche e Freud, — uma vez que ambos parecem perceber a moral como produto de medo, repressão e agressividade — chegamos a uma interpretação cínica da moralidade, que poderia ser, por isso, reduzida a um temor da punição.

Para a proposta que fizemos para a constituição do presente dossiê, importa considerar que Foucault, pela perspectiva de Butler, parece afastar-se desse modelo ao reformular a ética nos anos 1980. Em vez de reduzir a moral a um escopo repressivo, ele procurou avaliar como dispositivos e suas normatividades historicamente estabelecidas perfazem um sujeito. Nesse sentido, Foucault (2009), de modo contrário à fase anterior de seu pensamento, passa a enfatizar que o sujeito mesmo implica expor tais limites numa espécie de “estética da existência” que mantém relação crítica com as normas vigentes. A partir do que evoca a escritora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida, talvez seja possível verificar como tais questões se apresentam no âmbito da literatura:

A primeira imagem é a de uma multidão de amputados, na berma da estrada, agarrados a canadianas, cajados, arrastando-se. Angola, Guerra Civil. Chamavam-se “amputados de guerra” e pertenciam à vasta população de deslocados, fugidos a pé das províncias para Luanda. Eu era criança e custava-me olhar as suas feridas, às quais os próprios pareciam ter-se acostumado depressa. A maioria eram homens, muitos deles ainda muito jovens. Havia perdido uma perna, ou ambas, nesse caso

faziam-se deslocar impulsionando o corpo pelo chão sujo com o próprio peso. Traziam os cotos dissimulados em rodilhas de sarja ou algodão sujo de sangue e de terra. Às vezes, tinham menos um braço, ou nenhum. Ninguém parecia repugnar-se ou estranhar os amputados. Caminhar por Luanda, naquele tempo, vinda da Europa, obrigava a tocar a superfície de um estranhamento a respeito da superfície. Aquele era o meu lugar (ainda que ali estivesse apenas de férias), tudo me era estranho, a tez dos transeuntes, próxima da minha, as cicatrizes dos corpos, causadas por doenças que não conhecia, os órfãos nas ruas, os albinos, que nunca vira. “Contempla a tua gente.” (Almeida, 2025, p. 112)

A narração de Almeida, retirada de uma obra que atravessa os processos de um luto e de uma melancolia gerados como efeitos de uma perda que não é apenas subjetiva mas sobretudo coletiva, o trecho demonstra como a materialidade da amputação nos corpos dos homens angolanos revela uma sequela trágica. A mutilação, nesse caso, atinge as parentalidades, as famílias, a nação que, comprometida, não poderá mais ser íntegra na sua relação com a humanidade, já que um sistema de amputações — a colonização, afinal — se efetivou como prática social. Entretanto, no contexto maior de um “romance” que não pôde ser concretamente escrito, a narrativa de Djaimilia parece questionar de modo subjetivante — utilizando de uma memória narrativa permeada pela intimidade e pelas rasuras da ficção que constrói para seu si-narrável — a própria condição faltante de uma escrita desse conflito da dupla nacionalidade ou da duplicada (amplificada, melhor dizendo) condição de estrangeiridade. Que livro? Que pai? Que nacionalidade?

Judith Butler, ao ler a questão dos relatos de si pela perspectiva da filósofa Adriana Cavarero, cujo livro **Olha-me e narra-me: filosofia da narração** foi publicado no Brasil no início deste ano de 2025, se interessa pelo modo como a italiana analisa a contribuição de Sófocles, Homero, Hannah Arendt, Elena Ferrante, Karen Blixen, Gertrude Stein e outros para discutirem como o Ocidente responde à uma questão básica constituidora da humanidade, o “Quem és?”. Isso significa dizer que desde a Antiguidade a literatura é atravessada por cenas de interpelação que mobilizam o *eu* numa relação com o *outro*. A pensadora americana destaca que, na experiência do relato e da narratividade de si, opera um conceito importante para Cavarero, o de unicidade, que muito interessa à literatura:

A unicidade do outro é exposta para mim, mas a minha também é exposta para o outro. Isso não significa que sejamos o mesmo, mas apenas que estamos ligados um ao outro por aquilo que nos diferencia, a saber, nossa singularidade. A noção de singularidade costuma estar ligada ao romantismo existencial e com uma pretensão de autenticidade, mas acredito que, precisamente por não ter conteúdo, minha singularidade tenha algumas propriedades em comum com a do outro e por isso, em certa medida, seja um termo substituível. Em outras palavras, mesmo que Cavarero argumente que a singularidade

estabelece um limite à substituíbilidade, ela também argumenta que a singularidade não tem conteúdo definidor além da irredutibilidade da exposição, de ser este corpo exposto a uma publicidade que é, variável e alternadamente, íntima e anônima. (Butler, 2015, p. 41)

De todo modo, talvez seja importante ratificar que o que interessa à Cavarero é demonstrar como a poesia (a literatura, de um modo geral), por meio da figuração que o poeta ocupa na cena desde a pólis antiga, é uma experiência garantidora da unicidade. É, portanto, a tendência ao particular — e não às abstrações universais — que torna as mulheres excelentes narradoras. Se expandirmos o campo do feminino aos sujeitos que se perfazem fora da categoria “homem universal”, veremos que escrever a unicidade passa a ser uma tarefa de qualquer um/a/e que exceda as convenções do Poder e das hegemonias:

Reconduzidas como Penélope, aos cômodos onde tecia e ficava, desde tempos antigos elas tecem tramas para os fios da narrativa. Elas de fato *teceram* histórias, permitindo que arrancassem sem cuidado a metáfora do *textum* [tecido] dos literatos de profissão. Antiga ou moderna, a arte delas inspira em uma sábia repugnância pelo abstrato universal e alcança uma prática cotidiana em que o conto é existência, relação e atenção. (Cavarero, 2025, p. 87)

III – SOBRE OS TEXTOS SELECIONADOS PARA O DOSSIÊ

Com efeito, este número da **Revista Abril** pretendeu reunir artigos que sejam capazes de discutir, debater e amplificar as discussões em torno da literatura que opera pelo relato de si e/ ou seus congêneres, bem como pretende acolher textos que problematizem as elaborações do *eu* na relação com o *O/ outro*, ou ainda sobre as práticas de mediação — muitas vezes de força e violência — entre o *eu* e o *O/ outro*, em geral ainda distantes de uma ética da alteridade. Assim, ao pensar nas elaborações do “eu” em relação a/ ou em diálogo com o “O/ outro”, apresentamos em seguida os textos selecionados para este volume da **Revista Abril**.

Na seção de resenhas, temos a de Mário João Correia sobre a obra **Fernando Pessoa & Hegel: o poeta & o filósofo**, de Wanderley Dias da Silva, que investiga a unidade dramática formada pelos heterónimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis a partir do ponto de vista da dialética hegeliana, ao considerar os conhecimentos filosóficos do próprio Pessoa e de como estes iluminam a criação heteronímica pessoana. Na resenha de Horácio Ribeiro Pires Peixoto sobre a obra **O que há num nome**, organizada por Tatiana Pequeno, Ida Alves e Monica Figueiredo, o autor observa que o fio que interliga a seleção de textos que integra o livro diz respeito a uma reflexão coletiva sobre o papel que o nome (tanto poético quanto os nomes próprios, literários e simbólicos) promovendo uma cartografia de vozes, memórias e afeto, e é este último que se destaca nesta obra que se percebe

como uma homenagem à poeta Ana Luísa Amaral. Já no texto resenhístico de Carlos Roberto dos Santos Menezes, ““A Poesia ensina a cair”, segundo Afonso Cruz”, o autor analisa a obra **Dieta da poesia** e aponta como Afonso Cruz tem se destacado como uma voz profícua da atualidade, se inscrevendo em uma confluência entre a ficção literária, a reflexão filosófica e a experimentação estética, revelando um estilo que transita entre o lúdico e o metafísico, o fragmentário e o intertextual. Concluindo a seção de resenhas, temos a análise de Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos intitulada “Entre fios e destinos: a teia de conexões em **Tudo-está-ligado**, de Pepetela”, que interliga o fio da memória familiar cuja origem remonta ao reino Tchiyaka, onde animais assumem funções narrativas relevantes, quase míticas, deslocando o protagonista do papel de observador para o de participante ativo em um universo no qual o humano e o animal interagem em tempos de crise.

Finalmente, na seção de artigos, o texto “**Pão de açúcar**, de Afonso Reis Cabral: uma análise da heterotopia e do ex-cêntrico no fio narrativo”, de Renan Menicucci Ferreira e Rodrigo Correa Martins Machado, trata da história de Gisberta, travesti soropositiva e imigrante brasileira que fora assassinada em Portugal. Através de um episódio real, vemos o entrecruzamento entre história e literatura, e observamos um percurso teórico que, entre outras referências clássicas e pós-modernas, traz o conceito de heterotopia, de Michel Foucault, e a topoanálise de Oziris Borges Filho para pensar o espaço como elemento simbólico e identitário, ao ficcionalizar a representação de sujeitos marginalizados e para uma reflexão sobre memória e múltiplas violências. Na mesma seara de pensar diferentes formas de violências, temos o texto de Cátia Wankler e Veronica Prudente, “Vivo entre mim e a angústia de mim”: breve ensaio **sobre Urdindo palavras no silêncio dos dias**, de Vera Duarte”, que analisa a obra escrita durante a pandemia e que traz à tona diversas reflexões sobre as vidas de milhares de pessoas que tiveram seus destinos marcados indelevelmente pela Covid 19 e pela violência das relações coloniais, cuja forja incentivou uma diáspora negra forçada para o Brasil, deixando marcas vivas desse passado entre nós. Ao refletir não apenas sobre as consequências ruins da escravização e da diáspora africana, o trabalho de Miguel Lombas trata sobre a “A interface artística: o *rap* e a literatura em diálogos”, provocando o diálogo entre o rap de MCK e os textos de **Estórias do musseque**, de Jofre Rocha, e **Dizanga dia muenhu**, de Boaventura Cardoso, construindo um discurso por meio de outro, a partir do que Mikhail Bakhtin designou por dialogismo e recorrendo ao conceito de intertextualidade discutido por Julia Kristeva.

Ao pensar no “Direito à Literatura”, de Antonio Candido, para uma formação humanizada e evocando não apenas o direito, mas a obrigatoriedade do ensino de literaturas que deem conta de refletir sobre a contribuição africana em nossa história e o atendimento à lei 10.639/2003, que ainda enfrenta desafios para sua efetiva implementação no âmbito escolar. Assim, o artigo de Eduardo Russell, “Do texto à lei: a presença das literaturas africanas na sala de aula brasileira”, analisa dados de uma pesquisa de doutorado sobre práticas pedagógicas da Educação Básica e evidencia que o ensino

de literaturas africanas se constitui como um gesto político de resistência e que contribui para a ampliação da valorização de memórias historicamente silenciadas e a promoção de uma educação antirracista.

Por sua vez, Carlos Henrique Fonseca discute o direito à memória, aos deslocamentos, avaliando as marcas deixadas pelo colonialismo na obra do cabo-verdiano Joaquim Arena, com o texto intitulado “Sobre deslocamentos e o direito à memória: a propósito de **Debaixo da nossa pele: uma viagem**, de Joaquim Arena”. O artigo “Era preciso escrever: as fragmentações de **Que importa a fúria do mar**”, de Géssica Moreira Ramos, sobre a obra de Ana Margarida de Carvalho, discute a ficcionalização de um acontecimento histórico que prendeu os revoltosos de 1934 e os enviou ao campo de concentração do Tarrafal. Ramos demonstra como a obra desenvolve as temáticas da resistência, memória e testemunho, considerando o ponto de vista dos “vencidos”, daqueles que lutavam por direitos trabalhistas e por liberdade no contexto do Estado Novo. Na esteira da ficção, Patrícia Martinho Ferreira, assina o artigo “**Nenhum olhar**: disforias de um universo em queda” e elege uma obra de José Luis Peixoto para pensar que a “reificação generalizada neste universo ficcional revela uma visão profundamente distópica e fatalista do mundo. Há mundo sem rosto? Haveria ainda mundo por vir?”

Ainda ao refletir sobre a contribuição das literaturas africanas para o direito à formação de uma consciência histórica, Betinha Yadira Augusto Bidemy Casimiro Sá e Angela Guida elegem o tema “A escrita de si dos corpos-vozes femininos na literatura guineense” e ratificam a importância de Odete Semedo como uma poeta atenta às pautas ligadas à alteridade feminina e aos direitos das mulheres guineenses, assim como Domingas Samy ao se dedicar às alteridades femininas e as tradições do povo guineense, entrelaçando literatura, política e direitos humanos na ótica de mulheres pretas. Por fim, Adrielle Figueiredo realiza “Uma leitura de “Metamorfose”, de Luiza Neto Jorge e “Prendas”, de Margarida Vale de Gato” e apresenta como inspiração o texto de Nara Vidal na ocasião da comemoração dos 50 anos do 25 de Abril, numa referência explícita à obra **Novas Cartas Portuguesas**, das três Marias, que foram símbolos de luta e resistência no contexto do Estado Novo. Os poemas analisados de Luiza Neto Jorge e Margarida Vale de Gato são formas de traduzir e evocar múltiplas vozes femininas e suas condições de metamorfose e animalidade por meio da imagem da cabra, reveladora da insubmissão nas lutas por liberdade e direitos.

Diante dos assombros da nossa contemporaneidade que violentam as telas das tvs e dos *smartphones*, cumpre-nos perguntar o que é ainda o rosto humano e o que ele representa. Saídos de um tempo orgulhoso de sua aceleração, em movimento vertiginoso de queda no qual os estertores dos vencidos das guerras pouco importam às lógicas da indiferença frente aos ritos de nossa (antiga?) civilização languageira. Entretanto, o direito à escrita, à voz e à narratividade figuram nos campos da arte e da literatura, ainda que os engajamentos atuais pareçam pouco se importar com a grandiloquência do horror, com a radicalidade da necropolítica e com a negação da ideia — e

mesmo da metáfora — da face humana que distingue cada um, cada uma enquanto a Terra treme em seus eventos-limite. Resta saber o que será do rosto, da nossa metamorfose e, por fim, do que faremos diante das formas contemporâneas do ódio e da descartabilidade das vidas, principalmente daquelas que pouco importam porque não têm — ou mesmo pouco tiveram — relatos de si autorizados ou mesmo reconhecidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira. **O livro do meu pai**. São Paulo: Todavia, 2025.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. 40^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BESSE, Maria Graciete. “Há emenda para este país? Uma leitura de **Fantasia para dois coronéis e uma piscina**, de Mário de Carvalho”. In: **Corpos Cantantes: Estudos sobre a literatura portuguesa contemporânea**. Lisboa: Chiado, 2016.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CAVARERO, Adriana. **Olha-me e narra-me: Filosofia da narração**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

HORTA, Maria Teresa. **Poesia reunida**. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

MONTAURY, Alexandre. “Notas sobre o discurso colonial salazarista e sobre a literatura revolucionária”. In: AMORIM, C.; FAGUNDES, M. et ali. **25 de Abril – 50 anos depois: recordar, refletir, reimaginar**. Vol. 2. São Paulo: Parábola Editorial, 2025.

PEDRO, Mbate. **Vácuos**. Recife: Cepe, 2019.

NOTAS

1 Professora Associada de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. ORCID 0000-0002-7524-9623

2 Professora Adjunta do Centro de Comunicação, Letras e Artes da Universidade Federal de Roraima. ORCID 0000-0002-2175-4165

LITERATURA. RELATOS DE SI E DIREITOS HUMANOS



UMA LEITURA DE “METAMORFOSE”, DE LUIZA NETO JORGE E “PRENDAS”, DE MARGARIDA VALE DE GATO

A READING OF “METAMORPHOSIS” BY LUIZA NETO JORGE AND “PRENDAS” BY MARGARIDA VALE DE GATO

Adriele Figueiredo¹

RESUMO

Neste estudo, realizamos uma leitura dos poemas “Metamorfose”, de Luiza Neto Jorge, e “Prendas”, de Margarida Vale de Gato, analisando a figura da cabra como símbolo central em ambos os textos. Investigamos como as autoras recuperam e reinterpretem a cabra como metáfora de insubmissão e insurgência, cada uma ampliando, à sua maneira, a reflexão sobre linguagem, corpo e criação. Para embasar nossa leitura, dialogamos com vozes teórico-críticas como Hélène Cixous, Ana Luísa Amaral, Judith Butler, Tamara Kamenszain e Nuno Júdice.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa. Luiza Neto Jorge. Margarida Vale de Gato. Autoria feminina.

ABSTRACT

In this study, we conduct a reading of the poems “Metamorphosis” by Luiza Neto Jorge and “Prendas” by Margarida Vale de Gato, analyzing the figure of the goat as a central symbol in both texts. We investigate how the authors reclaim and reinterpret the goat as a metaphor for insubordination and insurgency, each expanding in their own way the reflection on language, body, and creation. To support our analysis, we engage with theoretical and critical voices such as Hélène Cixous, Ana Luísa Amaral, Judith Butler, Tamara Kamenszain, and Nuno Júdice.

KEYWORDS: Portuguese poetry. Luiza Neto Jorge. Margarida Vale de Gato. Female authorship.

APRESENTAÇÃO

O ímpeto para escrever este texto vem da leitura de outro “Esse corpo indecente gera revolução”, de Nara Vidal. Há pouco comemorávamos os 50 anos do 25 de Abril, a revolução que derrubou a ditadura em Portugal. Nesse contexto, a leitura do texto de Nara Vidal foi especialmente provocadora. Publicado na edição de abril de 2024 da **Revista Quatro Cinco Um** (ano 7, número 80), que celebra o 25 de Abril e a edição brasileira de **Novas Cartas Portuguesas**, o texto discute a obra censurada pelo regime salazarista, elaborada ao longo de nove meses por Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, e publicada em 1972.

Há muito a dizer sobre o texto de Nara, mas, por ora, alguns pontos chamam nossa atenção. Ao revisitar o impacto das **Novas Cartas Portuguesas**, a autora abre seu texto a partir de uma experiência corporal (no presente), escrevendo: “Estou na cozinha, penso nas *NCP*. É o corpo, sempre o corpo. [...] corto uma cebola [...] e, acidentalmente, corto a carne do meu dedo” [...] O sangue do dedo é o sangue do meu corpo e não estanca” (Vidal, 2024, p. 34). Três marcas se impõem: 1) o espaço — a cozinha; 2) o corpo — reiterado e central; e 3) a prática do corte — da mão que corta, que sangra e que também escreve. O lugar marcado, a cozinha, é simbólico, representando o espaço interno, doméstico. Ao cortar a cebola, experimenta-se um corpo que fere e sangra, sem conseguir estancar. “Cebolas são perturbantes”, escreveu certa vez Ana Luísa Amaral.

Nara Vidal ainda expressa o desconforto em relação ao uso da palavra “rapto” no título **The Rape of Lucrece**, de Shakespeare, chamando atenção para a naturalização da violência contra o corpo feminino, muitas vezes suavizada pela linguagem. O ponto a que queremos chegar, motivador do nosso texto, é o controle sobre esse corpo como um dos pilares de sustentação do discurso ditatorial salazarista, que exigia corpos femininos submissos e subordinados à ordem patriarcal. A escritora brasileira, com seu texto sensível, mostra como as **Novas Cartas...** desafiam essa lógica e colocam em cena mulheres que falam de seus corpos no centro da revolução. Nesse sentido, o livro foi uma “pedrada no charco”², que expôs as vísceras de uma sociedade conservadora e as injustiças que os corpos sofreram sob o regime salazarista. Considerada como pornográfica, a obra das Três Marias esmiúça as dificuldades de conceber o corpo feminino fora de uma clausura, um corpo que, se livre, poderia ameaçar as estruturas de poder.

Essa reflexão inicial é necessária para dismantelar qualquer ideia de vácuo na nossa discussão. No presente estudo, falaremos, enfim, de Luiza Neto Jorge e Margarida Vale de Gato, mas, para isso, propomos o exercício de um breve percurso sobre a produção de mulheres e o corpo feminino como assunto na poesia portuguesa. Sabe-se que esse corpo está presente na literatura portuguesa desde a lírica trovadoresca, sempre sob a perspectiva do olhar masculino, e no imaginário ocidental desde muito antes (podemos aqui pensar em exemplos da literatura clássica), como também na figura de Eva, sempre ocupando um lugar secundário.

Nuno Júdice, ao falar sobre a afirmação de uma poesia feminina no texto intitulado “A poesia no feminino”, traça um breve panorama da poesia produzida por escritoras portuguesas:

Uma questão que se coloca neste século XXI quando olhamos o panorama, ainda curto, da poesia publicada desde o início, é ver qual a diferença em relação ao que vem do século anterior e que mudanças começam a ganhar forma na linguagem dos poetas agora publicados. Um dos aspectos que marcam essa diferença é a afirmação de uma poesia feminina. Não é obviamente inédito na nossa literatura o aparecimento de mulheres poetas e há na segunda metade do século XX uma significativa presença feminina na nossa poesia, sobretudo a partir da década de 1960 (...) o que sucede é que em muitos casos essa presença foi escondida, censurada ou minorizada, e em todo caso nunca entrou no cânone, talvez com a exceção de Florbela Espanca (...) (Júdice, 2014, p. 51)

O poeta reflete que essa escrita, que marca a presença e a afirmação de uma poesia feminina, não constitui exatamente uma novidade na história da literatura. No entanto, o que encontramos é uma tentativa de apagamento ao longo do tempo, com as autoras sendo ocultadas, censuradas ou diminuídas em relação ao cânone literário — massivamente masculino. Com exceções pontuais, como Florbela Espanca, a produção dessas poetas permaneceu à margem do reconhecimento institucional. É neste percurso, que mobilizaremos algumas reflexões de Judith Butler presentes em **Relatar a si mesmo** (2015), que compreende o relato do eu como resposta à interpelação do outro, considerando que o sujeito não se narra a partir de uma interioridade autônoma, mas sim por uma interação relacional. Nesse sentido, pensamos que os textos dessas autoras são atravessados por uma forte noção de alteridade e do uso da memória como prática poética. Assim, nosso objetivo, ao longo deste trabalho, é ao mesmo tempo, notar como essa ruptura com a ordem patriarcal se manifesta nos textos de Luiza Neto Jorge e Margarida Vale de Gato, resgatando a centralidade dessas vozes.

O PERCURSO POÉTICO DE LUIZA

Luiza Neto Jorge (1939-1989), uma das mais importantes poetas portuguesas do século XX, estreou sua produção poética com **A Noite Vertebrada** (1960), seguida por **Quarta Dimensão** (1961), inserida no projeto coletivo **Poesia 61**. Ao longo da década de 1960, sua produção, tanto a publicada quanto a inédita, foi reunida no volume **Os Sítios Sitiados**, lançado em 1973 e composto por textos escritos entre 1960 e 1970.

Após lecionar no Liceu de Faro durante os anos 1960, Luiza mudou-se para Paris, onde viveu até 1970. Ao regressar a Portugal, ela dedicou-se quase integralmente ao trabalho de tradução. Em 1987, foi laureada com o Grande Prémio de Tradução Literária da Associação Portuguesa de Tradutores, em conjunto com o PEN Clube Português, pela sua tradução de **Morte**

a Crédito, de Louis-Ferdinand Céline. Ao longo de sua carreira, Luiza Neto Jorge traduziu autores importantes para a literatura e o teatro, incluindo Jean Racine, Victor Hugo, Novalis, Apollinaire, Artaud, Ionesco, entre outros. Sua atuação como tradutora foi extensa, passando por ensaios, romances e peças, o que a tornou uma referência na tradução literária em Portugal.

Embora continuasse escrevendo, foi apenas após seu falecimento que **A Lume** (1989), volume que ela preparava, foi publicado e contempla quase duas décadas de sua produção, reunindo poemas anteriormente publicados em jornais e revistas, além de novos textos. Em dezembro de 1993, a Assírio & Alvim reuniu sua obra completa, consolidando o legado de sua escrita, edição que privilegiamos em nosso trabalho.

É importante frisar que Luiza escreve no contexto da ditadura salazarista, momento em que as mulheres eram relegadas ao espaço doméstico, e as pessoas eram, em grande parte, analfabetas, especialmente as mulheres. Além disso, escritores anteriores raramente tinham formação em Letras. Muitos poetas estudaram áreas como Direito, Medicina ou Engenharia, mas, a partir da década de 1960, a formação em Letras trouxe novas disciplinas, como a Linguística e a Teoria da Literatura, resultando em abordagens mais reflexivas sobre a criação literária. Luiza Neto Jorge pertenceu a essa geração que, além de atenta à materialidade do poema, se destacou por uma liberdade imagética e pela profunda elaboração formal³ de seus textos.

Nos anos 1960, o cenário cultural, político e social era efervescente: o regime salazarista já dava sinais de esgotamento, havia a Guerra Colonial e a Revolução de 68 em Paris, além de mudanças globais em diversas esferas. A poesia portuguesa desse período tornou-se um espaço de resistência, não apenas através do neorrealismo, mas como um lugar de insubmissão mental, linguística e estética. A partir dessa perspectiva, o corpo, que é essencial na poesia de Luiza Neto Jorge — atravessado por elementos históricos e sociais, dando forma a um sujeito feminino que se afirma como voz principal e que resiste às convenções autoritárias. A escrita de Luiza revela uma resistência na/da linguagem, apresentando traços de uma criação que flerta com o surrealismo e desestrutura tanto convenções temáticas quanto formais, subvertendo as imposições de qualquer sistema opressor.

Joaquim Manuel Magalhães, em **Os Dois Crepúsculos** (1981), situa Luiza Neto Jorge nesse contexto de intenso cruzamento e recusa entre os movimentos literários da época. Ele argumenta que a década de 1960 foi um período de transformações decisivas na poesia portuguesa, marcado pelo confronto principalmente entre o Neo-Realismo e o Surrealismo. Para Magalhães, compreender as vozes emergentes desse período, exige observar como elas recusam e recuperam esses movimentos, e sugere, por exemplo, que a obra de Gastão Cruz não pode ser dissociada de seu embate com a ortodoxia neo-realista, assim como a de Luiza que deve ser lida à luz de seu diálogo crítico com o Surrealismo.

Magalhães identifica, na poética de Luiza, uma distribuição sintática cuidadosamente calculada, na qual cada verso estabelece conexões prosódicas com os versos que o cercam. Essa pontuação, segundo o poeta ensaísta português, não é meramente psicológica, como nos surrealistas, mas prosódica — um esforço consciente de articulação que revela uma racionalidade na organização formal do poema. A gramática, nesse contexto, torna-se o meio pelo qual se evoca a densidade do imaginário e a irracionalidade surreal, não como expressão espontânea do inconsciente, mas como controle formal da criação. Dessa forma, a poética de Luiza Neto Jorge ultrapassa o Surrealismo, encontrando uma “via inesperada de iluminação: a gramática” (1981, p. 208), motor dessa inovação estilística.

Essa desestruturação da linguagem muito particular de Luiza, pode ser lida pela chave de leitura da Desconstrução derridiana, de desfazer sem destruir. Isto é, querer desestabilizar um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Para Derrida, essa desconstrução acontece no interior da própria linguagem opressora, utilizando-se do material deslocado para reconstruções que são sempre cambiantes. Nessa mesma direção, a obra de Luiza questiona, decompõe e reorganiza os discursos que sustentam o poder simbólico de uma tradição. Sua poesia não apenas rompe com estruturas estabelecidas, mas também desafia o leitor, criando um constante estranhamento e convidando-o à participação na construção de sentidos. Os poemas, assim, resistem à domesticação da linguagem, onde a palavra se transforma e, em constante movimento, faz a linguagem se rebelar contra qualquer forma de controle, afirmando-se como espaço de liberdade.

A poética luiziana caracteriza-se pela revisitação constante de temas, questões e imagens. Um dos elementos centrais de sua produção é, segundo Sofia de Sousa Silva, o deslocamento, que remonta toda uma tradição da poesia portuguesa, e que se manifesta como uma busca incessante pelo outro, pelo diverso: “Deslocar-se implica aqui buscar o outro, buscar a diferença, questionar hábitos e fórmulas prontas (de pensamentos e de vida), duvidar do já dado” (Silva, 2008, p. 159). Sua poética apresenta símbolos recorrentes, como a casa e a porta, por exemplo. A porta, elemento dinâmico, é comparável ao movimento do corpo, que ao abrir e fechar, pode ser também metáfora para a palavra e a poesia, de um espaço interior e exterior do ser e da própria linguagem.

Esses elementos se ligam à relação entre o ser, o lugar e a liberdade, especialmente considerando que, antes de 1974, a porta simbolizava também a impossibilidade de escapar à opressão, refletindo o contexto político da época. Como observa Fernando Cabral Martins no prefácio do livro **Poesia**, publicado pela Assírio & Alvim, a poética de Luiza Neto Jorge faz uma “recusa histórica do modelo do Neo-Realismo — que representa uma ideologia — e sua deriva do surrealismo — que representa o inconsciente” (Martins, 2001, p. 13). Ao rejeitar esses modelos rígidos, Luiza constrói, segundo Martins, um “quase Neo-Surrealismo”, que propõe pequenas revoluções poéticas e busca captar o mínimo em um processo contínuo de

transformação da leitura e da experiência poética de uma magnólia que se abre “onde a palavra se elide / na matéria — na metáfora — / necessária e leve, a cada um / onde se ecoa e resvala” (Jorge, 2001, p. 137). Estamos assim, diante de uma poesia-porta que move os sentidos, e ao ser aberta, vai, aos poucos, desfolhando-se ao leitor. É, por assim, uma poesia que se afirma como experiência física e material, explorando temas como a memória, a morte, o corpo e o poder bruto da palavra em si.

Na obra de Luiza Neto Jorge, o corpo e a escrita, ou a escrita do corpo, desempenham um papel central. Isso se evidencia, por exemplo, em:

O Poema

I

Esclarecendo que o poema
é um duelo agudíssimo
quero eu dizer um dedo
agudíssimo claro
apontado ao coração do homem

falo
com uma agulha de sangue
a coser-me todo o corpo
à garganta

(Jorge, 2001, p. 57, grifos meus)

Nele, a poeta descreve o poema como “um duelo agudíssimo”, comparando-o a “um dedo agudíssimo claro apontado ao coração do homem” (Jorge, 2001, p. 57). A criação poética é apresentada como algo visceral e profundamente corporal, com a escrita surgindo como um corpo atravessado por um falo — a imagem de uma caneta que cospe a voz poética para a garganta. O erotismo marcado, nesse contexto, não se limita ao desejo sexual, mas emerge como uma força criadora. O ato de escrever torna-se uma extensão erótica do corpo e de suas “zonas aquáticas / onde os órgãos boiam” (Jorge, 2001, p. 79). A poesia de Luiza é, assim, uma expressão física e íntima, onde corpo e a palavra se entrelaçam, revelando uma potência que vai além da linguagem, explorando os limites entre o desejo, a escrita e a existência.

O esclarecimento de que o poema é um duelo agudíssimo nos leva a comentar outro aspecto fundamental na poética luiziana: a escrita é também leitura. Luiza foi uma leitora atenta de outros autores e frequentemente deslocou escritas anteriores para dentro de sua própria criação, como é o caso do texto camoniano suplementado nos seus **Recantos**. Assim, sua obra incorpora o diálogo como pulsação desse corpo-escrita e entrelaça-se com outras vozes/corpos-escrita.

Nesse movimento de tessitura, Luiza Neto Jorge ressoa na obra da nossa segunda poeta, Margarida Vale de Gato. Podemos observar que Margarida traz para sua poética alguns traços da criação luiziana. Um exemplo disso é o poema que ela dedica à própria Luiza. O poema pode ser lido de várias maneiras, mas queremos destacar somente um verso: “a primeira vez que a li foi em tradução” (Gato, 2023, p. 61). O verso, para nós, bastante revelador, mostra a relação de Margarida com Luiza através do seu trabalho de tradutora. A escolha por enfatizar a leitura de Luiza por meio da tradução sugere uma partilha entre as duas, e evidencia a forte relação entre escrita e leitura. A tradução, aqui, não é só um meio de acesso, mas também uma maneira de criar novas reverberações na própria escrita.

NO MAR DE MARGARIDA

Margarida Vale de Gato nasceu em 1973, em Vendas Novas, Portugal. Em 1995, se formou em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês-Português) e, no ano seguinte, obteve o Diplôme Supérieur de Hautes Études, com especialização em Literatura, pela Alliance Française de Paris. Em 1999, completou seu mestrado e, em 2008, o doutorado, ambos em Literatura e Cultura Norte-Americanas. Sua tese de doutorado focou na recepção de Edgar Allan Poe na lírica portuguesa da segunda metade do século XIX. Além disso, Margarida também publicou ensaios em suas áreas de especialização, como **Translated Poe** e **Anthologizing Poe** (coorganizados com Emron Esplin, 2014 e 2020).

Gato se considera, antes de tudo, tradutora. Essa identificação foi explicitada pela própria autora em uma entrevista à revista **Visão**, em 1º de maio de 2011: “encontrei a minha relação com a escrita através da tradução. Não me considero uma poeta por aí além” (Cunha; Gato, 2011, s/p.). Isso sugere que, de certa forma, seu trabalho como tradutora acaba se sobrepondo ao de poeta, algo que é reforçado pelo grande número de traduções que ela produziu desde 1996. Entre os autores que traduziu estão Edgar Allan Poe, Christina Rossetti, Oscar Wilde, Marianne Moore, Henri Michaux, René Char, Henry James e Lewis Carroll, entre outros. Em 2012, Margarida recebeu o Prémio de Tradução Alberto de Lacerda e, em 2015, uma Menção Honrosa da Sociedade Portuguesa de Autores, esse trabalho de tradução é algo que reverbera em seus escritos.

Além de tradutora e escritora, Margarida é professora e pesquisadora no Centro de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Na área literária, sua produção inclui, além do projeto **Mulher ao Mar**, que aqui estudamos, os livros de poesia **Lançamento** (2016) e **Atirar para o Torto** (2021), este último também publicado no Brasil pela Edições Macondo em 2022. Em 2011, Margarida lançou, junto com o escritor português Rui Costa, a peça de teatro **Desligar e Voltar a Ligar**.

O projeto **Mulher ao Mar** vem sendo desenvolvido periodicamente e já conta com seis edições. A primeira publicação saiu em 2010 pela Mariposa Azual, uma editora independente que tem desempenhado um

papel importante na difusão da escrita literária contemporânea. As edições seguintes foram: **Mulher ao Mar Retorna** (2013), **Tegenspelers** (2017), edição holandesa, **Mulher ao Mar e Grinalda** (2018), **Mulher ao Mar Brasil** (2021), edição brasileira, e **Mulher ao Mar e Corsárias** (2023), a atualização mais recente, que é a que estamos utilizando nesta análise.

Em breves linhas, podemos dizer que o projeto literário de Margarida Vale de Gato estabelece um profundo diálogo com a tradição ocidental, trazendo uma nova leitura histórica centrada no protagonismo e na voz feminina. Através da escrita, a autora propõe uma reestruturação da história da mulher nessa tradição, deslocando a língua portuguesa para um espaço de rebeldia e pluralidade formal. A autora confronta a lógica patriarcal ao subverter a dominação masculina com uma poesia que dialoga tanto com escritoras do cânone anglófono, como Emily Dickinson, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marianne Moore e Christina Rossetti, quanto com figuras mitológicas como Medeia, Vênus e Perséfone, além de personagens literárias como Anna Karenina. Seus versos convocam a força dessas vozes e, com elas, questiona o lugar passivo no qual foram muitas vezes alocadas, criando um trabalho intertextual e crítico, marcado por uma pluralidade de referências e recursos formais. Esse aspecto intertextual também reflete, como já dito, sua grande experiência como tradutora.

Abriremos nossa análise pela leitura do poema homônimo:

Mulher ao mar

MAYDAY lanço, porque a guerra dura
e está vazio o vaso em que parti
e cede ao fundo onde a vaga fura
suga a fissura uma falta — não
um tarro de cortiça que vogasse;
específico: é terracota e fractura,
e eu sou esparsa, e a liquidez maciça.
Tarde, sei, será, se vier socorro:
se transluz pouco ao escuro este sinal
e a água não prevê qualquer escritura
se jazo aqui: rasura apenas, branda
a costura, fará a onda em ponto
lento um manto sobre o afogamento.
(Gato, 2023, p. 13, grifos meus)

Primeiramente, observa-se que a pontuação varia nas diferentes edições. Além disso, na edição brasileira, a palavra “terracota” aparece fraturada, o que faz com que o termo “fractura” reforce a ideia de ruptura. Mas, que ruptura é essa? Podemos acessá-la como a fratura de um corpo especificado: o corpo de uma mulher que se lança ao mar porque a guerra dura.

Voltemos ao início. O poema abre com o código de socorro “*may-day*”, utilizado pela voz de um “eu” fragmentado e feminino, que lança seu corpo ao mar diante da iminência de uma guerra. Qual? Tatiana Pequeno

(2020) observa que o pedido de socorro “[mayday] parece buscar uma possível salvação entre um afogamento e outro, enquanto resiste às vagas em seu modesto ‘tarro de cortiça’”. Pequeno questiona ainda se “a voz poética estaria tentando surfar (sustentar-se, manter-se de pé) mesmo na atividade sinuosa de tamanho mar em movimento” (Pequeno, 2020, p. 149). O poema não apenas invoca uma imagem de resistência, mas ainda encontra correspondência na capa da primeira edição do livro, de 2010, que apresenta uma mulher na popa de um navio prestes a lançar-se ao mar. Esse gesto, que reitera o título e o primeiro verso do poema, parece apontar para o afogamento metafórico nas águas de um mar cujos signos e forças são predominantemente masculinos. No entanto, há uma mulher em busca de salvar-se, resistindo à submersão, enquanto enfrenta a instabilidade dessas águas. A sujeita poética aqui prevê a queda e, antes de tudo, a canta.

O corpo lançado é constituído interessante por vazio, vaso, falta, liquidez e escuridão, enquanto a adjetivação recai sobre termos como dura, fura, fractura, escritura e rasura. É como se essas escolhas revelassem o próprio processo da escrita: dura, rasurada, fraturada. Tal como quem luta/ guerreia para apanhar um peixe com as mãos⁴, a escrita emerge como um processo sofrido e obstinado, onde corpo e palavra se entrelaçam em uma batalha contínua. Esse esforço físico e simbólico transparece no ritmo do poema, especialmente quando lido em voz alta, com o uso predominante de vogais como /u/ e /o/, além das consoantes fricativas, que reforçam o movimento e resistência no mar — espaço tradicionalmente associado ao masculino, mas que aqui é desafiado pela voz e pelo corpo da mulher a ele lançado.

A água, que não prevê qualquer escritura, evoca a impossibilidade de inscrever algo fixo ou permanente. A palavra “escritura”, no entanto, rimada internamente com “rasura” e “costura”, estabelece um jogo sonoro que nos remete ao ato de escrever como um processo dinâmico, de constante reescrita e correção. Esse entrelaçamento de termos nos faz resgatar as reflexões de Tamara Kamenszain, em seu “Bordado e costura do texto”, que observa a relação simbólica entre escritura e costura, especialmente no trabalho das mulheres, historicamente relegadas ao silêncio e ao espaço doméstico: “Da mesma maneira, quando o olho que relê o escrito perde tempo encontrando sujeira no detalhe, trabalha como mulher. Polir um texto, lustrá-lo, são metáforas que nasceram na tarefa doméstica e a ela devem sua obsessividade artesanal” (Kamenszain, 2000, p. 3).

Margarida parece se alinhar a essa metáfora — gesto que convoca uma série de vozes que se erguem nos versos. Costurando as imagens do poema, a autora explora a obsessão pela minúcia, pela depuração e pelo polimento, associadas ao ato de costurar, refletindo esse processo no labor da escrita, mas não só. Gato reativa a costura como uma prática transmitida por gerações e gerações de mulheres e a revaloriza em seu léxico poético, e, ao fazê-lo, afirma a força de uma tradição desconsiderada, silenciada, reforçando que há, se podemos dizer, em sua poesia, uma articulação entre as esferas sociais, políticas, éticas e culturais. Desse modo, costura não é só

metáfora para a escrita, mas um fio que liga a experiência feminina ao longo da história, de modo que escritura, rasura e costura firmam um espaço de transgressão, onde o processo criativo é marcado por resistência, reinvenção e luta, tal como este corpo (o da sujeita e o do próprio poema) lançado ao mar da tradição.

PARA UMA CONVERSA COM VERSOS

Na tentativa de aproximar Luiza Neto Jorge e Margarida Vale de Gato, propomos a leitura de dois poemas: “Metamorfose”, de **Terra Imóvel** (1964), e “Prendas”, de **Mulher ao Mar** (2023). Como chave da nossa leitura, evocamos a pintura de Goya, **El Aquelarre** (1798), que nos parece particularmente fecunda para refletir sobre as imagens dos poemas. Na cena da pintura, vemos mulheres participando de um ritual que sugere veneração ou sacrifício, dispostas ao redor da figura de uma cabra/bode, figura central da composição. A cabra, com folhagens nos chifres, é apresentada de forma altiva, quase humana. Essa figura nos remete a Dioniso/Baco, o deus com cornos na mitologia grega, simbolizando o caos e aquilo que escapa à razão humana. Seus ritos envolvem música e celebram ciclos de morte-renascimento, frequentemente conduzidos por figuras marginais — especialmente mulheres. É a partir dessa imagem que queremos iniciar nossa leitura. Partimos dela para a leitura de “Metamorfose”, de Luiza. Começando exatamente pelo título, que nos parece remeter, de alguma forma, às **Metamorfooses** de Ovídio, que, enquanto escritor-leitor, vai na malha das histórias antigas e direciona seu olhar para corpos em transformações. Luiza Neto Jorge parece querer beber nesse movimento ovidiano, não para retomar a mitologia clássica, mas para criar algo próprio, reformulando tradições dentro de seu próprio tempo.

O corpo do poema é composto por sete estrofes; em cada uma parece trazer uma metamorfose. Logo na primeira estrofe, temos uma imagem abrupta e visceral: “Quando a mulher / se transformou cabra” (Jorge, 2001, p. 64). A operação da elipse intensifica a transição súbita e simbólica. A cabra, dentro da mitologia medieval, frequentemente associada a algo negativo — é central no poema e sua imagem traria uma leitura pejorativa em relação à mulher: a “devassa”, a “escandalosa”, talvez —, porém logo é ressignificada no poema. A transformação da mulher em cabra parece ainda estar intimamente ligada à ideia de ciclos — como a do ciclo menstrual, sugerido pelo próprio uso da palavra “ciclo” no quarto verso.

Na sequência, ao nos determos na imagem da maré junto à “anuir”, no pretérito perfeito, que, etimologicamente, segundo o dicionário Houaiss, pode significar tanto: 1) consentir, ou seja, estar de acordo (com gestos e palavras), quanto 2) desaprovar, indicando uma tensão entre aceitação e resistência, revela uma complexidade no processo dessa metamorfose. Vejamos, a imagem da maré pode ainda nos remeter aos ciclos lunares e às águas do corpo, o que reforça uma correspondência entre a figura da mulher e a natureza: mulher-maré-ciclos. A força dessas escolhas faz ecoar, no interior dos versos, os movimentos internos dessa mulher, sugerindo também a possibilidade de sangue.

Logo após essa evocação, Luiza introduz uma imagem violenta: de bombas que “desceram em paraquedas / antes dos homens” (Jorge, 2001, p. 64), indicando que essa transformação da mulher é atravessada por guerra e caos, que ressoam nas estrofes seguintes.

Na segunda estrofe, o pronome “esta” não parece anunciar, mas sim presentificar a transformação: a metamorfose ocorre no agora, no tempo presente, onde a maré pode ser retomada. As marés também provocam ressaca. Assim, a “revolta” anunciada, como expressão de insubordinação e insubmissão, funciona igualmente como o feminino de “revolto”: algo movimentado e tempestuoso, como um mar revoltado.

A figura da cabra, na estrofe seguinte, parece contrastar com a destruição evocada pelas imagens de guerra, assumindo agora um novo significado. Enquanto as bombas caem, a cabra — conhecida por sua habilidade de escalar e equilibrar-se em terrenos íngremes — parece indicar a resistência e sobrevivência em meio ao desequilíbrio instaurado pela imagem da guerra. Os equinócios, que também marcam mudanças, aparecem aqui de forma mecanizada, como um processo maquinal/automatizado. Essa ideia de “equinócio mecânico” remete à queda das bombas na estrofe anterior, sugerindo uma violência imposta: o aborto dos filhos como metáfora da morte que a pátria inflige aos seus próprios “filhos”. Ao mesmo tempo, o equinócio, como fenômeno de transformação, alude a uma etapa de ciclo: a possibilidade de vida, mas também a sua interrupção antes da fecundação.

Na terceira estrofe, “Cabra só cabra” parece enfatizar o sentido potente da presença do animal como símbolo. A cabra ataca, mas não mata: “espeta / nas pernas dos pagens” (Jorge, 2001, p. 64), sugerindo um alerta: a necessidade de “ergueres dos mortos / a necessidade da vida” — um contraste com o estado de morte que permeia o poema. Aqui, Luiza parece sugerir que o verdadeiro estado de morte não é um fim físico, mas a alienação e apatia impostas pela violência e pela guerra. E, apesar das mortes, a cabra permanece viva, reforçando a imagem que fecha o poema — a ressurreição —, o renascimento. A mulher, transformada em cabra, passa por uma nova metamorfose, encerrando o ciclo e começando outra metamorfose.

A emigração, portanto, funciona também como metáfora de deslocamento e resistência às imposições sociais e políticas. As imagens seguintes são todas de coisas que se fixam: raiz e letras de imprensa, onde a cabra se coloca contra o grande “silêncio empastado” (Jorge, 2001, p. 64) das instituições (a imprensa) que silencia a barbárie.

O “ritual de emigração”, da estrofe seguinte, alude à transformação da mulher que se torna cabra: de alguém que precisa sair de um lugar e viver em outro como estrangeiro. A metáfora aqui é espacial: a mulher-cabra abandona sua origem e assume uma nova posição em outro território. Essa imagem reflete não apenas uma mudança física, mas também uma desestabilização identitária. Por essa via, parece-nos indispensável apontar a condição dos emigrantes no contexto histórico em que Luiza Neto Jorge

escreve, o que ampliaria o significado da metáfora trabalhada no poema. A emigração, assim, não é apenas um deslocamento, mas também uma forma de resistência às imposições sociais e políticas. Por fim, a metáfora dialoga com o “silêncio nas letras de imprensa” (Jorge, 2001, p. 65), sugerindo como as instituições, especialmente a mídia, podem encobrir ou suprimir essas experiências violentas.

Na estrofe seguinte, a cabra, “desatenta de origens”, retoma a imagem da emigração presente na estrofe anterior — especialmente se pensarmos a ideia de origem como um discurso construído (já que a origem pode ser definida a partir de qualquer ponto na História, e os estados e nações são invenções que criam fronteiras e excluem aqueles que não se encaixam em seus critérios). Em geral, os exilados são os que migram, justamente por não se adequarem a uma imposição de uma “pátria” ou identidade fixa. No entanto, a cabra não se prende a essas noções. E então, com o seu “fardo de cio” e o “peso das tetas”, cabra, bem (muito) cabra, reforça o “só cabra” da terceira estrofe, intensificando a potência do feminino. Esse feminino-cabra, encontra resistência para “adoçar a fome / na flor dos cardos” (Jorge, 2001, p. 65). A imagem que nos abre é a força desse animal, capaz de extrair alimento-vida.

A última estrofe, em suspensão total, inclusive graficamente, evidenciada pelos parênteses e pelos travessões. Sem a separação em versos, temos: “quando a cabra volta mulher — ressurreição”. A pausa na pontuação não apenas interrompe o discurso, mas também sugere graficamente a própria ressurreição. Assim, a cabra “volta mulher”, encerrando o ciclo de metamorfose, de modo que, a mulher que começa como cabra termina retornando à sua forma original, mas não a mesma do início; é ela agora ressuscitada, transformada.

Lendo o poema em sua totalidade, percebe-se que a metamorfose não é apenas o tema, mas também o seu procedimento estrutural. As imagens e palavras se transformam de uma estrofe para outra, criando um ciclo constante de mudança e ressignificação. Além disso, as imagens estão espalhadas e espelhadas ao longo do poema, fazendo com que tudo reverbere. Luiza não utiliza uma imagem e a abandona, pelo contrário, ela introduz um elemento em um verso e o retoma em outro, reiterando a metamorfose como um procedimento. Assim, ao escrever um poema sobre metamorfose, a poeta incorpora uma palavra/imagem que aparece transformada (metamorfoseada) em outra.

Há sempre movimento, não apenas para ser afirmado, mas também para mover sentidos e deslocar significados. Embora o título do livro **Terra Imóvel**, onde o poema está inserido, sugira uma imobilidade, e até mesmo o próprio poema, embora fixo, é elaborado para um constante movimento pelas suas múltiplas possibilidades de leitura. O poema, que se estrutura em torno da ideia de metamorfose — entendida como um ciclo de mudança contínua — remete à simbologia da cabra, que pode representar uma li-

berdade feita de impulsos imprevisíveis e também a uma transgressão. Ao mesmo tempo, essa transformação animalizada simboliza a ruptura com a condição de um corpo feminino controlado e objetificado. Assim, o ciclo da metamorfose pode ser também lido como uma forma de libertação que subverte as raízes históricas e sociais de um corpo subjugado, que aqui, metamorfoseado, transita por dimensões de silêncio, resistência e reinvenção. Assim, o poema não apenas constrói a transformação da mulher, mas também incorpora a revolta e a luta por liberdade.

Passando nesse momento para a leitura do poema “Prendas”, de Margarida Vale de Gato, a começar pelo título — a autora nos oferece uma espécie de emboscada pelo termo escolhido —, que tanto pode ser lido como: 1) objeto dado ou recebido, “lembrança”, de uso recorrente em Portugal; 2) Como dote/habilidade, no sentido figurado de “prenda”, indicando alguém com aptidão para desenvolver uma atividade, 3) o subjuntivo do verbo “prender”, assumindo assim um (tu) interlocutor, portanto, tu prendas (fixe) ou não?

O título, que à primeira vista pode parecer uma armadilha, revela sua complexidade aos entrarmos nos versos, e assim, começa a se dissolver. Mas antes, vejamos, o que em primeiro lugar se constata, logo na abertura do poema, que: se falará do/no feminino, reforçado pela marca de gênero gramatical: *instruídas*.

Logo no primeiro verso, temos: “Cabalmente *instruídas* (mas)”, seguido por uma adversativa que complementa: “*pouco experimentadas*”. Essa oposição sugere que as figuras femininas mencionadas não ocupam o lugar do experienciador e sim o de quem é instruído, guiado, permanecendo em uma posição secundária, sujeitas, guiadas.

Neste ponto, é interessante nos deter, mesmo que de maneira breve, na palavra “experimentar”, que desperta diversas nuances, como, por exemplo, a de ter sido tema de muitos estudos, incluindo o da figura incontornável de Walter Benjamin, que pensou o tema da experiência numa abordagem moderna. No entanto, para a leitura deste poema, parece mais expressiva uma ressonância camoniana — sobretudo no sentido que a autora parece querer imputar ao verso. Nessa direção, convoco uma pequena passagem do épico, *Os Lusíadas*, que pode fundamentar nossa hipótese de leitura do poema. No Canto V, Vasco da Gama sugere que o conhecimento adquirido pela experimentação/vivência tem maior valor — e é mais elevado — do que o conhecimento científico. Dispara o navegante: “Os casos vi que os rudos marinheiros, / Que tem por mestra a longa experiência” (*Lus.*, V, 17, vv. 1-2).

O fato a destacar é que Vasco da Gama foi uma figura histórica: um navegador português, responsável por comandar uma das primeiras expedições às Índias, e que, por isso, opera como símbolo duplo — tanto como viajante (homem) que encarna a exploração e conquista, quanto como representante de um privilégio masculino no plano histórico e ficcional. É precisamente esse lugar de dominação que Margarida Vale de Gato parece

querer desestabilizar. De modo que, quando nos diz em seus versos que as mulheres foram instruídas, porém pouco experimentadas, a autora confronta criticamente essa tradição masculina. Em seguida, a voz poética prossegue, afirmando que somos “cabras- / cegas da literatura”.

Aqui, o corte do verso em dois segmentos provoca uma polissemia. Primeiro, temos: 1) a figura da cabra (cega), animal domesticado e, neste caso, privado também da visão; 2) a recuperação do remoto jogo palaciano, no qual um dos participantes é vendado e deve encontrar os demais sem enxergar — uma possível alegoria do impedimento, da limitação de movimento e percepção —; 3) como vimos no poema de Luiza Neto Jorge, a cabra é tradicionalmente associada a algo lido como pejorativo, como à bruxaria, evocando o demônio na cultura cristã medieval. Contudo, podemos também pensar em leituras alternativas: 4) a cabra que alimentou Zeus, simbolizando o cuidado materno; ou 5) a figura da cabra como ofensa na cultura popular portuguesa — associada à prostituição ou a um comportamento moralmente desviante. A cabra, portanto, carrega uma simbologia expressiva, ambígua, oscilando entre o demonizado e o nutridor. Ambas as poetisas se apropriam dessa imagem complexa, e Margarida em particular, acrescenta o elemento da cegueira que parece-nos reforçar a dimensão de impedimento e de submissão desse sujeito.

Desse modo, ao declarar que as mulheres, além de instruídas e pouco experimentadas, são “cabras-cegas da literatura”, a voz poética expõe a posição historicamente subordinada que essas figuras femininas ocupam na tradição literária: domesticadas como a cabra e privadas de visão, como no jogo. Além disso, podemos acionar Camões uma segunda vez nesta leitura: não apenas pelo valor atribuído à experimentação, mas também pelo fato de ter sido um poeta que cantou as desordens de um mundo desconcertado.

Retomando a análise do poema, ainda na primeira estrofe, a voz poética se inclui entre essas sujeitas ao afirmar: “Sustém-nos o tédio/ e a lonjura sujeitamos/ o verso a tarefas prendadas” (Gato, 2023, p. 53). Aqui, parece confirmar-se uma das possibilidades de leitura do título: a escrita como uma prática prendada — marcando a noção do espaço doméstico. A sujeita poética não só se inclui no mesmo lugar que as outras das quais fala, como ainda se identifica como trabalhadora da palavra — uma escritora que, além de escrever, quer afirmar sua criação ao labor das “tarefas prendadas”, revelando a técnica a que se filia: lavra, costura, emenda, cesura e apura a palavra.

Essa associação entre escrita e costura, já explorada por Margarida Vale de Gato no poema “Mulher ao Mar”, ressurgue aqui como um fio condutor que atravessa sua obra. A metáfora da costura, que une o texto ao labor manual, destaca-se novamente como procedimento estruturante. Além disso, essa aproximação guarda uma memória estética e discursiva compartilhada por outras escritoras contemporâneas, como Ana Luísa Amaral, para quem a escrita também é um ato de tecer — um processo de composição e recomposição.

Na imagística delineada pelos termos que compõem o corpo do poema, destaca-se, nos versos 3 e 4 da segunda estrofe, o termo “censura”, em “escrita sob censura” (Gato, 2023, p. 53). A relevância desse termo se amplia com a informação dada por Margarida em entrevista a Tatiana Pequeno:

O meu poema “Prendas” (Cabalmente instruídas mas/ pouco experimentadas/ somos as cabras-/cegas da literatura” é herdeiro directo de *Novas Cartas*. Trata-se de um livro que foi uma pedrada no charco não só em tempos de repressão ideológica nacional, mas ao nível do que de mais experimental e altruísta pelo mundo se fazia (o pacto de não-autoria das três feministas solidárias é, só por si, uma abdicação da propriedade associada ao patriarcado). A desconstrução das formas, o jogo com a tradução e até com a transição de línguas e discursos, para além do revisionismo histórico que implica pleitar com a freira co-dependente, é uma construção toda ela projetada para uma utopia ainda hoje à frente do seu tempo (Gato, 2020, p. 154).

Sabe-se que *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velha da Costa, foi confiscada pela censura do regime salazarista, o que reverbera a importância do termo “censura” no poema. E, como aponta Margarida, a obra foi uma “pedrada”, especialmente por sua sincronia com os movimentos feministas que reivindicavam o corpo e a escrita feminina — questões amplamente exploradas pelas três autoras.

Ao afirmar que seu poema “Prendas” é herdeiro direto das *Novas Cartas...*, Margarida filia sua escrita a um projeto coletivo, com veias femininas e feministas que reconstroem diálogos, como a retomada feita pelas três Marias das *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado. A poeta propõe uma escrita como um tecido bordado por muitas línguas e discursos, em um jogo de tradução aberto a um “revisionismo histórico”.

Ao se reconhecer herdeira de *Novas Cartas...*, Gato insere sua voz em uma linhagem coletiva e insurgente. E, como observa Judith Butler, esse gesto, marca uma subjetividade que se constrói na relação com o outro, por vezes em contextos marcados por violências e pelo apagamento dessas vozes. Esse gesto poético pode indicar uma outra forma de relato, ao mesmo tempo em que propõe a afirmação de uma escrita de si engendrada como espécie de resposta crítica/política diante de, e direcionada a, um mundo que coloca em perigo a sobrevivência desses sujeitos. Como salienta Butler, ao convocar Nietzsche, “só começamos a contar uma história de nós mesmos frente a um ‘tu’ que nos pede que o façamos” (Butler, 2015, p. 15). A partir disso, podemos pensar que o relato de si não emerge de uma interioridade isolada, mas se constitui em uma cena de interpelação, em que o sujeito é convocado a responder e/ou justificar-se a um outro. Nesse gesto há sempre um deslocamento: o eu só se torna narrável na presença — real, simbólica ou imaginada — de um outro que demanda, escuta ou o desafia. Dessa forma, podemos dizer que o relato se trata de uma constituição ética da subjetividade, na qual o discurso se dá como forma de vida e de sobrevivência, sobretudo em contextos marcados pela violência e pela rasura das subjetividades.

Com isso em vista, o encerramento do poema toma maior profundidade. Na terceira estrofe, a voz poética questiona: “Por que não escrevemos?” (Gato, 2023, p. 53), e antes mesmo de deixar o leitor em desamparo, a autora oferece-nos uma espécie de resposta: “Porque as nossas vidas são falhas/ de convulsões e a palavra é/ Arte dócil como nós/ e paciente aguarda”. A explicação, ironicamente trágica, ressoa com as vozes da tradição literária que relegou a autoria feminina ao espaço da “docilidade”, marcado pelo silenciamento e pela exclusão. As “instruídas” apenas pegam “no talher com etiqueta e leva[m] só com/ todos já servidos a apurada refeição à nossa boca” (Gato, 2023, p. 54), com as “etiquetas” criadas por homens. Nesse contexto, poderíamos evocar inúmeras contribuições, como a de Virginia Woolf em **A Room of One's Own**, mas recorremos aqui à provocação de Hélène Cixous no seu **O riso de Medusa**: “Contra as mulheres cometeram o maior dos crimes: as levaram insidiosa e violentamente a odiarem outras mulheres, a serem suas próprias inimigas, a mobilizarem sua imensa potência contra si mesmas, a serem executoras da obra viril deles” (Cixous, 2023, p. 47). Margarida parece justamente querer desestabilizar essas dinâmicas, mobilizando uma reflexão crítica sobre os espaços de exclusão e resgatando a costura como afirmação de uma linhagem de escrita.

Ao apropriar-se dessa prática na sua escrita, incorpora o léxico doméstico e seus subtextos como fios de combate, reafirmando a força de uma tradição silenciada. Desse modo, a poeta parece aderir ao chamamento de Cixous de que é preciso que a mulher escreva, que escreva sobre si mesma, tomando tanto a escrita quanto seus próprios corpos dos quais foram violentamente afastadas. A obra gatianana emerge, assim, como um bordado vivo e aberto, entrelaçando vozes e reivindicando espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para articular as reflexões feitas neste estudo, vimos que tanto Luiza Neto Jorge quanto Margarida Vale de Gato retomam o signo da cabra e o ressignificam. As poetisas reconstróem e redimensionam o olhar para esse símbolo, (re)perspectivando-o como um lugar de resistência. A proposta de ambas é romper com um lugar subjugado, transformando-o no de sujeito do discurso. A revolta é afirmada em “Metamorfose”, de uma cabra (só) cabra — cabra (bem) cabra — que, no compasso da fúria, habita um corpo ressurgido, ressignificado. A cabra de Margarida, por sua vez, marca um lugar no qual a sujeita poética reivindica, escrevendo com uma linhagem que deseja lavrá-lo e costurá-lo. E Luiza, como atentamente anotou Ana Luísa Amaral, constrói uma escrita subversiva que “faz-se sempre de dentro e é construída a partir de uma versão anterior” (Amaral, 2019, p. 31). Vimos que a subversão em Luiza emerge de dentro da linguagem, que ela não subordina às normas esperadas.

Nos versos de Luiza, a transformação da mulher em cabra, parece surgir de uma violência específica de um mundo masculino — como indicam os versos iniciais: “as bombas/ desceram em paraquedas/ antes dos homens”. No entanto, ao longo do poema, essa metamorfose não é meramente passiva,

a cabra — com seus chifres, espetam o corpo dos pagens — e encarna uma inquietação que não se rende à subjugação. A estrofe que diz “foi quando a mulher/ se fez cabra/ no compasso de fúria/ contra a batuta” traz essa insubmissão crescente. Essa transformação se revela não apenas como resposta à violência, mas também como um processo intelectual, um rompimento com estruturas de conhecimento e linguagem que silenciavam as mulheres. Na estrofe em que a metamorfose é descrita como “ritual de emigração/ em resposta à raiz”, o poema sugere que a metamorfose acontece não apenas em resposta ao corpo oprimido, mas também à opressão imposta pela cultura e pela linguagem (“ao grande silêncio/ empastado nas letras/ de imprensa”). O *enjambement* entre os versos “nas letras” e “de imprensa” reforça uma separação entre a academia e os meios de comunicação, evidenciando a ausência de direito à palavra que as mulheres experimentam nesses espaços.

Vimos, enfim, que nada permanece estático ou cristalizado dentro da linguagem luiziana. Pelo contrário, há um constante questionamento das fórmulas estabelecidas e dos significados fixados pelas normas. A transformação da mulher em cabra, presente no poema, é simbólica por um deslocamento semântico, desafiando o leitor a construir camadas de sentido. Nesse processo, uma nova língua é criada, fazendo-nos escapar de qualquer sinal de familiaridade por meio de recursos como as elipses, que rompem com o convencional e instauram uma provocação permanente, a partir de um “confronto vocabular”⁵ de um corpo insurrecto que nos ensina a cair.

Por outro lado, em Margarida Vale de Gato, a cabra surge com um viés diferente: a imagem da cabra-cega remete à alienação e evoca um trabalho poético que se aproxima do labor doméstico. A interseção entre a escrita e as tarefas domésticas sugere uma crítica ao silenciamento das mulheres e à invisibilização de suas vozes na escrita. A pergunta “por que não escrevemos?” ecoa uma inquietação profunda sobre a dificuldade de encontrar espaço para a criação em meio às tarefas cotidianas, especialmente em uma sociedade patriarcal que impõe à mulher o papel de cuidadora. A costura e a cozinha, que aparecem simbolicamente no poema, reforçam essa associação entre o trabalho criativo e o trabalho doméstico, acentuando a falta de reconhecimento da voz feminina na literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Luísa. **Arder a palavra e outros incêndios**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019.

AMARAL, Ana Luísa. Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres. **Cadernos de Literatura Comparada**, nº 8/9, dez. de 2003, p. 105-120. Disponível online: <https://repositorioaberto.up.pt/bits-tream/10216/23363/2/analuisaamaraldocentro000094798.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2025.

ALVES, Ida. (Organizadora). **Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Niterói: EdUFF, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina. A condição feminina e a violência simbólica**. 15ª edição. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CORREIA, Hélia. “Mulher ao Mar – Uma revolução”. In: GATO, Margarida Vale de Gato. **Mulher ao Mar Brasil**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021, p. 97-102.

EIRAS, Pedro. (Coordenador). **Jovens Ensaístas Lêem Jovens Poetas**. Porto: Deriva, 2008.

GATO, Margarida Vale de. **Mulher ao Mar Brasil**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021.

GATO, Margarida Vale de. **Mulher ao Mar e Corsárias**. Lisboa: Mariposa Azul, 2023.

JORGE, Luiza. **Poesia**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001.

JÚDICE, Nuno. A poesia no feminino. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida; NUNO, Júdice. (org.). **Crítica de poesia: tendências e questões**. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2014, p. 51-58.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura. Tradução Clarisse Lyra. Original: Bordado y costura del texto. In: **Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)**. Buenos Aires: Paidós, 2000. p. 207-211.

KLOBUCKA, Anna. **O Formato Mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa**. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. “Luiza Neto Jorge”. In: **Os Dois Crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 205-212.

NAVA, Luís Miguel. “Acme a ser arte: alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge”. **Revista Colóquio/ Letras**. Ensaio, nº108, Mar. 1989, p. 48-62.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2005.

PEQUENO, Tatiana. Margarida Vale de Gato: apresentação de Mulher ao mar e entrevista. **Abril**, v.12, n.24, Niterói, 2020, p.145-158. Disponível online: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/40576>. Acesso em: 20 mar. 2025.

SILVA, Sofia Sousa. “[Recensão crítica a ‘19 Recantos e Outros Poemas’ de Luiza Neto Jorge]”, **Colóquio Letras**, n.º 175, Set. 2010, p. 159-161. Dispo-

nível *online*: <https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/175/PT.FCG.RCL.9050.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2025.

VIDAL, Nara. Esse corpo indecente gera a revolução. **Revista Quatro Cinco Um**. Ano 7. Edição 80. Abril de 2024. Disponível *online*: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/critica-literaria/esse-corpo-indecente-gera-a-revolucao/>. Acesso em: 28 mar. 2025.

Recebido para avaliação em 30/04/2025.

Aprovado para publicação em 23/07/2025.

NOTAS

1 Doutoranda em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Luís Maffei. Mestra em Estudos Literários, com ênfase em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela mesma instituição.

2 A expressão foi usada por Margarida Vale de Gato, em entrevista concedida a Tatiana Pequeno. Gato afirmou: “Trata-se de um livro que foi uma pedrada no charco não só em tempos de repressão ideológica nacional, mas ao nível do que de mais experimental e altruísta pelo mundo se fazia” (Gato, 2020, p. 154).

3 Essas reflexões sobre a elaboração formal dos textos de Luiza Neto Jorge foram amplamente discutidas em curso ministrado pela professora Ida Alves na Universidade Federal Fluminense, em 2024.

4 Lembramos aqui da “Arte Poética”, de Adília Lopes.

5 Tomo de empréstimo a expressão de Joaquim Manuel Magalhaes no ensaio sobre Luiza Neto Jorge, em **Dois Crepúsculos** (1981). p. 212.

ERA PRECISO ESCREVER: AS FRAGMENTAÇÕES DE *QUE IMPORTA A FÚRIA DO MAR*

IT WAS NECESSARY TO WRITE: THE FRAGMENTATIONS OF *QUE IMPORTA A FÚRIA DO MAR*

Géssica Moreira Ramos¹

RESUMO

O presente artigo abordará o livro **Que importa a fúria do mar**, estreia ficcional de Ana Margarida de Carvalho, autora portuguesa contemporânea. A partir da ficcionalização de um acontecimento histórico — a prisão de revoltosos do 18 de janeiro de 1934 em Marinha Grande, que dois anos depois estariam na construção do campo de concentração do Tarrafal —, o livro da autora lusitana desenvolve a temática de resistência, memória e testemunho. Com intuito de investigar a maneira que Ana Margarida de Carvalho dá voz aos vencidos, serão analisadas as fragmentações presentes em sua obra, tanto no campo da narrativa, com o entrelaçamento de diferentes contextos históricos, como do discurso, em que o caráter intertextual se manifesta.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Margarida de Carvalho. **Que importa a fúria do mar.** Ficção portuguesa contemporânea.

ABSTRACT

This article will discuss the book **Que importa a fúria do mar**, the fictional debut of Ana Margarida de Carvalho, a contemporary Portuguese author. Based on the fictionalization of a historical event — the arrest of the insurgents of January 18th, 1934, in Marinha Grande, who two years later would be involved in the construction of the Tarrafal concentration camp —, the book by the Portuguese author develops the themes of resistance, memory and testimony. In order to investigate the way in which Ana Margarida de Carvalho gives voice to the defeated, the fragmentations present in her work will be analyzed, both in the field of narrative, with the interweaving of different historical contexts

KEYWORDS: Ana Margarida de Carvalho. **Que importa a fúria do mar.** Contemporary Portuguese fiction.

A rapariga que esperava muito
as cartas do namorado
que lhe escrevia muito pouco
casou-se com o carteiro.

Adília Lopes

“O Tarrafal? Mas isso é uma história de amor...” (Carvalho, 2019, p. 36) assim responde Joaquim, personagem principal do livro de Ana Margarida de Carvalho, **Que importa a fúria do mar**, ao ser entrevistado, já aos 80 anos, acerca da sua experiência como prisioneiro no campo de concentração do Tarrafal, na ilha de Santiago, em Cabo Verde, após o levante de 18 de janeiro de 1934 em Portugal, contra o ainda muito recente Regime Salazarista. Se, como mencionado por Francisco, um de seus companheiros no exílio, “não é com cartas de amor que se faz a revolução” (Carvalho, 2019, p. 74), é com elas — ou por causa delas — que Joaquim garante forças para sobreviver e futuramente produzir seu testemunho sobre esse momento vergonhoso da história portuguesa.

O livro de Ana Margarida de Carvalho fala, sobretudo, sobre a memória. Além de Joaquim, outra personagem central do romance de estreia da escritora lusitana é Eugénia, jornalista de um pouco mais de 35 anos que deseja fazer um documentário sobre o campo de concentração do Tarrafal e, por isso, o entrevista. Assim, duas gerações são postas em diálogo: de um lado, tem-se um Portugal liberto, pós-Revolução dos Cravos e pós-libertação das ex-colônias em África, do outro lado, a ascensão do regime fascista que duraria 48 anos, o mais longo governo autoritário da Europa Ocidental durante o século XX.

Em **Que importa a fúria do mar**, há a ficcionalização de um evento real. Por conta da Constituição promulgada em 1933 e do decreto nº 23050, de 23 de setembro de 1933, que limitava a atuação de sindicatos no território português, ocorreu uma greve geral. Ainda que tenha sido um levante nacional, a penalidade aos revoltosos da cidade de Marinha Grande foi singular:

Os revoltosos da Marinha Grande sofreram uma punição particularmente pesada. Quando, dois anos mais tarde, o regime inaugurou a prisão do Tarrafal, na ilha de Santiago, em Cabo Verde, um terço dos reclusos eram participantes na revolta da Marinha Grande, e alguns acabariam por lá morrer devido às condições terríveis do campo. (Sousa Pinto, 2018)

A criação do Campo de Concentração do Tarrafal servia como espaço de prisão política e social daqueles que resistiam ao regime salazarista. Localizado em um território afastado, as condições de vida dos prisioneiros fizeram com que ele fosse conhecido também como “Campo da Morte Lenta”. Em seu livro **A história da PIDE**, a historiadora Irene Pimentel investiga a atuação repressiva do regime político da polícia durante o período ditatorial em Portugal. Sobre o campo do Tarrafal, esclarece:

Criado pelo Diploma n.º 26 539, de 23 de Abril de 1936, o campo do Tarrafal começou a funcionar em Outubro desse ano, recebendo camponeses da revolta dos lacticínios na Madeira, operários da Marinha Grande participantes na greve geral de 18 de Janeiro de 1934, marinheiros da ORA (Organização Revolucionária da Armada), que se haviam revoltado em Setembro de 1936, socialistas, anarcossindicalistas, além de boa parte de membros da direcção do PCP.

Por esse campo de concentração, que começou por ser um rectângulo de arame farpado com tendas e acabou com grossas paredes construídas pelos próprios prisioneiros, passaram, no primeiro período, mais de 250 pessoas, em 18 levas de prisioneiros, morrendo 32 deles. Além dos trabalhos forçados, os presos eram submetidos a castigos tremendos, como a célebre «frigideira» de cimento — um «forno» durante o dia e um «frigorífico» durante a noite [...] Mas a enorme mortalidade do Tarrafal deveu-se sobretudo à falta de assistência médica para as doenças provocadas pelo terrível clima que aí vigorava. (Pimentel, 2007, p. 431)

No romance de Ana Margarida de Carvalho, o relato exposto por Joaquim está dentro desse contexto: desde a prisão dos grevistas da Marinha Grande à ida ao Campo no Tarrafal e as torturas lá sofridas — como, por exemplo, da “frigideira”. O desenvolvimento da história se dá ao longo de um processo cuidadoso de rememoração e troca de experiências. As personagens criam uma cumplicidade que permite à narrativa apresentar momentos de reflexões de carácter pessoal e histórico.

Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro de ensaios **Lembrar, escrever, esquecer**, diz que a memória dos humanos se constrói entre dois polos: o da transmissão oral e o da escrita. O primeiro mantém a presença e a vivacidade daquele que transmite, mas apresenta um carácter frágil e efêmero. O segundo, por sua vez, pode perdurar por mais tempo, mas, claro, perde na vivacidade (Gagnebin, 2009, p. 11). Longe de querer considerar um método superior ao outro, o que a autora pontua, ainda nas notas de abertura de seu livro, é a fragilidade da existência humana. Sabemos que não há a garantia da imortalidade do registro, mas testemunhamos o esforço de dizê-lo (Gagnebin, 2009, p. 11). É necessário, então, trabalhar a permanência dessa memória, já que se trata de uma ação ética que possibilitaria ao momento presente não reproduzir traumas passados e dar continuidade à existência daqueles que por tanto tempo foram apagados da história. Em seu livro, Ana Margarida de Carvalho dá voz aos que por tanto tempo foram vencidos:

Nesta cápsula de cimento fritava-se. Muitos presos participaram a construí-la na ilusão de que serviria para arrecadação, perceberam então que era para arrecadar humanos, e daí tanto fazia, a infâmia priva de personalidade aqueles de quem se apodera e torna-os menos do que humanos, menos do que animais, uma coisa orgânica num esforço de manutenção. (Carvalho, 2019, p. 209)

Esse caráter político está presente em todas as obras da autora lusitana e tal aspecto, explicita Mônica Figueiredo em sua intervenção “Ana Margarida de Carvalho: Prazer em conhecer”, apresentada no ciclo de encontros *on-line* “Prosa e Verso no Real”, vem de um trabalho jornalístico íntegro e preocupado em denunciar o momento presente: “o que hoje é produto de ficção no trajeto da Ana Margarida de Carvalho veio dessa trajetória que é séria e alicerçada numa perspectiva de olhar o real com olhos críticos” (Figueiredo, 2022). Exercendo a carreira por mais de 25 anos e acumulando prêmios notórios por sua atuação como repórter, sua posição crítica de recuperar e preservar a história mostram uma postura “atenta como uma antena” (Andresen, 2018, p. 362), o que reverbera na construção histórica de suas obras literárias hoje.

Em **Que importa a fúria do mar**, o testemunho de Joaquim se deu vinculado às suas cartas de amor. Ele impõe-se: “era preciso escrever, escrever...” (Carvalho, 2019, p. 74). Quando prisioneiro, esteve a tecer cartas à sua amante Luísa que, sem se preocupar exatamente como, saberia que seriam entregues. Nisso, jogou o molho de cartas ao acaso do comboio que o levava ao campo de concentração. Ainda que a hipótese de alguém encontrar as cartas e as entregar ao destinatário pareça absurda, elas são seu vínculo com a vida fora daquele espaço, era uma garantia. Afinal: “Isso é uma história de amor. E não se matam os portadores de mensagens de amor” (Carvalho, 2019, p. 73), as cartas de amor eram urgentes, pois sua vida dependia delas. E, sobretudo, há alguém que irá recebê-las.

Além do ato de escrita ter sido, para ele, a garantia dessa ligação com a amante e de um futuro retorno à normalidade, a lembrança da escrita dessas cartas também serviu como uma espécie de âncora para aguentar o sofrimento do momento em que esteve no Tarrafal. Quando torturado, é a essa lembrança que ele se agarra:

Esforçou-se por ignorar este insidioso animal que lhe enchumacava a camisa à passagem. Via a sua progressão em espiral, pensava que, se ela se aproximasse do rosto, poderia trucidá-lo com a boca. Uma armadilha de dentes e nervos tensos à espera da presa. Pensou em Luísa com todas as suas forças. Imaginou o portador das cartas a bater-lhe à porta com palavras dele tão inflamadas que a fariam corar. (Carvalho, 2019, p. 199, grifo meu)

Posto que não teve resposta, coube a Joaquim pensar no momento em que essas cartas chegariam a Luísa: uma vez que o envio foi incerto, nada o garantia que a ausência de resposta se dava de forma proposital. Como uma espécie de **Cartas Portuguesas** às avessas, em que a figura que parte é a responsável pela escrita, sua trajetória se dá a partir de um diálogo interdito, que só será finalizado dez anos depois — de certa forma, trágico. A escrita é, para Freud, “a linguagem do ausente” (Freud, 2011, p. 36), em **Que importa a fúria do mar**, é a via que Joaquim perseguiu para reivindicar sua humanidade, estabelecer diálogo, manipular a morte. Por essa falta, nasce a escrita, ato que auxilia nesse momento. Essa atitude relaciona-se ao fragmento acerca da ausência no **Fragmentos do discurso amoroso** de Barthes:

Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Desta singular distorção, nasce uma espécie de presente insustentável; [...] Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir palco para a linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que ela lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criando um paradigma). [...] Essa encenação linguística afasta a morte do outro: diz-se que um pequeno instante separa o tempo em que a criança ainda acredita que a mãe está ausente daquele em que acredita que ela já está morta. Manipular a ausência, é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte” (Barthes, 1981, p. 29, grifo meu)

Tal ação é possível pela existência de um receptor: ainda que ausente como referente, já que não ocupa o espaço físico em que o escritor das cartas se encontra, não deixa de ser um alocutário: sua presença o acompanha. Então, o tempo sofre a manipulação do escritor: é uma possibilidade de resistir, já que a ausência abre palco para a linguagem. **Em Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**, Judith Butler discorre sobre o entrelaçamento com um interlocutor para a escrita de si. Ao citar Adriana Cavarero, expõe a importância de um “tu” para que esse relato seja possível. Ainda que o livro de Ana Margarida de Carvalho não esteja dentro do campo da autobiografia — afinal, trata-se de uma ficção — as ideias de Butler ajudam a pensar a condição dessa personagem que liga sua existência a uma outra:

Eu existo em um sentido importante para o tu e em virtude do tu. Se perco as condições de interpelação é porque não tenho um “tu” a quem interpelar, e assim também perco “eu mesma”. Para ela, só se pode contar uma autobiografia para o outro, e só se pode fazer referência a um “eu” em relação a um “tu”: sem o “tu”, minha própria narrativa torna-se impossível. (Butler, 2019, p. 46)

Por ter um “tu” — Luísa —, as cartas foram escritas. Por um outro “tu” — Eugénia —, o testemunho é dado e a história permanece. De diferentes maneiras, as cartas mobilizam a narrativa de **Que importa a fúria do mar**, mas jamais estabelecem um diálogo entre o destinatário e o remetente inicial. A resposta das cartas de amor de Joaquim não vem de Luísa, mas de Eugénia, que, por sua vez, está sempre estabelecendo um diálogo com a mãe, essa presença espectral que a acompanha por conta do abandono durante a infância. Sem poder estabelecer uma comunicação propriamente dita, endereça-se internamente. A única carta que lemos é a de Francisco, que, em toda sua estrutura, anuncia que se trata de algo não escrito: “Peço desculpa por esta carta que não te escrevo” (Carvalho, 2019, p. 183), lamentando-se pela ausência de comunicação até o momento. Similar à estrutura de *Quadrilha*

de Drummond, o único exitoso não tinha, de fato, entrado na história: o narrador, responsável por encontrar o molho de cartas e entregar a Luísa, casa-se com ela: “Ao portador de palavras de amor retribui-se a afeição e ama-se” (Carvalho, 2019, 239).

Essa interdição das cartas ressoa um recurso estilístico que compõe o livro em sua totalidade, o que eu defendo como fragmentação. **Que importa a fúria do mar** é um livro fragmentado. Não só no campo do enredo com a suspensão dos diálogos — pois se mostram unilaterais —, e o trabalho de reconstrução do testemunho em si — que, naturalmente, não é dito de maneira linear e cronológica —, mas também em sua linguagem de caráter extremamente intertextual.

Valendo-me de um recurso muito frequente em sua narrativa, tomo a liberdade de tirar de contexto a última estrofe do poema “Retrato com sombra” de Eugénio de Andrade para iniciar uma apresentação estrutural da obra:

Esse é o teu rosto verdadeiro;
aquele rosto que vou juntando ao teu retrato
como quando era pequeno:
recortando aqui,
colando ali,
até que uma fonte rasgue a tua boca
e a noite fique transbordante de água. (Andrade, 2017, p. 66)

Ainda que muitas relações pudessem ser estabelecidas pelas imagens construídas por Eugénio de Andrade com o **Que importa a fúria do mar**, as expressões “recortando aqui / colando ali” — que o poeta destaca ao reservar dois versos só para elas — parecem dialogar com a obra de Ana Margarida de Carvalho. Para dar conta de uma história que, naturalmente, é fragmentária, uma vez que se trata do relato testemunhal, a autora vale-se de recursos estruturais que acompanham a fragmentação que o ato de rememorar costuma ter. Assim, a sensação que ressoa é que sua narração recorta de um lado para colar em outro, como se tratasse de uma espécie de montagem e, assim, pudesse compor com seu texto que não deseja seguir uma linearidade.

Tal noção me remete, também, a Antoine Compagnon, em seu livro **Trabalho da citação**, no qual ele entende a escrita como um exercício de intertextualidade. A citação é, para o autor, um processo que permite a sobrevivência do prazer infantil de recortar e colar, em que: “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras” (Compagnon, 2007, p. 11). O processo de escrita parte, então, desse jogo.

Visto isso, entendo que há dois tipos de fragmentações na obra de Ana Margarida de Carvalho: a do campo da narrativa e a do discurso, que, juntas, permitem que seu texto apresente um caráter coeso. O entrelaçamento entre essas diferentes fragmentações mostra uma consciência estrutural trabalhada esteticamente.

A fragmentação da narrativa diz respeito à própria história que se deseja contar: uma vez que se trata de um testemunho, sabe-se que não haverá um discurso coerente e sequencial. Ao contar uma história, as memórias se misturam e o discurso sofre vacilações — evidentemente, alguma coisa se perde. Nesse momento, a atuação de alguém que organize as ideias se mostra necessária. No livro de Ana Margarida de Carvalho, quem ocupa esse espaço é Eugénia, que traça um caminho para adentrar as barreiras que a memória voluntária impõe:

Com toda a calma do mundo, Eugénia era uma Ariadne ao contrário, ia retomando os vários fios das várias meadas que Joaquim ia desatando. Ordenava por cores. Tomava notas, fazia setinhas, deixava em suspenso certos temas que não tinham ficado devidamente esclarecidos (Carvalho, 2019, p. 115)

A jornalista o faz para que consiga ter um produto coerente para vender, mas seu envolvimento com a história bifurca a narrativa, introduzindo nela questões suas também. Nesse sentido, há uma cronologia quebrada: os eventos não são apresentados em ordem e há uma mudança de focos: ora há um retorno ao passado de Joaquim, ora o de Eugénia é desvendado. Entre esses momentos de reminiscência, o presente do relato se manifesta, como se o narrador sempre tentasse lembrar o seu leitor de que ele está diante de uma entrevista, como se o resgatasse para o contexto original da história:

Já passou um mês. É Eugénia quem tenta acompanhar a passada de Joaquim, que antes lhe punha os nervos em franja de tão lenta, arrastada e derivativa e agora lhe parece demasiado vigorosa para a poder alcançar (Carvalho, 2019, p. 124)

Além disso, há a fragmentação do discurso. A maneira como Ana Margarida de Carvalho distribui seus parágrafos pode causar um estranhamento: é muito sutil o espaço que separa a voz do narrador com os discursos das personagens e seus pensamentos, o que apresenta um grau mais elevado quando há uma espécie de metamorfose narrativa, em que o narrador se aproxima de alguma personagem e narra por sua perspectiva, por meio do discurso indireto livre. Sem utilizar travessões ou aspas, os discursos contam com um espaçamento em início de parágrafo — esses que, segundo os ensinamentos de produção textual, servem para compor a paragrafação canônica. Subvertendo as normas, então, todo o restante do texto se encontra alinhado com o início da página.

Além disso, a intertextualidade exacerbada que a obra apresenta evidencia mais o caráter fragmentário: **Que importa a fúria do mar** viaja pela literatura. Às vezes de maneira anunciada, outras de forma mais disfarçada, contamos com fragmentos que remetem desde à poesia trovadoresca com as cantigas de amigo galego-portuguesas, passando por Camões, Cesário Verde, Fernando Pessoa e seus heterônimos até chegar à literatura do século XX, com Sophia de Mello Breyner Andresen e Herberto Helder. No entanto, não é só a literatura portuguesa que é mencionada, há, também, ao longo desses vinte capítulos referências claras a Homero, Eurípides, Machado de Assis,

Edgar Allan Poe, além de contar com elementos mais populares, como King Kong e Bob Dylan. São diferentes as formas que Carvalho aproveitou do seu extenso repertório cultural. Como numa colcha de retalhos de citações e menções, a autora introduz esses momentos no decorrer da narrativa e também como forma de epígrafes em cada capítulo. No corpo do texto, elas surgem às vezes com uma menção rápida: “Eugénia nunca salvara nenhum homem, nunca correria risco de vida, nunca sequer levava um soco na cara” (Carvalho, 2019, p. 125) — referência ao “Poema em linha reta”, de Álvaro de Campos —, outras vezes a referência é explícita:

Atentou no nome da menina que nunca chegou a sê-lo: Medeia. Recuou no arrepio da ironia. Sabia os tios capazes de conviverem tão longamente com uma situação anómala (digamos assim), sem deixar de falhar uma missa ao domingo. [...] Mas Medeia – aos 16 anos Eugénia já estava mais ou menos familiarizada com as tragédias gregas – era a mãe que mata os filhos por vingança de Jasão, que a desprezou e trocou por outra. (Carvalho, 2019, p. 133-134)

Há, também, a menção por paródia — “Mas as melhores estratégias são escritas no pretérito, por isso mudem-se os tempos verbais, que as vontades permanecem as mesmas.” (Carvalho, 2019, p. 230) — do soneto camoniano “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (Camões, 2022, p. 202), e tantas outras que, num jogo de sobreposições, incorporam-se à narrativa, como no capítulo 10, “De como as pessoas só sabem aquilo que lhes dizem”, exata metade do livro. Ainda que ele conte com diferentes referências, o diálogo com **Os Lusíadas** se sobressai. Ao rememorar o antigo quarto de Eugénia, há uma alusão ao Adamastor: “Jamais estava sozinha naquele quarto, havia sempre aquele gigante intruso que se impunha” (Carvalho, 2019, p. 132). N’**Os Lusíadas**, Adamastor também se manifesta na metade da narrativa, no canto V, como uma pedra no caminho da viagem de Vasco da Gama. Porém, a relação com o épico português se desdobra no decorrer do capítulo:

E talvez até pensasse que estava curada do stress pós-traumático do seu sussurro de Adamastor no quarto dos fundos. Passaram tantos anos, e ela até gostava de o ler, a ele, ao inominável e insondável mar.

O mar é a mais líquida, a mais extensa e a mais habitada das metáforas. Transparente, mas parece azul por reflexo do céu. Também pode ser verde, dependendo das algas transportadas ou do grau de poluição. Tem os abismos do subconsciente, a metamorfose de naufrágios, despojos da humanidade a boiar. Às vezes convulsiona-se, às vezes estagna-se. Erguem-se vagas que se elevam a dezoito metros de altura, outras calmarias de tédio e sudação. Em poucos minutos ensaia-se uma tempestade, emissária das fúrias dos deuses, depois tudo se dissipa como uma bruma imponderável. Recomeça sempre, ondulação sem repouso em cada onda um reinício do ciclo eterno, com a cadência de um verso. (Carvalho, 2019, p.136-137, grifo meu)

Ainda que a figura do monstro de pedra camoniano seja, inclusive, nomeado nessa passagem, Ana Margarida de Carvalho avança na navegação. Ao refletir sobre o mar, a mais habitada das metáforas, a autora — ressoando o léxico de “Mar Portuguez”, de Fernando Pessoa — retoma as estrofes 70 até 91 do canto VI d’**Os Lusíadas**. Nesse momento, uma tempestade é enviada pelos deuses marítimos após serem convencidos por Baco do atrevimento lusitano de navegar por aqueles mares. Os navegantes, que há pouco haviam ultrapassado o Cabo das Tormentas e já quase completavam o caminho até às Índias, se viram em um perigo extremo:

E porque o vento vinha refrescando,
Os traquetes das gáveas tomar manda.
“Alerta”, disse, “estai, que o vento cresce
Daquela nuvem negra que aparece.”

[...]

O céu fere com gritos nisto a gente,
Com súbito temor, e desacordo,
Que no romper da vela a nau pendente
Toma grão soma d’água pelo bordo.
“Alija”, disse o mestre rijamente,
“Alija tudo ao mar; não falte acordo!
Vão outros dar à bomba, não cessando,
À bomba, que nos imos alagando!” (VI, 70-72)

A bruma imponderável que Margarida de Carvalho traz como metáfora para a dissipação da tempestade também está presente nessa passagem, quando, por intervenção divina de Vênus, os ventos são seduzidos pelas ninfas, que, assim, permitem que o povo lusitano siga sua viagem.

Desta maneira as outras amansavam
Subitamente os outros amadores,
E logo à linda Vênus se entregavam,
Amansadas as iras e os furores;
Ela lhe prometeu, vendo que amavam,
Sempiterno favor em seus amores,
Nas belas mãos tomando-lhe homenagem
De lhe serem leais esta viagem. (VI, 91)

Em uma breve divagação, entre as lembranças de Eugénia e o testemunho de Joaquim, Ana Margarida de Carvalho alude à estrutura de 20 estrofes camonianas e retoma a imagem que antes estava construindo. Esse somatório de jogos intertextuais dá a impressão que, para dar conta dessa história que começa por um molho de cartas jogados à esperança de que alguém encontre, a autora também lança essas referências para quem puder apanhar. Retomando Compagnon, a citação se manifesta como algo que coloca em jogo o corpo daquele que está lendo uma obra em relação

a ela. Não há a concepção de obra fechada, o processo de citação é uma reivindicação, é tomar um verso, uma personagem ou vinte estrofes d'**Os Lusíadas**. Para Mônica Figueiredo, Ana Margarida de Carvalho escreve sobre um palimpsesto, em que “há toda uma tradição literária que é revolvida, remexida, posta em questão em cada um de seus livros” (Figueiredo, 2022): como se a autora reconhecesse que aquilo que ela escreve hoje é produto de uma história literária, então, retoma a ela e dá outros contornos.

À luz da teoria da comunicação de Roman Jakobson, Compagnon aborda, ainda, o caráter fático do processo de citação: existe a verificação se o circuito comunicacional está funcionando. A citação “marca, assim, um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela” (Compagnon, 2007, p. 23). Nesse sentido, grifa-se um livro, marca determinada passagem, são nesses tropeços que a leitura é feita, nesse caminho constrói-se um vínculo com a obra. Assim como Joaquim ancorou-se na figura de Luísa — ou de suas cartas a ela —, a autora ancorou-se na tradição literária, como se seu livro também se tratasse de uma carta a esses autores que, de certa forma, são figuras ausentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Eugénio de. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. Seleção e apresentação de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CARVALHO, Ana Margarida de. **Que Importa a Fúria do Mar**. Alfragide: Leya, 2019.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Curitiba: Kotter editorial, 2024.
- CAMÕES, Luís de. **Obras completas de Luiz Vaz de Camões, II volume, Lírica**. Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. 2ª edição. Silveira: E-primator, 2022.
- FIGUEIREDO, Mônica. Ana Margarida de Carvalho: Prazer em conhecer. In: **Prosa e Verso no Real**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0qYaaguleHw>>. Acesso em: 05 abr. 2025.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

Lopes, Adília. **Dobra**: Poesia reunida – 1983-2021. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021.

Os Dias da História: Revolta da Marinha Grande. Produção: Antena 2. Autoria de Paulo Sousa Pinto. **RTP Ensina**, 2018. Disponível em: <<https://ensina.rtp.pt/artigo/revolta-da-marinha-grande/>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

PIMENTEL, Irene. **A História da PIDE**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.

Recebido para avaliação em 30/04/2025.

Aprovado para publicação em 16/07/2025.

NOTA

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. Possui graduação em Letras – Literaturas também pela UFRJ.

PÃO DE AÇÚCAR, DE AFONSO REIS CABRAL: UMA ANÁLISE DA HETEROTOPIA E DO EX- CÊNTRICO NO FIO NARRATIVO

PÃO DE AÇÚCAR, BY AFONSO REIS CABRAL: AN ANALYSIS OF HETEROTOPIA AND THE EX-CENTRIC IN THE NARRATIVE THREAD

Renan Menicucci Ferreira¹

Rodrigo Correa Martins Machado²

RESUMO

Este artigo analisa o romance **Pão de Açúcar** (2018), de Afonso Reis Cabral, que aborda a história de Gisberta, travesti, soropositiva e imigrante brasileira assassinada em Portugal. A proposta é examinar o caráter metaficcional da obra, observando o foco narrativo, os personagens e os espaços que compõem a trama. A partir do entrecruzamento entre História e Literatura, traça-se um percurso teórico que abrange da tradição clássica ao pós-modernismo, com base nos estudos de Linda Hutcheon, Ana Paula Arnaut e Walter Benjamin. A noção de heterotopia, de Michel Foucault, e a topoanálise de Oziris Borges Filho orientam a investigação sobre o espaço como elemento simbólico e identitário. Ao ficcionalizar um episódio real e doloroso, o romance contribui para o debate sobre a representação de sujeitos marginalizados e para a reflexão sobre memória, violência simbólica e papel social da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção. Pós-modernismo. Heterotopia.

ABSTRACT

This article analyzes the novel **Pão de Açúcar** (2018) by Afonso Reis Cabral, which addresses the story of Gisberta, a transgender Brazilian woman, HIV-positive and an immigrant, who was murdered in Portugal. The objective is to examine the metafictional features of the work, focusing on the narrative voice, character construction, and the spatial dynamics present in the plot. Through the intersection between History and Literature, the study traces a theoretical path from classical tradition to postmodernism, based on the works of Linda Hutcheon, Ana Paula Arnaut, and Walter Benjamin. Michel Foucault's concept of heterotopia and Oziris Borges Filho's topoanalysis guide the investigation of space as a symbolic and identity-forming element. By fictionalizing a real and painful episode, the novel contributes to the debate on the representation of marginalized subjects and encourages reflection on memory, symbolic violence, and the social role of literature.

KEYWORDS: Metafiction. Postmodernism. Heterotopia.

INTRODUÇÃO

O romance português pós-Revolução dos Cravos orbita em torno de uma possível conciliação entre Literatura e História, conforme observa Ana Paula Arnaut (2002), relação historicamente estabelecida de forma conflituosa. Quando não foram apartadas pelos radicais clássicos gregos que inicialmente promoveram a cisão entre as duas áreas, ambas se apresentaram, no mínimo, como saberes em tensão, especialmente quando uma foi posta em oposição à outra nos períodos renascentistas. Expulsar os poetas da *polis* foi o caminho sinalizado por Platão, no Livro X de **A República**, como tentativa de extirpar qualquer ameaça à retidão, ao justo e ao factual, elementos comprometidos, segundo ele, pela *mimese* e pela *dianoia* da poesia. Aristóteles, menos intransigente que seu antecessor, preferiu distinguir historiador e poeta: ao primeiro caberia narrar os acontecimentos pretéritos, sem recorrer à criação; ao segundo, a invenção de um passado hipotético, mediado pela linguagem entre o mundo real e o imaginário.

Talvez tenha sido apenas com o espectro da crise moral e da inversão dos ditos bons costumes nas sociedades burguesas do século XIX que se conseguiu, pela primeira vez, apaziguar essa relação historicamente conflituosa entre Literatura e História. Ao esmaecer os limites entre o real e a criação, surge o gênero prosaico que mais efetivamente fundiria as duas esferas da narração: o romance histórico. Esse gênero foi estudado a fundo por Lukács (2011 [1936-37]) em sua obra **O romance histórico**. A partir de considerações feitas a respeito da obra de Walter Scott, o pensador nos revela que:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que o protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir

das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de forma precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. (...) O grande objetivo ficcional de Scott, ao figurar as crises históricas da vida nacional, é mostrar a grandeza humana que se desnuda em seus representantes significativos a partir da comoção de toda a vida da nação. (Lukács, 2011, p. 60)

Dominando a produção literária da época e ainda considerado herdeiro da epopeia grega, na qual personagens heroicos serviam de modelo social, esse novo formato assumiu um valor pedagógico, rechaçado pelos antigos, mas apropriado pelas sociedades modernas. Como afirma Arnaut,

o objetivo pedagógico e também moralizante que, segundo os românticos, deveria presidir à concepção do romance histórico. Numa época em que os mais elementares valores pareciam estar em vias de extinção, era, pois, quase imperativo ressuscitar eventos e personagens do nosso passado. (Arnaud, 2011, p. 171)

Por outro lado, impulsionada pelo apogeu dos estudos sociais no século XIX, com destaque para autores como Durkheim e Marx, a História manteve sua autoridade racional no campo científico, associada à comprovação objetiva dos fatos. A Literatura, por sua vez, permaneceu vinculada às alegorias, à simbolização e à imaginação, ainda que inserida em um tecido histórico.

Contudo, com a crise do moderno que se alastrou no pós-guerra do século XX, os modelos tradicionais de romance histórico já não respondiam às demandas existenciais de uma geração combativa frente às tradições. Assim, inicia-se um processo de revisão crítica da voz histórica hegemônica: de onde ela fala, quem a emite, por que vias e com quais interesses?

O romance português pós-Revolução dos Cravos emerge como desdobramento dessas inquietações, contestando a História oficial e encontrando na linguagem literária uma via para reverberar vozes historicamente obliteradas pela racionalidade burguesa e elitista do século XIX. Linda Hutcheon (1991), em **Poética do Pós-Modernismo**, interpreta esse movimento como uma contestação aos discursos soberanos que monopolizam o acesso ao passado, discursos marcados, segundo ela, por uma posição social específica que define o que é contado, por quem e com quais efeitos de poder e isso, *a posteriori*, desencadeou-se numa força hegemônica que, por séculos, esteve acima de qualquer questionamento.

Desestabilizar tais vozes soberanas parece ser a espinha dorsal do romance português que floresce a partir de 1974. Nesse novo cenário, a voz das massas insurgentes, responsáveis pela queda do regime salazarista, passa a ser projetada no discurso histórico-literário. Narrativas ficcionais constroem enredos e personagens atravessados por subjetividades e traumas coletivos. Arnaut é enfática ao defender que a separação entre Literatura e História nunca se efetivou de fato:

parece-nos correcto afirmar que, de um modo ou de outros, a literatura não pode deixar de ser histórica. Pelo menos, não pode deixar de ser considerada uma coadjuvante indispensável ao re-conhecimento que se pretende ter da realidade, seja no que respeita à forma de pensar, agir e sentir de uma época, seja no que se refere à descrição de cenários geográficos. (Arnaut, 2011, p. 169)

À luz desse entendimento, é possível reconhecer, no romance português pós-Revolução, não uma negação da realidade, mas uma tentativa de potencializá-la, ainda que por meio de vozes simuladas. Se, no século XIX, o romance histórico exaltava o passado por meio de heróis paradigmáticos, o do final do século XX se volta à escuta das vozes silenciadas, das existências marginalizadas.

Linda Hutcheon (1991) também identifica, nesse gesto, um processo duplo de paródia e intertextualidade: a primeira, ao dessacralizar os fatos históricos por meio da presença do dessacro; a segunda, ao reler e ressignificar eventos cristalizados pela hegemonia. Assim fizeram autores como José Saramago, António Lobo Antunes e Lídia Jorge. E é nesse mesmo movimento que se inscreve Afonso Reis Cabral, representante de uma nova geração de escritores portugueses. Com pouco mais de 30 anos, o autor já publicou quatro obras e foi amplamente premiado, incluindo o Prêmio LeYa (2014), o Prêmio Europa David Mourão-Ferreira (2017) e o Prêmio Literário José Saramago (2019), este último destinado ao romance **Pão de Açúcar** (2018).

A escrita de Cabral incorpora o que Hutcheon denomina “metaficção”: uma contestação do estatuto da História como única via legítima de acesso à verdade, abrindo espaço para a literatura como meio alternativo de rememoração. Para Hutcheon:

tanto a história como a literatura obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, (...) a metaficção histórica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico (Hutcheon, 1991, p. 141).

A metaficção, portanto, opera como método romanesco ao partir de fatos reais e silenciados para elaborar, pela linguagem literária, existências e subjetividades subalternizadas.

O romance **Pão de Açúcar** exemplifica essa perspectiva. Trata-se de uma obra metaficcional que revisita um dos crimes mais bárbaros de trans/travestifobia ocorridos em Portugal, em 2006: o assassinato da travesti brasileira Gisberta Salce Júnior, morta por 14 adolescentes em um prédio abandonado na cidade do Porto. Na nota inicial do livro, o autor assume o entrelaçamento entre realidade e ficção na construção romanesca:

Mais importante, meti-me ao trabalho de campo sem o qual um livro como este não se escreve: forcei a entrada no cenário principal, entrevistei amigos e conhecidos daquela gente,

consultei o boletim meteorológico do Instituto Português do Mar e da Atmosfera relativo ao mês em causa, fui aos bares e abordei pessoas em café pelas sete e meia da manhã. Depois embaralhei com ficção, que é como se faz um romance. (Reis, 2018, p. 11)

Para além das considerações formais sobre o gênero romance metaficcional, este artigo propõe examinar o modo como o espaço — físico e simbólico — opera na construção das identidades narrativas. Propomos, assim, uma leitura topográfica do romance, orientada pela noção de *heterotopia* de Michel Foucault e pela *topoanálise* de Oziris Borges Filho, a fim de analisar os cruzamentos entre corpo, espaço e pertencimento em **Pão de Açúcar**. Não se trata de distinguir ficção de realidade, mas de observar os recursos de literariedade por meio dos quais Afonso Reis Cabral reconfigura uma ferida histórica: o assassinato de Gisberta.

O NARRADOR *ERLEBNIS*

O romance **Pão de Açúcar** se insere na linha de resgate de vozes periféricas e marginalizadas ao rememorar, no imaginário coletivo português, o assassinato da travesti brasileira Gisberta Salce Júnior. O crime, ocorrido em 2006, na cidade do Porto, foi cometido por 14 adolescentes em situação de vulnerabilidade social, internos em uma instituição para menores abandonados. Esses jovens, eles próprios alvos de negligência estrutural, conviviam cotidianamente com a violência, a delinquência e relações de poder desequilibradas, elementos que, possivelmente, catalisaram a brutalidade do episódio. Dessa forma, não apenas Gisberta ocupa as margens sociais por sua identidade de gênero, sexualidade, nacionalidade e condição de saúde; também seus algozes são expressão da falência do Estado em garantir direitos à infância e à juventude. É com esse material histórico que Afonso Reis Cabral elabora literariamente o romance, reanimando o debate público e mantendo viva a memória de Gisberta.

Desde o início, é notável a opção por uma enunciação em primeira pessoa, atribuída a Rafael, um dos adolescentes envolvidos no crime. Essa escolha é explicitada na nota introdutória do autor: “A história é tua, como se fosses tu a contá-la, mas eu escrevo por ti” (Cabral, 2018, p. 11). Tal estratégia narrativa apresenta uma ambiguidade fundamental: ao conceder a palavra ao agressor, Cabral tensiona os limites entre representação, responsabilização e empatia, reconfigurando o lugar da vítima na trama. Trata-se, portanto, de um risco ético e estético: ao priorizar a perspectiva de Rafael, o romance pode ser lido como uma tentativa de humanizar ou justificar a ação dos agressores, ainda que o objetivo não seja esse. A escolha de narrar pela ótica do perpetrador desloca o foco da dor da vítima para a consciência (ou a ausência dela) de quem comete a violência. Em outras palavras, a voz narrativa não testemunha o trauma da vítima, mas elabora a memória de quem o infligiu.

Essa operação é delicada, sobretudo quando se trata de crimes marcados por violência trans/travestifóbica, xenofóbica e estrutural. A narrativa corre o risco de obscurecer o sofrimento da vítima em nome da introspecção do algoz. Dito de outro modo, o romance pode acabar oferecendo um espaço de elaboração simbólica a quem já ocupou, ainda que involuntariamente, a centralidade da ação, ao passo que a vítima, mais uma vez, é silenciada ou reduzida a objeto de discurso.

Como lembra Giorgio Agamben (2008), ao discutir os testemunhos dos campos de concentração, há uma zona obscura e quase intransponível entre o que é narrável e o que permanece como resíduo irrepresentável. Essa tensão se acentua quando a voz narrativa não é a da vítima, mas de quem sobreviveu, participou ou assistiu à violência. Em **Pão de Açúcar**, essa escolha estilística poderia ser compreendida à luz da “testemunha por procuração”, conceito desenvolvido por Dori Laub e Shoshana Felman (1992) para designar aquele que tenta dar forma a um trauma alheio. No entanto, ao ser mediado por uma voz participante da agressão, o testemunho é inevitavelmente contaminado por ambivalência, e sua legitimidade precisa ser lida com cautela.

Por outro lado, essa mesma operação pode ser interpretada como tentativa de desnaturalizar o mal, de questionar as origens sociais, afetivas e institucionais da violência, sem com isso justificar o ato. Ao explorar a complexidade subjetiva de Rafael, suas contradições, sua miséria afetiva, sua condição de abandono, o romance parece deslocar a responsabilização da esfera individual para a estrutura social. Nesse sentido, a obra de Cabral pode ser lida como denúncia das múltiplas camadas de negligência que atravessam tanto vítimas quanto agressores.

Cabe ao leitor e ao crítico avaliarem os efeitos desse deslocamento, ciente de que o lugar de fala construído pela literatura, mesmo ficcional, nunca é neutro. A escolha narrativa de Cabral não deve ser lida como ausência de ética, mas como provocação ética, pois convoca a pensar nos modos como se dá a representação da violência: quem a narra, para quem, e a partir de qual lugar de enunciação.

Ao projetar a voz narrativa sobre o sujeito que cometeu o crime, o autor promove um deslocamento da figura tradicional do narrador, fenômeno recorrente no romance português contemporâneo. Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “O narrador” (*Der Erzähler*), distingue dois regimes narrativos: o da *Erfahrung* (experiência compartilhada, coletiva) e o da *Erlebnis* (vivência individual, imediata). Ora, se o livro é narrado por um personagem ativo e participante do crime, é de se concluir, *a priori*, que toda narração do romance se ostenta na face da *erlebnis*, em que a voz vivencia de forma próxima ao ato que narra. No entanto, essa voz narrativa está sendo emulada por um escritor que percebe o fato de maneira coletiva inserido em um grupo social, mas que só se aproxima dela por meio da técnica da escrita.

Ana Paula Arnaut observa que, entre os elementos da narrativa, o estatuto do narrador é o mais tensionado no contexto pós-moderno, pois é

ele quem desafia diretamente a face mimética da escrita, problematizando a forma como a realidade social e física é representada pela linguagem:

De todos os elementos composicionais da narrativa, o estatuto do narrador foi o mais interrogado pela crítica no pós-modernismo, pois agora é preciso desafiar a “função mimética da literatura”, e saber de que modo “a realidade social e física” será representada pela literatura. (Arnaut, 2002, p.37)

Dessa forma, ao atribuir a um dos agressores a função de narrador, Cabral aproxima a prosa da experiência, intensificando a dimensão do vivido. Em sua tese sobre o romance português contemporâneo, Elizabete Freitas aponta essa preocupação dos escritores da geração de simularem realidades empíricas em vozes projetadas pela literatura e que foram afetadas pelas mudanças políticas e econômicas de Portugal na transição do século XX para o XXI:

esses autores não querem usar a realidade de forma histórica, simplesmente. Para eles, é urgente representar ficcionalmente como os sujeitos foram afetados por essa realidade, transformada e transtornada pelas mudanças político-sociais e econômicas. (Freitas, 2014, p. 36).

É essa postura que Afonso Reis Cabral parece assumir quando, ainda nas primeiras páginas, declara que a história é de Rafael, mas a técnica é sua. O autor adota, assim, um posicionamento estético e político, elaborando um fato real por meio da ficção e devolvendo agência narrativa a uma voz marginal, não para justificá-la, mas para problematizá-la. Linda Hutcheon interpreta esse gesto como parte do movimento descentralizador da cultura, que desloca o foco da representação de centros hegemônicos para sujeitos periféricos: “[...] outra forma apresentada por esse mesmo movimento [...] é a contestação à centralização da cultura por meio da valorização do periférico” (Hutcheon, 1991, p. 89). Esse deslocamento também se concretiza no próprio estatuto de Rafael: uma criança sob tutela estatal, criada em ambiente de precariedade, negligência afetiva e violência institucional. Tal como Gisberta, Rafael também vivencia a marginalização e a ausência do Estado.

O ESPAÇO HETEROTÓPICO

Para entendermos a noção de espaço e sua construção na narrativa de Afonso Reis Cabral, é necessário recorrer, neste momento, ao termo heterotopia, postulado por Michel Foucault no texto “Outros Espaços” (2001), em que o filósofo propõe uma reflexão sobre o esquecimento do outro na sociedade ocidental, isto é, sobre como existências particulares se perdem em processos de normatização das regras gerais de convivência. Aos que não se adequam a essas normas, cabem o silenciamento e o adestramento.

No romance, esse espaço heterotópico é reservado aos corpos e existências dissidentes dos personagens que compõem a narrativa, de Gisberta aos seus algozes, todos amplamente negligenciados pelo Estado e,

por consequência, situados em zonas marginalizadas, onde a criminalidade e demais comportamentos de desvio estruturam toda e qualquer forma de relação. O próprio narrador, Rafael, registra a marginalização em que vive, ao final do capítulo 8, quando se dá o encontro entre Gisberta e ele, que o faz perceber que a vida da travesti não era muito diferente da sua:

Como é que se vivia assim? Até eu, de quem tanta gente podia julgar o mesmo, como é que eu vivia assim, pensei que era impossível e absurdo alguém se isolar no fundo de uma cave, no fundo de uma barraca, no fundo da vida. (Cabral, 2018, p. 43)

Dessa forma, os espaços constituídos no romance mantêm uma relação de identidade com os sujeitos que os habitam, numa imbricação entre o espaço físico e a formação da subjetividade, e da ideia de pertencimento a um grupo específico. No caso de **Pão de Açúcar**, destaca-se o prédio abandonado do hipermercado homônimo como palco de todo o desenrolar da narrativa. Desde as primeiras páginas, o narrador dedica atenção à descrição desses lugares, marcados como zonas de pertencimento para os personagens, a quem ele denomina de “zonas sujas”, as quais funcionam como “heterotopias de desvio”, nos termos do próprio Foucault:

Havia qualquer coisa bela e aliciante nas lajes de cimento, nas ruas abandonadas, nos restos que a construção largou à sorte de gajos como nós. Queríamos a paz que só encontrávamos em locais específicos e de difícil acesso. Passei o Campo 24 de Agosto e entrei no café do costume, na realidade uma espelunca estreita onde me sentia em casa. As vedações de madeira cederam e as pessoas entraram. Primeiros regressaram os antigos moradores, para lamentarem a sorte do prédio, que ligavam à sua. Os tetos, as paredes e os pilares cobriram-se de grafites, um pedia CONSTRUAM-ME, outro dizia PERDÃO. (...) Em 2006, havia muito que ninguém prestava atenção à ruína que fora um quarteirão do século XIX e que teria sido um hipermercado do *Pão de Açúcar*. (Cabral, 2018, p. 27-30)

São esses espaços, elaborados por Reis, que abrigam os encontros e desencontros, tensões e distensões de corpos marginalizados, à margem das regras ditadas por uma sociedade normatizadora. É nesse lugar esquecido e abandonado que se manifestam as expressões de existência dos marginais e desamparados, personificadas nos corpos e histórias dos personagens do romance. Há uma espécie de transferência das características físicas, sensoriais e simbólicas dos personagens para os edifícios insalubres representados no livro. Juntos, espaço e corpo constroem uma identidade simbólica, marcada por certo senso de pertencimento. Se, no mundo normativo, resta-lhes o lugar das beiradas, nos espaços marginais os personagens figuram uma centralidade: “O Pão de Açúcar parecia uma catedral conosco no centro” (Cabral, 2018, p. 59).

Sobre essa relação entre espaço e corpo, Oziris Borges Filho propõe um modelo de análise narrativa em que “o homem modifica o espaço e o constrói à sua imagem e semelhança” (Filho, 2008, p. 2). Essa simbiose

subjetiva entre o edifício abandonado do Pão de Açúcar e a personagem Gisberta se explicita no episódio em que um de seus algozes, num ímpeto de cuidado, tenta retirá-la do edifício e levá-la ao hospital, sendo repellido por ela:

Ela murmurou “Vai embora, me deixa” e eu disse-lhe “falta pouco. Apoias-te a mim, eu levo-te ao hospital”. De seguida, agarrei-a por baixo dos braços para maior tração e começava a arrastá-la quando ela usou as últimas resistências para berrar “Me solta! Essa é minha casa e eu fico!” (Cabral, 2018, p. 207)

Se encararmos o conceito de casa apenas como abrigo e proteção do corpo, entendimento disseminado por discursos liberais no século XIX, evidentemente o Pão de Açúcar não configura um lar para Gisberta, já que é nesse espaço que ela sofre violência e é açoitada. Contudo, sob a ótica da psicologia ambiental, a casa ultrapassa sua forma material, sendo também um espaço de subjetivação e de vínculos afetivos, onde se estabelecem fronteiras entre o que pertence a si e o que pertence ao outro.

No ensaio “Habitar. A casa como contingência da condição humana”, Teresinha Maria Gonçalves assinala essa dimensão da casa como espaço de constituição da individualidade, e não apenas como proteção física:

aquela [casa] que, mais especificamente, se expressa com a Revolução Industrial no fim do século XVIII e que estabelece a casa funcional, ou seja, a casa com a função específica de abrigar um corpo que deveria ser preservado para o trabalho nas fábricas. Do cortiço no entorno das fábricas até a casa popular destinada às classes trabalhadoras houve uma evolução, mas permaneceu a mesma função, qual seja: a casa serve para abrigar o corpo; mantê-lo abrigado em um lugar para dormir, comer, banhar-se, entre outras coisas. (Gonçalves, 2014, p. 85)

A percepção da casa centrada exclusivamente como espaço de proteção contra o mundo externo é tensionada quando Gisberta, diante do perigo e da violência que a ameaçam, ainda considera aquele edifício como seu lar. É ali, mesmo marcado por vulnerabilidades e inseguranças, que a personagem escolhe permanecer. Tal como o prédio, Gisberta é esquecida, abandonada e negligenciada. Nessa identificação mútua jaz o sentimento de pertencimento e de representação simbólica.

GISBERTA

Gisberta, enquanto pessoa existente de fato, e não apenas como elemento da narrativa de Cabral, personifica uma realidade não menos bruta nem menos violenta do que aquela elaborada no romance **Pão de Açúcar**. As vivências travestis se desenvolvem em territórios de hostilidade e negação da subjetividade frente às normas binárias de regulação de gênero/corpo, as quais operam desde o ventre materno até a vida adulta. Conforme afirma a pensadora travesti argentina Lohana Berkins, “Nós, travestis, somos pessoas

que construímos nossa identidade questionando os significados que a cultura dominante atribui aos genitais” e ainda: “O travestismo rompe com essa lógica binária hegemônica nas sociedades ocidentais, que oprime aqueles que resistem a serem subsumidos nas categorias de “homem” e “mulher”” (Berkins, 2012, p. 222, tradução livre)³.

Para discutir Gisberta, é necessário considerar todas as interseções que atravessam sua existência e demandam pautas políticas específicas: a travestilidade/transfeminilidade, a imigração e o fato de ser soropositiva. Além de ser travesti, ela ocupa a condição de imigrante que, oriunda do hemisfério sul, marcado pela colonialidade, desloca-se para a Europa, território historicamente sustentado por supremacias geopolítica, racial, sexual e ideológica. Para Berkins, viver a travestilidade é uma experiência marcada pelo desenraizamento: travestis são frequentemente forçadas a abandonar suas cidades — e, por vezes, seus países — em busca de “ambientes menos hostis, o anonimato da cidade grande que lhes permite fortalecer a sua subjetividade e outros laços sociais que as reconhecem, e também um mercado de prostituição mais próspero do que o da cidade ou vila de criação” (Berkins, 2012, p. 225, tradução livre)⁴. Essa dinâmica se materializa na trajetória de Gisberta, que deixa o Brasil e cruza o Atlântico em busca de uma existência mais pacífica. No entanto, em Portugal, encontra violência e morte.

Intertextualizamos aqui uma pergunta feita pela pensadora travesti brasileira Letícia Nascimento, em seu livro **Transfeminismo** (2021): “E não pode Gisberta ser mulher?”:

A interrogação de se nós, mulheres transexuais e travestis, somos ou não mulheres é um martelar constante, dúvida produzida pelo enquadramento de nossas experiências dentro do CISTema colonial moderno de gênero. (...) Afirmo que, dentro dos feminismos, a categoria gênero sofre uma verdadeira disputa porque, para se constituir sujeita do feminismo, é necessário vivenciar experiências de mulheridades e feminilidades — dito de outro modo, pertencer ao gênero feminino. Mas como definir quem pode ou não ser sujeita do feminismo? (Nascimento, 2021, p. 26.)

A questão é apresentada de forma retórica, pois se reconhece que a noção de identidade de gênero da mulher constitui um mosaico de múltiplas nuances e especificidades, frequentemente anuladas pela hegemonia do CISTema colonial (Nascimento, 2021). Aquelas que se distanciam de serem cisgênero, heterossexuais, brancas e sem deficiência são constantemente empurradas para a marginalidade, para a ausência de escolhas e de oportunidades, especialmente no que diz respeito ao trabalho e à educação. Berkins, ao refletir sobre as condições de existência das travestis nas sociedades latino-americanas — reflexão que aqui estendemos também às sociedades ocidentais em geral —, afirma:

Essas condições de vida são marcadas pela exclusão de mulheres trans do sistema formal de educação e do mercado de trabalho. Nesses cenários, a prostituição constitui a única fonte

de renda, a estratégia de sobrevivência mais difundida e um dos raríssimos espaços onde a identidade trans é reconhecida como uma possibilidade de existência no mundo⁵. (Berkins, 2012, p. 224, tradução livre)

Nesse cenário de marginalização, para além do pacto da ficção, Gisberta foi lançada em dois poços: o primeiro, o físico, onde os adolescentes jogaram seu corpo ainda com vida, conforme indica o laudo médico da autópsia, que aponta o afogamento como causa da morte; o segundo, o poço do esquecimento, quando, diante do crime bárbaro, a imprensa portuguesa opta por construir outra narrativa que evita nomear diretamente a transfobia, fazendo com que o episódio caia no espaço da desmemória, como forma de não responsabilizar os agressores, que eram menores de idade e, conforme as leis portuguesas, não cometem crime, tampouco o Estado é responsabilizado por seus atos.

Arelado a esse esquecimento, a construção discursiva do crime foi marcada por uma abordagem travestifóbica, semelhante à própria ação violenta que vitimou Gisberta. As páginas finais da edição de **Pão de Açúcar**, publicada pela editora HarperCollins (2021), trazem trechos de matérias jornalísticas em que o desrespeito à identidade de gênero da vítima é evidente, revelador de uma visão amplamente preconceituosa:

ao terceiro dia, uma das crianças não resistiu à pressão e contou à professora: um grupo de 12 crianças da Oficina de São José tinha agredido com pedras um homem de cerca de 40 anos e levou-o em estado grave para uma garagem no centro do Porto. Ao segundo dia, verificaram que ainda sobrevivia. Ontem de manhã, constataram que estava morto e atiraram o cadáver para um poço aberto numa construção abandonada. *Público*, 23/02/06. (Cabral, 2021, p. 244)

Percebemos que a construção discursiva do trecho se refere à vítima com marcadores de gênero masculino, além de categorizá-la como homem, registrando sua prática de desvio, numa tentativa de justificar o seu fim de vida, além de optar por referir aos criminosos como crianças, que intui problematicamente amenizar a brutalidade do crime.

A retomada da memória de Gisberta abriu uma verdadeira “caixa de Pandora”, fazendo com que o crime fosse também imputado ao Estado português — não apenas por sua negligência em relação a pessoas transexuais, imigrantes e soropositivas, mas também pelas falhas institucionais no cuidado com crianças sob tutela estatal, como as que estavam abrigadas na Oficina São José.

Durante a pesquisa para a elaboração deste artigo em fontes jornalísticas, documentários, músicas e textos dramáticos ainda encontramos, em alguns registros, outras práticas transfóbicas na forma de relatar a existência de Gisberta. Um exemplo aparece em matéria do jornal português **Público**, escrita por Natália Faria, em que o nome morto da vítima é apresentado com o operador argumentativo “na verdade”, negando sua identidade de gênero e seu nome social:

Gisberta — na verdade Gisberto Júnior — vivia da prostituição e na indigência num parque de estacionamento do Porto e morreu após os maus tratos infligidos por um grupo de menores maioritariamente entregues aos cuidados daquela instituição, então vocacionada para o acolhimento de jovens sujeitos a medidas tutelares educativas. À boleia do caso Gisberta vieram à tona denúncias de vários casos de maus tratos e abusos a menores da Oficina São José. Oficina de São José fechou as portas no Verão de 2010. (Público, 2021)⁶

Apesar de quase duas décadas desde seu assassinato, Gisberta ainda sofre, no plano discursivo, o que se denomina violência simbólica que, para além da violência física, cristaliza-se como norma e naturaliza a desumanização de sujeitos dissidentes. Casos como o de Gisberta seguem, infelizmente, uma realidade global vivida por pessoas trans e travestis.

No livro, Cabral constrói uma Gisberta em queda e decadência: alguém que mora em uma barraca improvisada nas imediações do prédio abandonado que dá nome ao romance. A partir do capítulo 8, ela inicia uma relação ambígua com o narrador (futuro agressor), Rafael. Em uma lista a que chama de “testamento”, o adolescente descreve os itens encontrados na barraca antes de saber quem nela habitava:

(...) um cobertor amarelo com ar de usado todos os dias, (...) seis preservativos. (...) encontrei também Parlovel, em comprimidos, de 2,5mg; um pente ao lado de uma escova de dentes (...), um gilete azul; dois batons. (...) uma guia de tratamento do Hospital Joaquim Urbano, conhecido como Goelas de Pau, onde a médica apontara “Volte, por favor”; e uma fotografia de uma mulher com o cabelo louro ao vento, anotado no verso *São Paulo, 1978*. (Cabral, 2018, p. 43)

A enumeração dos objetos já sugere um embaralhamento das categorias de gênero que o livro problematiza. Esse tensionamento do binarismo é ilustrado pela justaposição de itens associados, convencionalmente, ao universo masculino (como o gilete) e feminino (como os batons), todos pertencentes ao mesmo espaço, tanto sintático quanto simbólico. Além disso, a cartilha de tratamento da Aids, emitida pelo hospital referência no tratamento de HIV em Portugal, é acompanhada da alcunha pejorativa “Goelas de Pau”, o que revela o estigma que recai sobre os corpos prostituídos.

A narração de Rafael, no entanto, demora a nomear a travestilidade de Gisberta. Ele só se dá conta disso quando seu amigo Samuel, ao conhecê-la, afirma: “A gaja é feia como um homem!” (Cabral, 2018, p. 80), ao que Rafael responde: “Estás enganado, o gajo é que é bonito como uma mulher” (Cabral, 2018, p. 85). Essa última fala opera uma inversão subversiva dos signos de beleza e gênero.

A relação entre Gisberta e os três meninos, Rafael, Nélon e Samuel, se desenvolve de forma ambígua e contraditória ao longo da narrativa: por um lado, projetam nela uma figura materna; por outro, sentem repulsa diante das condições em que vive. Se, em certos momentos, a acolhem, dividindo alimentos e cuidado, em outros, demonstram nojo de seu cheiro e toque.

Há, ainda, uma dimensão de territorialidade em torno do corpo de Gisberta que, por sua vez, se confunde com o próprio prédio abandonado. Essa territorialização é encarnada sobretudo na figura de Rafael. Cada um dos meninos ocupa um papel dentro do grupo: Samuel era desenhista; Nelson um contador de histórias; Rafael, que ainda não havia encontrado uma função própria, passa a assumir Gisberta como “sua” contribuição ao grupo. Desenvolve, com isso, uma relação de posse, expressa em impulsos de ciúme quando os outros meninos também estabelecem vínculos afetivos com ela.

Essa disputa por Gisberta se dá quando a personagem já está debilitada pela doença e em queda social, após anos de ascensão no universo da prostituição. No capítulo 18, há um *flashback* bem construído em terceira pessoa, rememorando seu passado como estrela de uma casa noturna portuguesa, época em que era amada pelo público e uma das profissionais mais procuradas do local.

O afeto entre os meninos e Gisberta se sustenta por boa parte da narrativa, embora frequentemente permeado por contradições diante da dissidência da personagem. A rede de apoio que se forma entre os quatro, no entanto, não é suficiente para impedir o desenlace trágico. Quando outros garotos da Oficina de São José conhecem Gisberta, inicia-se um processo de tortura e disputa sobre sua dor, configurando um crime hediondo, atravessado por traços de sadomasoquismo, em que o prazer de uns se materializa na dor da outra.

Pauladas, chutes, pedradas: a violência se estende por vários dias, infligida sobre o corpo já fragilizado da travesti. Quando os agressores julgam que ela está morta, lançam seu corpo em um poço físico, mas também simbólico, que condensa a soma de violências trans/travestifóbicas, sorofóbicas e xenofóbicas, ainda presentes no plano discursivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante deste mapeamento do percurso evolutivo do gênero romanesco, ora em oposição à História, ora como seu denominador comum, percebemos que o fazer prosaico da contemporaneidade assume uma posição política frente ao tempo em que vive, sem, no entanto, desconsiderar seus atravessamentos históricos. Tal movimento tensiona a contradição a que se refere Linda Hutcheon (1991): o romance contemporâneo rompe com a tradição da História, mas dela se vale para se constituir. E o faz por meio da descentralização temática e da valorização de existências que, outrora, foram relegadas a espaços secundários ou invisíveis.

Afonso Reis Cabral, em **Pão de Açúcar**, retoma uma temática obliterada pela memória social, marcada por dissolução, esquecimento e apagamento histórico em termos que se aproximam do que Hobsbawm (2005, p. 13) chama de “passado desligado de seu presente”. Ao esmaecer os limites entre Literatura e História, Cabral reafirma o lugar da linguagem

literária como ponte possível de acesso tanto aos fatos mediatos quanto aos imediatos. Nesse gesto, o romance assume, por natureza, um compromisso com a elaboração histórica, ousando, porém, contá-la a partir de vozes subalternizadas e silenciadas.

O crime contra Gisberta foi silenciado nas pautas políticas de Portugal e violentado uma segunda vez pela mídia nacional, que o tratou como fruto de “inconsequência juvenil” e enquadrrou a vítima como uma figura desviada. A esses discursos somaram-se marcadores de sorofobia e xenofobia, que recaíram sobre Gisberta e contribuíram para que, mesmo retirada fisicamente do poço dias após o crime, fosse lançada, simbolicamente, em outro: o do esquecimento.

A obra, nesse sentido, alia-se à História não apenas como ferramenta discursiva e recurso literário, mas também como instrumento de justiça e de formação política, possibilitando que outras Gisbertas, Rafaéis, Nélsons e Samuéis possam, um dia, viver dentro das quatro linhas da cidadania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARISTÓTELES. **Arte poética e arte retórica**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1986.

ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERKINS, Lohana. Travestis: una identidad política. In: _____. **Pensando los feminismos en Bolívia**. La Paz: Conexión fondo de emancipación, 2012, p. 221-228. Série Foros.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

CABRAL, Afonso Reis. **Pão de açúcar**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. **Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history**. New York: Routledge, 1992.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Ditos & Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GONÇALVES, Teresinha Maria. Habitar: A casa como contingência da condição humana. **Revista Invi**. v. 29 n. 80, p. 83-108, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1986.

Recebido para avaliação em 27/01/2025.

Aprovado para publicação em 26/05/2025.

NOTAS

1 Professor de Língua Portuguesa e Literatura, com graduação em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e mestre em Linguagens pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Atua no ensino médio, desenvolvendo projetos interdisciplinares voltados à produção literária, repertório cultural e produção midiática. Seus interesses de pesquisa incluem literatura, memória e cultura.

2 Professor Adjunto de Letras na UFOP, com graduação e mestrado pela UFV e doutorado pela UFF. Realizou pós-doutorados em Linguística Aplicada (UFRJ) e Estudos Literários (UFMG). Atua na pós-graduação da UFOP, pesquisando literatura e cultura, decolonialidade, América Latina e literatura LGBTQIA+.

3 No original: “Las travestis somos personas que construimos nuestra identidad cuestionando los sentidos que otorga la cultura dominante a la genitalidad”; “El travestismo irrumpe en esta lógica binaria que es hegemónica en las sociedades occidentales y que oprime a quienes se resisten a ser subsumidas y subsumidos en las categorías ‘varón’ y ‘mujer’” (Berkins, 2012, p. 222).

4 No original: “entornos menos hostiles, el anonimato de la gran ciudad que les permite fortalecer su subjetividad y otros vínculos sociales que las reconozcan y también un mercado de prostitución más próspero que el del pueblo o la ciudad de crianza” (Berkins, 2012, p. 225).

5 No original: “Estas condiciones de existencia están marcadas por la exclusión de las travestis del sistema educativo formal y del mercado de trabajo. En este tipo de escenarios, la prostitución constituye la única fuente de ingresos, la estrategia de supervivencia más extendida y uno de los escasísimos espacios de reconocimiento de la identidad travesti como una posibilidad de ser en el mundo” (Berkins, 2012, p. 224).

6 Disponível em: <<https://www.publico.pt/2012/03/17/sociedade/noticia/oficina-de-sao-jose-fechou-as-portas-no-verao-de-2010-1538329>>. Acesso em: 15 de set. de 2023.

NENHUM OLHAR: DISFORIAS DE UM UNIVERSO EM QUEDA

NENHUM OLHAR: DYSPHORIAS OF A UNIVERSE IN DECLINE

Patrícia Martinho Ferreira¹

RESUMO

A fortuna crítica em torno do romance **Nenhum Olhar** (2000), de José Luís Peixoto, é relativamente extensa e abrange uma diversidade de temas, tais como o intertexto bíblico, o trágico, a morte, o duplo, a alegoria, o sobrenatural, o grotesco, o insólito e o absurdo existencial. Este ensaio propõe uma nova leitura da obra a partir da noção de reificação, tal como ela se manifesta nos espaços físico e socioeconómico, na interioridade das personagens e nas dinâmicas das relações interpessoais. Sustento que a reificação generalizada neste universo ficcional revela uma visão profundamente distópica e fatalista do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Reificação. Ruralidade. Morte. Distopia. Nihilismo.

ABSTRACT

The body of critical work on José Luís Peixoto's novel **Nenhum Olhar** (2000) is relatively extensive and addresses a wide range of themes, including biblical intertextuality, the tragic, death, the double, allegory, the supernatural, the grotesque, the uncanny, and existential absurdity. This essay offers a new reading of the novel through the lens of reification, as it emerges in the physical and socioeconomic settings, in the characters' inner lives, and in their interpersonal relationships. I argue that the pervasive reification within this fictional universe reveals a deeply dystopian and fatalistic worldview.

KEYWORDS: Reification. Rurality. Death. Dystopia. Nihilism.

Em 2001, o romance **Nenhum olhar** (2000) garantiu a José Luís Peixoto² o Prémio José Saramago, posicionando o escritor, então com 27 anos, num lugar promissor da ficção portuguesa contemporânea. Passadas duas décadas, a obra encontra-se editada e traduzida em diversas línguas e tem sido objeto de inúmeros estudos críticos. **Nenhum olhar** desenha, de forma densa, um retrato do quotidiano de uma vila rural do Alentejo marcado pelo isolamento e pelo sofrimento. Os amores, as traições, os silêncios, o patriarcado, a violência, a morte e o luto atravessam o dia a dia das personagens, mostrando ao leitor o interior de um país envelhecido e abandonado. Além disso, mesmo mantendo a verosimilhança com o espaço do Alentejo, esse retrato é construído a partir de uma componente mágica e imaginária — dois irmãos ligados pelos dedos mindinhos, um velho que voa, uma cadela centenária, entre outros elementos. A narrativa constrói-se por meio de uma estrutura polifônica (mas sem diálogos) dividida em duas partes, coincidentes com a experiência de duas gerações distintas. Temos um narrador de terceira pessoa e vários narradores autodiegéticos, não havendo propriamente protagonistas, embora se possa dizer que o “Livro I” corresponda à geração de José pai e o “Livro II” à geração de José filho. As duas partes complementam-se num movimento de retorno e continuidade às mesmas angústias. Se quisermos eleger um protagonista, terá de ser a figura da morte, onnipresente do princípio ao fim da narrativa.

A fortuna crítica em torno de **Nenhum olhar** é extensa e tem versado sobre diversas temáticas fundamentais para uma compreensão geral deste romance: o trágico, a morte, o intertexto bíblico, o duplo, a alegoria, o sobrenatural, o grotesco, o insólito e o absurdo existencial. Perante os vários estudos existentes, proponho revisitar o romance a partir de um eixo temático que, embora tangencial aos temas mencionados, não foi devidamente explorado. A saber: a reificação das personagens e dos ambientes social e natural.

Começo, desde já, por observar que, ao estado de coisificação generalizado nesta narrativa, está subjacente uma visão distópica e fatalista do mundo, que em tudo se opõe à possibilidade de ação e de revolução articulada por José Saramago em **Levantado do chão** (1980). Se, neste romance “épopeia” (Cerdeira, 2011, p. 29), Saramago avança com uma versão do Alentejo onde cabe a utopia, onde a história tem um sentido legitimado pelo materialismo histórico e pela crença no progresso, e onde as personagens desenvolvem um processo de consciência política, ousando lutar contra os poderes instituídos e institucionalizados, vinte anos depois, **Nenhum olhar** oferece-nos um Alentejo resignado e passivo, encontrando-se completamente ausente a vontade anímica para lutar contra a opressão exercida pelo sistema do latifúndio. São inegáveis as preocupações humanistas de ambos os

escritores, porém, à luz e ao espírito revolucionário avançado por Saramago num romance tão aclamado, opõe-se claramente a sedução do abismo, a falta de esperança e o desencanto de Peixoto. A preferência pelo ambiente distópico desdobra-se em **Nenhum olhar** em efeitos de estranhamento e de desfamiliarização que interferem com a referencialidade da narrativa e, porventura, acentuam aquilo que Miguel Real classificou como “lirismo trágico universal” (Real, 2012, p. 24).

“HÃO-DE TORNAR-SE PEDRA”

O termo reificação foi popularizado pelo teórico e crítico literário marxista Georg Lukács num ensaio incluído num dos seus livros de referência **História e consciência de classe** (1923). Na senda de Karl Max, Lukács entende o capitalismo como uma dominação abstrata das “coisas” sobre os sujeitos, estando a reificação interligada à alienação das pessoas pelo trabalho e ao seu tratamento como objetos de manipulação e não como seres humanos. Por outras palavras, a reificação é uma forma de consciência social em que as relações humanas passam a ser identificadas através das propriedades físicas das coisas. No âmbito da produção capitalista, a reificação emerge, deste modo, como uma realidade social e uma forma de vida e, neste processo de natureza material, as relações sociais estão frequentemente marcadas pelo anonimato, pela objetificação e pela repetição. Ao longo do tempo, o termo recebeu uma variedade de significados por parte de autores comprometidos com o pensamento marxista, ganhando centralidade tanto em análises socioculturais quanto literárias³.

Neste ensaio, defendo que o universo narrativo de **Nenhum olhar** retrata um estado de reificação totalizador decorrente do sistema socioeconómico do latifúndio para o qual não se apresenta qualquer resolução, qualquer saída. Na verdade, tanto a paisagem quanto as relações interpessoais estão profundamente marcadas por imagens e padrões reificantes — anónimos, objetificadores e reiterativos — que excluem absolutamente o livre-arbítrio e a individualidade. Essa realidade manifesta-se, desde logo, na prevalência da dimensão temporal do presente, sendo a finitude a única realidade possível. Aqui não se vislumbra qualquer possibilidade de futuro, qualquer salvação para o elenco de personagens de Peixoto, imbuídas de um imenso niilismo⁴. Operante quer no ambiente social, quer na interioridade das personagens, a reificação atravessa toda a narrativa e manifesta-se a vários níveis: na paisagem, na exploração dos trabalhadores, na incomunicabilidade e no luto, no envelhecimento e na doença, na morte e na inevitabilidade do fim.

Peixoto explora a temática da ruralidade portuguesa a partir tanto dos seus aspetos mais subjetivos quanto culturais. Com efeito, o espaço rural emerge quer como pano de fundo das suas histórias, quer como protagonista ativo, no sentido em que não é um mero cenário, pelo contrário, é um elemento essencial para o significado e o alcance das histórias contadas. Além disso, ao espaço rural estão associados os sentimentos de abandono, solidão,

desassossego, morte, numa só palavra, tragicidade — tal como se o espaço físico assumisse qualidades humanas para se confundir com as vivências dos seus próprios habitantes, numa osmose trágico-lírica. Nas palavras de Ana Luísa Vilela, “A planície infinita, como o firmamento, é o receptáculo visível de um universo romanesco dominado pela obsessão de um espaço irrepresentável, infinito e vertiginoso. Nesse romance, a paisagem alentejana literalmente desenha o destino das personagens.” (Vilela, 2016, p. 469). É, pois, com todas essas matizes disfóricas que a planície emerge em **Nenhum olhar**. Repare-se na personificação e no jogo de espelhos estabelecido entre a planície e os seus habitantes:

A planície é velha de muito ter visto. Sabe a vida dos pássaros, que larga como mensageiros ao céu; sabe a das cigarras, que acolhe na sua pele para que cantem depois do calor; sabe a vida dos homens, que permite e sepulta piedosamente. (...) A planície nocturna da morte. Nocturna, mesmo que o dia seja tudo isto, esta luz indefinida a definir as coisas. (...) Toda esta planície superior ao tempo. Esta planície profundamente triste, enterrada na sua própria eternidade. Passam por mim as carroças com os homens do campo. Vêm cansados e trazem um pouco desta planície no rosto. (Peixoto, 2000, pp. 64-65)

Além de assumir qualidades humanas como a sabedoria e a empatia⁵, a planície surge, ao longo do romance, paradoxalmente, sob os signos da imensidão e da finitude. Todavia, o paradoxo não se anula em si mesmo, pois a ideia de imensidão peixotiana relaciona-se mais com a fatalidade, a restrição da liberdade e a clausura infinita, do que com qualquer eventual esperança no futuro, expansão ou salvação. Como observa Kátia Suelotto, cuja dissertação de mestrado versa sobre a cronotopia e o trágico: em **Nenhum olhar** “é criado um universo fechado para o além. Não há espaço para utopias” (Suelotto, 2007, p. 91). À luz da mundivisão distópica criada por Peixoto, as árvores estão condenadas a tornarem-se pedras ou cinzas. E não é por acaso que uma das metáforas que percorre todo o romance (e que, não gratuitamente, surge no *incipit* das duas partes) é o fogo — o calor abrasador que queima a planície e os seus habitantes. Repare-se, também, que o escritor tematiza a cor negra a partir da imagem do fogo, da luz do sol que, de tão forte, obriga os habitantes da planície a constantemente desejarem uma sombra. Em **Nenhum olhar**, o fogo não simboliza pureza nem redenção, mas impossibilidade de escapar à destruição. Dito de outra forma, não se trata da ideia de regeneração e de vida, mas de castigo, de punição insidiosa. Em vista disso, os elementos que compõem a paisagem — ora humanizada ora objetificada — invadem a interioridade das personagens, incendiando-as, consumindo-as por completo⁶. Relembro alguns dos excertos mais trágico-poéticos:

O horizonte avança para mim num incêndio. E distingo-o. Vem a direito, com passos de máquina. O seu corpo, maior do que o dos homens, é como o de uma árvore que andasse, é como o de um homem que fosse do tamanho de três homens. (Peixoto, 2000, p. 11)

Os sobreiros que se veem daqui curvam-se o mais que podem sobre a terra, a quererem o fresco que sentem nas raízes por todo o tronco, por toda a seiva, pelos ramos últimos; curvam-se sobre a terra como condenados, a queixarem-se do sol que lhes cresta a cortiça conforme o faz à pele suave de uma criança. (Peixoto, 2000, p. 64)

A terra era o seu silêncio a arder. O sol era o calor de um lume a iluminar o ar, ar da cor de chamas: a aura de um fogo a ser a aura da terra, a ser a luz e o sol. Dispostas sobre a pele da planície, pequenas pedras e calhaus imateriais eram brasas fechadas na mão. José e as ovelhas, a cadela, os sobreiros e o sobreiro grande eram figuras delineadas na exaustão de uma asfixia, congeladas na combustão de um instante que era muito tempo e que não era mais do que um instante. E o vento suão avançava sobre uma seara, e à sua passagem, as espigas de trigo mirravam, subitamente secas, subitamente velhas, por ser aquela brisa lenta um inferno espesso que era toda a atmosfera e que todas as coisas que respiram eram forçadas a respirar, porque aquela brisa sólida e tórrida era a única coisa que as envolvia. E o vento suão era o horizonte a avançar lento e inevitável. Inevitável. (...) Dentro do vento suão, os olhares permaneceram, a pele crestada, o sangue a ferver. (Peixoto, 2000, p. 101)

Este sol intenso é um afago fúnebre na pele. Esta luz é a vida, ela própria, a consumir-se. Para quem sabe conhecer, este verão imenso é negro: negro atrás da luz, negro atrás do sol, negro atrás do calor. E é neste verão que ela vem, caminha pela estrada, e as forças são poucas, todo o cansaço. (Peixoto, 2000, p. 119)

Entrei na casa dos ricos, e o fresco das salas e dos corredores protegidos por paredes antigas e grossas não foram capazes de tirar ao meu corpo o fogo daquele sol a arder-me. (Peixoto, 2000, p. 152)

O Sol, bola de fogo, levantou-se rente à terra, mais tarde do que nos outros dias, derramando um rio incontrolável de chamas pelas ruas e pelos campos, queimando o que poupava na véspera. Era verão. (Peixoto, 2000, p. 160)

A destruição provocada pelo fogo evidenciada nestes trechos interliga-se com uma das formas de reificação mais comuns: a exploração dos trabalhadores e suas consequências físicas, mentais, emocionais e comportamentais. Note-se que o latifúndio (a “casa dos ricos”) que se estende pela planície sem fim, debaixo de um sol tórrido, é o símbolo máximo da objetificação e da alienação dos trabalhadores rurais desta vila alentejana, incapazes de se libertarem da engrenagem da exploração assente na posse da terra e no lucro do patrão, impedindo a ascensão social de várias gerações. Não por acaso o pai de José (na primeira parte) morreu “lentamente e a perguntar pelos fornos e pelo poço. O telheiro que nunca foi dele e que foi

mais dele do que do doutor mateus, que nunca acartou um balde de barro, que nunca tocou em barro com as mãos, com os pés, que nunca viu barro” (Peixoto, 2000, p. 19, grifo meu). O recurso à comparação superlativa e às repetições do advérbio negativo atesta bem a impossibilidade da distribuição dos recursos dentro de um contexto socioeconômico em que “todos os pastos (...) as terras e carreiros e estradas (...) pertenciam ao doutor mateus” (Peixoto, 2000, p. 49)⁷.

As referências à dimensão alienante do trabalho vão surgindo aqui e ali na narrativa, como se a exploração excessiva dos trabalhadores fosse parte integrante da planície e dos seus habitantes. São vários os momentos onde se regista o cansaço físico, acentuado pelo calor abrasador do sol, dando a impressão de um verão ininterrupto e evocando, por vezes, o imaginário bíblico do inferno. Na verdade, note-se, as palavras “inverno” e “frio” surgem no livro apenas quando se explicita o caráter trágico das personagens e os seus dilemas interiores, servindo frequentemente para expressar oxímoros que reforçam esses elementos trágicos, e não necessariamente para se referirem ao clima ou à estação do ano.

Ainda sobre a natureza alienante do trabalho, destaca-se, no excerto seguinte, um momento cujo foco recai sobre a alienação geracional da qual ninguém escapa. Os trabalhadores são animalizados, são “ratinhos” dentro de uma grande máquina em funcionamento *ad aeternum*. E as mercadorias (o trigo e o azeite) parecem movimentar-se sozinhas, como se a sua produção prescindisse do árduo trabalho dos camponeses, criando uma ilusão de facilidade e de ritmo que, na senda de Marx, chamaremos de “fetichismo da mercadoria”. Observe-se que a ideia de circularidade subjacente à engrenagem económica desumanizadora, aprisionadora e alienante está bem patente no discurso repetitivo, coroado com uma sentença final sobre a mecanização dos comportamentos, a falta de individualidade e de livre-arbítrio:

Não precisava de contratar as pessoas para a cortiça ou para as azeitonas, não precisava de escolher os ratinhos para a ceifa, pois há trinta anos que eram os mesmos, com a mesma força, com o mesmo trabalho esmarrido em suor; e, se por acaso algum morria, era substituído pelo filho na temporada seguinte. Não precisava também de fazer contas ao dinheiro, porque há trinta anos que os mesmos homens vinham nos mesmos dias certos, compravam as mesmas arrobas de cortiça, o mesmo peso de trigo e de azeitona, pagavam o mesmo que nos anos anteriores e, mais tarde, entregavam a mesma porção de farinha e os mesmos alqueires de azeite que eram guardados na despensa com vista à possibilidade de os filhos do doutor mateus quererem aparecer no monte. E todos os anos se despejavam as talhas de azeite velho e se enchiam de azeite novo, e todos os anos as sacas de farinha nova ocupavam o lugar das sacas ainda fechadas de farinha velha. Não faz mal se amanhã não fores, disse-me o velho Gabriel. Mas tinha de ir, como tenho de ir sempre, dia sim, dia não, até ao fim da minha vida. (Peixoto, 2000, p. 147, grifo meu)

Nenhum olhar é atravessado pelo isolamento imposto pelo sistema do latifúndio característico da paisagem do Alentejo e promotor do empobrecimento dos camponeses, permitindo o sucesso de apenas uma família, a família do latifundiário. Neste sistema socioeconómico, não existe vida, mas apenas a inevitabilidade da “queda” devido a uma “condenação” que acontece apenas por se existir (Peixoto, 2000, p. 54). E observe-se também que a população explorada não só vive numa constante alienação, como pode a qualquer momento morrer “sem motivo”. E não por acaso, a ideia da fatalidade e da impossibilidade de poder de escolha encontra na “faca”, um objeto frio e cortante, um valor altamente simbólico:

A culpa que tu e eu não tivemos. A condenação certa por existirmos. Conforme um precipício no fim de uma corrida: os corredores a terem de vencer e a meta a ser a linha de um precipício. Ou uma faca suspensa sobre nós, uma faca que se nos enterra nas costas a qualquer instante, sem motivo, uma faca que às vezes olhamos e sabemos que está lá pronta a cair e que vai cair a qualquer instante, sem motivo. Uma faca enterrada nas costas, para sofrermos ou nos levar sofrendo. Não escolhi este destino. (Peixoto, 2000, p. 55, grifo meu)

No contexto socioeconómico em questão, não há espaço para a individualidade do sujeito, nem existe qualquer instituição que o proteja. Quem representa o poder — o doutor mateus e a sua família — está ausente, ignora ou desvaloriza as condições em que vivem e trabalham os camponeses analfabetos. Consequentemente, abre-se espaço para a consciência reificada e para a desumanização — os trabalhadores são “ratinhos” incansáveis. Importa recordar que “a troca de mercadorias e suas consequências estruturais são capazes de influenciar toda a vida interior e exterior da sociedade” (Lukács, 2012, pp. 194-195). Através da animalização, Peixoto enfatiza as tensões sociais existentes na planície alentejana, propondo claramente uma denúncia político-social da situação dos camponeses explorados pela elite económica, sem, no entanto, abrir espaço para qualquer ímpeto de rebelião.

Além do impacto na paisagem física e na vida das várias gerações de trabalhadores de uma vila cujo nome, repare-se, nunca é mencionado (sendo o anonimato um elemento fortemente reificador), a reificação adquire ainda outras figurações. Manifesta-se, por exemplo, na incomunicabilidade que caracteriza as relações interpessoais. Com efeito, as personagens de **Nenhum olhar** parecem ter naturalizado a falta de escolha e, por isso, abraçam uma culpa e uma dor não conseguem explicar, como se o destino estivesse derradeiramente traçado e contra essa força cíclica e transgeracional nada pudessem fazer. Dentro deste universo, não há palavras nem gestos redentores porque todas as decisões levam ao fim — ao suicídio, à loucura, à doença, à morte. Por outras palavras, os indivíduos estão submetidos, material e psicologicamente, a uma realidade abstrata e fragmentada, e percecionam o mundo exterior como uma coleção de eventos, regidos pelo acaso ou pelo destino, sobre os quais não têm qualquer agência. A vida apresenta-se como um presente constante, um eterno sofrimento. Vale lembrar que, na visão

alienante da sociedade descrita pela teoria marxista, a opressão sistemática inscrita na imagem de um patrão invisível repercute-se no comportamento dos indivíduos e nas relações que estes mantêm entre si.

Por conseguinte, está ausente a comunicação entre pais e filhos, entre irmãos, e entre marido e mulher — e, quando existe, depressa se desfaz. Um exemplo relevante é o percurso de mestre Rafael, que é capaz de declarar o seu amor à prostituta cega, mas cujos planos de um futuro risonho, naquele universo tão trágico, estão fadados ao fracasso: a prostitua morre após dar à luz uma filha nada-morta e Rafael, incapaz de suportar tamanha dor, suicida-se, mutilando-se e incendiando a serração. Acresce ainda que a partilha verbal raramente acontece e, quando algumas palavras são ditas, não são escutadas ou são-no seletivamente. De facto, tanto José pai e a mulher, José filho, Salomão e a mulher, e também mestre Rafael são confrontados com as vozes dos habitantes da vila que, como um coro grego, insultam e anunciam traições, abortos e deficiências físicas. Contudo, não são capazes de se defender, por estarem todos “à espera da morte” (Peixoto, 2000, p. 144).

Na mundividência destas personagens, faltam sentimentos e gestos de entreajuda que conduzam à ação ou à salvação. Ao contrário do que afirma Vânia Rego, não creio que haja, neste romance, espaço para “um ponto de vista positivo através dos laços de solidariedade” (2016, s/p), ainda que algumas manifestações solidárias surjam esporadicamente entre certas personagens. Assim, prefiro subscrever a leitura de Kátia Suelotto quando afirma que “o conflito liberdade/necessidade resulta em situações trágicas na medida em que a necessidade prevalece em detrimento da liberdade” e “qualquer movimento que almeje a independência é sumariamente cerceado e às personagens não é oferecida a possibilidade de transformação” (Suelotto, 2007, p. 95). Daí que uma rápida troca de olhares ou um pássaro voando no céu sejam os únicos lugares de comunicação entre dois amantes, ainda que esses breves instantes e singelos gestos não sejam suficientes para conduzir a uma mudança efetiva. Com efeito, José filho cede às imposições sociais — ou à sua própria consciência que lhe ditava não poder trair o primo — e “não consegue dar o passo em direção ao futuro, não atravessa a soleira e não vai ao encontro da mulher amada” (Suelotto, 2007, p. 95), mesmo que ambos se tenham olhado e desejado e mesmo que ambos tenham observado a mesma “cegonha muito lenta, de asas muito abertas, a voar” (Peixoto, 2000, p. 132).

Refira-se ainda que o derrotismo perante a paisagem social emerge a partir de elementos naturais que desumanizam as personagens. Recorde-se o episódio em que José pai sucumbe, depois de ser violentado pelo gigante, o rival detentor de uma força desmedida, cuja origem nunca é explicada. Como se vê no excerto abaixo são muito expressivas as repetições dos termos “pedra” e “rochedo”, salientando a ideia da reificação do corpo e convergindo para a imagem de José ser um “peso mortal” e estar acometido por uma “cegueira profunda”:

Sobre a terra, o corpo abandonado de José estava como um arbusto ou uma pedra ou outro corpo que o vento leva aos poucos. (...) estava como morto. Tinha o pescoço torcido num trejeito sem vontade e o seu corpo, estendido pela terra, era como uma pedra que ali tivesse nascido, parada, e moldada por um estranho capricho com a forma exacta de homem. (...) ainda que me sinta um cego a crescer sem olhos para um precipício, tenho de me levantar desta cama. Tenho de levantar estes braços que não são meus, tenho de levantar estas pernas que não são minhas, mas de um rochedo (...). (Peixoto, 2000, pp. 12, 14, 32, grifo meu).

A propósito da atitude derrotista que caracteriza este romance, podem ainda ser mencionados outros exemplos de desumanização e objetificação. Um deles diz respeito à mulher de José pai, em particular à violência exercida pela figura malévola do gigante, a encarnação do mal nesta história. No momento do abuso sexual, note-se, ela é “uma boneca partida” (Peixoto, 2000, p. 21) para logo se transformar em “porco” quando é obrigada a fazer um aborto. Leia-se: “sei que me estenderam numa cama dura, como as bancas das matanças; sei que esticaram um alguidar debaixo de mim para recolher o sangue, como sangue fresco dos porcos” (Peixoto, 2000, p. 22). Mas esta mulher é também “uma folha de papel encolhida de encontro à parede” (Peixoto, 2000, p. 23) quando, em vão, se tenta proteger dos insultos escutados na vila, ou até mesmo uma “casa” que José deseja conhecer sem nunca o conseguir: “nunca pude atravessar as suas paredes, sem portas ou janelas no sentido, nunca pude caminhar nas suas salas e alumia-las com um candeeiro” (Peixoto, 2000, p. 25). Diga-se que a imagética da “casa” surge igualmente relacionada à de “ruínas” expressando a incomunicabilidade entre o casal: “Somos ruínas. Somos o que foi uma casa com gente viva e crianças a crescer, fumo na chaminé (...). Alguma vez teremos sido uma coisa sólida, uma casa viva? (...) Nunca soube nada do que pensa” (Peixoto, 2000, p.72). A incomunicabilidade que sobressai deste excerto reproduz-se, na segunda parte do romance, na relação entre Salomão e a mulher, revelando os mesmos traços de reificação e desumanização. Veja-se, por exemplo, o momento em que o casal se conhece pela primeira vez: “Também ele permaneceu imóvel (...) e nunca parou de me olhar, com olhos de rato, como se examinasse um objeto temível. Ficámos assim talvez duas horas, sem falar (...) intimidados com a presença um do outro” (Peixoto, 2000, p. 136).

Outro aspeto digno de relevo é o facto de a experiência de reificação das personagens femininas de **Nenhum olhar** expor as dinâmicas do patriarcado que reduzem as mulheres à condição de posse dos homens. Ao contrário das figuras masculinas que surgem ora coletivamente como “trabalhadores”, ora individualizados (José, Moisés, Elias, Gabriel, Salomão, etc.) nenhuma das figuras femininas do romance têm nome próprio, desempenhando apenas funções — mãe, filha, cozinheira, prostituta. Com efeito, as mulheres nesta narrativa surgem apenas como cuidadoras e guardiãs da ordem familiar e doméstica. Quando as suas funções são destacadas, o foco

recai invariavelmente no ato de servir, seja na cozinha (a cozinheira), seja na cama (a prostituta). Neste contexto, não será despidendo enfatizar que o objeto mais precioso na vida da prostituta cega é um avental com a palavra “loiça” bordada no centro, sendo uma espécie de relíquia de família: “quando a mãe lho dera, dizendo um dia vais casar-te e vai fazer-te falta. E a mãe, ao dar-lho, não tinha sorrído, como não tinha sorrído a sua avó, como não tinha sorrído a sua bisavó antes delas, porque todas sabiam que não havia homem que quisesse uma mulher assim para casar” (Peixoto, 2000, p.150). Encontra-se no percurso desta mulher uma profunda tragicidade ao carregar geracionalmente o estigma da limitação física e da exclusão social associado à sua condição de prostituta, realidade percebida como um castigo. A imagem das “chagas” (Peixoto, 2000, p. 125) abertas no corpo da mãe à beira da morte — cujo sangue ela sente e limpa, embora sem ver — pode mesmo ser interpretada como a projeção do seu destino trágico.

Ainda em relação aos efeitos negativos do patriarcado é fundamental referir que os percursos da mulher de José pai e a de Salomão estão marcados pelo adultério, sem que a condenação feita pelos habitantes da vila seja alguma vez posta em causa. Acresce também que os próprios homens vivem enclausurados dentro de um sistema que os impede de expressar emoções e fragilidades sem serem julgados — é o caso, por exemplo, de Salomão que, inconsolável depois da morte de mestre Rafael, é visto assim pela própria mulher: “vi o seu rosto intacto e os seus olhos suspensos na mesma fragilidade, feminina ou infantil, à beira das lágrimas” (Peixoto, 2000, p. 179). Em suma, mulheres e homens vivem aprisionados em comportamentos, obrigações, expectativas e crenças que aceitam e reproduzem consciente ou inconscientemente.

Por último, a reificação emerge de forma particularmente premente nas experiências do envelhecimento, da doença e do luto — estados interligados entre si e que afetam, em maior ou menor grau, todas as personagens deste romance. São inúmeras as alusões à realidade “de estar morto em vida” ou de “morrer devagar”. Por exemplo, quase tudo o que é dito sobre a mãe de José, na segunda parte, expressa esse estado liminar de quem vive um luto profundíssimo e não consegue vislumbrar qualquer saída. A abundante adjetivação disfórica e a expressividade do oxímoro “fogo/frio” realçam a apatia gerada pelo luto e pela presença constante da morte:

A mãe do José era um lugar negro, de negro, era o lugar vazio de um gesto nas mãos, de uma expressão dos lábios, de um olhar nos olhos. A mãe de José era um nevoeiro muito fundo, muito frio e muito espesso; era uma mulher morta, um respirar de morto, pele de morto, sem rosto, sem olhar, com noite no olhar. (Peixoto, 2000, p. 112)

(...) a minha mãe esteve, está, ao lume. Como se estivesse frio, como se vivesse num inverno que não termina (...). E fica, encolhida num luto nocturno, hipnotizada, como se o seu

corpo pequeno e magro e fraco e frágil absorvesse todo aquele fogo, como se vivesse num inverno que não termina, como se estivesse frio. (...) Entendo o teu frio glacial no meio de agosto, o teu luto a enfraquecer-te, fraca, fraca (...) corpo morto (...). Mãe, estás ao lume e tremes de frio, como tremem geladas as brasas a arder. (...) sempre te vi entre as ruínas de um silêncio amordaçado, aí esquecida, entre o que um dia os homens chamaram morte (...). (Peixoto, 2000, pp. 130-131, 134)

A experiência do luto, tal como a da doença ou a do envelhecimento manifesta-se independentemente da idade já que também as personagens jovens são descritas quase sempre como estando “a envelhecer” ou como “velhos” à espera da morte. As personagens parecem mesmo carregar uma velhice ancestral. A título de exemplo, José e a mulher, embora jovens, assemelham-se a “dois velhos crestados pelo sol, sentados ao sol, de olhos cerrados, só a sentirem o sol e as mortes todas a que sobreviveram, os rostos que um dia foram gente afundados sob a terra” (Peixoto, 2000, p. 52). E também neste contexto as comparações reificadoras emergem — o pai de José, no primeiro livro, é descrito “como uma estátua de mármore a envelhecer” (Peixoto, 2000, p. 31). O tema da incapacidade decorrente da velhice e da doença cruza-se, em vários momentos, com o ato de cuidar. Porém, nessas relações de dependente/cuidador não encontramos a verbalização de sentimentos, ainda que a incomunicabilidade reinante não implique ausência de amor. Em suma, observa-se, nas interações, uma aguda lucidez sobre a degeneração do corpo e da mente, que se configura como um ciclo inevitável e pesado, contra o qual nada pode ser feito. Não há espaço neste romance para uma interpretação afirmativa e positiva do envelhecimento, pois todas as experiências se desenham num movimento descendente, de anulação e de inviabilidade.

“UMA PERNADA CAÍDA”

A dimensão trágica de **Nenhum olhar**, que temos vindo a explorar, manifesta-se igualmente nas relações estabelecidas entre seres humanos, animais e plantas, contribuindo para a construção da visão antropocêntrica subjacente a este livro. Com efeito, a fauna e a flora existem apenas na medida em que se relacionam com e refletem as aflições humanas. Neste Alentejo peixotiano, o processo de animalização das personagens é constante e permite, simultaneamente, dar uma visão geral da ruralidade e fazer crítica social, servindo um triplo objetivo: destacar a alienação do trabalho (os trabalhadores como “ratinhos”); realçar emoções negativas, tais como a maldade (“os homens, como toupeiras, abriram os olhos pequeninos, a querer rir mas sem saber como, a grunhir apenas” [Peixoto, 2000, p. 9]), a resignação (“os homens são ovelhas que não dormem, são ovelhas que são lobos por dentro” [Peixoto, 2000, p. 9]) e a vulnerabilidade perante “fantasmas invisíveis” (Peixoto, 2000, p. 10); e, por último, enfraquecer as conexões

afetivas, como o encontro sexual (“estão os dois juntos, como bichos, ele em cima dela, a foder” [Peixoto, 2000, p. 184]) e o ato de dar à luz (“a cozinheira começou a arfar conforme uma raposa ao sol” [Peixoto, 2000, p. 59]). Por tudo isto, a animalização das personagens encontra-se em perfeita harmonia com o tom opressivo e disfórico que marca toda a narrativa, ficando o conceito de pessoa praticamente intacto.

Quanto à humanização da fauna, observa-se, paradoxalmente, tanto a afirmação da indiferença dos animais perante os dramas humanos⁸ — enfatizando-se que os mundos animal e vegetal são regidos por princípios de existência muito próprio — quanto a indicação de que os animais possuem a capacidade de interagir e dialogar com os seres humanos. Os pássaros, por exemplo, exercem narrativamente várias funções, umas vezes anunciam a noite, a morte e o luto, outras marcam a distensão do tempo que aprofunda a angústia existencial. Note-se, aliás, que a liberdade tipicamente associada ao voo se transforma, neste livro, em agouro e disforia ora alertando as personagens para os perigos do gigante que a todos transcende com a sua força física (“No seu lugar, só o voo rápido dos pássaros entre as chamas do sol, só a agonia das pedras, de uma aragem fervente, das árvores, sob o incêndio do dia” [Peixoto, 200, p. 143]), ora testemunhando atos de autoflagelação (“Seguro a corda. Enrolo-a à volta do punho. Ouço-a sibilar. Como se fosse um pardal. Como um pardal que assobiasse como uma brisa a soprar como um pardal na primavera” [Peixoto, 2000, p. 146]), ora ainda indicando a inevitabilidade do sofrimento, como no episódio em que Gabriel é magicamente transportado para casa por um bando de pássaros que lhe anunciam ser impossível evitar a morte dos irmãos-gêmeos e a iminente loucura da cozinheira. Importa sublinhar que o estranhamento gerado pela imagem dos pássaros a levarem Gabriel pelos céus converge para o ambiente distópico que atravessa o romance do princípio ao fim. Se, em algum momento, o ser humano perde centralidade e os animais ganham agência, é neste episódio: Gabriel — a corporização do tempo e da sabedoria — reduz-se à sua “condição de homem”, impotente perante a destruição e morte inevitáveis. Apesar de longa, justifica-se a citação desse episódio, dada a sua expressividade estilística, que transforma os pássaros em agentes de ação, em contraste com os humanos que nada conseguem contra as forças do mundo.

Quando chegou a meio do caminho, sem que o velho Gabriel desse fé, um ciclone de pássaros agitava-se no céu sobre ele. Todos os pássaros que sobrevoavam a vila e os campos em redor da vila, juntaram-se naquele pano pontilhado de negro, a ondular em no céu, sustido por milhares de corpos frágeis e por um restolhar de asas. O velho Gabriel continuava cego na sua vontade quando avistou a primeira casa da vila. Nesse momento, os pássaros todos desceram sobre ele e, apesar da sua resistência de pés e braços, todos os pardais, pombos, tordos, andorinhas, todos os pássaros o envolveram numa nuvem densa e o levantaram no ar, no céu. Em pouco tempo,

quase à altura das nuvens, se nuvens houvesse, fizeram de volta a distância até ao monte, e pousaram o velho Gabriel à porta da sua casa. Enquanto via os pássaros cada um para seu lado, dispersarem-se, tinha os braços estendidos na direção da terra; tinha, no olhar de pássaros e de céu, o desânimo de não haver nada que pudesse decidir. Preso na sua condição de homem, foi buscar a enxada e passou o dia na horta. (Peixoto, 2000, p. 87-88, grifo meu)

É também importante mencionar que, por vezes, o narrador se serve da visão aérea para enfatizar a pequenez e a insignificância do ser humano. Nesses momentos, as aves são os observadores privilegiados e a centralidade da perspectiva humana é questionada. Atente-se nos efeitos retóricos das várias repetições, da metáfora “uma pernada caída” e do vocabulário que enfatiza a fragilidade do ser humano quando “visto do céu”:

Visto do céu, José era uma pequena coisa a avançar num veio traçado na planície, um pontinho com pernas e braços (...) visto do céu, José era quase nada (...) e, visto do céu, tudo o que ele pensava, e que para ele era maior que o céu, era menos que uma pena de andorinha entre as nuvens, que a lembrança de uma gota de chuva num dia de tempestade. (Peixoto, 2000, p. 93, grifo meu)

Um pardal que por ali andava olhou-o e viu-lhe os olhos vazios de esperança, as mãos vazias, e levantou-se no céu a voar. José diminuiu, diminuiu, e quando o pardal o olhou lá de cima, José era apenas uma pernada caída de uma azinheira torta de encontro ao horizonte vermelho de sangue. (Peixoto, 2000, p. 97, grifo meu)

Quanto à relação quase osmótica entre o ser humano e o mundo vegetal, ela evidencia-se em vários momentos da narrativa, revelando a diluição das fronteiras entre ambos. Essa fusão é especialmente visível na forma como o envelhecimento, a morte e a angústia existencial são figurados em associação com a natureza. O envelhecimento do pai de José é comparado a uma árvore velha e sem seiva (Peixoto, 2000, p. 41); a morte de Gabriel é metaforizada como fusão com a terra: “O velho Gabriel morto é a terra” (Peixoto, 2000, p. 188); e a angústia da mulher de Salomão manifesta-se numa comunhão profunda com a natureza, reforçando a ideia de que a identidade humana se dissolve nos elementos naturais — o corpo torna-se “sol”, “céu”, “terra” e “árvores”:

O sol pesa-me como uma coisa que carrego dentro de mim. Levo o sol dentro de mim e expludo serenamente sobre os campos toda a luz e todo o calor. Já não posso voltar atrás, porque nunca se pode voltar atrás. Só o arrependimento daquilo que não escolhemos persiste, existe. Só a idade velha dos sobreiros, a forma esculpida das oliveiras, pedras paradas no céu e nesta terra que o voo dos pássaros atravessa, esta terra, a idade do mundo e a nitidez, os olhos que são o céu e

os sobreiros e as oliveiras, os olhos que choram sem chorar, este caminho mil vezes caminho e mil vezes igual, eu, eu e o som da terra, o terrincar da areia debaixo dos meus passos. (Peixoto, 2000, p. 182)

Não obstante a presença expressiva da fauna e da flora em **Nenhum Olhar**, a narrativa mantém, de forma inequívoca, a centralidade da perspectiva antropocêntrica. Com efeito, pode argumentar-se que os mundos animal e vegetal são convocados sobretudo enquanto extensões simbólicas ou reflexos das angústias e dilemas humanos, não adquirindo, por si, uma verdadeira autonomia narrativa. Um exemplo porventura bastante ilustrativo encontra-se na humanização da cadela que acompanha, primeiro, José pai e, depois, José filho. São raríssimos os momentos em que esta cadela centenária não adquire características humanas. Ela exerce uma força humanizadora e protetora, dando conforto, antecipando e tomando como seu o sofrimento dos donos. Nos momentos em que o olhar e os movimentos da cadela se destacam, o que está em causa é a centralidade do indivíduo marcado por um sofrimento atroz e por uma total falta de esperança, e a cadela tem o papel de testemunha privilegiada desses estados emocionais: “Com um olhar levantado da cabeça baixa, a cadela seguia-o. Um olhar grande como um céu doce e castanho, um olhar de filho ou de mãe que era, contudo, um olhar de cadela. (...) e a cadela olhou-o a chorá-lo já” (Peixoto, 2000, p. 92).

Como se sabe, os ambientes distópicos constroem-se a partir de mecanismos de controlo que impedem qualquer tipo de liberdade individual ou salvação. A paisagem que emerge de **Nenhum olhar** é, pois, um verdadeiro *locus horrendus*, um lugar opressor e profundamente distópico. Aqui não temos protagonistas ativos e/ou vencedores, antes protagonistas que sucumbem derradeiramente perante as forças e os limites desse sistema totalizador que a todos transcende. Não gratuitamente, no momento em que derrotado pela desmedida força física do gigante, a encarnação do mal, José encontra-se rodeado de uma imagética natural de hostilidade e destruição: “José começou a avançar para casa e os tordos, no céu parado, não eram como um lume numa lareira, eram como um incêndio numa floresta com uma grande boca aberta a engolir troncos e ramos miúdos, folhas secas e o céu” (Peixoto, 2000, pp. 51-52). E, tal como as personagens, o narrador e o misterioso homem que pensa e que “está fechado num quarto sem janelas a escrever” (Peixoto, 2000, p. 58) — quiçá alter-ego do escritor — nada podem contra a desolação, a aniquilação e a perda que dominam a planície alentejana e, por extensão, o próprio espaço narrativo⁹. No limite dir-se-á que está em causa um ciclo de fragilidade humana insuperável, daí a falta de esperança e a imagem da morte obsessivamente repetidas:

Não há esperança porque somos demasiado pequenos, somos muito pouco. Somos uma agulha de pinheiro diante de um incêndio, somos um grão de terra diante de um terramoto, somos uma gota de orvalho diante de uma tempestade, bom amigo. O mundo, indiferente ao mundo que encarcerava o pai

do José e que o pai do José encarcerava dentro de si, prosseguia. Os pintos levantavam uma chuva miúda de piares carpidos, as galinhas indignavam-se na sua voz de aves, o galo gritava ocasionalmente. Mesmo na sombra, o sol queimava e ardia. Na tapada, atrás do muro do quintal, o sol levantava uma neblina tórrida dos restos de uma pequena seara. (...) Não há forma de explicar tudo o que se diz quando se diz sofrer. (Peixoto, 2000, p. 63).

Não há horizonte nesta narrativa, mas antes um fechamento — ou uma “clausura existencial” (Carmelo, 2011, p. 59) — uma circularidade que se esgota em si mesma e que produz uma sensação de claustrofobia, ao contrário do efeito de abertura e expansão normalmente associado a uma planície. A planície alentejana deste romance confunde-se quer com a “arca” de onde sai uma “voz fechada” anunciando desgraças terríveis, quer com o “quarto” claustrofóbico onde o escritor se encontra fechado, incapaz de prosseguir com a sua criação porque “a tinta [desaparece] das páginas que tinha vivido”, instalando-se o silêncio do fim irremediável, isto é, o nihilismo e a negação *ad infinitum*, como se lê no desfecho da narrativa:

O mundo acabou. E não ficou nada. Nem as certezas. Nem as sombras. Nem as cinzas. Nem os gestos. Nem as palavras. Nem o amor. Nem o lume. Nem o céu. Nem os caminhos. Nem o passado. Nem as ideias. Nem o fumo. O mundo acabou. E não ficou nada. Nenhum sorriso. Nenhum pensamento. Nenhuma esperança. Nenhum consolo. Nenhum olhar.” (Peixoto, 2000, p. 191)

Um dos temas recorrentes das narrativas distópicas é a estreita relação entre tecnologia e estratégias totalizantes de controle, das quais é difícil ou mesmo impossível escapar. Em **Nenhum olhar**, situado num universo rural, a questão tecnológica não se coloca; no entanto, isso tem pouca relevância, pois não compromete a visão promovida pelo romance — uma visão que, aliás, é central em muitas distopias: a incapacidade derradeira de imaginar um futuro radicalmente distinto do presente marcado pelo desamparo e pela desistência. Efetivamente, neste romance, “as personagens aceitam, não lutam contra o fim iminente, simplesmente se deixam levar pelo nada que as circunda” (Campos, 2009, p. 74).

Vale a pena lembrar que a primeira edição de **Nenhum olhar** apresenta na capa uma pintura de Paula Rego intitulada “Repouso durante a fuga para o Egipto” (1998) pertencente a uma série inspirada no universo queiroso de **O crime do Padre Amaro** (1985). Este romance de Eça de Queirós explora uma paixão intensa e uma gravidez indesejada que culminam na morte da mãe e do filho, desfecho que encontra um eco direto na narrativa de Peixoto, através da figura da prostituta cega, companheira de mestre Rafael. Estou em crer que esta não terá sido uma escolha aleatória, pois tanto o olhar fixo e vazio da figura masculina como os olhos cerrados da mulher — na pintura de Rego — parecem sugerir a sensação de desistência que permeia a narrativa peixotiana.

Nenhum olhar constitui-se, por um lado, como uma crítica às relações de poder dos proprietários da terra que controlam todas as fontes de rendimentos das pequenas aldeias alentejanas e, por outro, como uma alegoria da morte com um sentido potencialmente político, na medida em que o que morre é o mundo rural e os seus protagonistas. Recuperando o breve comentário comparativo feito no início deste texto, a ficcionalização do Alentejo saramaguiano está imersa de uma aspiração, de uma atitude emancipadora que visa construir, ultrapassando as adversidades socioeconómicas impostas pelo sistema do latifúndio; em total oposição, o Alentejo peixotiano sucumbe derradeiramente perante os obstáculos e nenhuma alternativa, “nenhum olhar”, é imaginada/o. Não podemos sequer dizer que o leitor é convidado a inventar uma qualquer alternativa. A sensação que emerge quando se termina a leitura de **Levantado do Chão** é a de que a revolução pode acontecer, quando chegamos ao fim de **Nenhum Olhar** é a de total desesperança.

Em conjunto com a prosa poética de **Morreste-me** (2000) e o livro de poesia **A criança em ruínas** (2001), **Nenhum olhar** (2000) forma uma espécie de trilogia em que o narrador peixotiano exorciza tanto as perdas da infância como a condenação do mundo rural — universo em que o autor nasceu e foi criado. Com estes três livros, publicados há mais de duas décadas, José Luís Peixoto consolidou o seu lugar na literatura portuguesa contemporânea, lançando as sementes de uma visão crítica de um Portugal cosmopolita, europeu e voltado para o futuro, temas que viriam a ser aprofundados em obras posteriores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Juliana. **Levantado do chão de José Saramago e Nenhum olhar de José Luís Peixoto: uma leitura do espaço narrativo**. 2009. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14918>. Acesso em: 17 julho 2025.

CARMELO, Luís. **A Luz da Intensidade**. Lisboa: Quetzal Editores, 2011.

CERDEIRA, Teresa. José Saramago: à guisa de homenagem. **Metamorfoses**, v. 11, n. 1, p. 25-34, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses>. Acesso em: 17 julho 2025.

DARICI, Katiuscia. Lo sguardo sul paesaggio. Una lettura di Nenhum olhar di José Luís Peixoto. **Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali**, n.1, p. 405-414, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/4657>. Acesso em: 17 julho 2025.

LOPONDO, Lilian.; SUELOTTO, Kátia. A intersecção discursiva em *Nenhum Olhar*, de José Luís Peixoto. **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 245-255, 2008.

LIMA, Isabel Pires de. Ser fêmea: duplicidade identitária em “O Crime do Padre Amaro” de Paula Rego. **Cadernos De Literatura Comparada**, n. 3-4, p. 107–143, 2005. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/60>. Acesso em: 17 julho 2025.

LUKÁCS, George. **História e consciência de classe**: estudo sobre a dialética marxista. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

NOBRE, Fábio. **Ecoss existencialistas na escrita de José Luis Peixoto**. 2014. 95f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários e Artísticos) – Universidade do Algarve, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.1/8014>. Acesso em: 17 julho 2025.

PEIXOTO, José Luís. **Nenhum Olhar**. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

PINHO, Maria. **Intertextualidades bíblicas em Nenhum Olhar (2000), de José Luís Peixoto**. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários), Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2012. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/>. Acesso em: 17 julho 2025.

REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010**. Editorial Caminho, 2012.

REGO, Vânia. Luzes e trevas: o papel da alegoria na obra de José Luís Peixoto. **Alegoria – Ensaios**. Coord. Sara Augusto, Instituto Politécnico de Macau, Junho 2021. p. 183-213.

REGO, Vânia. Tradições e contradições: o retrato de Portugal na prosa de José Luís Peixoto, in **Atas do 25º Colóquio da Lusofonia**, Montalegre, Portugal, 2016. Editor: AICL, Colóquios da Lusofonia. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/323388417>. Acesso em: 17 julho 2025.

RODRIGUES, Inara. Nenhum Olhar de José Luís Peixoto (Resenha). **Via Atlântica**, São Paulo, n. 8, p. 297-299, Dez/2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i8.50030>. Acesso em: 17 julho 2025.

ROQUE, Tiago. **Tu impossivelmente morto: Auscultação Teológica da Obra Literária de José Luís Peixoto**. 2019. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/27680>. Acesso em: 17 julho 2025.

SILVA, Natália. **Nenhum olhar e Cemitério de pianos de José Luís Peixoto: a Sagrada Escritura transfigurada**. 2016. 234f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/>. Acesso em: 17 julho 2025.

SUELOTTO, Kátia. **Cronotopia e tragicidade em Nenhum Olhar, de José Luís Peixoto**. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2218>. Acesso em: 17 julho 2025.

VILELA, Ana Luísa. Nenhum Olhar sobre Galveias: cosmografias poéticas em José Luís Peixoto, Cartografías del Portugués: Lengua, Literatura, Cultura y Didáctica en los Espacios Lusófonos. **Actas del IV Congreso Internacional de la SEEPLU**, 2016. p. 465-498.

Recebido para avaliação em 27/01/2025.

Aprovado para publicação em 26/05/2025.

NOTAS

1 Patrícia Martinho Ferreira é licenciada em Estudos Portugueses, mestre em Teoria e Análise da Narrativa pela Universidade de Coimbra (Portugal), mestre em Ensino do Português como Língua Estrangeira pela Universidade do Porto (Portugal), e doutorada em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Universidade de Brown (EUA), onde atualmente ensina literaturas e cinemas de Portugal e dos países africanos de língua portuguesa. É autora de **Órfãos do Império**: Heranças Coloniais na Literatura Portuguesa Contemporânea (Lisboa: ICS, 2021).

2 José Luís Peixoto nasceu em 1974, em Galveias, concelho de Ponte de Sôr. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade Nova Lisboa. Foi professor do ensino secundário e é colaborador regular de diversas publicações nacionais e estrangeiras. Já foi distinguido com diversos prémios literários. A sua obra publicada abrange ficção — **Morreste-me** (2000), **Nenhum olhar** (2000), **Uma casa na escuridão** (2002), **Antídoto** (2003), **Minto até ao dizer que minto** (2006), **Cemitério de pianos** (2006), **Hoje não** (2007), **Cal** (2007), **Livro** (2010), **Abraço** (2011), **Galveias** (2014), **Em teu ventre** (2015), **Autobiografia** (2019), **Almoço de domingo** (2021); literatura infantil — **Mãe que chovia** (2012), **Todos os escritores do mundo têm a cabeça cheia de piolhos** (2016); poesia — **A criança em ruínas** (2001), **A casa, a escuridão** (2002), **Gaveta de papéis** (2008), **Regresso a casa** (2020); teatro — **Anathema** (2006), **À manhã** (2006), **Quando o inverno chegar** (2007), **Estrangeiros** (2016); e literatura de viagens — **Dentro do segredo: uma viagem na Coreia do Norte** (2012), **O Caminho Imperfeito** (2017), **Onde** (2022).

3 Destacam-se, entre outros, os nomes de Fredric Jameson, Jürgen Habermas e Axel Honneth.

4 Ao analisar comparativamente o espaço narrativo de **Levantado do Chão** e de **Nenhum Olhar** na sua dissertação de mestrado (ver bibliografia), Juliana Campos ativa de forma muito interessante os conceitos de distopia e utopia para ler o Alentejo saramaguiano e o conceito de niilismo para caracterizar o Alentejo peixotiano.

5 A personificação da planície surge várias vezes ao longo da narrativa. Destaco outro exemplo marcante pela sua expressividade: o momento em que José, derrotado pelo gigante e assombrado pela possibilidade da traição da mulher, encontra consolo na paisagem, como se esta fosse capaz de compreender e acolher: “O campo é uma pessoa da minha família. Já conversamos muitas vezes. Ele disse-me coisas. Eu confessei-lhe coisas que nunca disse a ninguém. Ele protegeu-me e embalou-me e deu-me conforto.” (Peixoto, 2020, p. 73).

6 Na sua dissertação de mestrado defendida em 2014 (ver bibliografia), Fábio Nobre aproxima e contrasta **Nenhum Olhar** de **O Estrangeiro** de Albert Camus, explorando, entre outras questões, o impacto dos fatores naturais e climatéricos, como o sol e o calor sufocantes, nas personagens dos dois livros.

7 O uso da letra minúscula no nome do patrão reflete a crítica social subjacente a toda a narrativa.

8 Cite-se um exemplo: “Ninguém passou por mim, nem um cão, nem uma galinha. Só os pombos, como se fossem livres, desenhavam arcos no céu, círculos imperfeitos, só os pombos passavam em toda a manhã sem no entanto me olharem.” (Peixoto, 2000, p. 183).

9 Observe-se que a narrativa é pontuada aqui e ali por pensamento de natureza metafísica que alargam o trajeto das personagens, criando diversas ressonâncias dentro do texto, e introduzindo uma voz narrativa que ecoa como se fosse um mantra.

DO TEXTO À LEI: A PRESENÇA DAS LITERATURAS AFRICANAS NA SALA DE AULA BRASILEIRA

FROM TEXT TO LAW: THE PRESENCE OF AFRICAN LITERATURES IN THE BRAZILIAN CLASSROOM

Eduardo Silva Russell¹

RESUMO

As literaturas africanas, embora reconhecidas legalmente como parte do currículo escolar brasileiro pela Lei 10.639/2003, ainda enfrentam desafios em sua efetiva inserção nos processos formativos. Este artigo analisa dados de uma pesquisa de doutorado sobre práticas pedagógicas de professores e professoras da educação básica que articulam o ensino de Língua Portuguesa e Literaturas a perspectivas decoloniais. O trabalho evidencia que o ensino de literaturas africanas constitui um gesto político de resistência e reinvenção curricular, que ultrapassa o cumprimento da exigência legal e promove deslocamentos epistemológicos, subjetivos e identitários. As experiências analisadas mostram que a literatura africana, ao ser incorporada no currículo, contribui para a ampliação de repertórios simbólicos, a valorização de memórias historicamente silenciadas e a promoção de uma educação antirracista.

PALAVRAS-CHAVE: Literaturas africanas. Educação decolonial. Currículo. Direitos humanos. Ensino de Língua Portuguesa.

ABSTRACT

African literatures, although legally recognized as part of the Brazilian school curriculum by Law 10.639/2003, still face challenges in their effective integration into educational processes. This article analyzes data from a doctoral research study on the pedagogical practices of elementary and high school teachers who articulate Portuguese Language and Literatures teaching with decolonial perspectives. The study demonstrates that the teaching of African literatures constitutes a political gesture of resistance and curricular reinvention, surpassing legal obligations and promoting epistemological, subjective, and identity shifts. The analyzed experiences reveal that African literatures, when incorporated into the curriculum, contribute to expanding symbolic repertoires, valuing historically silenced memories, and promoting anti-racist education (contribute to the expansion of symbolic repertoires, the appreciation of historically silenced memories, and the promotion of an anti-racist education.).

KEYWORDS: African literatures. Decolonial education. Curriculum. Human rights. Portuguese Language teaching.

INTRODUÇÃO

As literaturas africanas, embora legalmente reconhecidas como parte do currículo escolar brasileiro a partir da promulgação da Lei 10.639/2003², ainda enfrentam desafios significativos para sua efetiva inserção nos processos formativos. A presença desses textos em sala de aula envolve não apenas o cumprimento de uma exigência legal, mas a construção de uma prática pedagógica comprometida com a valorização de outras epistemologias, com a escuta de vozes historicamente silenciadas e com a promoção de uma educação antirracista. Nesse contexto, o ensino das literaturas africanas apresenta-se como um ato político e formativo, capaz de tensionar os cânones tradicionais e ampliar as formas de pertencimento e representação no espaço escolar. Essa presença tem se fortalecido sobretudo nas escolas, onde as obras africanas circulam com maior intensidade, refletindo tanto o impacto de políticas educacionais voltadas para a valorização da história e cultura africana e afro-brasileira, quanto as mudanças nos cursos de formação de professores, que têm incorporado, em seus currículos, novas perspectivas críticas e decoloniais.

Este artigo analisa dados inéditos de uma pesquisa de doutorado realizada entre 2019 e 2023, focada nas práticas de docentes da educação básica que articulam o ensino à perspectiva decolonial. As entrevistas revelam como as literaturas africanas, mobilizando memórias e vivências, emergem entre o texto e a lei como formas de resistência e reinvenção curricular. Mais do que uma resposta às exigências legais, o ensino desses textos constitui uma ação política de disputa por reconhecimento, justiça curricular e ampliação dos horizontes formativos.

As intersecções entre literatura, direitos humanos e relatos de si têm ganhado relevo nos estudos educacionais contemporâneos, especialmente por seu potencial de evidenciar disputas epistemológicas, identitárias e políticas no interior das práticas pedagógicas. Em contextos marcados pela permanência de colonialidades e pela necessidade de afirmação de vozes historicamente marginalizadas, essas articulações revelam caminhos potentes para a construção de uma educação mais plural.

Aqui, apresentam-se parte dos resultados de uma pesquisa de doutorado realizada entre 2019 e 2023, com dados coletados em 2022, voltada à análise das práticas pedagógicas de professores e professoras da educação básica no contexto do ensino de Língua Portuguesa e Literaturas. O foco está na compreensão e aplicação da perspectiva decolonial³ em sala de aula, especialmente por meio do trabalho com literaturas africanas e afro-brasileiras. A pesquisa, aprovada pela Comissão da Câmara de Ética em Pesquisa da PUC-Rio (Parecer 028/2021 — Protocolo 46/2021) e orientada pela professora Maria Inês Marcondes, mobiliza entrevistas e questionários com docentes que se reconhecem como agentes decoloniais e que articulam suas práticas pedagógicas a partir de uma crítica aos currículos eurocentrados e à exclusão de saberes marginalizados. Os dados coletados revelam como esses(as) professores(as), por meio de sua formação acadêmica e engajamento político, têm construído modos contra-hegemônicos de ensinar literatura, incorporando conteúdos, metodologias e epistemologias comprometidas com uma educação mais plural, crítica e socialmente situada.

Ao partir da constatação de que o espaço escolar não é apenas um lugar de recepção passiva de conteúdos literários, mas também de produção, negociação e circulação de sentidos sobre o mundo, investigou-se como docentes desenvolvem o ensino da literatura ao articular saberes de matriz africana, relatos de vida e perspectivas críticas sobre os cânones estabelecidos. Essa abordagem considera o currículo como território de disputa simbólica (Silva, 1996), no qual se inscrevem e se omitem identidades, histórias e epistemologias.

O marco legal que sustenta essas práticas é a Lei nº 10.639/2003, que tornou obrigatória a inclusão da História e Cultura Africana e Afro-Brasileira no currículo oficial das redes de ensino. Fruto da luta de movimentos sociais negros, a lei representa um divisor de águas na política educacional brasileira, pois rompe com a invisibilização histórica das contribuições negras e reivindica a centralidade de epistemologias afro-diaspóricas na formação escolar (Gomes, 2012). No entanto, sua efetivação ainda depende, em grande medida, da atuação de educadores comprometidos com a justiça social, que reinterpretam a legislação a partir de suas vivências e contextos.

Esses relatos docentes aproximam-se do que autores como Aníbal Quijano (2005) denominam de “giro decolonial” — um movimento epistemológico que questiona a naturalização das hierarquias modernas, coloniais e eurocentradas. Para Quijano, o poder colonial não se restringe

ao passado, mas se atualiza continuamente nas formas de classificação racial, nos modos de produção e nas práticas discursivas hegemônicas. Ao inserirem a literatura africana em suas aulas, esses professores(as) — de maneira intencional, como revelam as entrevistas (Russell, 2023) — tensionam tais estruturas e constroem, a partir de si e com seus estudantes, novas formas de dizer, sentir e imaginar o mundo.

Inspirado nas formulações do Grupo Modernidade/Colonialidade⁴ (Mignolo, 2010; Maldonado-Torres, 2007), reconhece-se o papel fundamental da escola como espaço de reexistência (Walsh, 2013), onde práticas pedagógicas insurgentes se configuram como formas de resistência e criação de novas gramáticas culturais. Ao reconhecerem-se como sujeitos decoloniais, os(as) docentes analisados(as) neste estudo tornam-se também autores(as) de seus próprios processos formativos (Russell, 2024), inscrevendo suas experiências e saberes no campo da literatura e da educação.

Dessa forma, este artigo está estruturado em cinco seções: a introdução explora como professores(as) decoloniais constroem relatos de si por meio do ensino da literatura africana. O segundo tópico discute a escola como espaço de enunciação e a função social da literatura na promoção dos direitos humanos. A terceira seção aborda a Lei 10.639/03, seus desafios e as práticas pedagógicas decoloniais como resistência. Na quarta parte, são apresentados os relatos dos professores(as) e suas experiências com a literatura africana. A conclusão reforça a importância dessas práticas para a transformação cultural na educação.

1. LITERATURA, DIREITOS HUMANOS E A ESCOLA COMO LUGAR DE ENUNCIAÇÃO

No artigo “O Primeiro Contato com os Estudos Decoloniais: O que Dizem os Professores e Professoras?” (Russell, 2024), os(as) docentes analisam o impacto da colonialidade no ensino e destacam a necessidade de romper com paradigmas hegemônicos impostos pelas estruturas de poder, especialmente as acadêmicas e escolares. Esse rompimento ocorre, em parte, por meio da adoção de práticas pedagógicas que problematizam as questões de raça, gênero e classe, reconfigurando, assim, as narrativas e a construção do saber no espaço escolar. A análise de Judith Butler (2015) sobre a interpelação do outro e o conceito de relato de si oferece um ponto de partida relevante para compreender a construção identitária dos(as) professores(as) em contextos decoloniais. Para Butler, a identidade constitui-se por meio da resposta à interpelação do outro — isto é, somos chamados a existir pelas normas sociais e culturais que nos atravessam. Nesse sentido, ao incorporar textos africanos e de outras culturas historicamente marginalizadas ao currículo, o(a) professor(a) realiza um gesto pedagógico que constitui também um relato de si, pois expressa, por meio de suas escolhas didáticas, a posição que deseja ocupar no campo do saber e os modos de vida que se dispõe a afirmar ou a questionar. Esse gesto, como mostra o

Russell (2024), deve ser compreendido como ato político e de resistência à colonialidade do saber⁵, e não apenas como uma medida voltada à diversidade. A escola, nesse contexto, transforma-se em um espaço de disputa de narrativas, onde práticas de ensino baseadas em epistemologias decoloniais subvertem as formas de conhecimento dominantes e afirmam existências historicamente silenciadas. A literatura, por sua vez, exerce uma função social fundamental nesse processo, pois atua como prática de direitos humanos ao dar visibilidade a vozes e experiências excluídas do cânone tradicional. Ao incluir textos literários produzidos por autores negros, indígenas e de outras origens subalternizadas, os(as) professores(as) ampliam o repertório de seus estudantes e promovem o reconhecimento da pluralidade das experiências humanas. Como revelam os relatos dos(as) docentes entrevistados(as), esse movimento não é apenas uma resposta a debates acadêmicos, mas reflete uma demanda concreta de transformação das práticas pedagógicas. Inspirados por autores como Walsh, Candau e Mignolo, os(as) professores(as) compreendem que a descolonização do saber começa nas escolhas cotidianas da sala de aula, onde a afirmação de outras formas de vida e pensamento contribui para a construção de uma educação mais justa, plural e comprometida com os direitos humanos.

Ao selecionar textos africanos ou afro-brasileiros para integrar o currículo, por exemplo, o(a) professor(a) não apenas rompe com a lógica eurocêntrica predominante, mas também constrói e expressa sua própria identidade docente. Esse ato, que ultrapassa a dimensão técnica do ensino, é um modo de narrar a si mesmo, de afirmar compromissos éticos e políticos e de situar-se criticamente diante da história e da sociedade. Nesse sentido, a escola emerge como um espaço de enunciação e de disputa de narrativas, no qual se confrontam visões de mundo distintas.

De acordo com o pressuposto legal e também com os estudos de Literaturas (e seu ensino), sabe-se que introdução de textos literários que expressam vivências historicamente silenciadas — sejam elas negras, indígenas, femininas ou de outras alteridades — representa um ato de resistência contra os mecanismos de exclusão que estruturam o currículo escolar. A literatura, nesse contexto, não é apenas conteúdo, mas ferramenta de humanização e instrumento de luta por direitos. Ela permite que os estudantes acessem outras experiências do mundo, desestabilizem certezas naturalizadas e desenvolvam uma escuta sensível às diferenças. Sua função social, portanto, reside na capacidade de ampliar o repertório simbólico dos(as) alunos(as), promover a empatia e possibilitar o reconhecimento da dignidade de sujeitos diversos. Ao incorporar essas narrativas na sala de aula, o professor torna-se agente de uma transformação necessária, afirmando a escola como um território de pluralidade, de memória e de justiça — e a literatura, como uma prática efetiva de direitos humanos.

A escola, longe de ser um espaço neutro ou apenas transmissor de conteúdos, constitui um território de disputas simbólicas, políticas e epistemológicas. Ela participa ativamente na produção e reprodução de visões de mundo, identidades e pertencimentos. Por isso, pensar a escola como espaço

de disputa de narrativas é entender que, ali, se desenrola uma luta entre o projeto de manutenção da hegemonia e as possibilidades de insurgência das vozes subalternizadas. Catherine Walsh (2009, p. 21) afirma que “a colonialidade do saber e do poder se reproduz na escola, mas também pode ser confrontada nela”. Isso significa que o espaço escolar é simultaneamente um lugar de apagamentos e de potências, onde a crítica e a criação de outros mundos possíveis podem emergir, sobretudo quando educadores(as) assumem práticas pedagógicas comprometidas com a equidade e a justiça social.

Nesse contexto, a literatura ocupa um papel fundamental, pois carrega em si a capacidade de articular memória, imaginação e identidade. Mais do que instrumento de alfabetização ou conteúdo curricular, a literatura é um direito simbólico e uma prática de humanização. Como escreveu Antonio Candido (2004, p. 177), “os direitos humanos não se cumprem apenas no plano das necessidades vitais. Eles exigem também a fruição dos bens culturais, como a literatura, que é uma forma de nos tornar mais sensíveis à condição humana”. Em outras palavras, a literatura na escola pode ser tanto um espelho para os(as) alunos(as) se reconhecerem quanto uma janela para verem outras experiências de vida — criando vínculos, afetos e deslocamentos éticos. Ao acessar personagens, vozes e cenários diversos, os(as) estudantes encontram caminhos para ampliar sua visão de mundo, refletir sobre sua própria existência e reconfigurar seus pertencimentos.

No entanto, é preciso reconhecer que nem todas as narrativas chegam à escola com a mesma legitimidade. O cânone literário, construído sob a lógica europeia, patriarcal e racista, foi por muito tempo o único autorizado a circular nos currículos. Isso torna urgente a inserção de outras vozes, outras estéticas e outros modos de narrar. Como propõe bell hooks (2013, p. 71), “a sala de aula pode ser o lugar onde a dominação é desafiada e a liberdade, ensaiada — mas isso exige um ensino que rompa com a normalização da exclusão”. Assim, quando a escola escolhe adotar literaturas afro-brasileiras, indígenas, LGBTQIAPN+, periféricas ou de mulheres negras, ela está construindo uma prática educativa que afirma a vida e confronta os silêncios impostos historicamente.

A afirmação de formas de vida historicamente apagadas passa, assim, pela disputa das linguagens e dos símbolos. Grada Kilomba (2019, p. 28) argumenta que “a narrativa colonial transforma o outro em objeto de discurso, mas as narrativas insurgentes devolvem a esse outro a condição de sujeito, de contador de sua própria história”. No espaço escolar, isso significa legitimar saberes, memórias e epistemologias que foram negadas. Por isso, é fundamental que as práticas pedagógicas literárias promovam o encontro com os saberes de matriz africana, com as cosmologias indígenas, com as narrativas populares, com as experiências dissidentes de gênero e sexualidade. Não se trata de “acrescentar diversidade” a um currículo, mas de reconhecer que há uma luta contínua pela presença e pela escuta de corpos e histórias marcadas pelo apagamento sistemático.

É nesse sentido que Paulo Freire (1996, p. 38) reforça que “ensinar exige corporeificação das palavras pelo exemplo”, ou seja, que a educação não pode ser separada da vida e da prática concreta. Ao trabalhar com literatura na escola como prática de direitos humanos, o professor se compromete com uma ética da escuta, do cuidado e da denúncia das opressões. Ler Conceição Evaristo, por exemplo, é mobilizar o conceito de “escrevivência”, que entrelaça escrita, vida e resistência. Como afirma a autora, “nossas escrevivências não se encerram em uma escrita de si, mas se inscrevem em uma escrita de nós” (Evaristo, 2017, p. 45). Esse “nós” é coletivo, insurgente e profundamente político. Ele desafia o leitor a pensar a literatura como prática de afirmação de existências que resistem à marginalização.

Em um país como o Brasil, onde as desigualdades se entrelaçam ao longo da história com projetos de exclusão e silenciamento, a presença de narrativas outras nas escolas não é apenas um gesto estético, mas um gesto político e ético. Como diz Walter Benjamin (2012, p. 231), “todo documento de cultura é também um documento de barbárie” — por isso, ler criticamente e pluralizar as vozes é, também, um caminho para imaginar futuros menos desiguais.

2. A LEI 10.639/03 E AS LITERATURAS AFRICANAS NO CURRÍCULO

A promulgação da Lei 10.639/2003 representou um marco no reconhecimento da diversidade étnico-racial no currículo escolar brasileiro. Resultado de intensas lutas dos movimentos sociais negros, em especial nos anos 1990, a lei alterou a LDB (Lei nº 9.394/96) e estabeleceu a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira em toda a educação básica. Como aponta Gomes (2005), essa conquista não foi apenas normativa, mas buscou alterar os modos de produzir conhecimento, tensionando o privilégio secular da perspectiva eurocêntrica nos processos escolares.

No entanto, conforme indicam as análises de Russell (2023), a implementação da lei enfrenta desafios persistentes. Em muitos contextos escolares, a ausência de formação específica dos professores e professoras de Letras (e de História) limita a aplicação efetiva da legislação. Dados coletados por Russell, através de questionários respondidos por 117 docentes e entrevistas realizadas com onze professores(as) da educação básica, revelam que grande parte dos(as) licenciados(as) não teve contato sistemático, durante sua formação inicial, com literaturas africanas ou afro-brasileiras. Gráficos apresentados na tese demonstram que apenas uma minoria relatou ter estudado autores(as) de grupos não-hegemônicos na universidade, reforçando a distância entre a prescrição legal e a realidade formativa dos futuros docentes.

A lacuna na formação é apontada também por Candau (2012), que identifica a persistência de currículos de formação docente ainda centrados em epistemologias eurocentradas, mesmo duas décadas após a promulgação da lei. Esse dado se entrelaça ao levantamento feito por Russell, segundo o

qual 58% dos(as) professores(as) afirmam não terem recebido orientações específicas sobre a Lei 10.639/03 durante a graduação. Assim, a responsabilidade de inserir conteúdos afro-brasileiros e africanos nas aulas recai, muitas vezes, sobre o engajamento individual dos educadores e educadoras, que, sensibilizados(as) por experiências pessoais ou pós-formações autônomas, buscam tensionar as práticas escolares tradicionais.

Apesar das dificuldades estruturais, muitos(as) docentes constroem práticas insurgentes, movendo-se para além da lógica de reprodução curricular hegemônica. Como mostram os relatos de professores e professoras entrevistados(as), as literaturas africanas têm sido incorporadas como instrumentos de crítica, reflexão e reconfiguração dos processos de ensino. A adoção de obras de Mia Couto, Ondjaki, Paulina Chiziane, Pepetela, entre outros(as), é apontada como estratégia para questionar as narrativas monoculturais ainda predominantes nas escolas. Como observa Walsh (2009), práticas pedagógicas decoloniais consistem justamente em deslocar epistemologias dominantes, abrindo espaço para múltiplas narrativas de mundo.

O ensino das literaturas africanas, nesse cenário, emerge não apenas como resposta à exigência legal, mas como gesto ético e político de afirmação de outras epistemologias. As professoras e os professores que adotam essas práticas reconhecem o potencial da literatura para operar deslocamentos simbólicos, afetivos e políticos nos seus alunos e alunas. Conforme Michèle Petit (2009) assinala, a leitura literária possibilita uma reestruturação da subjetividade, permitindo que jovens historicamente subalternizados experimentem novas formas de pertença e de reconhecimento.

Nas análises das práticas docentes sistematizadas por Russell (2023), a literatura africana se configura como ferramenta que promove tanto a desconstrução do cânone literário nacionalista tradicional, quanto a reconfiguração de identidades em sala de aula. Professores e professoras relatam, por exemplo, projetos de leitura em que estudantes são convidados(as) a comparar representações da história africana em livros didáticos tradicionais e em narrativas de autores africanos contemporâneos. Essas atividades revelam aos alunos e alunas a pluralidade das histórias possíveis e, como defende Fanon (2008), abrem espaço para o exercício de uma “nova consciência histórica” descolonizada.

Em síntese, ainda que existam inúmeros entraves estruturais e formativos para a plena implementação da Lei 10.639/03, as práticas pedagógicas insurgentes descritas na pesquisa de Russell indicam caminhos possíveis para uma educação antirracista e plural. A literatura africana, nesse movimento, ocupa papel central como mediadora de processos críticos, capaz de deslocar a colonialidade do saber (Quijano, 2005) e de reafirmar a educação como prática da liberdade, nos termos propostos por Freire (1987). O trabalho docente, nesse horizonte, reafirma-se como espaço de invenção e resistência, reafirmando a potência transformadora da escola na construção de mundos mais justos.

3. RELATOS DE PROFESSORES DECOLONIAIS: EXPERIÊNCIAS COM A LITERATURA AFRICANA

A coleta de dados foi realizada em duas etapas: inicialmente, foi aplicado um questionário *online*, respondido por 117 professores e professoras de Língua Portuguesa e Literaturas. A partir das respostas, foram selecionados(as) onze docentes para a segunda etapa, composta por entrevistas semiestruturadas, também realizadas de forma virtual. Os(as) participantes foram escolhidos(as) com base na autodeclaração de alinhamento a perspectivas decoloniais em sua prática pedagógica. As entrevistas buscaram capturar relatos de experiências, práticas e motivações relacionadas ao ensino de literaturas africanas e à construção de projetos pedagógicos críticos. Para a análise dos dados, foi utilizada a análise temática, organizada em três eixos principais: o encontro com a literatura africana como virada epistemológica; o impacto nas subjetividades dos estudantes; e a ressignificação do currículo escolar. A interpretação dos relatos foi orientada por referenciais teóricos da decolonialidade, com foco na valorização das memórias, culturas e identidades historicamente marginalizadas.

Os(as) participantes da pesquisa são professores(as) que atuam na educação básica e no Ensino Superior, com formações e trajetórias diversas, mas com forte engajamento em práticas decoloniais. A pesquisa teve como objetivo mapear como o ensino de Língua Portuguesa e Literaturas vem sendo articulado a perspectivas decoloniais, a partir do compartilhamento de conhecimentos, práticas e experiências docentes alinhadas a essa epistemologia. A análise dos dados, validada por banca examinadora, confirmou a relevância das informações obtidas e a acurácia das reflexões apresentadas, reforçando a consistência e o rigor do estudo. Os perfis são identificados com nomes fictícios em função da ética de pesquisa.

As suas trajetórias formativas e suas práticas pedagógicas convergem para a construção de modos insurgentes de ensinar. Em comum, os(as) docentes partilham o compromisso com uma educação que desafia as hierarquias de saber historicamente instituídas e que reconhece a necessidade de ampliação dos repertórios culturais e epistemológicos no espaço escolar. A partir dessa perspectiva, o primeiro eixo da análise busca compreender como o encontro com as literaturas africanas operou, nas experiências desses(as) professores(as), não apenas uma escolha temática, mas uma profunda virada epistemológica que atravessa suas práticas e visões de mundo.

• O ENCONTRO COM A LITERATURA AFRICANA COMO VIRADA EPISTEMOLÓGICA

As experiências narradas por Camila⁶, Joana⁷ e Igor⁸ revelam que o contato com as literaturas africanas em sala de aula não representa apenas a introdução de novos conteúdos, mas a vivência de uma transformação epistemológica profunda.

Leio muito sobre teorias decoloniais e tento incluir narrativas africanas nas minhas aulas porque elas oferecem uma outra visão de mundo. [...] Elas desestabilizam essa ideia de que o saber vem só da Europa ou do eixo eurocentrado.” (Camila)

A experiência com contos africanos mudou minha forma de ensinar. Eu vinha de uma formação muito centrada no cânone europeu. A partir do contato com essas literaturas, comecei a perceber o quanto deixávamos de lado vozes que falam diretamente com nossa realidade. (Joana)

Nas minhas aulas de ensino médio, sempre incluo autores africanos de língua portuguesa. Costumo dizer que conhecer essas literaturas é fundamental para entendermos nosso próprio processo histórico, já que a colonização nos liga de maneiras muito profundas. (Igor)

Ao incorporar narrativas africanas em sua prática docente, Camila rompe com a lógica da centralidade europeia no conhecimento escolar, desestabilizando a ideia de que a produção de saber legítimo se restringe ao eixo eurocentrado. Sua postura marca uma mudança de paradigma: em vez de reproduzir um modelo de ensino que marginaliza vozes não-hegemônicas, ela abre espaço para a escuta de outras matrizes culturais, reconhecendo a pluralidade dos modos de ser e de pensar o mundo.

Da mesma forma, Joana revela que o contato com as literaturas africanas alterou sua própria percepção sobre o ensino. Sua crítica à formação inicial, centrada no cânone europeu, evidencia como a educação tradicional ainda reproduz padrões coloniais de seleção do conhecimento. No entanto, sua prática de incorporar essas literaturas reflete uma escolha consciente de insurgência, ao reconhecer que a escola é também um território de disputa simbólica — onde se negociam quais histórias, epistemologias e sujeitos têm direito de presença. Ao tensionar o currículo vigente, Joana protagoniza uma virada epistemológica que se faz tanto em sua identidade docente quanto na forma como compreende o papel da literatura na formação crítica dos estudantes.

Já Igor reforça que o ensino da literatura africana não pode ser entendido apenas como uma ampliação temática, mas como uma reinterpretação do próprio processo histórico brasileiro. Ao estabelecer vínculos entre a colonização africana e a brasileira, Igor constrói pontes de memória e resistência que deslocam narrativas nacionais tradicionalmente fundadas na exclusão das matrizes negras. Seu trabalho propõe um currículo que não apenas reconhece a história colonial como trauma, mas também valoriza as resistências e produções culturais dos povos africanos e afro-diaspóricos. Nesse movimento, a literatura torna-se não apenas um meio de conhecimento, mas uma ferramenta de reconstrução identitária e de reapropriação simbólica do passado.

Essas práticas docentes apontam que a chamada virada epistemológica no ensino de literatura não se dá apenas na escolha dos textos, mas na forma como esses textos são mobilizados para desafiar hierarquias de saber, para dar visibilidade a outras histórias e para afirmar direitos humanos fundamentais, como o direito à memória, ao reconhecimento e à representação digna. A literatura africana, nesse contexto, não é trabalhada apenas como objeto de estudo, mas como campo de resistência e reinvenção: um espaço em que se confrontam as narrativas da colonialidade e se ensaiam possibilidades de futuros mais plurais e justos. A virada epistemológica, portanto, emerge como resposta concreta às estruturas de poder ainda presentes na educação brasileira — um gesto de ruptura e de criação que ressignifica tanto o ato de ensinar quanto o de aprender.

Assim, o encontro dos(as) docentes com a literatura africana, mais do que um deslocamento teórico ou curricular, configura uma verdadeira virada epistemológica que atravessa práticas de ensino e identidades profissionais. No entanto, essa transformação não se restringe ao âmbito docente: ela repercute diretamente nas trajetórias dos(as) próprios(as) estudantes. Ao inserir no espaço escolar narrativas historicamente silenciadas, os(as) professores(as) inauguram novas possibilidades de identificação, escuta e subjetivação entre seus alunos e alunas, reconfigurando modos de pertença e de leitura de si e do mundo. É a esses efeitos que se volta a próxima análise.

• O IMPACTO NOS ALUNOS: IDENTIFICAÇÃO, ESCUTA E SUBJETIVAÇÃO

Os relatos de Bruna⁹, Hugo¹⁰, Laura¹¹, Sara¹² e Fábio¹³ evidenciam que o trabalho com literaturas africanas em sala de aula não se limita à ampliação do repertório literário dos estudantes, e provoca deslocamentos profundos em seus processos de subjetivação e identificação.

Em 2023, trabalhei com contos angolanos e foi impressionante como os estudantes se conectaram com aquelas narrativas. Eles se viram ali, mesmo com nomes e contextos diferentes. A África não era mais uma abstração, era parte da história deles também. (Bruna)

Gosto de apresentar textos moçambicanos nas aulas. Mia Couto, por exemplo, provoca debates riquíssimos sobre linguagem, identidade e memória. Muitos alunos nunca tinham ouvido falar desses autores e ficam impressionados com a força simbólica dessas escritas africanas. (Hugo)

Uma vez, um aluno me perguntou se a África tinha literatura. A pergunta, apesar de chocante, abriu espaço para uma discussão profunda. Trabalhamos com narrativas orais e textos contemporâneos e foi uma virada no olhar daquela turma (Laura)

A literatura africana me atravessou. Quando li Paulina Chiziane pela primeira vez, senti que estava diante de uma outra gramática do mundo. Trouxe isso para sala e as alunas se emocionaram. A identificação era imediata. (Sara)

Uso textos africanos não só pelo conteúdo, mas pela forma como eles lidam com o tempo, com a memória, com o corpo. É uma escrita que nos ensina a escutar de outros modos. Isso transforma o jeito de ler e de ensinar. (Fábio)

Ao se reconhecerem nas narrativas angolanas trabalhadas por Bruna, os(as) estudantes rompem com a imagem exotizada da África que ainda persiste no imaginário social brasileiro e passam a se perceber como parte de uma história mais ampla, que envolve deslocamentos, resistências e heranças comuns. Essa reconexão, que atravessa o tempo e as geografias, rompe a lógica colonial da fragmentação e reinscreve os sujeitos escolares em uma trama de pertencimento histórico e simbólico.

A prática de Hugo, ao introduzir textos de autores como Mia Couto, amplia ainda mais esse processo ao ativar novas possibilidades de leitura da linguagem, da memória e da identidade. A literatura africana, nesse sentido, não é apenas um conteúdo exótico ou alternativo: ela transforma a própria sensibilidade dos alunos, instaurando modos outros de compreender o tempo, o espaço e o corpo. Essas experiências de leitura reconfiguram o modo como os estudantes interpretam o mundo, deslocando-os das narrativas lineares e dominantes para formas plurais e múltiplas de percepção e compreensão. O espaço escolar torna-se, assim, um território onde novas subjetividades são possíveis, uma vez que são acionadas a partir de outros referenciais históricos, afetivos e culturais.

O episódio relatado por Laura, no qual um aluno questiona a existência de literatura africana, revela a profundidade do apagamento histórico e epistêmico promovido pelo colonialismo. A surpresa do aluno, porém, abre espaço para a desconstrução dessa ignorância construída e para a reconstrução de saberes silenciados. Nesse momento, o trabalho pedagógico não apenas informa, mas refunda uma nova relação entre o sujeito e a história, possibilitando a emergência de olhares mais críticos, sensíveis e conscientes de seu lugar no mundo. A ação de Laura ilustra como o ensino da literatura africana atua diretamente na formação ética dos estudantes, ao desnaturalizar preconceitos e instaurar uma escuta mais atenta às histórias outras.

Sara e Fábio aprofundam ainda mais essa dimensão. A experiência de Sara ao trabalhar com Paulina Chiziane mostra que a literatura africana não apenas comunica narrativas diferentes, mas convoca afetos insurgentes, mobiliza identificações imediatas e cria espaços de compartilhamento emocional que reforçam a dignidade de subjetividades historicamente marginalizadas. Já Fábio, ao destacar a diferença na relação com o tempo, a memória e o corpo presentes nos textos africanos, aponta para uma reeducação da escuta e da leitura, que rompe com o padrão colonial de percepção e valoriza as diversas formas de existência. As literaturas africanas, nesse movimento, não apenas alteram conteúdos, mas reestruturam sensibilidades, ampliando as possibilidades de ver, ouvir e ser no mundo. Elas tornam-se,

assim, práticas potentes de formação humana, de resistência subjetiva e de luta pela democratização de saberes no espaço escolar, tensionando a organização simbólica e política do currículo escolar.

Ao promoverem o encontro com outras epistemologias e histórias, os(as) professores(as) entrevistados(as) desafiam as bases tradicionais do ensino, propondo uma ressignificação do próprio projeto educativo. A literatura, nesse contexto, torna-se ferramenta de disputa curricular e de construção de novos sentidos para o ato de educar, como será discutido na sequência.

• RESSIGNIFICAÇÕES DO CURRÍCULO: ENTRE O TEXTO LITERÁRIO E O PROJETO POLÍTICO-PEDAGÓGICO

Os relatos de Taís¹⁴, Vitória¹⁵ e João¹⁶ deixam claro que a introdução das literaturas africanas no ensino não se limita à inserção de novos conteúdos, mas representa uma reconfiguração profunda do próprio projeto político-pedagógico da escola.

Trabalhar com literatura africana é também um gesto político. Estamos dizendo aos nossos estudantes: sua história importa, sua ancestralidade importa. [...] Quando leem esses textos, é como se encontrassem um pedaço de si que sempre esteve ali. (Taís)

Certa vez, propus uma sequência didática com poemas de Conceição Lima, de São Tomé e Príncipe, e foi uma experiência potente. Os alunos fizeram conexões entre o passado colonial e as experiências de exclusão racial que vivenciam hoje. Foi uma aula de literatura e de história viva. (Vitória)

A literatura cabo-verdiana entra no meu currículo como forma de resgate e provocação. Quero que os estudantes vejam que o português não é só língua de Portugal, mas de muitos outros territórios que a reinventaram poeticamente. (João)

Ao afirmar que trabalhar com essas literaturas é um gesto político, Taís evidencia que o currículo é um espaço de luta simbólica, em que se disputa a centralidade de narrativas, memórias e identidades. Sua prática afirma que reconhecer a história e a ancestralidade dos estudantes no conteúdo escolar é um ato insurgente, que desafia a tradição de silenciamento e deslegitimação dos saberes afro-diaspóricos e propõe a educação como prática de afirmação da dignidade humana.

Vitória, ao relatar a experiência de trabalhar com poemas de Conceição Lima, reforça o poder da literatura como instrumento de educação histórica crítica. Ao estabelecer conexões entre o passado colonial e as experiências contemporâneas de exclusão racial, ela rompe com a visão de que o colonialismo é um evento superado. A literatura, nesse sentido, se torna uma ferramenta de conscientização e mobilização social, permitindo que

os(as) estudantes reconheçam as permanências da colonialidade no presente e compreendam seus próprios lugares dentro de processos históricos mais amplos. A sala de aula transforma-se, assim, em espaço de memória viva e de resistência política.

Já João propõe uma ressignificação radical da própria ideia de língua e cultura no currículo. Ao trazer a literatura cabo-verdiana para a sala de aula, ele desloca a visão de língua portuguesa como um monopólio cultural europeu e revela sua multiplicidade, suas reinterpretações e suas resistências nas diásporas. Este gesto pedagógico rompe com uma concepção homogênea da língua e inscreve no currículo o reconhecimento de uma diversidade linguística e cultural que desafia as fronteiras coloniais. Ao apresentar a língua portuguesa como território de invenção e recriação, João amplia a noção de pertencimento dos estudantes e reafirma o direito ao reconhecimento de suas histórias linguísticas e culturais.

Essas experiências mostram que a ressignificação curricular promovida pelos(as) docentes entrevistados(as) vai muito além da adição de novas obras literárias: trata-se de uma transformação ética e política da função da escola. Incorporar literaturas africanas implica deslocar os marcos do conhecimento legítimo, valorizar a memória coletiva de povos historicamente subalternizados e afirmar que o currículo não é neutro — ele é espaço de disputa, de resistência e de criação de futuros plurais. Nesse processo, a literatura opera como prática de justiça curricular, como meio de insurgência epistêmica e como ferramenta para imaginar outras possibilidades de existência e de convivência social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das práticas pedagógicas e dos relatos de professores e professoras engajados(as) na promoção das literaturas africanas na escola brasileira revela que o ensino dessas obras é muito mais do que uma resposta normativa à Lei 10.639/03: trata-se de um gesto político, ético e epistemológico. Ao incorporarem essas literaturas em suas práticas de ensino, os(as) docentes tensionam o currículo tradicional, deslocando a centralidade do eurocentrismo e afirmando outras epistemologias, narrativas e modos de ser no mundo. Essa atuação configura uma insurgência formativa, em que a literatura é mobilizada como instrumento de reexistência, de reconstrução da memória e de reconhecimento de identidades historicamente marginalizadas.

Ao longo das entrevistas, fica evidente que a presença das literaturas africanas em sala de aula transforma tanto os processos de subjetivação dos estudantes quanto a própria identidade docente. Professores e professoras narram seus encontros com essas obras como momentos de virada epistemológica, que impactam suas escolhas pedagógicas e reconfiguram suas práticas de ensino. A literatura, nesse contexto, não é apenas um objeto de estudo, mas um meio de narrar outras histórias, de construir novas possibilidades

de pertencimento e de abrir espaço para a escuta e para a valorização de saberes subalternizados. Em um país marcado por profundas desigualdades e pela persistência da colonialidade do saber, essas práticas afirmam a escola como território de disputa e de criação de novos mundos possíveis.

A docência, nesse cenário, emerge como prática de liberdade, para retomar Paulo Freire (1996), mas também como prática de insurgência contra as estruturas que historicamente silenciaram vozes negras, indígenas e periféricas no interior da escola. Ao escolherem literaturas africanas, os(as) docentes não apenas cumprem uma determinação legal: eles(as) reescrevem o espaço curricular, rompem silenciamentos, desafiam narrativas únicas e colocam seus corpos e saberes em ação crítica. Como revelam os relatos, o trabalho com essas literaturas promove deslocamentos sensíveis, éticos e políticos que ultrapassam a sala de aula e ecoam na constituição de uma educação comprometida com os direitos humanos, a justiça social e a diversidade epistemológica.

Em síntese, a presença das literaturas africanas no cotidiano escolar, articulada à perspectiva decolonial, não só transforma práticas pedagógicas, mas também aponta para uma reconfiguração profunda do próprio projeto de escola. Os(as) professores(as) que atuam nesse horizonte afirmam a educação como prática de luta, memória e invenção, em que a pluralidade dos mundos e das vozes é reconhecida como fundamento para a construção de sociedades mais justas. Assim, este estudo reforça a necessidade de políticas públicas, de formações docentes e de práticas curriculares que não apenas tolerem a diversidade, mas que a inscrevam como condição vital para a construção de uma educação democrática, antirracista e decolonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CANDIDO, Antônio. Direitos humanos e literatura. In: _____. **Vários escritos**. 7. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 175-190.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências: escrevendo a vida. In: DUARTE, Constância Lima; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Escrevivência e literatura afro-brasileira**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017. p. 45-57.

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

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 21. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de profes-

res: percursos e perspectivas na Lei 10.639/03. In: _____. **Diversidade e educação: reflexões e práticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 89-105.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIGNOLO, Walter. **Delinking: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality**. Cultural Studies, v. 21, n. 2-3, p. 449-514, 2007.

MIGNOLO, Walter. Epistemologias do Sul e a opção decolonial: um manifesto. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 73-117.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. São Paulo: Global, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RUSSELL, Eduardo Silva. **O ensino de Língua e Literaturas em perspectivas decoloniais?** O que dizem os professores e as professoras. 2023. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.62352>

RUSSELL, Eduardo Silva. O primeiro contato com os estudos decoloniais: o que dizem os professores e professoras? **Revista Debates Insubmissos**. Caruaru, v. 6, n. 22, p. 94-113, 2024. <https://doi.org/10.32359/debin2023.v6.n22.p94-113>

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 1996.

WALSH, Catherine. Educação contra a colonialidade: pedagogias decoloniais. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 222-252.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. In: WALSH, Catherine; SCHIAVONI, Giuliana; WRIGHT, Pamela. **Pensamiento crítico y matriz (de)colonial**. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2009. p. 17-39.

Recebido para avaliação em 28/04/2025.

Aprovado para publicação em 01/08/2025.

NOTAS

1 É doutor em Educação pela PUC-Rio (2023), pesquisador em pedagogias decoloniais, currículo e ensino de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. Atua como formador de professores e docente da educação básica, com experiência em planejamento curricular, avaliação e orientação de pesquisa, com ênfase na Lei 10.639/03 e na inclusão de autorias afro-brasileiras e indígenas. Integra o grupo de pesquisa PROFEX, investigando formação docente, na PUC-Rio.

2 Em 2008, a Lei nº 11.645 promoveu a ampliação dessa lei, tornando obrigatório também o estudo da história e cultura indígena, além das africanas e afro-brasileira, nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio.

3 O pensamento decolonial é um campo teórico crítico que questiona as estruturas de poder e conhecimento originadas pela modernidade europeia, buscando desvendar as continuidades da colonialidade que ainda influenciam as sociedades contemporâneas. Pensadores decoloniais como Aníbal Quijano, Walter Dignolo e Enrique Dussel argumentam que a colonialidade não é um fenômeno restrito ao período colonial, mas uma lógica persistente que molda as relações sociais, culturais e epistemológicas. Em minha pesquisa, esse pensamento foi central para a análise das práticas pedagógicas de professores e professoras que adotam uma postura decolonial no ensino de literaturas africanas e afro-brasileiras, com ênfase na Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas. A Lei, ao promover uma reapropriação do currículo escolar, serve como um mecanismo para a contestação das narrativas eurocêntricas e a valorização de saberes e identidades marginalizadas. Além disso, a contribuição de Paulo Freire, especialmente nas *Cartas à Guiné-Bissau* (1978), reforça a importância da educação como um ato de libertação e conscientização crítica. Freire propôs a construção de uma pedagogia que não apenas questiona, mas também transforma a realidade dos educandos, alinhando-se aos princípios decoloniais de valorização das identidades e saberes locais.

4 Trata-se de um coletivo de acadêmicos latino-americanos que se formou na virada do século XXI, com o intuito de questionar as narrativas tradicionais da modernidade a partir de uma perspectiva decolonial. O grupo é composto por pensadores como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Ramón Grosfoguel, entre outros. Suas reflexões estão ancoradas na crítica ao projeto da modernidade europeia, argumentando que a modernidade não pode ser separada de seu correlato histórico, a colonialidade. Para eles, a colonialidade é uma estrutura de poder que perdura além do período colonial, influenciando as relações sociais, culturais e econômicas até os dias de hoje. O grupo busca desvelar essas continuidades e propor alternativas que deem voz aos conhecimentos e práticas marginalizados pelo discurso hegemônico ocidental.

5 A expressão “colonialidade do saber”, formulada por Aníbal Quijano, designa a persistência de hierarquias coloniais na produção e validação do conhecimento, que privilegiam epistemologias eurocentradas em detrimento de saberes indígenas, africanos e ameríndios (Quijano, 2005).

6 Camila, entre 30 e 40 anos, é graduada em Português-Literaturas de Língua Portuguesa por uma universidade federal, mestre em Educação e atualmente leciona em escola pública federal.

7 Joana, entre 35 e 40 anos, é professora do Ensino Médio e Superior, graduada em Comunicação Social e em Português-Literaturas por uma universidade estadual, doutora em Educação e atua atualmente em uma universidade pública.

8 Igor, entre 50 e 60 anos, graduado em Letras por instituição privada e doutor pela universidade federal, leciona no Fundamental I e II em escolas municipais e também no Ensino Superior, com mais de 30 anos de experiência.

9 Bruna, com idade entre 50 e 60 anos, é graduada em Letras, mestra em Literatura Africana, e tem mais de 25 anos de experiência em escolas federais e privadas.

10 Hugo, entre 50 e 60 anos, é graduado em Letras, doutor em Língua Portuguesa e leciona no Ensino Médio em uma escola pública federal, com uma trajetória de mais de 30 anos de sala de aula.

11 Laura, entre 30 e 40 anos, é graduada, mestre e doutora na área de Letras por universidade federal, lecionando em escolas da rede privada e municipal há mais de 5 anos.

12 Sara, com idade entre 50 e 60 anos, é professora do Ensino Fundamental I e II, graduada em instituição privada, especialista em Neuropedagogia e Psicanálise da Educação e atua há mais de 10 anos, principalmente em escolas particulares.

13 Fábio, entre 30 e 40 anos, graduado em Letras e doutor em Literatura, leciona no Ensino Médio e Superior, tanto em escolas estaduais quanto privadas, com mais de 5 anos de atuação.

14 Taís, entre 40 e 50 anos, é doutora em Letras, graduada na área por instituição privada, com mais de 10 anos de docência, atuando exclusivamente na rede estadual.

15 Vitória, entre 40 e 50 anos, é graduada em Letras, mestra em Letras, com mais de 25 anos de experiência, atuando principalmente em escolas da rede privada.

16 João, com idade entre 40 e 50 anos, leciona no Ensino Fundamental II e Médio, é graduado em Comunicação Social e Português-Literaturas, mestre em Literaturas e atua há mais de 15 anos em escolas privadas.

“VIVO ENTRE MIM E A ANGÚSTIA DE MIM”: BREVE ENSAIO SOBRE *URDINDO PALAVRAS NO SILÊNCIO DOS DIAS*, DE VERA DUARTE¹

“I LIVE BETWEEN ME AND MY ANGUISH”: A SHORT ESSAY ON *URDINDO PALAVRAS NO SILÊNCIO DOS DIAS*, BY VERA DUARTE

Cátia Monteiro Wankler²

Veronica Prudente Costa³

RESUMO

Vera Duarte, um dos grandes nomes da Literatura de Cabo Verde contemporânea, publicou, em 2024, uma obra que acreditamos que seja uma das mais significativas da poesia em Língua Portuguesa no momento: **Urdindo palavras no silêncio dos dias**: poemas de um tempo de pandemia, que, conforme sinaliza o subtítulo, oferece ao leitor um tecido de reflexões várias, sobre temas diversos, gestadas em um período extremamente difícil e atípico que mexeu com o humano em nós, que, talvez, mude para sempre os destinos da Terra, a pandemia de COVID-19. O livro está dividido em quatro “estações”, cada uma com uma temática, ao longo das quais estão agrupados poemas de um sentir profundo e subjetivo: a primeira pensa, politicamente, as questões étnico-raciais que se perpetuam no tempo; a segunda tece um “ensaio poético” sobre o amor e suas nuances; a terceira cogita sobre a palavra, suas possibilidades e subjetividades; a quarta acolhe vivências e lembranças que (con)formam o eu como si-mesmo e como outro. O objetivo deste estudo é explorar, em linhas gerais, as interfaces, os sentidos e sentimentos evocados pela, para e sobre a palavra poética por meio da qual Vera Duarte nos estimula a revisitar os tempos pandêmicos que, hoje, soam à memória quase como uma ficção distópica. Nossa leitura partirá da divisão quádrupla da obra, com especial atenção às suas denominações e relações de sentido destas com algumas referências externas a ela, e será teoricamente orientada, primordialmente, por Simone Caputo Gomes, Carla Akotirene e Paul Ricoeur.

PALAVRAS-CHAVE: Vera Duarte. Poesia caboverdiana. Literatura e pandemia; **Urdindo palavras no silêncio dos dias**.

ABSTRACT

Vera Duarte, one of the great names in contemporary Cape Verde literature, published a work in 2024 that we believe to be one of the most significant poetry books in Portuguese Language at present times: **Urdindo palavras no silêncio dos dias**: poemas de um tempo de pandemia, as the subtitle indicates, offers the reader a wide range of reflections on diverse themes, conceived during an extremely difficult and atypical period that stirred the human side in us, which, perhaps, will change the fate of the Earth forever: the COVID-19. The book is divided into four “stations”, each one named as a theme, along which subjective poems are grouped: the first thinks, politically, about the ethnic-racial issues that perpetuate themselves over time; the second is a “poetic essay” on love and its nuances; the third considers the word, its possibilities and subjectivities; the fourth welcomes experiences and memories that (con)form the self as oneself and as another. This study aims to explore, in general terms, interfaces, senses and feelings evoked by, for and about the poetic word through which Vera Duarte encourages us to revisit the pandemic times that, today, sound to memory almost like a dystopian fiction. Our reading will start from the fourfold division of the work, with special attention to its denominations and the relationship between meaning and some external references to it by Simone Caputo Gomes, Carla Akotirene and Paul Ricoeur.

Keywords: Vera Duarte. Cape Verde poetry. Literature and pandemic; **Urdindo palavras no silêncio dos dias**.

Para mim escrever alivia, catartiza, cumplicisa. A sensação de beleza e de tranquilidade que o poema me transmite é como se através dele eu achasse uma saída ou uma não-saída para o ser ou para a humanidade. Ser poeta é poder dizer da outra vida / das outras vidas que nos vão por dentro e espantam o cotidiano; extasiar-se com a beleza de uma pedra solta no caminho.

(DUARTE, Vera. In: ROZÁRIO, 1999, p.95)

Os anos mais intensos da pandemia de COVID-19 — 2020, 2021 e ainda parte de 2022 — hoje, soam à memória quase como uma ficção distópica, dessas que assistimos nos *streamings* de filmes: um vírus subjogou a humanidade. Vimo-nos presos em casa, isolados socialmente, quase totalmente dependentes das telas de computadores e celulares e de serviços virtuais. Alguns preferiram negar aquela realidade e atribuir tudo o que acontecia a uma conspiração liderada pela China para “dominar o mundo”, outros, que se tratava de mais uma estratégia da indústria farmacêutica para obter mais lucro por meio do pânico.

A despeito daqueles que negam até hoje, muitos acabaram por se calar ao se verem assolados pela dura realidade de que, infelizmente, estavam doentes ou alguém amado estava. E morreram ou ficaram com sequelas até então não conhecidas. O COVID-19 se materializara em seus corpos e tomara-lhes violentamente a possibilidade de negação. Também a saúde mental de muitos foi posta à prova. Alijar-se do convívio social direto forçou os sujeitos a estarem, como nunca, voltados para dentro de si e, portanto, em contato com suas maiores idiossincrasias, com memórias dolorosas, com a percepção agudíssima de si e das relações com os outros, destacadas pelo distanciamento, pela ausência de convivência que, contraditoriamente, escamoteia tantas verdades.

Muitas foram as formas encontradas por nós para lidar com nossa solidão e nossos medos, com a matéria bruta do desconhecido e da incerteza: por quanto tempo mais? Quem será o/a próximo/a a adoecer? Morrerá? Terá sequelas? Perderei meu emprego? Como ficará o aprendizado de nossas crianças e adolescentes? Parecia que as respostas, as afirmações convincentes haviam se tornado, todas elas, especulação e condescendência. Um dos caminhos de escape não alienante desse contexto foi pensar, estudar, apreciar e fazer arte. Flávia Aninger de Barros, no Prefácio à obra **Literatura em pandemia: Epos-Cronos e Estações Brasil** diz que:

Por conta da dura realidade da pandemia e das limitações que dela ainda decorrem, precisamos como nunca da Literatura. Ela contém o denominador comum da humanidade; nela estão nossas percepções do mundo, nossas expectativas, medos e desejos. A Literatura traz um conteúdo que nunca se esgota: o ser humano. Se lemos os mitos e lendas, encontramos perguntas primordiais sobre o mundo e temas fundamentais como a morte e o amor. Se lemos contos e crônicas contemporâneos, podemos refletir sobre os problemas do viver em sociedade, sobre o esfacelado “eu” pós-moderno, sobre a relatividade das verdades, sobre nossas antigas ou mais recentes esperanças. Se lemos poesia, as imagens nos fornecem finas percepções da realidade, complexidades se delineiam na escolha das palavras e surpreendem nosso intelecto com uma nova compreensão (Barros, 2021, p. 24-25).

No caminho do que diz Barros, Vera Duarte, um dos grandes nomes da Literatura de Cabo Verde contemporânea, em 2024, presenteou-nos com um volume de poemas que acreditamos que seja um dos mais significativos da poesia em Língua Portuguesa no momento. Trata-se de **Urdindo palavras no silêncio dos dias**: poemas de um tempo de pandemia (o qual, a partir daqui será mencionado como **Urdindo palavras...**), que, conforme sinaliza o subtítulo, oferece ao leitor um tecido de reflexões várias, sobre temas diversos, gestadas em um período extremamente difícil e atípico que mexeu com o humano em nós, que, talvez, mude para sempre os destinos da Terra: a pandemia de COVID-19.

O objetivo deste breve ensaio é explorar, em linhas gerais, as interfaces, os sentidos e sentimentos evocados pela, para e sobre a palavra poética por meio da qual Vera Duarte nos estimula a revisitar os tempos pandêmicos. Nossa leitura partirá da divisão quádrupla da obra, com especial atenção às suas denominações e relações de sentido destas com algumas referências externas a ela, e será teoricamente orientada, primordialmente, por Simone Caputo Gomes, Carla Akotirene, e Paul Ricoeur.

Simone Caputo Gomes afirma que

Desde os primeiros escritos (**Jogos Florais 1976, antologia de poesia cabo-verdiana**, com outros autores, e **Amanhã amadrugada**, 1993, primeira obra individual), Vera se debruça sobre temáticas estruturais do tempo em que vive, como os direitos humanos, a assunção e o empoderamento da voz e da ação femininas na sociedade e na literatura, a persistência de situações de discriminação e escravatura, a denúncia e a abolição de qualquer tipo de preconceito, a extinção de todas as formas de violência (Gomes, 2024, p. 260-261).

Em **Urdindo palavras...** essa dinâmica parece se exacerbar, posto que Vera Duarte registra, por meio da palavra poética, muito da angústia que permeia as existências individuais e coletivas do período pandêmico, sobre o qual falamos rapidamente anteriormente. Não se trata do simples “retratar” (o que não consideramos tarefa da poesia) o que se sentia ou pensava sobre aquele contexto em si, mas antes o que se sentia ou pensava naquele contexto. A sutileza reside justamente no fato de que o isolamento social e a incerteza não fomentaram somente o medo e a desconstrução de crenças e “realidades” acerca da pandemia, e sim suscitou — e/ou trouxe à tona — memórias, dores, saudades, estranhamentos e especulações sobre o futuro, assuntos facilmente engavetados em função do cotidiano acelerado que nos atropela.

Na apresentação de **Literatura em pandemia: Epos-Cronos e Estações Brasil**, seus autores afirmam que

A nosso ver, não temos como pensar em literatura sem vincular sua produção à história, por exemplo, como o que fomenta a ficção. Mas não nos referimos àquela relação determinista com a história, condicionada aos gostos e valores vigentes ou favoritismos ideológicos de cada tempo.

[...]

Desta forma, a nossa alusão a Epos se dá no contraponto de um conjunto de narrativas que remetem a um povo, de um momento dado, seus feitos, lutas, ao mesmo tempo em que narrar é inspiração “nascida e alimentada” pela experiência atual. E assim, ousamos falar desse tempo, vencer sua efemeridade, superando este momento crítico vivido por estas gerações, momento que dá título a esta produção e move as ideias que confluem neste livro para que a história não seja ignorada.

[...]

Por outro lado, se falamos de Epos, podemos falar de Cronos, metáfora perfeita para um tempo suspenso semelhante a este em que estamos vivendo. (...) Também é tempo de aflorarem as minúcias humanas causadas pelo vírus e que se revelam no padrão veloz das contaminações e no modelo paradoxalmente estático da vida que se impôs neste período vivido em isolamento. Estamos em estado catatônico nas dobras de um tempo que insiste em não querer passar, e por isso também a relação ao Cronos, do tempo pausado, congelado, da inércia, para pensarmos em quantas alternativas podem ser criadas para reverterem essa ordem de estagnação. (Conceição; Araújo, 2021, p. 30- 31)

Neste sentido, **Urdindo palavras...** pode ser observado como expressão de uma contemporaneidade potente que não está atada a um momento específico, que elabora mais sobre uma forma de existência que subverte a ordem “passado, presente, futuro”, subverte Cronos. Os poemas elaboram aquilo que vai no íntimo de um sujeito — feminino — que se projeta para dentro de si e de outros, para além de Cronos, exercitando, pela via da memória, da especulação ou da projeção, evocando Epos, tanto em sua acepção de uma poesia de origem quanto no sentido de uma grande epopeia coletiva, em que milhões de heróis e heroínas enfrentam as aventuras e desventuras de combater um enorme e desconhecido “monstro” cujos poderes parecem ilimitados.

Talvez por estarmos ainda iniciando os estudos das primeiras obras literárias escritas sobre ou impactadas pela pandemia, a leitura suscita a pergunta “que livro é esse?”, que encontra abrigo nas palavras de Cândido Luís Vasques, no prefácio à obra:

São, portanto, 100 poemas, melhor dizendo, 100 textos poéticos, 100 textos plenos de poesia, que compõem um livro plural, plural na temática e plural na forma, e, penso eu, também na fonte de inspiração, mas que guardam em comum os tempos estranhos em que foram gestados — tempos de pandemia. Tempos extraordinários que não impediram a poeta de urdir, no silêncio dos dias, a sua teia poética, na qual bem caímos, com muito gosto, para nela nos demorarmos. (Vasques, 2024, p. 15)

A começar pelo título, todo ele nos envolve naquilo em que a obra se concentra: a complexidade, da vida, das pessoas, das coisas, que vai além da pandemia, um ponto no tempo para quem olha de agora, do “futuro”, mas que parecia uma eternidade naquele momento, “presente”, agora “passado”. As “palavras”, de acordo com o título, não são “escritas” ou “criadas” ou “entrelaçadas”, sinônimos de urdir mais conhecidos e usados coloquialmente, pois a urdidura sugere a arquitetura de seus sentidos, a elucubração, a complexidade de elaboração que não nos sugerem os termos sinônimos citados, embora eles as contenham: a fortuidade do verbo “urdir”, sobretudo associado a “palavras”, nos provoca a pensar nessa relação, em seu(s) possíveis significado(s), assim como acontece ao longo de toda leitura da obra.

Urdindo palavras... se divide em quatro partes, quatro “estações”, cada uma com uma temática, ao longo das quais estão agrupados poemas de um sentir profundo e subjetivo: “Estação primeira — novos poemas negreiros”; “Estação segunda — do coração sangrante”; “Estação terceira — da palavra andarilha”; “Estação quarta — da irredutível felicidade”.

“Estação primeira — novos poemas negreiros” tem como epígrafe: “A bênção Zumbi dos Palmares / A bênção Castro Alves / A bênção Marcelino Freire”. Zumbi dos Palmares, líder quilombola brasileiro de grande expressão histórica, tanto que a data de seu nascimento se tornou o Dia da Consciência Negra no Brasil; Castro Alves, escritor brasileiro, defensor da abolição da escravidão e autor do poema de cariz épico “O Navio Negreiro”, que busca revelar os horrores encerrados no interior dos navios que transportavam os africanos sequestrados para serem escravizados; Marcelino Freire, escritor brasileiro vencedor do Prêmio Jabuti de 2005 pelo volume intitulado **Contos Negreiros**. O subtítulo da Estação — “novos poemas negreiros” — e os chamamentos na epígrafe deixam claro que o tema é o tráfico e a escravização de africanos no Brasil, considerando que os três citados são brasileiros.

Esta “Estação primeira” aponta para uma reflexão política acerca de questões étnico-raciais que reverberam ao longo do tempo, sobre a escravidão e seus desdobramentos físicos, psicológicos, históricos, míticos. Os sujeitos dos textos, claramente femininos, acrescentam aos atos de dominação e barbárie perpetrados pela escravização um “agravante” quando se trata de uma mulher escravizada, posto que as mulheres negras eram, e ainda são, a ponta mais vulnerável e desprovida de poder de um sistema de estratificação de pessoas baseados em critérios de gênero, raça e classe⁴. Este ponto de vista dialoga com aquilo que Carla Akotirene aborda em seu livro **Interseccionalidade**:

Tal conceito é uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros.

Surge da crítica feminista negra às leis antidiscriminação subscrita às vítimas do racismo patriarcal. Como conceito da teoria crítica de raça, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas, após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, em 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado produtores de avindas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (Akotirene, 2019, p. 14)

O peso da interseccionalidade teorizada por Akotirene pode ser observado ao longo de toda esta seção da obra de Vera Duarte, que, em vários momentos, fala de modo contundente, sobre a violência que os escravizados e as escravizadas sofriam no processo e o quanto as mulheres eram massacradas, pois acabavam sendo vítimas dos brancos e dos próprios homens negros. O primeiro poema é em prosa, chama-se “Felicidade”, e fala do fazer poético que, em certa medida, anuncia ao leitor que tudo o que será dito dali por diante é poesia. É a partida da “Estação primeira”: é memória, é fascínio, é imagem (“luminescência”) é “sabor de felicidade”, é êxtase.

1. Felicidade

Às vezes, na madrugada insone, assalta-me um poema perfeito.
Fascinada quedo-me na apreciação de suas luminescências e
seu sabor de felicidade.

Adormeço inebriada... e o poema bate em retirada.

(Duarte, 2024, p. 21)

Em seguida, em “Liberdade”, há um vislumbre da vida pré-escravização, talvez um arroubo de memória e/ou de uma projeção pessoal. É um poema curto, de fôlego, ao mesmo tempo objetivo e lírico, focado na interação com a natureza e a possibilidade de usufruir dela livremente, sugerindo a oposição entre “liberdade” e “cativeiro”, que terá início e se agravará nos poemas seguintes.

2. Liberdade

Colho em cada flor
O odor da liberdade
E os dedos me sangram
Nos espinhos que me imolam

Viajo em cada onda
Todas as ondas do mundo
Quero ser chão e estrela
De um novo amanhecer

E ser apenas povo

Apenas chão

Apenas onda

Estrela e Liberdade

(Duarte, 2024, p.22)

A partir daí, observamos uma sequência de poemas que mostram os horrores da escravização de seres humanos, desde sua captura, que hoje já nomeamos mais propriamente como sequestro, da viagem ultramarina nos porões dos navios que, além de insalubres, eram palco de tanta violência física, psicológica, sexual. Depois, o cotidiano brutal dos corpos escravizados, a revolta silenciada pela tortura e pelo terror psicológico.

Para encerrar essa “Estação primeira”, dois poemas parecem simbolizar a luta pelo fim da escravidão e pelo afastamento daquela realidade, ao mesmo tempo tão distante e tão próxima: “Kunta Kinte” e “Pasárgada”.

21. Kunta Kinte

Sinto um profundo fascínio
Pelo nome Kunta Kinte
Como se ele trouxesse no bojo
O esplendor amargurado
Dos fazedores de algodão
Trazidos das margens do Nilo
Pra provar o novo mundo

E chamo por Kunta Kinte
Meu sobrinho americano
Que tem o sorriso nos lábios
E não carrega nos ombros
O peso da servidão
Das dores e dos ódios
Que massacraram
O primeiro Kunta Kinte

E nós também descendentes
Gritamos aos quatro ventos
Com Rosa aprendemos a desobedecer
Com James aprendemos a insurgir
Com Ângela aprendemos a cantar
A canção da igualdade...

—Algemas nunca mais!
(Duarte, 2024, p.43)

22. Pasárgada

Qual Bandeira
Quero inventar uma Pasárgada
Onde brilhe a Estrela da manhã

Quero uma África pura
Continente livre em gestação
Sem fome e sem corrupção

Quero uma África jardim
De crianças suave refúgio
Sem guerras nem predadores

Quero uma África mito
De mulheres e homens justos
Íntegros e vitoriosos

Qual Bandeira
Quero inventar uma Pasárgada
Onde todos nos deitemos
Em esteiras de júbilo e aconchego
(Duarte, 2024, p.44)

“Estação Segunda — do coração sangrante” tem como epígrafe:
“Nem todos os amores são fadados a um final feliz” e tece um “ensaio poético”
sobre o amor e suas nuances, a começar pelo “Amor adolescente”:

23. Amor adolescente

Assola-me
Uma saudade antiga
Intensa e avassaladora
Do tempo em que
Enlanguescidos
A erva molhada
Acariciava nossos corpos em festa

Assola-me
Uma saudade antiga
Intensa e avassaladora
Do tempo em que
Adolescentes
Entregávamos nossos corpos nus
À suave carícia da natureza

Enquanto o amor
Em estranhas fosforescências
Incendiava nossas veias
Ao som de Jara e Yupanqui (Duarte, 2024, p. 49)

Mais uma vez, a exemplo da “Estação primeira”, observamos a opção por um início emblemático, o princípio, quando tudo era ainda inocência e expectativas. A partir de então, os poemas traçam como que uma história do amor ao longo das diferentes etapas da vida, passando por “Derrotas”, “Abandonado”, “Silêncio”, pelos langores, aflições, calores e arrefecimentos das paixões, até chegar ao fim desta que é a seção com menos poemas, apenas 18, sendo o último deles, o “clímax”, “Inconfidência”, texto carregado de sensualidade.

40. Inconfidência

Há um azul furtivo
Arrebatador
Conturbador
Que habita meus sonhos
E percorre os caminhos da insurgência
Incendiando-me
Em orgasmos de transgressão

Há uma ave
Azul furtivo
Que imprudentemente
Assalta meus sonhos
E me faz Eva de qualquer Adão
E me faz Eurídice do seu negro Orfeu

Há um azul furtivo
Que sem pudor
Habita meus sonhos
E me faz cometer inconfidências
Em amnésicas folhas de papel (Duarte, 2024, p. 66).

“Estação Terceira — da palavra andarilha” tem como epígrafe: “Uma viagem de circunvolução à volta de mim, das ilhas e do mundo” e cogita sobre a palavra, suas possibilidades e subjetividades. Aqui a África é personificada e tornada sujeito, sendo evocada nominalmente, através das línguas e se encontra com outras vozes: Pushkin, Lautréamont, Rimbaud, Betânia, entre outras.

O poema iniciático, “Alma andarilha” é um libelo de afirmação identitária, marcando o acentuado caráter lírico nesta que é a mais extensa das Estações, com 34 poemas.

41. Alma andarilha

Alma andarilha
De fonemas se mantém
A minha alma andarilha
Que de noite se veste de lírio
E de dia é toda valquíria

Sou liberiana
Sou livre leve e louca
E o vento leva-me consigo
Para atrás do infinito

Sou liberiana
Sou harpia desequilibrada
E vagueio
Por manhãs luminosas
E anoiteceres de desespero

Sou liberiana
Sou bandida, doida varrida
E a minha alma andarilha
Só de fonemas se mantém (Duarte, 2024, p.71)

O poema em tela se destaca por introduzir a temática da diáspora africana, que brota a todo momento nesta seção, sob diversas roupagens, bem como pelo fato de afirmar a palavra como marca fundamental de pertencimento e de identidade, afinal, “a minha alma andarilha / Só de fonemas se mantém”.

Desde aí, as temáticas esvoaçam pelas páginas numa liberdade extasiante, e é nessa seção que aparecem alguns textos que apresentam o tema da pandemia de forma mais direta. Um deles é “Derrota”, que, com um eu póstumo, expressa a situação desalentadora daqueles que passaram por tanto, superaram tantas adversidades e, ao fim, sucumbiram a um vírus: COVID-19.

48. Derrota

Atravessei desertos abrasadores
Savanas perigosas, frias estepes
E oásis tentadores

Atravessei fomes devastadoras
Mares alterosos
E ciosos guardadores do poder

Atravessei tudo
Só não consegui atravessar
Esse vírus devastador
Que me tirou o ar
E me atirou para a cova (Duarte, 2024, p.78)

O poema “Tumulto” fala da incerteza, esta que não se limita ao contexto da pandemia, mas que por ela é agravada.

67. Tumulto

Na ardorosa espuma dos dias
No tumulto das ondas que não param
Nas torrentes lamacentas que nos cercam
A incógnita se projeta em nossas vidas

Na usura de um tempo descompensado
Na luz flutuante de uma paz inconclusa

Floresce um futuro misterioso
Que nos põe agitados e expectantes
Tantos tumultos
Tantas agressões
Tantas traições
Que futuro é esse que nos aguarda?
(Duarte, 2024, p.98)

A atmosfera de pessimismo, desorientação e dissabor de “Tumulto” é seguida por uma dose de esperança no poema imediatamente seguinte:

69. Quando a pandemia passar

Quando a pandemia passar
Afogar-me-ei em águas tumultuosas
Voarei em sonhos concêntricos
Em direção à linha do nunca mais

Quando a pandemia passar
Brindarei aos deuses estilhaçados
A graça da sobrevivência
E passarei a colecionar futuros luminescentes

Quando a pandemia passar
Um frémito de vida
Agitará o sangue do meu coração
E nas minhas veias a inspiração renascerá

Não posso assim morrer
Antes que pandemia passe (Duarte, 2024, p.101).

Se entre os poemas “Tumulto” e “Quando a pandemia passar” ocorre um crescente de positividade, o oposto ocorre entre este último e seu subsequente:

70. Por um tempo de luto

Poderia escrever todos os dias, cada dia, meticulosamente,
uma crônica molhada de lágrimas do adeus a um amigo, um
familiar, um amante...
Contudo, o meu amor pela natureza não permite pois as fo-
lhas de papel seriam inumbráveis e demasiadas as árvores que
necessitaria derrubar.
Por isso acumulo numa só folha, as milhentas lágrimas de san-
gue de outras tantas exéquias que a terra já não aguenta...
Quando chegará o tempo da sagração da vida?
(Duarte, 2024, p. 102)

O sentimento de devastação emocional pulula das linhas deste texto, que diz, de maneira simples e poética, o que tantos sentiram durante a pandemia de COVID-19, sem necessidade de qualquer explicação, é simplesmente ler e sentir.

A “Estação Quarta — da irredutível felicidade” tem como epígrafe: “E a chuva caiu...” e se dedica, basicamente, a acolher vivências e lembranças que (con)formam o eu como si-mesmo e como outro, apegando-nos aqui à perspectiva de Paul Ricoeur (1991), considerando que esta seção parece se “desprender” das demais, marcada que é por mais trações de equilíbrio e mansidão, renunciada pelo primeiro poema.

75. Perdidamente

Hoje sou uma preguiça só. Nem sequer abro os olhos. Quero ficar prostrada como uma larva enquanto esta chuva abençoada se infiltra mansamente na voragem do meu sangue alvoroçado.

Hoje sou apenas cio, útero e flor.

Hoje sou mulher, perdidamente à espera do amor. (Duarte, 2024, p. 111)

Aqui a chuva insinuando-se como metáfora da vida e sua renovação por meio da “lavagem”, da limpeza daquilo que não serve mais. É a chuva que traz paz, mansidão, a “preguiça”, que vem do relaxamento, é produto da paz e do conforto. O eu feminino do poema, cujo sangue é “alvoroçado”, nesse momento, nesse “hoje”, se permite ser apenas uma mulher, visceral e entregue ao que há de mais simples na vida. É como se hoje, mesmo que só por hoje, ela não queira se preocupar com nada além de se reconectar com ela mesma, com sua essência mais primitiva.

A ideia de reconexão com um sentido de originalidade que parecia perdido se estende através da declaração de amor a uma África tão bela, desigual, contraditória em “Distopia” (Duarte, 2024, p. 113): “Amo-te oh África minha / Com tuas injustiçadas mulheres / Cintilantes personagens que em mim fervilham”. O eu que em “Perdidamente” se enxerga e se mostra como si-mesmo, em “Distopia” se desdobra num outro que é todas as “mulheres injustiçadas”, é África, que é “sua” e si por reunir tudo aquilo em que ela, este eu, se reconhece. Em “Os braços da minha avó” (Duarte, 2024, p.121), esta avó é memória, acalento, conforto e segurança, até o ponto em que a avó passa a ser a mãe do eu feminino, que anuncia seus filhos para, na última estrofe, ela mesma ser a avó que acalenta e que sonha o nosso sonho: ao fim, a avó é África, que é todas as mulheres, comunicando-se com “Mestiçagem”:

90. Mestiçagem

Sinto-me a sacerdotisa da mestiçagem, acendo o canhoto da minha avó preta e nas voluptuas de fumo que se evolvem no ar descubro as dores de que ela padeceu. Trauteio um fado antigo e nas notas tristes que dele emanam redescubro a clausura da minha avó branca. Viajo pelo passado adentro e encontro, desvairada, partículas do meu ser flutuando nas ondas de um mar tenebroso, cemitério de homens e mulheres escravizados e marinheiros crestados ao sol inclemente.

Mas quando aporto às ilhas desertas, o milagre da criouldade acontece e o ritual iniciático dos acasalamentos deita por terra as barreiras levantadas pelas discriminações.

A salvação do mundo estará por certo no mistério da mestiçagem (Duarte, 2024, p. 128).

Neste belíssimo texto, o eu se reconhece em todas aquelas que vieram antes de si, ela se percebe com clareza como sujeito de uma história forjada pelo sofrimento e pela força, pelas “notas tristes” de um “fado antigo”. Ela, que se reconhece a partir de sua própria existência e permanência fundada na imagem construída de si, mas, ao mesmo tempo, se reconhece como todas as “outras” — e, nesse ponto, outros também — identidades fragmentadas no e pelo tempo, nas e pelas narrativas que as fizeram chegar ao presente por meio desse mesmo movimento de reconhecimento e estranhamento.

O derradeiro poema de **Urdindo palavras...**, o centésimo, é:

100. Utopia

Ilha que quebraste tua prisão
Transcendeste tuas líquidas fronteiras
E te multiplicaste pelos continentes
Ês o meu chão sagrado

Ilha de poetas de alma andarilha
De cantores de voz visceral
Da liturgia da palavra à sintaxe do verbo
Quero ser tua poeta

Deambularei pelo mundo
À procura das raízes ancestrais
Mas a ti sempre voltarei
Minha rainha de águas primordiais
Meu suficiente maravilhoso
De quimeras mil

Serei tua eterna namorada
Tua amada e companheira
Gravarei em mornas canções de amor
Teus mais belos cantos
E mostrarei ao mundo
Teus irredutíveis encantos

Pois...
No princípio nada havia
Sequer canto...
Sequer poema... (Duarte, 2024, p. 140)

E assim se encerra esta potente obra literária de Vera Duarte, trazendo o movimento da gênese a ser exequível apenas por meio da poesia, do amor e da luta, sempre a luta, com diferentes atores envolvidos, utilizando-se de diferentes estratégias e recursos, mas sempre o fio condutor da mudança e da justiça.

Urdindo palavras no silêncio dos dias: poemas de um tempo de pandemia encanta pela crueza de sentimentos, pela expressão volátil e por evocar, de forma tão peculiar, um período da nossa história recente que, a

bem da verdade, ainda não processamos, sobre o qual não elucubramos o suficiente, talvez até por ainda não termos bastante coragem para acessar e aceitar as memórias dos eventos surreais que nos mantiveram em estado de suspensão por tanto tempo. E, para além de tudo isso, trata-se de uma obra artística, um volume de poemas, profundo em reflexões e rico em recursos, em linguagens, ricos como a palavra poética precisa ser, e mais estudos serão necessários para tentar alcançar um pouco do que ela tem a oferecer a nós, leitoras e leitores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BARROS, Flávia Aninger de. Prefácio: uma primeira aproximação. In: CONCEIÇÃO, Kátia Cilene Silva Santos; ARAÚJO, Jean Marcel Oliveira (Orgs.). **Literatura em pandemia: Epos-Cronos e Estações Brasil**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2021. 539p.

CONCEIÇÃO, Kátia Cilene Silva Santos; ARAÚJO, Jean Marcel Oliveira. Apresentação: Leitura em pandemia: Epos-Cronos e Estações Brasil. In: CONCEIÇÃO, Kátia Cilene Silva Santos; ARAÚJO, Jean Marcel Oliveira (Orgs.). **Literatura em pandemia. Epos-Cronos e Estações Brasil**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2021. 539p.

DUARTE, Vera. Por grandes causas, pela vida e pelas pessoas. **Nós Genti-Cabo Verde**. Junho, 2012. Disponível em: <https://nosgenti.com/vera-duarte-por-grandes-causas-pela-vida-e-pelas-pessoas/>. Acesso em: 15/12/2023.

DUARTE, Vera. **Urdindo palavras no silêncio dos dias: poemas de um tempo de pandemia**. 2. ed. Rio Pardo, RS: Casa Brasileira de Livros, 2024.

GOMES, Simone Caputo. A escrita literária de Dina Salústio e Vera Duarte: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina. **Literaфро - O portal da literatura Afro-Brasileira**. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/Simone_1_artigo_lit_Cabo_Verde.pdf](http://www.letras.ufmg.br/literaфро/arquivos/autoras/Simone_1_artigo_lit_Cabo_Verde.pdf). Acesso em: 11/10/2024.

GOMES, Simone Caputo. Amanhã Amadrugada 30 Anos: a Literatura de Vera Duarte de Cabo Verde para o Mundo. **Itinerários: Revista de Literatura**. n. 58, 2024. p. 259-270. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/18718/18088>. Acesso em 12/09/2024.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. Cotia, SP/Praia: Ateliê Editorial/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

PEREIRA, Érica Antunes. Vera Duarte: “a mulher cabo-verdiana é uma personagem interessante”. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 105-202, 2º sem. 2010. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4331/4478>. Acesso em: 08/05/2024.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991.

ROZÁRIO, Denira. Vera Duarte. **Palavra de poeta**: Cabo Verde e Angola-entrevistas, antologias, bibliografias dos maiores poetas de Cabo Verde e Angola. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SANTIAGO, Ana Rita. Vera Duarte: entre cenas socioculturais e paixões literárias. **Interdisciplinar** - Revista de Estudos em Língua e Literatura, São Cristóvão-SE, v. 30, n. 1, 2018. pp. 105-111. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/9900>. Acesso em: 16 out. 2023.

Recebido para avaliação em 21/05/2025.

Aprovado para publicação em 23/07/2025.

NOTAS

1 Produto do Projeto de Pesquisa “Minorias Sociais e Trânsitos Identitários, Literários e Culturais entre Amazônia, África e Portugal”, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Veronica Prudente Costa, financiado pela Chamada CNPq/MCTI N° 10/2023 – UNIVERSAL, e vinculado aos grupos de pesquisa Estudos de Literaturas e Identidades-GPLId e Africanidades, Literaturas e Minorias Sociais.

2 Professora Titular do Curso de Letras da UFRR. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras-PPGL/UFRR. Pós-Doutora em Letras (UNIR). Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS). Mestre em Literatura Portuguesa (UFF). Lider do Grupo de Pesquisa Estudos de Literatura e Identidade-GPLId (UFRR/CNPq) e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Africanidades, Literaturas e Minorias Sociais (UFRR/CNPq) e da Cátedra Amazonense de Estudos Literários e da Cultura-CAEL (UEA/CNPq).

3 Professora Adjunta do Curso de Letras da UFRR. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras-PPGL/UFRR. Pós-Doutora em Letras (UFF). Doutora e Mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas (UFRJ). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Estudos de Literatura e Identidade-GPLId (UFRR/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Africanidades, Literaturas e Minorias Sociais (UFRR/CNPq) e membra do Grupo de Pesquisa Literatura e Antropologia: Cartografias e Outros Procedimentos Narrativos (UFRRJ/CNPq).

4 Sugerimos a leitura de DAVIS, Angela. **Mulheres, raça, classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

A ESCRITA DE SI DOS CORPOS-VOZES FEMININOS NA LITERATURA GUINEENSE

THE SELF-WRITING OF FEMALE BODIES-VOICES IN GUINEAN LITERATURE

Betinha Yadira Augusto Bidemy Casimiro Sá¹

Angela Guida²

RESUMO

Este artigo buscou apresentar, por meio de narrativas produzidas na Guiné-Bissau, um espaço para discutir e refletir acerca das relações existentes entre saberes literários construídos, com ênfase em produções engendradas por mulheres, de modo especial, Odete Semedo e Domingas Samy. Odete Semedo é uma poeta atuante nas pautas ligadas à alteridade feminina, na vida política do país e direitos das mulheres guineenses. Domingas Samy também volta seu olhar para as alteridades femininas e as tradições do povo guineense. A ela coube o pioneirismo de ter publicado a primeira obra em prosa na Guiné-Bissau — o livro de contos **A escola**, em 1993, chamando atenção para questões como colonialismo português e casamentos arranjados. As narrativas das mulheres literatas guineenses nos ajudam a refletir que literatura, política e direitos humanos podem ser pensados juntos, sobretudo quando se trata de literatura produzida em países de África, ex-colônias, sob a rubrica de mulheres pretas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura guineense. Alteridade feminina. Corpo-político. Desobediência epistêmica.

ABSTRACT

This article sought to present, through narratives produced in Guinea-Bissau, a space to discuss and reflect on the relationships between literary knowledge constructed with an emphasis on productions created by women, especially Odete Semedo and Domingas Samy. Odete Semedo is a poet active in issues related to female otherness, the country's political life, and the rights of Guinean women. Domingas Samy also turns her attention to female

otherness and the traditions of the Guinean people. She was the pioneer of having published the first prose work in Guinea-Bissau — the book of short stories **A escola**, in 1993, drawing attention to issues such as Portuguese colonialism and arranged marriages. The narratives of Guinean women writers help us reflect on the fact that literature, politics, and human rights can be considered together, especially when it comes to literature produced in former African colonies under the rubric of black women.

KEYWORDS: Guinean literature. Feminine otherness. Body-politic. Epistemic disobedience

Às vezes eu temo escrever.
A escrita adentra o medo
Para que eu não possa escapar de tantas
Construções coloniais
Nesse mundo
Eu sou vista como um corpo que
Não pode produzir conhecimento
Como um corpo fora do lugar
Eu que, enquanto escrevo.
Cada palavra escolhida por mim
Será examinada,
E, Provavelmente, deslegitimada.
Então, por que eu escrevo?
[...]

Grada Kilomba

INTRODUÇÃO

As produções literárias de Guiné-Bissau, em especial, as de autoria feminina, podem ser lidas como exemplos de escrita de si, bem como de desobediência epistêmica, uma vez que tais produções representam saberes e formas outras de conhecimento que a lógica colonial não dá conta de pensar, porque são saberes deslegitimados, revestidos por histórias de silêncios impostos, de vozes torturadas, de línguas interrompidas por idiomas forçados. São produções que se inscrevem à margem das grandes narrativas e/ou teorias, demonstrando que outras bases epistemológicas de conhecimento são possíveis, ao contrário do que preconiza o pensamento hegemônico europeizado, que deseja ler todas as produções literárias e culturais a seu modo, ignorando o *locus* geoistórico cultural de nações outras, como é o caso da Guiné-Bissau.

As mulheres enfrentam vários tipos de violências dentro e fora de casa, fruto do abuso de poder praticado insistentemente contra corpos vulneráveis, o que se configura, sem receio de exageros, como exemplos de necropolítica. Conforme argumenta Achille Mbembe (2018), ao abandonar

os corpos vulneráveis à própria sorte, o Estado pratica uma política de morte. Quem cuida para fazer valer os direitos dos corpos femininos? Melhor. Quem cuida para fazer valer os direitos dos corpos femininos pretos e livrá-los da política de morte? Impossível não lembrar dos versos de June Millicent Jordan, um corpo-voz atuante nas pautas de raça, gênero e imigração. Em sua produção literária e teórica, faz uso do chamado “inglês negro”, com o objetivo de valorizar a língua e a cultura do povo negro. Jordan foi (é) um corpo-voz militante nos direitos das mulheres negras, como é possível vislumbrar nos versos de “Poema sobre meus direitos”, um lamento-revolta diante de abusos sobre corpos vulneráveis, sobretudo aqueles de natureza sexual.

Mesmo hoje eu preciso dar uma volta e arejar
minha cabeça em relação a esse poema que é sobre porque
eu não posso
sair sem trocar de roupa de sapato
a postura do meu corpo meu gênero minha identidade
minha idade
meu status como mulher sozinha à noite/
sozinha na rua/ sozinha não é o problema/
o problema é que eu não posso fazer o que eu quero
fazer com meu próprio corpo porque eu tenho o gênero
errado a idade errada a pele errada [...]
(Jordan, 1980, s/p).

A antropóloga e feminista Rita Segato argumenta que a violência sexual perversamente condena suas vítimas, na maioria das vezes, a um infindável silêncio. “O estupro é um ato que prende as mulheres a seus corpos como sinal de uma posição inescapável, de um destino silenciado” (Segato, 2022, p. 14). Um destino silenciado pelo patriarcado, uma vez que os abusos podem acontecer em casa, na vizinhança, isto é, por pessoas ditas de “confiança”. Ao tentar romper com a cultura do silenciamento e tornar públicas tais agressões, há vítimas que sofrem ameaças e, em alguns casos, as ameaças se fazem cumprir, como se pode notar com o aumento considerável do número de feminicídios.

A transformação da guerra está associada a uma inteligência bélica que detectou que a distribuição dos corpos das mulheres por meio da profanação sexual ataca o sistema nervoso central da sociedade, uma vez que ela destrói o tecido social de maneira irremediável. Além disso, trata-se de uma [técnica] barata, que ocorre graças ao recurso mais acessível de todos: o trabalho bélico constituído pela virilidade formatada por meio do “mandato de masculinidade” típico da pré-história patriarcal da humanidade e, em especial, pela curva histórica do momento, marcada pelo domínio dos relacionamentos em vigor na atualidade (Segato, 2022, p. 29).

Mas por que razão estamos falando desse tipo de crime contra corpos femininos? Aonde desejamos chegar com tal reflexão? Ao cenário político, porque são acontecimentos dessa natureza que acabam por conduzir

as mulheres ao espaço da política, pois desejam fazer chegar a um maior número de pessoas as mensagens de outras mulheres, permitindo que suas vozes sejam ouvidas e reconhecidas, isto é, criar leis que amparem os corpos femininos. Mais que isso: criar leis e garantir que elas se façam cumprir. Desde a infância, às mulheres, sobretudo, em muitos países do continente africano, é dado um lugar nomeado pelos homens, que é o espaço dentro da casa. Conforme aponta Baldé, em algumas etnias, isso é uma questão cultural:

A superioridade masculina está enraizada e naturalizada na mente de muitas mulheres, devido algumas tradições étnicas (Fulas, Mandingas etc.) e culturas que educam as mulheres para esperarem um bom casamento, obedecer e respeitar o marido, sem contar com algumas violências que muitas meninas sofrem quando falamos do casamento como por exemplo a não poder escolher seus maridos, porque, como fala Garraão (2017) as mulheres da etnia Papel são conduzidas ao casamento de uma forma obrigatória pela família, sem terem o direito de escolher seus próprios maridos. (Baldé, 2023, p. 2)

O conto “Mutola”, de Paulina Chiziane, é uma crítica contumaz a esse “ser mulher”, quando a escritora moçambicana nos apresenta a história de Lurdes, uma personagem que descoloniza esse suposto saber acerca de uma “natureza feminina”, legitimada pelo discurso colonizador do patriarcado.

— És completamente maluca, Lurdes — diziam as amigas lá do bairro. Tu não és mulher!
— Por quê? O que significa ser mulher? — questionava, incrédula.
— Ah! Mas que pergunta! — diziam com ar de gozo. Será que nunca viste nas revistas, nas novelas?
— Não tenho vontade nenhuma de perder o meu tempo a entrançar cabelos de boneca respondia, zangada.
— Devias, sim, preocupar-te com coisas de mulher. Por exemplo, ser mais sensual. Fazer enxoval. Concluir um curso de cozinha e outro de boas maneiras enquanto esperas um noivo, para casar e fazer filhos. Não é para isso que as mulheres servem?
— Farei tudo isso um dia!...
— Um dia? Vais perder essa juventude toda à espera do tal dia? (Chiziane, 2019, p. 119).

A subversão de Lurdes alcança seu auge quando ela elege o futebol, “santuário exclusivo dos homens”, como profissão; uma afronta sobretudo porque Lurdes é uma excelente jogadora. Entretanto, talvez, o mais problemático nesta pequena narrativa de Chiziane sejam as vozes femininas que naturalizaram esse discurso de “coisas de mulher”. Talvez a questão seja outra: essas mulheres endossam tal discurso justamente porque ele está naturalizado e, às vezes, responde pelo nome de tradição cultural.

Lamentavelmente, ainda são frequentes episódios de machismo no cotidiano africano, mesmo entre homens que tiveram acesso à educação formal. É famosa a frase da ex-guerrilheira guineense Carmem Pereira que dizia que na Guiné-Bissau as mulheres precisavam combater dois colonialismos: o dos portugueses e o dos homens. “A Guiné-Bissau é um país que sofreu pela colonização, que de certa forma deixa essas heranças e não escapa do cenário do machismo” (Garraão, 2022, p. 1). Na África do Sul, durante a pandemia, por exemplo, a violência, em decorrência do machismo, foi tratada como uma outra pandemia e chamou atenção até do presidente do país, Cyril Ramaphosa — “Preocupante que durante um período tão difícil mulheres e meninas estejam aterrorizadas em suas casas e sejam obrigadas a fazerem ligações de emergência desesperadas” (Ramaphosa, 2020, p. 1). Na Guiné-Bissau, a violência em decorrência do machismo, em 2020, deu origem à campanha Mindjer ika Tambur, que em crioulo significa mulher não é tambor. A idealizadora da campanha, Aurora Espírito Santo, contou com a colaboração de personalidades conhecidas naquele país, que foram maquiadas por Umo Djaló. A famosa maquiadora da Guiné-Bissau, por meio da maquiagem, simulou atos de violência nos corpos das voluntárias, que depois foram fotografados e exibidos em uma rede social. A campanha acabou por se transformar em um movimento, uma organização não governamental, que tem como coordenadora a antropóloga guineense Yolanda Garraão. O objetivo é conscientizar as mulheres, mas sobretudo a sociedade guineense acerca dos direitos das mulheres. “Em função do nosso trabalho e das nossas organizações, como é o caso do Movimento Mindjer Ika Tambur, que tem trazido esse assunto à tona, ao público, nos círculos familiares, mas também como sendo uma responsabilidade pública” (Garraão, 2022, s/p)



Figura 1: Mulheres na Campanha Mindjer Ika Tambur.

Fonte: <https://www.voaportugues.com/a/guin%C3%A9-bissau-campanha-quer-incentivar-mulheres-a-denunciar-atos-violentos/5479924.html>

Assim, as produções literárias guineenses femininas são duplamente desobedientes: desobedecem a lógica colonial e a lógica do patriarcado. São corpos-vozes políticos, que se encontram em lugares de resistência, uma vez que são produzidos em uma sociedade que ainda se encontra pautada em valores masculinos e com alguma violência, como nos revela a campanha apresentada pelo movimento Mindjer Ika Tambur.

QUEM TEM MEDO DA MULHER GUINEENSE?

Sojourner Truth é o corpo-voz de uma mulher preta que ecoou longe. Para hooks, Truth não foi a única mulher preta a defender a paridade para as mulheres, mas, sem dúvida, foi uma grande inspiração, pois seu vigor na defesa de pautas femininas, motivou outras mulheres pretas a também darem o grito, depois de tantos anos de opressão, tantos anos sem poder respirar. hooks observa que muitas mulheres, de modo particular, as pretas, fizeram eco a Sojourner Truth, porque seu corpo-voz amplificado por sua experiência de vida demonstrava a força das mulheres pretas.

Ao contrário da maior parte das mulheres brancas defensoras de direitos, Sojourner Truth pode referir-se à sua própria experiência de vida pessoal como evidência da capacidade da mulher para funcionar como um pai; em ser igual ao homem no trabalho; em suportar a perseguição, o abuso físico, a violação, a tortura e não apenas sobreviver mas emergir triunfante (hooks, 2019, p. 115).

hooks questiona a afirmação de que todas as mulheres são oprimidas, porque, na leitura da estudiosa, para as mulheres pretas o fardo a se carregar é bem mais pesado, a começar por não serem ouvidas. “Se as mulheres negras de classe média tivessem iniciado um movimento em que rotulassem a si mesmas de “oprimidas”, ninguém as teria levado a sério. Tivessem criado fóruns públicos e feito discursos sobre sua “opressão”, teriam sido criticadas e atacadas por todos os lados” (hooks, 2019, p. 33 - 34). Quando uma mulher preta faz uso de seu corpo-voz e se coloca em marcha para reivindicar seus direitos, é, por vezes, acusada de vitimismo, mas passa bem longe disso. Trata-se de uma luta legítima, afinal, mulheres pretas vivem numa sociedade na qual se faz necessário provar, a todo momento, valores ligados à competência profissional dentre outros, daí, ser tão relevante pensar a relação gênero e raça, como propõe María Lugones.

Devido à maneira como as categorias são construídas, a intersecção interpreta erroneamente as mulheres de cor. Na intersecção entre “mulher” e “negro” há uma ausência onde deveria estar a mulher negra, precisamente porque nem “mulher” nem “negro” a incluem. A intersecção nos mostra um vazio. Por isso, uma vez que a interseccionalidade nos mostra o que se perde, ficamos com a tarefa de reconceitualizar a lógica da intersecção, para, desse modo, evitar a separação

das categorias existentes e o pensamento categorial. Somente ao perceber gênero e raça como tramados ou fundidos indissolivelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor. (Lugones, 2020, p. 12 e 13)

Isso quer dizer que o Estado tem grande parcela de responsabilidade pela manutenção do poder masculino, como é possível vislumbrar na sociedade guineense, uma vez que não promove políticas públicas de gênero eficientes, no sentido de fomentar a justiça social e a paridade de gêneros. Na obra **A escola**, Domingas Samy problematiza muito desse cotidiano desequilibrado, sobretudo, no trato com as mulheres. Tal relação fica evidente, por exemplo, quando a escritora guineense nos apresenta o exercício reflexivo feito por uma das personagens ao se dar conta da situação degradante e abusiva que vive com seu parceiro. “Nós mulheres somos mesmo fáceis de enganar quando amamos uma pessoa. O que me dói mais é ser tratada todo esse tempo feita escrava, só sirvo para trabalhar, enquanto que a outra é senhora de um palácio” (Samy, 1993, p. 8-9). Na narrativa de Domingas Samy, há um tom de lamento e, ao mesmo tempo, uma denúncia dos privilégios masculinos, entre eles, a poligamia. Um homem pode ter outras esposas, mas as mulheres não podem ter relações poligâmicas, pois caso tenham, não será poligamia, mas irá se configurar como um caso de adultério e, em algumas regiões do continente africano, mulheres que praticam o adultério são punidas com crueldade. “Se a *matchundadi* em si pressupõe hierarquia, poder e dominação, uma *cultura di matchundadi* empolaria exatamente estes elementos não apenas na relação entre homens e mulheres de uma sociedade, mas entre os próprios homens” (Moreira, 2017, p. 196).

A cultura de *matchundadi*, cuja raiz vem de *matchu*, isto é, “macho”, de certo modo, negou a produção escrita literária das mulheres guineenses, pois as mulheres se dedicavam exclusivamente aos afazeres domésticos, evidenciando relações de poder em que os homens possuíam maior domínio das esferas sociais. Ademais, várias etnias as proibiam de frequentar o sistema escolar, bem como outras instituições sociais, educacionais e políticas. A *matchundadi* é um comportamento performático e político que toma a virilidade como meio de aplicar o poder masculino como forma de deslegitimar mulheres, especialmente dentro do campo familiar e político, portanto moral e ético. Sobre as complexas relações de gênero em Guiné-Bissau, Joacine Katar Moreira argumenta que desigualdades, violências e instabilidade política “são simultaneamente causas e consequências da afirmação progressiva das masculinidades violentas na Guiné-Bissau e da sua institucionalização enquanto modelo para o exercício do poder político” (Moreira, 2017, p. 6 e 7). A baixa produção literária guineense feminina em Guiné-Bissau pode ser um dos sintomas dessa cultura, no entanto, há corpos-vozes que resistem a ela e escrevem narrativas outras, como é o caso de Odete Semedo e Domingas Samy.

OS CORPOS-VOZES DE ODETE SEMEDO E DOMINGAS SAMY ENCENAM CENAS DE VIDAS GUINEENSES

A literatura guineense de autoria feminina se inscreve em um lugar de resistência contra os costumes ou sociedade patriarcal, contra o abuso de poder e outras violências. É tímido o crescimento das mulheres em relação à produção literária e à participação na política em Guiné-Bissau, o que evidencia um sério problema de gênero na sociedade guineense, onde o cenário da literatura ainda é majoritariamente masculino. No entanto, isso não impede a resistência de corpos-vozes que lutam por negar essa condição de mulher (leia-se “coisa de mulher”) que foi imposta ao longo dos tempos e reescrever uma narrativa feminina descolonial, em que a silhueta não seja a da desventura, do choro desesperado, da garganta sem forças, mas sim de um corpo-voz que tem algo a dizer.

Silhueta da desventura

Sou a sombra dum corpo que não existe
Sou o choro desesperado
Sou o eco de um grito articulado
Numa garganta sem forças
Sou um ponto no infinito
Silhueta da desventura

Perdida neste espaço
Vagueando... finjo existir
Insistem chamar -me criança
E eu insisto ser
A esperança do incerto

O meu tantã é de outros tempos
A melodia que oiço
É o crepitar de chamas
Confundindo-se com o roncar da fome
E o chão onde piso
É uma ilha de fogo

A minha nuvem é a fumaça
Da bala disparada
Gotas salgadas orvalham
O meu pequeno rosto
Enquanto choro
Na esperança do incerto (Semedo, 1996, s/p).

“Silhueta da desventura” remete às dores do colonialismo coladas no corpo-pele-linguagem, que faz desse corpo uma sombra. É uma voz subalternizada, de um sujeito poético que está perdido nas incertezas de caminhar entre o agora sem esperança e o passado opressor do colonialismo. “Finge existir.” O passado assombra o futuro — “a minha nuvem é a fumaça da bala disparada”. No entanto, apesar de tudo, é preciso seguir porque há esperança no incerto.

O corpo-voz da poeta Maria Odete da Costa Soares Semedo há muito vem driblando a silhueta da desventura. Semedo nasceu na primavera de 1959, em Guiné-Bissau e concluiu os seus estudos secundários no Liceu Nacional Kwame N’Krumah. Formou-se em Língua e Literatura Modernas pela Universidade Nova de Lisboa. Ocupou vários cargos políticos Bissau: Diretora Geral de Ensino de Guiné-Bissau, Ministra da Educação Nacional, Ministra da Saúde, Docente, e uma das fundadoras da Associação de Escritoras da Guiné-Bissau, Reitora da Universidade Amílcar Cabral. Semedo é doutora pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais desde 2010, com a tese intitulada **As mandjuandadi – cantigas de mulher na Guiné-Bissau**: da tradição oral à literatura. Entre suas publicações, destacam-se: **Entre o ser e o amar** (1996), **Histórias e passados que ouvi contar** (2003), **No fundo do canto** (2007), **Guiné-Bissau — História, culturas, sociedade e Literatura** (2010), **Literatura da Guiné-Bissau cantando os escritos da história** (2011).

De acordo com Miguel Barros, “Na Guiné-Bissau, a poesia transformou-se num palco propício para desencadear processos de afirmação identitária, quer através da fala, como da escrita em Kriol (crioulo) e português, ganhando deste modo um cariz bastante militante” (Barros, 2013, p. 1). No palco poético ao qual se refere Barros, vislumbramos um espaço para corpos-vozes femininos e Odete Semedo, com seu corpo-voz se afirma como um corpo-voz feminino que luta com versos e, também, nas instâncias políticas oficiais do país em favor das pautas de mulheres guineenses, afinal, Semedo esteve à frente de vários cargos importantes no governo do país (inclusive o de Ministra da Educação), um feito alcançado por um número bastante reduzido de mulheres na Guiné-Bissau. No INEP, onde é pesquisadora há mais de vinte anos e desenvolve projetos para abrir os arquivos das produções dos corpos-vozes das mulheres guineenses, como é o caso da coleção **Kebur II Palavras de Mulher**, estudo biográfico de mulheres guineenses iniciado em 2017, época em que concedeu a entrevista da qual extraímos o fragmento que se segue.

WMC: Poderia nos falar um pouco sobre o seu trabalho como coordenadora da série de publicações **Palavras de mulher** e do núcleo de “Mulher e gênero do INEP”?

Odete Semedo: É algo novo, **Palavras de Mulher**, foi uma intuição. Eu falei com a tia Carmem Pereira uma vez, ela entregou-me o diário e pediu-me que eu digitasse e imprimissemos que ela queria entregar às pessoas para lerem aquilo que ela escreveu. Eu peguei no diário, li o diário e eu entendi que havia coisas que não estavam claras. Que eu precisava saber. Mas, de resto, pensei: “Não. Este é mais do que um diário. Isto é uma obra.” E perguntei-me: “Porque não criar algo?” Já que tínhamos uma coleção literária **Kebur**, porque não uma série. Que tal “Palavras de Mulher”? E isso veio, não por acaso, porque eu já tinha visto outras obras sobre mulheres e outras sobre palavras. Em que o vocábulo “palavras” estava ali. Eu disse: “Não, vou ver como construir isto.” E acabei construindo e apresentando a proposta “Palavras de Mulher”, que foi bem aceita pela então direção do Inep.[...] (Semedo, 2017, p.1)

No poema intitulado “Cale-se”, é possível vislumbrar um pouco do que o corpo-voz de Semedo também diz e faz com seus versos na luta pelos direitos da mulher de existir por ela mesma sem um cale-se, afinal, “Você não vê o machismo guineense, assim de cara. [...] É preciso ser muito astucioso para poder descobrir os caminhos da discriminação sobre a mulher e da discriminação por ser mulher. O meu fazer literário percorre estes caminhos todos, percorre os atalhos da vida de um país que está-se a fazer” (Semedo, 2017, p. 1).

Cale-se
Tua fala teu berro
voz grossa e arrepiante
deu o teu grito de chefe
dono de correntes de aço
Queres a minha cabeça curvada
Meu corpo vergado
Minha mente sonâmbula
diante da tua ordem e do teu grito: Cale-se

Cale-se ressoou
aos meus pés fincados no chão
Cale-se ressonou
Diante da minha força
nossa

Cale-se
Para aceitar a oca força
do teu machismo
Cale-se
para calcar a minha raiva
Cale-se
para que pises a minha liberdade
Cale-se
para aniquilar a insubmissão da minha gente
Não!

Eu te renego
Nego o teu cale-se
Pego no meu cálice
minha cabaça
e derramo
em libação aos Ancestrais
pela voz das insubmissas
Nãao ao teu cale-se!
Não!!
(Semedo, 2023, p.185-186)

Semedo traz em seus versos um basta aos silenciamentos a que as mulheres guineenses são impostas em nome do patriarcado, que, às vezes, atende pelo nome de tradição cultural. Esse dono que deseja as cabeças curvadas, dizendo “sim senhor”, ainda é uma realidade existente e que deve

ser combatida, pois chega de corpo vergado, mente sonâmbula. Diante do cale-se, o sujeito poético se coloca em movimento de insubmissão e enuncia um basta! ao transformar o cale-se em cálice e reverenciar as todos os corpos-vozes das mulheres insubmissas, aos corpos-vozes da Ancestralidade. “Nãao ao teu cale-se! Não!! Basta!” É inevitável não acrescentar um basta ao final dos versos de Semedo, porque o tempo todo se tenta calar a voz das mulheres guineenses. De acordo com Semedo, “Sou do tempo dos que gritam e se batem por uma causa e bradam: esta causa é meu chão” (Semedo, 2023, p. 254). A causa ou as causas de que fala Semedo começam no chão de casa e se estendem para um chão maior, que é o país. Lembram-se das palavras de Carmem Pereira? Em Guiné-Bissau, é preciso fazer dois processos de descolonização: de Portugal e dos homens. Assim, o calar-se, o renegar-se aos mandos e desmandos é dos “donos” do machismo e dos donos do colonialismo que ainda são tão presentes. A literatura pode e deve ser uma aliada nessa luta pelos direitos das mulheres guineenses.

À Domingas Samy cabe o pioneirismo de ter sido a primeira escritora a publicar um texto em prosa na Guiné-Bissau — **A Escola** — em 1993 e isso definitivamente não é pouca coisa. Samy é mais conhecida por sua escrita em prosa, mas também podemos encontrar alguns poemas dispersos em *sites* e revistas literárias. A obra **A Escola** traz narrativas que discutem a presença da figura feminina na sociedade guineense. Augel, importante nome na pesquisa da literatura e cultura guineense, argumenta que “Os contos de Domingas Samy estão impregnados da preocupação pela condição feminina, pela posição da mulher na sociedade guineense e isso já seria motivo para despertar o interesse do público leitor” (Augel, 1998, p. 325). Em **A Escola**, Samy discute questões importantes que constituem a sociedade e cultura guineense e uma delas diz respeito à emancipação das mulheres por meio da educação, como se pode perceber pelo título da obra. “Às vezes chego a duvidar se será possível um dia realizar o meu sonho: se poderei ser enfermeira, cuidar dos doentes, sentir-me útil à sociedade e não escrava do marido como a minha mãe, as minhas madrastras e irmãs” (Samy, 1993, p. 25, grifo nosso).

As vidas das personagens são marginalizadas e silenciadas pelo dito poder colonial, em que a mulher é sempre desprezada. No desenrolar da narrativa, os três contos, falam do aborto, da SIDA (HIV), prostituição, casamento arranjado, poligamia. Todos esses pontos são trazidos ou apresentadas à comunidade guineense para chamar atenção da sociedade e evidenciar como as personagens escolhidas por Samy são afetadas pelo poder do colonizador (Portugal e o machismo) e ao mesmo tempo evidenciar como a força da mulher guineense tenta resistir a tudo isso.

A obra **A Escola** é dividida em três contos: “A escola,” “Maimuna” e “O destino”. Nas três narrativas (mais evidente nas duas primeiras), como endossa o título da obra, há a crença no saber institucionalizado como possível saída para as classes mais vulneráveis e a feminina é uma delas. “É por isso que eu não me canso de falar convosco, de vos pedir que agarrem

com unhas e dentes aos livros, para que possam amanhã comprar pão com vosso próprio suor, para que vocês e os vossos filhos venham a ter no futuro boa comida e boa casa” (Samy, 1993, p. 15). Essa crença e insistência na emancipação pelas vias do saber institucionalizado se revela tão forte a tal ponto de se tornar uma espécie de ideia fixa na obra, como aponta Augel (2007). Amílcar Cabral colocou a educação escolarizada como parte da luta revolucionária por ela estar tão distante do povo guineense, uma vez que no período colonial a escola era para brancos e no pós-colonial, não mudou tanto, continuou sendo um espaço hierarquizado e, no caso das tradições guineenses, um espaço negado às mulheres, por “entender” que elas serviriam melhor nos espaços da casa. Assim, como bem observa Patrícia Godinho Gomes a educação formal também pode ser uma arma contra o colonizador — “A educação como elemento fundamental do combate ao analfabetismo e à ignorância constituiu uma das principais armas utilizadas para combater o sistema colonial” (Gomes, 2010, p. 91).

O conto “Maimuna” é uma crítica ao costume guineense dos casamentos arranjados, pois Maimuna, a personagem central, tem o sonho de se casar com um homem que ela mesma escolher, sem ter que ficar com um marido eleito pela família, como manda o costume tradicional. Maimuna representa a mudança, pois questiona imposições feitas às mulheres em nome de uma tradição cultural. Ela mesma, por mãos próprias, reivindica o direito de escrever sua própria história. No conto, podemos perceber a força da personagem, que não aceita ser manipulada pela sociedade tradicional, em que o desejo da mulher é colonizado. Maimuna não quer ser “escrava do marido como a minha mãe, as minhas madrastas e irmãs” (Samy, 1993, p. 25). Ela quer o direito de reger a própria vida, algo simples, mas à Maimuna, em nome da tradição cultural, é negado o direito de escolher o próprio marido e o direito de frequentar a escola.

O conto “O destino” aborda o período colonial, em que o destino da sociedade da época era incerto, em virtude dos muitos desafios, principalmente, aqueles referentes à discriminação de classe social, representado na forma de proibição do amor entre duas pessoas de estratos sociais diferentes. A personagem Anazinha é prova dessa proibição, uma vez que ela e o personagem João são de classe social diferentes e, como se isso não fosse suficiente, ela é preta e ele tem o tom de pele mais clara. Anazinha perdeu seu pai muito cedo, vitimado pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), já que o pai era um homem muito ativo no Partido Africano da Independência de Guiné e Cabo Verde (PAIGC). A mãe ficou viúva com seus filhos e, sem condições para criá-los, acabou colocando-os para adoção com pessoas que eram conhecidas do falecido marido.

As três narrativas de **A Escola** reproduzem a lógica perversa do colonialismo pelo qual passou a Guiné-Bissau, sendo que no último conto — “O destino” — esses traços ficam mais evidentes nas relações de “adoção” (exploração) de Anazinha e Albertinho. Até porque o conto se passa no período histórico colonial, no entanto, as outras narrativas — “A escola”

e “Maimuna” — apesar de não se desenvolverem naquele período, trazem marcas dele, o que as inscreve sob o signo da colonialidade. Mulheres-menhinas sendo exploradas sexualmente em virtude da extrema pobreza, mulheres em trabalhos duros como os de badeira para sustentar a casa, abortos clandestinos, entre tantos outros problemas de ordem econômica e social. Mas **A escola** também evidencia a força e resistência da mulher guineense sem cair em binarismos fáceis que colocam todas as personagens femininas como boas ou os personagens brancos como maus. Antonieta (que maltrata Anazinha), mãe de João e o Sr. Coelho (que dá uma oportunidade de trabalho e estudo para Albertinho) são alguns exemplos disso. “A ausência de um dualismo reducionista pode ser vista especialmente na relação entre brancos e negros como também entre mulher e homem. [...] As tramas desenvolvidas nos contos de Samy perturbam as divisões em questões de raça, gênero ou classe” (Bojic, 2015, p. 303) e nos convidam a pensar que somos iguais porque somos diferentes” (Zea, *apud* Marcondes, 2010, p. 23), então, “por que colorir o mundo de: agitação, / terror / sangue / fogo / dor e / padecimento da / humanidade?” (Samy, 2019, p. 1)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A filosofia *ubuntu* tem suas raízes na África do Sul e como bem observa um dos maiores estudiosos dessa filosofia, o sul-africano Mogobe Ramose, o *ubuntu* é a base da filosofia e da ética africana e se sustenta no pilar da visão includente, cujos princípios se dão na partilha, solidariedade e cuidado mútuos, colocando em primeiro lugar o espírito de comunidade, mas um espírito de comunidade em que as pessoas não perdem sua autonomia e identidade pessoal, ou seja, eu sou porque nós somos.

A noção fundamental da epistemologia e ética ubuntu é — tomando o termo emprestado de Tshiamalenga — a filosofia do “Nós”. Nos termos dessa filosofia, os princípios da partilha, da preocupação e do cuidado mútuos, assim como da solidariedade, constituem coletivamente a ética do ubuntu.

A noção de comunidade na filosofia ubuntu provém da premissa ontológica de que a comunidade é lógica e historicamente anterior ao indivíduo. Com base nisso, a primazia é atribuída à comunidade, e não ao indivíduo. Entretanto, disso não se segue que o indivíduo perca a identidade pessoal e a autonomia. (Ramos, 2010, p. 1)

A luta por emancipação feminina e por direitos em Guiné-Bissau manifesta em sua produção literária é um corpo-voz que fala de si, mas também e sobretudo fala de outros corpos-vozes femininos que têm uma luta-causa-dor comum. Um nós como força vital na luta por dias com menos desventuras e mais voltados para a ética do cuidado e da justiça, porque a justiça, como bem diz Jacques Derrida (2018), não é passível de desconstrução. Ou a máxima dos direitos humanos na leitura de Antônio Cândido, porque “pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (Cândido, 2011, p. 172). Que assim seja!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDÉ, Fatumató Djarai. **Mulheres Guineenses nos movimentos sociais: caso do movimento Mindjer ika Tambur (MIKAT)**. 2023. Disponível em: repositorio.unilab.edu.br/jspui/handle/123456789/4249. Acesso em: 16 abr. 2025.
- BARROS, Miguel de. **Percepções sobre a intimidade e o corpo feminino na literatura poética da Guiné-Bissau**. 2013. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/percecoes-sobre-a-intimidade-e-o-corpo-feminino-na-literatura-poetica-da-guine-bissau>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- BOJIC, Majda. Insubmissão Criativa – uma leitura do livro **A escola** de Domingas Samy. 2015. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/4299/3677>. Acesso em: 28 abr. 2025.
- CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2011.
- CHIZIANE, Paulina. Mutola. In: **As andorinhas**. Belo Horizonte: Nandyala, 2019.
- DERRIDA, Jacques. **Força de lei**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- GARRAFAO, Yolanda. **Entrevista Fala Universidade!** 21/08/2022. Disponível em: <https://falauniversidades.com.br/yolanda-garrafao-coordenadora-do-mindjer-i-ka-tambur/>. Acesso em: 10 abr. 2015.
- GOMES, Patrícia Godinho. **Os Fundamentos de uma Nova Sociedade: O P.A.I.G.C. e a Luta Armada na Guiné-Bissau (1963-1973)**. L'Harmattan Italia srl, 2010.
- HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher: mulheres negras e feminismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.
- JORDAN, June Millicent. **Poema Sobre os meus direitos**. Disponível em: <https://gilvander.org.br/site/%EF%BB%BFpoema-sobre-os-meus-direitos-de-june-jordan/>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- KILOMBA, Grada. Às vezes temo escrever. In. **A linguagem da mulher negra: vozes que transcendem o silenciamento**. NASCIMENTO, Silva Larissa, SANTOS, Michelle dos. Revista Água Viva. v. 3, n. 3, Edição Especial 2018.
- LUGONES, Maria. **Colonialidade e Gênero**, 2020. Disponível em: <https://cpdel.ifcs.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/10/Maria-Lugones-Colonialidade-e-genero.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. N-1 edições, 2018.
- MOREIRA, Joacine Katar. **A cultura di Matchundadi na Guiné-Bissau: Gênero, violências e Instabilidade Política**. 320p, 2017. Tese de Doutorado. Escola de Sociologia e Políticas Públicas. Instituto Universitário de Lisboa. 2015. Disponível em <https://repositorio.iscteul.pt/bitstream/10071/17067/4/phd_joacine_katar_morea.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2025.

RAMOSE, Mogobe. Entrevista. 2010. Ubuntu. Eu sou porque nós somos. *In: Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/edicao/353>. Acesso em: 14 abr. 2025.

SAMY, Domingas Barbosa Mendes. **A escola**. Bissau. Editora escolar, 1993.

SAMY, Domingas. **A poesia de Domingas Samy**. Disponível em: <https://poesiaguineenseemportugues.blogspot.com/2019/05/alguns-poemas-de-domingas-samy.html>. Acesso em: 16 abr. 2025.

SEGATO, Rita. **Cenas de um Pensamento Incômodo: gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

SEMEDO, Odete. **(In.)Confidências**. Lisboa: Editorial Novembro, 2023.

SEMEDO, Odete. Entrevista concedida a MARÇAL, Wellington de Carvalho 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/literafricas/entrevistas/1798-wellington-marc-al-de-carvalho-entrevista-com-odete-semedo>. Acesso em: 23 abr. 2025.

SEMEDO, Odete. **Entre o ser e o amar**. Guiné-Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1996.

ZEA, Leopoldo. **Leopoldo Zea e a contribuição de sua filosofia para a educação**. MARCONDES, Ofélia Maria. 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-14062010-170517/publico/OFELIA_MARIA_MARCONDES.pdf. Acesso em: 16 abr. 2025.

Recebido para avaliação em 23/04/2025.

Aprovado para publicação em 23/07/2025.

NOTAS

1 Mestre em Estudos de Linguagens (UFMS) e Doutora em Estudos de Linguagens (UFMS). Atua como docente na Universidade Amílcar Cabral em Bissau, na Guiné-Bissau. yadira-bidemy@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3341-8142>.

2 Doutora em Ciência da Literatura/Poética (UFRJ) e pós-doutora em Estudos Literários (UFMG). Atua como docente na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (UFMS). Coordena o Grupo de Pesquisa Lumiar.

SOBRE DESLOCAMENTOS E O DIREITO À MEMÓRIA: A PROPÓSITO DE *DEBAIXO DA NOSSA PELE* — UMA VIAGEM, DE JOAQUIM ARENA

ON DISPLACEMENTS AND THE RIGHT TO MEMORY: REFLECTIONS ON *DEBAIXO DA NOSSA PELE* — UMA VIAGEM, BY JOAQUIM ARENA

Carlos Henrique Fonseca¹

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de apresentar uma leitura sobre **Debaixo da Nossa Pele** — Uma Viagem (2017), de Joaquim Arena, a partir de dois eixos temáticos: o deslocamento e a memória. Livro em que há uma fluidez constante entre os gêneros discursivos, somos apresentados a um enredamento de memórias coletivas e individuais acerca do passado colonialista e suas manchas no presente, sempre marcado pelo deslocamento — não somente geográfico, mas também discursivo. Assim, a hipótese levantada é que essa escrita, deslocando-se por tempos e espaços, advoga a favor de um direito à memória outrora silenciada por estruturas sociais repressoras, como o colonialismo, e inalienável direito que jamais deve ser negado ao homem em seu devir histórico-social.

PALAVRAS-CHAVE: Deslocamento. Memória. Joaquim Arena.

ABSTRACT

This paper aims to analyze **Debaixo da Nossa Pele** — Uma Viagem (2017), by Joaquim Arena, through two central thematic axes: displacement and memory. In this work, characterized by a fluid interplay of discursive genres, the narrative weaves together collective and individual memories related to the colonial past and its enduring traces in the present — constantly shaped by displacement, not only in geographical terms but also within the realm of discourse. The central hypothesis is that Arena's writing, as it traverses temporal and spatial dimensions, asserts the right to memory — a right historically suppressed by repressive social structures such as colonialism, yet one that is inalienable and must be preserved as essential to the human historical-social experience.

KEYWORDS: Displacement. Memory. Joaquim Arena.

Ítalo Calvino, por volta dos anos 80, foi convidado a realizar uma série de conferências em Harvard, cujo propósito era interrogar-se acerca das especificidades que apenas a literatura poderia atribuir à experiência humana, tendo em vista o contexto do fim do milênio que, à altura, se aproximava. O escritor e ensaísta italiano, então, dividiu essa série levando em conta seis aspectos: a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade e a consistência (apenas este último não foi publicado por conta de sua morte). Dentre elas, interessa-me o que Calvino chamou de “exatidão” inerente ao discurso literário. Foi a partir dela que sintetizou a sua preocupação com um certo esvaziamento da linguagem, produto de uma sociedade cada vez mais tecnocrata e pós-industrial, apta a podar a capacidade humana de comunicação e de troca de experiências:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias (Calvino, 1990, p. 74).

Notoriamente, a preocupação de Calvino remonta à de Walter Benjamin, quando este se mostrara consternado com a volta dos soldados da Primeira Guerra Mundial: “na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (Benjamin, 2012, p. 124). A despeito da distância temporal entre os dois autores, ambos adotam uma postura ética que denuncia um mundo assolado pela barbárie — seja no período dos entreguerras, seja em plena sociedade pós-industrial em fim de milênio — que favorece a impossibilidade de uma troca de experiências e de formas

de comunicação. Evocando o pensamento benjaminiano, Calvino defende que o esvaziamento da linguagem seria, portanto, uma espécie de mácula pestilenta que tolheria a capacidade de experienciar, uma vez que a interação entre os homens — seja por meio da linguagem factual ou pela “tradução” empreendida pelo trabalho artístico — estaria sendo minada. Para ele, a única maneira de se combater este mal seria através da palavra literária, já que percebia a literatura através da imagem de “Terra Prometida, lugar em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser” (Calvino, 1990, p. 74), espaço privilegiado onde se “pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico” (Calvino, 1990, p. 74).

De certa maneira, há uma ideia de deslocamento na tese de Calvino, quando o teórico defende uma espécie de travessia rumo ao texto literário, capaz de enfrentar o vazio que vem transformando a linguagem em um exemplo de espaço anódino. Atento leitor dessas conferências, Ricardo Piglia parte de um exercício imaginativo para eleger como a sexta proposta para a literatura não a consistência, como quisera o autor italiano, mas sim o deslocamento. O escritor argentino explica a origem de seu pensamento ao ilustrar que ele surge “a partir da margem, a partir das bordas da tradição cultural, olhando de viés. E este olhar enviesado nos daria uma percepção, talvez, diferente, específica” (Piglia, 2012, p. 1). Ou seja, logo em suas linhas iniciais, Piglia, de alguma forma, já aponta para o deslocamento: afinal, o espaço de sua enunciação foge a uma proposta de hegemonia cultural europeia, partindo de uma reflexão situada no contexto latino-americano.

Nota-se, portanto, o quanto o deslocamento pode ser pensado para além de travessias de ordens geográficas, uma vez que também é capaz de promover uma outra lógica discursiva, aberta a uma nova enunciação. Eleger “esta ideia de deslocamento e de distância” (Piglia, 2012, p. 3) evidencia nesse movimento uma capacidade de “dar a palavra a outro que fala de sua dor” (Piglia, 2012, p. 2), já que instaura um momento em que há “uma pequena tomada de distância com respeito ao que se está tratando de dizer, é quase uma metáfora: alguém fala por ele e expressa a dor de um modo sóbrio e direto e muito comovente” (Piglia, 2012, p. 2). Relacionando as postulações de Ricardo Piglia às de Ítalo Calvino, percebe-se que as reflexões do escritor argentino também visam a uma superação do esvaziamento em linguagem da experiência humana. Conforme defende Piglia, “esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma de experiência” (2012, p. 4).

Ao ler o trabalho dos dois ensaístas, Renato Cordeiro Gomes parece corroborar com a ideia de complementaridade, já defendida pelo escritor argentino em seu belíssimo exercício crítico. Assim, Piglia, em sua eleição do deslocamento como um acréscimo às propostas de Calvino, evoca a defesa do autor italiano quando aponta para o seu desejo de “recuperar resíduos utópicos da literatura” (Gomes, 2004, p. 21). Isso se daria todas as vezes em que fosse possível “resgatar determinados valores da literatura, enquanto uso social da linguagem, para devolver-lhe a função utópica que perdeu com a pós-modernidade” (Gomes, 2004, p. 22). Logo, deslocar-se para o outro seria o método para combater o que Ítalo Calvino bem definiu como a “peste” que assola a comunicação humana. Além disso, Renato Cordeiro Gomes

recorda que o conceito de deslocamento deve ser visto de maneira plural, uma vez “que pode ser entendido como espacial-geográfico, ou temporal, ou discursivo, associa[ndo]-se à noção de limite de que fala Piglia, passível de ser conjugada à problemática da fronteira, que por sua vez implica a noção de transgressão (e vice-versa)” (Gomes, 2004, p. 18). Uma estética do deslocamento, então, também pode ser encarada como uma forma de resistir a uma lógica que imponha o outro como algo a ser obliterado, um exercício humanístico em defesa aos direitos das múltiplas existências.

Aproximando-se dessas reflexões, Marielle Macé, ao analisar as vidas migrantes (tais como as dos ciganos, dos refugiados, dos imigrantes orientais), defende que é necessário que se faça um movimento estético, marcado pelo rigor crítico, que parta da sideração à consideração. Conforme a ensaísta propõe, “deixar-se siderar [...] é também permanecer medusado, petrificado, enclausurado numa emoção que não é fácil transformar em moção” (Macé, 2018, p. 28). Evocando o pensamento de Calvino, siderar é ceder à peste da linguagem, deixar-se levar pela icognoscibilidade. A fim de que se transponha a sideração que esvazia o sentido da experiência, é necessário empreender a consideração, que é “olhar atentamente, ser delicado, prestar atenção, levar em conta, tratar com cuidado antes de agir e para agir” (Macé, 2018, p. 29). Nesse sentido, considero que as reflexões de todos esses autores e ensaístas têm em seu cerne uma imensa preocupação em que as formas de linguagem e comunicação ratifiquem o direito a uma existência que fuja à opressão e o cerceamento — em outras palavras, advogam a favor daquilo que chamamos de direitos humanos. Assim, essa proposta de deslocamento, apontada por Ricardo Piglia, assume, sobretudo, um compromisso ético ao interrogar: “como construir na linguagem o lugar em que o outro possa falar?” (Gomes, 2004, p. 19).

Julgo que essa inquietação é presente ao longo de toda a construção narrativa em **Debaixo da Nossa Pele** — Uma Viagem (2017), de Joaquim Arena. O autor, um dos mais expressivos das literaturas de língua portuguesa em sua contemporaneidade, nasceu em Cabo Verde, na ilha de São Vicente, e se mudou com a família para Lisboa ainda na primeira infância. Essa memória do deslocamento, seus percalços e a ótica que surge a partir daí podem ser encontrados não somente no livro sobre o qual pretendo discorrer aqui, mas também em outros títulos, como **A Verdade de Chindo Luz** (2006), **Siríaco e Mister Charles** (2022) e **O Sabor da Água da Chuva e Outras Memórias da Amiga Perfeita** (2023). Conforme apontado por Margarida Calafate Ribeiro, Joaquim Arena faz parte de uma geração de escritores — como Djamilia Pereira de Almeida, Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso, para citar apenas alguns exemplos — que “abordam a variedade de trânsitos de reminiscências coloniais que compõem o Portugal atual” (2020, p. 294), de maneira que encontramos em seus escritos (e, evidentemente, nesses seus pares), um compromisso de fazer da palavra literária um meio de que os leitores fiquem atentos à “viragem essencial na tomada de consciência pós-colonial do espaço antigamente colonial e das vivências aí havidas como imanentes à [...] identidade de portugueses, de europeus e às nossas identidades individuais” (2020, p. 294).

Não hesito em defender que **Debaixo da Nossa Pele** — Uma Viagem é um livro excepcional em todas as nuances da memória que se apresentam ao longo da narrativa. Híbrido entre ensaio, narrativa de viagens e texto memorialístico, os deslocamentos empreendidos pelo narrador-autor se desdobram em alguns níveis: em primeiro lugar, somos apresentados às travessias feitas por esse narrador-autor ao longo do curso do rio Sado, buscando encontrar descendentes dos povos africanos outrora escravizados que, depois do século XVIII, foram trazidos para essa região com a finalidade de trabalharem no cultivo de arroz. A essa travessia, soma-se o gesto benjaminiano de “escovar a História a contrapelo” e deslocar-se pelos tempos, debruçando-se sobre a presença de africanos escravizados não somente na História de Portugal, mas também na da Europa, de forma que esse gesto é um compromisso firmado com o que fora apontado por Michel-Rolph Trouillot ao refletir sobre o poder e a produção da História: “a história [sic] é fruto do poder, mas o próprio poder nunca é transparente ao ponto de ser supérfluo analisá-lo. A marca infalível do poder pode ser justamente a invisibilidade; o desafio inescapável será lhe expor as raízes” (Trouillot, 2024, p. 31). Em estrutura rizomática — aliás, muito próxima das teses defendidas por Édouard Glissant, em que “o pensamento do rizoma estaria no princípio [...] da poética da Relação, segundo a qual toda identidade se desdobra numa relação com o Outro” (Glissant, 2021, p. 34) —, a narrativa encontra um outro desdobramento ao dar voz à imigração cabo-verdiana em Portugal, a partir dos anos 60 do século XX, experiência enfrentada pelo narrador-autor e sua família. Pela fricção dos tempos e espaços, esse livro tematiza os deslocamentos e a memória a fim de combater silenciamentos e assumir o rigor crítico da consideração, gesto essencial para não perpetuar a barbárie.

Iniciemos a primeira travessia. O começo do livro é marcado pelo seguinte acontecimento:

E então, do meio da assistência, e após se ter apresentado como *professora do ensino secundário jubilada*, a mulher de cabelos platinados inicia uma intervenção desassombrada e com raro à-vontade sobre estas questões históricas, eu diria até bastante periféricas. A voz é fina como porcelana e a candura comum a senhoras de uma certa idade, cujo encanto tem o dom de desfazer qualquer formalidade e trazer as coisas para os seus termos mais simples (Arena, 2017, p. 13, grifo original).

In media res, tanto o narrador-autor, quanto nós, leitores, somos surpreendidos pela voz dessa senhora que, com a maior clareza possível, parece ensinar para o público algo que é referido como “periférico”, ou seja, um assunto que não era tão comumente difundido. Pontuando um certo assombro causado pela intervenção daquela senhora — que, adiante, saberemos ter o nome de Leopoldina —, somos apresentados ao fato de que os presentes ali estavam reunidos para um debate acerca da “presença de escravos negros na cidade, com a imagem do quadro «Chafariz d’El Rei» projetada numa das paredes da sala. O fascínio pelo enigma da mestiçagem na população lusa está na ordem do dia e no olhar dos presentes” (Arena, 2017, p. 13). Leopoldina, tal como o anjo da História de Walter Benjamin, é quem faz a memória do quadro ganhar uma nova significação aos olhos dos presentes:

Leopoldina continua a falar das personagens retratadas no dito quadro como que de velhos conhecidos: negros e negras, escravos, mouros e mouras, com nomes e datas, especulando até sobre a forma como deveriam pronunciar o português quinhentista e o vocabulário de insultos e impropérios mais comuns na época. Um xaile sépia cobre-lhe o casaco de malha branco; veste calças de ganga coçadas com cinto de fivela quadrada e botins castanhos, numa imagem que me parece excessivamente neo-hippie. Num dos intervalos do evento vejo-a passeando pela biblioteca do Palácio, folheando um livro sobre a cultura do arroz (Arena, 2017, p. 14).

A figura de Leopoldina, de certa maneira insólita e numa imagem *neo-hippie*, ou seja, com uma estética que também parece friccio-nar os tempos, traz uma enunciação que vence o silenciamento imposto: as figuras do quadro não são mais estáticas e começam a ter nomes, vozes, comportamentos; em suma, existências. Esse gesto, todavia, não se encerra aí: em contato com o narrador-autor, rememora o seu próprio passado, que se enreda ao passado do próprio Portugal, evocando uma ancestral de sua família, “de nome Catarina, [...] escrava em casa de D. Vasco Manuel de Figueiredo Cabral da Câmara — que recebeu o título de 1º Conde de Belmonte das mãos da rainha D. Maria I, em 1767” (Arena, 2017, p. 28). Sofrendo todo tipo de desumanização que uma mulher escravizada à altura poderia sofrer, a memória de Catarina atravessa gerações e Leopoldina mantém viva a memória de que a sua ancestral “fazia parte de uma comitiva de negros que numa manhã do início do século XIX atravessou os terrenos pantanosos do Vale do Sado e se instalou numa colina, próxima da aldeia de São Romão, onde eu [Leopoldina] vim a nascer, mais de um século depois” (Arena, 2017, p. 28-29). O corpo de Leopoldina e seu discurso marcam uma virada em relação a gerações de memórias que foram injustamente silenciadas por uma estrutura de poder colonialista. Inclusive, na hora de sua própria morte, não se esquece de ainda transmitir ao narrador-autor todas essas memórias, de maneira que, por conta do rigor crítico de um gesto de consideração, ele aceita se deslocar até essa região:

[...] penso na vida consumida e na alegria que lhe resta; na aldeia como um cantinho do universo. Penso também na dilatação do tempo, na permanência e na eternidade; nos momentos que compõem a sua odisséia. Percorre-me uma saudade indelével pela paisagem doce e idílica do Vale do Sado. Uma saudade de charnecas, montados e serenos arrozais, que nunca vi.

Vai lá por mim... (Arena, 2017, p. 40, grifo original).

Os arrozais, que foram o interesse da leitura feita de Leopoldina na exposição, são parte de uma paisagem que guarda uma memória desconhecida por muitos. Nota-se que o deslocamento, aqui, não se trata unicamente de uma simbólica viagem pela memória ou da trajetória que será empreendida pelo narrador-autor, mas também de uma potência discursiva que vai resultar no uso do discurso indireto livre: imbricada na voz do autor, está a voz de Leopoldina e a saudade que sentia de sua terra. Esse discurso rizomático faz

com que Leopoldina e o seus ancestrais ganhem uma sobrevida pela palavra, que tenham um direito à memória. Penso que Leopoldina, para além de ser a figura motivadora para a construção desse livro, marca aquilo que Márcio Seligmann-Silva denominou como “a virada testemunhal do saber histórico”. Para o ensaísta, essa virada estaria relacionada “a novas sensibilidades desenvolvidas nesse contexto pós-colonial em que o corpo e sua localização passam a ser reconhecidos como parte da construção de outras narrativas e epistemologias” (Seligmann-silva, 2022, p. 19). Assim, o que essa senhora, professora aposentada e descendente de negros escravizados, faz é iluminar o nosso presente, convocando o narrador-autor e nós, leitores, ao rigor crítico necessário para combater os silenciamentos. Além disso, todas essas cenas envolvendo Leopoldina nos lembra que “seres humanos participam da história [sic] não apenas como atores, mas também como narradores” (Trouillot, 2024, p. 34): nesse sentido, o deslocamento, em seu nível discursivo, também combaterá a repressão que silenciou a memória das populações que foram escravizadas e os seus descendentes.

Não é involuntário, portanto, que essa consciência atinja o narrador-autor em um ponto nevrálgico: se as memórias íntimas de Leopoldina e sua família são essenciais para a memória coletiva portuguesa, as suas também o são. Afinal, a imigração cabo-verdiana para Portugal não deixa de ser um movimento ligado à estrutura colonialista portuguesa que se alastrou em África. Assim, o discurso memorialístico do narrador-autor recupera a cena da chegada em Lisboa:

Imagens de tristeza e desconsolo: barcos rebocados lentamente no Tejo, a vista do arco de pedra sob a Rua do Alecrim, o cheiro a éter do posto de enfermagem da Cruz Vermelha, na Praça do Comércio, os cacilheiros cruzando o rio, com o seu rasto de espuma; a fachada do Palácio da Assembleia da República e a sua enorme escadaria em mármore; os guardas hirtos nas suas fardas engalanadas de luvas brancas — tudo compondo um quadro esmagadoramente baço e melancólico (Arena, 2017, p. 64-65, grifo meu).

Em sua leitura deste livro e de um outro — **Luanda, Lisboa, Paraíso** (2018), de Djaimilia Pereira de Almeida —, Margarida Calafate Ribeiro (2020) pontua que muitas passagens em ambas as narrativas evocam, à sua maneira, versos de Cesário Verde. Não discordo da ensaísta e penso que, especialmente no trecho acima, a baça e melancólica paisagem retratada pelo narrador-autor, de alguma maneira, dialoga enviesadamente com a também melancólica e nebulosa Lisboa de Cesário Verde, como na estrofe que abre o incontornável poema “O sentimento dum ocidental”: “nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer” (Verde, 2014, p. 67). Enviesadamente, o discurso memorialístico recupera uma das faces presentes no poema de Cesário: o emparedamento simbólico (Morão, 2005). Além disso, a recuperação da imagem vista pelos olhos do narrador-autor é uma metonímia que dá voz aos imigrantes cabo-verdianos que não puderam ter o direito à enunciação. Em sua leitura da política artística adotada por Harun Farocki, Georges Didi-Huberman defende que

um dos procedimentos utilizados pelo cineasta alemão é a remontagem dos tempos. Para o teórico, este trabalho imagético de Farocki tem o objetivo de expor ao público “um tempo recindido, despedaçado, tornado visível no intervalo e na contiguidade de seus fragmentos cuja simples sucessão [...] nos teria feito esquecer. É um tempo submetido à exegese e à anamnese” (Didi-Huberman, 2018, p. 156). Assim, a experiência pessoal do narrador-autor ganha um outro sentido quando lida em par ao relato de Leopoldina e ao gesto que irá retirar das ruínas da História figuras que foram silenciadas por conta de sua etnia e pela violência da lógica colonialista: debaixo da pele do autor, há um nós enredado pela crueldade de um tempo referencialmente histórico e é preciso expor (exegese) pelo exercício da memória (anamnese) esse crucior, esse momento em que “um limite — a pele — é rompido, uma anormalidade é exacerbada, uma dor que foge ao tolerável aparece” (Santos, 2004, p. 41).

Esse intolerável é o colonialismo, evidentemente; empreendimento que irá frontalmente fraturar o direito à existência que não deseja ser acometida pela sombra da barbárie. É preciso lembrar, com Aimé Césaire, que “da colonização à civilização, a distância é infinita; que, de todas as expedições acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais despachadas, não sobraria um único valor humano” (2020, p. 11). Ou seja, o colonialismo é um ato desumanizador, empurrando uma série infinita de vidas para “o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, o ajoelhar-se, o desespero, o servilismo” (Césaire, 2020, p. 25). Essa ferida aberta, esse ato de violentamente inferiorizar o outro, é duramente expresso em um dos momentos em que o narrador-autor rememora a sua juventude:

Na adolescência, em Lisboa, os meus colegas faziam de mim cúmplice das suas brincadeiras racistas mostrando-me, indiretamente, claro, até que ponto eu poderia *passar por branco*. A condição mestiça procurou sempre abrigo e fez da proximidade cultural e racial «branca» a sua zona de conforto. Uma vez por uma questão de sobrevivência, devemos reconhecê-lo, mas quase sempre pela negação pura e simples dessa área obscura e desconhecida.

Os diferentes tons de pele sempre existiram na nossa família. Aparentemente, o tema em si é aquilo a que se pode chamar de um não assunto. Mesmo que nunca tenha ouvido a minha mãe dizer que fulano ou sicrano era um *preto alto e bonito de olhos negros*, da mesma forma que se derretia ao apontar alguém *alto, branco branco d’odj azul*. O seu pai, Francisco «Nenê», era *branco d’odj claro*, naturalmente (Arena, 2017, p. 154, grifo original).

Para Márcio Seligmann-Silva (2022), o testemunho, por conta de seu trabalho com o trauma, sempre será um discurso situado no presente, mesmo referindo-se ao passado. Além disso, ele “deve ser pensado como um modo poderoso de ruptura dos biombos de esquecimento, das falsas imagens que bloqueiam a inscrição na memória coletiva da sociedade do real teor de violência daquele período” (Seligmann-Silva, 2022, p. 187). Assim, a experiência sofrida pelo narrador-autor por conta do racismo evidencia

o processo de desumanização empreendido pelo colonialismo, que faz com que as suas vítimas se vejam como inferiores, suportando as ofensas imputadas, e exaltem as características físicas europeias sem que haja, em contrapartida, qualquer tipo de orgulho pelos traços africanos — neste caso, os cabo-verdianos. Se a mestiçagem, conforme referido pelo narrador-autor, garantiu alguma passabilidade social por conta de um tom de pele mais claro, não se pode afirmar que diminuiu o peso do racismo, uma vez que todas as ofensas sofridas na adolescência, violentamente travestidas de brincadeiras, foram diretamente encaminhadas a ele porque, indubitavelmente, aqueles jovens que perpetuavam o discurso racista por trás da lógica colonialista sabiam que, com a pele mais clara ou não, o narrador-autor continuaria a ser negro e cabo-verdiano — ou seja, o outro inferiorizado pelo empreendimento colonialista. Submetido a esse violento prazer de inferiorização, o narrador-autor do século XX não se distancia tanto de uma das figuras referencialmente históricas que se apresentam ao longo da narrativa: Síríaco, um dos escravizados que eram terrivelmente obrigados a servir de animação nas festas da corte de D. Maria I, e que será personagem central de um romance publicado por Joaquim Arena em 2022. Sua imagem (e a dos outros escravizados que eram submetidos a tal horrendo espetáculo) é evocada como parte das reflexões centrais do narrador-autor, que não deixa de se questionar, em nenhum momento, sobre “a fatalidade de sua curta vida [a de Síríaco e dos outros escravizados] e a objetização [*sic*] das suas almas; a intolerância dos povos e as vidas aniquiladas na esperança” (Arena, 2017, p. 167). Certamente, o tom vexatório ao qual o narrador-autor foi violentamente exposto em sua adolescência tem as raízes no horrendo espetáculo formado na corte de D. Maria I.

Como o próprio narrador-autor pontua, “a História é como um comboio cujas carruagens vão plenas de acontecimentos de há muitas décadas, séculos mesmo, mas que vivemos respirando uma contemporaneidade ambígua e absurda” (Arena, 2017, p. 169). Nesse sentido, o ritmo ondular do livro, nesse ir e vir dos tempos, denuncia essa terrível mancha que é o colonialismo na História da humanidade, um naufrágio (Lourenço, 2024) em nosso devir histórico-social. Cabe ao discurso, então, recuperar as ruínas e combater o silenciamento, lutando contra uma certa concepção historiográfica “que pensa a partir da lógica classificatória, da articulação e da imposição de hierarquias, que reduz o outro à normalidade e à igualdade do próprio, anulando e exterminando o diferente” (Seligmann-Silva, 2022, p. 174), a favor de uma pretensa verdade absoluta, recorrentemente a serviço da opressão. O narrador-autor, então, seguindo o seu “espírito de caçador de ruínas” (Arena, 2017, p. 295), não apenas age em consideração para retirar dos escombros da História os escravizados de Portugal ou as vozes dos imigrantes cabo-verdianos, mas também de figuras referencialmente históricas que, a despeito de terem prestado serviços ao poder oficial, foram rechaçados por ele por conta da lógica colonialista e escravagista. Julgo que o momento mais emblemático desse gesto é quando rememora, aos leitores, sobre o destino dos familiares de dois grandes nomes das literaturas francesa e russa, Alexander Pushkin e Alexandre Dumas:

Glória, desprezo e ostracismo.

Dois oficiais negros nascidos das vicissitudes do século XVIII, amados pelos seus homens, destruídos pelo racismo científico e engolidos pelo monstro da História. Aparentemente, é a vida como uma mera repetição de gestos, um mimetismo sem fim ou qualquer objetivo visível. A solidão que espera todos ante o inevitável manto da obscuridade, sem o peso dos homens, das suas virtudes, dos seus crimes, da sua consciência.

[...] Apenas a família e alguns amigos próximos de Gannibal e de Dumas assistem aos seus funerais.

Os feitos do general negro francês serão revividos intensamente na pena do filho Alexandre Dumas e na prodigiosa memória de Marie-Louise. *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo* como metáforas perfeitas dos desencontros da História.

Finalmente, o inacabado *O Negro de Pedro, o Grande*, escrito pelo seu bisneto, Alexander Pushkin, o pai da literatura russa, também como eterno epitáfio ao velho general Abraham Petrovitch Gannibal.

O manto do olvido levantado pelo milagre da literatura (Arena, 2017, p. 86-87).

O milagre do texto literário, então, é fazer com que essas vozes historicamente silenciadas por estruturas sociais repressoras encontrem, pela justeza das malhas do texto, algum tipo de sobrevivência e justiça. Não abandonando o exercício imaginativo do seu discurso crítico, Joaquim Arena mantém uma postura de quem é consciente de que “a produção das narrativas históricas envolve a contribuição desigual de grupos e pessoas concorrentes, que têm acesso desigual aos meios dessa produção” (Trouillot, 2024, p. 31). Evocar essas figuras, importantes genealogias de dois grandes escritores, é garantir que a sua memória tenha um respeito que não fora encontrado em vida, é um exercício de vigilância (Didi-Huberman, 2018) que nos convoca a uma tomada de posição igualmente crítica e combativa àquilo que fere a humanidade: neste caso, o racismo perpetuado pela estrutura colonialista.

Seguindo o curso do rio Sado, as travessias se desdobram em muitas memórias que se entrecruzam e se enredam. Alegoricamente, ao final da travessia pelos territórios apontados por Leopoldina, a água encaminha o narrador-autor para a última paragem de sua viagem, que não é em Portugal: “quando me alcança, deixo que ela [a água] rodeie os meus pés até estes ficarem completamente submersos. [...] Por momentos, tenho a sensação de entrar numa nova estrada que penetra o Atlântico, à minha frente. Rumo à África” (Arena, 2017, p. 310). Mais uma vez, friccionando os tempos e espaços, o capítulo final do livro se enreda em um ponto que fora o marco inicial de um funesto momento da História:

À entrada do antigo Mercado de Escravos, as paredes estão forradas a cartão canelado de cor dourada — simbolizando o ouro — e a vermelho — o sangue derramado pelos cativos. Sob as arcadas de pedra, quatro caixas de madeira e vidro,

penduradas por cordas ao teto e fixas ao chão de lajes, contêm malagueta, cocos, terra simbolizando ouro em pó, noz de cola e inhame, numa alusão à carga das caravelas. Nas paredes há fotografias de moedas da época, em ligas de cobre e prata, reproduzidas sobre o vermelho de sangue.

Chego a Lagos numa manhã de sol, para ver o que resta dos 230 africanos desembarcados nesta cidade no dia 7 de agosto de 1444, na viagem inaugural de um capítulo negro da História de Portugal e da Humanidade.

[...] Imagino o escravo acordando todos os dias com o peso da condenação em vez da visita providencial da morte, dando conta de que fora excluído do seu mundo sem qualquer caminho de retorno possível (Arena, 2017, p. 311-317).

É chegado o momento de o narrador-autor vislumbrar o ponto nevrálgico que atravessou todas as páginas de seu livro, a evocação da memória que faltava. Não é involuntário, portanto, que enfatize a descrição do espaço, reforçando as motivações por trás do empreendimento colonialista e a violentas consequências dele: a máquina imperialista e sua gana econômica, ao fim e ao cabo, foram sustentadas pelo sangue de muitos inocentes. Lidando com esse trauma histórico, é novamente utilizado o recurso de um exercício imaginativo para compor o que fora silenciado e, se o discurso do narrador-autor é imbricado ao discurso de Leopoldina no começo do livro, o mesmo acontecerá aqui:

Pergunta o escravo, em silêncio: quem pensas que tu és?

[...] Observo-te todos os dias com atenção. Aos domingos colocas o teu chapéu e vais adorar o teu deus, com a tua voz barbuda ergues-te diante de mim e gritas que és meu dono e que a minha vida está em tuas mãos. Mas eu sou mais do que o meu corpo que aqui se expõe despido sem necessitar de um bom casaco ou de sapatos. Sou os olhos dos meus antepassados que te olham enquanto circulas com as mãos atrás das costas. Da tua fome e da tua sede não haverá o mínimo vestígio e das tuas feridas apenas a viscosidade purulenta e fétida.

Mas é apenas o verbo que agora ensaio (Arena, 2017, p. 318).

Como bem pontua Márcio Seligmann-Silva, “aprendemos, ao longo do século XX, que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testimonhal*” (Seligmann-Silva, 2022, p. 149, grifo original), promovendo uma recepção não necessariamente ligada à “velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado — psicanalítico — da leitura de traços do real no universo cultural” (Seligmann-Silva, 2022, p. 150). Utilizando-se do exercício crítico-imaginativo, tal qual proposto por Ricardo Piglia em sua *estética do deslocamento*, o narrador-autor retira das ruínas da História a figura fantasmática do escravizado que não encontrou, em seu tempo referencial, a possibilidade de enunciar a barbárie à qual fora submetido, trazendo à tona uma voz que não deixa descansar os crimes colonialistas do Ocidente. Interessante notar também que, ao longo do discurso, a voz não se escusa de usar o “tu”, pessoa que, no

português europeu, registro linguístico em que fora publicado no livro de Joaquim Arena, costuma ser utilizada quando se tem alguma intimidade com o interlocutor. Esse detalhe marca a opção de essa voz fantasmática não subverter o complexo de inferioridade que o empreendimento colonialista lhe impôs. Uma constante denúncia, portanto; mas, ao mesmo tempo, um verbo que está se ensaiando por conta de possíveis duas razões: nem é chegado ainda o momento de o livro acabar, nem é ainda o tempo em que o racismo foi completamente varrido do devir histórico-social experienciado pelo homem.

É necessário ainda um último gesto. Se o herói épico, em suas travessias, retorna completamente modificado e é capaz de novamente estabelecer a harmonia e o equilíbrio de sua terra natal, o narrador-autor se apropria da ação de desenclausurar o passado em sua última paragem, antes do retorno: atravessando pelos horrores ao longo da História, comprometido a fazer com que essas enunciações silenciadas e postas à margem componham o enorme tecido que é a memória coletiva, o livro de Joaquim Arena é, rasurando os versos camonianos, “o batel que se recusa a alagar cedo”, lutando em sua denúncia para um mundo repleto de “gente surda e endurecida” que continua avessa ao movimento de combate a qualquer forma de desumanização. Nas palavras de Didi-Huberman, o narrador-autor expõe “o horror para ensinar com dignidade sobre a indignidade de que os homens são capazes” (Didi-Huberman, 2018, p. 60). Eis as cenas finais:

[...] Compro de novo um bilhete para a exposição no antigo Mercado de Escravos. A sala está vazia e a funcionária informa-me de que as portas encerram dentro de minutos. Ao passar pela secção dos objetos desenterrados, depois de confirmar de que não há ninguém por perto, forço o vidro da prateleira das falanges com os anéis de cobre, introduzo os dedos e tiro o que está mais perto, guardo-o no bolso.

[...] Tiro a pequena falange do bolso, olho para o que resta do anel de bronze e imagino um mestre ferreiro de um distante reino africano. Sinto a textura e a fragilidade do osso. O rumor do tempo, ficção onde cabem o brilho das asas de uma borboleta e uma galáxia, chega-me lentamente em forma de um poema perdido no espaço, acompanhado da imagem de Leopoldina com as irmãs e outros meninos cantando pela ribeira:

D'além vêm as cinco pretas, todas cinco da Guiné

Elas vêm de lá p'ra cá, elas vêm de lá p'ra cá

Dançando o saricoté, saricoté saricolá (Arena, 2017, p. 319-320, grifo original).

Retirando o anel da exposição e, por conseguinte, apropriando-se de uma história que também é sua, o narrador-autor, por fim, dá o direito de uma outra existência para um vestígio que poderia ser visto por olhos esvaziados pela incognoscibilidade, tal como apontado por Calvino no iní-

cio deste trabalho. Através da palavra, temos a sobrevivência e a resistência ao não apagamento. A escolha da imagem final, remetendo à infância, é uma outra forma de se experienciar o devir histórico-social, friccionando os tempos, remontando-os a fim de “*construir* sua legibilidade, seu próprio valor de anamnese e conhecimento” (Didi-Huberman, 2018, p. 66, grifo original). Pelo deslocamento empreendido, inclusive no nível discursivo, a memória emerge e o leitor é convocado a assumir um rigor crítico, a fim de não perpetuar nenhuma forma de horror. António Cândido, em seu incontornável ensaio a respeito de a Literatura ser essencial para os direitos humanos, bem pontua que isso se deve ao fato de que o texto literário “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a capacidade de vivermos dialeticamente os problemas” (Cândido, 2011, p. 177). Em um livro tão híbrido quanto este, em que ficção e História estão imbricadas, Joaquim Arena ratifica o que foi dito por Cândido. Resta a nós, leitores que viamos pelas malhas do texto, gravarmos em nosso corpo, em nossa pele, o rigor crítico adotado pelo discurso desse narrador-autor: nenhuma existência deve ser jamais reduzida em nome de escusos empreendimentos e é preciso, hoje e sempre, honrar as lutas que combatem as permanências de estruturas opressoras tais como as resultantes do colonialismo. Conforme apontado pelos célebres versos de Jorge de Sena, agir em consideração à “[...] nossa carne que foi outra, do amor que / outros não amaram porque lho roubaram” (Sena, 1998, p. 37)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENA, Joaquim. **Debaixo da Nossa Pele** – Uma Viagem. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, António. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido: o olho da história, II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- GOMES, Renato Cordeiro. De Ítalo Calvino a Ricardo Piglia, do cento para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. *Alea*, v. 6, n. 1, jan/jun 2004, p. 13-25.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- LOURENÇO, Eduardo. **Do Colonialismo como Nosso Impensado**. Lisboa: Gradiva, 2024.

MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar:** migrantes, formas de vida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MORÃO, Paula. Cesário Verde: o épico emerge das ruínas. *In:* BUESCU, Helena Carvalhão; CORDEIRO, Gonçalo. (org.). **O Grande Terramoto de Lisboa Ficar Diferente**. Lisboa: Gradiva, 2005, p. 319-329.

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio. **Caderno de Leituras**, n. 2, 2012, p. 1-4.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Viagens na minha terra de “outros” ocidentais. *In:* _____.; ROTHWELL, Phillip. (org.). **Heranças pós-coloniais nas literaturas de língua portuguesa**. Porto: Edições Afrontamento, 2020, p. 291-307.

SANTOS, Jair Ferreira dos. Literatura, crueldade e produtivismo. *In:* DIAS, Ângela; GLENADEL, Paula. (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004, p. 39-49.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SENA, Jorge de. **Quarenta poemas**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado:** poder e produção da história. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. Manaus: Editora Valer, 2014.

Recebido para avaliação em 01/05/2025.

Aprovado para publicação em 28/09/2025.

NOTA

1 Doutor (2022) em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela UFRJ. Professor Adjunto de Língua Portuguesa e Literaturas no Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (UERJ), atuando em turmas da Educação Básica e das Licenciaturas em Letras.

A INTERFACE ARTÍSTICA: O RAP E A LITERATURA EM DIÁLOGOS

THE ARTISTIC INTERFACE: *THE RAP* AND LITERATURE IN DIALOGUES

Miguel Lombas¹

RESUMO

O presente artigo analisa a relação entre a música *rap* e a literatura angolana, visto que estas duas formas de arte, no contexto em análise, dialogam. Daí a necessidade de se olhar para os diálogos que estabelecem. Aliás, esta questão é inerente à arte, por isso não é novidade falar-se de diálogos entre textos, ainda que estes estejam separados no tempo e no espaço. Para isso, parte de estudos sobre as relações entre os discursos artísticos nas obras de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, encontrando as especificidades dessas relações no *rap* e na literatura, considerado que ambas formas de artes emergem do imaginário cotidiano do artista e da sua vivência social, política e cultural. Os textos analisados são do *rapper* angolano MCK e dos escritores angolanos Boaventura Cardoso e Jofre Rocha. Os resultados apontam para interseção entre as artes e como os artistas se valem das suas produções para abordar as questões sociais, econômicas e políticas das suas comunidades. Os escritores Boaventura Cardoso e Jofre Rocha e o *rapper* MCK desempenham um papel importante na sociedade angolana, ajudando-a na luta, a repensar Angola, na perspectiva de um país melhor para todos, independentemente das diferenças étnicas, religiosas, raciais, ideológicas e políticas.

PALAVRAS-CHAVE: Interface. Dialogismo. *Rap*. Literatura.

ABSTRACT

This article analyzes the relationship between rap music and Angolan literature, since these two forms of art, in the context under analysis, dialogue, hence the need to look at the dialogues they establish. In fact, this issue is inherent to art, so it is nothing new to talk about dialogues between texts, even if they are separated in time and space. To this end, it starts from studies on the relationships between artistic discourses in the works of Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva, finding the specificities of these relationships in rap and literature, considering that both forms of art emerge from the artist's everyday imagination and social experience, political and cultural. The texts analyzed are by the Angolan rapper MCK and the Angolan writers Boaventura Cardoso and Jofre Rocha. The results point to the intersection between the arts and how artists use their productions to address social, economic and political issues in their communities. The writers Boaventura Cardoso and Jofre Rocha and the rapper MCK performance an important role in Angolan society, helping them in the fight, to rethink Angola, from the perspective of a better country for everyone, regardless of ethnic, religious, racial, ideological and political differences.

KEYWORDS: Interface. Dialogism. Rap. Literature.

O objetivo deste artigo é discutir, em um primeiro momento, a ideia da construção de um discurso por meio de outro a partir do que o Mikhail Bakhtin designou por dialogismo e, posteriormente, foi chamado de intertextualidade pela francesa Julia Kristeva. No segundo momento, procuramos demonstrar as relações entre o *rap* e a literatura por meio das produções artístico-culturais na voz do *rapper* angolano MCK e na escrita do escritor angolano Jofre Rocha. Após discutirmos essas nuances, colocamos em evidência e analisamos as músicas: “Duas faces da mesma moeda” e “Ironizando a crise”, extraídas do álbum **Nutrição espiritual e V.A.L.O.R.E.S.**, do *rapper* MCK, e os contos “O drama da vavó Tutúri” e “O Socialismo Kima Kiahi”, recortados da obra **Estórias do musseque**, de Jofre Rocha (2014 [1976]²) e **Dizanga dia muenhu**, de Boaventura Cardoso (1982 [1977]), respectivamente. A análise primará pela percepção e relação que os dois textos mantêm entre si, segundo o estudioso russo Bakhtin (2010 [1979]), e demais pensadores.

A INTERAÇÃO DIALÓGICA E A INTERTEXTUALIDADE COMO FUNDAMENTO DA LINGUAGEM ARTÍSTICA

Como é do conhecimento geral, os escritores e os músicos estão comprometidos com a arte de compor e expor em seus escritos artísticos experiências vivenciadas pelos homens, portanto, não há como não dialogarem, se partirmos do pressuposto de que todos eles refletem realidades específicas que emergem do seu imaginário ou cotidiano. Ou seja, o “escri-

tor é aquele que sabe trabalhar a língua estando fora dela, aquele que tem o dom do falar indireto. Expressar a si mesmo significa fazer de si objeto para o outro e para si mesmo, (a ‘realidade da consciência’)” (Bakhtin, 2010, p. 315). O ser humano é um ser eminentemente social e se relaciona com os seus semelhantes por meio da linguagem. Pois, é a partir da comunicação que se torna possível estabelecer diferenças entre os objetos, bem como conhecer, reconhecer as suas inclinações e situar-se na sociedade; uma vez que os fenômenos de enunciação marcam as relações entre os sujeitos e, nas práticas sociais, definem o modo pelo qual se elaboram e se desenvolvem os diálogos — o que o Círculo de Bakhtin chama de dialogismo, essa relação com o outro. “A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo” (Bakhtin, 2010, p. 293).

Pautado na palavra, o diálogo é o princípio fundamental que estabelece a relação entre os seres humanos e funda a experiência da intersecção, interação, fazendo do ser humano um ser coletivo a partir da coexistência dialógica “entre um eu e um tu”. As nossas vivências, convivências, discursos e enunciados são pautados nas palavras dos outros.

[...] Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo, que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos, modificamos. [...] Contudo, em qualquer enunciado, quando estudado com mais profundidade, [...] descobrimos toda uma série de palavras do outro semilantes ou latentes, de diferentes graus de alteridade. (Bakhtin, 2010, p. 294-299)

Para que haja comunicação entre os indivíduos que coabitam o mesmo meio social é necessário que ambos partilhem e utilizem a mesma língua, o que lhes permitirá trocar informações por meio dos seus discursos, em torno das mais variadas temáticas inerentes às questões sociais, políticas, econômicas e até às manifestações artísticas dos seus envolventes. Logo, o discurso é uma ferramenta chave para a compreensão dos textos produzidos. Seu estudo se converte em objetivo primordial à investigação sobre a intertextualidade. Porém, a construção da realidade pessoal se explica, em boa parte, através da intertextualidade, enquanto conjunto de ações preponderantemente orais contidas e exercitadas na convivência humana, conforme nos elucidam o teórico russo Mikhail Bakhtin citado por Isabelle Regina de Amorim, em seu texto **Uma poética da dualidade: Identidade e intertextualidade no teatro de José Régio**, lê-se:

A língua é um fato social que se define na relação dialógica de um eu com um outro. Ela não é propriedade de um único sujeito, nem um objeto que tem existência independente do indivíduo, mas a língua faz parte de um espaço de relacionamento de ideias entre os seres de uma sociedade que se comunicam. (Bakhtin *apud* Amorim, 2006, p. 86)

Como se viu acima, a língua é um dispositivo de comunicação pertencente a todas as pessoas, permite e proporciona-lhes todos os elementos necessários para a sua plena interação sociocultural. Por meio da língua(-gem), os artistas conseguem perceber outros textos e todas as manifestações

artísticas que lhes facilitam colocar em diálogo com outras. A relação entre as artes dá-se de diversas formas e a sua denominação teve como precursor o estudioso e formalista russo Mikhail Bakhtin, que por meio do seu capítulo “O discurso de outrem”, inserido em **Marxismo e filosofia da linguagem** (1929), designou a estas relações existentes entre os textos por dialogismo. O autor apresenta importantes considerações em torno da língua a dialogar e se valer do discurso de outrem. Para Bakhtin, o que falamos e escrevemos hoje já foi escrito ou dito anteriormente por outras pessoas. Ou seja, o discurso “citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (Bakhtin, 1986, p.144).

As relações entre textos, enunciados e discursos, chamadas por dialogismo pelo formalista russo Mikhail Bakhtin, foram continuadas por outra estudiosa que as denominou de intertextualidade. Barros e Fiorin (1999) e Zani (2003) revelam-nos que a estudiosa francesa Julia Kristeva reutilizou o termo intertextualidade para explicar o que Mikhail Bakhtin entendeu por dialogismo. Ou seja, Julia Kristeva concebeu o termo intertextualidade tomando como base o dialogismo de Bakhtin, na medida em que é permitido observar-se em qualquer texto ou discurso artístico um diálogo com outros textos e também com o público que prestigia.

O dialogismo e/ou intertextualidade está presente e veiculado nas publicidades, propagandas políticas, discursos e nas variadas manifestações artísticas. Das múltiplas formas que o dialogismo/intertextualidade se dá, para nós interessa a relação que há entre as artes. O caráter dialógico do discurso faz com que todo emissor, tendo anteriormente sido receptor de muitos textos, evoque os mesmos no momento de produzir seu enunciado, de tal modo que cada novo texto se baseia em outros textos anteriores. Com isso, se estabelece um diálogo, uma vez que em cada discurso não se ouve somente a voz do emissor, mas a convivência de uma pluralidade de vozes superpostas, que entabulam um diálogo entre si, numa relação de dependência mútua entre os enunciados.

Nesse sentido, Bazarman explica-nos que “nós criamos, os nossos textos a partir de oceanos de textos anteriores que estão à nossa volta e do oceano de linguagem em que vivemos. E compreendemos os textos dos outros dentro desse mesmo oceano” (Bazarman, 2006, p. 88). A definição de um conceito de intertextualidade, finalmente, leva à compreensão do modo pelo qual os textos influem uns sobre os outros, de tal forma que se evidencia que a intertextualidade não se relaciona unicamente com o enunciado mais ou menos explícito ou implícito de um texto dentro de outro, uma vez que a relação intertextual informa o texto no seu conjunto. Todo texto se produz no seio de uma cultura, que conta com uma larga tradição de textos que possuem determinadas características no que diz respeito à sua estrutura, temática, estilo, registro etc. Contudo, há temas, ideias, estruturas e valores que são compartilhados por todas as culturas e, quando estes se refletem em enunciados concretos, podem servir como base de apoio para a compreensão e o estabelecimento de um diálogo entre emissores e receptores.

Partindo do pensamento de que o dialogismo e/ou intertextualidade se “constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64). O dialogismo passa a estabelecer uma relação de dependência entre textos, enunciados, discursos e nas produções artísticas conforme nos esclarecem Beaugrande e Ulrich (1997, p. 15) ao abordarem que a intertextualidade:

Faz referência à relação de dependência estrita que se estabelece, por um lado, entre os processos de produção e de recepção de um determinado texto e, por outro lado, o conhecimento prévio que tenham os participantes de uma interação comunicacional sobre outros textos anteriores que se relacionem com ele. Este conhecimento intertextual é ativado mediante um processo que pode ser descrito em termos de mediação, considerando-se que a intervenção da subjetividade do comunicador introduz no modelo mental construído acerca da situação comunicativa suas próprias crenças e objetivos. Quanto maior o tempo empregado e mais atividades de processamento sejam realizadas para efetuar uma relação entre si e o texto atual e os textos prévios, mais elevado será o grau de mediação (Beaugrande; Ulrich, 1997, p. 15)

Conforme já referenciamos anteriormente, a relação entre textos está presente e dá-se de diversas formas nas manifestações artísticas. Por meio de leituras, escutas, visualizações artísticas, conhecimento prévio e toda gama de informação, conhecimento e vasta experiência que o receptor detém sobre Literatura, Música e Artes como um todo, ele consegue identificar as relações existentes entre os textos. Ou seja, os níveis de conhecimentos que o leitor e receptor tiver por meio das leituras o ajudará a identificar a presença de outros textos em uma produção escrita. Nas palavras de Koch, a intertextualidade “compreende as diversas maneiras pelas quais a produção/recepção de um dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores, ou seja, dos diversos tipos de relações que um texto mantém com outros textos” (Koch, 2009, p. 42). Por sua vez, o crítico literário francês Laurent Jenny aborda que a transcendência textual é tudo o que o opõe em relação manifesta ou secreta com outros textos e observa que há cinco formas de relações intertextuais que se referem a essa transcendência:

1) a intertextualidade, ou seja, uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, ou ainda a presença de um texto em outro, cuja forma mais explícita e literal é a citação e a menos explícita são o plágio e a alusão; 2) o paratexto, o ordenamento do texto ou o esboço do mesmo (pré-texto); 3) a metatextualidade, representada pelo comentário que une um texto ao outro, sem que necessariamente o cite, em uma relação mais crítica; 4) a hipertextualidade, relação de um texto com outro, anterior, ou hipertexto; 5) a arquitextualidade, que não faz evocações e, quando muito, realiza alguma menção para textual, constituindo-se em um conjunto de categorias gerais ou transcendentais. (Jenny, 1990, p. 54)

O autor reforça a ideia de que um texto se constrói a base de outro e, das transcendências textuais enunciadas por Jenny, interessa-nos a intertextualidade por estar relacionada com a ideia de co-presença ou marcas de um texto no outro. A partir da ideia de dialogismo e/ou intertextualidade nos propomos a abordar a relação entre a música *rap* do *rapper* angolano MCK, mais precisamente as músicas “Duas faces da mesma moeda” e “Ironizando a crise”, com os contos “Socialismo Kima Kiah” e “O drama da vovó Tuturi”, presentes nas obras de Boaventura Cardoso e Jofre Rocha.

Entretanto, só há relações e diálogos entre artes quando o leitor/ouvinte consegue identificar e reconhecer a existência de obras artísticas que abordam a mesma temática com as quais teve contato anteriormente. Portanto, o que se fala, canta e pinta, assim como o que se escreve, possui um atributo intertextual, uma vez que se constitui de elementos de outros textos.

A INTERFACE ARTÍSTICA ENTRE O RAP E A LITERATURA

Como já foi referenciando anteriormente, é por meio da palavra que o ser humano se define em relação ao outro, tanto quanto em relação à coletividade. “A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (Bakhtin, 1986, p. 113). A palavra é instrumento e material artístico de *rappers* e escritores, logo não há como suas artes não dialogarem, se partirmos do pressuposto de que todos eles refletem realidades específicas que emergem do seu imaginário social e quotidiano. Um exemplo de intertextualidade entre a música *rap* e a literatura angolana se dá por meio dos enredos que as músicas do *rapper* angolano MCK e as obras **Dizanga dia muenhu**, de Boaventura Cardoso, e **Estórias do Musseque**, de Jofre Rocha, trazem consigo, visto que estas duas formas de arte, no contexto em análise, dialogam. Daí a necessidade de se olhar para os intertextos que estabelecem.

Aliás, esta questão é inerente à arte, por isso não é novidade falar-se de diálogos entre textos, ainda que estes estejam separados no tempo e no espaço. Tal como o *rap* feito nos outros pontos do mundo, o feito em Angola — por conta das assimetrias sociais e das injustiças, por exemplo — tem o protesto como um dos seus principais temas. Daí que não é por mera casualidade que se constata nas letras de música *rap*, particularmente do subgênero *underground*, a denúncia da realidade social, política e econômica do país.

A arte é o espelho da vida de um povo
A arte propõe ideias e exalta valores
Mostra a beleza e os problemas do povo
Todo cidadão deve ser um soldado da paz
Baixem as bandeiras dos partidos e levantem os cérebros
O país deve ser colocado em primeiro lugar. (MCK, 2006)

O fato de ser utilizada universalmente não faz da prática musical uma “linguagem universal”, tendo em vista que “cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música, (des) organizando, idiossincraticamente, os elementos que a constituem” (Queiroz, 2004, p. 101). Nesta temática, o *rapper* angolano MCK coloca em evidência os problemas sociais e políticos que os angolanos viveram após os conflitos armados. “Palavra de abertura” serviu como música introdutória do álbum **Nutrição espiritual**, onde o artista mostra que a música é um instrumento de luta e o *rap* angolano deve abordar temáticas ligadas aos problemas que retratam a realidade angolana. Acrescenta, ainda, que a democracia não cai do céu e uma forma de exigir liberdade é colocar a vida em risco. **Nutrição espiritual** é um álbum com temas e letras muito profundas, a alma precisa de alimento assim como o nosso corpo. Com este álbum o autor procurou desfazer a dicotomia entre aquilo que é preciso para o povo se alimentar e aquilo que alma também necessita.

No álbum **Nutrição espiritual**, o *rapper* MCK, com uma linguagem direta e contundente, canta e reflete os problemas sociais e políticos da sociedade angolana. A obra explora a corrupção, a desigualdade social, a fome e a manipulação da informação, utilizando metáforas e referências ao contexto angolano para discutir a realidade do país.

Com o alcance da independência em 1975, Angola passou a ser governada pelo Movimento Popular de Libertação de Angola — MPLA, partido de orientação política pretensamente socialista. A escolha do socialismo como via de desenvolvimento econômico de Angola pelo MPLA está ligada ao fato ideológico da sua elite, que ao longo da luta político militar, ter recebido o apoio dos países socialistas, sobretudo da antiga União Soviética. Com o poder político em sua posse, o MPLA substituiu a administração colonial pela colonialidade da administração, mantendo a relação público-privado baseada nos lucros e benefícios da própria classe dominante.

Naquela altura, em Angola vigorava o monopartidaríssimo, sistema sociopolítico que tende a transformar a sociedade pela incorporação dos meios de produção na comunidade, pelo regresso dos bens, da propriedade particular à coletividade e repartição em todos os trabalhos de forma igualitária. Mas, com uma população majoritariamente com um baixo nível de escolaridade naquela altura e sem uma educação financeira, jurídica e até mesmo política, desconheciam qual sistema ideológico e político seria melhor para Angola e para o angolano depois de terem expulsado o colono das suas terras, levando muitos a questionarem sobre o que é, ou viria a ser, o socialismo.

Por exemplo, em seu **Dizanga dia muenhu**, o político e escritor angolano Boaventura Cardoso, traz este questionamento por meio das personagens Nga Paxi e Nga Tuturi, do conto “Socialismo Kima Kiahi”. Vejamos o que o texto relata:

— Oxalá... — no chão desliza a bengala traços só. Mas me diz ainda como é então que a gente vai fazê agora hem? sem nada hem? para comer? Tudo é preciso bicha. Era melhor no tempo do colono.

— Ché mana assim não! Era melhó no tempo do colono?! Ih! No tempo do colono a nos castigá, castigá toda hora? Nós éramos só monangambas mais nada. Patrício era quê?

[...]

— Mas me fala ainda, mana... — Nga Tuturi, atentamente.

— Antigamente a gente te faltava quê então? Tinha tudo... deixa mana...

— Não é assim que acontece man 'Paxi. A gente agora estamos a ir no socialismo.

— Socialismo é quê então? Fica como é? — Curiosidade nascendo... (Cardoso, 1982, p. 37)

Num momento em que Angola transitava da colonização para o pós-colonial e com uma população com baixo nível de escolaridade e sem acesso aos meios de difusão massiva era difícil para os angolanos terem informações de qual forma de governação seria melhor para o país. A título de exemplo, no diálogo entre as personagens da narrativa em causa, constata-se a falta de informação e compreensão entre elas. Pires, Knol e Cabral defendem que ao “produzirmos discursos, não somos a fonte deles, porém intermediários que dialogam e polemizam com os outros discursos existentes em nossa sociedade, em nossa cultura” (Pires *et al*, 2016, p. 121). A partir da conversa mantida entre as personagens, podemos auferir que as falas das duas dialogam com as falas e “discussão” mantida entre os *rappers* angolanos MCK e Ikonoklasta sobre as vantagens e as desvantagens acerca dos sistemas políticos, com realce para o socialismo e o capitalismo, na música “Duas faces da mesma moeda”, que são duas realidades diferentes de uma determinada coisa. Este tema faz alusão à discussão boa e viva entre MCK e Ikonoklasta (Luati Beirão) no que concerne aos vários tipos de regimes e sistemas de governação que existem.

Na sequência, Mikhail Bakhtin nos explica que:

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados [...] é pleno de palavras dos outros. [...] Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo, que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos, modificamos. [...] Contudo, em qualquer enunciado, quando estudado com mais profundidade, [...] descobrimos toda uma série de palavras do outro semilattes ou latentes, de diferentes graus de alteridade. (Bakhtin, 2010, p. 294-299)

A música, presente no álbum **Nutrição espiritual** (2006), tem como estrutura o diálogo salutar entre MCK e Ikonoklasta, onde cada um defende o regime que julga ser justo e aplicável em Angola. O eu-lírico vive

a realidade da ausência de um sistema político melhor em Angola que possa proporcionar a qualidade de vida e o bem estar ao angolano, como: saúde, segurança, educação, alimentação, assistência, saneamento básico etc. Vejamos o que letra musical nos diz:

[...] No socialismo não verias nada disto
Uns com quatro carros e outros sem pão na mesa
Nada de exclusão nem favor para realeza
Comé bró, deixa disso.
Sabes muito bem que o socialismo não é nada desse mambo,
nê?
[...] Sinceramente, o comunismo é bue bonito, serviços de
Educação e Saúde são gratuitos.
P'ra nossa realidade este sistema é mais justo
Adquirimos bens de primeira necessidade a baixo custo
[...]
Capitalismo é capitalismo e sempre será selvagem. (MCK e
Ikonoklasta, 2006)

No tema musical em questão, MCK e Ikonoklasta descrevem a dualidade da vida e as diferentes perspectivas que podem existir sobre a mesma situação. A letra nos mostra que em situações aparentemente opostas (socialismo e capitalismo) pode haver uma conexão profunda ou uma relação intrínseca entre elas. O capitalismo e o socialismo são dois sistemas político-econômicos antagônicos com propósitos diferentes. O capitalismo, por exemplo, toma conta de tudo desde as produções culturais ao manufaturado. Ou seja, o capitalismo está centrado no lucro e o socialismo na satisfação das necessidades essenciais da população.

Em “Duas faces da mesma moeda” que se dá em forma de diálogo, os dois *rappers* descrevem duas perspectivas opostas que estão conectadas, mas que se manifestam de maneiras diferentes. A letra musical mostra-nos como essa ideia é aplicada à relação entre os dois artistas, onde eles compartilham experiências e perspectivas contrastantes sobre a vida, a música e o sistema e/ou modelo de governação que seria mais eficaz e eficiente para Angola. Ademais, percebe-se a inquietação popular no que a escolha de sistema político para Angola diz respeito. A música de MCK, como se pode observar, caminha e dialoga com a narrativa do escritor angolano Boaventura Cardoso. A nosso ver, a questão expressa, tanto por Boaventura Cardoso, quanto por MCK, ilustram o quanto as artes questionam a forma de se utilizar do Estado que é marcada pela colonialidade e pode estar presente em qualquer sigla, regime ou nação. Portanto, propõe-se aqui um tópico para se (re)pensar Angola.

Com o poder, na sua mais ampla dimensão, centrado na elite política do partido no poder — o MPLA, Angola virou um regime totalitário, onde a burguesia detém o monopólio e enriquece de forma ilícita e o povo vive em extrema pobreza. Ou seja, é um partido que se assume nominalmente

socialista, mas adota práticas e posturas capitalistas e coloniais. O crescimento da miséria reflete o aumento da desigualdade social. Ironicamente, o aumento de miseráveis acarreta o aumento da ameaça às elites ainda coloniais. Como um câncer, a população esfaimada cresce e bate à porta da riqueza. Se as vozes silenciadas se unem e clamam justiça, tornam-se perigosas. Daí o perigo do *rap* enquanto articulador de vozes violentadas. MCK, em sua música “Irmão ama o teu irmão”, dimensiona a força dessa fala: “Um só povo e uma só nação não é verdade/ Sinto frio, sinto fome, tenho boca como tu/ A minha família não tem nada e tu estás como Mobutu...” (MCK, 2018). Quem sabe como é, sabe a urgência dessa fala, uma fala que ecoa desde o colonialismo e a escravidão e faz-se grito na atualidade.

A coisa está feia e chata
Há três anos que a crise dura
A vida não está barata
Dispensa está vazia e dura
Em casa já não há barata
Alguém cá, cafricou os dura
Estamos a dançar tipo Fally
Salário não está cair
Empresários estão a falir
Petróleo não está a subir
Miséria é um homicida e raramente um gajo come
Eu tinha rato em casa e morreram todos a fome (MCK, 2018)

No tema musical “Ironizando a crise”, presente no álbum **V.A.L.O.R.E.S** (2018), o eu-lírico canta e vive a dura e triste realidade da ausência de alimento e da extrema pobreza resultante da crise financeira que Angola vive. Hoje, numa Angola independente há 50 anos, a população continua a enfrentar problemas extremos de fome, situação que tem obrigado milhares de famílias a comerem nos contentores de lixo e, em alguns casos, comerem carnes de animais como gato e cão, conforme descreve o jornal **Alma preta** na sua edição de 30 de agosto de 2024, lê-se:

Fome extrema em Angola obriga famílias a comer cães e gatos de estimação. Os animais podem ser portadores de leptospirose e raiva, o que complica ainda mais a situação das famílias angolanas, que lidam — além da fome — com as doenças. De acordo com informações do Centro de Saúde de Malanje, em Angola, devido à fome, as famílias têm se alimentado de seus animais de estimação, como cães e gatos. O órgão de saúde pontua que estes dois animais já foram introduzidos na gastronomia angolana devido à extrema pobreza que assola, principalmente, as províncias de Malanje, Cuanza Norte e Uíge (**Alma preta**, 2024)

Na sequência da extrema pobreza e da fome aguda que é resultado da falta de alimento na mesa das famílias angolanas, o **Novo jornal** (2024) reportou o seguinte:

Em Angola, mais 1,3 milhões de pessoas, ou seja, 4% da população, enfrentaram níveis elevados de insegurança alimentar aguda em 2023, segundo o relatório Mundial sobre a Crise Alimentar, que antecipa que a situação piore em 2024, com mais de 1,5 milhões a passar fome no país (**Novo Jornal**, 2024)

A pobreza e a fome são um “cancro” quase interminável que assola milhares de pessoas em Angola. Enquanto o povo padece, come nos lixos e morre por falta de alimentação, a nobreza enriquecesse cada vez mais. Com um governo corrupto que desvia dinheiro do erário para fins próprios que, de certa forma, impede e perturba o crescimento econômico nacional e bloqueia o correto funcionamento das instituições. A pobreza que MCK retrata na sua letra faz um paralelo com a velha Nga Tutúri, personagem que dá vida ao conto **O drama de Vavó Tutúri**, presente na obra **Estórias do musseque**, de Jofre Rocha. A personagem em questão passava por situações difíceis, trata-se de pobreza extrema, chegando a não ter algo para comer e na casa dela já não havia sequer restos de comida para os ratos que lá circulavam, lê-se:

Quando Velha Tutúri tira ainda o sentido nestas coisas tristes, começa sentir mais pior a confusão das lombrigas na barriga. Velha Tutúri está fraca. Não tem nada, nada mesmo para comer, nem só cola e gengibre para enganar a fome. Está sentir o chão não está parado, está ver parece sombras estão lhe passar nos olhos. Os ratos, mais assanhados, estão a correr com depressa em todos os cantos (Rocha, 2014, p. 23).

Por falta de empregos muitas pessoas acabam por cair na delinquência e prostituição. Esta última tem sido a grande avalanche para muitas das jovens nas periferias, sem meios financeiros para sustentarem as suas formações acadêmicas ou profissionais, são aliciadas por gente que detém um capital financeiro alto. Vale realçar que muitas das jovens se tornam prostitutas por falta de oportunidade de trabalho, negação ao ensino e pelo aliciamento que sofrem por pessoas que detém um capital financeiro considerado e que concentram em suas mãos muitas engrenagens das estruturas de poder.

As cobiças e aliciamentos das jovens do musseque vêm de todos os cantos e de pessoas, por muitas das vezes, que exercem cargos políticos, que preferem saquear o dinheiro do erário para investirem nas suas amantes, fazendo-as promessas de que vão melhorar as suas vidas se namorarem com eles. A título de exemplo, trouxemos alguns versos da música “Na fila do banco”, pertencente ao álbum **Proibido ouvir isto**, do MCK (2011):

Meu nome é Paula e sou a gerente deste banco
Além do Diretor o PCA também é meu panco
Meu sonho é ser bilionária
Chamam-me de puta, mas me sinto visionária
Invisto na beleza, sou doida por contas
Há sempre alguém na mira para pagar as minhas contas
Os meus créditos caiem sem juros

Com um simples olhar deixo corações em apuros
Satisfaço os meus clientes
Faço bem o meu papel nas viagens, jantares e reuniões de hotéis
(MCK, 2011)

Na música destacada acima, o artista canta três grandes empecilhos na sociedade angolana (prostituição, racismo e tráfico de drogas). O racismo, que era muito vigente e continua a ser ainda na realidade angolana — no que diz respeito ao mercado do trabalho, no que a contratação de estrangeiros em detrimento dos nacionais diz respeito; no que o acesso a bens, serviços, oportunidade de emprego e discriminação resultante, ao nosso entender, da não destruição do imaginário colonial e, acima de tudo, no desvalorizar de todas as coisas, símbolos e referências nacionais em detrimento daquilo que é o seguir ou o abraçar do imaginário colonial português. Logo, todo o processo de conquista da independência, em vez de liberdade e autonomia como tal, foi a substituição do agressor branco português por um agressor negro angolano. A prostituição e o tráfico de drogas são reflexos da sociedade desestruturada, da falta de oportunidade, da falta de emprego e, sobretudo, da manutenção daquilo que era um modelo da exploração portuguesa de criar dificuldade, de construção de vulnerabilidade, de ter pessoas sendo exploradas que, normalmente, procuram outras saídas da exclusão social e acabam perdendo para o crime, a prostituição ou outras formas perigosas de sobrevivência.

Hoje se vive numa sociedade em Angola agressivamente capitalista e materialista por meio da sociedade de consumo, na qual o homem trabalha de forma árdua para poder consumir. Ou melhor, a fonte inesgotável do capitalismo é o trabalho. Com o capitalismo mais acelerado em Angola, não há oportunidades oficiais, iguais ou formais de conquista de emprego e a população — na sua maioria jovens —, cada vez mais pobre e, de maneira a solucionar as suas situações financeiras, veem na prostituição e na criminalidade a via da sobrevivência. Isso é próprio da destruição do tecido social, ou seja, da forma da condução da realidade política angolana que desemboca nisso. Quando se fala em corrupção, as pessoas não conseguem perceber que o dinheiro desviado para o exterior da Angola é fruto da corrupção majoritariamente cometida por dirigentes ou pessoas ligadas ao poder político. Criou-se um vazio e um câncer para a juventude. Um deles é o desemprego, pois o dinheiro desviado seria o que poderia ser aplicado em setores como educação, saúde, infraestruturas, criação de políticas públicas e poderia gerar desenvolvimento e criação de emprego; foram, sobretudo, valores desviados que enriqueceram uma minoria, fazendo com que a realidade interna angolana virasse um fosso vazio de desemprego — duas saídas imediatas são o crime e a prostituição.

O acesso a uma educação de qualidade é um direito e a Constituição da República de Angola no seu artigo 79º, número primeiro, garante que todos têm direito ao ensino, cultura e desporto, pois “o Estado promove o acesso de todos à alfabetização, ao ensino, à cultura e ao desporto, estimulando a

participação dos diversos agentes particulares na sua efetivação, nos termos da lei”. Ora, quem tem o dever de criar condições para o acesso e/ou direito à educação em Angola a uma pessoa, acaba por negar este direito a ela, ao excluir milhares de crianças do sistema de ensino e ao desviarem verbas do erário para benefícios pessoais.

Quanto à exclusão de milhares de crianças do sistema de ensino em Angola, o jurista Pedro Caparakata aquando da sua entrevista à Voz da América afirmou:

Enquanto milhões de crianças ficam de fora do sistema de ensino, os seus filhos vão para as melhores escolas e universidades para assegurarem a continuidade do poder, a perpetuação do poder de pais para filhos, netos por serem os únicos com a possibilidade de estudarem. (VOA, 2011)

Por sua vez, o escritor e jornalista autor do livro **Pobreza: O epicentro da exploração das crianças em Angola**, Fernando Guelengue afirmou:

Ao deixar de fora da escola milhões de crianças (o estado) vai despoletar uma série de problemas sociais desde crianças que vão para a zunga ou venda ambulante, para a prostituição, começam a praticar outros actos criminais. O estado por sua vez vai atribuir estes males aos pais e encarregados de educação quando na verdade a culpa é do estado que não providenciou condições para primeiro dar lugares de lazer para a criança e na idade escolar entrar para o sistema escolar, sejam escolas públicas como comparticipadas. (VOA, 2011)

Na música “Matumbos com dinheiro”, do Álbum **V.A.L.O.R.E.S**, faz-se uma crítica a certas pessoas politicamente expostas que se aproveitam do poder para pilharem os cofres de Estado, empobrecendo o povo. Percebe-se, com uma linguagem clara, o desmascaramento da atitude de tais políticos que, ao invés de apostarem nas suas formações académicas e profissionais, divertem-se, pagam prostitutas caras, corrompem jornalistas para que os seus crimes não sejam noticiados. É importante assinalar que na música em questão o MCK conta com a participação do Azagaia, rapper moçambicano.

Corruptos descarados, ricos sem estatutos
Matumbos com dinheiro Kangamba e Bikuku
Machequene, Chamanculo, Cazenga, Calulo
Educação precária está a dar babulo
Impudico a forma que saqueiam o erário público
Josina não é o único hospital sem anti-palúdico (MCK; Azagaia, 2018)

Esta letra junta as vozes de MCK e Azagaia. Ambos retratam os indivíduos que possuem um capital financeiro roubado dos cofres de Estado de Angola e Moçambique, colocando os povos na extrema pobreza. Em África, no geral, e em Angola, em particular, indivíduos tratados por “matumbos com dinheiro” pelos *rappers* acima referenciados são indivíduos ligados à elite política que, gozando de estatutos especiais por si criados, sobretudo judicialmente, sentem-se protegidos pelas leis que criaram. Por isso, regra

geral, os governos a que pertencem apostam incessantemente em regimes militarizados e repressivos no sentido de silenciar a todo custo as vozes dissonantes, aquelas que contestam, exigindo deles a democratização plena dos seus países. Não é por acaso que aos “Corruptos descarados, ricos sem estatutos” se diz também “Educação precária está a dar babulo/ Impudico a forma que saqueiam o erário público / Josina não é o único hospital sem anti palúdico”. Tudo isto é para denunciar os criminosos.

Historicamente, a expressão “matumbos com dinheiro” reflete uma geração de nacionalistas angolanos que combateu duramente o colonialismo português e, imediatamente a seguir a conquista da independência, ao invés de alteração do quadro de dominação, assumiu o papel do agressor colonial, herdando a arrogância europeia e passando a dilapidar seu próprio país, desviando recursos precisamente para a potência colonial. Comportamentos como esse os torna matumbos em vez de ricos. Daí assistirmos o ex-presidente que ficou 38 anos no poder e nem sequer conseguiu construir unidade hospitalar de referência onde podia ser tratado. Por outro lado, a elite política angolana toda tem seus filhos estudando na Europa; as suas esposas dão luz no exterior e depositam toda verba, que roubam do erário, na Europa.

É preciso bastante coragem e às vezes colocar a vida em risco em prol da coletividade para continuar a denunciar e combater as tais práticas imorais, assim como houve a força de milhares de angolanos para lutarem contra o colono, quando este destruiu as suas casas com bombas e granadas. Na luta contra a má gestão do MPLA, a falta de emprego, a pobreza extrema, a falta de hospitais, de saneamento básico, de escolas, as estradas esburacadas, a corrupção, excesso de violações da lei por parte dos dirigentes governamentais, justiça seletiva e mais coisas que prejudicam a vida do pacato cidadão, a população sai às ruas para protestar por seus direitos previstos em lei constitucional da República de Angola, no seu artigo 47º, que garante o direito à liberdade de reunião e de manifestação no seu número primeiro e segundo nos seguintes termos:

É garantida a todos os cidadãos a liberdade de reunião e de manifestação pacífica e sem armas, sem necessidade de qualquer autorização e nos termos da lei. As reuniões e manifestações em lugares públicos carecem de prévia comunicação à autoridade competente, nos termos e para os efeitos estabelecidos por lei.

Infelizmente, este direito de manifestação lhes é negado porque o Estado usa a polícia que seria a entidade responsabilizada por garantir a segurança dos manifestantes, mas ela reprime as manifestações com cães, gás lacrimogêneo, além de inserir pessoas pertencentes aos Serviços de Inteligência do Estado (SINSE) e dos Serviços de Investigação Criminal (SIC) para perturbarem e desviarem o tema e o lema da manifestação ao destruírem bens públicos com o propósito de culpar os manifestantes. Por outro lado, a polícia espanca, reprime, prende e até mesmo chega a matar os manifestantes que exigem os seus direitos e, além do mais, os manifestantes vão e estão indefesos, desprovidos de qualquer arma de fogo ou branca, e

nem representam ameaças para as autoridades e para sociedade de um modo geral. Eles exigem apenas qualidade de vida de quem lhes governa e cobram as promessas eleitorais.

Em Angola, infelizmente, temos muitas instituições que deveriam atuar como verdadeiras instituições republicanas, mas são instrumentalizadas para garantir a continuidade do poder e dos privilégios da elite. Então, a violência policial é resultado dessa instrumentalização e partidarização das instituições angolanas que ao invés do serviço público, servem interesses privados do regime.

Nas épocas eleitorais, os políticos fazem promessas com intuito de convencer o eleitorado (povo), mas não cumprem com as devidas promessas conforme cantou o *rapper* angolano MCK em “Bala dói”: “sempre nos prometem comida, mas só nos dão porrada, nosso estômago até já grita, mas eles têm baba (pistola) que cospe bala e bala dói, a esperança ficou mutilada porque o meu *ndengue* (rapaz) já foi” (MCK, 2018). Os políticos lembram apenas do povo nas épocas das eleições, mas o povo cobra sempre dos governantes por meios de protestos nas ruas — aliás, ir às ruas hoje em dia na forma do protestar:

Torna-se muito difícil, dado as infiltrações de grupos tornando o real protesto como se fosse uma coisa sem nexos e razões óbvias do protestar, pela truculência policial em até armar para bater, ferir e prender pessoas inocentes. Toda manifestação tem sua razão de ser, e, desta feita se vê um País sem clareza, sem políticas claras, com uma insegurança total (Castro, 2014, p.3)

Para que a luta dos angolanos seja triunfante, é fulcral unirem-se para o bem comum e despirem-se das cores partidárias, da cor da pele, religião e etnia caso queiramos ter e ver a Angola livre da mão do opressor — MPLA. O caminho é difícil, mas lhes dará a liberdade e a felicidade de terem uma Angola verdadeiramente livre conforme cantou o músico angolano Teta Lando em “Angolano segue em frente”:

Angolano segue em frente, teu caminho é só um
Esse caminho é difícil, mas dar-te-á a felicidade
Esse caminho é difícil, mas dar-te à a liberdade [...]
Se você é branco isso não interessa a ninguém
Se você é mulato isso não interessa a ninguém
Se você é negro isso não interessa a ninguém
Mas o que interessa é a tua vontade de fazer Angola melhor
Mas o que interessa é a tua vontade de fazer Angola melhor
Uma Angola verdadeiramente livre
Uma Angola independente
Uma Angola verdadeiramente livre
Uma Angola independente (Teta Lando, 1974)

Para se ter uma Angola livre, deve-se estar disposto a sofrer qualquer risco, ou seja, temos que colocar as nossas vidas em risco em prol da liberdade dela. Assim, Angola sorrirá de novo. Isso implica a distribuição e

a aplicabilidade de forma igualitária dos valores econômicos obtidos na exportação dos recursos naturais, ou seja, os investimentos não devem ser feitos apenas nas zonas urbanas, mas também nas zonas rurais onde as condições sociais são mais precárias. Portanto, Angola verdadeiramente livre, remete ao Estado a credibilidade por parte do povo, que vê e vive situações cada vez mais caóticas e distantes de serem resolvidas por quem é responsável. Infelizmente, quem deve e pode resolver os problemas do povo tira-lhe o pão da boca com crime de peculato.

Portanto, os escritores Boaventura Cardoso e Jofre Rocha e o *rapper* MCK desempenham um papel importante na sociedade angolana, ajudando-a na luta, a repensar Angola, na perspectiva de um país melhor para todos, independentemente das diferenças étnicas, religiosas, raciais, ideológicas e políticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Isabelle Regina de. **Uma Poética Da Dualidade: Identidade e Intertextualidade no Teatro de José Régio**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHÍNOV) (1929). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. (1961). **Toward a reworking of the Dostoevsky book**. In: Problems of Dostoevsky's poetics. (1963) 3. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. (1975). **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. (1979). **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999.

BAZERMAN, Charles. **Gênero, Agência e Escrita**. HOFFNAGEL, J. C. & DIONÍSIO, A. P. (Orgs.). Tradução de Judith Chambliss Hoffnagel. São Paulo: Cortez, 2006.

BEAUGRANDE, Robert. Dressler, Wolfgang Ulrich. **Introducción a la lingüística del texto**. Barcelona: Ariel, 1997.

CARDOSO, Boaventura. **Dizanga dia muenhu**. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

CASTRO, De João. **Passeata das Palavras**. Belém, 2014.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. In: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Almedina, 1979.

- JENNY, Laurent. (org). **Intertextualidade**. Coimbra: Almedina, 1990.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MCK. **Nutrição espiritual**. Luanda: Masta K Producons, 2006.
- MCK. **Proibido Ouvir Isto**. Luanda: Masta K Producons, 2011.
- MCK. **V.A.L.O.R.E.S.** Luanda: Masta K Producons, 2018.
- MIGNOLO, Walter: **Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- PIRES, Vera Lúcia; KNOLL, Graziela Frainer e CABRAL; Éderson. **Dialogismo e polifonia: dos conceitos à análise de um artigo de opinião**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 51, n. 1, p. 119-126, jan.-mar. 2016.
- QUEIROZ, Luís Ricardo S. **Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música**. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, 2004.
- ROCHA, Jofre. **Estórias do Musseque**. Luanda, Grecima: 2014.
- ZANI, Ricardo. **Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo**. Em Questão, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

SITES CONSULTADOS

- <https://www.voaportugues.com>. Acessado em: 10 de setembro de 2022.
- <https://www.makangola.org>. Acessado em: 14 de setembro de 2022.
- <https://almapreta.com.br>. Acessado em: 29 de julho de 2024.
- <https://www.novojornal.co.ao> Acessado em: 29 de julho de 2025.
- <https://www.tribunalconstitucional.ao/pt/artigos-da-constituicao/> Acessado em: 22 de novembro de 2025.

Recebido para avaliação em 28/03/2025.

Aprovado para publicação em 24/07/2025.

NOTAS

- 1 Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, Brasil.
- 2 A data nos colchetes refere-se à publicação original.

RESENHAS



O QUE HÁ NUM NOME, DE TATIANA PEQUENO, IDA ALVES E MÔNICA FIGUEIREDO

O QUE HÁ NUM NOME, BY
TATIANA PEQUENO, IDA ALVES E
MÔNICA FIGUEIREDO

Horácio Ribeiro Pires Peixoto¹



Em *O que há num nome* (2024), Tatiana Pequeno, Ida Alves e Mônica Figueiredo entregam uma delicada homenagem à poeta portuguesa Ana Luísa Amaral, (1956–2022). A obra, composta por ensaios dialogais e reflexões intertextuais, propõe leituras que atravessam os nomes — próprios, literários e simbólicos —, delineando uma cartografia de vozes, memórias e afetos. Desde os primeiros parágrafos, percebe-se que não se trata apenas de uma análise literária: os gestos de escrita assumem também o peso de um tributo emocional. O livro traduz, além do afeto e da reverência, uma reflexão coletiva sobre o papel que o nome — tanto poético quanto pessoal — desempenha na construção/constituição do eu e na dinâmica entre o íntimo e o social. Ele é, ao mesmo tempo, homenagem e testemunho, movendo-se entre memórias de convivência com Ana Luísa Amaral e análises fundamentadas em sua obra poética e ensaística.

O ponto de partida é a experiência do nome e do nomear. Para Amaral, o nome não é um mero rótulo identificatório, mas um ponto de encontro entre a alteridade e o íntimo. Essa perspectiva é arrolada pelas autoras como um fio condutor teórico que tangencia passagens da poesia amaraliana — especialmente nos poemas de *Por um sorriso, por um ladrão*

(2008) e **Eu de espada lida** (2013) — em que o nome surge como confluência de discurso e poder. Daí decorre o subtítulo tácito da homenagem que se pode depreender da ambiência do que não fora dito: nomear é conferido como ato poético-político, que encontra ecos na poética de Amaral.

É possível depreender da estrutura dos capítulos em três grandes eixos temáticos: (1) “O nome e o sujeito poético”, (2) “A assinatura e o gesto literário” e (3) “O nome e a intermitência do tempo”. No primeiro, elas interrogam como Amaral mobiliza o pronome pessoal, o quanto o sujeito (eu) poético se justapõe a fragmentos de narrativas cotidianas, à ironia e ao humor, construindo uma voz híbrida que dialoga tanto com as tradições clássicas lusitanas (Camões, Pessoa) quanto com pulsões modernas e femininas. A certeza desenhada por Amaral — de que a fala lírica pode ser compressão histórica e volta ao singular — ganha aquiescência no texto das autoras, que demonstram sensibilidade interpretativa ao iluminar versos em que o nome se volta contra si mesmo, escapando do controle do sujeito: “Ana”, por exemplo, torna-se nome e cifra, presença ausente e potência evocativa.

No segundo eixo, “A assinatura e o gesto literário”, há uma reflexão sobre marcadores de autoria e colaboração. O título do livro revê a oposição binária entre autor/autoria única e rede poético-afetiva: o que poderia importunar aqui é o gesto coletivo, delineado não só pelo ato de homenagear, mas pelo entrelaçamento de vozes femininas (todas traduzindo, interpretando e complementando os interstícios da obra amaraliana). O texto ressalta como Amaral encarava traduções como “outra escrita” e não como substituição — em particular, as suas releituras de poesia espanhola e inglesa são mencionadas aqui como práticas de reinvenção. Assim, as três autoras, Tatiana Pequeno, Ida Alves e Mônica Figueiredo, engajam-se num mesmo gesto: elas esmiúçam, traduzem e se colocam em diálogo com a autora homenageada, oferecendo uma assinatura coletiva. A riqueza reside na capacidade de se colocarem em cena como leitoras e intérpretes, sem eclipsar o objeto — o gesto amoroso não se confunde com vaidade crítica.

O terceiro eixo, “O nome e a intermitência do tempo”, recai sobre como Amaral tematiza a historicidade do nome — suas derivações, esquecimento, reaparições e ressonâncias. As autoras citam passagens em que Amaral evoca ancestrais e reminiscências, transferindo a densidade de um nome além da convenção contemporânea. O texto analisa poemas em que a busca por um nome perdido (nome materno, nome sacral, nome de irmã) é sinônimo de busca de pertencimento e também de ruína. Há uma articulação sensível entre mitologia clássica (revisitada sob códigos femininos e pós-coloniais) e inflexões biográficas que conferem um efeito de espelho ambíguo: o “eu” é sempre nomeado, mas fragmentado no tempo.

No plano formal, **O que há num nome** se mostra um livro bem amarrado, cuja linguagem oscila entre o ensaístico reflexivo e a composição poética — sem perder a clareza discursiva. A crítica valoriza, especialmente, o cuidado com o risco literário: os cortes entre citações de poemas, análises

e digressões autobiográficas são fluidos. Os trechos em *itálico* (em que as autoras pretendem ecoar a voz de Amaral) funcionam tanto como espelhos crípticos quanto como contrapontos interpretativos. Essa polifonia controlada evita o academicismo seco, imprimindo leveza mesmo em discussões densas sobre filiação literária e gênero.

Contudo, há também pequenos limiares críticos que merecem atenção. Em certos momentos, o texto assume uma reverência quase canônica à figura de Ana Luísa Amaral, limitando contradições ou ambiguidades mais sórdidas de sua poética — por exemplo, a tensão entre erotismo e recato, entre tradição e modulação feminista. Ainda que o livro reconheça o peso dessas tensões, a crítica poderia impulsionar mais perguntas — em vez de respostas implícitas, mais provocações diretas. Um exame mais desafiador sobre o corpo, o desejo e a subversão de normas heteronormativas na obra de Amaral poderia enriquecer o argumento, equilibrando o afeto com a exigência crítica. Contudo, esta constatação permite que novas e infinitas leituras sejam possíveis. Afinal, as colagens dos capítulos não são fechadas, engessadas e se reconfiguram a cada apreciação/leitura.

Essa impressão pontual, porém, não compromete o mérito do livro. A abordagem das autoras, calcada no nome como ato poético, permite realizações teóricas e práticas inspiradoras. Saindo da leitura, o leitor se sente impelido a revisitar Ana Luísa Amaral: não somente para traçar sátiras ou correspondências, mas para sentir o nome como campo de invenção. A homenagem transcende a cerimônia póstuma, calcando-se na busca por afetos estéticos compartilhados.

No contexto da literatura portuguesa contemporânea, o livro preenche uma lacuna delicada: oferece um ensaio-caligrama. Ou seja, os traçados textuais se organizam de modo a formar não apenas ideias, mas gestos — gestos de reverência, presença poética e cumplicidade. O leitor em trânsito entre as páginas sente tanto o peso da erudição literária quanto da conversa íntima entre leitoras. Essa tensão, bem administrada, é o maior trunfo do trabalho.

Em suma, **O que há num nome** constitui-se como uma leitura significativa para quem deseja adentrar a poética de Ana Luísa Amaral com afeto e rigor, e para quem tem interesse nas ramificações do nome como dispositivo narrativo, político e existencial. O livro frutifica nos cruzamentos entre identidade, autoria e temporalidade, ressaltando o nome como campo de disputas discursivas — mas também como horizonte de geração coletiva e afetiva. Sua relevância está tanto na restituição de uma proximidade — como se as autoras devolvessem Amaral a um círculo de leitoras íntimas — quanto na incidência crítica, sutil, mas não menos potente.

O que há num nome é, de fato, uma obra que inaugura uma forma de ensaio-homenagem, delineada por olhares múltiplos e por uma escuta atenta ao eco de vozes femininas. Para estudiosos da poesia contemporânea e do discurso literário, bem como para leitores afetivos da obra de Ana Luísa

Amaral, esse livro representa uma janela — sensível, incisiva e cuidadosa. A leitura que oferece é uma afirmação de que o nome, carregado de história e sutilezas é, sobretudo, potência: potência de nomear, de permanecer, de reinventar. Portanto, apesar de uma certa intensidade discursiva (falas-leituras-escritas) que revela a proximidade/convivência com a poeta e sua importância (e relevância) — na e para — a literatura portuguesa contemporânea, a proposta entrelaça isso a uma escrita séria e inventiva, e se afirma como leitura recomendável para o público acadêmico, literário e geral.

Por fim, a obra de Pequeno, Alves e Figueiredo alcança seu propósito: mais do que documentar, elas pulsionalizam o nome de Ana Luísa Amaral, e com isso reforçam a ideia de que homenagear é, também, criar novos caminhos de leitura e convivência literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PEQUENO, Tatiana; FIGUEIREDO, Mônica; ALVES, Ida. **O que há num nome**: estudos sobre a obra de Ana Luísa Amaral. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2024 – (*Coleção Ensaios*). ePub. ISBN 978-85-7591-794-7. [livro eletrônico]

Recebido para avaliação em 13/07/2025.

Aprovado para publicação em 24/07/2025.

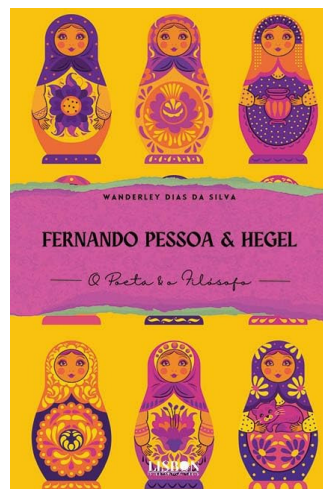
NOTA

1 Doutorando em Estudos de Literatura na área de Literatura Comparada — Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Cognição e Linguagem — Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico – Instituto Federal Fluminense Campus Bom Jesus do Itabapoana (IFF).

RESENHA DE *FERNANDO PESSOA & HEGEL: O POETA & O FILÓSOFO*, DE WANDERLEY DIAS DA SILVA

REVIEW OF *FERNANDO PESSOA & HEGEL: O POETA & O FILÓSOFO*, BY WANDERLEY DIAS DA SILVA

Mário João Correia¹



Fernando Pessoa & Hegel: O Poeta & o Filósofo é uma proposta ambiciosa de encontrar uma explicação cabal para a unidade dramática formada pelos heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis a partir de uma leitura dialética hegeliana. Trata-se do primeiro de dois volumes (o segundo é prometido pelo autor ao longo da sua exposição) onde Wanderley Dias da Silva consegue, talvez não inteiramente de um modo intencional, cumprir dois propósitos: de modo direto e incisivo, encontra na **Fenomenologia do Espírito** (1807) uma chave de leitura para

o jogo heteronímico; de modo indireto, não sabemos se intencional, acaba por clarificar a dinâmica das figuras do espírito hegelianas, nos seus vários círculos concêntricos, através da sua aplicação aos heterônimos. Procuraremos nesta resenha dar a entender como o faz, os méritos deste feito e, pressupondo já que se trata de um trabalho extremamente bem articulado, apontar desafios e possíveis dificuldades de coerência.

Em primeiro lugar, é importante fazer uma nota sobre os conhecimentos filosóficos de Pessoa. São mais as dúvidas do que as certezas no que diz respeito ao conhecimento direto ou indireto que teria da obra de Hegel. Como aponta o autor em nota (2024, p. 221, nota 10), dada a inexistência de

obras de Hegel na biblioteca pessoal de Fernando Pessoa, é plausível pensar que esse conhecimento proviesse da leitura de enciclopédias filosóficas ou de leituras indiretas em geral. Contudo, e até tendo em conta a centralidade dada às afirmações presentes no artigo **A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico** (Pessoa, 1912), como veremos, talvez fosse possível procurar uma relação indireta com o pensamento de Hegel por via da poesia oitocentista. Não nos referimos apenas às **Odes modernas** de Antero de Quental (1865), mas também a poetas oitocentistas que fazem uso, mais ou menos livremente, de elementos filosóficos retirados de Hegel e de outros autores do idealismo alemão, alguns deles interpretados por Pessoa nesse mesmo artigo. Uma outra fonte indireta que poderia ser importante explorar seria Helena Blavatsky, cuja tradução (da mão de Fernando Pessoa) de **A voz do silêncio** (1889) é referida neste trabalho, e que de facto discute e utiliza doutrinas de Hegel em **A Doutrina Secreta** (1888), entre outros trabalhos.

Seja como for, Wanderley Dias da Silva não se limita a explorar os diversos momentos da obra pessoana em que Hegel é mencionado, o que já não seria pouco. Não se limita, também, a identificar e interpretar os temas hegelianos na sua obra, em especial, a consciência infeliz, a dialética e a negatividade, como tem sido apanágio de alguns exegetas mais filosóficos de Pessoa, em particular Diogo Ferrer e Eduardo Lourenço, longamente discutidos neste livro. Faz tudo isso, mas faz mais do que isso. O seu projeto de leitura dos três principais heterónimos de Pessoa é bem mais arrojado: encontrar a unidade — o drama-total do drama-em-gente, como afirma, partindo da famosa carta a Casais Monteiro (Pessoa, 1986 [1935], p. 199) — dos três heterónimos na dialética das figuras da consciência tal como são apresentadas na **Fenomenologia do Espírito**.

Para levar avante a sua proposta de leitura, por um lado, serve-se de duas intuições de Paulo Tunhas, a saber, o facto de Pessoa, com a explicitação do jogo heteronímico, “acentuar o carácter operatório da poesia e a exigência da contemplação segunda” (Tunhas, 2006, p. 41); e a interpretação do semi-heterónimo Bernardo Soares como um “póstumo epígono, e, ao mesmo tempo, um leitor médio que, por ele solicitado, fosse capaz de se situar num primeiro plano de contemplação à sua obra” (Tunhas, 2006, p. 43).

Por outro lado, houve necessidade de dedicar uma parte bastante significativa da sua exposição à questão da unidade da obra de Fernando Pessoa. De facto, uma das maiores virtudes deste livro é a longa discussão da posição de Eduardo Lourenço (2020 [1949-1982]; 2016) na matéria, procurando resgatar Fernando Pessoa de leituras que se tornaram canónicas segundo as quais estamos perante a fragmentação do eu, a sua desintegração, ou perante a ficcionalização da ficção do eu. O autor julga, justificadamente, quanto a nós, que se deve levar a sério a supramencionada carta a Casais Monteiro onde descreve o “dia triunfal” e o desdobramento dos três grandes heterónimos Caeiro, Reis e Campos. Não há motivo nenhum para não supor

uma operância de segundo grau — o drama-total — dos três heterónimos como momentos ou figuras de um todo se é o próprio Pessoa que aponta para essa operância. Por conseguinte, Wanderley Dias da Silva procura tornar clara, explícita, teoricamente coerente, a “impressão de totalidade” (Casais Monteiro, 1985, p. 87) já apontada por Casais Monteiro.

E tal como não há motivo para duvidar de uma autoproclamada unidade, também não o haverá para duvidar de um autoproclamado hegelianismo. De facto, no centro da hipótese do autor está a promessa do “Supra-Camões”, que seria o poeta capaz de superar “as duas formas menos complexas de transcendentalismo” (Pessoa, 1912, p. 191) existentes até então: o poeta espiritualista e o poeta materialista, fatalmente pessimistas, seriam superados pelo poeta que finalmente atingisse o Transcendente enquanto contraditório. Vale a pena citar a secção de “A nova poesia portuguesa...” que se encontra no cerne da leitura hegeliana proposta pelo autor:

Um outro sistema pode, porém, surgir, limite e cúpula da metafísica. Suponha-se que a um transcendentalista qualquer esta objecção se faz: O Aparente (matéria e espírito) é para vós *irreal*, é uma manifestação irreal do Real. Como, porém, pode o Real manifestar-se irrealmente? Para que o irreal seja irreal é preciso que seja real: portanto o Aparente é uma *realidade irreal*, ou uma *irrealidade real* — uma contradição realizada. O Transcendente pois é e não é ao mesmo tempo, existe à parte e não à parte da sua manifestação, é real e não-real nessa manifestação. — Vê-se que este sistema é, não o materialismo nem o espiritualismo, mas sim o panteísmo, transcendentalizado; chamemos-lhe pois o transcendentalismo *panteísta*. Há dele um exemplo único e eterno. É essa catedral do pensamento — a filosofia de Hegel.

[...] Logo no vestibulo da investigação nos aparece a característica *contradição* deste sistema. «Materialização do espírito», e «espiritualização da matéria», «choupos d'alma», quedas que são ascensões, folhas que tombam que são almas que sobem — não é preciso mais, repetimos. Eis, em seu pleno estado emotivo, o transcendentalismo panteísta. Quanto mais se analisa, mais claramente isto se revela. Para os nossos novos poetas, uma pedra é, ao mesmo tempo, realmente uma pedra e realmente um espírito, isto é, irrealmente uma pedra... Mas para que continuar? A evidência de certas provas, quando o que fica provado traz consigo tudo em que pusemos a nossa esperança e a nossa fé, embriaga de alegria para além de se poder ficar com a lucidez intacta e o poder de exprimir em equilíbrio.

E quais são, enfim, as conclusões últimas de quanto neste artigo expusemos? São aquelas em que através de todos os nossos artigos temos insistido. Se a alma portuguesa, representada pelos seus poetas, encarna neste momento a alma recém-nada da futura civilização europeia, é que essa futura civilização europeia será uma civilização lusitana. Primeiro, porém, consoante todas as analogias no-lo impõem, a alma portuguesa atingirá em poesia o grau correspondente à altura a que em filosofia já está erguida. (Pessoa, 1912, pp. 189-191)

É justamente partindo da promessa pessoana de um poeta que erguerá em poesia aquilo que já foi erguido por “um exemplo único e eterno” em filosofia, a saber, por Hegel, que Wanderley Dias da Silva se mostra legitimado a demonstrar de que modo a dialética Caeiro-Campos-Reis (por esta ordem) corresponde à dialética das figuras da consciência na **Fenomenologia do Espírito**. A este exercício de correspondência, o autor convencionalmente chamar “espelhamento” (Dias da Silva, 2024, *passim*.) e promete um segundo volume com um exercício completo de espelhamento, quase poema a poema, ao passo que neste primeiro lança as bases e os argumentos que o legitimam, por vezes exemplificando-o já. E que bases são estas?

Em primeiro lugar, a partir da metáfora da semente, do botão, da flor e do fruto (cf. Hegel, 2022 [1807], p. 35), propõe que é impossível compreender os heterónimos isoladamente, porque é na sua unidade que se encontra o seu sentido num drama-total, tal como numa planta não é possível isolar esses elementos para compreender todo o processo da planta. Em segundo lugar, atribui a cada um dos heterónimos um conjunto de figuras do espírito e mostra como o falhanço, ou a contradição interna dessas figuras clama, precisamente, pelo aparecimento de um outro heterónimo que o supere, isto é, aplica a famosa *Aufhebung* (suprassunção, ou sublimação, conforme as traduções) ao aparecimento dos heterónimos.

Em segundo lugar, dedicará palavras bastante acres a dois anti-hegelianismos nos estudos pessoanos. O primeiro é o de João Gaspar Simões, que critica, não uma leitura hegeliana de Pessoa, mas o próprio hegelianismo de Pessoa. Simões é visto pelo autor como um dos principais responsáveis pelo facto de não ter havido nos estudos pessoanos uma atenção maior à relação entre a poesia de Pessoa e a filosofia de Hegel, ao ter afirmado que a educação hegeliana de Pessoa o havia tornado num “idealista que teimava em não renunciar a uma concepção materialista do mundo” (Simões, 2017 [1950], p. 158). O segundo é personificado em Sandra Abdo, que procura afastar a poética de Pessoa do sistema hegeliano, apodado com termos como “fagocitante”, “totalizante” e afins (cf. Abdo, 2002). Wanderley Dias da Silva será bastante duro — o que é, de resto, expectável e legítimo, dado o seu próprio projeto exegetico — a mostrar que quer Simões, quer Abdo, não compreendem o pensamento de Hegel.

Em terceiro, partindo dos trabalhos de Diogo Ferrer sobre a negatividade em Pessoa (cf. Ferrer, 2017; 2008), contrasta dois tipos de negatividade presentes em Fernando Pessoa. O primeiro é uma negatividade absoluta, presente no **Fausto**, que conduz a uma aniquilação do sujeito. O segundo, que é o que importaria aqui, é uma negatividade simples, parte do processo de autorreconhecimento do sujeito, ou da consciência. Neste tipo de negatividade, Wanderley Dias da Silva considera que Ferrer intui corretamente que Caeiro é o germe da negatividade, na medida em que produz a heteronímia por intermédio do seu desinteresse (por vezes, da sua recusa) de reconhecer-se como autoconsciência.

Posto isto, o autor propõe, com exemplos de excertos bastante elucidativos, que Alberto Caeiro é o mestre num sentido hegeliano. Sejam os claros: Caeiro é o mestre, Campos é o escravo-próximo e Reis é o escravo-distante na dialética do senhor e do escravo. O mesmo jogo se pode encontrar em todos os círculos das figuras da consciência. O autor formula a sua chave de leitura do seguinte modo:

- (1) o drama-Caeiro reflete os vários primeiros momentos da dialeticidade da consciência (rumo ao saber verdadeiro), a *abstração*;
- (2) o drama-Campos representa os vários segundo momentos, o *dialético* ou *negativo*;
- (3) e o drama-Reis personifica os vários terceiros estágios dessa dialeticidade, o *especulativo*. (Dias da Silva, 2024, p. 31)

A centralidade de Campos, ou a intuição de que, nas palavras do autor, “o coitado do Álvaro de Campos” é o epicentro do drama, ou a dramaticidade do drama em si, é uma evidência nesta leitura. Campos funciona, na dialética do drama-total, como elemento mediador entre os extremos da pura abstração (Caeiro) e da especulação positivo-racional (Reis). Ele representa no drama-total o lugar da própria autoconsciência, a batalha pela autonomia, pela liberdade e pelo reconhecimento anterior à reconciliação da autoconsciência na consciência infeliz.

Por conseguinte, Wanderley Dias da Silva procurará demonstrar que este movimento triádico está espelhado nos poemas dos três heterónimos: o drama-Caeiro é o momento afirmativo, da consciência pura, da certeza sensível, do mestre, do estóico; o drama-Campos é o momento negativo, da autoconsciência, do escravo imediato, do cético; o drama-Reis é o momento da dupla negação (da negação da negação), do retorno da consciência a si própria, do escravo distante, da consciência infeliz. Deixamos aqui apenas um de muitos momentos do livro em que se ensaia este espelhamento entre o drama-total pessoano e o drama fenomenológico da consciência, para que o leitor fique com um vislumbre do que o espera:

Enfim, em tudo que o coitado do Álvaro de Campos vê, ouve, sente (e escreve) quando está desperto, descobre-se *autoconsciência absoluta* e, portanto, dupla negação. Ou, nas palavras do próprio heterônimo, ele descobre, quotidianamente, que tudo é «Rua a passear por mim a passear pela rua por mim / Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá».

Mas Álvaro de Campos descobre também, com tudo isto, que, invariavelmente, só nos tornamos autoconscientes através da alteridade, o retornar do outro, acima de tudo, através da relação interpessoal, individual, face a face com as dificuldades da descoberta da autonomia das coisas e dos outros, ou seja, o outrar-se e suas contradições. [...] No drama total, essa consciência da alteridade, a maldição da autoconsciência, o peso ontológico do outrar-se, o terror da presença do outro (que não deve ser confundido com o horror metafísico do outro sentido pelo *Fausto*, como veremos), o dilema do desejo do

autorreconhecimento, é o que separa Caeiro de Campos: o *mestre do servo imediato*, a essência simples da autoconsciência da autoconsciência *per se*, no caminho da alma.

E, neste sentido, haverá também ocasião propícia para entender porque Campos está correto em observar o distanciamento do outro servo, R. Reis (a *autoconsciência autônoma*, o servo distante). No drama total, Reis representa a síntese da consciência e da autoconsciência, a razão, simbolizada pelo servo que distancia-se do mestre, tornando-se consciência autônoma. (Dias da Silva, 2024, p. 75)

Reitere-se que o autor tem plena noção de que os heterónimos, ao serem sujeitos completos, não podem ser lidos apenas como três partes de uma consciência comum, ou seja, cada um deles tem o seu drama individual, o qual não poderia ser inteiramente explicado pela dialética interna à relação entre os três. Isso permitiria, talvez, explicar eventuais exceções ou instâncias que se constituíssem como contraexemplos a uma leitura dialética geral. O que nos parece, porém, mais problemático, é a possibilidade de esta leitura estar a forçar um espelhamento quase perfeito de dois dramas (o drama-total heteronímico e o drama fenomenológico da consciência), ou seja, a exigir dos poemas dos heterónimos uma coerência interna que eles simplesmente não foram feitos para ter. Parece-nos que é um pouco o que acontece quando, no capítulo 3, se procura fazer uma aproximação (muito bem feita, não é isso que está em causa) entre o paganismo de Pessoa e a filosofia de Hegel. Este apontamento não deve ser lido como uma crítica, mas como uma dúvida.

Para terminar, julgamos que o livro tem algumas partes mais bem conseguidas do que outras. O capítulo 2 é cristalino, quanto a nós o ponto forte do livro. A crítica a Eduardo Lourenço no que diz respeito à questão da unidade da obra de Pessoa no capítulo 4 é também muitíssimo bem conseguida. Já o recurso a William Desmond e a Vilém Flusser no capítulo 5 para retomar o problema da alteridade em Hegel, embora absolutamente legítimo, parece-nos um elemento um tanto heterogêneo relativamente ao conjunto do que foi exposto atrás. De qualquer forma, isso não retira em nada valor ao livro. **Fernando Pessoa & Hegel...** é uma proposta de leitura muito bem fundamentada, convincente, escrita de um modo claro. Aguardamos com grande expectativa o segundo volume.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDO, Sandra. **Fernando Pessoa: Poeta cético?**. Tese de doutorado apresentada na Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2002.

BLAVATSKY, Helena P. **A voz do silêncio**. Trad. Fernando Pessoa. 4ª ed. Brasília: Editora Teosófica, 2022.

CASAIS MONTEIRO, Adolfo. **A poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: IN-CM, 1985.

FERRER, Diogo. Fernando Pessoa e a Consciência Infeliz. *In: Revista Filosófica de Coimbra*, nº 33, 2008, pp. 203-222.

FERRER, Diogo. Fernando Pessoa: Aproximação dialética e fenomenológica. *In: Ipseitas*, nº 3 (2), 2017, pp. 21-40.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. José Barata-Moura. Lisboa: Página a Página, 2022.

LOURENÇO, Eduardo. **Obra Completa IX: Pessoa revisitado e crítica pessoana (1949-1982)**. Ed. Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.

LOURENÇO, Eduardo. Nietzsche e Pessoa. *In: B. Ryan et al. (eds.). Nietzsche e Pessoa: Ensaios*. Lisboa: Tinta da China, 2016.

PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psychologico. *In: A Águia*, nº 9, 11 e 12, set.-dez. 1912, pp. 86-94, 153-157 e 188-192.

PESSOA, Fernando. **Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas**. Intr., org. e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

QUENTAL, Antero de. **Odes modernas**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.

SIMÕES, João Gaspar. **Vida e obra de Fernando Pessoa**. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

TUNHAS, Paulo. Pessoa: Operações e contemplação. *In: Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, nº 3, 2006, pp. 39-43.

Recebido para avaliação em 03/07/2025.

Aprovado para publicação em 31/10/2025.

NOTA

1Investigador do Instituto de Filosofia, Universidade do Porto, onde se doutorou em 2021 com a tese *De sufficientia praedicamentorum: suficiência e distinção das categorias na escolástica medieval*. Desenvolve um projeto (CEEC Individual, 4ª edição, FCT) intitulado “Taxonomies of Distinction in Iberian Scholasticism: Francisco Suárez, Pedro da Fonseca and Pedro Luis”. Membro da Sociedad de Filosofía Medieval e da Red Española de Metafísica. Co-editor da *Revista Española de Filosofía Medieval* e do boletim online IPM Monthly: Medieval Philosophy Today.

"A POESIA ENSINA A CAIR", SEGUNDO AFONSO CRUZ

"POETRY TEACHES HOW TO FALL", ACCORDING TO AFONSO CRUZ

Carlos Roberto dos Santos Menezes¹



Afonso Cruz é um dos nomes mais singulares da literatura portuguesa contemporânea, cuja obra se inscreve em uma confluência entre a ficção literária, a reflexão filosófica e a experimentação estética. O autor desenvolve uma produção multifacetada que atravessa diversos gêneros — do romance à poesia, do ensaio à literatura infantojuvenil — revelando um estilo que transita entre o lúdico e o metafísico, o fragmentário e o profundamente intertextual. Sua escrita distingue-se pela articulação entre a leveza narrativa e uma densidade simbólica que convoca referências que vão da filosofia oriental à história da arte ocidental, construindo uma poética da errância e do assombro. Além de escritor, Afonso Cruz é também ilustrador, cineasta e músico, atividades que confluem em sua obra literária como marcas de uma sensibilidade expandida, profundamente visual e sonora. Tal vocação interdisciplinar não apenas enriquece sua escrita como também tensiona os limites formais do literário, colocando-o entre os autores mais inovadores da cena lusófona contemporânea. Cruz constrói, livro a livro, um universo ficcional próprio, povoado por personagens excêntricos, interrogações filosóficas e narrativas que frequentemente assumem a forma de constelações fragmentadas, como é o caso da obra **Dieta da poesia** (2025).

Publicado pela editora Dublinense, a pequena narrativa em questão pertence à Coleção Gira, que parte de uma premissa instigante: a língua portuguesa não deve ser concebida como um território fixo ou uma pátria unívoca, mas como um campo vasto e multiforme de criação. Trata-se, portanto, de uma perspectiva que recusa os enquadramentos nacionalistas

e se volta à escuta das múltiplas inflexões do português em diferentes geografias culturais. O que está em jogo na curadoria da coleção não é apenas a reunião de textos em língua portuguesa produzidos fora do Brasil, mas a valorização das distintas expressividades que o idioma assume, revelando modos próprios de pensar, imaginar e narrar o mundo a partir de contextos históricos, sociais e simbólicos diversos.

Essa proposta editorial não apenas amplia o horizonte da literatura em português como também evidencia a relevância dos vínculos inter-lusófonos na produção contemporânea. Nesse sentido, a inserção de Afonso Cruz no catálogo da coleção adquire um valor representativo. Cruz, cuja obra se inscreve entre as mais inventivas da atualidade, é frequentemente associado àquilo que Miguel Real classifica como “novíssima ficção portuguesa” — um conjunto de autores surgidos a partir dos anos 2000 que se caracteriza por uma renovação formal, por uma abordagem cosmopolita da narrativa e por uma forte intertextualidade com saberes filosóficos, históricos e estéticos.

Ao integrar essa linhagem, Cruz não apenas reafirma a vitalidade da literatura portuguesa contemporânea, mas também projeta sua escrita em um circuito mais amplo da lusofonia, tornando evidente como o idioma pode ser, simultaneamente, herança e reinvenção. Assim, a publicação de seus livros pela Coleção Gira não é um gesto casual: é o reconhecimento da singularidade de uma voz literária que ressoa com profundidade e originalidade dentro do multiverso da língua portuguesa.

O livro **Dieta da poesia** é uma narrativa profundamente simbólica, em que o autor assume uma linguagem fabular que combina lirismo, melancolia e uma leveza filosófica. O protagonista, António de Lousada — também conhecido como Bazulaque — experimenta uma transformação radical em sua vida a partir do contato inusitado com a poesia, não como forma literária isolada, mas como experiência sensorial, afetiva e cognitiva. O título da obra, à primeira vista modesto, abre-se a uma série de camadas interpretativas: se se trata de uma “dieta”, esta não é restritiva, mas expansiva, feita de palavras que alimentam e transfiguram. Afinal a dieta deve obedecer a duas principais questões: “1) Reconhecer o momento de tentação ou gula; 2) Ter sempre consigo um livro de poesia”. Isto porque, a “dieta da poesia” “consiste em refinar a percepção que emanamos” (Cruz, 2025, p. 85). Portanto, não se trata apenas da poesia enquanto gênero textual, mas da própria linguagem poética como força vital — uma espécie de alimento simbólico que nutre o espírito e reconfigura o mundo.

As alterações provocadas pela poesia não só tinham um efeito na saúde física, como ele era viva prova, como também no interior, que, por sua vez, se exterioriza numa aura de sedução, que António de Lousada, o Bazulaque, denominou pertinentemente de aura poética. Algo que invertia a gravidade e que ele vira acontecer num retrato, num abraço dos pais, na palavra obrigado, num andar sem peso, no rosto de Maria dos Santos... (Cruz, 2025, p. 79).

A partir do trecho citado, é possível compreender o termo “aura da poesia” como a expressão sensível de uma transformação interior provocada pela experiência poética. Trata-se de algo que nasce de dentro, de uma mudança íntima e profunda, e que se torna visível ao redor do sujeito, como um brilho sutil, uma espécie de magnetismo encantador que altera sua relação com o mundo. Essa aura não se restringe ao contato direto com o poema escrito, mas se manifesta em pequenos gestos e cenas cotidianas — um retrato, um abraço, um agradecimento, um caminhar leve, o rosto de alguém amado. Nessas situações aparentemente simples, a poesia revela sua presença como um encantamento que ressignifica a realidade.

Quando se diz que essa aura “inverte a gravidade”, afirma-se metaforicamente que ela altera as leis comuns da experiência, produzindo uma sensação de leveza, de elevação, como se o sujeito tocado por esse estado poético passasse a viver em outra dimensão da sensibilidade. Assim, o que António de Lousada, o Bazulaque, nomeia como “aura poética” corresponde a uma espécie de brilho existencial: um estado de encantamento que transborda da alma e imprime beleza ao mundo. Mais do que um efeito literário, a poesia se revela aqui como uma força vital, um modo de estar no mundo que transforma o cotidiano em algo extraordinário. Trata-se, enfim, de uma estética da existência, em que a linguagem, o corpo e os afetos ganham nova luz por meio da sensibilidade poética. É neste sentido que “as pessoas ficam imediatamente mais bonitas ao dizer um poema e que há uma aura de irresistibilidade em quem o faz, um traço silencioso e invisível que se manifesta no observador em forma de sedução” (Cruz, 2025, p. 79-80).

O universo narrativo, por sua vez, é povoado por personagens e fatos inusitados: um sujeito com compulsão alimentar que passa a alimentar-se de poesia, um retratista com qualidades de detetive, cartas reais e ficcionais que circulam entre os moradores de uma pequena comunidade e um poema de amor esquecido dentro de um casaco a provocar uma busca inatingível por uma mulher chamada Maria. Esses elementos, inseridos em um enredo aparentemente simples, compõem uma tapeçaria de significados em torno da potência da leitura e da criação literária inerentes a “aura da poesia”. O gesto de ler, nesse contexto, ultrapassa sua função instrumental — ele passa a ser apresentado como prática transformadora, como possibilidade de reorganizar o real, de abrir horizontes e de lidar com o indizível. A leitura, assim como a escrita, torna-se espaço de invenção de si e do outro, tal qual o retrato pintado por Eduardo, que elucida a Bazulaque (e conseqüentemente ao leitor) o poder da criação artística em tornar os “detalhes mais verdadeiros do que os do rosto verdadeiro”:

— É que — disse o artista — quando se desenha, alguns traços são irrelevantes e outros são fundamentais nas suas proporções e relações. Uns desaparecem ou aparecem com o tempo, enquanto outros se mantêm inalterados por debaixo de todas as mudanças. São esses que quando os captamos transformam o retratado em linguagem emocional, que transcende o que se vê, porque se subtiliza em afecto... (Cruz, 2025, p. 45).

O protagonista, ainda que imerso em uma comunidade modesta, não restringe sua relação com a palavra ao consumo privado da literatura. Ao contrário: ele transforma-se em mediador, lendo e escrevendo cartas para aqueles que não sabem ler num gesto “benemérito de natureza epistolar” (Cruz, 2025, p. 19). Isto acabou por colocar Bazulaque diante da latente fealdade das pessoas, que pode ser compreendido como sinônimo de maldade, recorrente no conteúdo das cartas, tais como a amargura, cinismo, vingança e insultos. Mesmo havendo celebração e tristeza, amizade e saudade, o que mais impressionou a personagem foi a profusão das pequenas e grandes maldades. Diante disso, Bazulaque decide intervir e passa a “corrigir” o conteúdo das cartas por meio de modificações tanto na escrita quanto na leitura, valendo-se de um gesto de compaixão e de imaginação solidária, em que a criação de mundos possíveis é posta a serviço do alívio da dor e da construção de vínculos. Esse ato revela uma dimensão ética da escrita que perpassa toda a obra de Afonso Cruz: a convicção de que a linguagem da poesia pode ser abrigo, consolo e ponte entre mundos.

Ao longo da narrativa, são evocadas figuras poéticas e filosóficas como Emily Dickinson, Wallace Stevens, Manoel de Barros, Simone Weil e Li Shang-Yin. Embora não estejam presentes como personagens, suas palavras atravessam a narrativa como espécie de intertexto — são vozes que iluminam a interioridade de Bazulaque e oferecem ao leitor a sensação de estar diante de uma constelação de saberes e sensibilidades. Tal recurso é um dos mecanismos inerentes à construção literária do autor português que se vale do espaço ficcional para traçar diálogos ininterruptos com diversos escritores, construindo uma espécie de tapeçaria literária ou uma incrível biblioteca imaginária junto de seus leitores².

A **Dieta da poesia**, por sua vez, parece ser um daqueles textos em que a palavra poética adquire uma vertente pedagógica. Esta metáfora inicia-se no texto de Cruz a partir da estranha queda sofrida pela personagem Bazulaque que passa por uma metamorfose existencial deixando de ser um sujeito compulsivo por comida para tornar-se um leitor crônico de poesia:

Em casa, quando os doces não estavam ao seu alcance, subia a uma cadeira e, se a altura da cadeira não chegasse, corria até à biblioteca, não por necessidade de leitura, mas por necessidade de livros: e punha-os na cadeira para chegar ao frasco das bolachas de manteiga. Foi o início de um contacto frequente com a biblioteca da casa. Os livros permitiam-no chegar mais alto, mais além, uma prateleira acima. Um dia, com uma pilha mais alta do que era costume para chegar a um frasco colocado ainda mais alto do que era costume, um volume da *Comédia humana*, de Balzac, cedeu, e o Bazulaque caiu com estrondo no chão. Tentou levantar-se mas tinha-se magoado nas costas. Sozinho em casa, teve de esperar que chegasse alguém da família ou um dos empregados para o ajudarem. Enquanto aguardava, entediado e imóvel, pegou

num livro de poesia de Emily Dickinson. Gostou dos primeiros versos e continuou a ler. Quando a mãe chegou deparou-se com os cacos do frasco, as bolachas de manteiga e os livros espalhados, a cadeira tombada e o filho a ler no chão (Cruz, 2025, p. 11-12).

A partir desta estranha e inusitada queda, a vida de Bazulaque passa por uma inversão em que “a comida tinha deixado de ser a sua prioridade quotidiana, tinha passado a segundo plano. Lia como atividade principal e comia como atividade secundária” (Cruz, 2025, p. 13-14). Isto porque, “a poesia o despertava e o transformava” (Cruz, 2025, p. 14). A queda, por assim dizer, tanto fora física quanto metafórica, ao passo de fazer ressoar os versos emblemáticos de Luíza Neto Jorge: “O poema ensina a cair/ sobre os vários solos/ desde perder o chão repentino sob os pés/ como se perde os sentidos numa/ queda de amor, ao encontro/ do cabo onde terra abate e/ a fecunda ausência excede” (Jorge, 2023, p. 164).

A vida de Bazulaque adquiriu um novo sentido a partir do momento em que os livros deixaram de ser meros objetos para auxiliar no alcance dos biscoitos e passaram a atuar como repositórios das folhas que se prolongam para lá das estantes, das paredes e da biblioteca. O livro de Emily Dickinson possibilitou a queda no solo da poesia, levando a personagem a entrar em contato com o amor e obsessão pela leitura, provocando em si uma metamorfose existencial na qual o seu olhar passa a se deslocar para a beleza e o silêncio do mundo a que chamamos amor. E neste processo, ao final de sua biografia, a personagem irá “ensinar” para o leitor uma importante lição através de uma carta inventada destinada à falecida filha do Sr. Gouveia:

Sabias que existem duas gravidades, uma que nos faz cair, aquela que todos conhecemos porque exerce a sua tirania desde que somos crianças — cair não custa nada, magoa, mas está ao alcance de toda a gente — e depois existe ainda uma outra, uma outra que nos faz cair também, mas em sentido oposto? A irmã Dolores disse-me que Simone Weil chamava a isso de graça. Não sei se é graça, mas percebo perfeitamente o que acontece em certas alturas. A mesma Simone Weil disse que o único remédio para nós seria arranjar-nos uma espécie de clorofila que nos permitisse alimentar-nos de luz. Fiquei muito tempo a pensar nisto. Essa clorofila existe, querido paizinho. Já reparei como a irmã Dolores brilha no escuro. Há palavras que nos tocam tanto que nos fazem cair para cima, numa gravidade invertida. É de facto uma queda, não é um voo, pois é tão natural como cair. Voar exige algum esforço, mas cair é uma graça (Cruz, 2025, p. 72-73).

O verso título do poema de Luíza Neto Jorge elucida que o poema é o lugar de aprendizagem do poema. Neste sentido, a narrativa Cruziana parece ecoar os versos da poeta para dizer ao seu leitor que o Bazulaque aprende a poesia com a poesia e a permite transbordar para fora dos versos a encher a própria vida da personagem com “lições de poesia”. A persona-

gem, ao despencar da pilha de livros, cai em abismo e passa a passear pela senda da poesia, ecoando novamente a voz de Luiza Neto Jorge ao dizer: “quando voltar ao abismo, à sua casa de paz e verdade, eu, sacerdotisa, ler-vos-ei os ensinamentos do livro vedado. Com eles renovareis o mundo” (Jorge, 2023, p. 336). A narrativa Cruziana vale-se da palavra poética, pois é através da própria poesia — seja em verso ou em prosa — que o leitor aprende e apreende as diversas formas para falar de amor. Neste sentido, o espaço textual torna-se o lugar por excelência da partilha, da solidariedade, da comunhão dos afetos e saberes pela palavra poética.

Afonso Cruz, então, parece querer dizer ao seu leitor que a narrativa poética ensina a cair, cair em estado de graça, uma vez que a “aura da poesia” permite uma comunhão entre o gesto da escrita e da leitura, afinal, são as palavras que “nos fazem cair para cima, numa gravidade invertida” — traduzindo de maneira poética a proposta estética de **Dieta da poesia**: uma escrita que desafia os pesos da existência e propõe um movimento de elevação por meio da arte e da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRUZ, Afonso. **Dieta da poesia**. Porto Alegre/São Paulo: Dublinense, 2025.

JORGE, Luiza Neto. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2023.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo: 1950-2010**. Portugal: Caminho, 2012.

Recebido para avaliação em 03/07/2025.

Aprovado para publicação em 11/11/2025.

NOTAS

1 Doutor em Letras Vernáculas, área de concentração em Literatura Portuguesa, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Integrante dos grupos de pesquisas: Escrever o século XXI: a novíssima ficção portuguesa e os desafios da contemporaneidade, coord. pelo Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, e A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI, coord. pela Profa. Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria.

2 Esta forma de escrita pode ser compreendida como um processo de «transmigração narrativa» que opera como um mecanismo de expansão do universo ficcional, permitindo ao autor transitar entre novas e antigas paisagens, revisitar e incorporar diferentes formas de discurso, contrair ou expandir histórias e reavivar personagens. A transmigração também implica um jogo intertextual em que Cruz se apropria de narrativas preexistentes, referencia pensamentos filosóficos e científicos, evoca figuras históricas e dialoga com múltiplas tradições culturais. Assim, sua literatura se constrói como um espaço dinâmico, no qual a migração de ideias, estilos e vozes não apenas dissolve fronteiras entre ficção e realidade, mas também evidencia o caráter transdisciplinar de sua escrita. Para melhor esclarecimento recomenda-se a leitura da Tese de Doutorado de Carlos Roberto dos Santos Menezes intitulada: **Transmigrações narrativas: um passeio pela biblioteca Mnemosyne de Afonso Cruz**, publicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e defendida em 2025.

ENTRE FIOS E DESTINOS: A TEIA DE CONEXÕES EM *TUDO-ESTÁ- LIGADO* DE PEPETELA

BETWEEN THREADS AND DESTINIES: THE WEB OF CONNECTIONS IN PEPETELA'S *TUDO-ESTÁ-LIGADO*

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos¹



Em *Tudo-está-ligado*, Pepetela constrói uma narrativa que não se limita ao relato de acontecimentos, mas se projeta como um espaço de reflexão sobre as conexões invisíveis que moldam a existência humana. O título do romance antecipa, de certo modo, o que se desvela ao longo das páginas: uma trama em que personagens, histórias e tempos se entrelaçam, sugerindo que a compreensão do mundo exige um olhar atento aos fios que unem o aparentemente disperso. Publicado em 2025 pela Editora Kapulana, o livro se destaca no cenário da literatura contemporânea

de língua portuguesa ao apresentar uma proposta estética que articula diferentes heranças literárias e culturais com questões e sensibilidades próprias do nosso tempo.

O protagonista, o major Santiago, é apresentado como um homem cuja trajetória foi marcada pela experiência militar e por um acidente que o afasta do serviço ativo. O retorno à Benguela de sua infância não é apenas um movimento geográfico, mas simbólico: trata-se de um mergulho em suas próprias raízes, na memória familiar que remonta ao reino Tchiyaka. Esse retorno, contudo, não se dá sem tensões. Santiago se vê diante de um passado que insiste em reaparecer, seja nas lembranças dos familiares, seja na presença de Jeremias e Zacarias, o cão e o gato que se tornam companheiros

de jornada. Esses animais, longe de serem meros elementos decorativos, assumem funções narrativas relevantes, quase míticas, deslocando o protagonista do papel de simples observador para o de participante ativo em um universo em que o humano e o animal, o visível e o invisível, se confundem.

A presença dos animais, Jeremias e Zacarias, não se restringe ao plano do realismo fantástico, mas serve como metáfora para a própria condição humana em tempos de crise. O cão, com sua lealdade incondicional, e o gato, com sua independência e astúcia, funcionam como espelhos das próprias ambiguidades de Santiago, que oscila entre o desejo de isolamento e a necessidade de pertencimento. Eles também refletem a tensão entre o individual e o coletivo, tão cara à sociedade angolana contemporânea, marcada por ciclos de união e fragmentação, de esperança e desencanto.

Ofeka, neta de uma adivinhadora e grande dona de feitiços, ocupa um espaço central na narrativa. A profecia da avó, que anuncia um destino extraordinário à neta, reverbera ao longo da história, materializando-se na presença do espírito Olegário, enviado para guiá-la. Esse elemento sobrenatural não é mero recurso de exotismo, mais parte integrante da estrutura narrativa, atuando como força comentadora, provocadora e até mesmo interferente na vida amorosa e profissional da personagem. Olegário, assim, não representa o misticismo, mas funciona como um recurso que permite a Pepetela investigar as ambiguidades do destino, da vontade e das decisões tanto individuais quanto coletivas.

Além disso, as práticas orais, expressas nas profecias e nos feitiços, não especificam unicamente um recurso de ambientação, mas funcionam como um dispositivo narrativo que permite a Pepetela examinar as interrogações entre o passado e o presente, bem como entre o sagrado e o profano. As histórias compartilhadas pelos mais velhos, os repertórios narrativos transmitidos ao longo das gerações e os rituais que atravessam o cotidiano das personagens operam como elos entre diferentes temporalidades, evidenciando que a memória coletiva se incorpora à formação das identidades individuais. Nesse movimento, a obra de Pepetela não idealiza esses repertórios, mas os apresenta em sua densidade e ambiguidade, como expressões vivas e dinâmicas das culturas angolanas.

O encontro entre Santiago e Ofeka não acontece por acaso, mas tampouco resulta de uma fatalidade incontornável. Trata-se de um cruzamento de trajetórias que se dá no espaço da memória, da tradição e da modernidade, mediado por uma série de personagens secundários que, juntos, compõem um mosaico de vozes e experiências. O primo Joka, o amigo de infância Domingos, familiares, vizinhos, políticos e funcionários públicos: todos eles povoam o cenário da narrativa, conferindo-lhe uma densidade social e cultural que vai além do âmbito individual. É nesse sentido que o romance se apresenta como uma obra coletiva, em que cada personagem, por mais breve que seja sua aparição, contribui para a construção de um universo ficcional rico e multifacetado.

Os personagens secundários, por sua vez, não são meros coadjuvantes, mas agentes ativos na construção do tecido social representado no romance. O primo Joka, por exemplo, simboliza a resistência às mudanças impostas pela modernidade, enquanto o amigo Domingos representa a busca por novas possibilidades de existência. Os políticos e funcionários públicos, por sua vez, encarnam as contradições do poder e da burocracia, mostrando como as estruturas sociais e políticas interferem nas trajetórias individuais. Essas figuras, ao se cruzarem com as histórias de Santiago e Ofeka, ampliam o horizonte de significados da obra, tornando-a um verdadeiro painel da sociedade angolana contemporânea.

A prosa de Pepetela é atravessada por um senso de humor que não se limita ao riso fácil, mas se revela como uma forma de resistência diante das adversidades e contradições da vida angolana. O humor, aqui, é uma ferramenta crítica que permite ao autor abordar temas como a colonização, a independência, a guerra civil e as transformações sociais do país, sem cair no tom panfletário ou melodramático. Ao mesmo tempo, o misticismo que permeia a narrativa não é mera ornamentação, mas um elemento estrutural que liga o passado ao presente, a tradição à modernidade, o individual ao coletivo.

A força do romance reside, portanto, na capacidade de Pepetela em articular diferentes temporalidades e espaços, fazendo com que a história de Angola — desde a formação dos reinos no Planalto Central até a atualidade — seja narrada a partir de uma perspectiva que privilegia a experiência subjetiva e coletiva. O passado colonial, as lutas pela independência, a construção de um novo país, a guerra civil, as mudanças sociais e políticas: todos esses temas são tratados, não como pano de fundo, mas como elementos vivos da trama, que se entrelaçam com as histórias individuais dos personagens.

A linguagem de Pepetela é marcada por um ritmo que alterna entre a oralidade e a escrita, entre o coloquial e o literário. Esse jogo de vozes contribui para a construção de uma atmosfera em que o leitor se sente imerso no universo dos personagens, compartilhando suas dúvidas, angústias e esperanças. A alternância entre diferentes registros linguísticos também reflete a própria diversidade da sociedade angolana, composta por múltiplas etnias, línguas e tradições.

A obra se constrói como um grande painel em que se misturam história, tradição, modernidade, misticismo e humor. Os capítulos, precedidos por uma “Oferenda” que já anuncia o tom profético e poético do romance, desenrolam-se como pequenas narrativas autônomas que, ao se entrelaçarem, compõem um todo maior e mais complexo. O uso de elementos da prática oral, como profecias, feitiços, espíritos e histórias familiares, não se reduz a um mero recurso estilístico, mas constitui uma maneira de integrar à literatura angolana contemporânea a riqueza de suas tradições culturais.

A nota do autor, ao final do livro, revela a pesquisa de Pepetela sobre os Kyaka de Angola, baseada na obra do antropólogo Mesquitela Lima. Esse diálogo entre literatura e antropologia não é fortuito: reforça o compromisso do autor com a reconstrução crítica da história e da identidade angolanas, mostrando como a ficção pode ser espaço privilegiado para a reflexão sobre o passado e o presente.

No conjunto, **Tudo-está-ligado** é uma obra que desafia o leitor a pensar sobre as ligações invisíveis que unem pessoas, tempos e espaços. Pepetela não se contenta em contar uma história: ele convida o leitor a participar de um processo de descoberta, em que cada personagem, cada episódio, cada escolha, é parte de um grande mosaico que só faz sentido na medida em que se percebe sua relação com o todo. O romance, portanto, não se esgota na leitura: ele permanece como convite à reflexão sobre o que nos liga, como indivíduos e como sociedade, ao passado, ao presente e ao futuro.

A prosa de Pepetela, marcada pela leveza e pela profundidade, faz com que o livro seja uma experiência literária singular, que ultrapassa as fronteiras do gênero para se afirmar como obra de arte em que literatura, história e cultura se encontram em perfeito equilíbrio. O resultado é uma narrativa que, ao mesmo tempo em que nos faz mergulhar nas complexidades da sociedade angolana, nos convida a pensar sobre o sentido das nossas próprias ligações, sobre o que nos une e o que nos separa, sobre o que nos torna humanos e o que nos projeta para além de nós mesmos.

A crítica literária, ao se debruçar sobre **Tudo-está-ligado**, encontra um objeto de estudo que desafia as categorias tradicionais. O romance não se encaixa facilmente em rótulos como realismo, mágico ou histórico: ele é, antes de tudo, uma obra híbrida, que mistura gêneros, tradições e temporalidades para criar um universo ficcional único. Essa hibridização, longe de ser um defeito, é uma das grandes virtudes do livro, pois permite ao autor explorar, com liberdade e criatividade, as múltiplas dimensões da experiência humana.

No cenário da literatura contemporânea de língua portuguesa, **Tudo-está-ligado** ocupa lugar de destaque, não apenas pelo reconhecimento do autor — laureado com o Prêmio Camões —, mas pela qualidade e originalidade de sua proposta estética e temática. O livro, ao dialogar com a tradição africana e com as demandas do mundo moderno, aponta para novas possibilidades de leitura e interpretação, mostrando que a literatura pode ser, ao mesmo tempo, espelho e motor de transformação social.

O que fica, ao final da leitura, é a sensação de que tudo, de fato, está ligado: personagens, histórias, tempos, espaços, tradições, memórias. E que essa ligação, longe de ser mero artifício narrativo, é a própria matéria da vida, que se manifesta na literatura com toda a sua força e complexidade. Pepetela, ao tecer essa teia de relações, não apenas conta uma história, mas nos faz pensar sobre o que significa estar no mundo, sobre o que nos une e o que nos distingue, sobre o que nos torna humanos e o que nos projeta para além de nós mesmos.

A obra, portanto, não se limita a ser registro do passado ou do presente, mas projeto de futuro, em que a literatura se afirma como espaço privilegiado para a construção de novas identidades e novas formas de pertencimento. **Tudo-está-ligado** é, nesse sentido, obra que desafia o leitor a pensar sobre suas próprias ligações, sobre o que o une ao outro, à história, à cultura, ao mundo. E é justamente nesse desafio que reside sua maior força e originalidade.

Ao final, o que salta aos olhos é a capacidade de Pepetela em transformar a experiência angolana em experiência universal, fazendo com que o leitor, independentemente de sua origem, se reconheça nas histórias, nas escolhas, nas dúvidas e nas esperanças dos personagens. O romance, assim, ultrapassa as fronteiras do local para se afirmar como obra de alcance global, que nos convida a pensar sobre o que nos liga, sobre o que nos torna humanos e sobre o que nos projeta para além de nós mesmos. E é justamente nesse movimento de abertura, de diálogo e de reflexão que **Tudo-está-ligado** já encontra seu lugar no cânone literário contemporâneo, como obra que, ao mesmo tempo em que nos fala de Angola, nos fala de todos nós.

Por fim, **Tudo-está-ligado** se apresenta como uma obra que desafia o leitor a repensar sua própria relação com a memória, com a tradição e com o futuro. Ao tecer uma teia de conexões entre personagens, histórias e tempos, Pepetela convida o leitor a perceber que a compreensão do mundo exige um olhar atento às ligações invisíveis que unem o aparentemente disperso. A literatura, nesse contexto, não é meramente um espelho da realidade, mas um espaço de reflexão e transformação, em que cada leitor pode se refletir e, ao mesmo tempo, se reinventar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PEPETELA. **Tudo-está-ligado**. São Paulo: Editora Kapulana, 2025.

Recebido para avaliação em 19/06/2025.

Aprovado para publicação em 28/09/2025.

NOTA

1Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos. Doutor em Letras (UFPB, João Pessoa, Paraíba, Brasil). Professor substituto (IFPB, Monteiro, Paraíba, Brasil). E-mail: awsvasconcelos@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5472-8879>.

Apoio:



*Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal Fluminense (GPL/UFF)*

*“Apoiado pela Universidade Federal Fluminense com recursos do
Programa Auxílio Publicação - PROPPI, 2014”*

Programa Editorial CNPq/ 2023

Realização:

Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF (NEPA)

COLABORADORES

Veronica Prudente Costa

Tatiana Pequeno

Adriele Figueiredo

Géssica Moreira Ramos

Renan Menicucci Ferreira

Rodrigo Correa Martins Machado

Patrícia Martinho Ferreira

Eduardo Silva Russell

Cátia Monteiro Wankler

Betinha Yadira Augusto Bidemy Casimiro Sá

Angela Guida

Carlos Henrique Fonseca

Miguel Lombas

Horácio Ribeiro Pires Peixoto

Mário João Correia

Carlos Roberto dos Santos Menezes

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelo

ISSN 1984-2090

