

Licença

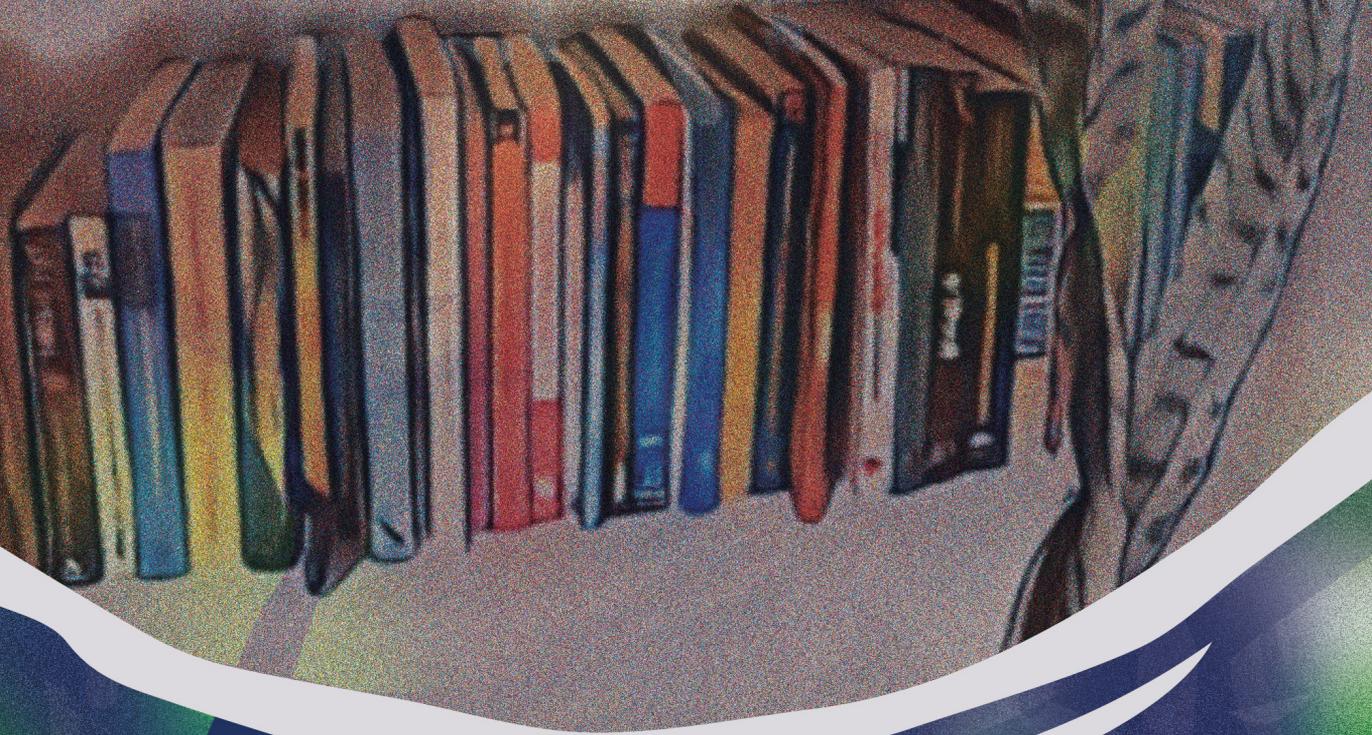


Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Fonte: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/589>. Acesso em: 29 out. 2024.

Referência

HAMILTON, Norma Diana (org.). **Literaturas de resistência e tradução**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2024. 203 p. (Série Ensino de Graduação). Disponível em: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/589>. Acesso em: 29 out. 2024.



EDITORA



UnB

LITERATURAS DE RESISTÊNCIA E TRADUÇÃO

Norma Diana Hamilton





Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Ana Flávia Magalhães Pinto
: Andrey Rosenthal Schlee
: César Lignelli
: Fernando César Lima Leite
: Gabriela Neves Delgado
: Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo
: Liliane de Almeida Maia
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira
: Roberto Brandão Cavalcanti
: Sely Maria de Souza Costa

EDITORA



UnB

Literaturas de resistência e tradução

Norma Diana Hamilton



	Equipe do projeto de extensão – Oficina de edição de obras digitais
Coordenação geral	Thiago Affonso Silva de Almeida
Consultora de produção editorial	Marília Carolina de Moraes Florindo
Coordenação de revisão	Denise Pimenta de Oliveira
Coordenação de design	Cláudia Barbosa Dias
Revisão	Julia Neves
Diagramação	Beatriz Parente Barreto de Abreu
Foto de capa	Arte sobre foto de Norma Diana Hamilton

© 2023 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
 Editora Universidade de Brasília
 Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar
 Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF
 CEP: 70910-900
 Site: www.editora.unb.br
 E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
 (Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UnB)

L776 Literaturas de resistência e tradução [recurso eletrônico] / [organizadora] Norma Diana Hamilton. – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2024.
 203 p. – (Série Ensino de Graduação).

Formato PDF.
 ISBN 978-65-5846-058-9.

1. Literatura. 2. Tradução e interpretação. 3. Interseccionalidade (Sociologia). 4. Poesia. I. Hamilton, Norma Diana (org.). II. Série.

CDU 81'255.4

Dedicamos este livro à professora Cintia Schwantes, que tem um lugar especial em nossos corações. Intelectual esforçada, ela contribuiu com um capítulo nesta coletânea, lendo e revisando o texto até os últimos dias conosco. Mãe carinhosa e professora com um ótimo senso de humor, criticava de forma espontânea as coisas que não funcionavam. "Knock yourself out!" era uma de suas expressões mais comuns quando permitia que suas/seus estudantes realizassem algo desejado. Com um sorriso sempre no rosto, acalmava-nos quando as coisas se complicavam. Nós, professoras/es, colegas e estudantes, sentimos muito sua falta. Que ela fique com Deus, enquanto nós ficamos com os ensinamentos e as boas lembranças dela.

Sumário

Apresentação 9

Reexistência nos romances de escritoras afro-brasileiras contemporâneas 15

Adélia Mathias

A resignificação como resistência em *Deus ajude essa criança*, de Toni Morrison 29

Norma Diana Hamilton

A resistência do drama de Suzan-Lori Parks 45

Annemeire Araújo de Lima

Tradição e inovação em *Os ratos*, de Dyonélio Machado 59

Franciele Barboza Neves e Danglei de Castro Pereira

Os limites das poéticas da forma 77

Cíntia Schwantes

A palavra poética como necessidade na nova geração da poesia angolana 85

Kaio Carmona

No reino de gaza: *Gungunhana*, romance histórico moçambicano de Ungulani Ba Ka Khosa 95

Edvaldo A. Bergamo

O diálogo histórico e político em *Bent*, de Martin Sherman 111

Lajosy Silva

A dupla responsabilidade autor-tradutor em *Amada*, de Toni Morrison 127

Alexandre Marcelino Viana de Siqueira e Norma Diana Hamilton

A representação da violência colonial em *The house of hunger*, de Dambudzo Marechera e uma proposta de tradução 147

Talita Alves Oliveira e Norma Diana Hamilton

A Jamaica no palco: sugestões para a tradução de *At what a price*, de Una Marson 163

Ian Alexander

Pedagopoesia como resistência em *Sociedade é construção*, de Luciene Nascimento: uma proposta de tradução para inglês 179

Norma Diana Hamilton

Últimas palavras ao(à) leitor(a) 197

Sobre as(os) autoras(es) 199

Apresentação

É com satisfação que apresento este livro, com a finalidade de contribuir para os processos de ensino-aprendizagem relacionados às disciplinas de literatura e tradução dos cursos de Letras, especificamente, mas não restritas, às do inglês e do português.

Para dar início à conversa acerca da literatura, vejamos brevemente a velha questão relacionada à ideia de ela ter ou não compromisso com a verdade, a ética e a transformação do mundo para melhor. Desde Aristóteles, o consenso tem sido o de que ela não tem obrigação com nada; trata-se de mera representação não do que deveria ser, mas do que poderia ser (Aristóteles, 2020).

Em relação à produção literária, Oscar Wilde (2008), grande escritor inglês do século XIX, branco, homossexual e de classe média, escreveu: “o artista não deseja comprovar nada [...]. Toda arte é simplesmente inútil”.¹ Vale salientar que o autor fez essa manifestação no prefácio² de um de seus romances – muito louvável por retratar as questões sociais da Inglaterra de sua época –, posteriormente às condenações de sua obra por uma parte da sociedade, que mantinha valores tradicionais.

A escritora brasileira afro-indígena Verenilde Pereira parte da perspectiva de que a literatura, embora não tenha pretensão social ou política, acaba tendo função relacionada a essas questões. Em suas palavras:

a literatura quer algo mais, ela quer aquela instância do que não foi dito, do infundável, do que não terminou ainda. Daquilo que não tem um ponto final, porque você termina um conto ou um romance com o ponto final, mas você vai catar no personagem, e esse personagem tá sempre inquieto, sabe? Qual é a próxima pergunta? Onde a humanidade vai dar? No que essa terra vai dar? É essa instância do que não foi dito, do que tá submerso ainda, é que a literatura vai procurar.³

Compartilho a perspectiva de Pereira, pois a literatura, ao trazer o passado, acaba desempenhando o papel de resgate de histórias individuais e coletivas e, ao olhar o futuro, especula, prevê alguma coisa, antecipa o mundo. A prática literária é uma “forma de falar do mundo dentro de uma preocupação estética” (Pereira, 2023).

¹ *No art desires to prove anything. [...] All art is quite useless.*

² Esse prefácio se encontra no romance *The picture of Dorian Gray*.

³ Fala da escritora em evento de sua homenagem, na II Feira de livros e artes de mulheres escritoras pretas, FLAME 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7PDb8jjlexc>. Acesso em: 27 setembro 2024.

Além disso, a literatura realiza função de humanização e formação, conforme assinala Antonio Candido (1988): ao ordenar os fenômenos da realidade, ela orienta o Eu e a interação com o outro. Segundo o crítico, “[ao] dar forma aos sentimentos e à visão do mundo, [a literatura] nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (1988, p. 186).

Acerca da literatura de resistência, ela apresenta uma dimensão além da estética: a do engajamento social, que traz a ideia de arte em paralelo a ativismo. Podemos dizer, sem pensar na questão da “intenção” do(a) escritor(a), que essa literatura se mostra engajada com o destino dos seres humanos, ao trazer denúncias contra a injustiça e ao instigar nas(nos) leitoras(es) uma indagação crítico-reflexiva quanto ao comportamento humano.

Por fim, proporciona ao(à) escritor(a) o poder de tornar-se sujeito (Kilomba, 2008). Do ponto de vista histórico, na literatura da classe dominante, os grupos minorizados são geralmente retratados como objeto, isto é, não há preocupação com uma representação adequada, justa e humana. Com a ampliação das vozes dos(as) minorizados(as) no espaço literário contando suas próprias histórias, elas trazem suas subjetividades e vivências interseccionais.⁴ Desse modo, a literatura se torna prática de representação política.

Em relação à tradução, aliada antiga da literatura, ela também pode ser vista como arena de luta política, uma vez que envolve a representação da concepção do mundo por diferentes grupos culturais. Falar de tradução e resistência implica a ideia de defesa da ética e da responsabilidade na representação do outro. Assim como a literatura, essa é uma ferramenta para atuação no mundo; pode contribuir para a visibilidade das pautas dos grupos minorizados no cenário internacional. Dessa forma, a prática da tradução também é resistência.

Os capítulos deste livro, produzidos por pesquisadoras(es) de diferentes universidades, abordam a temática da ficção como resistência, seja pela denúncia representada de opressões sociais ou pelo desafio da escola literária em que a obra se encontra. Os que dialogam com a tradução mostram o potencial dessa de contribuir para a visibilidade dos assuntos sociais, ao mesmo tempo que ela transborda os limites da língua.

O livro fomentará ao público-alvo uma leitura amplificada, visto que contempla uma fração representativa de diferentes literaturas produzidas em variações da língua portuguesa (brasileira, angolana, moçambicana) e da língua inglesa (jamaicana, inglesa, estadunidense), garantindo a esse público uma exposição relevante de uma variedade de aspectos linguísticos, literários e culturais. A diversidade de tais conhecimentos é necessária para uma formação abrangente das(os) estudantes de Letras Tradução: Português-Inglês.

Desse modo, o primeiro capítulo, escrito por Adélia Mathias, reflete sobre a maneira pela qual as escritoras afro-brasileiras contemporâneas têm exercido o papel de resistir às forças de dominação do poder hegemônico por meio de suas obras e, desse modo, como têm contribuído para uma sociedade mais plural. Para tanto, são apresentados, de forma breve, pressupostos para compreender a literatura afro-brasileira contemporânea. Utilizam-se

⁴ Refere-se ao conceito de interseccionalidade, cunhado pela ativista afro-estadunidense Kimberlè Crenshaw (1989), referente às experiências distintas e opressoras de grupos minorizados, em função da discriminação relacionada às categorias de sua identidade – raça, gênero, sexualidade, classe, entre outras.

as obras *Um defeito de cor* e *Becos da memória*, de Ana Maria Gonçalves e Conceição Evaristo, respectivamente, a fim de ilustrar as distintas perspectivas e representações a partir do lugar de fala das autoras.

No capítulo 2, Norma Diana Hamilton também aborda a literatura de autoria de mulheres negras, porém no contexto estadunidense. A autora se debruça especificamente sobre o tema da ressignificação da opressão racial no romance *Deus ajude essa criança* (2015), de Toni Morrison. Ela utiliza o termo ressignificação para caracterizar a forma pela qual a protagonista negra do romance constrói novos sentidos de suas experiências para sobreviver em um contexto regido pelo racismo.

O terceiro capítulo, de Annemeire Araújo de Lima, consiste na análise poética de duas peças escritas por Suzan-Lori Parks: *Betting on the Dust Commander* (1986) e *Devotees in the Garden of Love* (1991). Com o objetivo de apreender como se posicionam em relação às questões de gênero, alguns elementos dos dois textos dramáticos foram examinados em consonância com suas respectivas condições de enunciação. Partiu-se da hipótese de que a resistência, praticada pela repetição-revisão elaborada pela dramaturga afro-estadunidense, se realiza no incentivo que essa poética dá às reconfigurações paralinguísticas e linguísticas no campo teatral e no âmbito dos movimentos sociais.

No quarto capítulo, Franciele Barboza Neves e Danglei de Castro Pereira focalizam os aspectos e procedimentos narrativos no romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado, com a preocupação de, por um lado, ambientar a obra nos limites do Modernismo no Brasil e, por outro, discutir elementos específicos relacionados à linguagem narrativa que indiquem traços de tensão social. Dessa forma, investigam a presença de aspectos da tradição modernista, sobretudo no que se refere ao delineamento do protagonista Naziazeno e a maneira pela qual o narrador conduz sua narrativa, de forma a apresentar esse personagem em tensão com aspectos relacionados à sobrevivência de um homem em declínio social no início do século XX.

No quinto capítulo, Cíntia Schwantes mostra que dois poemas, um de Alvarenga Peixoto, e o outro de Alfred, Lord Tennyson, pertencem a períodos literários que priorizaram a forma sobre o conteúdo, respectivamente, o Neoclassicismo e a Era Vitoriana. Assevera que, no entanto, ambos os poemas – que coincidentemente não têm título –, embora não descuidem dos aspectos formais propugnados por suas escolas, carregam alta carga emocional. Afirma que, por conseguinte, apesar de os autores seguirem os preceitos vigentes à época, eles os traem, ao cruzar um de seus interditos: o de expressar emoção.

Já no capítulo sexto, Kaio Carmona propõe uma análise da obra *Insurreição dos signos*, de Hélder Simbad, como parte da pesquisa e leitura sobre a nova geração da poesia angolana no século XXI. Além da apresentação de uma relação direta com a poesia brasileira, em diálogo intercultural, o estudo do texto angolano apoia-se em autores fundamentais para a reflexão sobre o discurso poético, como Octavio Paz, Johan Huizinga, Michel Hamburger e Antonio Candido.

O sétimo capítulo, de autoria de Edvaldo A. Bergamo, é um estudo crítico do livro *Gungunhana: Ualalapi e as mulheres do imperador* (2017), do escritor Ungulani Ba Ka Khosa (1957). Além de abordar sucintamente as especificidades da formação da literatura

de Moçambique e as particularidades da constituição do romance histórico na referida nação austral do continente negro, faz uma breve consideração historiográfica sobre a personalidade pública central em evidência. Afirmar que se trata de uma investigação exegética das singularidades estéticas e ideológicas da obra em questão, tendo em vista a figuração literária percuciente de símbolos controversos, insígnias disputadas do passado africano (confronto, exílio e retorno), no tocante a uma suposta e/ou (in)suspeita resistência anticolonial que ainda ressoa no presente, que se caracteriza por múltiplas instabilidades e diversas inquietudes quanto ao futuro promissor de uma identidade nacional em ascensão.

O oitavo capítulo, de Lajosy Silva, contempla a questão histórica e política na representação da homossexualidade no teatro a partir de *Bent*, do dramaturgo estadunidense Martin Sherman. Segundo o pesquisador, a peça foi encenada pela primeira vez em 1979 e permite uma leitura e interpretação do tempo e do espaço enquanto representação da história e das contradições da sociedade contemporânea. Ademais, discute como essa representação estaria ligada a questões mais amplas, que abarcam aspectos socioeconômicos, políticos e ideológicos.

No capítulo 9, Alexandre Marcelino Viana de Siqueira e Norma Diana Hamilton fazem uma leitura crítica da obra *Beloved*, de Toni Morrison, que retrata a mulher escravizada do século XIX nos Estados Unidos. Os autores analisam também a tradução brasileira *Amada*, de José Rubens Siqueira. Para isso, desenvolvem um diálogo com as teorias de tradução referentes às práticas de descrição de tradução (Toury, 1995), bem como de domesticação e estrangeirização (Venuti, 2021). Concluem que o reconhecimento da responsabilidade autoral por parte do tradutor deve se manifestar por meio de um texto-alvo, no qual as escolhas feitas se evidenciam como conscientes e justificadas, pois, do contrário, corre-se o risco de que a tradução rebaixe a qualidade político-social da obra.

No décimo capítulo, Talita Alves Oliveira e Norma Diana Hamilton apresentam uma proposta de tradução de partes da novela *The house of hunger* (1978), do escritor zimbabuano Dambudzo Marechera. A tradução realizada focaliza os fluxos de consciência do personagem principal, com ênfase em metáforas. As pesquisadoras ficam atentas à questão da manipulação da tradução, buscando contemplar uma transferência intercultural adequada que evitasse a inferiorização e deturpação da voz do narrador-protagonista. Para isso, desenvolvem uma tradução *entranceirizante* em oposição à *domesticadora*, com base na perspectiva de Lawrence Venuti (1995).

No capítulo 11, Ian Alexander examina as possibilidades de tradução para o português brasileiro da peça *At what a price* (1931), da jamaicana Una Marson (1905-1965), como texto para produção no teatro, levando em consideração a variação linguística do texto de partida, o significado social e dramático dessa variação e os efeitos cômicos e sérios das quatro personagens, cujo uso de inglês é marcado no texto como especificamente jamaicano. O capítulo apresenta um breve resumo da história da comunidade negra na Jamaica, da vida de Marson e das responsabilidades éticas de um tradutor branco ao traduzir um texto de autoria negra.

O último capítulo, produzido por Norma Diana Hamilton, contempla uma leitura crítica do poema “Sociedade é construção (e o racismo é o cimento)”, da nova poeta afro-brasileira, Luciene Nascimento, que tem despertado a atenção do público. Hamilton apresenta o conceito *pedagapoesia*, conforme criado por Nascimento e desenvolve um diálogo entre as reflexões sobre o poema e as teorias que abordam o racismo estrutural. Ele realiza uma tradução do poema para a língua inglesa e discute as estratégias utilizadas. Em vista disso, acredito que o presente livro será valioso no sentido de contribuir para os estudos acerca das literaturas de resistência e a tradução. Encontram-se no final de cada capítulo duas perguntas para fomentar a reflexão.

Desde já, a você, leitor(a), desejo uma boa leitura!

Norma Diana Hamilton,
Brasília, 2023.

Reexistência nos romances de escritoras afro-brasileiras contemporâneas

Adélia Mathias

Introdução

Para iniciar este capítulo, é preciso compreender alguns importantes pressupostos que o norteiam. Em primeiro lugar, entendo como literatura brasileira contemporânea o conjunto de obras literárias produzidas a partir do período de redemocratização da história brasileira, o período pós-ditatorial, marcado pela promulgação da Constituição de 1988, documento responsável por regular direitos e deveres dos/as brasileiros/as no retorno ao regime democrático de direito.

E em segundo lugar, nomeio como escritoras afro-brasileiras contemporâneas mulheres negras – conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mulheres com a cor de pele preta e parda¹ – cuja produção literária abrange os seguintes tópicos: uma *temática* negra produzida por uma *autora negra*, com um *ponto de vista* que parte da população negra, com *linguagem* composta por elementos tanto linguísticos quanto discursivos africanos e afro-brasileiros, e com um *público leitor* idealmente negro.

Esses tópicos fazem parte da elaboração do sistema de literatura afro-brasileira construído pelo pesquisador e professor Eduardo de Assis Duarte (2008) para descrever padrões encontrados em obras literárias reconhecidas por ele como fundamentais para uma literatura afro-brasileira, que prima pela reivindicação da alteridade (Spivak, 1989).

¹ A explicação da metodologia para denominação étnico-racial dos/as brasileiros/as adotada pelo Instituto pode ser encontrada no livro *Características étnico-raciais da população: classificações e identidades* (2013). Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/bibliote-cacatalogo?view=detalhes&id=284235>. Acesso em: 25 fev. 2020.

Aprofundarei um pouco a discussão acerca de alguns desses elementos para não parecerem reducionistas, tampouco serem equivocadamente classificados como essencialistas. Esses não são conceitos simples nem estáticos, entretanto, derivam diretamente da experiência do sujeito inscrito no corpo negro, com experiências singulares advindas especificamente desse corpo racializado, desumanizado, explorado e expropriado por sua raça, compreendida aqui enquanto conceito sócio-histórico.

A própria categoria raça é essencialista. Não é nem pode ser lida a partir de sentimentos íntimos ou desejos subjetivos de pessoas outras que não habitam um corpo racializado, muito menos se tornar um discurso vazio e esvaziador da realidade material dos corpos que subjuga. Por isso, a armadilha do essencialismo precisa sempre estar à vista do/a pesquisador/a, o que não significa transformá-lo apenas em palavras e conceito abstrato, como se ele não exercesse um poder opressor real na vida de corpos negros, negando-lhes a possibilidade de uma vida plena e igualitária.

Ser negro/a é, entre outras coisas, um lugar imposto pela colonialidade do ser (Maldonado-Torres, 2007); não se pode desconstruir essa categoria baseada no preconceito de marca apenas com discurso. E o corpo negro, neste texto, não é compreendido como ascendente de negros (genótipo/de origem); é o corpo classificado visual e socialmente como negro (fenótipo/de marca), modo adotado para compreensão de raça e, conseqüentemente, de práticas racistas no Brasil.

Para compreender os elementos do sistema definido por Duarte (2008), é preciso também se atinar para o contexto do campo literário brasileiro e para a dinâmica contemporânea nele, responsável por demandar a reiteração da alteridade ao nomear “literatura afro-brasileira” ou “literatura negro brasileira” – aqui entendidas como sinônimos – uma produção, uma circulação e uma apropriação literária insurgente, resistente às imposições de muitas das regras editoriais ainda eurocêntricas e, por isso, evadas de racismo.

Quando se fala de uma temática negra, espera-se que o enredo das produções se centre nas questões caras aos sujeitos negros, e isso não se restringe apenas às mazelas da vida negra no passado e no presente. Também pressupõe anseios, sonhos, realizações, conquistas e sentimentos nobres a partir de uma perspectiva negra, diferente da perspectiva branca em razão do lugar de fala (Spivak, 2010 [1985]). Adichie (2009) ilustra muito bem essa diferença quando incita os/as espectadores de sua palestra a partirem da perspectiva da flecha dos/as nativos/as estadunidenses para aprenderem histórias completamente diferentes das contadas nos livros escolares e no cinema *mainstream* dos EUA.

Essa explicação acaba por evocar, parcialmente, o elemento ponto de vista. Porque não basta ser negro/a com uma temática cara à população negra num escrito literário; é preciso uma centralidade nas personagens negras, visto que um/a autor/a pode ser negro/a e escrever personagens sem nenhuma preocupação racial, com um ponto de vista que ignore a cor da pele e o lugar de fala negro. Se assim for, sua produção continua sendo uma obra literária e merecendo reconhecimento e respeito; apenas não se encaixa na denominação conceitual de literatura afro-brasileira.

A linguagem é um ponto mais sutil, complexo e exigente desse sistema, e costuma ter um apelo à consciência de uma experiência negra próxima aos valores de movimentos resistentes à cooptação e à apropriação cultural branca. Com isso, argumento que não é só o uso de um léxico explicitamente africano que define um texto como literatura afro-brasileira; embora ele seja um traço, o ritmo da narrativa, as rimas do poema e os elementos subentendidos no enredo prosaico também fazem parte desse elemento, ou seja, a composição estética da forma remete à produção cultural negra em outras artes como a música e a dança.

Para exemplificar tal alegação, é possível encontrar em contos da série *Cadernos Negros* enredos que revisitam *itans*² dos Orixás; eles apresentam um ritmo de determinado orixá, inquite ou vodum dentro do *xirê*³ das comunidades de terreiro. Dessa forma, é preciso compreender tanto a realidade das casas de santo, quanto dominar a sofisticação dos elementos literários para poder captar as sutilezas da linguagem em forma de arte, assim como toda sua evocação polissêmica. Sem esse conhecimento privilegiado, tanto da cultura afro-brasileira dentro dos terreiros, quanto da literatura, muito escapa ao/à leitor/a e ao/à crítico/a literário/a.

Todo texto tem um leitor ideal. De Jakobson a Bakhtin, passando por Eagleton e Jauss, pesquisadores/as da linguagem presumem que todo texto tem, pelo menos, um/a leitor/a imaginado/a por parte de quem o escreve. E o/a leitor/a ideal na literatura afro-brasileira faz parte da comunidade negra. Isso não significa que não negros/as não possam ler textos afro-brasileiros ou não possam lhes tecer críticas e/ou elogios; significa apenas que a prioridade do leitor/a imaginado/a na hora da produção do texto literário é de quem compartilha com o/a escritor/a cor, ideologia, histórias de vida, histórias ancestrais, pressupostos e subentendidos.

Ainda que pareça limitante e limitada, essa é a prática adotada por escritores/as desde os primórdios da literatura escrita, sobretudo brancos/as, porque a existência de todo indivíduo é limitada, e isso é um fato. Textos, mesmo quando pretendem partir da perspectiva de personagens racializadas, são sempre produtos de um arcabouço construído *a partir de e por* determinado lugar de fala.

Portanto, quando se faz alusão a um público ideal negro, apenas se assegura o direito negro de produzir literatura pensando centralmente em seus iguais, em vez de pensar e trabalhar com explicações para as limitações de um público não negro. Tais limitações existem e ficam evidentes quando, nas produções literárias afro-brasileiras, os elementos estéticos negros e as estratégias discursivas negras são considerados pobres, fracos ou de menor valor pela crítica, que não alcança a semântica partilhada entre escritor/a e público leitor ideal afro-brasileiros e não reconhece sua ignorância como um problema. Pelo contrário, responsabiliza escritores/as por não escreverem de acordo com seu próprio universo.

Logo, trata-se de uma reiteração tanto do racismo do próprio campo, quanto da arrogância dos/as representantes do poder hegemônico. Para eles/as, não entender a alteridade e toda a polissemia textual complexa pensada e posta em prática discursiva na

² Mitos dos feitos e/ou lendas diversas das divindades iorubás.

³ *Xirê* significa "roda" em iorubá e, nesse contexto, denota o ritual que envolve música e dança para a evocação dos orixás, inquices e/ou voduns, conforme cada nação.

literatura afro-brasileira, é um problema dos/as escritores/as. Não notam sequer a resistência proposital *das* e *nas* obras literárias que minorizam.

Explicado esse pressuposto complexo e, obviamente, ainda em disputa sobre o que é literatura afro-brasileira, espero que você, leitor/a, tenha conseguido entender que ele não limita – e nem exclui – o número de – leitores/as, não segrega, nem proíbe sujeitos negros de escreverem livros ou poemas fora da cosmopercepção afrocentrada; apenas explica o que é levado em consideração na alcunha de literatura afro-brasileira. Os arranjos são específicos e devem se coadunar, mas não condenam a quem, dentro de um ou mais elementos listados, não faça literatura afro-brasileira, somente estabelecem o lugar dos/as agentes nesse sistema.

Por último, é importante apresentar o conceito de *reexistência*, advindo da pesquisa de Ana Lúcia Souza (2009), intitulada *Letramentos de reexistência*. Em um diálogo franco com Paulo Freire, para ela, a escola é o espaço mais propício para modificar práticas sociais preconceituosas contra sujeitos estigmatizados por sua origem étnico-racial. Levar em consideração saberes prévios e saberes paralelos aos da educação formal escolar é uma atitude de reconhecimento dos saberes históricos de povos marginalizados, explorados, escravizados, oprimidos e impedidos de contarem as histórias de suas origens em ambientes formais.

Segundo Souza: “Resistir não é somente endurecer e sobreviver, é muito mais que isso, é resistir existindo de maneira nova e coerente com sua história ainda sendo contada” (2016, p. 74). Em outras palavras, reexistir é um termo cujo significado resulta da junção da resistência a formas diversas de dominação como cooptação, assimilação, apropriação e silenciamento, com a existência, uma maneira de experimentar o mundo para além da sobrevivência e da utilidade dos corpos.

Krenak (2020) nos apresenta existir como verbo intransitivo. Para ele, a existência tem fim em si mesma; não precisa de uma utilidade produtiva ou de um significado cognoscível, tal qual o sistema-mundo capitalista nos faz crer. Sua perspectiva desloca e amplia o direito à vida plena experienciado por um grupo hegemônico específico, a elite do capitalismo, para todos os outros seres viventes, humanos ou não. Um direito inalienável, ideologicamente corrompido pelo processo de colonização europeia no mundo.

Em resumo, reexistir é a maneira como contemporaneamente os grupos sociais oprimidos opõem-se historicamente às violentas investidas contra si, utilizando-se de tecnologias próprias dos nossos tempos, tal qual nos ensina o milenar significado de Sankofa.⁴ Pressupostos pormenorizados, vejamos o motivo pelo qual a literatura romanesca produzida por escritoras afro-brasileiras contemporâneas é uma maneira de reexistência.

⁴ Sankofa ensina a possibilidade de voltar atrás às nossas raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar. É, assim, uma realização do eu, individual e coletivo. O que quer que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado. Ele representa os conceitos de autoidentidade e redefinição. Simboliza uma compreensão do destino individual e da identidade coletiva do grupo cultural. É parte do conhecimento dos povos africanos, expressando a busca de sabedoria em aprender com o passado para entender o presente e moldar o futuro (Portal Fiocruz, 2018). Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/projeto-sankofa-discute-questoes-e-relacoes-etnico-raciais>. Acesso em: 25 mar. 2023.

O papel revolucionário de *Um defeito de cor*

As organizações políticas de africanos/as no Brasil e seus/suas afrodescendentes existem desde o aportar forçado de diversas etnias africanas. Na condição de escravizados/as, e muitas vezes juntos aos também diversos povos indígenas originários, sempre lutaram por liberdade; não à toa, o Brasil tem um alto número de revoltas, como a dos Malês e a da Chibata. O país também tem extensa área quilombola, remanescente de ex-escravizados/as fugidos/as e/ou libertos/as. As histórias de luta contra a submissão e subordinação às condições desumanas de tratamento pouco são ensinadas nas escolas e até mesmo nas universidades, porque o silenciamento enquanto forma de dominação tem sido uma das estratégias mais utilizadas na sociedade brasileira.

E ele não acontece apenas nas esferas discursivas; são práticas sociais violentas, tais quais a queima de documentos em repartições públicas inteiras a fim de destruir dados históricos, ou o descuidado tratamento documental, como é possível ver no prólogo de *Um defeito de cor* (2019 [2006]). Ana Maria Gonçalves se depara com documentos históricos valiosíssimos sendo utilizados por uma família simples como suporte para uma mesa da casa.

Sob os cuidados de uma paróquia e considerados inúteis, sem validade, ao ponto de deixarem a responsável pela limpeza levá-los para casa, documentos sobre a possível história da lendária Luísa Mahin – pouco conhecida por outros povos além dos afro-brasileiros – se perdiam. Foi por puro acaso, nomeado pela escritora de *Serendipity*,⁵ que ela os achou.

A história do possível – conceito trabalhado pela pesquisadora Suzane de Oliveira (2006), que funciona muito bem junto ao paradigma indiciário de Ginzburg (1999) – desse grande símbolo da resistência africana e afro-brasileira finalmente se torna conhecida por um número maior de pessoas, a partir de 2006, por meio da literatura. *Um defeito de cor* é considerado um dos maiores e melhores representantes do romance de formação brasileiro. Suas quase mil páginas, – em mais de 21 edições, levam o público leitor à história de Kehinde/Luísa Mahin, a possível mãe de um dos autores mais importantes da literatura Brasileira, Luís Gama, escritor, advogado e patrono da abolição da escravatura no Brasil.

Apresentar um livro com uma protagonista negra, centralizado na experiência de vida negra e com a perspectiva negra em primeira pessoa, confere à obra sua inscrição no que Eduardo de Assis Duarte apresenta como literatura afro-brasileira. Mas não apenas isso; tira do silêncio forçado uma grande personagem histórica, reconhecida pelo povo afro-brasileiro como articuladora fundamental na luta antiescravista, mesmo com sua existência questionada pelos saberes e documentos da historiografia oficial. Ora, como confiar nesse apagamento,

⁵ Palavra criada pelo escritor britânico Horace Walpole, em 1754, a partir do conto persa infantil *Os três príncipes de Serendip*. Essa história de Walpole conta as aventuras de três príncipes do Ceilão, o atual Sri Lanka, que viviam fazendo descobertas inesperadas, cujos resultados não estavam procurando realmente. Graças à sua capacidade de observação e à sua sagacidade, eles descobriram acidentalmente a solução para dilemas impensados. Tal característica tornava-os especiais e importantes, não apenas por terem um dom especial, mas por terem a mente aberta às múltiplas possibilidades. *Serendipity* se tornou o sinônimo de atos, desenvolvimento ou descoberta de coisas felizes, úteis ou interessantes por acaso.

se documentos históricos são tratados com tamanho desdém, fazendo com que apenas o genuíno acaso possa conceder a certificação de determinados acontecimentos históricos e/ou existência de determinadas pessoas? O exemplo está em encontrar milhares de documentos sob a tutela da Igreja Católica, alvos de total descaso na ilha de Itaparica.

O apagamento das fontes históricas pode se dar por atos criminosos, assim como por negligência. Conseguir traçar um percurso investigativo, como fez Ana Maria Gonçalves, e transformá-lo em literatura não foi um trabalho meramente estético da arte. Foi também estratégico, pois reivindicações negras em esferas sociais têm sido ignoradas, minorizadas, desqualificadas e não encontram ouvidos atentos. Isso porque ouvir o que dizem negros/as significa ter de agir diferente, e tanto a elite hegemônica, quanto os outros sujeitos sociais que se beneficiam da condição precária de existência negra, não querem abrir mão de seus privilégios.

Se, na arena política, a população negra tem conseguido poucos avanços com muitos anos de lutas e estratégias diversas; se, no campo da história, documentos sobre a existência negra têm sido apagados com as mais diversas estratégias; se, nas escolas e universidades, permanecem currículos eurocêntricos com visão limitada sobre a vida de mais de metade do contingente populacional brasileiro, como fazer essas existências serem ouvidas com seriedade, empatia e sensibilidade?

Intelectuais negros/as têm investido no discurso literário, visto que a literatura não precisa de compromisso algum com a realidade, não tem uma função pré-definida porque, na qualidade de arte, pode escapar de todas as amarras que lhe quiserem impor. Isso não significa que não seja utilizada com fins políticos e de dominação, sobretudo para justificar processos sociais abomináveis ao inculcar, no imaginário coletivo, um senso de conformidade e naturalização. Foi assim com estereótipos racistas como a mulata hipersexualizada e o malandro preto dos grandes centros urbanos: eles se tornaram grandes empecilhos para o desenvolvimento e para a prosperidade negra no mercado de trabalho.

Um defeito de cor é insurgente, exemplo de resistência, porque, no mínimo, coloca em dúvida várias afirmações populares depreciativas sobre negros/as. E a própria personagem protagonista/narradora as coloca em xeque: Kehinde/Luísa Mahin é poliglota. Fala sua língua materna gbé, também é falante de iorubá, eve-fon, português, árabe, inglês e francês, com possibilidades não muito exploradas no romance de conhecimento em alemão, latim e italiano. Assim, não se pode aludir à falta de habilidade negra para aprender a se comunicar em várias línguas ou falta de inteligência para tal. Kehinde/Luísa Mahin é viajada. Fez viagens forçadas dentro do continente africano enquanto escravizada, viajou por várias cidades brasileiras em busca de seu filho e, mais tarde, em virtude dos caminhos da vida continuou a se deslocar. A protagonista saiu de Savalu (Costa da Mina), viajou por Uida, Salvador, Itaparica, Cachoeira, Morro de São Paulo, Cairu, Rio de Janeiro, São Luís, São Paulo, Santos etc. Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco, Pará, Minas Gerais, São Paulo e Maranhão são apenas alguns estados pelos quais circulou no Brasil, também voltou ao continente africano e viajou por diferentes cidades e povoados. Ou seja, não se pode evocar um provincianismo do povo negro.

Kehinde/Luísa Mahin é uma trabalhadora próspera. Se, por muitos séculos, se fortaleceram o discurso, a ideologia e as práticas sociais com o objetivo de estigmatizar negros/as com estereótipos de preguiçosos/as e incompetentes, a exemplo de obras literárias como *Macunaíma*; se houve negligências governamentais como o abandono da população afro-brasileira no pós-abolição, a marginalização geográfica por meio de processos de desfavelamento dos grandes centros urbanos e o alijamento do mercado de trabalho com a não contratação de profissionais liberais qualificados (Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus passaram por situações ilustradoras desse fenômeno); se ideias racistas eram consolidadas pelo discurso literário de autores como Monteiro Lobato, confirmadas por cartas eugenistas a seu amigo Godofredo Rangel,⁶ a personagem protagonista de *Um defeito de cor* surge para contestar tais paradigmas. Ela exerce várias profissões ao longo de sua vida, de quituteira a empresária da construção civil, e é extremamente bem-sucedida; funda sua construtora quando volta à Uidá e prospera como a grande trabalhadora e negociadora que se torna ao longo da narrativa.

Kehinde/Luísa Mahin é uma líder revolucionária. Uma das grandes realizadoras da Revolta dos Malês, tendo o papel de manter a comunicação entre os insurgentes da revolta, enquanto trabalhava de ganhadeira nas ruas de Salvador. A cultura oral negra diz que, se exitosa, a revolta lhe daria o reconhecimento de “rainha da Bahia”. Logo, o estereótipo de mulher frágil, dócil e restrita ao ambiente doméstico também não lhe define (Carneiro, 2001).

Acompanhar a vida de Kehinde por meio desse renomado romance de formação – ele faz sucesso dentro e fora das universidades – é um ato também de *reexistência*, pois a obra não apenas questiona pressupostos racistas dados, mas coloca muita gente negra em contato com histórias silenciadas ou contadas apenas pelo ponto de vista dos colonizadores. Enquanto entretém, a narrativa também fomenta o senso de identidade dos/as leitores/as, ensinando várias maneiras de existir no mundo. Os processos violentos de colonização, exploração e escravização não são os responsáveis exclusivos por definir a vida da população negra no Brasil; além deles, outras possibilidades estão oferecidas no calhamaço da escritora.

Se é certa a existência de mecanismos de imagens de controle (Collins, 2009) para fazer o racismo, o sexismo e outras formas de injustiças sociais parecerem inevitáveis na vida cotidiana, existem muitas histórias outras sendo contadas e muitas outras possibilidades de nos vermos enquanto população negra. Elas escapam a um domínio fatídico porque estrutural e estruturante, e *Um defeito de cor*, definitivamente, faz parte dessa contemporânea forja subjetiva, responsável por alimentar a imaginação de quem passa a enxergar o quanto a limitação do lugar de fala racista deixa escapar vidas inteiras e suas estratégias para viverem-na da forma mais plena possível. Quase nunca vencendo a estrutura racista, mas quase sempre enxergando e experimentando a vida a partir de uma perspectiva para além do sistema de dominação e subjugação vigente.

⁶ Uma publicação importante sobre o conteúdo dessas cartas está na revista *Bravo!*, edição 165, de maio de 2011.

Escrevivência fragmentada em *Becos da memória*, a tônica da literatura brasileira contemporânea

Uma das características mais pungentes da literatura brasileira contemporânea é a fragmentação das personagens e das tramas. Ambas estão muito bem exemplificadas no primeiro romance escrito por Conceição Evaristo e o segundo livro a ser publicado, após *Ponciá Vicêncio*.

Evaristo fez de seus *Becos da memória* (2006) um compilado, tanto semântico quanto estético, sobre a fragmentação do sujeito pós-moderno, definido como múltiplo, multifacetado e, não raro, com papéis sociais contraditórios responsáveis por constantes e nem sempre agradáveis embates internos, além da consciência de si e da negociação entre esses papéis, raramente coerentes e coesos (Hall, 2006 [1992]).

Para além de apresentar um número de mais de 40 personagens, enquanto descreve o violento processo de desfavelamento do lugar onde cresceu, a narrativa, cuja personagem-narradora é Maria Nova, inova por apresentar um descentramento estético-temporal. A escritora brinca com a categoria do tempo, deixando-o fragmentado como as histórias de cada uma das personagens narradas, e tem como justificativa para tal estética os fios incongruentes e indomáveis da memória. Da mesma maneira que não é possível prever qual será o fio condutor para determinada lembrança, não se pode prever se o próximo escrito acerca de determinada personagem será um evento presente ou uma história do passado. Isso encaminha o público leitor à compreensão de quem é a personagem no presente, quais histórias a levaram a ser como é.

Tio Totó, por exemplo, odeia se mudar, prefere morrer a deixar a favela onde, já idoso, vive. E é no decorrer de histórias específicas que descobrimos o motivo de ele querer criar raízes: sua vida foi marcada pela mudança. Todas as vezes nas quais se via prestes a construir algo de seu, física ou metaforicamente, circunstâncias externas lhe obrigavam a se movimentar/mudar geograficamente, e quase todas as vezes os motivos de suas movimentações de um lugar para outro envolviam a morte de pessoas queridas.

Já Bondade adorava não se preocupar com pouso certo. Tinha espaço na casa e no coração das pessoas da favela do Pindura Saia, lugar onde apareceu e rapidamente conquistou os moradores locais, pois tinha um bom coração, contava muitas histórias sobre lugares por onde passou e pessoas que conheceu. Ademais, era um colaborador; sempre ajudava de alguma maneira quem o abrigava.

Vó Rita, um ser humano de coração grande, por ser boa pessoa e também por sofrer do mal de Chagas, tinha várias funções de cuidado na favela: realizou partos, levava conversa, alegria e alento aos/as vizinhos/as e os/as acompanhava aos hospitais. Era lésbica, e sua companheira, nomeada “A Outra” por Maria Nova, só era descrita com sorriso e felicidade quando junto de Vó Rita; caso contrário, se escondia pelos becos da favela e se amedrontava com a reação de seu filho e dos outros moradores sobre sua sexualidade.

Maria Nova, narradora, jovem estudante, com muitos sonhos e responsabilidades, inclusive junto às lavadeiras, costumava deixar A Outra desconfortável com seu olhar curioso e dizia que um dia escreveria um livro sobre a expulsão dos moradores do morro do

Pindura Saia, um processo típico de gentrificação dos grandes centros urbanos brasileiros. A publicação de *Becos da memória* é a realização da promessa de Maria Nova a si mesma.

Tal qual as negociações das identidades culturais propostas por Hall de processos não lineares, esteticamente, Conceição Evaristo consegue colocar na forma de sua narrativa um descentramento extremamente coeso. Já no início da trama, o público leitor é apresentado a uma das maiores reivindicações da população negra: a sua humanização. Mesmo que sejam todos/as negros/as, pobres, trabalhadores/as de subempregos e vivam na mesma favela, cada personagem narrado no romance é singular. Abordar subjetividades dentro de um grupo politicamente organizado para se manifestar coletivamente – a ponto de, muitas vezes, seus integrantes terem dificuldades de se compreenderem como indivíduos – é um trabalho executado com parcimônia e competência admiráveis na narrativa. E o/a leitor/a se delicia com uma variedade sem fim de profissões, eventos, anedotas e possibilidades criadas pelos caminhos determinados pela cabeça arteira de Maria Nova.

Ao longo do romance, conforme a expulsão dos moradores se torna cada vez mais próxima, os becos da memória de quem conta a história se tornam também mais sombrios: as personagens que surgem são mais violentas, mais cruéis. Fuinha espancou a esposa até a morte e violentava a filha, Fuinhazinha. Depois disso, a sogra evangélica de Custódia a espancou até lhe causar o aborto em uma gravidez de sete meses, motivo pelo qual esta última partiu da favela. As bicas onde as lavadeiras trabalhavam iam secando aos poucos para causar mais miséria e desassossego, para quebrar o espírito e a resistência das famílias que insistiam em permanecer naquela comunidade. E os tratores, responsáveis por destruir os barracos, minaram a vida local do mesmo modo que a evolução de uma doença ceifa, aos poucos, uma vida desenganada.

Enquanto as memórias vêm e vão, e a narrativa vai e volta no tempo de uma maneira nem sempre agradável a um olhar menos atento, o surgimento e a partida das personagens encaminham a obra para seu final inevitável. Com a morte de Cidinha Cidoca no barranco e com a partida de Ditinha e sua família, o público leitor acompanha os últimos suspiros do agonizante fim do morro do Pindura Saia.

Existe uma coesão maestral na narrativa do processo de desfavelização. A favela perece, sofre, mata, morre, como se fosse a personagem protagonista composta por suas mais de 40 personagens incompletamente narradas, especificamente pinçadas para mostrar o quanto dói não poder mais os abrigar. O ápice da trama é a extinção da favela, um processo voraz e devastador de ler.

O questionamento mister é: como essa obra trágica em vários aspectos se encaixa no conceito de reexistência da literatura afro-brasileira? Ademais, em quantas fontes históricas a dimensão humana das pessoas desapropriadas e expulsas de seus barracos nas favelas está publicada e documentada?

Mostrar o processo humanitário vivenciado por pessoas negligenciadas e malquistas pelo Estado é uma denúncia, um ato de resistência. Não deixar que mais uma favela seja apenas número e estatística na história ou nos documentos oficiais do governo brasileiro, é lembrar o quanto pessoas são tratadas de forma desumana, como máquinas de serviço

para o capitalismo, sem nenhuma perspectiva de tratamento digno. Essas pessoas existiram e existem; os processos desumanos existiram e existem, e a consequente resistência a eles também, inclusive na narrativa literária.

Conceição Evaristo, por meio desse romance altamente fragmentado, consegue mostrar como reexistem milhares de afro-brasileiros/as ainda hoje. Dá o tom de características típicas da literatura brasileira contemporânea e ilustra como o uso político da literatura fala o que outros discursos e outras práticas sociais silenciam e, no entanto, uma grande parcela da população brasileira conhece de perto.

Considerações finais

Os pressupostos introdutórios para a afirmação de que as escritoras afro-brasileiras exercem e propiciam ao público leitor a prática social insurgente da reexistência, são a maneira encontrada para colocar meu próprio lugar de fala. Algumas vezes, se faz necessário destrinchar um pouco as premissas para indicar ao/à leitor/a a necessidade de um olhar de estranhamento diante do que lhe é apresentado como natural dentro do campo da literatura, pois absolutamente tudo e todos/as os/as inscritos/as nele estão em permanente disputa. E, como já advertiu Bourdieu (1989), o que menos se questiona dentro de um campo revela a força com a qual se manifesta seu poder concentrado. Por isso, encontrar os pressupostos, os subentendidos e os não ditos nos textos é um trabalho importante por parte do/a leitor/a crítico/a, e todo texto deixa pistas de sua ideologia, estejam elas explícitas ou não.

Reiterar que escritoras afro-brasileiras utilizam a estrutura do romance para promover a reexistência é também disputar esse gênero literário. Seja no romance de formação escrito por Ana Maria Gonçalves, cuja narrativa retoma a possibilidade de existência de uma das mais estimadas figuras africanas no Brasil, seja no romance coerente e coesamente fragmentado das memórias ficcionalizadas de Conceição Evaristo, ambas as obras utilizam os recursos disponíveis apenas no gênero romance para reexistirem e compartilharem um pouco desse processo com seu/suas leitores/as.

Suas criações negam a história única, na qual negros/as foram escravizados/as por serem fracos/as e/ou fragmentados/as, na qual negros/as não resistiram com organizações próprias como revoltas e quilombos ao longo de toda a história de subjugo do povo negro na África e no Brasil, e evidenciam movimentos teórico-propositivos como a ideia de aquilombamento (Nascimento, 2006), ressignificada aos dias e às lutas contemporâneas. Aquilombar-se por meio da literatura tem se mostrado uma prática constante e gradativamente fortalecida conforme os sujeitos negros galgam espaços intelectuais, ainda negados à população afro-brasileira e indígena.

Escrever romances capazes de fazer leitores/as repensarem as aprendizagens escolares e universitárias, questionarem o senso comum e os estereótipos inculcados no imaginário coletivo e a se negarem a aceitar a história do ponto de vista apenas dos colonizadores, é um dos atos mais subversivos propostos pelas autoras. Tanto Conceição Evaristo quanto

Ana Maria Gonçalves conseguem fazer uso do campo literário para estabelecer novas alternativas ao discurso e ao poder hegemônico.

Se alguns/mas pesquisadores/as insistem em defender a literatura como um discurso/arte sem compromisso algum com as práticas sociais em determinados contextos socioculturais – o que, por si só, já é um posicionamento político e costuma estar a serviço do poder hegemônico –, existem também agentes diversos/as no campo literário, atentos/as para o fato de que o discurso literário é um espaço de disputa, e as obras podem ter um papel inovador e combativo diante da hegemonia conservadora. No quesito racial, o papel adotado pelas escritoras afro-brasileiras tem sido o de denunciar o racismo, o machismo e os demais preconceitos sociais, enquanto criam outras imagens mais complexas e menos estereotipadas da população negra.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma única história*. 2009. Disponível em: http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=ptbr. Acesso em: 23 fev. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. Organização e tradução de V. Miotello. São Carlos: Pedro & João, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. 6. ed. Tradução de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010 [1934-1935].

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1952-1953].

BOURDIEU, Pierre, et al. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Artigo apresentado no Seminário Internacional sobre Racismo, Xenofobia e Gênero, organizado por Lolapress em Durban, África do Sul, em 27 e 28 de agosto 2001, *LOLA Press*, n. 16, novembro 2001.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 31, jan./jun. 2008, p. 11-23, 2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 3. ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Pallas: Rio de Janeiro, 2018 [2006].

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e História. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 21. ed. Record: Rio de Janeiro, 2019 [2006].

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006 [1992].

JAKOBSON, Roman. Linguistics and Poetics. In: T. SEBEOK (ed.). *Style in language*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.

JAKOBSON, Roman. The Metaphoric and Metonymic Poles. In: LODGE, David (ed.). *Modern criticism and theory*. Nova Iorque: Longman, 1988.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 [1974].

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, Alex (org.). *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. SP: Instituto Kuanza, 2006.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. *Por uma história do possível: o feminino e o sagrado nos discursos dos cronistas e na historiografia sobre o “Império” Inca*. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SOUZA, Ana Lúcia S. *Letramentos de reexistência: culturas e identidades no Movimento Hip-Hop*. 206 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SOUZA, Ana Lúcia S. Linguagem e letramentos de reexistências: exercícios para reeducação das relações raciais na escola. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE*, volume temático “Linguagem e Raça: diálogos possíveis”, v. 8, n. 2, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1985].

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Who Claims Alterity? In: KRUGER, Barbara; MARIANI, Phil Dia (ed.). *Art Foundation Discussions in Contemporary Culture*, n. 4. 1989.

Perguntas para reflexão:

1. Como o texto literário de escritoras afro-brasileiras afeta sua percepção da realidade? Ele te faz questionar os saberes aprendidos até então?
2. Você sente algum estranhamento em ver representações de personagens mulheres negras como protagonistas e com características tão singulares e positivas? Por quê?

A ressignificação como resistência em *Deus ajude essa criança*, de Toni Morrison

Norma Diana Hamilton

Considerações iniciais

Na apresentação deste livro, informei que as *literaturas de resistência* têm uma função, que envolve questões de recepção e efeito potencial: geram um engajamento social, no sentido de contribuir para uma reflexão crítica sobre determinados assuntos. Quando uma obra literária vai ao mundo, tem o potencial de promover a formação e humanização (Candido, 1988).

Em relação à tradição de literatura de resistência produzida por escritoras negras, podemos dizer que ela evidencia, em geral, a função de denunciar a opressão interseccional e estrutural que as mulheres negras enfrentam, assim como de apontar caminhos para a resistência e a *reexistência* para essa população. O termo *reexistência* foi cunhado pela professora Ana Lúcia Souza, que o utiliza no contexto das artes negras, como o *hip-hop*, para o letramento de jovens negros(os) (Souza, 2011). Na perspectiva da narrativa, utilizo *reexistência* para me referir à transcendência de personagens negras da opressão que enfrentam, por meio de sua capacidade de atuação crítico-reflexiva.

Nessa linha de pensamento, as obras de resistência das escritoras negras – aquelas que não somente trazem a denúncia da opressão racial, mas também mostram caminhos para a libertação das personagens – têm um potencial emancipatório, principalmente para crianças e jovens negros(os), assim como para qualquer alma humana que se encontra em condição de opressão. Isso porque a literatura produzida por mulheres negras pode ser lida universalmente: o sujeito humano pode ler e alcançar uma conexão e/ou aprendizado com a obra.

Pensando ainda sobre a função da literatura negra de resistência, é de suma importância a forma como se constrói a denúncia contra a opressão racial, uma vez que a reprodução sem mediação adequada da subalternidade de pessoas negras ao nível da representação literária tem potencial efeito de submissão da personagem negra, e, portanto, o reforço do racismo. A deturpação de personagens negras já ocorre frequentemente na literatura de escritores eurocêntricos canonizados, que não se preocuparam com a representação adequada da população negra, como mostra a crítica literária Regina Dalcastagnè no contexto da literatura brasileira. No seu artigo “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004” (2011), ela afirma que, sobre as personagens negras, prevalecem os estereótipos.

No contexto estadunidense, a escritora e crítica literária Toni Morrison mostra em seu livro *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992) como se dá a representação opressora de personagens negras na literatura americana tradicional. Na obra, a escritora afirma que a crítica da narrativa de escritores americanos canonizados revela como essa “narrativa é utilizada para construir uma [H]istória e um contexto para os brancos e para negar e silenciar uma [H]istória e um contexto para a população negra”¹ (Morrison, 1992, p. 53, tradução nossa).

A autora menciona estratégias utilizadas por escritores estadunidenses brancos para subverter as personagens negras. Aqui, citamos apenas três: o uso de estereótipos para construir “uma imagem rápida e fácil, sem a responsabilidade de especificidade, precisão ou até uma descrição narrativa útil”² (Morrison, 1992, p. 67, tradução nossa); a construção de metonímias por meio da codificação de cores e outros traços físicos, que deslocam as personagens negras; e a fetichização de personagens negras, que desenvolve medos ou desejos eróticos no branco.

Morrison assevera que essa fetichização é usada para construir diferença expressiva e fixa entre personagens brancas e negras, em casos nos quais não há diferença ou em quais a diferença é mínima. Ademais, destaca que a fetichização “é uma estratégia utilizada para afirmar o absolutismo categórico de civilização e selvageria”³ (Morrison, 1992, p. 68, tradução nossa).

Ao contrário dessa literatura, a narrativa negra de resistência preocupa-se com uma representação adequada e justa da população negra. Desconstrói, entre outras questões, a estereotipagem, a fetichização e a codificação opressora de cores de personagens negras. Em vez disso, revela as opressões ligadas ao racismo estrutural e ao patriarcalismo, assim como busca retratar a heterogeneidade da população negra, suas perspectivas individualistas, seus anseios, sonhos, lutas, derrotas, sucessos e sua humanidade.

Neste capítulo, debruço-me especificamente sobre o tema da resignificação da opressão racial no romance *Deus ajude essa criança* (2015), de Toni Morrison. Uma definição simples do termo *ressignificação*, encontrada no dicionário, refere-se à ação de atribuir um novo

¹ “[...] narrative is used in the construction of a history and a context for whites by positing history-lessness and context-lessness for blacks”.

² “Economy of stereotype. This allows the writer a quick and easy image without the responsibility of specificity, accuracy or even narratively useful description”.

³ “Fetishization is a strategy often used to assert the categorical absolutism of civilization and savagery”.

significado a algo ou alguém.⁴ Utilizo o termo para caracterizar a forma pela qual a protagonista negra do romance constrói novos sentidos de suas experiências, a fim de sobreviver em um contexto regido pelo racismo, entre outros processos de opressão.

Morrison é ganhadora do Prêmio Nobel da Literatura de 1994, da Medalha Presidencial de Liberdade (2010) e de diversos outros prêmios pela sua produção literária e pelo seu engajamento e ativismo social. Esse romance foi o último dos 11 publicados pela autora e, assim como os anteriores, faz uma denúncia engenhosa do racismo estrutural da sociedade estadunidense, apontando caminhos de superação para as pessoas negras, sobretudo para as mulheres.

Ao explicar o que é *racismo estrutural*, o filósofo afro-brasileiro Silvio Almeida mostra que o racismo transcende o âmbito da ação individual; envolve o domínio de um grupo sobre outro, por meio do controle (in)direto sobre o aparato institucional, que mantém a ordem social. Desse modo,

[...] a imposição de regras e padrões racistas por parte da instituição é [...] vinculada à ordem social que ela visa resguardar. Assim como a instituição tem sua atuação condicionada a uma estrutura social previamente existente [...], o racismo que essa instituição venha a expressar é também parte dessa mesma estrutura” (Almeida, 2019, p. 31).

Nessa perspectiva, percebemos que o racismo envolve uma dimensão histórica; não se trata de atos isolados, conforme os grupos influentes e a mídia divulgam, por vezes.

Deus ajude essa criança contempla as temáticas do abandono histórico da população negra na sociedade estadunidense, bem como a resistência dessa população, na figura da protagonista Bride, mulher negra de 20 e poucos anos. A história dela se desenvolve no norte dos EUA nas décadas de 1990 e 2000, espaço e época em que ainda havia opressão estrutural contra a população negra. Essa opressão, na era moderna, relembra leis de segregação de pessoas negras no país, como a Jim Crow, embora revogadas desde 1887. De forma criativa e sagaz, Bride supera os princípios e barreiras materiais do racismo estrutural, para viver uma vida plena em reexistência: ela alcança o nível em que não pode mais ser demandada pelo racismo.

Trazer esse romance para o contexto acadêmico brasileiro é relevante por seu potencial de contribuir para as reflexões sobre o racismo estrutural e a resistência contra a opressão racial. O Brasil também teve revogadas leis opressivas contra a população negra e, apesar disso, o racismo, enraizado não somente no imaginário social da população brasileira, mas também na base das instituições (Almeida, 2019), continua sendo um problema significativo para toda a população, sobretudo a negra, e para o progresso do país. A obra de Morrison, por retratar caminhos de superação do racismo por indivíduos e seus grupos, é valiosa para os debates sobre a questão racial retratada no contexto brasileiro.

⁴ Disponível em: <https://www.significados.com.br/ressignificar/>. Acesso em: 13 mar. 2023.

A multiplicidade de vozes como estratégia narrativa na literatura de resistência negra

Deus ajude essa criança é dividido com base na perspectiva de várias personagens, posicionadas na diegese de formas diferentes. São 13 capítulos e mais duas partes, não sinalizadas como capítulos. Dos 13, quatro são narrados em primeira pessoa – não sequencialmente – pela protagonista Bride: uma narradora autodiegética, uma vez que é protagonista da história que narra. Essa posição na diegese é relevante porque ela não é mero objeto da voz narrativa; pelo contrário, representa sujeito que caracteriza sua própria história e, assim, realiza o seu *lugar de fala* – pego emprestado o termo utilizado por Djamila Ribeiro (2017). Outros três capítulos, também narrados não sequencialmente, recebem a voz homodiegética da mãe da protagonista. Trata-se de participante importante da história, visto que traz uma perspectiva integral da opressão racial histórica do contexto em que ela e a filha são inseridas e, desse modo, ratifica as experiências contadas pela protagonista.

Os demais capítulos são narrados por outras personagens, Brooklyn, Sofia Huxley e Booker, conhecidas(os) da protagonista. As duas partes a mais no romance, partes II e IV, são contadas por um(a) narrador(a) onisciente (doravante narradora)⁵ em terceira pessoa, heterodiegética, que não é personagem na história. A voz dessa narradora onisciente é significativa para a revelação de outra dimensão da personalidade complexa da protagonista, como veremos adiante.

A estrutura da obra representa uma orquestra de pluralidade de vozes narrativas, cujas perspectivas se ratificam, complementando-se ou contestando-se. A construção de uma pluralidade de vozes não é incomum na literatura de resistência (Bosi, 2002). Em minha leitura, na obra de Morrison ela é relevante, pois confere diferentes perspectivas, que contribuem para a sensação de objetividade e de integralidade da representação daquele microcosmo.

A pluralidade também é importante, já que deixa transparecer que há uma reconstrução de fatos de forma imparcial e realista: as personagens representam a si mesmas, sem serem submetidas, em princípio, ao juízo de valor de um(a) narrador(a) central. Ademais, as perspectivas narrativas plurais contribuem para a verossimilhança da obra: uma história tem mais sensação de ser real quando contada por diferentes pontos de vista.

É importante salientar que a multiplicidade das(os) narradoras(es) na obra, ao mesmo tempo em que possibilita a visibilidade da perspectiva de cada personagem, tem seu ponto de partida atrelado ao contexto de Bride, apontando para um contexto maior: a condição das mulheres negras na sociedade estadunidense, o ponto de chegada. A protagonista é simbólica dessas mulheres, como veremos ainda neste capítulo.

Ainda sobre a forma da divisão do romance, podemos dizer que ela é representativa da fragmentação das vivências da protagonista. A obra é um romance de formação⁶ que retrata

⁵ Em minha leitura, essa voz não identificada recorda o feminino.

⁶ Mais informações sobre o romance de formação produzido por escritoras negras podem ser encontradas no livro *Feminismos e literatura contemporânea: Toni Morrison e outras escritoras feministas negras*, de minha autoria, publicado pela editora Vinhedo em 2020.

o processo árduo de crescimento de *Bride*. O leitor acompanha suas experiências fragmentadas, que envolvem perplexidades, turbulências e incertezas, decorrentes dos maus-tratos que recebe da mãe, de professores, de colegas da escola, de vizinhos e de sua comunidade. Esse conjunto de representação é alegórico do abandono da população negra pela sociedade.

Com a abolição da escravidão nos EUA, os compromissos de reparação para a população negra que haviam sido planejados no governo de Abraham Lincoln foram desfeitos com o assassinato desse presidente e a instalação do novo governo. Desse modo, a população afro-estadunidense foi desfavorecida, deixada às margens da sociedade, e teve de buscar sua sobrevivência perante as diversas barreiras construídas nas instituições governamentais para aniquilá-la.

No romance, *Bride* tem de se defender e se virar sozinha para superar as barreiras racistas de sua época. Ela perde seu pai e, também, a oportunidade de uma conexão afetiva com sua mãe (embora elas convivassem sob o mesmo teto) e com os demais familiares, em função da opressão racial, como podemos constatar mais adiante. A fragmentação do romance, assim como a perda do laço familiar de *Bride*, são metáforas para a perda da origem da população negra que, durante três séculos, foi desterritorializada e separada de familiares e de seus marcos culturais, que resultou na perda da conexão, na relação e a expressão com seu povo e seu território. No entanto, por meio de seus próprios esforços, essa população tem conseguido recuperar partes de seu passado mediante manifestações artísticas e culturais, revisionismo histórico, entre outras iniciativas, tornando-se sujeito de sua história, com a finalidade de se reinserir na historiografia de forma objetiva e justa, bem como de resgatar identidades positivas para si.

A denúncia do determinismo social baseado em cor

A partir do momento em que nasce, *Bride* é ameaçada por uma ideia determinista, baseada em sua aparência biológica. Essa ameaça parte do discurso da mãe que, ao dar à luz, toma uma postura racista em relação à cor da pele escura de sua filha, a quem chama *Lula Ann Bridewell* – *Lula Ann* muda seu nome para *Bride* na vida adulta. A mãe questiona como a filha poderia ter essa cor, uma vez que ela e o pai da criança têm a pele clara.

Os pais de *Lula Ann* têm ascendência negra e, com fenótipos ditos brancos, “passam-se por brancos”, rejeitando sua negritude.⁷ A expressão “passibilidade para branco” surgiu nos EUA no século XVIII para referir-se ao contexto de pessoas afrodescendentes – com traços físicos considerados semelhantes à população branca –, que se apresentavam como

⁷ Termo cunhado no movimento literário afro-franco-caribenho, para se referir à resignificação da identidade negra, a partir do resgate de seus marcos culturais africanos. O termo “negritude” apareceu pela primeira vez no poema de Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/negritude.htm#:~:text=O%20ano%20de%201933%2C%20com,do%20nascimento%20oficial%20do%20movimento>. Acesso em: 11 mar. 2023.

brancas. A ação da passibilidade, quando descoberta, podia resultar em consequências judiciais e penosas, como o divórcio, que deixavam “o(a) impostor(a)” negro(a) abandonado(a).

No contexto brasileiro, uma expressão como essa não se popularizou, pois a ideia de “tornar-se branco” se desenvolveu de outra maneira. Houve um planejamento governamental de embranquecimento da população brasileira, apresentado pelo representante José Lacerda no I Congresso Internacional das Raças, ocorrido em Londres, em 1911. No projeto apresentado, Lacerda “defendia que até 2012, a população brasileira seria composta por 80% de brancos, 17% de indígenas e 3% de mestiços, enquanto a raça negra teria desaparecido” (Souza Santos, 2012 *apud* Santos, 2022, p. 18).

O projeto de embranquecimento no Brasil se mostrou profundamente nefasto para a população negra, visto que contribuiu para o surgimento do mito da “democracia racial” e divulgou a ideia de que não havia racismo no Brasil. Dessa forma, velou a opressão racial estrutural por muito tempo, o que enfraqueceu, até certo ponto, a luta contra o racismo e manteve desfavorecida essa parte da população.

No romance de Morrison, vendo a cor escura da pele de sua filha, o pai escolhe não assumir sua responsabilidade. Em vez disso, resolve abandoná-la, entregando a esposa e a filha à própria sorte. Em minha leitura, esse contexto é uma metáfora para o abandono da população negra pela sociedade, como sinalizei anteriormente.

Ao se pensar a questão de gênero, vale mencionar aqui o conceito de *interseccionalidade*, cunhado pela socióloga afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw (1989), para mostrar como as categorias da identidade de mulheres negras – raça, gênero, sexualidade, classe e assim por diante – envolvem experiências de opressão estrutural diferentes das de homens negros e de pessoas brancas. No romance, os pais de Lula Ann/Bride são pessoas fracassadas perante o racismo. A forma pela qual eles vivenciam esse fracasso muda de acordo com seu gênero: o pai foge completamente da responsabilidade paternal e não sofre efeito judicial ou crítica moral por isso; a mãe, em contrapartida, em razão do olhar contundente da sociedade referente à responsabilidade materna pelos filhos, sente-se obrigada a ficar com a filha.

A mãe de Bride, não desejando ser uma “daquelas mães que largam o bebê no degrau da igreja” (Morrison, 2018, p.7),⁸ decide manter consigo a filha. Não obstante, ao longo do crescimento da filha, mostra desprezo e ódio para com a criança, o que percebo como um tipo de abandono. Trata-se de um abandono mais cruel ainda, porque Lula Ann cresce com quem a pariu, mas quem lhe nega afetividade.

A mãe evita interagir com a filha e tocá-la, executando os cuidados básicos com desprezo. Em suas memórias, Bride se lembra das vezes em que se comportava mal de propósito, para que a mãe lhe batesse “só pra sentir o toque [...], mas ela achava jeitos de me castigar sem ter que tocar a pele que ela odiava, dormir sem jantar, me trancar no quarto [...]” (Morrison, 2018, p. 27). Além disso, a mãe exige que a filha a chame de “Sweetness” (Mel, na versão

⁸ Da tradução publicada no Brasil, conforme citada nas referências finais.

em português, e doravante Mel), em vez de “mãe”. É irônico que Mel se identifica como delicada, carinhosa, um doce, porém se mostra uma pessoa amargurada e grosseira com a filha.

Mel demonstra o racismo introjetado, representando um grupo da sociedade produzido pelo racismo e que não desenvolve um espírito crítico necessário para desconstruí-lo. Percebemos como o colorismo (Devulsky, 2021) é usado na função da opressão racial, pela separação de pessoas afrodescendentes em uma categoria a mais, com base na tez. A filha não tem opção de passibilidade para branco e, desse modo, a mãe – que tem essa opção – a renega.

Silvio Almeida nos mostra que, por sermos nascidos e criados em uma sociedade racista, somos produzidos por ela (2019). Em minha perspectiva, quando nos tornarmos conscientes disso, podemos dar início a um processo de transformação para sermos antirracistas, mas esse processo é inacabado e ocorre por tempo indeterminado. Essa transformação só poderá acontecer pelo desejo do indivíduo e o esforço contínuo.

Como é bem representado no romance de Morrison, tanto as pessoas brancas quanto as negras são produzidas pelo racismo. Mantendo uma perspectiva opressiva racista, a mãe de Lula Ann, a partir do momento em que esta nasce, escolhe acreditar que sua filha é fadada ao sofrimento e fracasso por ter a pele escura. Ela reflete sobre a filha “A cor dela é uma cruz que ela vai carregar para sempre.” (Morrison, 2018, p. 7) e, dessa forma, profere o determinismo a partir do aspecto biológico da criança. O determinismo materno tem potência nefasta porque afeta a maneira pela qual a mãe trata e cria a filha, isto é, com ideias opressoras.

Abrimos um parêntese para problematizar a questão da ameaça do discurso do determinismo social, ainda enfrentada pelas pessoas de pele escura na sociedade de hoje. Em seu livro *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021), a teórica social nigeriana Oyèronké Oyewùmí chama atenção para a perspectiva do Ocidente, que privilegia as explicações biológicas sobre categorias de gênero, raça e classe, acima de outras formas de compreender os seres humanos. Nessa linha de pensamento, o corpo tem lógica inerente: só de olhar o corpo do Outro, formam-se crenças sobre ele: sua posição social, de onde vem, se é criminoso ou não e assim por diante. A teórica assevera que, “[...] uma vez que o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, o corpo está sempre em vista e à vista. Como tal, invoca um olhar, um olhar de diferença, um olhar de diferenciação [...]” (Oyewùmí, 2021, p. 28).

Nessa lógica, conforme mostra Oyewùmí, aqueles que são diferentes do colonizador instalado no poder são vistos como geneticamente inferiores, e isso é utilizado para explicar sua posição social. “A diferença é expressa como degeneração”, escreve a teórica (Oyewùmí, 2021, p. 27).

No romance de Morrison, vemos a encenação dessa lógica, segundo a qual a mãe de Lula Ann determina, desde o nascimento, o fracasso da filha, meramente com base na cor da pele. Trata-se de uma crueldade inimaginável contra a criança que, ao invés disso, deveria receber ensinamentos da mãe sobre resistência para superar a opressão em seu mundo.

Na obra, é apresentado o relato do passado da mãe de Mel, que pode explicar – mas não justificar – a sua postura em relação ao racismo. A personagem não presenciou a

implementação em pleno vapor das leis de segregação de Jim Crow, mas ouvia da mãe histórias daquele tempo. Os seus pais testemunharam a época das crueldades físicas e simbólicas contra a população negra, apoiadas por leis estaduais e locais, que impuseram a segregação racial em diferentes períodos entre 1876 e 1965. Passando-se por brancos, não desenvolveram ações que pudessem contribuir para a luta contra aquelas leis opressivas, visto que não se sentiram envolvidos no problema. E a filha, Mel, representativa da próxima geração, mantém essa postura do racismo introjetado.

Com o racismo estrutural enraizado nas instituições em sua época, apesar da abolição das leis Jim Crow, Mel limita as ações de Lula Ann e as próprias ações a poucos espaços. A criança é privada de interação social adequada: não pode participar de jogos e eventos de diversão da escola. E Mel se esconde do meio social, por sentir receio dos comentários sobre a cor da criança: não vai às reuniões entre pais e mestres da escola, evita encontros com vizinhas(os) e assim por diante. A mãe não desenvolve uma atitude crítica e de resiliência que pudessem combater os discursos e ações racistas das pessoas a sua volta.

Sobretudo, aconselha a filha a não reagir aos ataques racistas na escola porque, como ela reflete,

[...] não valia a pena ser dura e atrevida mesmo se estivesse com razão. Não num mundo em que ela [a filha] podia ser mandada pra prisão de menores, porque respondeu ou reagiu na escola. Não num mundo em que ela ia ser a última a ser contratada e a primeira a ser despedida (Morrison, 2018, p. 41).

Mel é uma personagem plana, representativa de pessoas da sociedade que se deixam ser derrotadas pelo racismo e, desse modo, passa sua vida atendendo às demandas dessa opressão. Lula Ann/Bride, em contrapartida, torna-se uma personagem redonda, complexa, que desenvolve as capacidades necessárias para superar a opressão racial, como veremos adiante.

Ainda sobre a questão de construção de identidade, como mostram a teórica Oyewùmí (1997) e a filósofa afro-cubana Sylvia Wynter (1990), historicamente há uma imposição da construção da identidade da população negra, a partir de um processo de alteridade, na perspectiva da supremacia branca. As autoras mostram que o colonizador branco se colocou em uma posição de superioridade, identificando-se como ser espiritual intelectual pensador, enquanto o “Outro”,⁹ aquele a ser governado, o não branco, seria inferior, animalesco, selvagem, imanente ao corpo físico, incapaz de intelectualidade.

Essa ideia opressora se manifesta ainda hoje nos discursos e ações cotidianas de pessoas racistas, que, em suas “fantasias brancas” (Kilomba, 2019), reconstroem os modos praticados por atores sociais da plantação de escravos, negando ao sujeito negro o presente. A teórica afro-portuguesa Grada Kilomba (2019, p. 225) escreve que a “ordem

⁹ A teórica afro-portuguesa Grada Kilomba (2019) trata de dois processos, discriminação e naturalização, que se dão devido às seguintes características da ideologia racial: a primeira é a criação da ideia do *diferente* aquele que “difere” da norma branca –, o que torna o indivíduo ou grupo, por meio de um processo de naturalização, o “Outro”, estabelecendo uma suposta inferioridade negra.

colonial é perdida, mas que pode ser revivida no momento em que o sujeito negro é colocado novamente como a(o) ‘Outra(o)’”.

Em se tratando da questão de memória e identidade dos povos negros na diáspora,¹⁰ o sociólogo inglês negro Paul Gilroy assevera que as memórias da escravidão e das experiências racializadas têm papel relevante na formação política e de resistência da identidade cultural das pessoas negras no Ocidente. Em suas palavras: “o dinâmico trabalho de memória que é estabelecido e moralizado na edificação intercultural da diáspora construiu a coletividade e legou tanto uma política como uma hermenêutica aos seus membros contemporâneos” (Gilroy, 2001, p. 17). Dito de outro modo, os povos negros no mundo se estabeleceram por meio da manutenção de sua identidade cultural, como resistência contra a opressão racial.

Voltando à personagem Mel, percebe-se que, diferentemente do conjunto de personagens negras na obra, que se mostram resilientes, ela tomou como verdade a ideia opressora relacionada à sua origem afrodescendente, formando a sua identidade a partir da passibilidade para branco. Com isso, mantém-se racista em relação à filha e se torna incapaz de enxergá-la como ser humano repleto de potencialidades.

A representação da resignificação como resistência para a reexistência

Em função de seu processo árduo de crescimento, Lula Ann/Bride torna-se uma adulta crítica, delicada e liberta em todas as esferas sociais. Abastada, gerente regional de uma rede de cosméticos (Sylvia, Inc.), bem-sucedida e radicada na Califórnia, é fundadora e dona de uma das linhas cosméticas mais importantes da empresa. Símbolo da instituição, representa diferentes mulheres (negras e brancas) e, assim, dispõe de relativa fama.

Para alcançar e manter-se nessa posição superior da pirâmide social, observamos que a personagem passa por um processo de reinvenção de si, uma vez que a sociedade persiste em ser racista. É interessante que, em um mundo moderno líquido (Bauman, 2001) no qual tudo desmorona, o “cimento do racismo” (Nascimento, 2021) se mantém, como no microcosmo retratado no romance de Morrison.

Num olhar retrospectivo, Bride lembra que suportou os insultos e xingamentos racistas de crianças e adultos na escola sem reclamar, por receio de ser suspensa ou expulsa. Reflete que isso “foi uma coisa boa, porque desenvolvi uma imunidade tão forte que não ser uma ‘neguinha’ era tudo o que eu precisava para vencer. Me transformei numa beleza de uma cor bem escura [...]”¹¹ (Morrison, 2015, p. 56, tradução nossa). Percebemos na fala da protagonista a resignificação, na vida adulta, dos ataques racistas da infância: ela não deixa que o trauma a mantenha aprisionada, inferiorizada. Pelo contrário, usa-o como estímulo e força para progredir no mundo.

¹⁰ Refere-se à dispersão geográfico-cultural de povos negros no mundo, que envolve questões de memória e identidade.

¹¹ “[...] was a good thing now I think of it, because I built up immunity so tough that not being a ‘nigger girl’ was all I needed to win. I became a deep dark beauty [...]”.

Ainda em sua memória, expõe as barreiras enfrentadas como adolescente e jovem adulta, decorrentes do racismo estrutural. Reflete que não teve a liberdade de escolher seu rumo acadêmico ao sair da escola; foi estimulada a fazer faculdade comunitária e não universidade estadual, porque demoraria menos tempo para se formar. Ou seja, os adultos que a aconselharam partiam da premissa de que a universidade não era para uma mulher preta de origem humilde e que, de qualquer modo, estava destinada a ter um subemprego.

Em seu primeiro contato com o mercado de trabalho, essa predisposição do subemprego às mulheres negras se afirmou para Lula Ann/Bride. Ela conta que ao buscar trabalho em lojas, nunca foi colocada para lidar diretamente com clientes, mas apenas trabalhou no estoque, o espaço dos bastidores, escondido.

De acordo com a personagem, ela conseguiu chegar ao atendimento “[...] só depois que moças brancas mais burras que uma porta conseguiam promoções e se davam tão mal, que aceitaram alguém que realmente entendia de atendimento”¹² (Morrison, 2015, p. 36, tradução nossa). Esse contexto nos remete ao conceito de interseccionalidade (Crenshaw, 1989), segundo o qual as experiências de mulheres negras são marcadas pela exclusão de sua raça, o que não acontece com as mulheres brancas.

Um processo consciente de reinvenção da protagonista é iniciado nessa fase em que entra no mundo do mercado de trabalho. Além de mudar seu nome para Bride, com a ajuda de um amigo, ela começa a se vestir de forma elegante, que destaca sua beleza negra. Para a protagonista, o novo nome Bride, oriundo de seu sobrenome Bridewell, é moderno e chamativo, que a afasta das lembranças das crueldades de sua infância. Ela se renomeia, renasce, reexiste em outro momento. A palavra *bride*, traduzida como “noiva”, é simbólica do protagonismo e beleza da personagem.

Na narração das experiências de Bride, chamam atenção o tom de leveza empregado e o fato de utilizar a terceira pessoa, o que representa a forma pela qual a personagem busca enfrentar sua realidade opressora, isto é, sem paralisar-se pelas injustiças racistas. O tom de leveza se contrapõe sobretudo ao reforço do estereótipo da “mulher negra raivosa”, mostrando que Bride está fora desse espaço. Há descrições paródicas¹³ dos olhares de crianças brancas que ela recebe. Dessa forma, são ridicularizados os olhares, como forma de resistência, evidente na reflexão da narração em terceira pessoa:

[...] como sentar no carro sob o olhar perplexo de crianças brancas pequenas, tão fascinadas como se estivessem num museu de dinossauros. Mesmo assim, ela [Bride] com toda firmeza se recusou a perder o rumo de sua missão simplesmente porque estava fora da zona de conforto (Morrison, 2018, p. 104).

¹² “[...] *only after rock-dumb white girls got promotions or screwed up so bad they settled for somebody who actually knew about stock.*”

¹³ Descrições jocosas, de humor, de comédia, que expressam o sarcasmo da protagonista.

Vale sinalizar que a paródia é um recurso comum nas literaturas de resistência (Bosi, 2002). No romance de Morrison, essa se torna um elemento de resistência para a protagonista, pois a ajuda a superar as diferentes formas de violência às quais ela é exposta.

A violência é um tema prevalente na obra, representada em diferentes dimensões: física, psicológica, simbólica. As ocorrências de violência sexual contra crianças negras e brancas são retratadas de forma significativa. É o caso do irmão de Booker, menino negro de oito anos. A criança é sequestrada, violentada e castrada por um *serial killer* pedófilo, assim como outras cinco crianças.

Em outro caso, Lula Ann, aos oito anos, testemunha o estupro de um menino branco pelo proprietário do apartamento em que morava, Mr. Leigh. A personagem é ameaçada, tanto por ele quanto pela mãe (que teme perder o imóvel) a ficar em silêncio sobre o fato. Além disso, sofre o abuso verbal de Mr. Leigh, que a xinga com comentários racistas referentes a seu corpo. Esse abuso verbal, assim como os xingamentos racistas enfrentados na escola, trazem consequências traumáticas para a psicologia de Lula Ann.

Sobre a representação de violência na literatura, compartilho a perspectiva do pesquisador estadunidense branco Thomas C. Foster (2014), que afirma que os atos de violência quase sempre são um símbolo de algum tipo de sofrimento maior. Na minha leitura em *Deus ajude essa criança*, os atos de violência apontam para a opressão racial histórica da população negra que atinge os mais inocentes da sociedade, ou seja, as crianças negras.

Observamos que Morrison tomou o cuidado de não construir a ideia opressora de que somente crianças negras (meninas negras, especificamente) sofriam abuso sexual nessa época. Lula Ann presencia o estupro de um menino branco e, assim, enfrenta os traumas psicológicos ao testemunhar esse tipo de abuso de outra criança, além de ser forçada a silenciar sobre o ocorrido.

O envolvimento da protagonista nessa teia de violência não acaba aí. Ainda aos oito anos, ela é incentivada a depor como testemunha contra uma professora branca, Sofia Huxley, falsamente acusada de assediar sexualmente seus alunos. A mãe de Lula Ann, vendo a oportunidade de ganhar aprovação e reconhecimento de seus vizinhos e dos pais da escola (que sempre a desprezavam) estimula e prepara sua filha para dar uma fala contundente contra a professora inocente. A fala infalível da menina perante o juiz é o que consolida a condenação a 25 anos de prisão da docente.

Ao fazer Lula Ann de cúmplice nessa violência, acumulam-se os traumas da criança, e isso se torna um peso que ela carrega por muito tempo. Com essa intriga, a violência representada na obra se torna mais assustadora, uma vez que retrata como a sociedade pode tornar agressora uma das pessoas mais inocentes, que, em tenra idade, não compreende o peso de seu ato.

Destaco como esse contexto aponta para um sofrimento maior das personagens negras: o racismo histórico demandou, de forma indireta, as ações de Lula Ann contra a professora. Mais do que isso, com essa representação engenhosa, Morrison mostra como o racismo atinge, de forma cruel, não somente as pessoas negras, mas também as brancas. Mais especificamente, mostra como o racismo, construído e mantido pela supremacia branca,

torna-se um problema grave para todas(os), figurando como um mal que pode igualmente acabar com as vidas de pessoas brancas, como ocorre no caso de Sofia Huxley.

Apesar das conquistas em sua vida adulta, Bride tem fragilidades que a humanizam. Nessa fase, sua fragilidade está relacionada à experiência traumática envolvendo a mencionada educadora. No dia em que ela é libertada da prisão, dez anos após o testemunho de Lula Ann (a última vez em que a criança e a professora se viram), Bride vai ao seu encontro com presentes, que incluem uma boa quantia em dinheiro, maquiagem e bilhetes aéreos. Essa ação me parece infantil, pois ela retorna ao espaço traumático no espírito de Lula Ann, a menina que ainda não havia desenvolvido capacidade de reflexão crítica.

Bride expõe seu desejo de sentir-se necessária e querida pela professora, como se o tempo não houvesse passado: “[...] eu queria me sentir bem comigo mesma. Não tão descartável [...] só nela que eu conseguia pensar, alguém que ia gostar de um pouco de ... [sic] de amizade sem compromisso” (Morrison, 2018, p. 39). Esse sentimento é distinto da maioria dos que ela expressa na fase adulta, em que demonstra, em geral, independência emocional e autoconfiança.

As ações da personagem são coerentes com a perspectiva teórica do sociológico jamaicano inglês Stuart Hall, referente à construção da identidade. Segundo o teórico, na pós-modernidade, as identidades estão sempre em processo de reconstrução: o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (Hall, 2003).

A identidade de Bride não é fixa, mas está em processo de (re)construção inacabado e contínuo. Ao ser espancada por Sofia Huxley no reencontro, ela reflete: “Voltei a ser aquela Lula Ann que nunca reagia. Nunca. Só ficava lá parada, enquanto ela batia até cansar.” (Morrison, 2018, p. 27).

É interessante perceber na obra a interligação dos traumas da protagonista que, acumulados, colocam em ação, de forma aguda, o processo de infantilização sofrido por ela. Somado ao contexto do trauma relacionado a Sofia Huxley, Bride enfrenta o abandono de seu namorado Booker, que não deu explicação pelo término abrupto do relacionamento. É a narradora onisciente que expressa o acúmulo dos traumas de Bride, assim como a consequência psíquica árdua deles na fase adulta. Em suas palavras:

[Booker] era parte da dor – não um salvador; e agora a vida dela [de Bride] estava destrocada por causa dele. Os retalhos da vida que ela havia remendado: glamour pessoal, controle em uma profissão excitante, liberdade sexual e, acima de tudo, um escudo que a protegia de qualquer outro sentimento intenso demais, fosse raiva, vergonha ou amor. Sua reação ao ataque físico [de Sofia Huxley] foi não menos covarde que a reação ao súbito e inexplicado rompimento do relacionamento [com Booker]. O primeiro produziu

lágrimas; o segundo, um “É? E daí?” Apanhar de Sofia foi como o tapa de Mel sem o prazer de ser tocada¹⁴ (Morrison, 2015, p. 79, tradução nossa).

Na perspectiva da narradora em terceira pessoa, entendo que o momento agudo da dor da protagonista não se deu por um evento isolado, mas sim pelo conjunto de traumas relacionados ao não enfrentamento do abandono que sofreu da mãe, do proprietário do imóvel (Mr. Leigh), de Sofia Huxley, do namorado (Booker), dos colegas que a xingaram na escola, dos vizinhos e das demais pessoas que a desrespeitaram com crueldade ao longo de sua vida.

Há um ponto culminante no romance em que, perante a dimensão dessa dor, a protagonista parece deslizar para fora de sua realidade e passar para um mundo do impossível, do absurdo, no qual acontece a materialidade da infantilização em seu corpo: esse volta a ser como o de sua infância, enquanto tudo à sua volta – tempo, espaço e as pessoas – continua igual. Tal retorno assustador ao corpo infantil, que inclui a redução aguda dos seios e dos pelos púbicos, parece ser visível apenas para a personagem.

A meu ver, essa dimensão soma à narrativa uma perspectiva de ficção científica alegórica de uma infantilização que, por vezes, ocorre com pessoas afrodescendentes na vida real. Isso representa uma crítica contundente, que reforça a denúncia contra a opressão sistemática – tanto psicológica quanto física – dessa população, uma opressão que envolve a perda desesperadora sobre o que acontece com seu corpo. Essa foi a condição das(os) negras(os) escravizadas(os) entre os séculos XVII e XIX, época em que a esse grupo foi negada a inclusão no que se entendia por humanidade: ser livre, interagir com os outros, ter direitos iguais (Wynter, 1990; Oyewùmí, 1997).

No romance, diante da dor imensurável, acontece a virada da protagonista, e sua atuação subverte a opressão. Como forma de superar os traumas acumulados desde a infância e de reconstruir a sua vida, Bride enfrenta o ex-namorado, que, para ela, nessa fase, relembra o sofrimento enfrentado em relação à sua mãe, à Sofia Huxley e ao Sr. Leigh. Em momento árduo de articulação dos sentimentos, a protagonista despeja seus sentimentos profundos em Booker, como se ele representasse todas aquelas pessoas que a haviam abandonado. Ela diz: “por que você me abandonou? [...] Eu estava tentando fazer as pazes com alguém [Sofia Huxley] que arruinei. Você só ficou culpando todas(os) [pela morte do seu irmão]”¹⁵ (Morrison, 2015, p. 153-154, tradução e acréscimos nossos).

Após o momento de catarse de Bride, a personagem consegue retomar o controle de seus sentimentos e deixar para trás a vulnerabilidade. Novamente, torna-se capaz de transcender a dor e regressar à sua dimensão da reexistência. E isso se materializa em seu

¹⁴ “He was part of the pain – not a savior at all, and now her life was in shambles because of him. The pieces of it that she had stitched together: personal glamour, control in an exciting even creative profession, sexual freedom and most of all a shield that protected her from any overly intense feeling, be it rage, embarrassment or love. Her response to physical attack was no less cowardly than her reaction to a sudden, unexplained breakup. The first produced tears; the second a flip “Yeah, so?” being beaten up by Sofia was like Sweetness’s slap without the pleasure of being touched.”

¹⁵ “Why did you walk out on me? [...] I was trying to make up to someone I ruined. You just ran around blaming everybody.”

corpo, que volta a ser de adulto. Ou seja, pela própria atuação, ela vence a infantilização simbólica enfrentada e resgata a autoridade sobre seu corpo e sua vida.

Em minha leitura geral da obra, há um movimento cíclico da protagonista, que vai do ponto da fragilidade para o autofortalecimento, por meio da resignificação e da resistência. Esse movimento representa adequadamente o que acontece na vivência de pessoas negras que, inseridas em uma sociedade que insiste em deixá-las fragilizadas, buscam fazer o retorno à dimensão da reexistência, na qual podem viver plenamente e em completude, sem deixar os desdobramentos do racismo estrutural determinar seu destino.

Considerações finais

A mobilização coletiva e/ou individual da população negra contra o racismo estrutural tem sido fundamental para sua sobrevivência e para a asserção de sua humanidade, conforme retratado no romance de Toni Morrison. Nessa perspectiva, a obra representa, a meu ver, uma forma de ativismo, uma vez que engaja o(a) leitor(a) numa reflexão sobre a existência humana, opressão e resignificação como resistência e reexistência.

Esse romance de resistência pode ser formativo sobretudo para jovens, principalmente os(as) afrodescendentes, que se encontram em processos árduos de crescimento em um mundo que pode rejeitá-los(las), somente em função de suas características físicas. Para esses(as) jovens, é importante aprender as habilidades necessárias para desconstruir as perspectivas injustas, atreladas ao determinismo biológico, impostas a eles(as). Assim como *Bride*, que está inserida num contexto profundamente racista, é fundamental buscar os meios de superação dos traumas, por meio da resignificação das experiências, da resistência e da reinvenção de si, a fim de transcender à reexistência.

Referências

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1988.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, v. 1989, n. 1, p. 139-167, 1989.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 – 2004. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26, p. 13-71, 2011.

- DEVULSKY, Alessandra. *Colorismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- FOSTER, Thomas. C. *How to read literature like a professor: a lively and entertaining guide to reading between the lines*. New York: Harper Perennial, 2014.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MORRISON, Toni. *Deus ajude essa criança*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MORRISON, Toni. *God Help the child*. New York: Alfred A. Knopf, 2015.
- MORRISON, Toni. *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination*. New York: Vintage, 1992.
- NASCIMENTO, Luciene. *Tudo nela é de se amar: A pele que habito e outros poemas sobre a jornada da mulher negra*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.
- OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SOUZA, Ana. Lúcia. S. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- WYNTER, Sylvia. Beyond Miranda's Meanings. Un/silencing the 'Demonic Ground' of 'Caliban's 'Woman'. In: DAVIES, Carole B.; FIDO, Elaine S. *Out of the kumbla: Caribbean women and literature*. Trenton, NJ: Africa World Press, 1990.

Perguntas para reflexão

1. De que maneira o romance de Toni Morrison constrói uma representação adequada do contexto daquele microcosmo de pessoas afro-estadunidenses?
2. Quais ações na interação social do cotidiano podem ser remetidas à ideia de “fantasias brancas” mencionada no capítulo?

A resistência do drama de Suzan-Lori Parks

Annemeire Araújo de Lima

Considerações iniciais

Este capítulo é fruto da pesquisa que desenvolvi durante meu processo de doutoramento entre os anos de 2018 e 2021. Orientada pela professora doutora M^a da Glória Magalhães dos Reis (UnB), aprofundei meu contato com a escrita da dramaturga afro-estadunidense Suzan-Lori Parks (1963) e, por meio dele, procurei apreender como o drama moderno/contemporâneo produzido em continente americano poderia manifestar poeticamente a relação entre a literatura dramática não hegemônica e os movimentos sociais do século XX. Algumas manifestações possíveis, apresentadas e discutidas aqui, foram apontadas a partir da análise de quatro peças escritas por Suzan-Lori Parks entre 1986 e 1993.

Elas foram escolhidas entre as mais de 20 obras da autora por terem sido produzidas em um período imediatamente posterior às efervescentes lutas étnico-raciais e reunidas em uma coletânea que me pareceu interessada em expressar o sentido de ser afro-americano diante das expectativas de que ele, por meio de sua arte, estivesse sempre reivindicando alguma coisa, bem como em defender que “a presença negra no palco é mais do que um sinal ou mensageiro de alguma discussão política” (Parks, 1995, p. 21, tradução nossa).¹ Vale ressaltar que a coletânea conta com outras peças escritas na última década do século XX e alguns ensaios nos quais a autora teoriza sua escrita e propõe uma poética que ela mesma chama de repetição e revisão (*Rep&Rev*).

Betting on the Dust Commander (1986) e *Devotees in the Garden of Love* (1990) foram as duas peças em que figuraram imagens femininas, sob a perspectiva ocidental, e possibilitaram reflexões de sua relação com as lutas feministas em suas diversas vertentes; já *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1989) e *The America Play* (1993) destacaram, do ponto de vista político, alguns temas que poderiam proporcionar reflexões sobre a luta étnico-racial. Diante da necessidade de discutir somente alguns dos resultados de uma pesquisa mais ampla, as considerações apresentadas neste artigo terão como foco

¹ “Black presence on stage is more than a sign or messenger of some political point”.

determinados temas relacionados ao feminino e ao feminismo e contam, portanto, com as análises das duas primeiras peças citadas. Elas serão, doravante, mencionadas em tradução literal *Apostando na Comandante Poeira* (1986) e *Devotas no Jardim do Amor* (1990).

Poéticas e políticas do feminino em *Apostando na Comandante Poeira* e *Devotas no Jardim do Amor*

Minha primeira experiência leitora com as peças de Suzan-Lori Parks me trouxe uma espécie de confusão mental. Ao fechar o livro, refleti que havia duas opções para o que eu estava sentindo: ou minha compreensão do mundo estava bastante engessada antes de conhecer as obras ou, em sua escrita, tudo estava fora do lugar. Questionar a mim mesma sobre o motivo pelo qual eu gostaria que os elementos dramáticos estivessem em seu devido lugar e, portanto, angustiar-me por ter sido retirada de uma costumeira experiência leitora fez com que eu visse, nas peças, uma oportunidade de apreender como se constroem poeticamente os significados dos conflitos entre o hegemônico e o marginal, o feminino e o masculino, o africano e o americano, o corpo e o espírito, o centro e a periferia e outras tantas dicotomias que acabam permeando os sentidos, construídos pelos conflitos de ordem social e política dos movimentos sociais e os modos de governar realidades plurais.

Com a finalidade de delimitar minha visão sobre esse mundo dual e dedicar minha atenção não para minhas imposições, e sim para o que a dramaturgia de Suzan-Lori Parks tivessem vontade de comunicar, a principal pergunta norteadora que orientou as reflexões apresentadas neste capítulo foi: Como a poética de Suzan-Lori Parks significa e ressignifica, configura e reconfigura os significados construídos socialmente em torno de alguns problemas enfrentados por mulheres ocidentais?

Apostando na Comandante Poeira (1986)

A primeira peça focaliza o drama de um casal que se conheceu no hipódromo Churchill e, algum tempo depois, celebrou a vitória de uma puro sangue chamada Dust Commander (Comandante Poeira, em tradução livre). Por ter apostado na égua a partir de um palpite de Mare (até então uma desconhecida que vendia sanduíches no clube), Lucius vê na moça um sinal de sorte e ambos decidem se casar. O que Mare não imagina é que as circunstâncias que a aproximaram de seu noivo e a alergia que ele apresenta no início do relacionamento não só vão obrigá-la a enfeitar a cerimônia de seu casamento com flores de plástico, mas também a inserir sua vida de casada em um círculo de hábitos e rotinas sem fim.

A breve descrição do enredo mostra que *Apostando na Comandante Poeira* se desenvolve a partir do encontro entre um homem e uma mulher que ocupam posições sociais distintas (ela, uma vendedora; ele, um frequentador do hipódromo) e dispõem de certa autonomia em relação à própria vida. Um pequeno deslocamento de suas posições iniciais acontece quando Mare assume o *status* de “apostadora”, no momento em que é corresponsável pela aposta

premiada de Lucius. Dali em diante, ambos são “apostadores” – identificação atribuída por Suzan-Lori Parks e vista tão logo o(a) leitor(a) visualiza a primeira página da peça.

Ainda somente com as informações iniciais do drama, observa-se que a relação se torna romântica não por uma afinidade sexual ou afetiva, mas devido à vitória de uma égua que competia naquela ocasião. Essas duas motivações, bastante comuns em relatos de como um casal se apaixonou, ficam suspensas, posicionando a relação de Lucius e Mare no campo do jogo e da sorte; logo, ele é sua caracterização fundamental. A primeira dualidade, expressa muitas vezes no dito “sorte no jogo, azar no amor”, insere-se no enredo a partir do olhar ocidental e feminino que lança sobre o casal. Esse sentido será produzido e reconfigurado nos detalhes do drama, dados a conhecer não apenas tematicamente, mas estruturalmente, conforme veremos.

A peça organiza-se em dois momentos: o primeiro conta com duas situações do passado, compartilhadas entre Lucius e Mare em sua fase pré-nupcial; o segundo expõe a rotina do casal em seu momento atual, ou seja, no começo da vida de casados. A leitura do título e a elaboração da sinopse resultaram, a princípio, na seleção de quatro temas que deram suporte argumentativo para minha proposta de interpretação: a aposta, o casamento, a alergia e a poeira. Orientada pela afirmação de Jean-Pierre Ryngaert (1996), segundo a qual o título é a primeira indicação do conteúdo contido na peça, perguntei-me como *Apostando na Comandante Poeira* consideraria os temas casamento e alergia, se menciona apenas a aposta e a poeira. Em leitura detalhada da obra, dei-me conta de que o título corresponde ao dito de Ryngaert porque, pelo uso de metáfora, intersecciona os quatro temas ao associar o casamento à aposta. Esta última se inspirou na mesma alergia à poeira que, por sua vez, se acumula como produto de uma rotina. Logo, a metáfora do título possibilita que ele e o drama, na íntegra, dialoguem com várias temporalidades de modo circular. Assim, o casamento, em seu formato cotidiano, é um conteúdo central atravessado por temas secundários, tais como: dependência afetiva e financeira, reprodução, sexualidade, perda da individualidade etc.

Os temas secundários, se lidos do ponto de vista feminino ou feminista, são alusivos ao processo de hierarquização entre os gêneros que, de um modo ou de outro, afeta as relações entre homem e mulher, especialmente quando entram no convívio pré-marital – presente na segunda peça – e marital – em *Apostando na Comandante Poeira*. Enquanto verificava a aparição desses temas nas peças, notei que mantinham as relações de poder a partir dos binarismos que permeiam tanto as lutas feministas quanto étnico-raciais. Trata-se, neste momento, de fazer notar a significação socialmente construída no drama parksiano.

Uma vez identificada a presença dessa relação dual, a poética de Suzan-Lori Parks utiliza, como proposta de desvio, por exemplo, a organização dos atos de *Apostando* de um modo não linear, impedindo que a peça se construa em torno daquela noção clássica de fábula, ou seja, a de um “sistema no interior do qual a relação cronológica entre os fatos estava determinada por uma relação causal que instaurava uma instabilidade crescente, estendia o conflito ao máximo e provocava o retorno da fortuna” (Sarrazac, 2017, p. 9). Diferente dessa noção e em diálogo com o drama contemporâneo, a ordenação em letras e didascálias que vemos a seguir não acompanha uma sucessão temporal linear em relação aos fatos:

A.

Ruídos de passarinho se fazem notar. Um *slide show* de projeção dupla. Lucius e Mare com roupas de casamento. A voz dos atores chega ao palco por microfones enquanto os *slides* são projetados (Parks, 1995, p. 75, tradução nossa).²

B.

No palco: Lucius e Mare (Parks, 1995, p. 76, tradução nossa).³

C.

Um *slide show* de projeção dupla. Lucius e Mare com roupas de casamento. A voz dos atores chega ao palco por microfones enquanto os *slides* são projetados (Parks, 1995, p. 89, tradução nossa).⁴

Vemos, então, que o enredo não começa pelo ato da aposta, que demarca o momento no qual o casal se conheceu, e sim com o seu casamento na igreja (parte A). Em seguida, dramatiza-se a vida de Lucius e Mare em seu momento presente (parte B) e, ao fim, retorna-se à cena do casamento na igreja (parte A, chamada de parte C). O momento em que se conheceram não aparece como ato no drama, mas como reminiscências comunicadas pelo casal em diálogos desencontrados; ele tem uma importância e, ao mesmo tempo, não tem.

O não arqueamento provocado pela dramaticidade circular produz significados em consonância com uma epígrafe encontrada na peça em seu formato escrito:

repetir então está em cada um, em cada um e seu ser e seu sentimento e seu modo de entender tudo e todo mundo surge deles no ato de repetir... Devagar todo mundo em um contínuo repetir, para sua menor variação, acaba se tornando mais claro para alguém. GERTRUDE STEIN, *A feitura dos Americanos* (Parks, 1995, p. 75, tradução nossa).⁵

Ao contrário de alergias e imobilidade, o repetir acumulado da poética parksiana procura fazer com que, como afirma Stein, “o todo mundo surja de cada um e que todo mundo, em um contínuo repetir, acabe se tornando mais claro para alguém”. Essa clarificação que une “cada um” e “todo mundo” só se faz possível, para as duas escritoras, se o ato de repetir orientar-se “para sua menor variação”, isto é, oferecer uma mudança, por mínima que seja.

Considerando que, “na época da elaboração e montagem de *Apostando*, o teatro americano debatia sobre como o multiculturalismo deveria funcionar não somente na teoria mas na prática” (Garret, 2000, p. 3, tradução nossa),⁶ podemos inferir que, se a peça estivesse

² “A. *Bird noises rise up. A double-frame slideshow: Lucius and Mare in wedding outfits. Actors’ voices come through mikes offstage as slides pass overhead.*”

³ “B. *Onstage: Lucius and Mare.*”

⁴ “C. *A double-frame slideshow: Lucius and Mare in wedding outfits. Actors’ voices come through mikes offstage as slides pass overhead.*”

⁵ “*Repeating then is in everyone, in everyone their being and their feeling and their way of realizing everything and everyone comes out of them in repeating... Slowly every one in continuous repeating, to their minutest variation, comes to be clearer to some one. – GERTRUDE STEIN, The making of Americans.*”

⁶ “*The American theatre, at the moment Parks emerged, found itself smack in the middle of the so-called “culture wars” and the battle over the reconfiguration of the National Endowment for the Arts. Within the theatre,*

incentivando um engajamento político nesse viés, seu ativismo seria variante do feminismo que se convencionou chamar de radical ou liberal. Em outros termos, inspirando-se na ideia de interconexão e coexistência entre diversas culturas, tal engajamento tenderia para uma participação política que observasse as diferenças entre os diversos grupos de mulheres a partir do que compartilham em relação à luta por equidade sem, com isso, ignorar que eles apresentam suas especificidades. Esse tipo de engajamento, de fato, acontece alguns anos mais a frente, quando

os paradigmas e teorias que foram se tornando hegemônicos a partir dos anos de 1990, com a crise das esquerdas, do marxismo e dos modelos socialistas do leste europeu, deixaram como saldo um certo abandono das teorias macroestruturais que enfatizavam a problemática das contradições sociais e viam nas lutas e nos movimentos em geral um dos fatores de acirramento daquelas contradições. As referências passaram a ser não os sujeitos históricos predeterminados, com alguma vocação ou missão a desempenhar – como a categoria dos operários ou das classes populares, coletivo socialmente heterogêneo em termos de inserção no mercado de trabalho – mas um coletivo homogêneo em termos de demandas sociais, modo de vida e consumo restrito (Gohn, 2010, p. 35).

Ao ressignificar a aposta e a poeira e apropriar-se das instabilidades enunciativas para estruturar-se formalmente, refleti que *Apostando na Comandante Poeira* não submete seus conteúdos a uma forma que possa ter sido exigida pelo cânone, ou vice-versa. Antes, constitui-se como produto do diálogo entre eles, emancipando-se por assumir o desafio comum a todo teatro contemporâneo: “encontrar uma forma que acomode o caos” (Sarrazac, 2017, p. 17), em vez de silenciá-lo e querer resumi-los a uma dicotomia que exclui a complexidade dessas práticas sociais e artísticas. Outro recurso estético que aponta para o drama da vida contemporânea na peça está exposto a seguir:

MARE: O sofá precisa tomar ar.

LUCIUS: Apostei 35 centavos nela. Era tudo o que eu tinha

MARE: Darei uma balançada nele. Colocarei ele de pé e firme. Tirarei o plástico.

LUCIUS: Tinha foto minha no jornal. Ela pegou a primeira página: “A Comandante Poeira do Ano”

MARE: Devo bater nele. Limpá-lo. Recolhê-lo. Olha, Luki, vou recolher o sofá. Mudar as coisas (Parks, 1995, p. 81, tradução nossa).⁷

Esse recurso funciona basicamente como um jogo de réplicas no qual dois temas interagem de modo mutuamente indiferente, como se um enunciador não estivesse escutando

debates raged (and still rage) about how multiculturalism should work, not just in theory but in practice.”

⁷ “MARE: Sofa needs airing.

LUCIUS: Bet 35 cents on her. Ssall I h–d–

MARE: Give it uh good shake. Stand it on end. Take off thuh plastic.

LUCIUS: Got my picture in thuh paper. She got thuh front page: “Dust Commander’s Derby.”

MARE: Should beat it. Whip it. Crop it. Wheres your crop. Look, Luki, mm gonna crop thuh couch. Get things Moving.”

o outro ou estivesse tão mergulhado em suas questões pessoais, que ignora o que o outro fala. Ao estudar peças europeias, Jean-Pierre Sarrazac chamou tais artifícios de “diálogo de lonjuras”, por “oposição ao diálogo tradicional, que era um diálogo da proximidade do conflito” (Sarrazac, 2017, p. 220). Quando ele acontece entre Lucius e Mare, o recurso parece sugerir uma espécie de resistência contra o tema da circularidade em que ambos se encontram, bem como evidenciar que existem individualidades dentro do que parece comum e compartilhado. Embora na fábula o conflito não caracterize Lucius e Mare como antagonistas entre si, eles apresentam “vozes opostas, irredutíveis uma à outra” (Sarrazac, 2017, p. 216), sem que necessariamente isso imponha entre as personagens uma disputa de poder.

Do ponto de vista de mudanças referentes à luta feminista, a resistência de Mare, ao insistir na mudança dos móveis e lançar réplicas indiferentes ao que é dito por Lucius, faz com que a aposta e a poeira lidem com um sentido oposto à relevância que até então haviam recebido. Se antes eram centrais para a constituição do casamento, agora se tornam apenas lembrança de um momento, indicando a potente dessacralização de uma tradição que alimenta atitudes e estruturas excludentes, especialmente para a mulher. Essa ressignificação, cuja função parece ser de crítica, só foi possível porque Parks se aproveitou criativamente da imprevisibilidade dos processos enunciativos que constituem o texto dramático e provocou um desencontro das falas dos dois interlocutores.

Saindo do *status* de “apostadores” para a posição de “cônjuges”, a determinação prévia, no decorrer da trama, depara-se com a mudança trazida por outra possibilidade, o que se explica por uma declaração de Suzan-Lori Parks:

elas não são personagens. Chamá-las assim poderia se tornar uma injustiça. Elas são figuras, invenções, fantasmas, papéis sociais, talvez amantes, talvez falantes, sombras, deslizos, apostadores talvez, talvez a vibração de um outro alguém (Parks, 1995, p. 12, tradução e grifos nossos).⁸

A respeito de as personagens nas peças serem *figures*, palavra que, em inglês, faz referência ao substantivo “figuras” e aos verbos “dar-se conta” e “perceber”, a dramaturga explica, em parte, por que tais aspectos raramente são mencionados nas obras. Uma possibilidade para a ausência de caracterização biotípica seria a de que o ser ou não ser das personagens dependerá de como lidamos com o que sabemos e não sabemos sobre elas. Dito de outro modo, o(a) leitor(a) lida com o que sabe e o que não sabe sobre elas e participa da construção de sentidos estabelecida.

Em relação ao que pesquisei sobre as personagens, posso comentar que a indicação do nome de Mare, por exemplo, remete à definição, em inglês, de “égua em idade reprodutiva”, e o de Lucius, ao latim, relacionado ao nome de um imperador romano. Esses dois significados são assumidos pelas próprias personagens como resquícios de uma individualidade que os distanciava até o momento em que se reuniram em matrimônio. “*I won you by this nose, Luki!*” exclama Mare quando o marido insiste em continuar apostando em cavalos e deixá-la

⁸ “*They are not characters. To call them so could be an injustice. They are figures, figments, ghosts, roles, lovers maybe, speakers maybe, shadows, slips, players maybe, maybe someone else’s pulse.*”

sozinha em casa. Em outras palavras e retomando a metáfora do casamento como investimento, Mare seria a “égua em idade reprodutiva” na qual Lucius, ao pedi-la em casamento, apostou. A contradição neste ponto de vista está no fato de Lucius recusar-se a ter filhos.

O mesmo efeito de sentido de tom cômico e alarmante continua a ser produzido com a vitória da égua Comandante Poeira na corrida. Ela se deu por apenas alguns centímetros de diferença entre seu focinho e o focinho de seus concorrentes. Da mesma forma e simultaneamente, o nariz de Mare foi o motivo para o primeiro contato do casal. Tal aspecto problematiza o cômico que poderia surgir como efeito na plateia ou no(a) leitor(a), caso reflita sobre o jeito atrapalhado de Mare – que não consegue assoar o próprio nariz –, levando em conta a ausência de vaidade, sexualidade e afeto, que parece tê-la retirado da posição de apostadora e vendedora de guloseimas e inserido na circunstância de uma mulher que depende emocional e financeiramente do marido:

MARE: Você que era um olho-chorão. Eu era seca.

LUCIUS: Aquela era a minha condição. Hoje ela está superada. Consigo lidar com ela. Visto minhas bermudas em todos os tempos. Agora não tenho garganta arranhando e nem olhos-chorões. Superei tudo.

MARE: Então podemos comprar pra nós uma cama tamanho *queen*.

LUCIUS: É cara.

MARE: Nós superamos o tamanho de nossos beliches, Luki! Seus pés ficam de fora meus pés ficam de fora. Está tendo uma promoção na Woolworths lá tem cama *queen* por 11. 39. Semana passada custava 11.50. Eu coloquei meus olhos em cima dela. Eles estão em promoção. Economiza 11 centavos.

LUCIUS: Não tem espaço, Mare.

MARE: Nós poderíamos comprar uma amarela. Você gosta de amarelo. Nós poderíamos – nós poderíamos passar noites juntos.

LUCIUS: Muito barulho (Parks, 1995, p. 78, tradução nossa).⁹

A certa altura da análise das personagens, é possível perguntar: se Lucius e Mare, independentemente de serem negros ou brancos, não compartilham a tradição heroica ou revolucionária das personagens de outras escritoras afro-estadunidenses, de que maneira o comportamento das personagens de *Apostando* poderia se comunicar com os ideais de um teatro que se expressa como ação coletiva, inspirada em reivindicações sociais feministas?

Considerando a perspectiva de Mare, que movimenta os significados acerca do papel da mulher responsável pela limpeza da casa, entre servir aos interesses do marido e expulsar o acúmulo paralisante do passado, entende-se que a comunicação com as lutas sociais se dá no sentido de incentivar o que Kruschke e Scherer-Warren (1987) chamaram de “uma revolução

⁹ “MARE: You was the teary-eyed. I was dry.

LUCIUS: That was my condition. Mmover that now. Outgrewed that. MARE: Then we can have us a queen-size cot.

LUCIUS: Sspensive.

MARE: We outgrewed of our twin cots, Luki! Your feet hang off my feet hang off. Theres a sale on at the Woolworths got queen-size cots: 11.39 11.50 last week. I had my eyes out. Theys having a sale. Save 11 cents.

LUCIUS: ont you thuh space, Mare.

MARE: We could get one yellow. You like yellow. We could – we cud betogethernights. LUCIUS: Noisy”.

no cotidiano” e devolver aos sujeitos sua identidade política, sequestrada por políticas de identidade. A socióloga brasileira Maria da Glória Gohn diferencia a identidade política das políticas de identidade por acreditar que “essa inversão da ordem dos termos faz com que a dimensão política desapareça da ação coletiva justamente por ser capturada por estruturas políticas – de cima para baixo, na busca de coesão e de controle do social” (Gohn, 1995).

As personagens se comunicam com as reivindicações e temas que selecionei para minha leitura política, na medida em que performam exageradamente as identidades que lhes foram determinadas, a fim de se pensarem alternativas de ser e de viver. Ao tornar a forma de sua peça um espaço de acolhimento para o conteúdo desordenado das experiências humanas, Suzan-Lori Parks reinventa maneiras de criar e recriar tanto forma quanto conteúdo e inspira a investigar como seu discurso teatral contribui para o reencontro de elementos considerados historicamente díspares. Por extensão, questiona-se qual papel o teatro político estadunidense enquanto ação social assumiria nesse processo que, além de literário e artístico, pode estabelecer relações com outras ações sociais, em especial as não governamentais.

Devotas no Jardim do Amor (1990)

De 1987 a 1992 (tempo entre a apresentação de *Apostando* e a de *Devotas*), acredita-se que a mudança mais significativa no contexto político-partidário dos Estados Unidos tenha sido o encerramento de uma era de presidentes republicanos. Foram 12 anos entre Ronald Reagan e George H. W. Bush, cujos governos priorizavam o desenvolvimento de capital e de livre mercado em detrimento de políticas de bem-estar social, defendiam o porte de armas e mantinham o mesmo pensamento político conservador que tem servido de justificativa para demonizar e banir religiões e constituições familiares diferentes das 102 formulações convencionais.

Para as causas feministas, o período também marcava a transição entre a segunda para a terceira onda do movimento, que, para Gohn (2010), se construiu sobre duas representações: o feminismo da igualdade, que enfatiza a similitude entre homens e mulheres e destaca as lutas mais gerais contra todas as formas de opressão; e o feminismo da diferença e das desigualdades, que defende haver uma diferença fundamental entre os sexos, que leva a práxis diferentes. O primeiro tende a defender políticas de ação positiva, de integração e acesso aos recursos, já o segundo tende a defender a existência de uma cultura feminina e a necessidade de que as mulheres se centrem em si mesmas, deixem de pensar na desigualdade e fomentem os próprios valores (Gohn, 2010).

Como se vê, a terceira onda ampliou a noção de feminismo e, por contar com reivindicações que mesclam política, música, consumismo e *internet*, conferiu às mulheres uma luta também em âmbito simbólico e cultural. Um exemplo foi a conquista de mulheres negras por espaço no *hip-hop* e no *rap* – estilos musicais que, até então, serviam de opressão para aquele grupo. Como se respondesse a essas transformações, *Devotas no Jardim do Amor* dramatiza, tal qual um *reality show*, a batalha entre dois

pretendentes – EsteUm e AqueleUm – pela mão de uma “noiva-que-será”, chamada George. Ela e sua mãe Lily acompanham a disputa promovida e televisionada por Odelia Pandahr, uma bajuladora casamenteira, do alto de uma colina chamada “Jardim do Amor”. Enquanto a guerra acontece, a noiva-que-será tenta manter seus versos em francês na memória, os itens de seu enxoval e, do meio pro fim da intriga, o novo nome que escolheu para si: Patty. Porém, depois de muita espera, bem como de esquecer alguns versos e ver o enxoval transformado em paramentos de guerra, as expectativas da noiva-que-será são frustradas: a disputa havia se tornado uma guerra sangrenta, e tudo o que havia sobrado do pretendente vencedor era sua cabeça.

Os dois enredos apresentam elementos que tanto permitem refletir sobre o binarismo político das situações quanto o processo rapsódico pelo qual, segundo Jean-Pierre Sarrazac (2017), o drama moderno/contemporâneo vem passando ao longo do tempo. Dentre tantos elementos manifestados nas peças, darei destaque àqueles que evidenciam desvios de um olhar binário para um olhar mais pluralizado dentro dessas disputas de poder. O título e a necessidade eventual de traduzi-lo para a língua portuguesa podem suscitar reflexões importantes a respeito da questão de gênero e seus 104 desdobramentos no campo das relações sociais. Diferente da versão em português, a palavra *devotees* não apresenta distinção sufixal de gênero. Para traduzi-la e inscrevê-la na tese, tive de decidir se “devotos”, no masculino, seria uma escolha justa com a proposta da fábula.

A importância de uma tradução coerente com o drama proposto na peça se dá por dois motivos: em função de o restante do título servir como fator que especifica os *devotees* pelo lugar que ocupam, ou seja, “no jardim do amor”; e pelo fato de os pretendentes EsteUm e AqueleUm não serem citados pela autora na lista de personagens. Chegamos à conclusão, pelos mesmos motivos, de que seria melhor traduzir o título como “Devotas no Jardim do Amor”, embora “devotos” seja um termo que contemple, na língua portuguesa, os dois gêneros. Sobre as reflexões que essa decisão proporcionou para nossa leitura feminista, podemos dizer que se deram sobre o critério para a escolha de “devotas”, no feminino, mesmo sabendo que os homens também expressam sua devoção no decorrer da história, a ponto de se exporem à morte. O critério, como dissemos, foi a diferenciação espacial, ou seja, os devotos a quem o título se refere precisariam estar não no espaço de guerra, mas no cenário que exprime romantismo e sensações idealizadas sobre o amor, reproduzindo um clichê. Essa interpretação possível tem a ver com os aspectos duais da experiência amorosa e com a importância dos lugares sociais na expressão múltipla dessa dualidade.

Conforme comentado na análise de *Apostando na Comandante Poeira*, os aspectos duais resultam de classificações rígidas de gênero e de uma tradição que emolduram o tratamento mútuo entre homens e mulheres. Portanto, a importância discriminante da expressão “no Jardim do Amor” não diz respeito somente à identificação de quem seriam os *devotees* neutralizados na palavra em língua inglesa, mas à função desse espaço em oposição ao campo de guerra (*The Front*) e na determinação das diferenças entre homem e mulher no contexto

de conquista amorosa. Tendo passado ambos por um treinamento para exercerem seus papéis no momento da disputa, homens e mulheres parecem corresponder ao que tradicionalmente se espera deles. As figuras que representam essa tradição são a mãe da noiva-que-será e a casamenteira, indicando que, ao mesmo tempo que representa fé e dedicação a algo, a ideia de devoção parece motivar tanto as atitudes românticas quanto as bélicas, que historicamente caracterizam as relações entre alguns países e, em nível mais particular, entre pessoas.

Ao comparar as ações femininas de aprender versos e oferecer enxoval com o decapitar e danificar praticados pelos dois pretendentes, mobilizei outra interpretação, segundo a qual, do ponto de vista do confronto físico, os corpos são igualmente tomados como instrumento dessa diferenciação. Os femininos são tidos como dóceis, pouco considerados no tempo e desenrolar do enredo, em contraste com o silenciamento dos nomes. Já os corpos masculinos são mais presentes, ligados ao que é de caráter mais prático e atuante na luta por seus interesses e ao progresso narrativo na fábula. Apesar de enfatizar o jardim do amor no título, constrói-se sobre a guerra sangrenta entre os pretendentes sem nome. Nota-se também que, embora os cenários se alternem entre *The Front* (onde acontece a batalha dos pretendentes) e *The Garden* (onde se encontram a mãe da futura-noiva e a futura-noiva como espectadoras da batalha), há um grau de simultaneidade de realização graças à centralização das vozes femininas e à transmissão ao vivo da disputa.

Esse jogo de distância e proximidade permitiu interpretações que questionam as violências provenientes dos dois campos, muitas vezes saindo da intimidade para se tornarem espetáculo. Um ponto significativo ligado à estrutura discursiva dos enunciados é o uso de incursões militares, como vemos no diálogo entre mãe e filha, em termos como “era uma vez”, bem como de versos em francês, em expressões típicas do jornalismo e nos *reality shows* que aparecem ao longo do drama. Esses são alguns indicativos da intertextualidade que acompanha a romantização do drama moderno, de acordo com Jean-Pierre Sarrazac (2017). A reunião desses discursos e enunciados mostra o desaparecimento da concepção de drama como totalidade orgânica e uma poética “que pratica a alternância dos modos dramático, épico e lírico, permitindo ao drama retomar contato com o mundo” (Sarrazac, 2017).

A passagem de tempo da intriga e, portanto, da guerra, é definida pelos danos sofridos pelo corpo de cada pretendente, desmembrado gradativamente até que um deles esteja morto:

ODELIA PANDAHR: Eu apresento a vocês Madame Mãe Lily e linda mais disputada noiva-que-será Mademoiselle Senhorita George: O Vitorioso!

PATTY: O Vitorioso!

LILY: O Vitorioso!

ODELIA PANDAHR: Voilà!

PATTY: Voilà!

LILY: Voilà!

(Odelia Pandahr descobre uma cabeça em uma bandeja)

PATTY: Oh.

LILY: Pronto. (Parks, 1995 tradução nossa).¹⁰

Futuramente, essa cabeça perderia a capacidade de comunicar-se verbalmente, ou seja, pela boca. Isso construiu um novo desafio para o relacionamento do casal. Assim, a estrutura de *Devotas* encontra-se afetada por essas polaridades, que rendem boas discussões de ordem política. Ao estabelecer paralelos entre a conquista de uma futura noiva e práticas de guerra, a peça não apenas se utiliza de metáforas e intertextualidades que beiram o *nonsense* do teatro do absurdo, mas também transforma a abstração sentimental da devoção e da disputa em um objeto visível no corpo e na linguagem. Os corpos, comumente ligados ao instinto e às emoções, aparecem na peça como “hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro” (Oyěwùmí, 2002).

Por sua vez, a linguagem, repleta de símbolos e códigos nem sempre instáveis, surge exercendo uma função intelectual, marcada pela comunicação verbal e discursiva. De volta à estrutura do texto, observa-se um desmembramento parecido com o vivido pelo Vitorioso de Patty, apreendido na construção do texto dramático contemporâneo que, ainda que vivo, está desmembrado e suspenso no vazio, “sem marcas anatômicas fixas que permitam descrevê-lo genericamente e propor-lhe um modelo” (Sarrazac, 2017 p. 245-246). Uma maneira de visualizar esse desmembramento, além do já comentado inacabamento de um drama sem começo e sem fim, é a pontuação. Jean-Pierre Ryngaert (1995) esclarece que o texto dramático pode ser pontuado ou não de maneira ordinária. Em *Devotas*, notam-se com frequência: alguns travessões antes e depois de vírgulas e pontos:

LILY: Delighted, Maam.

GEORGE: Enchanté de faire votre connaissance, Madame Pandahr.

ODELIA PANDAGR: – . Votre fille est si charmante, Madame Mama Lily.

LILY: Oui, oui! Oui Oui! Well, – I dont – speak the language – . (Parks, 1995).

A falta de acentuação (falta de apóstrofo visível no trecho anterior e no seguinte):

GEORGE: [...] Madame Odelia Pandahr says theres only one thing staler than the mouth of a suitor – ha – and that’s thuh mouth of thuh one that lost thuh fight. Ha ha ha ha. Aaah. (Parks, 1995).

¹⁰ “ODELIA PANDAGR: May I present to you Madame Mother Lily and beautiful most fought over bride – who’ll-be Mademoiselle Miss George: The Victor!

PATTY: Thuh Victor!

LILY: Thuh Victor!

PATTY: Voilà!

LILY: Voilà!

(Odelia Pandahr uncovers a head on a platter)

PATTY: Oh.

LILY: Presto”

A falta de espaçamento entre algumas palavras:

LILY: Gimmieuhminute. Wheremy specs.-. Huh. Huh. Well. (Parks, 1995)
PATTY: Patty. Pattysgot uh happy ending to it. Arent him and me supposed tuh fall into eachothers arms? (Parks, 1995).

Como se manifestassem um movimento de aceitação e recusa do fluxo dramático, essas especificações ortográficas não parecem seguir um critério que permita definir um padrão de ocorrência de quando e por que estão sendo implementadas. Trata-se, ao que parece, de uma escolha poética que, conforme comentado por Sarrazac (2017), sugere ritmo e fluidez ao que se fala ou mesmo uma atitude que interrompe essa fluidez, evidenciando cortes e saltos que suspendem uma esperada ordenação.

Ao entender a violência sofrida pelos pretendentes de Patty como prática institucional mediada pelo gênero, é possível pensar nos vários sistemas de opressão e nas várias possibilidades de resistência. Embora os dois lados estejam submetidos a uma lei ou ordem tradicionalmente consolidados, os(as) que são feitos devotos(as) nem sempre ocupam os mesmos espaços de luta, e tais diferenças não são apagadas pelo fato de homens e mulheres batalharem pelo mesmo objetivo. Refletir sobre isso também é uma maneira de interagir com as diferenças e possibilitar para outras comunidades – não só as negras, que deram origem aos termos mulherismo e feminismo negro – a oportunidade de aprenderem a se defender dos essencialismos ou ideologias nacionalistas excludentes.

Do título à construção das personagens, vê-se que as expectativas de gênero são atribuídas à performance não só corporal, mas também linguística, revelando que “o problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos” (Adichie, 2015). Essa busca por reconhecimento, pré-requisito para os movimentos sociais e políticos coletivos do século XXI, fez com que se confirmasse a hipótese acerca das antecipações da poética de Parks a respeito das reconfigurações que o novo século estava por trazer, tanto para o teatro político em seu formato materialista quanto para os movimentos sociais em si.

Considerações finais

Uma vez que é pressuposto dos estudos culturais “contestar limites socialmente construídos nas mais diversas realidades humanas” (Baptista, 2009), expus algumas reflexões de minha tese de doutorado, acreditando que possam se somar a outras, de linhas de pesquisa interessadas em literatura e práticas sociais. A contribuição que acredito oferecer se faz pelo reconhecimento de que a literatura dramática contemporânea elaborada pela poética de Suzan-Lori Parks não se relaciona à política da resistência de maneira unilateral, mas apresenta problematizações *para* e *sobre* o sujeito político e social, de modo a representá-lo como cada vez mais conectado à imprevisibilidade de uma complexa rede. Essa política o convida a pôr em xeque as contradições e estabilidades da arte e da política que defende e pratica.

Sem interesse de julgar se as contradições que a repetição-revisão de Parks refuta ou reproduz são positivas ou negativas, a reflexão suscitada pelas leituras e análises fez pensar a respeito dos muros e vínculos entre arte dramática e política. Com essa leitura, entendo que nem sempre a resistência da arte se dará pela escolha de um lado dentre dois que se excluem, pois, como considera Reece Jones (2012), o problema das fronteiras é muito mais complexo do que erguer um muro que alguém poderia transpor com uma escada ou escavando um túnel com uma pá. Resistir em tempos atuais requer o exame crítico e sensível das significações simbólicas e imaginárias que cada lado constrói em relação a si e ao lado oposto. Se suas ressignificações são vistas de uma perspectiva analítica ou como experiência estética, conclui-se que, de todo modo, essas perspectivas não estão dissociadas entre si e de seus resultados.

Quando em rede, a poética que repete e revisa pode praticar ativismos artísticos e políticos cada vez mais comprometidos em compreender e produzir múltiplas leituras e sentidos sobre o mundo em que vivemos, e menos preocupados em combater o que ele tem de dual. É nisso que reside sua proposta de ressignificação, caso o receptor das peças de Suzan-Lori Parks queira conversar com elas a respeito de sua resistência política potencial. O combate e a oposição, como visto por meio de sua poética, poderiam muito bem atuar como posicionamentos subentendidos, mas nem por isso deixariam de ser, pela experiência leitora e performática que só a literatura dramática pode proporcionar, uma forma de pensar e atuar sobre o político de um modo perceptivo, afetivo e efetivo.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda N. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BAPTISTA, Maria M. Estudos Culturais: o quê e o como da investigação. *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, n. spécial, p. 451-461, automne/hiver 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/carnets/4382>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- GARRET, Shawn Marie. *The possession of Suzan-Lori Parks*. America Theatre: A publication of theatre communication group, New York, p. 1-14, October 2000. Disponível em: <https://www.americantheatre.org/2000/10/01/the-possession-of-suzan-lori-parks/>. Acesso em: 23 mar. 2019.
- GOHN, Maria da Glória M. *História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- GOHN, Maria da Glória M. *Novas teorias dos movimentos sociais*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2010.
- JONES, Reece. *Border walls: Security and the War on terror in the United States, India and Israel*. New York: Zed Books, 2012.
- KRISCHKE Paulo; SCHERER-WARREN, Ilse (org.). *Uma revolução no cotidiano? Os novos movimentos sociais na América do Sul*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Literaturas de resistência e tradução

OYĚWÙMÍ, Oyèrónk. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects
In: OYĚWÙMÍ, Oyèrónk (org.) African gender studies: a reader. New York: Palgrave, Macmillan, 2005.

PARKS, Suzan-Lori. *The America Play and other works.* New York: Theatre Communication Group, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do Teatro.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama moderno.* Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Perguntas para reflexão

1. Como os significados de conflitos entre o feminino e o masculino, o corpo (sensível) e a cabeça (inteligível) e outras dualidades constitutivas da questão de gênero são construídos e reconstruídos poeticamente nas duas peças?
2. Quais relações a resistência poética presente nos dois textos dramáticos estabelece com conceitos ou práticas de resistência feminina e feminista?

Tradição e inovação em *Os ratos*, de Dyonélio Machado

Franciele Barboza Neves
Danglei de Castro Pereira

Considerações iniciais

Este capítulo focaliza aspectos e procedimentos narrativos no romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado, com a preocupação de, por um lado, ambientar a obra nos limites do Modernismo no Brasil e, por outro, discutir elementos específicos relacionados à linguagem narrativa que indiquem traços de tensão social na obra. Dessa forma, investigaremos a presença de aspectos da tradição modernista na obra, sobretudo, no que se refere ao delineamento do personagem Naziazeno e a maneira com que o narrador do romance conduz sua narrativa de forma a apresentar um personagem em tensão com aspectos relacionados à sobrevivência dele, em declínio social no início do século XX.

Entendemos que procedimentos como o fluxo de consciência e o monólogo interior são traços importantes na construção do romance. Dedicaremos especial atenção à caracterização do personagem central de *Os ratos*, procurando, neste percurso, compreender a heterogeneidade da obra em discussão, no contexto do Modernismo brasileiro.

Antes de focalizarmos nosso *corpus*, faremos um breve panorama do Modernismo no Brasil como forma de ambientar nosso(a) leitor(a) diante da diversidade do movimento.

Modernismo: breve histórico¹

Iniciado nas primeiras décadas do século XX, o Modernismo reflete no campo das artes as inquietações do desenvolvimento industrial, tecnológico e científico em um cenário de

¹ Não nos ateremos, neste estudo, aos aspectos cronológicos do Modernismo, antes recortamos nossa discussão para o diálogo modernista diante da tradição passadista. Remetemos o leitor interessado aos estudos: TELLES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012; e MARTINS, W. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Cultrix, 2000.

grande agitação intelectual e transformações políticas e sociais no Brasil na mesma época. Após o fim da Primeira Guerra Mundial em 1918, a Europa passa por grandes transformações em todas as esferas sociais, incluindo as artes. No Brasil, o Modernismo tem como marco cronológico a realização no ano de 1922, em São Paulo, da Semana de Arte Moderna.

Com o Modernismo, surgem novos caminhos estéticos e temáticos que imprimem inovações importantes à tradição literária brasileira. Os artistas que aderiram a uma nova forma de expressão, preocupada também com a visão reflexiva do(a) leitor(a), são denominados, a partir da Semana de Arte Moderna, de modernistas.

É importante ressaltar que o Modernismo não negou totalmente a tradição, mas estabelece um diálogo com o passado, empreendendo momentos de recuperação temática e estilísticos de alguns procedimentos literários de movimentos anteriores, pois, segundo Abdala Jr. (1997):

[...] não poderíamos nos restringir apenas aos conteúdos, como aconteceu em parte no Romantismo, mas deveríamos considerar os processos formais de organização da palavra escrita (forma e conteúdo) [...] a prática literária do Modernismo, como já indicamos, não se limitou a negar simplesmente o passado. Procurou incorporar criticamente aquilo que ele possuía de válido (Abdala Jr., 1997, p. 199 e 205).

Os primeiros modernistas, entre eles Oswald de Andrade, Graça Aranha, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, foram influenciados pelas vanguardas europeias – futurismo, expressionismo, cubismo, surrealismo e dadaísmo –, o que delimita um dos principais caminhos inventivos do Modernismo, qual seja a abertura dialética entre o que Abdala (1997) denomina como “não se limitar a negar simplesmente o passado” e o contato reflexivo diante dos valores inovadores advindos da Europa.

Os “ismos” foram correntes artísticas que tomam corpo nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX na Europa e representam inovações importantes nas artes, incorporadas reflexivamente no Modernismo, pois, segundo Teles (2012),

as ideias filosóficas e sociológicas, bem como o desenvolvimento científico e técnico da época, contribuíram para a inquietação espiritual e intelectual dos escritores, divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos do século XX no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura (Teles, 2012, p. 51-52).

Nas palavras de Gilberto Mendonça Teles, as vanguardas europeias apresentam tendências organizadoras de uma nova estrutura estética e social, que influenciam ativamente a consolidação dos ideais modernistas no Brasil, o que, naturalmente, não ocorreu de forma pacífica e unilateral. Conforme Antonio Candido,

os nossos modernistas se informaram, pois rapidamente da arte Europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro (Candido, 2006, p. 128-129).

O que Candido denomina por “detalhe brasileiro”, compreende, nas palavras de Mário de Andrade (1978), o caminho para a difusão dos três princípios fundamentais do modernismo no Brasil: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Estes aspectos associados ao conceito de *antropofagia* de Oswald de Andrade (1995) contribuem para o papel renovador atribuído ao Modernismo no contexto literário brasileiro. O conceito de *antropofagia* na perspectiva de Oswald de Andrade é importante para a compreensão das diferentes formas de organização estética e temática na literatura brasileira após a semana de 1922, pois, retomando trechos do *Manifesto antropófago*, publicado em primeira edição na *Revista de Antropofagia* em 1928, encontramos a ideia de apropriação crítica de influências internas e externas na tradição brasileira.

Oswaldo de Andrade recupera o ritual indígena da antropofagia² como forma de matizar uma postura reflexiva diante da tradição passadista, o que indica, em linhas gerais, uma apropriação dos valores intrínsecos à cultura brasileira em um processo crítico contínuo de incorporação de tendências externas.

Essa postura valoriza os temas nacionais em diálogo com influências estéticas exteriores ao Brasil, o que possibilita, a muitas(os) das(os) autoras(es) do início do século XX, incorporar novos temas, estilos e vozes à tradição literária brasileira e, com isso, oxigenar os temas e o estilo, implementando novos olhares que valorizam personagens marginais e elementos da cultura popular.

Para Oswald de Andrade,

só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos, de todas as religiões, de todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.³

O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará [...] (Andrade, 1995, p. 1).

² O ritual da antropofagia é um ritual indígena ligado a diferentes etnias indígenas brasileiras, entre elas os Aimorés e Tupinambás, por exemplo. Dada a brevidade do estudo, para maiores informações, ler: AGNOLIN, Adone. *Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá*. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ra/a/hhctMhKRHZrQ8qxGs4F9GQv/>. Acesso em: 03 maio 2023.

³ Figura de austeridade moral e de reverência prestada à virtude como emblema de uma fixação psicológica da cultura intelectual brasileira. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ra/a/hhctMhKRHZrQ8qxGs4F9GQv/>. Acesso em: 3 maio 2023.

O autor indica que a antropofagia é aspecto unificador de uma tradição ainda embrionária que não nega as influências temáticas e estéticas do passado, mas às incorpora de forma reflexiva, apropriando-se de temas e valorizando estilos até então marginalizados em um contexto canônico. Desse modo, a antropofagia contribui para uma ampliação dos limites temáticos da literatura do século XX.

Oswald de Andrade (1922) compreende no aforismo “*Tupi, or not tupi that is the question*” a necessidade de uma nova visão diante dos temas da lírica brasileira. Para ele, no entanto, esta “nova visão”, não indica negação à tradição literária brasileira até o século XIX; sua reorganização ao recuperar valores da tradição, muitas vezes usando o riso em uma proposta que amplia o universo temático na literatura brasileira, possibilita a presença de elementos e temas até então marginais nessa tradição como, por exemplo, a referência à “mãe dos Gracos” em um diálogo, não só com o passado, mas também com o futuro, “o cinema americano informará”.

A aparente contradição de recuperar o passado (“mãe dos Gracos”) por meio da referência ao futuro (“o cinema americano informará”), indica a ideia de abertura intelectual às diferentes vozes da tradição, aspecto utilizado, neste estudo, como mecanismo de aproximação entre os conceitos de *antropofagia* e à ideia de resistência, uma vez que, por essa postura, novos temas são incorporados à tradição literária no Brasil do século XX.

Entendemos, nesta linha de reflexão, que um dos desdobramentos da antropofagia em Oswald (1995) é a presença da diversidade de estilos na literatura do século XX; objeto de discussão da próxima seção deste estudo.

Aspectos inovadores na prosa do século XX

O Modernismo apresenta uma diversidade de autoras(es) e novos estilos atentos aos conflitos sociais do ser humano do século XX, o que também pode ser pensado enquanto ideia de resistência, uma vez que amplia e/ou evidência as tensões sociais subjacentes à formação, assim como a consolidação da cultura brasileira. Surgem personagens de maior intensidade psicológica e que trazem em sua trajetória imagens de um Brasil ainda desconhecido: o homem rude do Norte em *Cobra Norato*, romance de Raul Bopp publicado em 1931, é exemplo de uma nova linha temática, que alinha ao século XX uma perspectiva de tensões sociais que terá em Graciliano Ramos e seus romances, *São Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938), um exemplo concreto.

Desse modo, houve o deslocamento do(a) leitor(a) em direção a uma visão mais ampla e crítica da realidade brasileira. O romance, antes restrito ao contexto elevado da alta burguesia do século XIX, sobretudo nos enredos românticos e realistas, encontra na periferia e na baixa burguesia um campo fértil para a renovação temática, nas primeiras décadas do século XX. O(A) narrador(a) modernista também mostra um olhar mais atento ao perfil social de personagens de baixa renda, e a narrativa retrata mazelas sociais a partir de experiências vividas por personagens periféricos, confundidos, muitas vezes, com parcelas do povo, até então invisíveis ao cenário da prosa de ficção brasileira no século XIX.

Segundo Adorno (2003), o romance sempre teve como objeto os conflitos entre homens vivos e as relações petrificadas. Esta relação é tensionada no século XX, uma vez que ao focalizar a periferia, a narrativa caminha para a focalização de elementos mais problemáticos, no que se refere ao perfil identitário de personagens e cenas.

Para o crítico alemão:

o momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (Adorno, 2003).

Esse desencantamento do mundo é amplamente trabalhado no romance moderno, que focaliza situações cotidianas, tensões do indivíduo, e os inúmeros problemas sociais passam a ser temas de muitos romances.

Na visão de Rosenfeld,

o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há a distância que se produz a visão em perspectiva.

[...] O narrador, ente humano como suas figuras, participa das mesmas estruturas coletivas: não as inventa. Os mecanismos psíquicos são os mesmos em todos os seres humanos: ele mesmo os vive. Não descreve a psicologia individual de Fulano e Sicrano que, de fato, não pode conhecer; descreve processos fundamentais de dentro da personagem que se confunde com o narrador no monólogo interior (Rosenfeld, 1991, p. 92-93).

A renovação na linguagem também é mostrada por meio de inovações temáticas em uma verdadeira libertação na escrita, perceptível nas primeiras décadas do século XX, sobretudo, quando pensamos obras como *Ulisses*, de Joyce; *A metamorfose*, de Kafka, *Paixão segundo GH* e *A hora da estrela*, de Lispector, entre outras.

Como foi dito anteriormente, as influências modernistas foram amplamente notadas nas produções literárias brasileiras após 1922, mas podemos dizer que foi a partir da década de 1930 que, na prosa de ficção, as(os) artistas consolidaram definitivamente um novo estilo de escrever. Mudanças estilísticas como o fluxo de consciência, o monólogo interior e a fragmentação temporal e espacial, em sequências narrativas não lineares e com *flashbacks* em diferentes perspectivas, contribuem para novos caminhos da narrativa nessa década.

Entendemos que grande parte das inovações narrativas do século XX são perceptíveis no romance *Os ratos*, do autor gaúcho Dyonélio Machado (1895-1985), sobretudo pela focalização de um personagem periférico, que luta para sobreviver em um espaço que necessidades primárias de subsistência são apresentadas de forma central, como, por exemplo,

conseguir recursos para pagar o leiteiro. Uma das questões que nos chama a atenção é a presença de uma reorganização do percurso narrativo e o deslocamento do foco narrativo para personagens, até então silenciadas na literatura brasileira, por meio de procedimentos como o monólogo interior e o fluxo de consciência, que põem em relevo as reflexões do personagem.

Antes de concluirmos esta seção, achamos pertinente comentar, mesmo que sucintamente, os conceitos de monólogo interior e fluxo de consciência. O primeiro, segundo Reis e Lopes (1988), é um procedimento narrativo que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem; com ele, é apresentado o tempo vivencial da personagem, diferente do tempo cronológico linear presente nas ações narradas, muitas vezes, em primeira pessoa discursiva.

É um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens. [...] O monólogo interior distingue-se do monólogo tradicional pelo fato de representar o fluxo de consciência da personagem sem qualquer intervenção organizadora do narrador (Reis; Lopes, 1988, p. 266-267).

Reis e Lopes afirmam que é no romance psicológico moderno que o monólogo interior se evidencia com mais frequência, pois o tempo narrado passa a ser subjetivo, o que permite a expressão espontânea de conteúdos psíquicos ligados ao pensamento da personagem via recorte do narrador, em primeira ou terceira pessoa, sem o compromisso com uma articulação lógica e racional.

O fluxo de consciência, conceito delimitado primariamente pelo pensador William James (1892) nos estudos psicológicos e recuperado pela teoria da literatura pelos formalistas russos, sobretudo em Lotman (1927), compreende uma forma estilística de lançar impressões de mundo de uma dada personagem ou mesmo mais de uma personagem. No fluxo de consciência, as personagens assumem a dicção enunciativa como um fluxo de imagens lançadas ao(à) leitor(a), nem sempre de forma encadeada e, quase sempre, sem uma mediação clara do(a) narrador(a).

O(A) leitor(a) é imerso(a) no pensamento da personagem de maneira a perceber nuances de imagens e impressões do mundo. A ordenação do fluxo de consciência não obedece, portanto, a um rigor espacial e temporal e pode transitar entre o momento enunciativo presente e digressões temporais que o narrador revela do pensamento da personagem.

Entendemos que o fluxo de consciência, quase sempre, ocorre no âmbito da personagem, enquanto o monólogo interior é um processo mediado pelo(a) narrador(a), que pode fazer recortes no fluxo de consciência. Ou seja, muitas vezes, o fluxo de consciência é um dos componentes estilísticos do monólogo interior.

Feita a breve apresentação dos conceitos de monólogo interior e fluxo de consciência, passemos aos comentários relacionados à obra de Dyonélio Machado como forma de demonstrar como ela apresenta elementos de resistência social.

Dyonélio Machado: vida e obra

Dyonélio Tubino Machado nasceu na cidade de Quaraí, Rio Grande do Sul, em 21 de agosto de 1895 e faleceu em 1985. Médico, psiquiatra, político, jornalista, grande intelectual e um escritor a frente do seu tempo, Dyonélio Machado foi incansável e extremamente dedicado em todas as áreas em que atuou.

O autor defende uma tese de doutoramento em psiquiatria, *Uma definição biológica do crime*, em 1935, mas abandona a medicina e atua como jornalista e, posteriormente, como escritor. Sua estreia como jornalista foi a obra: *Política contemporânea – Três aspectos*, publicada em 1923; mas é como escritor literário que futuramente ficará conhecido. Sua primeira obra de ficção é o livro *Um pobre homem* (1927), composto por 17 contos, sendo um deles, o conto “Os ratos”, que posteriormente ampliado dará origem ao romance homônimo, lançado em 1935.

A composição de *Os Ratos*, conforme informação do próprio Dyonélio Machado é proveniente de um fato real e curioso que desencadeou o conto e o livro. Em uma conversa com a mãe, que reclamava de insônia, Dyonélio Machado a ouviu atentamente contar que tinha medo de ratos roerem o pouco dinheiro que ela guardava em sua casa e, por isso, perdia o sono durante a noite.

O autor escreveu ainda os romances: *O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Eletroencefalografia* (1944), *Passos perdidos* (1946), *Deuses econômicos* (1966), *Prodígios e endiabrados* (1980), *Sol subterrâneo* (1981), *Nuanças* (1981), a *Fada* (1982) e *Ele vem do fundão* (1982), sua última obra publicada em vida. Postumamente, foram lançados os livros: *Memórias de um pobre homem* (1990), obra organizada pela professora Maria Zenilda Grawunder, coordenadora do a cervo Dyonélio Machado; e em 1995, *O estadista*, uma edição conjunta com outros textos sob o título de *O cheiro de coisa viva*, também organizado por Grawunder (1997).

O romance *Os ratos* é composto por 28 capítulos e narra a saga angustiada de Naziazeno Barbosa, um pacato homem cujo principal problema é angariar o montante de 53 mil réis para solucionar o conflito central do romance: conseguir pagar o leiteiro. Após um longo dia de buscas e tentativas frustradas, consegue o montante e volta para casa. Quando Naziazeno deita-se para dormir, não consegue conciliar o sono e, em um delírio, refletido na estrutura lacunar do romance, refaz a peregrinação do dia, e mescla impressões caóticas deste dia ao imaginar que ratos roem o dinheiro deixado em cima da mesa para o pagamento do leiteiro.

No livro de Rodrigues Till (1995), Dyonélio Machado comenta algumas das particularidades de *Os Ratos*:

[...] o conto sobre os ratos não saiu como eu esperava. Só a angústia daquela noite de insônia e de medo não despertava emoção. Como todo novelista, mesmo os menores, tem dentro de si também um crítico, eu logo descobri que o que me estragava o “assunto do conto” era, precisamente, o fato de querer aproveitá-lo num conto. Faltava uma “preparação” que os limites de

um conto não comportavam para aquela expectativa angustiante. Era preciso contar, pelo menos, a história daquele dinheiro oferecido candidamente à voragem dos ratos. Só se eu lhe desse o desenvolvimento de um romance (Machado *apud* Till, 1995, p. 147, grifo nosso).

A obra *Os Ratos* fez com que o autor ganhasse o prêmio Machado de Assis em 1935, juntamente com João Alphonsus, Marques Rabelo e Erico Verissimo. Na focalização metonímica da trajetória de Naziazeno, o livro relata as tensões do ser humano e os conflitos de uma geração massacrada pelos governantes no Brasil dos anos de 1930. As tensões e guerras psicológicas do cidadão comum, metaforizadas na figura ambígua de Naziazeno, bem como na aparente banalidade temática do romance; reunir dinheiro para pagar o leiteiro, assume função importante no delineamento temático do romance, no que o autor denomina posteriormente por procura do “dramático no trivial” (Grawunder, 1997).

Para Grawunder (1997), o romance *Os ratos* é inovador na literatura brasileira dos anos de 1930, pois,

originalmente pensado e concebido, o livro *Os ratos* diferia de qualquer romance feito no Brasil até então. A temática do meio urbano já vinha sendo explorada, principalmente pelos modernistas, mas Dyonélio apanha-lhe um ângulo até aí não privilegiado pela literatura. Sua visão do mundo urbano é grande angular, apanha fisionomias, conflitos miúdos de gente miúda que povoa e frequenta, anonimamente, os grandes centros. Dessa sociedade, da totalidade, ele individualiza um representante, apregoando sua incômoda existência e marginalização do pensamento da instituição social, vinculando esse espaço com a narrativa de “penetração psicológica”, outra corrente renovadora na ficção (Grawunder, 1997, p. 81).

Concordando com a autora, compreendemos que Dyonélio Machado cria um estilo único ao retratar a cidade de Porto Alegre na década de 1930 e ao mostrar ao(à) leitor(a) uma temática urbana, mas que transita pela periferia, ao focalizar o homem comum e suas dificuldades cotidianas de sobrevivência no meio urbano. Essa trivialidade temática encontra em Naziazeno um espaço de resistência estética e temática, pois apresenta ao leitor uma trajetória pouco laureada, configurando uma ampliação das tensões sociais como tema da literatura brasileira nos anos de 1930 que, por isso, traz inovação temática para o romance de Dyonélio Machado.

Segundo Zilberman (1982), o romance urbano em questão focalizou de modo renovador o cenário social, e ampliou o recorte regional de Simão Lopes Neto ao apresentar as contradições existentes em Porto Alegre-RS, urbana e degradada, vista como cenário para a narrativa enigmática de *Os ratos*. Segundo Bosi (1989), Dyonélio Machado está na lista de autores que ampliam o vocabulário urbano do romance de 1930 ao apresentar signos e uma sintaxe inovadora para os padrões do romance urbano do século XIX – o que indica uma ampliação do cânone literário nacional –, ao utilizar termos linguísticos considerados “baixos”, segundo a convenção, e ao gerar a desarticulação estrutural da narrativa romântica e realista.

Com essas características, *Os ratos* é um dos primeiros romances urbanos a focalizar a periferia de uma grande cidade brasileira, ainda na década de 1930. Para Till:

na obra de ficção de Dyonélio Machado o gaúcho não irá aparecer nem a pé nem na sua estampa tradicional. Seus personagens não apresentam talhe regionalista: representam o homem como um ser universal, dentro do contexto de uma dialética política vinculada ao âmago das questões sociais, que sempre marcaram fundo a marcha da humanidade (Till, 1995, p. 189).

Para Barbosa (1990), autores como Dyonélio Machado, que não se preocuparam apenas com a cronologia do modernismo, levaram para sua composição um descompasso entre o real imediato e sua representação ficcional. Desse modo, inevitavelmente reformularam os modelos “realistas” ao desenvolver uma maneira de articular as tensões de seu tempo histórico no início do século XX, em um espaço linguístico inovador que assume um tom de resistência social, quando apresenta-o como trajetória central de personagens periféricos como Naziazeno e seus problemas cotidianos.

Os ratos: aspectos narrativos em foco

O narrador heterodiegético em focalização onisciente de *Os ratos* mostra, por meio de Naziazeno, as angústias de uma classe social inferiorizada e ignorada socialmente. Ao dar voz e destaque ao homem comum como personagem principal do romance, Dyonélio Machado fez uma obra que, segundo Till (1995), é um romance social por excelência, pois focaliza aspectos que mostram as angústias e agruras individuais de Naziazeno, mas que atinge a universalidade.

Concordamos com Till (1995) que as angustias de Naziazeno assumem função metonímica, ao serem prolongadas e direcionadas ao homem brasileiro de menor poder aquisitivo e espoliado moralmente no início do século XX. Em outros termos, o(a) leitor(a) é imerso(a) na realidade dura e medíocre de Naziazeno, mas reconhece nele um representante do homem brasileiro pobre que se sente explorado pelos poderosos e, por isso, é deslocado em seu lugar de paz, a casa, em um meio urbano que o obriga constantemente a buscar meios de sobreviver.

A agonia que atormenta a vida de Naziazeno é verificada em todo o romance e traz um dado novo à literatura brasileira do século XX: existem homens comuns, Naziazenos, que sofrem para manter o mínimo para garantir sua sobrevivência. Vejamos um excerto:

sente uma amargura doída dentro de si, na altura do peito e do estômago, uma espécie de ânsia e náusea. E outra vez a figura superior e inquietante do leiteiro... e as palavras da mulher, a metralharem tranquilamente os seus ouvidos: – Porque tu não viste então o jeito dele quando te declarou “Lhe dou mais um dia!” (Machado, 2004, p. 18).

A amargura de Naziazeno é interiorizada e vem “do peito e do estômago”, mas a espécie de náusea, o mal-estar no narrador é sentido menos pela questão física do que pelo

deslocamento da condição de poder aos olhos da mulher que “vê o jeito dele [leiteiro]”. Aos olhos de Naziazeno, a humilhação advém da incapacidade de obter o respeito de todos, leiteiro e mulher. O mal-estar do personagem Naziazeno ultrapassa, portanto, a dimensão física, ao ecoar nas palavras da esposa – diante da figura aterrorizante do leiteiro, que cobra a conta e lhe expõe – a inevitabilidade de seu rebaixamento social.

A repreensão “lhe dou mais um dia” acarreta, então, o questionamento da condição de homem, pai e, sobretudo, arrimo de família em Naziazeno. O desdobramento é a sensação de aprisionamento a uma estrutura social, com que o narrador não consegue lidar ou reverter. Juntamente com a amargura, a visão de Naziazeno também é interiorizada de maneira que sua impressão do mundo é deformada, indicando uma dolorosa compreensão de sua fragilidade, aspecto que indica o tom delirante e ameaçador com que o personagem lida com a situação aparentemente banal: pagar o leiteiro. Desse modo, expõe uma fragilidade emocional, implicando sua fragmentação e sua incapacidade de compreender a decadência, na qual está envolto.

Arrigucci Jr. (2004) comenta que a obra *Os ratos* apresenta características do Expressionismo, principalmente pela deformidade intimista da realidade imediata. Entendemos que o uso do discurso indireto livre e do fluxo de consciência que acompanha caoticamente os pensamentos de Naziazeno ampliam a sensação de caos espacial e temporal no romance. Naziazeno vê o mundo pelo prisma do desespero em conseguir o montante financeiro que lhe traria paz. A paz, entretanto, cria um efeito paradoxal, pois não é apenas o dinheiro de sanar a dívida que falta ao personagem. Falta-lhe força para manter o respeito das(os) demais personagens, o que o coloca em uma latente fragilidade emocional, auferida pela agonia da noite e pelo medo dos ratos imaginários roerem o dinheiro tão duramente alcançado.

Naziazeno é tomado como metonímia de personagens que perdem socialmente seu prestígio e, por isso, precisa lutar para manter sua dignidade em um espaço repleto de corrupção e desagregação moral. Isso aponta para o jogo em uma sociedade que progressivamente atribula homens como Naziazeno.

São vários os momentos em que a angústia e a solidão de Naziazeno são focalizadas pelo narrador:

Um gelo toma todo o seu corpo. Gelo que é tristeza e desânimo. Voltam-lhe as cenas da manhã, o arrabalde, a casa, a mulher. Tem medo de desfalecer os seus propósitos. Acha-se sozinho. Aquela multidão que entra e sai pela enorme porta do café lhe é mais do que desconhecida: parece-lhe inimiga (Machado, 2004, p. 27).

Naziazeno experimenta outra vez aquela sensação de amargura e de náusea no meio do peito (Machado, 2004, p. 42).

“Mas o que é que me importa isso, quando...?” Com efeito, que é que lhe importavam aquelas bandalhices, quando tinha essa barra pesada, de ferro, sobre o peito? (Machado, 2004, p. 43).

A sua tristeza tem sempre esse rebate no estômago e no peito: sente dentro de si um oco dolorido, ao mesmo tempo que as feições se lhe repuxam... E pela segunda vez, nessa manhã, a impressão da solidão, do abandono... (Machado, 2004, p. 45).

A aparente banalidade do enredo, um homem que tem que pagar o leiteiro, é ampliada na diegese pela visão de angústia que toma conta do narrador, incapaz de compreender a impossibilidade de Naziazeno resolver uma questão cotidiana. Desta percepção de impotência do personagem, diante da condição de homem e arrimo de família, surge a tensão do romance, que é interiorizada pelo personagem principal e do narrador, direcionada ao leitor.

Na descrição da mulher, vemos a impotência de Naziazeno, que não compreende o percurso de decadência iminente, antes projeta na timidez da esposa uma causa para a situação em que se encontra:

também a sua mulher com os outros é tímida, tímida demais. Fosse a mulher do amanuense, queria ver se as coisas não marchariam doutro modo. Ela se encolhe ao primeiro revés. [...] Ele precisava dum ser forte a seu lado. [...] Sentir-se-ia fortificado, ou ao menos “justificado”, se visse a seu lado a mulher do amanuense franzindo a cara ao leiteiro, pedindo-lhe para repetir o que houvesse dito, perguntando-lhe o que é que estaria porventura pensando deles. A sua mulher encolhida e apavorada é uma confissão pública de miséria humilhada, sem dignidade – da sua miséria (Machado, 2004, p. 18-19).

De acordo com Bosi (1994), podemos dizer que Naziazeno é o personagem do herói, que não se dispõe a enfrentar suas batalhas; é o sujeito que se evade e acaba subjetivando seus conflitos. Ainda nas palavras de Bosi, *Os ratos* possui uma obsessão do encarceramento do ser humano preso à condição urbana e sob o regime do terror vedado à condição de miséria interior e humilhação. É dessa humilhação que o personagem chega ao rebaixamento no percurso narrativo e, deste, ao tom de denúncia e decadência que acompanha Naziazeno, metonímia de muitos que habitam a periferia das grandes cidades já no início dos anos 1930.

No excerto citado anteriormente, a comparação entre a mulher “encolhida e apavorada” é síntese da relação de medo que Naziazeno empreende durante sua trajetória narrativa. O personagem é descrito como fantoche da situação fragilizada em que se encontra, e a fragilidade da mulher é, entre outros caminhos, um mecanismo de defesa: como justificar a precariedade em que está inserido enquanto homem sem posses em uma sociedade movida pelo dinheiro e posição social.

Manipulado e massacrado pela vida moderna na periferia de uma grande cidade no Sul do Brasil, Naziazeno encontra formas, mesmo que tortas, para resistir às dificuldades provocadas por um deslocamento social, ou seja, pela miséria em que está imerso (aspecto metaforizado pelo esforço em conseguir o dinheiro e pagar o leiteiro). Sua trajetória narrativa indica uma necessidade de resistir como forma de evitar a precarização de sua condição de arrimo de família e, naturalmente, a proximidade de um rebaixamento social. Ele pagará

o leiteiro, resistirá por mais um dia. O amanhã, entretanto, pressupõe uma progressão de novos desafios aos quais o personagem precisa resistir como forma de sobreviver.

É, portanto, pela sucessão de tentativas e, por fim, pelo logro positivo, mesmo que por via torta, que o personagem pode ser lido como símbolo de resistência. Nas palavras do próprio Dyonélio:

a coluna vertebral de *Os Ratos* é a tragédia do homem que ainda se refina. Naziazeno Barbosa – o personagem central – está com o pé na “direita” e com o outro na “esquerda”. E sente que precisa dar um passo, que não pode continuar naquela posição. Mas não dá o passo. E o romance se desdobra em torno dessa indecisão (Machado *apud* Till, 1995, p. 119).

A indecisão do personagem, sua oscilação entre o certo e o errado e a forma conturbada com que Naziazeno relaciona-se com o espaço a sua volta gera uma desordem interna ao personagem. O leitor é arrastado na angústia de Naziazeno e sua busca por uma quantia irrisória, que não resolverá definitivamente sua situação miserável.

A leitura de prolongamento do romance é que depois de pagar o leiteiro, surgirão outras dívidas e outras dificuldades, metaforizadas, na alusão aos ratos ao final do romance. A narrativa encontra, então, uma estrutura lacunar para representar as transformações sofridas pelo personagem central ao longo de sua trajetória.

A apresentação do tempo narrativo é uma questão interessante na obra. O tempo é fixado em um dia na vida de Naziazeno, ou seja, cronológico, mas existem digressões no tempo cronológico que assumem projeções analépticas e prolépticas, levando ao passado e futuro do personagem em uma dimensão psicológica. O fluxo de consciência e o monólogo interior, em uma linguagem fragmentada e icônica, são importantes na construção deste percurso temporal ambíguo que, por vezes, beira o onírico, e se fixa cronologicamente no percurso temporal de 24 horas na vida de Naziazeno.

No início da narrativa, Naziazeno sai para trabalhar e toma um bonde, mas começa a pensar em uma estratégia para conseguir o dinheiro e pagar o leiteiro:

Naziazeno mal percebe o que diz o motorneiro. Há um estribilho dentro do seu crânio: “Lhe dou mais um dia! tenho certeza”... Quase ritmado: “Lhe dou mais um dia! tenho certeza”... É que ele está se fatigando, nem resta dúvida. A sua cabeça mesmo vem-se enchendo confusamente de coisas estranhas, como num meio sonho, de figuras geométricas, de linhas em triângulo, em que há sempre um ponto doloroso de convergência... Tudo vai ter a esse ponto... Verdadeira obsessão. O sinal de campainha do interior do bonde leva-o à repartição, à campainha do diretor repreensivo, e deste – ao leiteiro! (Machado, 2004, p. 20).

A ameaça “lhe dou mais um dia” ganha proporções de ideia fixa e assola, como um bordão que atormenta e dilacera o personagem. A alternância entre a percepção personagem e a intromissão do narrador que mostra sensações de Naziazeno, impregnadas pela presença

do real “sinal de campainha”, acabam por confundir a visão do leitor, chegando ao traço onírico, o que contribui para o caos narrativo.

O fluxo de consciência, nesse caso, projeção dos pensamentos de Naziazeno em excertos discursivos em que a visão do narrador é recortada pelos comentários do personagem, contribui para o caos imagético e sonoro que a narrativa utiliza para expressar a situação fragmentada pela qual passa o protagonista.

A convivência entre o pensamento do personagem e a visão do narrador embaralham a narrativa, contribuindo para a flexibilização temporal na linguagem. A trajetória de Naziazeno contribui para a expressão de uma agonia individual. Esta agonia é apresentada no fluxo de consciência do personagem e nas observações céticas (“passa-se um momento de intervalo”) que o narrador utiliza reiteradas vezes como forma de intensificar a preocupação do personagem:

passa-se um momento de intervalo. Ouve-se depois uma palavra trivial; e é nova ligação angustiosa: o “sapato” traz o sapato desemparelhado da mulher (o outro pé o sapateiro não quer soltar) e o todo reconstitui outra vez – o leiteiro! Decorre um certo tempo, longo talvez, em que a sua cabeça se vê riscada tumultuariamente das linhas mais inquietantes: o jardim que os seus olhos afloram e mal enxergam na disparada do bonde faz um traço com um plano antigo e ingênuo dum jardim para o filho, para o filho, “o pobre do nosso filho que não tem onde brincar”, “que não pode ficar, Naziazeno, não pode ficar sem...” O leiteiro!... o leiteiro! Há por vezes, um alívio. É só a existência vaga e dolorosa duma coisa que ele sabe que existe, como uma vasa, depositada no fundo da consciência, mas que não distingue bem, nem quer distinguir... um sofrimento confuso e indistinto pois... Logo, porém, cortam-se outra vez linhas nítidas, associações triangulares bem definidas (Machado, 2004, p. 20).

A obra introduz o(a) leitor(a) ao mundo dos conflitos internos e externos de Naziazeno: a discussão com o leiteiro, depois com a esposa, juntamente com a vergonha dos vizinhos em verem e ouvirem tudo.

Tais impressões são apresentadas no fluxo de consciência ao longo da narrativa. Naziazeno sai para o trabalho com a cabeça “cheia”, uma vontade de lutar e desistir ao mesmo tempo, na busca pelo dinheiro. Suas primeiras opções para consegui-lo são com o diretor da empresa e com seu amigo Duque. Aos poucos, as possibilidades de amenizar o sofrimento e conseguir o dinheiro vão sendo frustradas e, com elas, as esperanças se esvaem.

No decorrer da manhã, Naziazeno não encontra Duque, e só de pensar em falar com o diretor da repartição em que trabalha já teme o pior. Naziazeno imagina como irá abordá-lo:

“Doutor, vejo-me outra vez forçado a recorrer...” – Não! Isto é vago, geral. Deve dizer o fato, o que se passa. “ – Doutor, imagine a minha situação, o meu leiteiro...” – Não! Não! Trivialidade... uma trivialidade... “ – O meu filho doutor! ...” – Outra vez o teu filho, Naziazeno... sempre o teu filho... (Machado, 2004, p. 27).

Sua suspeita se confirma, o diretor não lhe concede o empréstimo e ainda o humilha na frente de outros colegas. As palavras ditas pelo diretor na referência ao filho “esmagaram-no”.

No romance, o encadeamento temporal é fragmentado e, por vezes, Naziazeno fica atordoado, e mais que isso, inseguro:

Naziazeno perdeu a noção do tempo. Mas deve ser tarde: está lutando já a muitas horas. Levanta o olhar para o retângulo do céu, lá em cima no recorte daquelas paredes altas: a luz tem uma tonalidade pálida, de fim de dia. O dia continuou... O dia não parou... (Machado, 2004 p. 89).

Retomando a questão da temporalidade, percebemos recursos como o *tempo psicológico* de Naziazeno por meio da projeção de vivências subjetivas do personagem, projetadas na linguagem e no uso frequente do *flashback* em analepses e prolepses na obra.

O prolongamento do tempo, “o dia não parou”, é uma constante estilística do romance que, por isso, estende o tempo da enunciação, ampliando e prorrogando a angústia do personagem. Este recurso é importante para o sentido de caos e fragmentação da linguagem de *Os ratos*, o que contribui para a importância do fluxo de consciência como recurso para deslocar o personagem de seu tempo cronológico em direção ao tempo psicológico que subjaz no romance e, com isso, apresentar a angústia vivida ao longo do dia focalizado no romance.

Os deslocamentos psicológicos e a focalização das ideias que vão surgindo em sua mente encontram na apresentação do monólogo interior e no fluxo de consciência um caminho, para que Naziazeno expresse o caos psíquico em que está envolto. O resultado é a expressão de sua incapacidade de controlar a vida e os acontecimentos que nela são encadeados. Segundo Moisés (1967), o tempo psicológico se identifica pela exploração do fluxo de consciência com um propósito fundamental de revelar o ser psíquico e sondagem das reminiscências das personagens e, no caso de *Os ratos*, contribui para a narrativa caótica que se apresenta.

Em decorrência do percurso temporal desordenado e do deslocamento do espaço diegético, a narrativa cria uma imagem introspectiva da personalidade de Naziazeno, o que contribui para a intensificação de sua angústia individual. Em vários trechos da obra, percebemos que o tempo psicológico chega a confundir o leitor, pois parece que o problema de Naziazeno é resolvido por diversas vezes:

ampara-o o Duque... Vem-lhe por vezes, de novo, uma confiança!... Está entrando novamente em casa com o dinheiro... com aquele sorriso pra o filho, pra a mulher muito pálida, muda, apreensiva... Mas na mesma ocasião o seu ar de pobreza, aquele focinho quieto e manso que vem ali a seu lado, tiram-lhe qualquer ilusão. Um frio e um amargo sobem-lhe pelas vísceras acima... (Machado, 2004 p. 116-117).

Também a utilização do *flashback* nos conduz às divagações de Naziazeno e, quando pensamos que a história seguirá seu desfecho, temos outra interrupção no tempo real da trama:

é criança de novo. Dormiu a sua sesta, como a gente grande. Foi a primeira sesta consciente. Levantou-se no meio dum silêncio. Fazia uma claridade pálida, de crepúsculo, de madrugada. A casa aberta, vazia. Pensa que é de manhã cedo. Encontra o pai, sem casaco, indo e vindo pelo pátio. Sabe então que é o mesmo dia... (Machado, 2004, p. 89).

Desses cortes temporais, passamos aos devaneios de Naziazeno. Na medida em que avançamos na leitura, somos levados pelo narrador a uma visão homológica de seu dilema, o que contribui para uma aproximação do(a) leitor(a) ao relato, na medida em que confrontamos as possibilidades de achar uma solução para a situação de Naziazeno.

Nesse sentido, o sentimento de angústia e frustração do personagem em cada tentativa de conseguir o dinheiro é, por correlação, também direcionado ao(à) leitor(a), que participa da narração como a tentar solucionar o problema motriz do romance. Mesmo no desfecho da narrativa, quando Naziazeno finalmente consegue o dinheiro com o amigo Duque e volta para casa, percebemos que sua procura ainda não acabou, pois o personagem não consegue dormir e revive o desgaste daquele dia, ao projetar os ratos que roem o dinheiro do leiteiro, deixado em cima da mesa.

Os ratos, animais que dão título ao romance, aparecem no penúltimo capítulo. Eles aparecem para confirmar a angústia e miséria de Naziazeno e indicar, metonimicamente, que o dinheiro e a comemoração não finda o problema do romance, ou seja, o estado de pobreza e humilhação de Naziazeno e sua consequente impotência diante da vida:

estuda bem a “questão”: se os ratos roem dinheiro... Vê os ninhos, os papéis picados, miudinhos, picadinhos, uma moinha... uma poeira... Sente um pavor e um frio amargo dentro de si! (Machado, 2004, p. 192).

A sensação de pavor e aflição que vimos em toda a obra é materializada na alusão aos ratos que hipoteticamente vêm selar o destino de Naziazeno. Mesmo com a chegada do leiteiro no começo da manhã e a confirmação que o dinheiro estava lá, percebemos que o sono será tranquilo por pouco tempo, pois quando ele acordar, toda sua ânsia e busca solitária voltará:

está exausto... Tem uma vontade de se entregar, naquela luta que vem sustentando, sustentando... Queria dormir... Aliás, esse frio amargo e triste que lhe vem das vísceras, que lhe sobe de dentro de si, produz-lhe sempre uma sensação de sono, uma necessidade de anulação, de aniquilamento... Queria dormir... (Machado, 2004, p. 196).

Naziazeno, ao final de sua trajetória está “exausto”, mas é impossível descansar, pois a luta que “sustenta” seguirá sua trajetória restante. Ou seja, os outros dias da vida do personagem são também angustiantes.

Dessa forma, o recorte metonímico de um dia na vida de Naziazeno indica que dificilmente o personagem conseguirá amenizar a sensação de abandono social, metonimicamente, anunciada em *Os ratos* como um romance de “verdadeira” extração social.

Considerações finais

Ao finalizarmos este texto, compreendemos que o romance *Os ratos* aproveita elementos da narrativa moderna como, por exemplo, o fluxo de consciência e a fragmentação espacial e temporal em um processo de progressiva aproximação do universo, narrado à trajetória do personagem e, dele, ao(à) leitor(a).

A linguagem lacunar e as progressivas digressões temporais ampliam o relato de um dia na vida de Naziazeno em direção ao lastro social, que envolve o personagem e sua resistência diante das mudanças sociais cada vez mais inevitáveis. Destituído de sua condição de mando, um arrimo de família que não consegue prover o universo familiar, o personagem precisa encontrar meios para sobreviver em um espaço que o agride progressivamente.

A aparente confusão mental por que passa Naziazeno ao longo do romance é, antes de tudo, uma forma complexa de representação do estado de agonia pelo qual passa a sociedade brasileira no início da década de 1930. É preciso, portanto, compreender na trajetória do personagem uma forma de pensar as transformações impostas ao sujeito no limiar do século XX, cujo caminho para a sobrevivência é resistir a um processo contínuo de precarização de sua dignidade.

Concluimos que *Os ratos*, de Dyonélio Machado, é um registro importante na literatura brasileira da fragilidade das convenções sociais burguesas no início do século XX. Porém, é na profusão de deslocamentos temporais e na utilização consciente do fluxo de consciência e, por vezes, do monólogo interior, que podemos aproximar a obra ao espaço de inovação da literatura que se fará no século XX.

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: SCWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras, 1995.

ABDALA JR., Benjamin; CAMPEDELLI, Samira. Y. *Tempos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

ADORNO, Theodor. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução de Jorge de Almeida. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 55-63.

ANDRADE, Oswald. de. Manifesto antropófago. In: TELLES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 25-29.

ANDRADE, Mario de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mario de. *Obra crítica reunida*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 12-38.

- AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/hhctMhKRHZrQ8qxGs4F9GQv/>. Acesso em: 03 maio 2023.
- ARRIGUCCI, Davi. O cerco dos ratos [posfácio]. In: MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Planeta, 2004.
- BARBOSA, João. A. A modernidade do romance. In: *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. Ática: São Paulo, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2006.
- GRAWUNDER, Maria. Z. *Instituição literária: análise da legitimação da obra de Dyonélio Machado*. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.
- JAMES, William. *The stream of consciousness*. Disponível em: <http://psychclassics.yorku.ca/James/jimmy11.htm>. Acesso em: 03 maio 2023.
- HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- MACHADO, Dyonélio. *O cheiro de coisa viva*. Organização de Maria Zenilda Grawunder. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.
- MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. 18. ed. São Paulo: Planeta, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Prosa I*. 21. São Paulo: Cultrix, 1967.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 75-98.
- TELLES, Gilberto. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- TILL, Rodrigues. *Dyonélio Machado: o homem – A obra*. Porto Alegre: E.R.I, 1995.

Perguntas para reflexão

1. Quais os aspectos da tradição modernista presentes na obra analisada?
2. Qual o tom do narrador em relação às atitudes do personagem principal?

Os limites das poéticas da forma

Cíntia Schwantes

Introdução

Por força das releituras dos textos herdados da tradição greco-romana operadas pelas poéticas classicistas, a poesia acabou ficando circunscrita à lírica na divisão entre os gêneros lírico, épico e dramático. Enquanto o gênero dramático obviamente se limitou ao texto teatral em suas variações (comédia, tragédia e posteriormente drama), o lírico se consubstanciou na poesia – subentendida como o gênero apropriado para falar de amor e outros sentimentos – e o épico, na prosa – notadamente no romance e em outros textos. O fato de esses gêneros não pertencerem à literatura na época em que foi feita a referida divisão parece incomodar muito pouco os(as) historiadores(as) da literatura, que a adotaram, como ainda hoje acontece com os manuais do ensino médio.

Os limites estabelecidos redundaram em outra convenção na historiografia literária: a de que, após um período literário no qual a atenção à forma precede o conteúdo, virá outro, em que o conteúdo precederá a forma. Assim, poetas de épocas sucessivas irão legar a seus sucessores aquilo que será descartado e posto em desuso em suas próprias práticas poéticas.

Enquanto essas convenções já foram sobejamente desafiadas tanto nas leituras mais atuais da teoria dos gêneros quanto da história da literatura, o Arcadismo (versão brasileira) ou Neoclassicismo continua recebendo leituras que enfatizam seu apego aos aspectos formais do texto poético. E, de certa forma, a poesia que sucede ao Romantismo; o Parnasianismo – que, não por coincidência, se referencia a partir da literatura grega, considerada o modelo primeiro e mais importante de perfeição formal –, majoritariamente pelo fato de ser mais enxuta, recebe julgamento semelhante.

Este capítulo se debruça sobre dois poemas, um pertencente à literatura brasileira, neoclássico, e o outro, à literatura inglesa, a meio da Era Vitoriana. À luz do que foi exposto, ambos os poemas deveriam se centrar na forma e ter um conteúdo que servisse apenas como pretexto para a escritura. No entanto, como veremos, a poesia tem meios de apresentar o que, supostamente, não deveria estar lá.

Ao mundo esconde o Sol e a representação de crise

Começemos pelo poema mais antigo, de autoria de Alvarenga Peixoto (1743-1792):

Ao mundo esconde o Sol seus resplendores, e a mão da Noite embrulha os horizontes; não cantam aves, não murmuram fontes, não fala Pã na boca dos pastores.

Atam as Ninfas, em lugar de flores, mortais ciprestes sobre as tristes frentes; eram chorando nos desertos montes, sem arcos, sem aljavas, os Amores.

Vênus, Palas e as filhas da Memória, deixando os grandes templos esquecidos, não se lembram de altares nem de glória.

Andam os elementos confundidos:
ah, Jônia, Jônia, dia de vitória
sempre o mais triste foi para os vencidos!¹

Peixoto, um dos membros da intelectualidade colonial, foi um dos inconfidentes² que, apesar de sua fortuna e boas conexões, foi preso e depois deportado para Angola. Sua esposa, a também poeta e inconfidente Bárbara Heliadora, sofreu punições mais sutis, mas que visavam privá-la de sua fortuna – e não de sua liberdade; aliás, tampouco foi exilada, o que determinou a separação entre os cônjuges.

O casal mostrou-se pouco convencional por ter vivido junto por três anos antes de oficializar a união, e sua primeira filha nascera fora dos laços do casamento. Não há, contudo, documentação suficiente para estabelecer que o fato de Alvarenga Peixoto e Bárbara Heliadora não terem se casado, a despeito do que se sabe da rígida moralidade da época, se configurasse como um desafio aos ditames da Igreja Católica e da Coroa portuguesa. Nesse sentido, não se pode descartar que, em uma época de grandes distâncias, fosse difícil para o casal se movimentar até um centro no qual fosse possível celebrar um casamento. Por conseguinte, não era pouco usual à época que padres itinerantes, ao chegar a uma cidade ou povoamento, regularizassem a situação dos locais, realizando casamentos, batismos, primeiras comunhões e crismas e ouvindo confissões. Pode ter sido esse o caso, embora não haja documentação que permita apontar com certeza o que aconteceu com o casal.

¹ Os poemas, à época, circulavam em folhas soltas. Uma das primeiras tentativas de coligir os poemas dos poetas inconfidentes encontra-se nas *Obras poéticas de Ignacio José de Alvarenga Peixoto*, organizadas por Joaquim Norberto de Souza e Silva e publicadas na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1885). O presente poema foi retirado de Bosi (1994, p. 77).

² A Inconfidência Mineira foi o primeiro grande movimento pela independência do Brasil, à época colônia de Portugal.

Aos 13 anos, a filha mais velha morreu em um acidente durante uma cavalgada, o que entristeceu sobremaneira sua mãe. No entanto, surpreendentemente para a época, todos os outros filhos do casal sobreviveram.

Considerando o contexto biográfico, pode-se dizer que a vida do casal Alvarenga Peixoto foi diretamente impactada pela Inconfidência Mineira e por infortúnio familiar. Todavia, caso seguisse a afiliação literária que lhe é prescrita, Alvarenga Peixoto deveria circunscrever sua arte poética aos arranjos formais. O poema escolhido para tratar dessa questão, um soneto, é a forma poética mais tradicional e, incidentalmente, não foi muito visitada pelos poetas árcades – com a notável exceção de Cláudio Manoel da Costa, o mais velho deles, que o elegeu como sua forma, herança de seu fazer poético anterior, mesmo na produção dos poemas de temática árcade. Ainda reforçando a tradicionalidade do poema, ele apresenta versos igualmente formais, decassílabos, e esquema de rimas abba. No entanto, sobressai o fato de que se debruça sobre uma temática que vai sendo desenvolvida a cada verso, até os dois versos finais, com todo o seu impacto.

O Sol, com maiúscula, como soía ser na poética árcade, esconde do mundo seus resplendores, e os horizontes são embrulhados pela mão da noite, remetendo à escuridão. O silêncio se impõe, pois as aves deixam de cantar, e as fontes, de murmurar; e Pã – uma referência bem árcade à mitologia grega – não fala na boca dos pastores, que costumam ser o *alter ego* dos poetas árcades, aqui relegados ao silenciamento.

As ninfas, outra referência à mitologia grega, se enfeitam de “mortais ciprestes”, símbolos de luto, uma vez que tais árvores são plantadas em cemitérios, e não de flores, como é usual. Além disso, suas fronteiras são tristes. Os amores, ainda outra referência à mitologia grega, se desfazem de seus elementos distintivos, as aljavas e arcos, e “erram chorando nos desertos montes”, duas imagens de desolação.

Duas das principais deusas do panteão grego se juntam às lamentações, bem como as filhas da Memória (as musas), consoante com a tradição árcade de incluir deuses gregos em seus poemas. Em resumo, reina a confusão, e a persona poética expressa sua desolação para sua amada que, conforme a “regra” da escola poética, recebe um nome também grego: “ah, *Jônia, Jônia*, dia de vitória / sempre o mais triste foi para os vencidos!”.

Curiosamente, esse é um tipo de soneto muito usado durante o barroco, o chamado “soneto em árvore”, que vai apresentando galhos até os versos finais, que unem todos eles, formando o tronco. Alfredo Bosi, aliás, em sua *História concisa da literatura brasileira* (1994) aponta os traços pré-românticos já presentes nos poemas do autor.

Assim, Alvarenga Peixoto utiliza-se de elementos poéticos vários para compor um poema formalmente pouco usual em sua época e para a sua própria trajetória, talvez indicando o momento histórico peculiar que enfrentava, isto é, trazendo para dentro do texto, de forma oblíqua, como costuma acontecer na poesia, elementos externos e, de forma muito árcade, compondo um poema que apropriado a qualquer momento de crise. Assim, Alvarenga Peixoto trai sem trair seus pressupostos poéticos.

Break, break, break e a representação da perda

Vejam os o segundo poema, de Alfred, Lord Tennyson (1809-1892):

*Break, break, break,
On thy cold gray stones, O Sea! And I would that my tongue could utter
The thoughts that arise in me.*

*O, well for the fisherman's boy,
That he shouts with his sister at play!
O, well for the sailor lad,
That he sings in his boat on the bay!*

*And the stately ships go on
To their haven under the hill; But O for the touch of a vanish'd hand,
And the sound of a voice that is still!*

*Break, break, break,
At the foot of thy crags, O Sea!
But the tender grace of a day that is dead Will never come back to me^{3,4}*

A vida do autor foi cheia de eventos que tiveram a ver com as ambições de seu avô e seu pai, além do fato de que a epilepsia incidiu sobre várias pessoas da família. O medo da doença causou outros efeitos danosos aos familiares, como o uso de álcool e drogas, e Tennyson temia ser vítima de todos ou ao menos alguns desses reveses. Com a morte do pai, a fortuna da família foi para o tio. Além disso, seu melhor amigo, Arthur Hallam, noivo de sua irmã, morreu inesperadamente de um aneurisma enquanto tentava se reconciliar com o pai, que não aprovava o noivado. O insucesso de suas primeiras tentativas de publicação não ajudou seu estado de espírito, tampouco sua situação econômica.

A despeito do início pouco promissor, sua persistência na poesia foi recompensada. Tennyson foi eleito “poeta laureado”, o que implicava, além do título, um pecúlio. O sucesso de seus livros subsequentes igualmente ajudou a estabilizar a vida econômica da família, ainda mais deteriorada pelo insucesso de um investimento empreendido por Tennyson.⁵

A eleição para poeta laureado permitiu que se casasse com Emily Selwood, uma amizade de infância, depois de uma paixão não realizada em virtude de sua pobreza e sua saúde instável. Embora não sofresse de epilepsia de fato, ele fumava e bebia em excesso, como forma de

³ O poema foi publicado pela primeira vez em TENNYSON, Alfred. Lord. *Poems*. 2nd v. London: Longman, 1842. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45318/break-break-break>. Acesso em: 12 abr. 2023.

⁴ Não apresento tradução do poema, uma vez que o objetivo é analisar o original.

⁵ Algo que, na verdade, era comum durante a Revolução Industrial: fortunas eram feitas e perdidas com a mesma facilidade. Cavaleiros de classe média investiam seus recursos em empreendimentos que podiam ou não ser bem-sucedidos. Em caso de sucesso, o investimento podia duplicar ou mesmo triplicar; no entanto, naufrágios não eram incomuns na época. Uma vez que os investimentos, na maioria das vezes, se relacionavam ao comércio de bens de grande consumo, como o açúcar vindo do Caribe, perdas não eram incomuns.

se medicar contra a depressão, o que piorava os efeitos da gota, cujos sintomas, aliás, teria confundido com a tão temida enfermidade. Apesar de ter sua vida estabilizada – e efetivamente se manteve produtivo até os 80 anos –, o autor nunca se livrou completamente da melancolia que o acompanhou durante seus anos de formação. Curiosamente, Anthony Burgess (1974) destaca que Tennyson era muito entusiasmado com o estabelecimento do império britânico, o que oferece um contraponto a suas preocupações com a saúde e a situação financeira.

O poema escolhido para análise se refere à morte de Arthur Hallam, um dos eventos de maior impacto na vida do poeta e um tema por ele abordado mais de uma vez em sua obra poética, talvez numa tentativa de chegar a termos com o fato. Sobre sua produção poética, Burgess (1974) destaca sua adesão aos pressupostos da Era Vitoriana, inclusive abordando temas oriundos da lenda arturiana em vários de seus poemas e sua expertise formal: “Como técnico, ele é inigualável, e o domínio com que ele manipula as estrofes simples do longo *In Memoriam* – imensa Variedade, nenhuma monotonia – é soberba.” (Burgess, 1974, tradução nossa).⁶

Passando à análise do poema, o texto é composto de quatro quartetos, nos quais os versos variam na métrica, embora as rimas ocorram sempre entre o segundo e o quarto versos, ou seja, a b c b. Tanto o primeiro quanto o último quarteto iniciam-se com um verso que traz a figura de linguagem da repetição, a epizeuxe: “*Break, break, break*”. Tanto pela repetição como pela presença de sons vibrantes [r] e surdos [k], o som é impositivo, quase desagradável. Assim, tanto o significado de “quebrar” quanto o som produzido ao reiterá-lo, se unem para provocar impacto.

Estruturalmente, cada quarteto é composto dos mesmos elementos: a já mencionada rima entre o segundo e quarto versos e uma sequência de imagens que remetem ao mar. Enquanto situações prazerosas ou positivas são apresentadas nas estrofes, elas são contrapostas à perda enfrentada pela persona poética, cuja magnitude é tanta, que não pode ser ultrapassada e, como implicado na primeira estrofe, de fato escapa à possibilidade de expressão.

Vejam as rimas dentro do poema: na primeira estrofe, *sea/me*; na segunda, *play/bay*; na terceira, *hill/still* e na quarta, novamente, *sea/me*. Uma vez que o mar, no poema, é caracterizado como hostil, encapelado e potencialmente fatal, associar, via rima, a persona poética a esse portento indica a catástrofe que se abate sobre ela. Isso é ainda mais significativo, porque essa é a única rima que se repete e está presente tanto na estrofe inicial quanto na final. Ou seja, ela abre e fecha o poema, indicando uma circularidade da qual é impossível escapar e dando a entender que a passagem do tempo não será suficiente para dissipar a dor.

A segunda rima, *play/bay*, aponta para uma experiência positiva, mas alocada em outros sujeitos. O fato de que, para terceiros, a vida continua e é, inclusive, prazerosa exerce pouco ou nenhum impacto sobre persona poética, segundo a qual é concebível que isso aconteça, mas não a afeta.

⁶ “As a technician, he is unsurpassed, and the skill with which he manages the simple stanza of the long *In Memoriam* – immense Variety, no monotony – is superb” (Burgess, 1974).

Já a terceira rima, *hill/still*, indica também a possibilidade de tranquilidade nos navios que encontram abrigo, porém traz de volta a ausência que povoa o poema. *Still* aqui simboliza a permanência (no caso, da falta), mas evoca igualmente a imobilidade da morte, a causa da perda.

Assim, mesmo quando há imagens positivas, a função delas é intensificar ainda mais a sensação de perda e de desamparo causado por ela, que é o tema desse e de tantos outros poemas de Tennyson. Vale a pena lembrar que ele foi eleito poeta laureado em virtude da apreciação que o príncipe Albert devotava a seus poemas. A rainha Vitória apenas leu os poemas de Tennyson após a morte do marido, presumivelmente para se sentir mais próxima dele ao comungar de uma leitura que o agradava, e se declarou consolada ao encontrar uma voz que falava tão eloquentemente da perda, como a que ela mesma, presentemente, experimentava.

A virtuose formal dos poemas

Tomados em paralelo, podemos apontar que esses dois poemas, distantes no tempo e mesmo em suas temáticas, têm em comum a exposição, de maneira poética e muito sentida, da perda de um ideal, de um ser amado – é válido lembrar que Bárbara Heliodora e Alvarenga Peixoto acabaram separados pelo exílio que ela não compartilhou com o marido, permanecendo em Minas. Ambos os poetas pertencem a escolas literárias apresentadas nas histórias da literatura como privilegiando a forma sobre o conteúdo e, portanto, qualquer conteúdo seria apenas pretexto para a exibição de uma virtuose na arte poética. No entanto, os poemas em questão privilegiam o sentimento de perda e desolação que os permeia, e a virtuose formal apenas destaca esses sentimentos.

Assim, podemos assumir sem muitas reservas que, embora os lineamentos estabelecidos nas histórias da literatura sobre cada movimento literário não devam ser entendidos como estanques ou impositivos, alguns pressupostos de fato devem ser levados em conta. Nesse sentido, os dois poemas foram escolhidos porque obedecem aos mandados de suas escolas literárias, mas, ao mesmo tempo, os traem ao privilegiarem sentimentos poderosos e profundos.

Tanto Alvarenga Peixoto quanto Tennyson se valem de formas pouco convencionais para suas escolas literárias: no primeiro caso, a forma mais convencional, o soneto, é utilizada por um poeta que havia abraçado um conjunto de regras literárias e, enquanto privilegiava a forma dos poemas, não privilegiava as formas estabelecidas; no segundo caso, temos o quarteto, uma forma tradicional de poesia, com um esquema de rimas consoante com a poesia popular (abcb). Em ambos os textos, há uma reversão para formas tradicionais, talvez com o intuito de ressaltar a diferença colocada nos poemas a partir da excepcionalidade de suas circunstâncias de criação.

Por fim, ambos os poemas se destacam em seus períodos literários por traírem seus pressupostos formais ao privilegiarem um sentimento similar nos dois casos: o de uma perda massiva e avassaladora, a ponto de tirá-los de seus eixos. Ao mesmo tempo, é isso que os torna excepcionais. Portanto, os poemas foram selecionados exatamente por sua excepcionalidade, apesar de terem sido escritos por poetas que foram a encarnação de seu tempo e das convicções

poéticas que o informavam. Em outras palavras, as marcas da poética que os autores abraçaram encontram-se presentes neles, como a utilização de um vocabulário determinado, de certas figuras de linguagem, porém é no seu hibridismo que os textos encontram sua linguagem e uma forma de expressão que, ao mesmo tempo, atualiza e trai suas escolas poéticas.

Considerações finais

Podemos dizer que as histórias de vida de Alvarenga Peixoto, Alfred e Lord Tennyson, tiveram direções diversas. Enquanto o poeta inglês enfrentou o infortúnio cedo na vida, estabilizando-se emocional e economicamente apenas quando sua vida ia a meio, Alvarenga Peixoto iniciou sua história de vida como um dos membros da elite intelectual da colônia, fez um casamento vantajoso e, até onde se sabe, feliz, e só enfrentou problemas a partir da acusação e posterior condenação como inconfidente. Logo, os poemas aqui analisados pertencem a momentos limítrofes da vida dos poetas: para Tennyson, antes que atingisse sucesso; para Silva Alvarenga, quando sua vida começou a desmoronar.

Assim, podemos dizer que os dois textos refletem momentos dramáticos da vida de seus autores. Tennyson, embora ele mesmo não soubesse, estava próximo da eleição para o posto de poeta laureado, e Alvarenga Peixoto se despedia da vida como a conhecia para enfrentar condições bem mais adversas – tanto que faleceu apenas dois anos depois de chegado a Angola, seu local de exílio.

Em ambos os casos, os poemas confirmam as vivências de seus autores. No entanto, tais vivências também envolvem o engajamento em uma escola poética na qual seus escritos não cabem, e nesse caso, podemos dizer que se afastam dela. Afinal, tanto o período vitoriano inglês quanto o Arcadismo brasileiro preconizam uma não intrusão da vivência dos autores em seus poemas, embora essa regra não seja obedecida de forma rígida. Por exemplo, todo o volume de poemas de Gonzaga dedicados à Marília versam sobre sua paixão não correspondida por Maria Dorotéia Joaquina de Seixas Brandão, embora velada pelos codinomes de poeta e musa. Por outro lado, houve muita controvérsia sobre a identidade da Lucy dos poemas de Wordsworth, uma vez que seria impensável que um dos principais poetas românticos ingleses escrevesse sobre uma musa imaginária, e não sobre uma paixão real.

Dessa forma, podemos afirmar que os preceitos das escolas poéticas são seguidos pelos poetas quando possível, e esquecidos quando necessário. O resultado dessa desobediência, como podemos constatar, tem o potencial de se tornar grande poesia, visto que obedece a ditames mais prementes na escritura de um poema. Tanto Tennyson quanto Alvarenga Peixoto extravasam, nos poemas analisados, emoções que ultrapassam a possibilidade de expressão dentro das regras das escolas a que se filiam, porém que não podiam deixar de ser expressas. Assim, podemos romanticamente concluir que a emoção pode, a depender das circunstâncias, preceder a regra na escritura da poesia. Ou, como no caso em pauta, ambas as características podem conviver no mesmo texto.

Pela lógica, é possível concordar que poemas eivados de emoção, dadas as condições de sua escrita, serão menos formalmente organizados. Como exemplo mais relevante, o Romantismo pode ser apontado e o Modernismo, por sua vez, procurou deliberadamente quebrar as regras como parte de seu programa. Todavia, os dois poemas lidos pertencem a escolas que primavam pela perfeição formal e conseguem manter essa característica mesmo carregados de emoção.

Alternativamente, podemos considerar que tanto Tennyson quanto Alvarenga Peixoto já prefiguram – o que não é tão incomum na história da literatura – as regras das novas escolas que os sucederiam, e os poemas aqui analisados revelam essa labilidade nos momentos iniciais e finais de vigência de uma escola literária. De qualquer forma, ambos os poetas nos legaram textos de invulgar beleza, formalmente impecáveis e carregados de emoção.

Referências

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo. *História da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 77.

BURGESS, Anthony. *English Literature. A Survey for Students*. London: Longman, 1974.

JORDAN, Elaine. *Alfred Tennyson*. New York: Cambridge UP, 1988.

JUMP, John D. *Alfred Lord Tennyson. The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995.

TENNYSON, Alfred, Lord. *Break, break, break*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45318/break-break-break>. Acesso em: 12 abr. 2023.

VIEIRA, Martha Victor. Navegando nas fronteiras disciplinares: história, literatura e relações de poder na Inconfidência Mineira. *Humanidades & Inovação*, v. 6, n. 14, 2019.

Perguntas para reflexão:

1. Quais são as características compartilhadas pelo Neoclassicismo e a época vitoriana?
2. Por que os poemas analisados aqui se destacam dentro de seus períodos literários?

A palavra poética como necessidade na nova geração da poesia angolana

Kaio Carmona

Poesia pois poesia

A palavra poética é tomada neste texto a partir de algumas leituras daqueles que se lançaram no exercício de ler poesia em determinado tempo e contexto. Como em Octavio Paz (1994), ao nos propor a ideia de que o “ser” da palavra poética é ser signo, aquilo que representa e oculta a própria coisa que apresenta, apresenta uma aposta do poder encantatório da palavra poética. Paz afirma que na poesia “aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito” (1994). O discurso poético nos apresenta uma realidade outra, representada pela palavra, ou seja, há uma espécie de jogo na linguagem que se manifesta na poesia de modo sedutor.

a relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral (Paz, 1994, p. 13).

Para o autor, toda poesia é expressão da linguagem em imagens “palpáveis, visíveis e audíveis” (1994). Posição semelhante é a do holandês Johan Huizinga (2004), que afirma a potencialidade sedutora da palavra poética a partir do ludismo. Para ele, a poesia se situa dentro de uma esfera lúdica que se propõe, essencialmente, a jogar com as palavras, e que toda a estrutura poética como a “ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação

eficaz pela rima ou assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases” (2004, p. 47), consiste na manifestação do espírito lúdico da palavra que se revela na *poiesis*. Ou seja, Huizinga retoma a palavra em seu sentido original, no latim e no grego, um procedimento, um processo, um gesto de concretude do pensamento humano.

Com esse gesto, cada indivíduo, como leitor(a), pode se reconhecer no texto lido, ou reconhecer possíveis atos e sentimentos humanos no texto, construindo um espaço identitário para si mesmo e para o outro. É como um valor dialógico e relacional, uma espiral de sentidos que toca a todos e se reinventa sempre no ato da leitura, no contato com o texto, ou como quer Hamburger, nos seus “atalhos, silêncios, hiatos, fusões” (2007, p. 61). Ao lidar com o ritmo, a memória, o significante, o significado, os símbolos, as metáforas, a rima e a métrica, as implicações corporais no caráter lúdico do texto, a imaginação, o leitor constrói um saber único que se contrapõe a todo um processo massificador de reificação e automatização do sujeito.

Poderíamos sintetizar dizendo que a poesia se faz necessária para o processo de humanização do sujeito e que a humanização, para lembrarmos mais uma vez as palavras de Antonio Candido a respeito da literatura (2011, p. 182)

é o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor.

É a literatura, a poesia, que pode dar aos leitores e às leitoras uma compreensão coletiva e o sentimento de comunidade, configurando a também necessária relação de empatia. Ela possibilita o encontro com a cultura humanística como espaço de revelação e reconhecimento do outro, de outras realidades e da realidade que nos cerca, além de propiciar ampla crítica dos valores vigentes na sociedade e compreender as suas transformações. O contato com o texto, a leitura em voz alta e a prática de leitura de poesia é também lugar de acolhimento e dignificação. Muitos(as) pesquisadores(as) têm se debruçado sobre o tema e todos(as) são categóricos(as) na afirmação: a presença do texto poético é imprescindível. A questão é, por desdobração, o tratamento que se dá ao texto, as diferentes abordagens, entradas e perspectivas, para que a poesia se configure como uma descoberta e um encontro do(a) leitor(a) consigo mesmo(a) e com os(as) outros(as). Ou seja, é preciso fazer com que o texto poético seja objeto de convívio e debate, programado e reflexivo, para que a prática não o torne uma experiência esporádica e estranha ao cotidiano.

Como lugar eminentemente humano, a poesia trata tanto de valores fundamentais como o amor, a morte, a amizade, a vida em sociedade, quanto dos eventos característicos das etapas da vida, temporários ou não, como a adolescência, a infância, a vida adulta, a guerra, as crises sociais, as diferenças, e os contextos específicos. Mas todas essas possibilidades partem primeiro de um compromisso assumido e declarado com a poesia, como um ato de preservação e de construção do sujeito e como um legado civilizacional, parte de um

processo decisivo na construção da vida de uma pessoa e de uma cultura. A poesia exige concentração e mobilização de saberes; exige uma responsabilidade com suas propriedades estéticas, que deve ser tomada como uma bandeira pelo leitor ou pela leitora.

Leitor da poesia angolana

Tentar ler a poesia angolana contemporânea e a sua complexa dinâmica tem sido objeto de meu interesse e pesquisa nos últimos anos. A partir do exercício do leitorado brasileiro em Luanda, pude travar contato direto com a cena literária contemporânea e o seu sistemático projeto de futuro visceralmente ligado a um passado cultural também arquitetado na sociedade angolana.

Na literatura contemporânea angolana muitos e distintos são os projetos das escritoras e dos escritores, mas um caminho parece ser bem conhecido e trilhado por várias gerações: o vínculo com a terra, a ligação íntima com uma natureza próxima, a experiência de vida no continente africano em oposição a outras terras, a relação com a forma de conhecimento que ancestralmente vem se forjando pelo país. Ou seja, há uma certa recorrência no imaginário coletivo que se resolve culturalmente, que encontra uma solução na escrita, de uma tradição angolana em busca de marcas identitárias com formulações próprias e, por vezes, coletivas.

De uma outra perspectiva, também na contemporaneidade, há também aqueles que desejam justamente uma transformação pela inovação radical e a busca por vanguardas, em consonância com o imediato presente, próximo ao desconhecido. Para os que frequentam a seara, a relação se dá de maneira mais imediata, numa espécie de oposição ao passado e o registro da cultura letrada, seja em prosa ou poesia, caminha em busca de uma linguagem que dialoga com o mundo imediatamente presente, um espaço para o novo, sem a complacência de uma realidade midiática e massificada.

Refletir sobre a poesia contemporânea revela-se sempre um ofício que requer cautela. A contemporaneidade põe em suspensão uma explicação precisa ou acabada do que seja a poesia, que de resto é já empresa fracassada se tomada por uma única perspectiva e se deixamos de considerá-la como um processo. A tentativa de conceituar “o contemporâneo” não apresenta dificuldade menor, já que a noção projeta uma teia complexa de relações entre o passado e o presente, sem qualquer tipo de linearidade fixa ou normativa e carente de um ponto de partida, um marco temporal incontestável. Nesse sentido, sigo o pensamento de Giorgio Agamben, segundo o qual o contemporâneo é o momento que se encontra justamente em uma fissura, num deslocamento de seu tempo, olhando para trás, recontextualizando seu passado e, ao mesmo tempo, tornando-se contemporâneo do momento analisado sobre o qual se debruça:

o poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (Agamben, 2009, p. 62).

Para o filósofo, o(a) contemporâneo(a) é aquele(a) que lê no presente a história, de modo inédito, reatualizando uma espécie de origem que nunca se extinguiu. É aquele(a) que, por suas próprias forças, não caminha com, nem segue os demais, distinguindo-se na unanimidade, mas fazendo-se, ao mesmo tempo, eco de uma tradição. Utilizando metáforas precisas, o autor esclarece mais:

perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda, ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo (Agamben, 2009, p. 65).

Traçar opiniões e mapear uma literatura em processo é uma empreitada arriscada, embora sedutora, já que o crítico se encontra no “olho do furacão”, mas será o risco que me proponho ao estudar um dos novíssimos poetas da geração angolana: Helder Simbad. Para isso, lanço mão também do ensaio realizado por Achille Mbembe sobre a África descolonizada (ou decolonial), no qual o ensaísta registra e aposta na vivacidade da cultura africana como saída da “grande noite”, um dilema histórico como construção para o novo século:

mas é no plano cultural e do imaginário que as transformações em curso estão mais vivas. A África não é mais um espaço circunscrito cujo lugar pode ser definido e que esconderia um segredo ou um enigma, e que, além disso, pode ser demarcado [...]. Uma cultura de trilhas, então – especialmente para aqueles que estão a caminho de outro lugar (Mbembe, 2018, p. 24).

Interessa-nos a potência do imaginário de que fala o ensaísta para uma afirmação da qualidade literária de certos poetas que, consciente ou deliberadamente, apostam na permanência e reinvenção das letras em terras angolanas, como um espaço de trilhas, esse outro lugar. Também é saudável lembrar aquilo que Amadou Hampaté Bâ deixa claro em seu *A tradição viva*:

a condição mais importante de todas, porém, é saber renunciar ao hábito de julgar tudo segundo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer seu próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se “à escuta” (Bâ, 2010, p. 212).

Em Angola, a consolidação de um sistema literário se dá fundamentalmente nos anos 1940, com o movimento dos Novos Intelectuais, sob o lema “Vamos descobrir Angola”. Com essa geração, a questão nacional se projeta como uma redescoberta do país, em busca de especificidades angolanas ancoradas em uma tradição cultural africana; nos versos de uma poesia revolucionária; nas linhas de uma prosa em busca de sua natureza identitária. Tudo envolto em um processo de ruptura com o padrão cultural colonizador. A capacidade criativa e inventiva do escritor angolano aliada a uma modernização estética são as bandeiras hasteadas pelos Novos Intelectuais e que pautarão a questão nacional, imagem fundante e incontornável da independência política e cultural do país.

Hélder Simbad, a poesia em seu tempo

Hélder Simbad¹ pertence a um coletivo poético chamado movimento Litteragris, iniciado em 2015, por jovens interessados na produção e na crítica de poesia, participando intensamente da cena literária contemporânea, não só com os projetos autorais, mas de maneira conjunta, em eventos realizados especialmente para o debate da poesia, incluindo a criação da revista *Tunda Vala*, em 2018, com a presença de significativos textos da nova geração de poetas em Angola, além de manifestos e editoriais. Verifica-se aí o desejo ativo de uma geração em conhecer, partilhar e divulgar a nova poesia angolana, dentro de um movimento de recusa e diálogo com parte de uma tradição já conhecida da poesia angolana, mas inserindo neste gesto novos caminhos. Tal como nos diz Rancière, em *Políticas da escrita* (1995), “escrever é um ato que não pode ser realizado sem significar”:

escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma (Rancière, 1995, p. 7).

A escrita poética, nesse sentido, aponta sempre para um desdobramento para além de si mesma, em uma identificação coletiva, que se faz notar em determinado tempo, em determinado espaço, como vozes distintas neste campo.

O livro *Insurreição dos signos*, publicado em 2021, parece caminhar bem essa seara, ao mesmo tempo em que oferece ao leitor matéria lírica marcadamente pessoal, inscreve-se em campo aberto e coletivo, não só pelas propostas formais dos textos, mas também com uma espécie de projeto pedagógico encontrado em suas páginas. A própria divisão da obra em cinco partes aponta para essa dimensão como instâncias de sua poesia. Mas à medida em que a leitura avança, o livro ganha força e as divisões, para além de necessárias, formam potente elo e fornece ao leitor um modo de leitura, uma entrada na poesia de Simbad.

¹ Nome artístico adotado por Helder Silvestre Simba André.

A primeira parte da obra, “Sígnica insurreição popular”, lança luz sobre a infância, lugar comumente conhecido como “época de ouro”, naturalmente nostálgico e belo aos olhos do presente, um espaço do impossível, apenas recuperado pela poesia. Mas a memória parece trair o poeta e, se existiu uma busca de fidelidade autobiográfica, os versos ganham contornos amplos de uma infância partilhada no tempo e no espaço. Projeto que ganha força na segunda parte e parece conscientemente situar o poeta em determinada geração, em diálogo com seus pares, com a saudável percepção de uma literatura que se faz forte em conjunto, que, embora conte com nomes já bastante conhecidos nacional e internacionalmente, é fruto também de produções que movimentam e dinamizam a cena literária contemporânea, a partir das gerações anteriores e na atualidade.

Essa construção passa também por uma perspectiva intercultural no diálogo com outras culturas e, literariamente, de modo singular, a relação com o Brasil, já largamente conhecida e muito analisada, principalmente a partir do século XX, com o projeto “Vamos descobrir Angola”, dos Novos Intelectuais, nas décadas de 1940 e 1950. Há uma reconfiguração e abertura dos projetos estéticos angolanos nas gerações posteriores, principalmente a partir da década de 1980, mas a relação literária e o desejo de estreitamento desse vínculo permanecem. Do lado brasileiro, a formação de núcleos de estudos africanos, o primeiro passo para a criação posterior de departamentos e linhas de pesquisas nas universidades, pautam esse discurso bilateral na década de 1990 e no princípio do século XXI. Desde então, muitas foram as ações, embora tenhamos ainda muito a conhecer, que buscaram a aproximação pensada e sistematizada das culturas dos dois países, seja pela própria presença, de um lado e outro, das escritoras e dos escritores com suas obras, congressos, feiras, festas e encontros literários, seja pelos estudos em dissertações, teses, textos especializados que se debruçam sobre a dinâmica literária dos dois países.

Dessa relação iniciada de modo reflexivo e sistematizado na segunda metade do século XX, muitos foram os textos de ficção e de crítica que dessa resultaram, como leitura imediata, comparação, oposição, diálogo franco, reconstrução e como relação de valores interculturais, produzidos de maneira autônoma e por meio da troca dialética no diálogo transnacional. Ou como nos fala Canclini (1998):

as identidades dos sujeitos formam-se agora nos processos Interétnicos e internacionais, entre fluxos produzidos pelas tecnologias e as corporações multinacionais; intercâmbios financeiros globalizados, repertórios de imagens e informação criados para serem distribuídos a todo o planeta pelas indústrias culturais. Hoje imaginamos o que significa serem sujeitos não somente desde a cultura em que nascemos, mas, desde uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento. Podemos cruzá-los e combiná-los. Os sujeitos vivem trajetórias variáveis, indecisas, modificadas uma e outra vez. Viver em trânsito, em escolhas que mudam e são inseguras, com remodelações constantes das pessoas e suas relações sociais, parece conduzir a uma construção mais radical [...]. As certezas das teorias sobre o indivíduo e a sociedade são postas

entre sinais de pergunta pela recomposição das ordens socioculturais que alcançam a todos. (Canclini, 1998, p. 161)

Na esteira destes desdobramentos, Hélder Simbad, já no século XXI, estabelece direta relação com a construção da literatura em seu país em diálogo com a cultura brasileira. Essa consciência encontra eco no poema “Pedras sobre pedras”.

nunca houve uma só pedra no meio do caminho
nunca houve uma só pedra no meio do caminho
nem sexos a parir poesias
o caminho arrotta caminho quando sublevado
dedo autonomamente aponta pro nada que é signo em rotação afetiva
posso derrubar com meu grupo ou erguer um pedracaminho
ou um altar de cisões onde se pregam os deuses
«PEDRAS SOBRE PEDRAS» (Simbad, 2021, p. 40)

Se o texto realiza de modo direto a referência, esta serve ao poeta como um sinalizador do próprio fazer poético e dos possíveis desdobramentos que a poesia pode levá-lo em seu caminho. A segunda estrofe remonta ao espírito rebelde e transgressor que os versos do poeta brasileiro tanto representam, e cria, em movimento, metáfora para o próprio fazer poético em consonância com o passado e na direção de uma intervenção no presente.

A terceira estrofe, para além de permanecer em tom exaltado, o dedo em riste da estrofe anterior, traz a marca do coletivo denominada pela palavra “grupo” tão cara a essa geração e ao movimento Litteragris. A ruptura desejada pelo poeta é consequência desse “pedracaminho” que culmina na dubiedade do último verso: o verbo “pregar” pode ser tomado no sentido teológico, uma pregação de um orador, um padre, um pastor, como também pregar como martírio físico – mesmo que ainda dentro do campo religioso; os deuses que encerram o texto podem se referir a um paideuma africano, transcriado e reconfigurado no Brasil, como também ao caráter elevado em que os poetas da tradição, entre eles Carlos Drummond de Andrade, exercem em certo espaço cultural, celebrado por vezes como deuses. O poema “No meio do caminho” é talvez, no Brasil, um dos textos mais conhecidos do poeta, parodiado e parafraseado amplamente ao ponto de permancer como uma imagem cultural brasileira, reconhecida no cotidiano de grande parte dos(as) brasileiros(as). Em Angola, o texto é também bastante conhecido, mesmo que em um circuito mais restrito, especializado em literatura, e os versos de Hélder Simbad parecem renovar aqui o espírito de rebeldia e de demolição que lá alcançou gerações e gerações.

Toda a abordagem proposta identifica-se na terceira parte “Insurreta presença do amor num poemário de cóleras”, um dos pontos mais altos do livro, em que a experiência amorosa, única e pessoal também ganha contornos coletivos, em imagens da própria terra e da cultura angolana. Como exemplo o poema que abre a divisão,

“Faltava tu no poema”:
como afetuosa mãe os braços do mar embalam o navio petroleiro com suas
torres férreas
ao longe na fina linha do horizonte
entre o embaçamento dos óculos e falecidas brumas
diluía-se o navio de cargas

no poema havia a suave brisa marinha e o canto de um pássaro ausente
não estavas tu arte sobre a inorgânica vitalidade das pedras
com mar azul escorrendo sobre teus cabelos ocidentais

havia no poema súbita sombra de um dia de chuva e a fricção dos pneus
sobre o escorregadio asfalto não havia tu e o beijo que quase deixaste cair
sobre as costas do caranguejo

havia as ondas do mar como cristalino lençol cobrindo as historiográficas
sementes da terra e caranguejos de água sobre a solidão da ilha tu não estavas
deitada no poema
uma mulher ou outra sobre a cama de betão

havia no poema montanhas artificiais e homens violando decretos
um poeta sobre pedras rasgando papéis outro vendo partir o petroleiro parado
e artesanatos barcos a velas
como estranhos pássaros voando sobre a cinzenta face do mar
e tu deixando cair o beijo sobre as costas do caranguejo

havia no poema os olhos da urbe olhando o mar e casais multirraciais no
arco-íris da vida
uma mulher com peitos cheguei pendurada nas pestanas
mas faltava tu no poema
«FALTAVA TU NO POEMA» (Simbad, 2012, p. 47)

Duas imagens, já como síntese do texto, e muito caras à cultura angolana, o feminino e o mar, abrem o poema. A “afetuosa mãe” abarca o princípio materno, matrilinear, própria da terra africana, que nomeadamente se coloca no feminino. O mar, também no primeiro verso, faz-se figurar em todo o texto como a imagem fulcral e é a partir da praia, à beira-mar, que o poema se desdobra. O olhar, no poema, é privilegiado sob um enquadramento da paisagem dada pelo título que, numa visada rápida, traz uma plasticidade de um ponto da praia ou um olhar pictórico sobre o mar. O poeta, tal como um pintor, transpõe o seu olhar para a moldura do texto e as imagens se apresentam em palavras. O quadro que se desenrola a partir do olhar do poeta na medida em que experimenta imagens que se justapõem e se constituem paralelamente. O eu-lírico e o mar se transformam em um só nessa relação. A imagem feminina aparece no primeiro verso marcando uma espécie de sedução exercida pelo ambiente marinho para depois se transformar em uma sedução reconhecida no observador.

A partir daí, os desdobramentos no poema se dão entre a voz – suas emoções e estranhamento –, o espaço marítimo inserido em uma realidade além de geográfica, mas

também social. Se, num recuo histórico, a paisagem marítima era desenhada pelos pequenos barcos de pescadores, agora são os imensos petroleiros que figuram monstruosos na linha do horizonte. Ou seja, se os versos colocam em primeiro plano a descrição da paisagem, acentuando sua beleza, não deixa também de reconhecer na transformação da paisagem um caráter distinto da exploração do país, o petróleo, índice de interesse econômico que, em Angola, intensifica a distância social e faz perdurar a imagem de uma contínua exploração do país por estrangeiros.

O restante do poema todo se apoia em contrastes, em opostos, mas derivado dessa imagem inicial; o aqui e o lá, o mar e o asfalto, o navio petroleiro e o passarinho, o olhar repleto de paisagem e a ausência da musa. Há toda uma ideia de movimento no poema, seja pelo ritmo do mar, seja pelo olhar atento à linha do horizonte, ao céu de pássaros e ao que acontece ao seu redor (“uma mulher com peitos cheguei”), mas há, sobretudo, a ausência da musa e o seu furtivo beijo sobra as costas do caranguejo.

Considerações finais

As duas últimas partes do livro carregam notória ligação com o título do livro “Insurreição dos signos”. A partir do diálogo declarado com o surrealismo, a obra executa com propriedade aquilo que é talvez a essência do discurso poético, a desautomatização da linguagem, lançando os versos a uma pesquisa sensorial, um cuidado com a língua, aliado ao exercício da vida, como matéria latente. Eis a proposta inicial da síntese no início do texto: do particular ao coletivo. A poesia de Helder Simbad é ao mesmo tempo uma experiência estética e uma transformação humana, oferecidas pela palavra poética.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: ISKANDER, Z (org.) *História geral da África*. v. 1. São Paulo: Ática, Unesco, 1980.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouros sobre Azul, 2011.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MBEMBE, Achille. *Sair da noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019.

Literaturas de resistência e tradução

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SIMBA, A. H. S. *Insurreição dos signos*. Campinas, SP: Pontes, 2021.

Perguntas para reflexão

1. Os textos teóricos utilizados no artigo apontam para uma abordagem da poesia a partir de uma perspectiva estrutural, sinestésica e lúdica. Quais outras abordagens poderiam ser utilizadas como entrada na leitura de textos poéticos?
2. A construção de um sistema literário em Angola é bem recente e apresenta, no século XX, um diálogo estreito com a literatura brasileira. Pesquise sobre como se deu essa relação e como a cultura brasileira participou da história literária-cultural de Angola.

No reino de Gaza: *Gungunhana*, romance histórico moçambicano de Ungulani Ba Ka Khosa

Edvaldo A. Bergamo

Considerações iniciais

Os emblemáticos anos 60 e 70 do século XX estabeleceram um marco epistemológico significativo em diversos aspectos do conhecimento humano-científico, propiciando a ruptura em múltiplos campos da vida social, cultural, política e econômica em dimensão global. São patentes, por exemplo, o rompimento de paradigmas tradicionais concernentes ao antigo processo europeu de colonização e a ação emergente dos povos subalternos, subjugados e em luta pela liberação de imensas regiões ocupadas, uma atuação manifestadamente questionadora que caminhou em estreita correlação com as novas concepções historiográficas vigentes e em ascensão, vindo a influenciar, de modo decisivo, a reconfiguração da forma literária do romance de extração histórica, atinente ao passado colonial de dominação dos trópicos e à experiência relativamente recente de desocupação de enormes extensões de terra a sul, submetida pela máquina mercante a norte do hemisfério.

Sob tais influxos estéticos e ideológicos, o romance histórico pós-colonial caracteriza-se pela representação desconcertante de contradições de um tempo de possessão duradouro que ainda reverbera numa coetaneidade instada ao futuro. Destarte, nosso escopo neste capítulo é analisar a obra *Gungunhana* (2017), do respeitado escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa (1957) acercando-nos das personagens protagonistas, o célebre e polêmico imperador e suas insignes esposas, entre o confronto, o exílio e o retorno, como tipos históricos estimulantes, cujas ações são derivadas da acalentada resistência anticolonial em parte considerável do território que hoje corresponde a Moçambique. Trata-se de sujeitos notórios que dão a ver, pela ótica corrosiva de uma narração contundente, o equacionamento da memória pública atuante, ao realçar a dimensão coletiva da reminiscência

contemporânea de (re)conhecidos agentes tutelares do passado africano e ao ponderar, em especial, sobre as relações assimétricas que conformaram o sistema-mundo capitalista moderno, assinalado pelo embate dialético entre exploradores e explorados, dominadores e dominados, opressores e oprimidos.

A formação da literatura de Moçambique

Em conformidade com Fonseca (2008), os movimentos literários moçambicanos despontam em conjuntura histórico-artística relativamente tardia. O início da produção literária encontrou inúmeras dificuldades, tais como os custos, os empecilhos de publicação (censura e controle colonial), e até mesmo o número reduzido de leitores em razão da alfabetização restrita a certas camadas sociais, entendida aqui como educação escolar. Mesmo assim, a imprensa em Moçambique surge com importante papel na divulgação da literatura e na promoção das ideias contrárias ao ultracolonialismo. As revistas e jornais foram de suma importância representativa na ação de ruptura, de contestação do ideário de uma literatura de configuração colonial pautada pelo exotismo, pela objetificação e pela alienação do outro. Tais periódicos expressavam o interesse na valorização da cultura autóctone com, por exemplo, a publicação de poemas de resistência e de enfrentamento ao colonialismo e com o acolhimento de temas africanistas advindos de outras paragens, pois estudantes da diáspora negra, mas não só, entraram em contato com o panafricanismo estadunidense (início do século XX), o movimento francês da negritude (década de 1940), a corrente modernista brasileira (décadas de 1920 e 1930), o teatro experimental do negro do Brasil (década de 1950), entre outras tendências culturais inovadoras.

O consórcio de agentes políticos e culturais colaborou decisivamente para que Moçambique se inscrevesse no processo histórico de desocupação, de libertação do território então submetido, tomando parte ativa na conjuntura independentista africana do pós-segunda grande guerra. Um desses grupos é a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) que, a partir de 1964, deu início à luta armada em modo de guerrilha, com ações intempestivas e espalhadas, com o objetivo de tornar independente aquela área do Índico sob o domínio luso. O projeto era robustecer a conquista das chamadas regiões mais afastadas dos centros urbanos e litorâneos, já em processo de liberação, mais a norte do país, circunscrições que estariam sob a influência e administração do futuro coletivo no poder, sem a interferência portuguesa direta. O centralismo do referido partido que ainda hoje detém a governança do país, deu ensejo a grandes controvérsias políticas, como o projeto de identidade nacional uníssona, o combate ao tribalismo, os campos de reeducação, a implantação do “socialismo real”, as disputas internas pelo poder entre facções, espelhando historicamente a condição de Moçambique como espaço em disputa desde tempos imemoriais. Muitos escritores participaram politicamente/intelectualmente desse movimento de contestação do jugo colonialista e de afirmação da identidade nacional, como o poeta José Craveirinha e o contista Luís Bernardo Honwana, entre muitos outros autores representativos.

Na igualmente importante frente de resistência cultural no século XX, em Moçambique, periódicos de destaque são *O africano* e *O brado africano*, célebres jornais que agruparam escritores e militantes (assimilados ou não) por afinidades e semelhanças nas linhas ideológicas e estéticas que contribuíssem para definir uma literatura vinculada ao território em contenda. Essas publicações acentuaram o real problema da colonização e as respectivas consequências específicas para a almejada nação. Era necessário levar adiante a tarefa árdua de figurar e transfigurar a nação vindoura, bastante dificultada pelo sistema colonial da época. Os intelectuais empenhados tinham o intuito de denunciar os entraves, delinear soluções e preparar um novo caminho de autodeterminação, para que se pudesse começar a traçar o futuro daquele país na costa do Índico. Os incipientes meios de comunicação foram não só propagadores de cultura viva que se manifestavam altissonantes, como também meios de difusão pioneiros na batalha da dignificação de uma tradição nacional e no estímulo constante e crescente dado aos jovens artistas, de tal modo que o periodismo deve ser considerado suporte decisivo para um movimento artístico autóctone relevante na colônia, depois província ultramarina, e finalmente nação de Moçambique. Conseguiram afrontar, durante anos, todo o tipo de provações, perseguições e tentativas de descrédito levadas a cabo pelo império colonial, na persistente e anunciada tarefa de conscientizar a população e abrir passagem para que a moçambicanidade esperada se cumprisse.

Dessa maneira, a emancipação da literatura moçambicana continua a ostentar o seu caráter empenhado, mesmo após a obtenção da soberania política e cultural, de modo que a poesia e a prosa, especialmente, seguem atentas na figuração estética às demandas da ancestralidade, da colonialidade e da contemporaneidade. E outras e novas inquições surgem, como as questões de gênero e raça, os desmandos das elites locais, a multiplicidade linguística, em estreita correlação na atualidade com a geopolítica transcultural do Índico, nas manifestações avultadas de alteridades proeminentes de uma geografia de identidades em movimento e mutação nessa circunscrição. A literatura então empreendida na “comarca” da “pérola do Índico” (e também na diáspora) trata de ressaltar as especificidades do particularismo, do localismo em diapasão internacionalista, estabelecendo como meta configurar um produto estético que legitima a nação imaginada enquanto história e sociedade, encenando seus próprios conflitos, entre avanços e retrocessos. A tradição oral, a memória ancestral, as línguas nacionais, as variantes do português moçambicano, os diversos gêneros literários importados – como o próprio romance e sua inventividade (forma europeia e matéria africana) –, as ideologias políticas em competição, a questão racial e as divisões internas (tribalismo), o desequilíbrio econômico e social, o analfabetismo, o elitismo, o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, a tradição e a inovação, o atraso e o progresso, entre muitos outros fatores, conformam os desafios concernentes à arte literária no sentido de “sonhar acordado” os novos horizontes de Moçambique, vislumbrados como notável espaço africano de liberdade e de humanismo. São todos componentes cruciais que entram no andamento complexo de formação e de consolidação da literatura moçambicana, de sua efetiva independência, com desdobramentos perceptíveis ainda na contemporaneidade.

O romance e o romance histórico em Moçambique

Em consenso com Franzin (2021) e retomando Leite *et al.* (2022), defendemos que o romance, mesmo transplantado para a África em razão da colonização intensiva, desenvolveu-se notavelmente antes (virada dos séculos XIX e XX), mas principalmente durante as lutas pela independência irrestrita (segunda metade do século XX) das nações submetidas ao tacão imperialista. Tem demonstrado grande originalidade estética com o aproveitamento e a incorporação das narrativas vocais africanas (oralidade e romance), consolidando-se como gênero literário singular naquele continente, sob os múltiplos aspectos detectáveis, em vista principalmente das importantes correlações entre a configuração romanesca e as poéticas verbais. Desse modo, os romances africanos escritos em uma variedade de línguas, com interferências linguísticas majoritariamente de origem europeia por apropriação autóctone – sem esquecer os autores que escrevem nas inúmeras línguas originárias –, dão a ver as diversas dimensões da realidade regional, nacional e internacional em que as obras foram produzidas, realizando uma ponte entre múltiplas culturas, locais e adventícias, num profundo intercâmbio e interação, possibilitados pela forma aberta e inacabada do gênero em foco, ou, em sua maioria, mas não só sob a modelagem disruptiva da ficção pré e pós-independência.

O romance africano, como produto estético de uma contínua transculturação cultural, articula a tradição oral africana e a forma literária europeia implicada, fazendo com que haja dupla tradição: o legado colonial imposto em contraponto à obstinada cultura africana, num tensionamento entre oralidade, mito e identidade. Sendo assim, os romances tendem a retratar a história pré-colonial, colonial e pós-colonial, evidenciando a multitemporalidade africana, pois as obras romanescas lidam com experiências do passado, com a memória oral, a história colonizada, a desagregação e reconstituição social, a opressão racial e social, entre muitos outros fatores, e ainda as crises econômicas, as perseguições políticas e étnicas, a condição diaspórica, na intenção projetada artisticamente de ressaltar a desagregação social africana, bem como o processo de reconstituição social em contextos históricos caracterizados por sociedades oriundas de uma ordem imperial nefasta. Tudo isso evidencia o romance como uma forma literária adequada para problematizar um processo histórico caracterizado pelas permanências e instabilidades, retrocessos e avanços, continuidades e transformações.

Uma premissa básica a respeito do romance africano é o fato de ele ter sido transplantado da tradição literária ocidental para a realidade multiforme do continente africano. Essa aclimatação do gênero ao continente africano criou as condições formais para as mudanças que colocaram em xeque os paradigmas ocidentais cristalizados. Sendo um gênero caracterizado basicamente por seu potencial de mutação, variação e incorporação de outras formas e linguagens artísticas, a incorporação criativa do arquivo das narrativas orais africanas possibilitou ampla renovação da forma literária em questão, permitindo a revitalização e ressignificação do gênero romanesco no continente, ao lançar mão de estratégias discursivas que entrelaçam paródia, pastiche e ironia (arquivo colonial moderno × arquivo oral ancestral), entre muitos outros recursos estruturais e fabulares elegíveis, para dar voz e vez

às especificidades históricas, sociais, linguísticas e culturais africanas. As cosmografias e cosmogonias africanas em contraste com o referencial ocidental-europeu sobressalente, também são vestígios de importantes transformações no modo de entendimento da ficção narrativa moderna em apreciação. Dessa maneira, a produção romanesca africana impulsiona a ampliação e a reavaliação do repertório transcultural disponível, no intuito de buscar novos modos de figuração e de interpretação de realidades plurais, sendo essa forma narrativa um dos gêneros literários de maior vigor inventivo na contemporaneidade, destacadamente em África. Afirmam estudiosos do romance africano:

no romance pós-colonial, a hibridização está intimamente ligada ao encontro (ou confronto) entre culturas, inicialmente possibilitado pelo processo de colonização. O choque do enfrentamento entre colonizadores e colonizados, com suas respectivas concepções de mundo, não se restringiu às inter-relações pessoais ou políticas, mas também se irradiou para a forma literária, transformando-a num híbrido entre visões, posições e questionamentos distintos. Com o fim da colonização, esses choques culturais continuaram se efetivando na mentalidade dos indivíduos e em suas manifestações artísticas de formas cada vez mais intensas, dadas pelos trânsitos, deslocamentos e posicionamentos transformados nas novas condições políticas e sociais. [...] As falas e cosmovisões de opressores e oprimidos no momento da colonização se embatiam através da ironia, que não deve ser entendida aqui como um simples distanciamento, mas principalmente como uma negociação tensa de valores e significados. Como o resultado implicava uma visão de mundo diferente daquela originalmente mantida por ambas as instâncias, esse fenômeno não teve seu esgotamento com o término da situação colonial. Ao contrário, o processo de renovação do romance pós-colonial tem implicado produções cada vez mais complexas na atualidade (Carbonieri; Freitas; Silva, 2013, p. 8-9).

Em vista da aclimação do gênero ao continente africano, o romance histórico é tido igualmente como uma forma híbrida de dupla tradição: a autóctone e europeia, sendo a segunda reprodutora de valores e ideias das sociedades coloniais estrangeiras, tal como a primeira dos méritos e conceitos das sociedades locais, consoante Anderson (2007) e Booker (2009). Espelha um processo de transculturação e de tensão cultural, em que o legado oral e ancestral atravessa a forma literária importada, fazendo com que haja dupla reminiscência: o legado colonial em contraposição à resistência da cultura originária. Em concordância com Elena Brugioni (2016, p. 35):

procurando desenvolver uma reflexão situada em torno da relação entre história e representação em contextos habitual e problematicamente definidos como pós-coloniais, torna-se necessário abordar alguns dos conceitos subjacentes e apontados pela própria categoria literária do romance histórico, procurando, deste modo, ilustrar as articulações conceptuais e os paradigmas críticos que pautam esta problematização no âmbito das Humanidades, e assim refletir em torno da fisionomia estética e do significado político e conceptual do passado nas representações literárias contemporâneas, com particular enfoque em textos e representações inscritos nas chamadas literaturas pós-coloniais.

Os romances históricos aludidos retratam o período pré-colonial, colonial e pós-colonial, e apresentam o transcurso africano como um tempo dilatado em intenso movimento, abordando a ancestralidade, a colonialidade e a contemporaneidade. Nos romances de extração histórica, enfocam-se as experiências do passado, como por exemplo a memória oral, o arquivo colonial, a desagregação cultural, a reconstituição comunitária, a opressão racial, bem como aspectos pertinentes das formações sociais africanas, entre eles as crises econômicas, as perseguições políticas e étnicas, a agitação da descolonização material e mental, no intuito de sublinhar as transformações memoráveis resultantes de circunstâncias oriundas da ordem (neo)colonial persistente.

O romance histórico na África realça, por conseguinte, a expressividade de uma forma literária de aversão colonial e de afirmação pós-colonial, englobando radicalidade política, compromisso social e consciência crítica acerca de sociedades em intensas mudanças. Dessa maneira, as literaturas do continente são também uma ação de combate intelectual, tanto estético quanto ideológico; uma figuração narrativa avessa aos estereótipos culturais de índole neocolonial. São obras que não só exercitam o espírito questionador inquebrantável ao ostentar refutação pública ao legado e aos danos da ocupação colonial, como também refletem sobre os impasses contemporâneos das sociedades em apreço, provenientes de uma ordem subalterna implacável. Abordam igualmente os conflitos sociais, raciais, bélicos e étnicos das coletividades no espaço de origem propriamente dito, assim como na cena da dispersão diaspórica, desafiando os limites duráveis de submissão e de sujeição e prospectando os instrumentos de contraposição e de superação de percalços seculares que insistem em permanecer ao abrigo de diversas modalidades insidiosas. São, de se notar, formas literárias interessadas nos tempos idos, que jamais se desvinculam dos impasses do presente, tendo em vista “o que elas traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota – a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido [...]” (Anderson, 2007, p. 218). Um diagnóstico teórico-crítico que vai muito além dos problemas característicos da América Latina, visto que são perturbadoramente encontráveis no território africano em circunstâncias análogas.

Gungunhana: um potentado africano controverso

Moçambique é uma nação africana assinalada por um quadro político, social, cultural, econômico e linguístico deveras intrincado que, vindo de um passado distante, alcança a contemporaneidade; um panorama multifacetado que se reflete em especial na produção romanesca de extração histórica da era pós-independência, caracterizada por uma arena ideológica espinhosa, como assegura Cabaço (2009). Nessa conjuntura, destaca-se uma figura emblemática de antanho que se torna personagem relevante do campo literário e da arena política neste país da África Austral: Gungunhana. O historiador José Capela, assim, traceja o contexto do assédio imperialista no qual se insere o afamado patriarca:

no dealbar do século XX o centro e o norte de Moçambique estavam em vias de ficar subordinados à administração das companhias majestáticas e de plantação e o sul, abatido o último grande império, o de Gaza, passava de uma administração militar de ocupação para uma administração colonial civil que, sob um regime policial, de intensidade variável ao longo do tempo, se manteria até à independência. Por todo o território as populações passaram a ser acossadas para o fornecimento de mão de obra, já não escrava, mas compelida, para as plantações, para a agroindústria, para as obras públicas, para os portos e caminhos de ferro. No sul, estabeleceu-se uma emigração maciça de trabalhadores para África do Sul. Tendo-se formado grandes massas de trabalhadores tanto dentro como fora da colónia, nem por isso estas profundas transformações sociais e iniciadas em finais do século XIX projectaram uma burguesia e um proletariado capacitados para criarem as condições susceptíveis de subtrair Moçambique à condição mais intrínseca de colónia que viria a ser a sua, nas três primeiras décadas da centúria seguinte (Capela, 2000, p. 133).

Gungunhana (1850-1906) dedicou-se à consolidação do seu poder e à expansão do Império de Gaza. Manteve o estilo violento herdado do pai, conduzindo com mão de ferro a sua corte em constantes investidas expansionistas, percorrendo incessantemente o território que dominava com o exercício da força bruta. À época, era crescente a pressão europeia sobre tal região: portugueses, ingleses e africanos lutavam pelo controle da jurisdição. Em vista disso, aumentou em proporção desmesurada o número de expedições europeias para a exploração da zona, objeto de enorme cobiça, pois era cada vez maior o número de missionários e de comerciantes estrangeiros nas terras ambicionadas. Governando um território imenso, o seu reinado coincidiu com um momento crítico para a África, a partilha do continente pelas nações europeias imperialistas, com a realização das Conferências de Berlim (1883-1885). Foi também uma inaudita oportunidade para portugueses reforçarem a presença na área, junto aos angones, como então eram designados os grupos étnicos em torno do monarca. Diante das progressivas exigências e o amplo número de adventícios em suas possessões, vê-se ameaçado, num equilíbrio precário entre as diversas forças em contenda, notadamente a portuguesa e a britânica, e a permanente ameaça de cizânia interna. Portugueses, ingleses, colonos sul-africanos e representantes das companhias concessionárias procuram atrair, por diversas estratégias, o maior, em razão de abissais interesses espúrios. Para Maria da Conceição Vilhena (1996, p. 209-210):

é certo que Gungunhana se tornou mais tarde num mito nascido das necessidades africanas, geradoras de uma espécie de ascendência em relação àqueles que o rodeavam. Todavia, no seu tempo, Gungunhana iludiu e desiludiu. Foi exibição ostensiva de superioridade e, como tal, esperança de proteção. Mas foi também causa de temor e rebelião, por procedimentos controversos. Com astuciosa ingenuidade, caiu nas suas próprias manhas. Embaraços, desaires, cumplicidade de africanos e europeus. Perplexos, os régulos seus vassallos assistiram à sua queda. Perplexos mas satisfeitos, Gungunhana foi vítima de uma hábil manipulação; apesar de todo o talento posto na execução dos seus planos, houve falhas, houve brechas por onde se vislumbrou dissimulação e conluio.

[...]

Gungunhana é assim uma identidade plural, carrasco e vítima, figura política e actor dramático, bárbaro e sedutor, herói ambíguo, ingénuo e violento. Pluralidade que pagaria caro e que o colocaria numa encruzilhada igualmente plural, de muitas cobiças, de que se destacavam de um lado Portugal e do outro a Inglaterra. E isto vinha desde a fundação da nação angune, pois após ter o reino de Gaza entrado numa fase de maior estabilidade, os seus soberanos haviam procurado um relacionamento diplomático com alguns países.

Após a derrota de seu exército, foi constringido a um penoso exílio e morreu isolado no arquipélago dos Açores. Diante do imperialismo europeu, o maioral prestava uma vassalagem ambígua e desconcertante. Entretanto, sua postura caracterizava-se em contexto doméstico por uma aturada tirania que praticava em relação ao seu povo e às demais etnias submetidas, após diversas campanhas belicosas de ampliação de área de influência. Travados intensos e múltiplos combates, entre os quais se destacam os de Marracuene, Mongul e Coolela, o César africano foi derrotado pelas tropas portuguesas e aprisionado em Chaimite pelo capitão Mouzinho de Albuquerque, no ano de 1895, acontecimentos que se tornam registros historiográficos passíveis de interpretações divergentes. Deportado para Lisboa, não mais voltaria ao desmantelado reino de Gaza. Foi primeiramente encarcerado no forte de Monsanto, de onde foi transferido para a ilha de Angra do Heroísmo. Longe das esposas e na companhia de alguns poucos aliados, de primeira hora, foi alfabetizado e convertido ao cristianismo, sendo batizado com o nome de Reynaldo Frederico Gungunhana.

O famigerado autocrata tornou-se um troféu de guerra nas mãos dos colonizadores portugueses no final do século XIX, como certifica Newitt (2009). Foi levado com acólitos ao país ibérico para ser exibido publicamente na metrópole, demonstrando a relevância da proeza bélica que foi destronar o mandatário e soberano autóctone, uma figura histórica de ações dúbias que eram motivo de temor a invasores estrangeiros e mesmo aos súditos sob sua autoridade implacável. Com sua derrocada definitiva, acabava mais um típico Estado do continente negro, que perdurou por muitas décadas e impôs empenhada e ativa oposição aos invasores não apenas aos lusitanos, mas também aos ingleses e aos bôeres da África austral, tornando igualmente *a posteriori* insígnia, símbolo de antagonismo e de pertinácia nas lutas de libertação nacional da segunda metade do último século.

Em 1985, por ocasião das celebrações do décimo aniversário da independência, os supostos restos mortais do monarca foram entregues ao Estado moçambicano, trasladados até Maputo e recebidos numa cerimônia solene em reconhecimento a um herói nacional, cuja urna continua exposta na Fortaleza de Maputo. Em razão das incertezas na localização da campa nos Açores, tanto a imprensa portuguesa quanto a moçambicana levantaram dúvidas sobre a autenticidade das ossadas desenterradas e transportadas ao país índico. Tratou-se, com efeito, de um gesto político de grande força simbólica. Segundo José Luís Lima Garcia (2008, p. 140):

cerca de cem anos depois de Gungunhana se ter tornado o herdeiro do império de Gaza, e, dez anos depois da Independência de Moçambique, o governo da Frelimo retomou a mitificação do líder dos angunes/vátuas, ao

iniciar um processo de rememoração do passado de uma personagem genética que chegou ao sul de Moçambique, proveniente de uma cisão tribal ocasionada nos primórdios do século XIX, quando alguns chefes militares, entre os quais estava Manicusse, avô de Gungunhana, entraram em rota de colisão com Tchaka, o responsável máximo do grupo étnico zulo, e partiram para as terras do Limpopo e do Save.

No imediato pós-independência, a Frelimo, até hoje no poder, incorporou a imagem astuta e controvertida do líder enigmático, que passou a ser vislumbrado como um destemido arauto da descolonização, e a sua derrota, sob intenso combate, como uma luta preambular contra o colonialismo ibero-europeu. Durante o contexto sangrento da Guerra Civil Moçambicana (1977-1992), o impávido monarca permaneceu como ícone distintivo e relevante de outrora para a referida agremiação política que, desde o processo de luta por autonomia concretizado em 1975, esteve a governar o país sob um regime de partido único e de orientação marxista-leninista até 1994. Nesse resgate da memória anticolonial, o antigo cabeça rebelde foi concebido como uma representação imponente de uma identidade nacional em construção, que deveria consubstanciar a unidade na diversidade do mosaico cultural moçambicano.

Sendo assim, o romance histórico em causa a ser examinado a seguir, apresenta uma avaliação crítica severa, uma apreciação estranhada, não somente ao culto à personalidade pública de Gungunhana, mas a todo um projeto político controverso de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2008), que a figura emblemática do maior africano do passado encarnava e que visava a estabelecer uma forte e legítima vinculação com o presente, incitando plausíveis reflexões sobre como o Estado-Nação moçambicano foi pensado, arquitetado em uma conjuntura de afirmação da nacionalidade e de contestação da colonialidade.

***Gungunhana*: retrato ambíguo (um “herói anticolonial” entre mulheres)**

O livro *Gungunhana: Ualalapi e as mulheres do imperador* reúne duas narrativas cunhadas pelo escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa com relativa distância temporal. Na primeira, publicada em 1987, a morte do chefe supremo dos angunes, executada pelo guerreiro Ualalapi, é consumada a mando de seu próprio irmão, Gungunhana, que se torna, na sequência, o imperador de Gaza, um vasto território a sul de Moçambique ainda a ser ocupado pelos europeus. O renomado governante africano é célebre pela relutância que contrapôs aos portugueses nos finais do século XIX, não obstante a narração revelar que o conhecido soberano era um líder cruel e violento, um tirano para os súditos que comandava com truculência. Na segunda, por seu turno, o autor traz de volta a mesma sumidade determinante, mas as protagonistas são as suas mulheres principais, que acompanharam o monarca ao exílio até Lisboa e retornam a Moçambique, após 15 anos de isolamento, solidão e abandono, cumpridos no arquipélago de São Tomé e Príncipe, vítimas do intenso despotismo da ordem colonial.

O condutor da densa fabulação inaugural parece comportar-se como um colecionador de relações históricas, de informações públicas e privadas, recolhendo (in)verdades em jornais, em exposições orais, em sonhos de personagens, em discursos oficiais, na memória coletiva, no relato fantástico, subsídios que asseguram o caráter ficcional polifônico da obra. Constituído de capítulos aparentemente independentes e de organização intercambiável, unidos pelo objetivo de retratar o poderoso e o insurrecto dirigente, o romance descreve a conformação e desenvolvimento de um mito controverso e recidivo na memória nacional moçambicana. “Desse modo, insinua-se a disputa de versões presentes na construção da narrativa histórica que dá corpo ao discurso da nacionalidade” (Chaves, 2018, p. 11).

O concerto de múltiplas perspectivas como princípio narrativo é fundamental na parte intitulada “Ualalapi”. As decisivas epígrafes apresentam ao menos duas faces do magnânimo, descritas por estrangeiros que aportaram naquela região. Ayres d’Ornellas, militar português, observa uma chefia caracterizada por superioridade e lucidez. Já o médico suíço Liengme, missionário protestante, ressalta um alcoólatra inveterado, medonho e diabólico, de políticas dúbias e maliciosas. A primeira narrativa encena inicialmente a ascensão do império de Gaza, marcada por episódios de muitas mortes, sob a batuta do figurão, deposto em circunstâncias controversas pela monarquia portuguesa, sendo enviado de maneira degradante à metrópole, para um exílio permanente. A derrocada do império de Gaza escancara o que permanece ainda hoje em Moçambique: a voracidade do colonialismo português, ao submeter os povos originários daquelas plagas, acaba por solapar sentidos de identidade e de pertença, firmando a instabilidade e o desarranjo no território. Desde então, em gestos individuais ou coletivos de perseverança, a figura de tão controverso líder vem sendo retomada como símbolo de resistência da luta patriótica pela autonomia efetiva, conquistada somente depois de mais um conflito armado que tomou conta do terreno sob o domínio luso e que logo adquiriu contornos fratricidas.

A versão corrente do imperador como herói protonacionalista negligencia sua memorável ação de tirania e de despotismo frente a outros grupos étnicos subjugados em uma violenta política de supremacia local: a face sanguinária do famigerado líder combatido. A narrativa em discussão problematiza ângulos opostos e por tabela complementares no enfoque do monarca africano aludido, de acordo com Afolabi (2010), em estudo sobre as múltiplas perspectivas emergentes do romance de Khosa. Numa ambientação ideológica em que o senso laborioso da libertação é ainda alvissareiro em Moçambique, o autor opta pelo desvendamento de seu protagonista, distanciando a um só passo da idolatria e da iconoclastia e se aproximando da dimensão (des)humanizadora do notável e suposto prócer da independência. Desse modo, evidenciam-se no embate de variantes interpretativas os conflitos internos recorrentes, reforçados outrora pelo colonialismo e mantidos na atualidade nos diversos formatos de neocolonialismos vigentes. Assim, a profusão de relatos tensiona o conhecimento, a recepção dos fatos notórios e explicita as particularidades da constituição ambígua dos mitos políticos fundadores, com reflexos auspiciosos ou nem tanto em diferentes temporalidades.

O escritor insiste na pluralidade formal como exercício inventivo, como reconhecem Leite (2003) e Matusse (1998). O narrador procede como um agenciador de relatos de origem múltipla, que asseguram o caráter ficcional plural da obra. Constituído por seis capítulos independentes e de organização intercambiável, voltados para o retrato sortido do kaiser africano, o livro é um romance de extração histórica que inventaria a configuração de um líder antecipado pela retroversão do passado. Todavia, a abordagem mitologizadora e mistificadora é, no campo narratológico, questionada, embargada pelos testemunhos de encarregados da ordem colonial, pelo racismo institucionalizado e pelas teses científicas em voga à época, aspectos diligentemente indagados na obra literária em causa. A seguinte passagem apresenta a destreza narrativa acerca da ação contestável do mandatário intransigente e incompaciente:

[...] Não vou partilhar o poder. Ele pertence-me desde que nasci do ventre de Lozio, minha mãe, a mulher preferida de Muzila. E serei temido por todos, porque não me chamarei Mudungazi, mas Ngungunhane, tal como essas profundas furnas onde lançamos os condenados à morte! O medo e o terror ao meu império correrão séculos e séculos e ouvir-se-ão em terras por vocês nunca sonhadas! Por isso, meus guerreiros, aguçai as lanças. Teremos de limpar, o mais urgente possível, o atalho por onde caminharemos, para que não possamos tropeçar com possíveis escolhos (Khosa, 2018, p. 34).

As particularidades admiráveis do feminino, por sua vez, são bem mais exploradas no relato seguinte: “As mulheres do imperador”. Como o próprio subtítulo antecipa, centra-se na trajetória das sete proeminentes esposas do magnata, separadas do marido e expatriadas arbitrariamente. Complementando o retrato do chefe supremo, agora o protagonismo deixa de ser dele e é cedido a elas, em consonância à diversidade de prismas que guiou a narrativa precedente. As prevaletentes consortes são obrigadas a deixar a região natal ancestral e tornam do exílio compulsório depois de anos de abandono e de resiliência. Porém, o retorno é incompleto, inconcluso e, ao mesmo tempo, anunciador de mudanças, pois o território originário que havia ficado para trás já não existia como antes. As peculiaridades, as versatilidades do feminino são esquadrihadas, complementando o retrato do prócer, agora que a ênfase recai sobre a trajetória tumultuada de mulheres outrora notáveis, e não mais na ocasião da volta à terra originária, em conformidade com a perspectiva múltipla que guiou a narrativa anterior. Por veredito alheio, elas deixaram o império de Gaza e agora regressam do exílio desolador; não obstante, a volta é truncada, imprecisa, inacabada, dado que o antigo território apresenta outra conformação, de desenho ostensivamente imperialista predatório. No lugar de antanho, surge a colônia portuguesa da África oriental, designadamente um espaço urbano desconhecido e estranho (a capital Lourenço Marques). A chegada das mulheres é considerada irrelevante, pois é ignorada pela opinião pública e contada numa certa atmosfera em surdina. Também o ritmo narrativo parece modificado; se em *Ualalapi* a composição narrativa ecoava como um coral de vozes desconcertantes e

altissonantes, as dicções discrepantes de *As mulheres do imperador* são mais retesadas, em face da condição feminina de eterno desterro a que as personagens foram e estão submetidas.

Atento aos princípios da multiplicidade de vozes do romance moderno, o autor transfere e centra o foco narrativo na trajetória existencial de mulheres errantes, ocupando-se de seus medos, desejos e dificuldades decorrentes do destronamento e do banimento pungentes. Em evidência, aparecem os contrastes e as contradições que as moldam como sujeitos femininos, notadamente as desigualdades e as degradações enfrentadas por questões de raça, classe e gênero, numa cidade colonial que espelha uma cartografia de condições excludentes (espaço urbano de interdição e segregação). Subjugações essas potencializadas durante parte do desterro insular cumprido no Atlântico (arquipélago de São Tomé e Príncipe) pela condição de mulheres de cor, estrangeiras desamparadas em uma coletividade colonial apartada. Em circunstâncias tão deploráveis, o romancista, ao examiná-las pelo ângulo preferencialmente feminino, vai edificando a personalidade complexa de cada esposa com significativa singularidade e dignidade, visto que todas têm suas particularidades deslindadas com o mesmo interesse diegético. Deixam de ser simples objetos do sexismo colonial e patriarcal e se desdobram em agentes históricos da futura nação moçambicana liberta, já que incorporam as sementes da emancipação vindoura nas décadas subsequentes pela ótica da cosmovisão e da cosmogonia africana tradicional.

A violência conjuntural da organização imperialista continua plenamente ativa, destacando-se em tal âmbito a condição deplorável das mulheres negras sob o jugo colonial e patriarcal. Assim, são observadas sob o enfoque da reificação sexual na cidade dividida e ocidentalizada, uma abordagem truculenta perpetuada por gerações, firmando – se como um ponto de intersecção entre as famosas e temidas esposas do “Leão de Gaza”. O regresso a uma terra irreconhecível as impele à negação do próprio passado, ao esquecimento e ao apagamento de suas individualidades, porém o reencontro com as origens tende a ressignificar a identidades dilaceradas pela aproximação, pelo contato e pelo compartilhamento de experiências, temores e recordações, num exemplo de cumplicidade suscitada pelo infortúnio pós-casamento com Gungunhana. Notemos, a título de exemplo, o que pensava delas o governador colonial no cargo à época:

a chegada das pretas já pouco o inquietava. Sentia-se reconfortado, quando à memória emergiam os rostos sem esperança das mulheres daquele que diziam ter sido o “Leão de Gaza”, o grande monarca do Centro e do Sul da colônia de Moçambique, o cruel tirano vátua, como escrevera o assimilado jornalista Albasine. Os rostos sem expressão das pretas cansadas de exílio, e varridas da memória popular, davam certo sossego ao governador. O que o preocupava, no alto da varanda do palácio, era o destino da colônia. Que fazer com essa imensidão de terras e gentes? (Khosha, 2018, p. 191).

As assinaladas consortes apresentam um tipo especial de resignação ao próprio infortúnio que, longe de ser uma debilidade irrefreável, é uma grande potência que as poupa do autoengano

gerado pela arbitrariedade do mundo colonial e as prepara, entretanto, para enfrentar com certa disposição premonitória uma realidade inescapável: o porvir independentista que chegará numa quadra não muito distante. Elas estão muito atentas aos prenúncios contundentes de um novo tempo histórico em gestação, impossíveis de serem contornados e evitados, tornando-se tais ações procedimentos argutos de resistência coletiva. Khosa revela que sempre houve alguma disposição (ir)resoluta, não e tão somente feminina, mas aqui posta em relevo, em contrapor-se ao colonialismo, abafado ou nem tanto, por parte dos futuros cidadãos moçambicanos, ainda que a prepotência do colonizador procurasse interpretá-la como passividade e submissão irremediáveis. E, assim, “essa cartografia do olhar, da memória e da imaginação traz lembranças que escrevem uma história no feminino, uma história que dá voz às mulheres de Ngungunhane, até então esquecidas sob a poeira dos tempos” (Secco, 2018, p. 224).

Considerações finais

O contemporâneo romance moçambicano de conteúdo histórico em questão pode ser observado na atualidade, sob o signo de uma reiterada convocação político-cultural, voltado para um reposicionamento anticolonial e anti-imperial dos meios de expressão da alta literatura, visto que há um projeto estético e ideológico de escrita artística que desvela, no passado, um tempo de confronto e de resiliência, em favor de um estatuto de liberdade e de autonomia, que vai encontrar abrigo efetivo num presente prenunciador de um futuro alvissareiro, entre a utopia e a pós-utopia.

A dialética da colonização (colônia, culto e cultura) é caracterizada por dilemas políticos, econômicos e sociais de contornos próprios, que qualificam múltiplas durações, como avaliza Bosi (1992). O romance histórico, por conseguinte, estabelece os vínculos entre a interpretação do passado, a emancipação humana e a inteligibilidade do presente. Tendo em vista que tal forma literária conecta, interliga e correlaciona a colonização e a descolonização como adversidades e incongruências ultrapassáveis, uma forma artística específica associada à estética realista denominada romance histórico pós-colonial visa, então, a estabelecer e a explicitar vinculações camufladas, entrelaçadas, tangenciáveis, que moldam processos e movimentos demasiadamente emaranhados, como informa Said (1995). Assim, temos uma forma narrativa focada em problematizar o passado distante ou próximo e mesmo comprometida em explicitar os subsídios estéticos e ideológicos referentes à particularidade notadamente da colonização portuguesa dos trópicos, pois, sendo expressão de arte que reflete as possibilidades de mudança e instiga a práxis artística inconformada, permite vislumbrar, em seu potente projeto literário de emancipação humana, uma acalentada e contínua perspectiva de superação das complexas teias de relações materiais e intersubjetivas opressivas de longa memória individual e coletiva traumatizante, que pode e deve passar pelo escarpelo lítero-histórico, como afixam Lukács (2011) e McWilliams (2018), injunções recobradas e aferidas pelo romance *Gungunhana*, de Ungulani Ba Ka Khosa.

Referências

AFOLABI, Niyi. *Emerging perspectives on Ungulani Ba Khosa: prophet, trickster and provocateur*. Trenton: Africa World Press, 2010.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Tradução de Milton Ohata. *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, p. 205-220, 2007.

BRUGIONI, Elena. Literaturas africanas comparadas e Oceano Índico. Contrapontos críticos para uma reflexão em torno do romance histórico no Índico africano. *E-Cadernos CES [online]*, Coimbra, n. 36, p. 30-51, 2016.

BOOKER, M. Keith. The African historical novel. In: IRELE, Abiola. *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 141 – 157.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CAPELA, José. Moçambique no século XIX. In: ALEXANDRE, Valentim (coord.). *O império africano*. Séculos XIX e XX. Lisboa: Colibri, 2000. p. 117-134.

CARBONIERI, Divanize; FREITAS, João Felipe Assis de; SILVA, Sheila Dias da. Rumos do romance africano de língua inglesa na contemporaneidade. *Navegações*, Recife, UFPE, v. 26, n. 01, p. 1-37, 2013.

CHAVES, Rita. Ualalapi: a narrativa e os ciclos. In: KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Gungunhana: Ualalapi e as mulheres do imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018. p. 9-12.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FRANZIN, Adilson Fernando. *O romance moçambicano: história e mito*. Paris: Sorbonne; São Paulo: USP, 2021.

GARCIA, José Luís Lima. O mito de Gungunhana na ideologia nacionalista de Moçambique. In: TORGAL, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (coord.). *Comunidades imaginadas*. Nação e nacionalismos em África. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. p. 131-146.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Gungunhana: Ualalapi e as mulheres do imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A.; BRUGIONI, Elena; CANEDO, Rogério. *O romance africano: tensões, conexões, tradições*. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.

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

MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: UEM, 1998.

McWILLIAMS, John. *Revolution and the historical novel*. New York: Lexington Books, 2018.

NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Tradução de Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Lisboa: Europa-América, 1997.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. As mulheres do imperador: entrelaces de histórias e estórias. In: KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Gungunhana: Ualalapi e as mulheres do imperador*. São Paulo: Kapulana, 2018. p. 221-225.

VILHENA, Maria da Conceição. *Gungunhana no seu reino*. Lisboa: Colibri, 1996.

Perguntas para reflexão

1. Quais as características estéticas e ideológicas cardinais do romance histórico moçambicano contemporâneo? Indique os principais autores.
2. Como o romance de Khosa apresenta a figuração literária da personalidade/personagem histórica do imperador Gungunhana e de suas sete principais esposas? Estabeleça os contrastes e as correlações.

O diálogo histórico e político em *Bent*, de Martin Sherman

Lajosy Silva

Considerações iniciais

A representação parece ser um termo de difícil compreensão, quando se trata de analisá-la sob uma perspectiva conceitual. Estabelecer um significado que traduza o que é *representar* advém de uma relação entre mimese (representação) e realidade, cuja natureza está estruturada na imitação. Como observa Patrice Pavis, a palavra *mimese*, do grego *mimeistkai*, é definida como ato de imitar por meios físicos e linguísticos, por meio do qual a poética aristotélica estabelece a produção artística como representação da ação/práxis (Pavis, 2008).

Por outro lado, história é a palavra-chave para se compreender os desdobramentos da representação da homoafetividade no teatro, uma vez que *Bent* (1979) procura resgatar esse aspecto quando trata da perseguição aos homossexuais durante a ascensão do nazismo na Alemanha. A representação da homossexualidade esbarra em conceitos como padrão heteronormativo e patriarcado, citados várias vezes por teóricos como Alan Sinfield (2000), contudo, é preciso levantar questões políticas e ideológicas à medida que esse patriarcado precisa ser analisado sob o viés da história e como desdobramento da luta de classes no discurso das personagens.

Sobre a peça

Bent, escrita por Martin Sherman em 1979, trata da perseguição a homossexuais na Alemanha durante a ascensão do nazismo. O conflito focaliza o cotidiano de duas personagens, Max e Horst num campo de concentração, onde judeus, homossexuais e prisioneiros políticos tentam sobreviver. Nele, os prisioneiros são divididos em grupos, obrigados a usar roupas marcadas por figuras geométricas que os distinguem: os prisioneiros políticos, contrários ao partido nacionalista de Hitler, recebem um triângulo vermelho; criminosos comuns, o triângulo verde; os judeus, uma estrela amarela; os homossexuais, a mais baixa categoria, o triângulo rosa.

A peça é dividida em dois atos: o primeiro ocorre em Berlim, com a descrição da fuga das personagens para uma floresta; depois elas são levadas para um campo de concentração em Dachau. No segundo ato, a ação ocorre nesse campo de concentração, em que observamos o cotidiano das personagens Max e Horst na tarefa inútil de mover pedras de um lado para o outro, utilizada como forma de tortura psicológica.

O espaço da peça é dividido entre o privado e o público, quando as personagens deixam seu apartamento e passam a vagar pela Alemanha. No início do primeiro ato, a peça começa com a descrição do apartamento das personagens e a perseguição aos homossexuais é anunciada, embora Max e Rudy, um casal de namorados, não deem crédito aos avisos que circulam no meio gay de Berlim. O cenário inicial é realista na descrição do apartamento, embora essa descrição seja breve: “A sala de estar de um apartamento. Pequeno. Móvel esparsa. Uma mesa com plantas. A porta à direita leva a um corredor para fora. Bem próximo está uma saída para a cozinha. À direita, uma saída para o quarto, e perto uma saída para o banheiro” (Sherman, 1979, p. 1, tradução nossa).¹ Existem outros complementos na fala das personagens quando elas comentam sobre a pobreza de recursos do apartamento ao definirem como uma espelunca.

É interessante observar como Martin Sherman é econômico no uso das rubricas ao contrário de dramaturgos como Tennessee Williams, Arthur Miller e Eugene O’Neill, mais detalhistas nas notas de produção, descrição de cenários e personagens. A informação sobre as personagens é restrita à idade (Max tem 34 anos) ao que praticam enquanto ação (movimentação no palco), clara demonstração de que esse teatro contemporâneo tem a economia e na agilidade dos diálogos sua premissa como encenação.

Estamos na Berlim dos anos 1930 e a cena inicial se passa num bairro frequentado por artistas e boêmios. A ação começa no ano de 1934 e sabe-se que há uma efervescência cultural gay durante o período na Alemanha, com reflexos em pontos marginalizados dos Estados Unidos como o Harlem, e em Paris, descrito por Colin Spencer como a política da Era do Jazz (Spencer, 1996, p. 322-328).

Nessa época, observa-se que a velha ordem autocrática – entendida como uma harmonia social mantida a partir da hegemonia de um império como o Britânico, com pequenas erupções aqui e ali de revolta social – já estava enfraquecida, em virtude do aumento dos conflitos na Europa; que já haviam levado o continente à Primeira Guerra Mundial. Existe também nesse mesmo período uma efervescência cultural no continente que leva artistas a se rebelarem contra o passado como atestam os movimentos de vanguarda, os resquícios e os resultados de movimentos sociais como a Revolução Russa de 1917 e o impacto da queda da bolsa de Nova Iorque em 1929.

Na Era do Jazz, intelectuais e artistas ainda parecem estar sob a influência dos movimentos de vanguarda modernista e desconhecem as transformações políticas que ocorrem na Alemanha, com a ascensão gradativa de Adolf Hitler ao poder. Na década de 1920, o novo

¹ *The living room of an apartment. Small. Sparse furniture. A table with plants. A door on left leads to the outside hall. Nearby is an exit to the kitchen. At right, an exit to the bedroom, and nearby an exit to the bathroom.*

e o velho estão em constante conflito, mas não há o reconhecimento das transformações de comportamento, como atesta o julgamento de Oscar Wilde; e os homossexuais são tolerados, desde que não ultrapassem os limites sociais que lhes são impostos. Nesse caso, a cena berlinense representa o refúgio para artistas e boêmios, assim como Paris que, por muito tempo, se constituiu como referencial geográfico para a proliferação do experimentalismo e das transições entre o velho e o novo.

De fato, os escritos de Henry Miller e o apelo erótico dos contos de Anaïs Ninn evidenciam essa efervescência que encontra respaldo no campo da expressão da sexualidade. Dificilmente eles poderiam ser vistos numa América conservadora ao extremo, na qual havia restrições aos líderes socialistas e às correntes imigratórias diante das *Prohibition Laws*, entre outros exemplos. Muitas vezes, romances com temáticas voltadas aos homossexuais eram impressos particularmente ou circulavam num grupo restrito de intelectuais.

Dentro da política da Era do Jazz, havia também movimentos como a *Renascença do Harlem*, quando artistas e intelectuais buscavam movimentos de igualdade para os negros. As festas particulares embaladas pelo jazz eram manifestações que reuniam inúmeros artistas como Cole Porter, Cary Grant e Bessie Smith, em que a sexualidade era vivida como uma existência marginalizada, mas completa em sua harmonia, quando negros, feministas e homossexuais pareciam se identificar no que pode se chamar de primeiras manifestações do processo de guetificação das minorias (Spencer, 1996).

Representações da homoafetividade

Na peça, Maximilian Berber é o típico homossexual descendente de classe média que habita o meio artístico e gay de uma Berlim noturna e marginalizada, cujo cotidiano se resume a festas e bebedeiras ao lado de amigos e amantes ocasionais. Alienado e egoísta, Max parece fruto de uma classe média, pequeno-burguesa, alheia às transformações políticas pelas quais a Alemanha está passando: o fortalecimento do Partido Nacional dos Trabalhadores Socialistas, o título oficial do partido nazista, e sua política de perseguição a homossexuais, judeus e intelectuais contrários à política nacionalista de Hitler.

O personagem divide um apartamento com Rudolf Hennings (Rudy), estudante de balé, com quem mantém um relacionamento sem compromisso. De fato, Max é o protótipo do homossexual promíscuo que não acredita em relacionamentos e compromissos afetivos, pois é flagrado com outros homens por Rudy e afirma que os homossexuais são incapazes de amar. Essa descrição inicial, como dito, aparece no início da peça e retoma uma estrutura formal calcada no *drama da sala de estar*, contudo, com o desenrolar da ação, Martin Sherman estabelece um distanciamento entre a cena doméstica (o apartamento) e a cena coletiva (o campo de concentração). Essa ruptura é essencial para quebrar a unidade que transcorre com uma sucessão de eventos e intervenções como assassinatos, chantagens, violência física e psicológica. O que inicialmente parece cômico para o espectador, toma proporções maiores ao inserir-se num contexto mais amplo, num tom crescendo de representação dramática.

Os diálogos são curtos para acentuar ainda mais a tradição de um teatro ágil e a favor da ação dramática, embora Martin Sherman procure descrever um sinal de denúncia e representação histórica, mesmo que a partir do cotidiano das personagens, suas características psicológicas e oposição de papéis, como veremos no embate entre Max, um homossexual enrustido e despolitizado, e seu contraponto dramático: Horst, homossexual assumido e engajado. A oposição dos dois personagens é essencial para uma compreensão da peça como parte de um teatro ainda estruturada na tradição do melodrama e da *well-made play* (peça bem-feita), alinhavada para conduzir o público a um clímax.

Quanto à cena gay berlinense, não parece muito distante do meio gay atual, pois as práticas são as mesmas: Max e Rudy frequentam bares gays, onde homossexuais buscam socialização e sexo casual. É possível reconhecer alguns elementos do meio LGBTQIAP+ contemporâneo como a travesti Greta, proprietária do clube onde Max e Rudy se divertem e trabalham, além da marginalização das personagens reduzidas a socializar unicamente em guetos.

A cena inicial de *Bent* encena a relação das personagens Max e Rudy, que reforçam alguns dos estereótipos valorizados no meio gay. Trata-se da valorização de papéis inspirados no modelo heteronormativo (macho e fêmea): Max é o homossexual masculino e sedutor, enquanto Rudy é o sensível e delicado, aproximando-se do modelo efeminado. As rubricas não fornecem descrições detalhadas sobre as personagens a não ser a idade de Max e a movimentação de Rudy que cuida de plantas e serve Max de café, toalhas e outros objetos tal qual uma mãe extremosa que cuida do filho.

Por representar Max como o estereótipo do homossexual ativo, dominador e persuasivo, Sherman tipifica esse personagem para descrever o caráter manipulador do homem, apoiado no patriarcado. A tipificação acaba por estabelecer papéis que especificam elementos como classe social e posicionamento ideológico: Max está sempre pronto para fazer acordos e a palavra “*deal*” (acordo, em inglês) descreve a ação constante do personagem que acredita na sua habilidade de tramitar e negociar para escapar das responsabilidades sociais como o pagamento do aluguel e também para manter uma existência despreocupada com dinheiro, à base de negociatas, vendas de drogas, entre outros. No campo de concentração, essa mesma atitude é utilizada, quando Max faz acordos, tratos para se passar por judeu e obter medicamentos para o companheiro de trabalhos.

No caso de *Bent*, Martin Sherman procura descrever o espaço aproximando-se de uma escrita realista, ainda que não tão detalhista como nas peças de Tennessee Williams. A mudança de espaço do apartamento (um ambiente privado) para as ruas de Berlim, floresta, campo de concentração (um ambiente coletivo), estabelece uma independência maior em termos de solução cênica em que os personagens passam a se deparar com conflitos exteriores, como guerra e perseguição política, que ultrapassam o da sala de estar. É interessante que o ato de viver o presente e a busca pela sobrevivência, estabelecem outro direcionamento da ação e o reconhecimento de um conflito maior que a homofobia, aqui redimensionada e triplicada, dado que a perseguição aos homossexuais é institucionalizada e referendada por toda uma coletividade.

No início da peça, Max e Rudy parecem passar por dificuldades econômicas: Max deve dinheiro para o proprietário do apartamento onde moram e discute com Rudy como poderiam conseguir dinheiro para pagar o aluguel. Apesar das dificuldades, os dois parecem indiferentes a esse detalhe e mantêm um padrão de vida de classe média, frequentam festas e casas noturnas e não se preocupam muito com as cobranças do proprietário do imóvel, Rosen, um judeu ridicularizado pelos personagens e que, curiosamente, acaba também no campo de concentração de Dachau, onde Max vai trabalhar ao se passar por judeu.

Essa contradição de identidades é um ponto que enfatiza a tentativa de Martin Sherman, judeu e homossexual, de inserir as variantes de discriminação que os personagens homossexuais podem vivenciar e os graus de distanciamento existente entre as minorias. O fato de Rosen ser judeu em contraponto com um legítimo alemão homossexual (Max), na mais baixa categoria do campo, é um aspecto pouco explorado, já que a estrutura formal da peça se concentra em duas personagens no segundo ato, o cotidiano de Max e Horst no campo de concentração. É importante ressaltar que, mesmo num espaço que se pretende como registro histórico, isto é, o campo de concentração, Martin Sherman ainda consegue alinhavar a ação da peça para o conflito tradicional e dramático a despeito das possibilidades de leitura extragênero que o recorte escolhido poderia sugerir.

O elemento desencadeador da ação em *Bent* é Wolfgang Granz, soldado da Gestapo, de quem Max não se recorda, embora tenham passado uma noite. Rudy reage àquela presença com uma estudada indiferença, pois, ao mesmo tempo que está magoado com o namorado, tenta lembrá-lo que os dois precisam viver uma relação mais estável. Essa discussão é entrecortada por uma reflexão de Rudy sobre plantas, que descreve um pouco da imaturidade e o vazio no qual os personagens estão inseridas: o ato de nomear plantas e conversar com elas parece ser uma fuga de Rudy diante da indiferença de Max. Esse prelúdio é banal diante dos rumos tomados pela peça, mas serve para que Martin Sherman descreva as profundas transformações que permearão a vida de Max no campo de concentração até o desenlace. Ainda que demonstre algum sentimento por Rudy, ele não consegue desenvolver uma afeição genuína que corresponda às aspirações românticas do bailarino; este se ressentido da promiscuidade do namorado, porém aceita suas traições como um espectador passivo. Entretanto, afirma que não lhe interessa viver a dor, porque ela “machuca” e não faz seu “estilo” (Sherman, 1979).

No caso de Max, o desejo de ascender economicamente estabelece uma recusa de aceitar o coletivo e à valorização do oportunismo no que diz respeito a garantir seus privilégios (consumir, ser visto no meio gay, vestir-se bem). Para seduzir e impressionar o Wolfgang Granz, pivô da tragédia que se abate sobre o casal de namorados, Max se faz passar por um barão, com uma propriedade no campo. Wolf apoia-se nessa imagem para constituir uma relação duradoura, já que não está acostumado a conhecer pessoas maduras e estáveis, e dá a entender que os relacionamentos interpessoais românticos apenas conseguem alguma legitimidade quando a estabilidade financeira se torna seu principal alicerce.

O surgimento da Gestapo parece situar os personagens num contexto que ultrapassa o drama doméstico dos relacionamentos quando os oficiais prendem Wolfgang, que buscava refúgio na

casa de Max e Rudy. Com o surgimento da travesti Greta que inicia a peça com uma canção, Sherman utiliza como recurso integrar duas cenas concomitantes a fim de dar agilidade e tempo para que os atores (sobretudo os que interpretam Rudy e Max) possam escapar.

Antes de serem presos, Max e Rudy buscam ajuda em Greta, que tenta intermediar uma fuga do casal para a Holanda. Ameaçada pela Gestapo, Greta acaba delatando Wolfgang, mas procura desfazer sua traição ao ajudar na fuga dos namorados. Sherman descreve a alienação do casal, quando Greta pergunta-lhes em que mundo vivem, por não saberem sobre a atuação da Gestapo no país (Sherman, 1996). Ambos são relutantes quanto a deixar Berlim, pois acreditam que a situação é passageira. Entre a cena um e dois do primeiro ato, há a transposição do espaço privado para o público, implicando o dimensionamento do conflito das personagens que passa do micro (o desejo de se estabelecer em Berlim) para o macro (a ascensão do nazismo e seu impacto na Alemanha). A rubrica indica a precisão histórica (Berlim, 1934), agora temporalmente demarcada para uma compreensão dos eventos que se sucederão.

A segunda cena do primeiro ato inicia-se com uma canção que defronta a imagem de uma Berlim romântica e propícia à homossexualidade, quando Greta canta música envolvida pelo cenário decadente de seu clube:

Ruas de Berlim,
Eu devo te deixar logo, Ah, você irá me esquecer? Eu passei por aqui?
Me encontre um bar,
Nas ruas de paralelepípedos, Onde os rapazes são bonitos. Eu não posso amar
Por mais que um dia
Mas um dia é o bastante nessa cidade. Me encontre um rapaz,
Com dois olhos da cor do oceano, E mostre a ele nenhuma piedade. Arranque
seus olhos,
Ele nunca precisa ver
Como eles comem você viva nessa cidade. [...] (Sherman, 1996, p. 11).²

A imagem de Greta remete às *drag queens* contemporâneas, cuja essência parece ser a valorização da imagem do homossexual ligado a uma identidade exagerada do feminino. Essa imagem busca se impor, chocar ou satirizar a própria feminilidade, aqui utilizada como superação da homofobia da qual os homossexuais são vítimas. É como se o conflito fosse vencido a partir de sua própria sugestão, como se os homossexuais que se identificam com esse modelo de representação efeminada e exagerada das *drags* utilizassem a parodia do feminino para suplantar a homofobia ao reiterar o seu rebaixamento – a ligação com o feminino, visto que gays são homens que gostam de outros homens – e depois criticá-lo a partir do deboche.

Este último, no caso, parece ter a clara intenção de transformar o “defeito” (ser homossexual) em qualidade (atitude e afetação) na valorização do glamour e na aparência estilizada

² *Streets of Berlin, I must leave you soon, / Ah! Will you forget me? Was I ever really here? Find me a bar / On the cobblestoned streets / Where the boys are pretty / I cannot love / For more than one day / But one day is enough in this city / Find me a boy / With two ocean-blue eyes / And show him no pity. / Take out his eyes / He never need see / How they eat you alive in this city.*

do feminino, elevada ao extremo. Trata-se, na verdade, de uma tentativa de insurgência contra um modelo de repressão (rejeição ao feminino) a partir da sua própria sugestão, ou seja, a reiteração do feminino com o intuito de enfatizá-lo para depois assimilá-lo como algo normal, parte do cotidiano. Com isso, ser chamado de “viado” e “bicha” perde o poder de inferiorizar o homossexual, porque ele utiliza essas expressões para referir a si próprio na sua comunidade, sem o peso discriminatório conferido pelos heterossexuais.

Obviamente essas expressões ainda continuam a ser empregadas pejorativamente por opressores (heterossexuais, brancos, de classe média, entre outros), mas começam a perder sua força, quando o senso de coletivo se organiza a ponto de adotar essas palavras para inferiorizar homossexuais masculinos. Por exemplo, “poc” é uma gíria para homossexual usada em centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro que, no passado, tinha um aspecto bastante discriminatório na própria comunidade gay.

Tratava-se de uma abreviatura para “bicha pão com ovo” que descrevia homossexuais pobres moradores de periferia e que desejavam frequentar casas noturnas em bairros de classe média no final do século XX. Ridicularizados por não terem dinheiro suficiente para frequentar lugares mais caros da classe média, traziam seu próprio lanche de casa na mochila para comer ao fim da noite. Atualmente a palavra foi ressignificada como forma de autoafirmação e reconhecimento para o homossexual efeminado que não se sente inferiorizado ou diminuído por ser periférico e fora dos padrões de masculinidade impostos pelo próprio meio gay, como ser musculoso e masculino. Tal qual afrodescendentes, que assumiram seus cabelos crespos e uma cultura anteriormente marginalizada e periféricas, as “pocs” se posicionam politicamente e abraçam sua afeminação sem medo de represálias ou necessidade de validação.

Uma das questões mais preponderantes dessa política é a não necessidade da validação por parte dessas minorias que antes se sentiam acuadas, mas agora se tornaram mais independentes, dispensando uma aprovação coletiva. Portanto, não precisam da anuência de uma suposta maioria para se constituírem como indivíduos e cidadãos participativos socialmente. Em outras palavras, não fazem questão de serem aceitos ou validados por quem antes os oprimia, porque existem leis que os protegem e eles mesmos definem sua própria identidade. Se no passado o *mainstream* – entendido aqui como os meios de comunicação – os marginalizava, agora o efeito é contrário, pois é do interesse de meios como a TV e a publicidade se aproximarem em busca de uma cultura da diversidade.

A simbologia da *drag queen*

A *drag queen* parece nos dizer que depois de toda essa discussão sobre papéis, identidades e a libertação da sexualidade sob a égide dos anos 1960 e da ascensão do feminino na sociedade contemporânea, a repressão sexual ainda não foi conjurada, uma vez que essa continua ainda em algum lugar, embora esse “lugar” tenha se dimensionado em outras

esferas de representação como a mídia, ou seja, reduzido a produtos falsamente questionadores do *status quo* da indústria cultural.

A revolução sexual perpetrada durante a década de 1960 parece ter apaziguado as distinções entre o que é correto, *straight*, gíria usada para qualificar heterossexuais em inglês, e o errado, subversivo, *perverted* e *unnatural*, expressões comumente usadas antes do advento da palavra *gay*; sendo esta última, tradução para “alegre”, usada sem a categorização atual para falar de comportamentos espontâneos e “alegres” na língua inglesa. Mais especificamente, é comum vermos a expressão *gay* em romances de língua inglesa dos séculos XVIII e XIX sem a conotação atual, que procura rotular e definir uma orientação sexual influenciada pela homoafetividade.

Homossexuais como Greta, ao assumirem a persona feminina e exagerada da *drag queen*, procuram ser mais do que objetos de escárnio e piada, mas uma extrapolação do próprio ego reprimido, da brincadeira que se quer fazer com os gêneros. Antes marginalizado e ridicularizado, o homossexual quer, a partir da imagem da *drag queen*, ser sujeito, e impor uma identidade que se comporta e dá as cartas numa sociedade repressora, mesmo que a contradição esteja no seu limitado campo de ação (boates gays), quando esse homossexual reina pleno, ou é reduzido a um elemento exótico em programas de TV e quando se configura como uma imagem reiterada do *estranho e curioso* para telespectadores. Em outras palavras, a imagem da *drag queen* ainda pode ser revés que, ao mesmo tempo que brinca com os gêneros masculino ou feminino, pode reiterar o feminino como estereótipo do homossexual e, dessa forma, distorcer a imagem do que é feminino, sem que se acrescente qualquer conquista política para os homossexuais que desejam superar a homofobia.

É certo que existe uma defesa de que o trabalho das *drag queens* e transformistas representa uma tentativa de se aproximar da *performance* e de um trabalho artístico que dialoga com a prática dos atores por meio da comicidade, sobretudo, ou dos cantores, através das imitações e dublagens. Nas brincadeiras de palco, por exemplo, observa-se muito a exploração de um humor *camp*, debochado, que brinca com os gêneros e papéis sexuais (ativo e passivo). Ao criticar essas artistas e seu humor, pode ser que exista um apagamento das questões e problemáticas apontadas por suas performances, isto é, a discriminação social e de papéis fixos nas relações homoafetivas. Porém, existe uma ideologia dominante da qual não se pode escapar: a de uma falsa integração social e de tolerância dentro da própria diversidade. É fato que, em algumas casas noturnas de São Paulo, a presença de travestis não era permitida, assim como o alto valor da consumação favoreciam a discriminação social, já que poucos teriam acesso a essa forma de divertimento.

Se nos atermos à peça, a música de Martin Sherman, cantada por Greta, é um recurso utilizado para descrever os anos de repressão à homossexualidade na Berlim dos anos 1930, mas que pode ser visto ainda hoje no meio *gay*: o culto ao ambiente noturno e o paradoxo entre o desejo de permanecer ou abandonar o gueto. Há ainda o mito da promiscuidade, quando a personagem canta os versos “Eu não posso amar/ Por mais que um dia/Mas um dia é o bastante nessa cidade”, que descrevem a efemeridade das relações afetivas entre homossexuais.

Em determinado momento da canção, o ato de devorar o outro parece descrever elementos de um caos urbano que consome as personagens: “como eles comem você viva nessa cidade”.

Os estereótipos da cena gay são o da já citada *drag queen* e do bailarino efeminado, com o intuito de apontar o simulacro que uma casa noturna gay representa para os homossexuais, como uma espécie de válvula de escape. É preciso ressaltar que os estereótipos são defendidos pelos próprios homossexuais da peça, como se constituíssem uma espécie de identidade e divisor de papéis que, ao longo da peça, Martin Sherman procura desmistificar, mesmo que esse processo possa ser visto como conservador, à medida que as personagens são conduzidas a um aprendizado moral do que é certo ou errado.

Greta está a par dos acontecimentos que norteiam a Alemanha, ao comentar a prisão de Ernst Röhm. Rudy o descreve como uma “bicha gorda” que frequenta o meio gay, já que ele chefia a *Sturmabteilung* (SA), a polícia do partido nazista, responsável por controlar manifestações e políticas contrárias ao partido de Hitler. Nesse caso, é interessante observar as contradições entre a política de limpeza étnica dos judeus e outras raças consideradas inferiores pelo padrão ariano, assim como comportamentos considerados impuros e abomináveis como a homossexualidade, devido à existência de homossexuais no próprio exército alemão.

Ernst Röhm (1887-1934) atuou durante a Primeira Guerra Mundial com forte participação política e militar e teve um papel importante na construção do Partido Nazista. Após um encontro com Adolf Hitler, tornou-se seu principal aliado na base nazista que ajudou a fundar e defender; era notório por sua capacidade administrativa, além de sua homossexualidade declarada. O episódio citado por Greta refere-se à “traição” de Hitler que não hesita em descartar Röhm, dado que sua conduta, inclusive a sexual, começou a prejudicar a imagem do Partido Nazista: trata-se do evento conhecido como a Noite das Facas Longas.

A Noite das Facas Longas (em alemão *Nacht der langen Messer*) aconteceu na noite de 29 de 1934, quando Hitler promoveu a eliminação da organização paramilitar nazista *Sturmabteilungen* (SA), ou “Seção de Assalto” em alemão, de seu chefe Ernst Röhm. A expressão origina-se de um verso de uma canção das SA, e também da carnificina do episódio, quando Röhm, acuado, recusou-se a se matar, e foi assassinado com outros 70 oficiais. Ao tratar da violência e da cultura da agressividade contemporânea, Jacob Pinheiro Goldberg traça um paralelo entre a histeria coletiva nazista e a violência urbana dos nossos dias ao falar sobre Hitler:

quando Hitler ordena o incêndio do Reichstag e acende os fornos crematórios de Buchenwald, aciona, ao mesmo tempo, o gatilho do terrorismo pessoal, no homicídio de Erich Rohm. Uma vida de frustração afetiva, sexo anormal e sífilis progressiva invoca a paranóia hitlerista – proposta de ordem no caos do mundo – que é reflexo do seu caos interior (Goldberg, 2004, p. 20).

A histeria hitlerista resulta numa série de manifestações e encontra resposta no fascismo praticado por Mussolini na Itália, quando os ideais são substituídos pelo instinto de destruição do coletivo, erigindo “impérios da ficção sobre a destruição” (Goldberg, 2004, p. 20).

Greta cita também uma espécie de complô contra Hitler, planejado por Röhm e outro oficial, o conde Wolf-Heinrich Von Helldorf (1896-1944), assim como o personagem ficcional Wolfgang Granz, o rapaz loiro que havia sido preso no apartamento de Max e Rudy. A junção de personagens históricos a personagens ficcionais constitui uma técnica usada por Sherman para fundamentar a consistência dramática da cena com elementos épicos que lhe dão sustentação representativa. Trata-se de utilizar a história como pano de fundo, mas trazê-la como contextualização de um conflito que atinge toda uma coletividade e presentifica a ideia de que a violência contra homossexuais ainda persiste numa sociedade que pode não ser tão diferente da Berlim de 1934. Isso ocorre quando nos deparamos com discursos de uma extrema direita conservadora e com segmentos da igreja que insistem em demonizar homossexuais, assim como a banalização e a defesa do nazismo em episódios recentes da história brasileira, sobretudo, em meios de comunicação por *influencers* e jornalistas.

Greta igualmente representa o homossexual acuado e delator, quando confessa a Max e Rudy que havia delatado Wolf para a Gestapo. A seu ver, não existe contradição entre viver sua homossexualidade e ser um homem casado, pois a personagem acha que pode deixar de ser o que é de acordo com as conveniências; no caso, com a ascensão do nazismo, “ela” acredita que pode voltar à sua vida normal e ser “ele”: “Todo mundo sabe que eu não sou bicha. Eu tenho esposa e filhos. Claro, que isso não importa muito nos dias de hoje, importa? Mas, ainda assim, não sou viado!”³ (Sherman, 1979, p. 14, tradução nossa).

A reação de Rudy é contrária, quando Greta oferece ajuda financeira para que ele e o namorado fujam de Berlim, por considerar o dinheiro desonesto. Mais adiante, Max tenta negociar com seu tio Freddie com o dinheiro da delação: outra vez, a questão do “acordo” (portanto, do “*deal*”) é reiterada no discurso da personagem.

Tio Freddie: o “gay sigiloso” e no “armário”

Tio Freddie é um homem de meia-idade que mora em Colônia, apoiado pela família a sustentar um casamento de fachada e a acobertar sua orientação sexual. Na terceira cena do primeiro ato, ele comenta a nova lei instaurada pelo regime nazista que proíbe a visibilidade dos homossexuais em todos os sentidos: “Nós não temos permissão de ser bichas mais. Nós nem podemos beijar ou abraçar. Ou fantasiar. Eles podem te prender por ter pensamentos assim” (Sherman, 1979, p. 16).⁴ Tio Freddie pergunta para Max se ele realmente vai se arriscar por Rudy, uma vez que ele é efeminado e pode ser facilmente identificado pelos oficiais da Gestapo.

A preocupação de tio Freddie está no fato de Rudy ser efeminado e sua ligação com o sobrinho, pois ambos são conhecidos por todos como um casal, e podem ser identificados pela comunidade local. Os outros homossexuais não querem ser vistos com eles, uma vez que correm

³ *Everyone knows I'm not queer. I got a wife and kids. Of course, that doesn't mean much these days, does it? But I still ain't queer!*

⁴ *We're not allowed to be fluffs anymore. We're not even allowed to kiss or embrace. Or fantasize. They can arrest you for having fluff thoughts.*

o risco de serem presos pela política da Gestapo. Ser gay ou estar relacionado a eles também faz parte de uma política de discriminação e homofobia generalizada pelos próprios homossexuais.

Tio Freddie comenta que a família toma conta dele, ao passo que Max atira sua homossexualidade no rosto de todo mundo (Sherman, 1979). Nesse trecho, assumir-se perante a sociedade é um ato político de afirmação, sendo a família a primeira instância social. O conflito de Max parece se localizar entre o caráter afetivo de uma relação amorosa (portanto, elemento dramático e micro) e a aceitação da sociedade (épico, macro e político), sendo a questão da classe social a qual ele pertence, o agente propulsor de um sentimento de autopreservação constante.

Max se recusa a dividir uma tenda com refugiados que, na sua maioria, são desempregados e párias, pois, por ser oriundo de classe média, foi criado para ter uma existência confortável. O conforto e as vantagens, conseguidos a partir dos acordos, é uma política que Max pratica a todo instante quando se sente ameaçado; mesmo no campo de concentração, quando praticamente parece impossível fazer acordos com a Gestapo, como bem observa Horst, personagem que Max conhecerá gradativamente no campo de Dachau.

A origem pequeno-burguesa de Max estabelece consciência reacionária diante das transformações sociopolíticas na Alemanha nazista. O libelo individualista parece se configurar nesse trecho quando a personagem afirma “eles me querem. É um bom negócio. Eu sou filho único. Lembra-se daquele casamento que meu pai queria arranjar? O pai dela tinha uma fábrica de botões também” (Sherman, 1979, p. 17).⁵ Nessa passagem, Max argumenta que pode deixar a vida marginalizada de Berlim, uma vez que seu pai tinha casamento arranjado com a filha do proprietário de uma fábrica de botões. Acrescenta “se eu quiser um rapaz, irei pagar um. Assim como você. Eu serei uma bicha quieta e discreta. Não é justo? É o que meu pai sempre quis!” (Sherman, 1979 p. 17).⁶

Em *Gay and after*, Alan Sinfield argumenta que a quantidade de homens casados com mulheres que se envolvem com outros homens ainda é o fator preponderante para a manutenção de um sistema de troca entre o que a sociedade espera de um homem, e o que ele pode conseguir se representar bem o seu papel, pois alguns desses maridos gostam da vida familiar, amam suas esposas, e não veem nenhuma contradição entre sexo ocasional e experiências gays e estilo de vida e imagem heterossexual (Sinfield, 2000). Podemos deduzir que essa imagem heterossexual é defendida por Max como defesa diante da marginalidade que seu relacionamento com Rudy representa, uma vez que a conveniência e as oportunidades de uma relação heterossexual, amparadas pela legalidade e o aval da sociedade, são fatores que lhe interessam tal como a estabilidade socioeconômica.

Quando a fuga para Holanda é frustrada, Max e Rudy acabam presos pela polícia da Gestapo. Durante o interrogatório, Max nega que é homossexual e não reconhece Rudy, que é espancado pelos oficiais nazistas. Os oficiais testam os sentimentos de Max por Rudy e

⁵ *They want me. It's good business. I'm an only son. Remember that marriage Father wanted to arrange? Her father had button factories, too.*

⁶ *If I wanted a boy, I'll rent him. Like you. I'll be a discreet, quite... fluff. Fair enough? It's what Father always wanted.*

pedem para que ele bata no namorado com violência, perguntando se Max o reconhece como amigo. A cena é entrecortada pelo barulho do trem que avança; Max conta até dez para se acalmar, hábito que reproduz toda vez que se sente nervoso, enquanto as rubricas delimitam o espaço das personagens que se veem na escuridão com focos de luz no rosto e depois se abre num círculo (Sherman, 1979).

O jogo de luz é um elemento dramático que Sherman utiliza sempre, o *blackout*, para construir uma instância dramática que cria expectativa para a cena seguinte numa concepção episódica da ação que se desenvolve diante dos olhos do espectador. O suspense criado pela Gestapo é entrecortado pelo barulho do trem, assim como a tortura psicológica das personagens: os óculos de Rudy (símbolos da fragilidade da personagem) acabam por condená-lo, quando são destruídos pelos oficiais da Gestapo. Esse aspecto episódico de *Bent*, enquanto estrutura formal, comunica-se na organização do conteúdo, quando a estrutura básica ou linha narrativa da peça pode avançar dramaticamente para o engendramento do conflito, agora redimensionado para uma esfera mais ampla: a morte e a degradação no campo de concentração.

A partir dessa cena, encerrada por um foco de luz nos prisioneiros, existe um *blackout* que nos leva para o cotidiano dos prisioneiros no campo de concentração. Lá Max reencontra Horst, outro homossexual que veste o triângulo cor-de-rosa e presenciou a cena do interrogatório e assassinato de Rudy. Max é aconselhado por Horst a não fazer nada, porque poderia morrer ao tentar ajudar o namorado. Horst ressalta que a morte de Rudy deve-se ao fato de usar óculos e deixar entrever sua fragilidade.

Ao contrário de Max, que afirma ser judeu para evitar a insígnia cor-de-rosa, Horst assume sua sexualidade e serve de contraponto ao primeiro, pois frequentemente questiona sua mentira como forma de sobreviver à perseguição dos nazistas. Dentro do que podemos chamar de teatro subjetivo, valorização de elementos poéticos e conflitos interiores, Horst é o personagem que antagoniza, sem constituir-se como vilão, ao atuar como a consciência crítica utilizada por Sherman para reiterar a mensagem que o autor procura transmitir para a plateia: a ideia de que os homossexuais devem se posicionar politicamente diante da sociedade, ou seja, assumindo-se como são, sem subterfúgios ou mentiras, mesmo que o desenlace da peça resulte na morte de Horst.

Pode ser que esse aspecto político do afeto seja amparado pela leitura de que a homoafetividade deve ser defendida como um *bem*, algo a ser preservado diante do ambiente inóspito que o campo de concentração se constitui como microcosmo, levado às últimas consequências como representação de um espaço social sustentado pela repressão. Contudo, é preciso afirmar que o direito ao afeto estava ainda na pauta das discussões, como resquícios das lutas pelos direitos civis dos homossexuais no ano em que a peça foi encenada nos Estados Unidos.

Max é levado a provar sua heterossexualidade de uma maneira mórbida pelos oficiais, à medida que é forçado a manter relações sexuais com o cadáver de uma jovem judia:

Max: Eles me levaram... pra aquela sala.
Horst: Onde?
Max: Naquela sala.
Horst: No trem?
Max: No trem. E eles disseram... Prove que você é... Então eu fiz...
Horst: Provar que você é o quê?
Max: Não.
Horst: Não o quê?
Max: Bicha.⁷
Max: [...] Talvez ela tivesse 13 anos. Talvez estivesse morta
(Sherman, 1979, p. 31).⁸

Ainda chocado com a lembrança da garota, Max afirma que os oficiais o chamaram de *bent* e duvidaram da sua virilidade e gostaram de presenciar a brutalidade do ato. De acordo com o dicionário da Oxford, a palavra *bent* pode significar pendor ou interesse por determinada habilidade artística, além de um termo pejorativo para descrever homossexuais (Oxford, 1995). É necessário fazer uma relação entre a palavra *bent*, particípio de *bend* (curvar, entortar), para a imagem construída do homossexual masculino que se curva para ser passivo no ato sexual, desviando do que é direito e reto (*straight*), além do significado de corrupto e desonesto, apresentado pelo dicionário.

A partir dessa cena, ocorre o processo do aprendizado de Max, que precisa reavaliar sua sexualidade e sua responsabilidade por aqueles que o amam; sentimento este despertado por Horst, pois ambos se apaixonam. A peça de Martin Sherman ainda discute a responsabilidade social de Max que, a partir do momento em que nega ser homossexual, tenta ser outra pessoa e parece representar a mentira como única maneira de sobreviver à perseguição na sociedade, reduzida ao cotidiano do campo de concentração.

Neste último, Max novamente tenta se valer dos acordos (“*deals*”) e acredita que tem proteção da Gestapo a partir do ato contínuo de negociar: a transferência de Horst para seu campo de trabalho e os medicamentos para curar o companheiro. Quando a morte de Horst é inevitável no final da peça, Max não resiste à ideia de continuar sem a única razão que o mantinha vivo no campo de concentração, portanto, resolve vestir a camisa com o triângulo rosa e assumir seu amor.

⁷ Na tradução que fiz, a palavra *bent* aparece pela primeira vez nessa passagem. No inglês contemporâneo, a palavra *queer* é mais utilizada no sentido pejorativo.

⁸ Max: *They took me... into that room... Horst: [Stops.] Where?*
Max: *Into that room. Horst: On the train?*
Max: *On the train. And they said . . . prove that you're... and I did...*
Horst: *Did what?*
Max: *Her. Made...*
Horst: *Made what?*
Max: *Love. Horst: Whoto?*
Max: *Her.*
Horst: *Whowasshe?*
Max: *Only... maybe... maybe only thirteen... she was maybe... she was dead.*

Considerações finais

Bent pode ser vista como uma tentativa de adentrar a discussão do contexto histórico – a perseguição aos homossexuais durante a Alemanha nazista – e os conflitos individuais e de classe perpetrados por dois personagens que representam dois extremos: Horst é o homossexual culto e responsável que decide se assumir como autoafirmação dentro de uma sociedade que o reprime e arca com os riscos disso, enquanto Max se esconde no gueto homossexual e prefere ver o mascaramento da sua homossexualidade em detrimento de sua visibilidade social.

Os guardas instigam a heterossexualidade de Max, mesmo sabendo da sua relação com Rudy anterior ao interrogatório. O horror da cena – a violação do cadáver da garota – descreve o sacrifício que ele tem de fazer para manter sua nova identidade: a judia (portanto, um nível acima do de Horst), pagar o preço das mortes e das injustiças praticadas pelos oficiais. É o preço que julga ser capaz de pagar a custo da sua estabilidade mental, testada até o desenlace da peça.

O campo de concentração descreve a mesma proibição reservada de um desejo que não pode se manifestar: Max passa a desejar Horst, enquanto ambos realizam o trabalho sem função e serventia nas atividades do campo de juntar pedras e mudá-las de lugar. Eles não podem se tocar, trocar palavras, ou sequer olhar um para o outro, enquanto realizam sua tarefa inútil.

Em *Bent*, a repressão aos homossexuais torna-se prática institucional que pode ser vista ainda hoje, quando muitos são assassinados em centros urbanos por *skinheads* ou em cidades do interior, onde vigora o descaso da polícia e das autoridades locais para com os direitos dos homossexuais, o que contribui, muitas vezes, para a discriminação e perseguição a gays e lésbicas.

O dramaturgo parte do conflito particular – o conflito de Max e o ato de assumir sua sexualidade – para a questão histórica da representação, posto que a perseguição nazista aos homossexuais raramente é mencionada por historiadores. De fato, o autor descreve, ao fim da peça, com detalhes e datas, um apêndice histórico que resgata a origem da perseguição nazista ao longo da história alemã.

Para Colin Spencer, a homoafetividade tornou-se um ato contra o Estado no século XX, pois

a conjunção carnal entre dois homens tinha o caráter de um ato político de insubordinação, um flagrante ao ataque Zeigest moral que todos, em princípio deveriam honrar. No entanto, 60 anos se passariam (da Primeira Guerra) até os homossexuais começassem a tomar consciência da natureza política de seus atos (Spencer, 1996, p. 305).

Enquanto crime contra o Estado, a homoafetividade passa a ser vista não apenas como um conflito individual, mas como tentativa de politizar a questão do engajamento como enfrentamento de uma situação coletiva (a Segunda Guerra) e seus desdobramentos futuros. Não há a discussão em torno da consciência do herói em *Bent* como um ato coletivo a julgar pelas limitações da estrutura dramática da peça que valoriza uma consciência política e individual,

quando Max deve escolher entre a mentira (engodo para se livrar da morte) e a verdade (exclusão e morte simbólica da vontade) em choque com suas aspirações e conflitos pessoais.

É certo afirmar que essa estrutura formal, do herói individualizado, deriva do teatro ibseniano, cujo exemplo mais claro é a peça *O inimigo do povo*, na qual o doutor Thomas Stockmann representa uma voz dissonante diante do coletivo ao se posicionar contra os políticos e a coletividade nas denúncias de que as águas termais de sua cidade, fonte de economia e investimentos da região, estão contaminadas. O que interessa observar aqui é o padrão formal do isolamento do herói que pode ser visto na representação de Horst que luta contra uma unanimidade para se tornar livre, assim como Doutor Stockmann que se recusa a viver nas “imundícies” de um lugar, cuja noção de coletividade e povo é manipulada em função de uma elite, de acordo com suas conveniências. Trata-se de um recurso dramático utilizado por Martin Sherman para descrever o perigo que a coletividade representa a partir do nazismo, quando a condenação da homoafetividade de Max e Horst se torna uma questão de Estado, usada politicamente no avanço da uma extrema direita que deseja destruir tudo o que não lhe parece normal e correto.

Referências

GOLDBERG, Jacob Pinheiro. *Cultura da agressividade*. São Paulo: Landy, 2004.

GOLIN, Célio; WEILER, Luis Gustavo. *Homossexualidade, cultura e política*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

OXFORD *Dictionary Advanced*. Oxford: Oxford Press, 2005.

SHERMAN, Martin. *Bent*. New York: Avon, 1979.

SINFIELD, Alan. *Gay and after*. London: Serpent's Tail, 2000.

SILVA, Lajosy. *Olhares: teatro, cinema e literatura*. São Paulo: Livrus, 2015.

SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*. Tradução de Rubem Mauro Machado. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Perguntas para reflexão

1. De que forma podemos analisar o teatro como representação de questões históricas sobre minorias? Qual a contribuição de um texto como *Bent* para essa discussão?
2. Como é possível analisar questões abordadas por *Bent*, peça escrita em 1979, com o momento atual? É um texto que continua atual ou seria apenas um recorte temporal de um período distante?

A dupla responsabilidade autor-tradutor em *Amada*, de Toni Morrison

Alexandre Marcelino Viana de Siqueira
Norma Diana Hamilton

Considerações iniciais

Neste capítulo, apresenta-se um estudo do romance *Beloved* – originalmente publicado em 1987 pela escritora, editora e professora negra estadunidense Toni Morrison –, assim como uma análise de trechos da tradução da obra, *Amada* (2018), feita pelo tradutor brasileiro José Rubens Siqueira, para a Companhia das Letras. A obra, uma ficção histórica com elementos de realismo mágico, é ambientada nos Estados Unidos (EUA), em 1873, época em que a população negra começava a lidar com as feridas da escravidão recém-abolida. De maneira não cronológica, acompanha-se a história da ex-escravizada Sethe, cuja residência em Cincinnati, Ohio, onde mora com a filha caçula, é assombrada pelo fantasma de outra filha, morta às mãos de Sethe, quase duas décadas antes.

Considerada a obra-prima de Morrison, *Beloved* lhe garantiu o prêmio Pulitzer de 1988 e foi eleita, em 2006, a obra de ficção mais importante dos últimos 25 anos nos EUA pelo *New York Times*. Vale destacar também que Morrison foi a primeira mulher negra a ganhar o Nobel de Literatura (1993), pelo conjunto de suas obras.

Beloved representa uma *neo-slave narrative* (nova narrativa de escravas), a narrativa contemporânea que aborda a temática da escravidão, e que se tornou mais comum nos anos 1960 e 1970 (Kennon, 2020). Nesse gênero literário, é trazida uma denúncia das atrocidades sofridas pelas personagens sujeitas à escravidão, lembrando um passado irreconciliável, que jamais se poderia. Nas obras são transmitidas “memórias da plantação” – expressão emprestada de Grada Kilomba (2019) – que alcançam o tempo precedente, mostrando como o tempo longínquo ainda impacta na atualidade.

As primeiras *slave narratives* (narrativas de escravas(os)) foram desenvolvidas por pessoas escravizadas, principalmente fugitivas, na segunda metade do século XIX. Essas(es) autoras(es) buscavam sensibilizar os(as) leitores(as) quanto à violência física e psicológica

sofrida pela(os) escravizadas(os) cotidianamente (Gates e McKay, 1997). Os temas presentes nessas narrativas produzidas por mulheres versam sobre a opressão sexual, o estupro sistematizado, a gravidez indesejada, a privação da maternidade etc. Em relação a essa última questão, durante a escravidão, muitas mães escravizadas viram suas(seus) filhas(os) tiradas(os) de si e levadas(os) para servirem como escravas(os) em outras casas ou plantações, às vezes, em outras cidades. A temática da privação da maternidade é geralmente retratada de forma contundente nas *slave narratives*, conforme se vê adiante em *Beloved*.

Uma das primeiras *slave narratives* é o romance autobiográfico *Incidents in the life of a slave girl*, produzido em 1861 por Harriet Jacobs, que denuncia as crueldades sofridas às mãos dos patrões, o que inclui assédio sexual e psicológico. Vivendo no Sul dos EUA, ela consegue fugir para o norte, onde as condições para pessoas negras são um pouco melhores. No novo contexto, ela encoraja mulheres escravizadas com sua história de liberdade. Essa obra teve grande influência no desenvolvimento do romance autobiográfico produzido por escritoras afro-estadunidenses.

Retratando as crueldades da escravidão, *Beloved* possui grande impacto literário e social. Assim, percebe-se a relevância de colocar a obra em foco neste trabalho e, sobretudo, a sua tradução para o português no contexto brasileiro. Elabora-se, portanto, uma análise do processo tradutório de trechos da obra, e debruça-se sobre as responsabilidades engajadas pela autora e, principalmente, pelo tradutor.

A literatura afro-estadunidense de autoria de mulheres

Pode-se dizer que a literatura da diáspora negra é caracterizada pela maneira como as(os) escritoras(es) afrodescendentes têm respondido aos processos da história nos quais foi formada a vivência da população negra. A escravidão é um dos acontecimentos históricos que formou o desenvolvimento dessa literatura. No contexto estadunidense, partindo do deslocamento físico e psicológico provocado pela memória da escravidão, as(os) escritoras(es) estadunidenses têm focalizado em suas obras as questões de raça e de identidade, de nacionalidade e de dignidade, de autoconhecimento e de asserção do Eu, assim como uma busca pelas raízes e pela liberdade (Dasylva e Jegede, 2005).

No tocante à literatura afro-americana produzida por mulheres, o primeiro registro de obra é a coletânea de poemas *Poems on various subjects, religious and moral* (1773) da escravizada Phillis Wheatley, quem, diferente de muitas escravizadas, teve a oportunidade de aprender a ler e escrever. Após Wheatley, há o registro das *slave narratives*, datadas até 1865 – ano da abolição da escravidão nos EUA – e produzidas por escravizadas(os) fugitiva(os), na tentativa de apelar para a consciência do branco acerca das brutalidades e das diferentes formas de violência, física e psicológica, que as(os) escravizadas(os) sofriam cotidianamente.

Além do romance autobiográfico de Harriet Jacobs supracitado, há a obra *Our nig; or, sketches from the life of a free black* (1859), de Harriet Wilson (nascida livre), que relata as crueldades sofridas por pessoas negras escravizadas ou livres de sua época. Essa obra foi

descoberta durante o processo de revisionismo literário, o que aponta para a ideia de que podem ter existido outras *slave narratives* produzidas por mulheres escravizadas, mas que, em decorrência da negligência para com essas vozes, foram perdidas.

Na sequência dos registros da literatura afro-estadunidense de autoria feminina, há oito coletâneas de poemas de Frances E. W. Harper, também nascida livre no século XIX e a quem foi dada a oportunidade de estudar. Uma das temáticas de sua poesia é a maternidade no contexto das mães escravizadas, retratando, em poemas como *The slave mother*, a profunda dor dessas mulheres ao perderem a custódia das(os) filhas(os).

Entrando na década de 1920, as escritoras afro-estadunidenses tiveram grande contribuição para a *Harlem Renaissance* (A Renascença de Harlem), época marcada por uma produção criativa elevada por parte de artistas afro-estadunidenses, em todos os meios artísticos. Conforme Gates e McKay, nesse período,

na produção de poesia, ficção, drama, ensaio, música, dança, pintura e escultura, as/os afro-estadunidenses não demonstraram apenas uma nova confiança e objetivo, mas também um senso de realização que nunca havia sido vivenciada por tantas/os artistas negras/os, na longa e complexa história dos povos afrodescendentes nos EUA (Gates; McKay, 1997, p. 929).

Uma das obras da época que se destaca é *Their eyes were watching God* (1937), de Zora Neale Hurston, que retrata as vivências e subjetividades de pessoas afro-americanas, sem o domínio imponente do branco. As obras *Quicksand* (1928) e *Passing* (1929), de Nella Larsen, e *Plum Bun: a novel without a moral* (1928), de Jessie Redmon Fauset (dentre demais obras da autora), também receberam notoriedade, em seu caso, pela representação de questões de gênero e raça da classe média, principalmente.

Já em meados do século XX, os poemas de consciência política, como *The riot*, de Gwendolyn Brooks, ganham visibilidade, por trazerem uma reflexão sobre o ativismo dos movimentos civis dos anos 1950 e 1960 (Gates e McKay, 1997). Vale ressaltar que Brooks foi a primeira escritora negra a ganhar o prêmio Pulitzer (1950), a se tornar consultora de poesia da *Library of Congress* (Biblioteca do Congresso) e a ser poeta laureada¹ do estado de Illinois.

Pode-se dizer que ocorre, nas décadas de 1970 e 1980, a consolidação da literatura afro-estadunidense de autoria feminina, com a amplificação da publicação de diversos romances, contos, peças de teatro e poemas de escritoras negras, que mantinham um discurso com o feminismo negro, o qual também se consolida nessa época. Obras como *The bluest eye*, de Toni Morrison, *I know why the caged bird sings*, de Maya Angelou, *The color purple*, de Alice Walker e *Those bones are not my child*, de Toni Cade Bambara, encenam as brutalidades sofridas por pessoas negras, sobretudo crianças negras, na sociedade estadunidense.

Por meio dessas obras, temáticas como abuso físico, sexual e psicológico contra meninas negras, abandono parental, negligência contra crianças pela sociedade, resistência

¹ Uma/um poeta laureada/o é apontada/o por um governo para a atividade específica de compor poemas para eventos governamentais.

(no caso de algumas personagens) etc. ganham visibilidade e sensibilidade. Tais questões foram negligenciadas no feminismo dito universal, liderado por mulheres brancas da classe média, assim como no movimento civil, liderado por homens negros. Para conseguir a visibilidade de sua pauta, as feministas negras tiveram que formar seu próprio movimento, o feminismo negro; e a produção literária de escritoras negras, algumas das quais ativistas do movimento, contribuiu para elevar essa pauta.

Desde a década de 1990, a produção literária de escritoras afro-estadunidenses tem tratado, dentre outras questões relativas ao racismo estrutural, das perversidades relacionadas ao colorismo,² como nas obras *Coffee will make you black* de April Sinclair e *God help the child* de Toni Morrison.

Ao abordar a tradição literária criada por escritoras afro-estadunidenses, a crítica literária negra Mae Gwendolyn Henderson (2000) afirma que a escrita delas demanda uma reflexão aprofundada, pois possui uma complexa característica dialógica.

Essa característica diz respeito não apenas às relações sociais com o Outro, mas também aos aspectos plurais do Eu que compõem a subjetividade das mulheres e escritoras negras. Henderson escreve:

é a partir dessa complexidade de dimensão social e discursiva, simultaneamente homogênea e heterogênea, que as mulheres negras escrevem, se constroem (como negras e mulheres, muitas vezes, pobres, etc.), e são capazes de falar e se envolver, legitimamente, em discursos ambigualmente hegemônicos e não hegemônicos (Henderson, 2000, p. 351-352).

Considerando, portanto, as reflexões apresentadas, torna-se pertinente analisar *Beloved* com foco em sua representação da escravidão nos EUA e, principalmente, da experiência e da subjetividade feminina negra na época, procurando entender as intenções, bem como os efeitos, de determinadas decisões narrativas feitas por Toni Morrison.

Reflexão sobre os aspectos sociais e literários de *Beloved*

A narrativa de *Beloved* concentra-se sobretudo em Sethe, uma mulher negra escravizada em *Sweet Home*, propriedade rural de Mr. e Mrs. Garner, em Kentucky, na segunda metade do século XIX. Quando Mr. Garner morre e seu cruel sobrinho assume o controle da fazenda, Sethe e outros escravizados planejam uma fuga, na qual ela é bem-sucedida, mas outros encontram destinos trágicos.

Sethe vive então em liberdade com seus quatro filhos por um mês, após o qual ela é descoberta pelo seu ex-senhor. Ao vê-lo se aproximar a distância, Sethe junta as crianças e tenta assassiná-las para salvá-las da escravidão; ela é bem-sucedida apenas em relação à bebê mais velha. Sethe é presa junto à outra filha e os dois garotos, traumatizados, ficam

² Refere-se à classificação de pessoas negras por tons de pele clara ou escura. Nesse contexto, as de pele clara são geralmente tratadas de forma privilegiada, em detrimento das de pele escura.

com Baby Suggs, a avó. Posteriormente, a mãe é absolvida e volta a morar com a família, que, agora, se vê assombrada pelo espírito rancoroso da criança assassinada.

Em seu livro de ensaios críticos *The origin of others* (2017) – publicado no Brasil com o título *A origem dos outros* –, Toni Morrison comenta a produção de *Beloved*, que é uma ficção baseada em uma história real. Ela afirma que, ao se deparar com uma reportagem de jornal sobre o caso de uma mãe escravizada que matou sua filha, intitulado *A visit to the slave mother who killed her child*,³ publicado em 1856, a sua atenção foi chamada por duas coisas: pela tranquilidade da mãe, em primeiro lugar, e pela atitude da sogra, em segundo, a qual não conseguia condenar ou aprovar o infanticídio.

Morrison explica que, em sua narrativa, ela buscou dar relevo a uma compreensão da ação da mãe, ao invés de focalizá-la meramente como um ato selvagem de uma infanticida, como representado alhures.⁴ A autora assevera que, em sua perspectiva, quem tinha o direito de julgar a ação da mãe foi a criança morta: “eu criei uma criança morta capaz de falar e de pensar, que construiu um efeito do gótico da escravidão pela sua aparição e sumiço abruptos” (Morrison, 2017, p. 83, tradução nossa).⁵

No livro de ensaios, a autora comenta o triste fim da mãe na vida real: sob a lei, ela foi tratada não como humana, com responsabilidades de mãe, mas como propriedade (assim como a filha dela). A mãe foi julgada como tal, um animal, uma coisa a ser devolvida para seu senhor, e viveu o restante de sua vida escravizada. Morrison diz que desejou dar um final esperançoso para a personagem representativa da mãe fadada ao sofrimento: “Reconstruída como Sethe, minha personagem, a mãe escravizada, é encorajada a pensar – até a saber – que ela pode ser uma humana digna, apesar do que aconteceu com ela e com sua filha” (Morrison, 2017, p. 86, tradução nossa).⁶

A autora faz referência a um dos trechos finais do romance: “‘Ela era a minha melhor coisa’, Sethe diz a Paul D [em referência à filha morta]. Ele diz não, ‘Você é a sua melhor coisa’. Ela questiona isso, ‘Eu, Eu?’” (Morrison, 2017, p. 86, tradução nossa).⁷ Morrison comenta que, com essa pergunta, a mãe escravizada expressa ao menos interesse por essa ideia, gerando assim a possibilidade de haver união, paz e não mais arrependimentos. Percebe-se, na reconstrução da história de Morrison, a possibilidade não somente de resistência ao destino de sofrimento, mas também da reexistência, isto é, a transcendência da personagem em sofrimento e o vislumbre de um futuro possível.

³ “Uma visita a mãe escravizada que matou sua filha” (Morrison, 2017, p. 76, tradução nossa). A reportagem traz a perspectiva de um sacerdote, que conversou com a mãe que estava na prisão.

⁴ Morrison menciona a biografia de Steven Weisenburger, em que, na opinião dela, a história é construída como tal.

⁵ “I inserted a speaking, thinking dead child whose impact – and appearance and disappearance – could operate as slavery’s gothic damage”.

⁶ “Re-named and re-drawn as Sethe, my slave mother is encouraged finally to think, even know, that she may be a valuable human in spite of what happened to her and her daughter”.

⁷ “She was my best thing”, she tells Paul D [...]. He says, no, “You are your best thing.” She questions it: “Me? Me?”

Na vida real, a vivência das mulheres escravizadas foi complexa, consoante a filósofa e educadora Angela Davis. Em seu livro *Mulheres, raça e classe* (2016), a autora demonstra insatisfação a respeito da insuficiência de estudos sobre o período da escravatura nos EUA especificamente dedicados à questão das mulheres escravizadas, bem como decepção a respeito da recorrente descaracterização, nas poucas publicações, da situação que essas mulheres sofriam.

Em referência a tal negligência da historiografia tradicional acerca das experiências reais das mulheres negras escravizadas, a autora diz:

[...] Se, e quando, alguém conseguir acabar, do ponto de vista histórico, com os mal entendidos sobre as experiências das mulheres negras escravizadas, ela (ou ele) terá prestado um serviço inestimável. Não é apenas pela precisão histórica que um estudo desses deve ser realizado; as lições que ele pode reunir sobre a era escravista trarão esclarecimentos sobre a luta atual das mulheres negras e de todas as mulheres em busca de emancipação (2016, p. 24).

Nesse sentido, ao dirigirmos nossa reflexão à prática literária e ao seu potencial como “uma arena de luta política”, como coloca o pesquisador Hermenegildo Bastos (2006), bem como um espaço de reprodução simbólica de sentidos, percebemos que essa atividade pode colaborar para a visibilidade de contextos negligenciados pela historiografia tradicional, como no caso das mulheres escravizadas representadas pela obra de Toni Morrison.

À luz desse pensamento, Hamilton (2020) reforça o poder da representação literária como prática emancipatória e de resistência. Voltando-se às experiências e às identidades das mulheres negras, historicamente distorcidas na voz dominante, a pesquisadora põe que o discurso literário tem sido utilizado por escritoras negras para transformar as representações marginalizantes e para construir novas representações, mais justas e adequadas. Observa-se, pois, que romances como *Beloved*, apesar de não corresponderem ao estudo histórico prodigioso que Davis tanto anseia no excerto supracitado, apresentam uma importância social inestimável na medida em que são capazes de remodelar a visão corrompida do imaginário popular acerca das experiências femininas negras na escravidão.

Ao enxergarmos a prática literária como uma forma de representação política, conforme Bastos (2006), é possível enxergarmos também que certa responsabilidade recai sobre qualquer autor(a) que se proponha a escrever sobre um grupo marginalizado, visto que ele ou ela está assumindo o papel de representante do conjunto de pessoas que retrata em sua obra, dentro da relação mimética entre “aquele que fala e aqueles que lhe delegam o direito e o poder de fazê-lo” que constitui a representação política (Bastos, 2006, p. 92-93). Nessa perspectiva, tal senso de responsabilidade faz-se imprescindível a fim de que essas(es) escritoras(es) previnam que a influência de suas produções sobre o imaginário popular acabe por impulsionar determinados estereótipos a respeito do grupo marginalizado em questão.

Em *Beloved*, há a representação de uma pluralidade da vivência das mulheres escravizadas. As experiências da mãe de Sethe e as da filha, por exemplo, diferem-se substancialmente. A mãe teve vários filhos resultados de estupro por homens brancos,

inclusive pela tripulação que a levou aos EUA. Enquanto viviam juntas, a filha a viu pouquíssimas vezes: após três semanas de amamentação, a mãe foi obrigada a voltar ao campo, onde trabalhava até mesmo de noite, se a lua permitisse.

Sethe, por outro lado, pôde ter filhos com um único homem, um esposo; e, diferente da mãe dela, ela faz trabalhos domésticos. Percebe-se que as ações dos senhores têm grande impacto nas experiências de cada uma das personagens escravizadas. As crueldades que ela enfrenta são exacerbadas quando ela se torna propriedade do sobrinho de seus senhores: ela não somente continua forçada a trabalhar duramente e de graça para os outros, mas passa a ser assediada psicológica e fisicamente.

É notável, em relação à Sethe, que ela é uma personagem insurgente, que busca reagir como forma de interromper os abusos sofridos e de ter certo controle, ainda que mínimo, sobre as suas experiências e as de suas(seus) filhas(os). É nesse sentido que fica compreensível seu desejo de terminar a vida dessas(es): ao tentar fazer com que sofram a brutalidade da morte uma única vez, rapidamente, e pelas mãos dela, Sethe está tentando impedir que suas crianças sofram as brutalidades que ela e seus colegas sofreram, o que inclui chicoteamentos intermináveis, estupros contínuos, gravidezes indesejadas, e assim por diante. Nas palavras da personagem, “[...] se eu não a tivesse matado, ela teria morrido, e isso é algo que eu jamais toleraria que acontecesse com ela” (Morrison, 2007, p. 236, tradução nossa).⁸ Percebe-se que essa representação de Morrison reforça a ideia da coragem, da resistência e do amor de uma mãe que se vê sem alternativas, perante uma sociedade racista desumana.

À vista dessas considerações, a seguir, será transferido o foco da representação de Morrison à de José Rubens Siqueira, quem traduziu a obra no contexto brasileiro. Antes disso, porém, debruçemo-nos sobre algumas questões pertinentes aos estudos da tradução.

Aspectos tradutórios

Em seu ensaio *Rootedness: the ancestor as foundation* (1984), Morrison coloca que a melhor arte é, ao mesmo tempo, inquestionavelmente política e irrevogavelmente bela. Esta visão se alinha à de Bastos (2006), supracitado, que, ao propor a literatura como uma arena de luta política, frisa que esta luta depende da eficácia estético-literária. Depreende-se, a partir da óptica dos dois autores, que, em um romance, a fim de que as pautas sociais em foco sejam satisfatoriamente comunicadas, importa não apenas a história sendo contada, como também a forma (linguagem, estrutura etc.) pela qual isso está sendo feito, o que também concerne à sua tradução.

Com o advento da “Virada Cultural” da década de 1980, os estudos da tradução passaram a entender o seu objeto de estudo não mais somente através do prisma mecanicista da equivalência linguística e da fidelidade. Teóricos como Lawrence Venuti, André Lefevere, Susan Bassnett, dentre outros, alavancaram a ideia de que fatores como cultura, identidade, história e ideologia estão enraizados no ofício da tradução. Venuti (2021), em

⁸ “[...] if I hadn't killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her”.

especial, ao se debruçar sobre a problemática da invisibilidade do tradutor, desenvolveu os conceitos de “domesticação” e “estrangeirização”.

A domesticação diz respeito ao conjunto de práticas tradutórias que objetivam a fluidez e a naturalidade do texto-alvo em potencial detrimento dos elementos culturais, literários e linguísticos do texto-fonte, facilitando a leitura por parte da nova audiência e camuflando certas características que denunciariam o *status* de tradução do texto. Em contrapartida, a estrangeirização compreende o conjunto de práticas tradutórias que privilegiam os elementos culturais, literários e linguísticos do texto-fonte em potencial detrimento da fluidez e da naturalidade do texto-alvo, aderindo fortemente à estrutura e à sintaxe de partida e salientando, pois, o *status* de tradução do texto. Vale apontar que, apesar de dar preferência à estrangeirização, Venuti (2021) admite que certo grau de domesticação é sempre inevitável, considerado que a tradução deve ser inteligível ao público de chegada.

Contudo, independentemente das propensões que um tradutor tenha em relação à dicotomia de Venuti, é importante que ele reconheça, como põe a teórica Rosemary Arrojo, “a responsabilidade autoral de suas interferências” (1996, p. 63), considerando que estas apresentam consequências estético-literárias, as quais, como pré-estabelecido, afetam a eficácia da mensagem política da obra (Bastos, 2006), que passa a ser de responsabilidade não apenas do autor, como também do tradutor.

Isto posto, há de se buscar observar, na análise a seguir, a natureza domesticadora e/ou estrangeirizadora das estratégias empregadas na tradução de *Beloved* (doravante *Amada*), bem como os efeitos estético-literários destas.

Em relação à metodologia da análise, utilizou-se o modelo para descrição de traduções individuais sugerido pelo teórico israelense Gideon Toury em seu livro *Descriptive translation studies and beyond* (1995). Para estudos como este, com o objetivo de descrição do processo e do produto, o autor propõe as três seguintes fases: *i*) observar o texto dentro do sistema da cultura de chegada e analisar a sua relevância para esse sistema; *ii*) desenvolver uma análise textual do texto-fonte e do texto-alvo de forma a identificar a relação entre trechos correspondentes (*coupled pairs*), observando a escolha de palavras, as mudanças de estrutura de frases na tradução (*translation shifts*) e a obrigatoriedade dessas mudanças; *iii*) construir argumentos relacionados aos padrões identificados nos textos, uma vez que podem contribuir para a reconstrução do processo de tradução.

Conforme a natureza desta pesquisa, foram selecionadas como base a segunda e a terceira fase do modelo de Toury, e incluídos determinados focos de análise levantados durante as reflexões teóricas prévias. Deste modo, formulou-se a seguinte metodologia: *i*) selecionar *coupled pairs* entre *Beloved* e *Amada* e desenvolver uma análise textual deles, observando escolhas de palavras, *translation shifts* e a obrigatoriedade das mudanças (Toury, 1995); *ii*) construir argumentos sobre o processo tradutório a partir das estratégias e das decisões identificadas, verificando se elas são estrangeirizantes ou domesticantes (Venuti, 2021) e quais são os seus efeitos estético-literários; *iii*) ponderar sobre a interferência do tradutor (Arrojo, 1996) em *Amada* e o seu impacto na eficácia política e social da obra.

A responsabilidade autoral oscilante do tradutor em *Amada*

O capítulo inicial de *Amada* é marcado, dentre outras questões, pelo reencontro entre Sethe e seu antigo amigo Paul D, outro ex-escravizado de Doce Lar, que Sethe não via há 18 anos. Ela encontrava-se sentada na varanda de sua casa, a “124”, descalça após lavar os pés, quando é surpreendida pela visão de Paul se aproximando. Eles cumprimentam um ao outro risonhamente e o homem senta ao lado dela. Pensando a tradução, destaca-se o primeiro *coupled pair* a seguir, que é retirado do diálogo então procedido. Na esquerda, encontra-se o texto de partida, *Beloved*; na direita, o texto de chegada, *Amada*:

Quadro 1

“[...] *Mind if I join you?*” He nodded toward her feet and began unlacing his shoes.

“*You want to **soak** them? Let me get you a basin of water.*” She moved closer to him to enter the house. “*No, uh uh. **Can’t baby feet. A whole lot more tramping they got to do yet.***”

“*You can’t leave right away, Paul D. You got to stay awhile.*”

“*Well, long enough to see Baby Suggs, anyway. Where is she?*”

“**Dead.**”

“*Aw no. When?*”

“*Eight years now. Almost nine.*”

“***Was it hard? I hope she didn’t die hard.***”

Sethe shook her head. “*Soft as cream. Being alive was the hard part. **Sorry you missed her though. Is that what you came by for?***”

“*That’s some of what I came for. The rest is you. But if all the truth be known, **I go anywhere these days. Anywhere they let me sit down.***” (2007, p. 8, grifos nossos).

“[...] Se importa de eu imitar você?” Indicou com a cabeça os pés dela e começou a desamarrar os sapatos.

“Quer **pôr na água**? Vou buscar uma bacia de água para você.” Ela chegou mais perto dele para entrar na casa.

“Não, não, não. **Amolecer o pé, não. Muita estrada ainda pela frente.**”

“Não pode ir embora já, Paul D. Tem de ficar um pouco.”

“Bom, um pouco só para ver a Baby Suggs, então. Onde é que ela está?”

“**Morreu.**”

“Ah, não. Quando?”

“Faz oito anos já. Quase nove.”

“**Ela sofreu? Não foi duro morrer para ela, espero.**” Sethe balançou a cabeça. “Macio feito creme. Viver é que estava difícil. **Pena você sentir falta dela.** Foi isso que veio fazer aqui?”

“Uma parte do que eu vim fazer aqui. A outra parte é você. Mas se é para falar a verdade, **eu não vou mais para lugar nenhum agora. Em nenhum lugar que me deixem sentar.**” (2018, p. 22-23, grifos nossos).

Fontes: Morrison, 2007 e 2018

Grifadas no texto de chegada estão as *translation shifts* e escolhas tradutórias que interessem a esta análise, as quais observaremos em partes. Em primeiro lugar, pode-se notar que certas palavras em *Beloved* foram alteradas no processo tradutório: o adjetivo *dead* (morto), por exemplo, encontra-se como um verbo, “morreu”, no texto-alvo; o verbo *soak*, por sua vez, que exprime por si só o sentido de “imersão [algo] em líquido”, aparece na tradução como o verbo de sentido genérico “pôr” junto ao objeto indireto “na água”. O primeiro exemplo pode ser encarado como uma mudança não obrigatória, pois o adjetivo *dead* conta com um correspondente

no português (morto), enquanto o segundo pode ser entendido como uma mudança obrigatória, dada a escassez de verbos na língua portuguesa que correspondam a *soak* no contexto acima.

Em segundo lugar, é possível identificar também períodos inteiros que sofreram alteração no *coupled pair* anterior, e não apenas palavras isoladas. A fala “*Can’t baby feet. A whole lot more tramping they got to do yet*”, no texto-fonte, aparece no texto-alvo como “Amolecer o pé, não. Muita estrada ainda pela frente”. A expressão *baby feet* (pés de bebê), na primeira frase, é parafraseada pelo tradutor como “amolecer o pé”, enquanto o verbo modal *can’t* (não posso) é substituído pela palavra “não” e transferido ao final do período. A frase seguinte também difere substancialmente entre os dois textos no nível sintático, visto que, em *Beloved*, há a presença de um sujeito, o pronome *they* (em referência a *feet*), enquanto, em *Amada*, não há sujeito algum, ou mesmo verbo expresso.

Outrossim, a fala “*Was it hard? I hope she didn’t die hard*”, que aparece no texto-alvo como “Ela sofreu? Não foi duro morrer para ela, espero”, é mais um exemplo dessa espécie de *translation shift*. No primeiro período, percebe-se uma espécie de paráfrase, na qual o tradutor alterou o pronome *it* (a morte de Baby) por “ela” (Baby) e abandonou o verbo *was* e adjetivo *hard* (duro, penoso) pelo verbo “sofreu”. Inversamente, no segundo período, o substantivo *she* (Baby) tornou-se “morrer”, e *hard* foi traduzido por um correspondente mais direto, “duro”. Vale apontar, por último, que “*I hope*” foi preservado como “espero”, porém alocado ao final da frase – outro exemplo de mudança não obrigatória.

Examinando os dois últimos casos sob o prisma da domesticação e da estrangeirização de Venuti (2021), é possível depreender muito sobre o estilo de tradução de Siqueira. O primeiro exemplo é gritantemente domesticador: no período inicial, *baby feet* tornou-se “amolecer o pé”, simplificando a imagem criada pelo personagem ao leitor do texto-alvo. Do mesmo modo, no período seguinte, sujeito e verbo são abandonados a favor da fluidez da fala.

Já no segundo caso, ainda que a domesticação também sobressaia, ela parece ter sido empregada, efetivamente, em prol da estrangeirização. Ou seja, a fim de que pudesse traduzir *hard* pelo seu correspondente em português, “duro”, conservando essa decisão estilística de Morrison sem que o leitor do texto-alvo incompreendesse o seu sentido, Siqueira domesticou a palavra, na primeira ocorrência, como “sofreu”, de forma que, perante tal contextualização, pudesse mantê-la estrangeirizada na segunda.

Isto posto, passemos agora aos dois últimos trechos grifados no *coupled pair* anterior, cuja característica distintiva é a alteração não apenas sintática, mas também semântica, que sofreram no processo tradutório. Temos, primeiramente, a fala “*Sorry you missed her though*”, dita por Sethe após assegurar a Paul D que a morte de Baby Suggs não foi dura. Aqui, o verbo *miss* tem, muito provavelmente, o sentido de “desencontrar-se”: apesar do fato reconfortante de que Baby se foi em paz, Sethe sente muito por Paul D não ter tido a oportunidade de revê-la em vida. A tradução de Siqueira, entretanto, “Pena você sentir falta dela”, parte de outra acepção de *miss*, “sentir falta”. Apesar de plausível no contexto da morte de um ente querido, essa interpretação não explica o uso do *simple past* – se Sethe estivesse de fato se referindo à saudade sentida pelo amigo, mais natural seria que ela

aplicasse o verbo no *simple present* ou *present perfect*, já que “sentir falta” seria uma ação presente, e não uma iniciada e finalizada no passado.

Não obstante, o mais grave exemplo de alteração semântica entre os textos não está nesse trecho, mas sim no próximo: “[...] *I go anywhere these days. Anywhere they let me sit down*”. Ao contar a Sethe que “vai a qualquer lugar onde lhe deixem ficar”, a situação de desabrigo de Paul D, comum a várias pessoas negras após a libertação, é revelada, e introduz um dos principais pontos de denúncia social na obra tangente a esse personagem, que vai sendo explorado de perto no decorrer da narrativa.

A tradução dessa fala no texto-alvo, contudo, “[...] eu não vou mais para lugar nenhum agora. Em nenhum lugar que me deixem sentar”, notoriamente contradiz o conteúdo do texto-fonte. Em oposição ao exemplo anterior, em que a interpretação do tradutor, ainda que possivelmente equivocada, apresentava uma justificativa clara, aqui, não parecem haver quaisquer elementos do trecho de partida que corroborem a tradução de Siqueira – além da própria história do personagem contrariá-la, há ainda o fato de que *anywhere* significa “lugar nenhum” somente se a frase em que consta estiver na negativa; do contrário, sempre expressa a ideia de “qualquer lugar”.

Da análise desse *coupled pair*, podemos extrair três tipos diferentes de alterações entre o texto de partida e o texto de chegada, nomeadamente: alterações de palavras isoladas, alterações de períodos inteiros e alterações semânticas. Estas classificações serão úteis para orientar as próximas análises, sobretudo ao notarmos a reincidência de alterações do último tipo, que é sem dúvida o mais preocupante, à medida em que está passível de distorcer o sentido do texto de forma a prejudicar a mensagem subjacente que a autora quer expressar.

Nesse sentido, voltemo-nos ao seguinte *coupled pair*, retirado de uma conversa entre Sethe e Amada, uma misteriosa nova inquilina na casa 124, no momento em que Amada faz uma pergunta que pega Sethe de surpresa:

Quadro 2

“*Your woman she never fix up your hair?*” was clearly a question for Sethe, since that's who she was looking at.

“My woman? You mean my mother? If she did, I don't remember. I didn't see her but a **few times** out in the fields and once when she was working indigo. **By the time I woke up in the morning**, she was in line. [...]” (2007, p. 72, grifos nossos).

“**Sua velha nunca arrumava seu cabelo?**” A pergunta era claramente para Sethe, uma vez que estava olhando para ela.

“Minha velha? Quer dizer minha mãe? Se arrumava não me lembro. Só vi minha mãe **umas vezes** no campo e **uma vez** quando estava trabalhando com índigo. **Quando acordei uma manhã**, ela estava na fila. [...]” (2018, p. 92, grifos nossos).

Fontes: Morrison, 2007 e 2018.

Ao iniciar a análise desse *coupled pair* pelas traduções de palavras isoladas, observa-se que os termos *few times* e *once*, no texto de partida, aparecem como “umas vezes” e “uma

vez”, no texto de chegada. Nota-se aí a criação de uma repetição lexical que não existe no texto-fonte, porém, é possível defendê-la como uma mudança obrigatória, dadas as escassas possibilidades de tradução desses termos sem a palavra “vez”, levando em conta a casualidade e fluidez da fala.

Em termos de alterações em períodos inteiros, nota-se ainda mais um caso de alteração semântica na tradução de “*By the time I woke up in the morning, she was in line*” por “Quando acordei uma manhã, ela estava na fila”. Sethe está, no texto-fonte, falando a respeito da rotina da mãe: todo dia, quando a filha acordava, a mãe já havia ido à “fila”. Essa interpretação é coerente pois Sethe está nesse momento explicando que, por razões como essa, ela e a mãe mal se viam. Todavia, no texto-alvo, aquilo que era uma rotina, foi traduzido como um evento isolado: um dia, quando a filha acordou, a mãe havia ido à fila. A interpretação de Siqueira é desconexa com a natureza da história que Sethe está contando e, contextualmente, nada a corrobora.

Ademais, vale discorrer a respeito de uma propriedade encontrada não apenas nesse excerto, como em todo o romance: o *African American Vernacular English* (doravante AAVE), variante linguística comum a falantes negros de determinadas regiões e classe sociais dos EUA e que, conforme analisa Lourenço (2014), é retratada em *Beloved*. Faz-se importante salientar que o AAVE, como toda variante linguística, não é estático, mas se transforma continuamente no tempo e no espaço; sendo assim, o AAVE representado na obra de Morrison tem características de sua época e região. Deve-se mencionar também que não todas as pessoas afro-estadunidenses falam o AAVE – e certamente não da mesma maneira, no caso das que falam –, pois a língua falada não depende apenas da cor de sua pele, mas também de sua classe, origem geográfica, gênero, idade e assim por diante. O AAVE representa uma maneira de resistência contra a dominação, devido a distinguir-se da língua falada do dominador, e também porque é possível identificar neste a manutenção de algumas características linguísticas relacionadas a uma identidade africana.

É de grande relevância, portanto, que o AAVE seja levado em consideração ao traduzir-se uma obra como *Beloved* e que estratégias sejam postas em prática para replicar e recontextualizar suas particularidades dialetais no português do Brasil, por mais desafiante que isso seja. No que tange ao último *coupled pair*, percebe-se que as duas características do AAVE presentes na primeira fala – o interrogativo realizado sem inversão sintática e a ausência de flexão de tempo ou de pessoa no verbo *fix up* (consertar) (Lourenço, 2014) – foram, infelizmente, ignoradas, e o período foi traduzido para a norma padrão do português.

Não obstante, há algumas instâncias em que o tradutor parece tentar suprir a falta de um dialeto correspondente ao AAVE na língua portuguesa, adicionando elementos de informalidade a certas frases, mesmo àquelas que, no texto-fonte, não apresentam características do AAVE, em uma espécie do que a teórica Mona Baker (1992) chama de “compensação”. Tomemos como exemplo o *coupled pair* a seguir, retirado da mesma conversa entre Sethe e Paul D vista anteriormente, quando eles estão discutindo o destino obscuro de Halle, o escravizado com quem Sethe era casada em Doce Lar:

Quadro 3

"I wouldn't have to ask about him, would I? You'd tell me if there was anything to tell, wouldn't you?" Sethe looked down at her feet and saw again the sycamores.

"I'd tell you. Sure I'd tell you. I don't know any more now than I did then." Except for the churn, he thought, and you don't need to know that.

"You must think he's still alive."

"No. I think he's dead. It's not being sure that keeps him alive."

"What did Baby Suggs think?"

*"Same, but to listen to her, **all her children is dead.** [...]" (2007, p. 9, grifos nossos).*

*"Dele eu não preciso perguntar, preciso? Você me contava se tivesse alguma coisa para contar, **não contava?**" Sethe baixou os olhos para os pés e mais uma vez viu os sicômoros.*

*"**Contava. Claro que contava.** Mas não sei mais nada agora do que eu já sabia antes." A não ser pelo coalho, ele pensou, e isso você não precisa saber. "Você deve achar que ele ainda está vivo."*

"Não. Eu acho que ele morreu. Não ter a certeza é que faz ele continuar vivo."

"O que a Baby Suggs achava?"

*"A mesma coisa, mas para ela **os filhos estavam todos mortos.** [...]" (2018, p. 23-24, grifos nossos).*

Fontes: Morrison, 2007 e 2018.

Identifica-se no texto-fonte a ocorrência de uma flexão equivocada do verbo *to be* na oração "*all her children is dead*", que é uma característica do AAVE (Lourenço, 2014); no texto-alvo, entretanto, a sintaxe da oração está completamente de acordo com a norma padrão. Talvez de forma a compensar essa domesticação, o tradutor optou por não colocar os verbos "precisar" e "contar", nas duas primeiras falas, no futuro do pretérito do indicativo ("precisaria", "contaria"), como normalmente seria feito na tradução de verbos que estão sendo modificados pelo verbo modal *would* em inglês. A alternativa de Siqueira ("preciso" e "contava") dispõe de um tom conversacional e coloquial que se aproxima do AAVE no quesito da oralidade.

Contudo, essa alternativa ainda falha em separar a fala das personagens pretas da fala das personagens brancas, como faz o AAVE em *Beloved*. Para ilustrar isso, examinemos o *coupled pair* a seguir, retirado de um diálogo entre Sethe e sua senhora Mrs. Garner, na época de Doce Lar:

Quadro 4

<p>“[...] Sethe, you hear me? Come away from that window and listen.” “Yes, ma’am.” “Ask my brother-in-law to come up after supper.” “Yes, ma’am.” “If you’d wash your hair you could get rid of that lice.” “Ain’t no lice in my head, ma’am.” “Whatever it is, a good scrubbing is what it needs, not scratching. Don’t tell me we’re out of soap.” “No, ma’am.” “All right now. I’m through. Talking makes me tired.” “Yes, ma’am.” “And thank you, Sethe.” “Yes, ma’am.” (2007, p. 230, grifos nossos).</p>	<p>“[...] Sethe, está me ouvindo? Saia dessa janela e me escute.” “Sim, senhora.” “Peça para meu cunhado subir depois do jantar.” “Sim, senhora.” “Se você lavasse o cabelo se livrava desses piolhos.” “Não tem piolho nenhum na minha cabeça, dona.” “Seja o que for, está precisando é de uma boa esfregada, não de coçar. Não me diga que está sem sabão.” “Não, senhora.” “Tudo bem agora. Já chega. Falar me deixa cansada.” “Sim, senhora.” “E obrigada, Sethe.” “Sim, senhora.” (2018, p. 261, grifos nossos).</p>
--	--

Fontes: Morrison, 2007 e 2018

Observa-se, na tradução da fala “*If you’d wash your hair you could get rid of that lice*”, dita por Mrs. Garner, o mesmo fenômeno visto no *coupled pair* anterior. Uma oração como essa, que apresenta o verbo modal *could*, ao ser traduzida ao português, normalmente faria necessidade do uso do verbo “poder” no futuro do pretérito do indicativo (“poderia”). Entretanto, Siqueira traduz a construção “*could get rid of*” simplesmente como “se livrava”, garantindo certa informalidade à fala de Mrs. Garner, que se assemelha à linguagem de Sethe e Paul D analisada previamente. Sendo assim, constata-se que a tradução falhou em aplicar estratégias efetivas para fazer distinção entre os dialetos das personagens brancas e das personagens negras – ou sequer tentou fazer essa distinção –, apagando a propriedade estética, estilística e política do texto de Morrison.

Saindo do AAVE e nos voltando às expressões idiomáticas presentes no texto, vemos que “*All right now*”, em *Beloved*, aparece em Amada como “Tudo bem agora”, uma tradução estrangeirizante e um tanto literal, que pode gerar um estranhamento no leitor brasileiro que o leitor de língua inglesa não experimenta. Isto está em contraste com a expressão “*I’m through*”, logo em seguida, que foi domesticada como “Já chega” e não gera estranhamento algum em nenhuma das línguas. Reitera-se, a partir disso, o fato de que Siqueira não se limita a uma escola de pensamento específica em relação à dicotomia de Venuti (2021), todavia, ao criar novos estranhamentos que não existiam no texto de Morrison, revela-se também a inconsistência do tradutor em seu encargo de replicar a experiência estética do leitor do texto de partida ao leitor do texto de chegada.

No tocante à tradução de palavras isoladas, nota-se que quando Mrs. Garner está falando do cabelo de Sethe, há a mudança de *we’re* (logo, “nós estamos sem sabão”) para “está” (logo, “você está sem sabão”), que não apenas não é obrigatória como, novamente,

muda o sentido do texto – em *Beloved*, Mrs. Garner estava preocupada com a possibilidade de não ter sabão em casa, e não se Sethe, em específico, tem sabão ou não. Embora Mr. e Mrs. Garner mantivessem uma relação mais liberal com seus escravizados do que a maioria dos senhores da época, *translation shifts* como a anteriormente mencionada são perigosas na medida em que podem abrandar a imagem dos brancos escravistas, tornando-os mais complacentes do que eram não só em *Beloved*, como na vida real. No romance, Morrison arquiteta uma dualidade muito clara nas ações da maioria das personagens brancas: no próprio *coupled pair* acima, Mrs. Garner agradece Sethe no final da conversa, mas, segundos antes, estava discriminando-a em razão de seu cabelo crespo. Percebe-se que a gestão liberal dos Garner tem papel político e narrativo tão importante quanto a gestão tirânica de seu sobrinho, pois culmina na moral de que, em essência, não há sentido em enxergar uma de modo diferente da outra: a escravidão é desumanizante independentemente de como se manifesta. Como Halle diz a Sethe em uma discussão sobre a diferença entre os Garner e o seu sobrinho: “Não interessa, Sethe. O que eles falam é o mesmo. Duro ou manso” (Morrison, 2007, p. 231, tradução nossa).⁹

Nesse contexto, vale examinar a tradução de *ma'am* (senhora/dona) no decorrer do *coupled pair*. A palavra aparece sempre como “senhora” no texto-alvo, à exceção de um momento, em que aparece como “dona”, quebrando a repetição lexical existente em *Beloved*. Possivelmente, o tradutor optou por traduzir o termo pelo que considerava ser a alternativa mais natural em cada instância, em detrimento do efeito estético e político que tem a repetição mecânica do mesmo pronome de tratamento por parte de uma escravizada negra à sua senhora branca, sobretudo em meio ao racismo do qual está sendo vítima por conta de seu cabelo.

Em vista dessas reflexões, voltemo-nos ao *coupled pair* final, que engloba e solidifica muitos dos pontos que viemos levantando até então. Nele, Paul D havia recebido do personagem *Stamp Paid* [Selo Pago] um recorte de jornal com uma foto de Sethe que revelava o fato de que ela foi presa por matar sua filha 18 anos antes. Descrente, Paul D mostrou à própria Sethe o recorte, à procura de esclarecimento da mulher. Ela começou, então, uma explicação extensa e verborrágica, que ele não conseguiu acompanhar bem:

⁹ “It don’t matter, Sethe. What they say is the same. Loud or soft”.

Quadro 5

*He caught only pieces of what she said— which was fine, because she hadn't gotten to the main part—the answer to the question he had not asked outright, but which lay in the clipping he showed her. And lay in the smile **as well**. Because he smiled **too**, when he showed it to her, so when **she burst out laughing** at the joke—the mix-up of **her face put where some other colored woman's ought to be— well, he'd be ready to laugh right along with her. "Can you beat it?" he would ask. And "Stamp done lost his mind," she would giggle. "Plumb lost it."*** (2007, p. 189, grifos nossos).

Ele só captava pedaços do que ela dizia, o que era bom, porque ela ainda não tinha chegado à parte principal — a resposta à pergunta que ele não tinha feito diretamente, mas que estava no recorte que mostrou para ela. E estava no sorriso **também**. Porque ele sorria **também**, ao mostrar o recorte a ela, de forma que quando **ela explodiu em riso** com a piada — a mistura feita com **o rosto dela colocada ali onde alguma outra preta devia estar** —, bem, ele estaria pronto para rir com ela. **"Você desmente?"**, ele perguntou. E **"Selo perdeu o juízo"**, ela riu. **"Perdeu de vez."** (2018, p. 219, grifos nossos).

Fontes: Morrison, 2007 e 2018

Primeiramente, em referência à tradução de palavras isoladas, percebe-se que os termos *as well* e *too*, bastante próximos um do outro no texto-fonte, foram ambos transformados em “também” no texto-alvo, resultando em mais um caso em que a variedade lexical da obra é perturbada, os quais, somados, podem contribuir à depreciação da qualidade estética do romance como um todo. Além disso, o uso das palavras *done* em “*Stamp done lost his mind*” e *plumb* em “*Plumb lost it*” são ambas particularidades do AAVE, consoante o levantamento de Lourenço (2014), e, novamente, nenhuma estratégia tradutória foi aplicada por Siqueira para aproximar o leitor brasileiro dessas diferenças dialetais, as quais foram completamente domesticadas.

Em termos de períodos inteiros e de orações, é interessante ressaltar, em primeiro lugar, a tradução da frase “*the mix-up of her face put where some other colored woman's ought to be*” como “a mistura feita com o rosto dela colocada ali onde alguma outra preta devia estar”. No excerto em português, sente-se falta de uma referência ao rosto da outra mulher; é feita referência apenas ao rosto de Sethe no lugar de “outra preta”, e não no lugar do “rosto de outra preta”, como em inglês. Isto – somado ao fato de que o adjetivo “colocada”, referente a “rosto”, deveria estar no masculino para concordar com o sujeito, porém se encontra no feminino – é responsável por gerar um estranhamento em *Amada* que, mais uma vez, é inexistente em *Beloved*. Em segundo lugar, temos a expressão idiomática “*Can you beat it?*”, usada para expressar completo espanto ou surpresa, que foi tornada em “Você desmente?”, o que não carrega o mesmo significado do texto-fonte. Estes exemplos, embora configurem alterações semânticas, não chegam a comprometer severamente a compreensão do leitor brasileiro da narrativa. O mesmo não pode ser dito a respeito das alterações feitas aos demais trechos grifados, que analisaremos daqui em diante.

Para entender a gravidade das alterações, é essencial que se assimile que, a partir de certo ponto desse *coupled pair*, passa-se a narrar a forma como Paul D *esperava* que a sua conversa com Sethe transcorreria ao mostrá-la o recorte. Nesse cenário hipotético, Sethe teria rido do papel, revelar-se-ia a confusão do seu rosto com o de outra, ele riria junto a ela, e os dois brincariam sobre o engano de Selo Pago. Para que essa ideia fique clara ao leitor, em *Beloved*, há o emprego regular do verbo modal *would* a partir da frase “[...] *so when she burst out laughing at the joke [...] well, he’d be ready to laugh right along with her*” (grifos nossos), atestando a natureza condicional do período: quando ela risse, ele riria junto, mas isso nunca ocorreu. Observa-se que o restante do parágrafo segue a mesma linha.

Via de regra, no português, aplicaria-se o pretérito imperfeito do subjuntivo (logo, “explodisse”) e o futuro do pretérito do indicativo (“perguntaria” e “riria”) para indicar tal condicionalidade. No entanto, Siqueira conjuga todos os verbos no pretérito perfeito do indicativo (“explodiu”, “perguntou” e “riu”), como se os eventos houvessem de fato acontecido, o que leva o público, fatalmente, a uma interpretação errada dessa cena-chave em *Amada*. A única exceção é o verbo “estar”, em “ele estaria pronto para rir com ela”, que se encontra apropriadamente conjugado; contudo, em meio a tantos outros verbos conjugados de modo equivocado, uso do futuro do pretérito do indicativo desta maneira está fadado a piorar o entendimento de um leitor atento. É patente o descuido do tradutor com o tempo verbal desse parágrafo, o que acarreta consequências estéticas, semânticas e, por extensão, políticas.

À luz dessas observações, pode-se enfim depreender que *Amada* não é uma tradução que se resigna a “noções tradicionais de originalidade e fidelidade” (Arrojo, 1996, p. 63). Isso se verifica pela realização de *translation shifts* não obrigatórias e pelo emprego misto da domesticação e da estrangeirização com diferentes finalidades, indicando que Siqueira está ciente de suas interferências sobre o texto de Morrison e assume a responsabilidade autoral que elas abarcam (Arrojo, 1996).

No entanto, justamente por mostrar assumir essa responsabilidade de forma tão ativa durante os *coupled pairs* analisados, tornam-se ainda mais decepcionantes problemas como a negligência do AAVE na tradução, a adição e o apagamento de repetições lexicais, a criação de novos estranhamentos na leitura e, especialmente, os repetidos casos de alteração semântica assinalados, visto que a ausência de quaisquer motivações explícitas por trás destes aponta que se tratam de erros de tradução e de revisão, e não de decisões conscientes do tradutor. Compreendemos isto como uma responsabilidade autoral oscilante, que é prejudicial, principalmente, à eficácia político-social da obra. Podemos ver tais sequelas, por exemplo, no *coupled pair* relativo ao desabrigo de Paul D, embora não apenas por questões estéticas, como precavera Bastos (2006), mas sobretudo semânticas – ainda mais basilares.

Considerações finais

Como abordado neste estudo, há um certo senso de responsabilidade que deve ser assumido por qualquer autor e tradutor que vá trabalhar com literatura de resistência, sobretudo

com aquela relativa a grupos minoritários marginalizados. Para autores, tal responsabilidade se dá pela relevância de que seus romances desconstruam estereótipos, façam denúncias, e mostrem caminhos emancipatórios a respeito dos grupos marginalizados que abordam, uma vez que eles assumiram um papel representativo em relação às pessoas sobre quem escrevem (Bastos, 2006). Para tradutores, essa responsabilidade – análoga ao que Arrojo (1996) chama de “responsabilidade autoral” se dá pelo fato de que suas interferências no texto-fonte apresentam consequências estético-literárias, as quais, consoante Bastos (2006), afetam a eficácia da mensagem política da obra, que deve ser conservada.

Através das análises de *Beloved* e de *Amada*, esse conceito de responsabilidade foi desenvolvido e novas implicações sobre ele, suscitadas, notadamente no que concerne ao papel dos tradutores. Como se observou nos *coupled pairs* estudados, o reconhecimento da responsabilidade autoral por parte do tradutor deve se manifestar por meio de um texto-alvo em que as escolhas feitas se evidenciam como conscientes e justificadas. Do contrário, corre-se o risco de que a tradução rebaixe a qualidade político-social da obra.

Logo, percebe-se que o cuidado com os elementos estético-literários sugerido por Bastos (2006) deve ser acompanhado por uma preocupação ativa com a semântica do texto traduzido. Para isso, propõe-se que as editoras apliquem processos de revisão mais rigorosos para a tradução de obras de resistência.

Por fim, espera-se que esta pesquisa possa não apenas proporcionar a tradutores literários um entendimento mais completo de seu ofício, como também encorajar, no meio acadêmico, novas discussões a respeito de *Beloved* e de *Amada*, impulsionando a voz de Toni Morrison e, por extensão, as vozes de outras escritoras negras, para transformar esse espaço negligente.

Referências

- ARROJO, Rosemary. Os estudos da tradução na Pós-Modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda de inocência. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 53-69, jan. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5064>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- BAKER, Mona. *In other words: a coursebook on translation*. Londres: Routledge, 1992.
- BASTOS, Hermenegildo. Formação e representação. *Cerrados: revista do curso de pós-graduação em literatura*, Brasília, ano 15, n. 21, p. 91-112, 2006.
- DASYLVA, Ademola O.; JEGEDE, Oluwatoyin B. *Studies in poetry*. Ibadã: Stirling Horden Publishers, 2005.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- GATES, Henry Jr.; MCKAY, Nellie (org.). *The Norton anthology of African American literature*. Nova Iorque: Norton, 1997.

HAMILTON, Norma Diana. *Feminismos e literatura contemporânea: Toni Morrison e outras escritoras feministas negras*. Vinhedo: Horizonte, 2020.

HENDERSON, Mae Gwendolyn. Speaking in tongues: dialogics dialectics, and the black woman writer's literary tradition. In: NAPIER, W. (ed). *African American literary theory: a reader*. Nova Iorque: New York University Press, 2000.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOURENÇO, Lucilia Teodora Villela de Leitgeb. *Traduzindo o intraduzível: estudo de duas traduções em língua portuguesa de Beloved, de Toni Morrison*. 2014. 100 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MORRISON, Toni. Rootedness: the ancestor as foundation. In: EVANS, M. (ed.). *Black women writers: 1950-1980*. Nova Iorque: Anchor Doubleday, 1984, p. 339-345.

MORRISON, Toni. *Beloved*. London: Vintage Books, 2007.

MORRISON, Toni. *The origin of others*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.

MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 1995.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução*. Tradução de Laureano Pellegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

Perguntas para reflexão

1. Qual é importância das *slave narratives* atualmente?
2. Discuta sobre as responsabilidades do(a) tradutor(a) de literatura negra produzida por mulheres.

A representação da violência colonial em *The house of hunger*, de Dambudzo Marechera e uma proposta de tradução

Talita Alves Oliveira
Norma Diana Hamilton

Considerações iniciais

Neste capítulo, apresentamos uma proposta de tradução de partes da novela *The house of hunger* (1978), do escritor zimbabuano Dambudzo Marechera. As obras do escritor, inseridas dentro da literatura do Zimbábue escrita em inglês, não possuem traduções oficiais para o português brasileiro. Nesse sentido, buscamos contribuir para maior visibilidade de suas obras no Brasil.

Oriundo da etnia *shona*, Charles William Dambudzo Marechera foi um romancista, dramaturgo e poeta zimbabuano, que nasceu em 04 de junho de 1952 em Rusape, Rodésia do Sul – atual Zimbábue. Considerado um dos maiores escritores no que diz respeito à literatura do Zimbábue escrita em inglês, morreu precocemente em 18 de agosto de 1987, aos 35 anos, por complicações decorrentes da AIDS. Com a publicação do seu primeiro livro, *The house of hunger* (1978), escrito durante o período em que estudava em Oxford na Inglaterra, o escritor ficou conhecido em 1979 após receber o *First Fiction Prize* pelo jornal *The Guardian*.

Dambudzo cresceu em Vengere, um dos maiores subúrbios negros da cidade de Rusape, bairro que o escritor descreve ao longo da novela, expondo as precárias condições de vida da população ligadas à violência da colonização britânica no país.

Desde tenra idade, perante à realidade em que vivia, foi nos livros e, mais especificamente, na literatura inglesa, que Marechera encontrou o seu refúgio (Andrade, 2016). Demonstrando inteligência, pôde frequentar escolas missionárias e, posteriormente, ganhou uma bolsa de estudos na primeira escola pública da Rodésia a aceitar alunos negros.

Em 1972, o escritor entrou para a Universidade da Rodésia em Salisbury – antigo nome da atual capital do país, Harare – para estudar literatura inglesa. Como universitário, era muito ligado à militância política e, por conta dessa característica, frequentemente se envolvia em protestos, o que culminou em sua expulsão da universidade (Andrade, 2016). Entretanto, com o auxílio de uma bolsa de estudos, foi estudar na renomada Universidade de Oxford na Inglaterra.

Em Oxford, com o seu comportamento temperamental e antissocial, Marechera constantemente tinha conflitos (Andrade, 2016). Nessa fase, envolveu-se com drogas e álcool, o que o fez perder aulas. Em um desses momentos, embriagado, ameaçou atear fogo na universidade, o que culminou em mais uma expulsão.

Após o ocorrido, Marechera viveu em exílio por anos na Inglaterra, período em que publicou mais dois livros, *The Black Sunlight* (1980) e *Mindblast* ou *The Definitive Buddy* (1984). Em seu último livro, descreve sua visão diante de um Zimbábue pós-independência, contemplando temas polêmicos que, assim como suas outras obras, geram reflexões no(na) leitor(a).

A escrita que desafiou o padrão estético notório

Até aqui, pode-se vislumbrar a vida problemática de Marechera, não apenas durante sua infância ou sua vida acadêmica, mas também como escritor. Marechera se considerava um *outsider*, ou seja, não se sentia pertencente ao contexto sociocultural de seu país, pois sua escrita não era similar a nenhuma outra dentro da literatura de língua inglesa de país africano (Andrade, 2016).

Enquanto a maioria dos(as) escritores(as) zimbabuanos(as) escreviam dentro dos padrões da estética realista ocidental do século XIX, as obras de Marechera apresentaram escrita que fugia desses padrões. Como aponta Andrade (2016),

[...] enquanto seus contemporâneos, Mungoshi e Nyamfukudza, escrevem realismo, o estilo da ficção de Marechera refuta a existência de uma única realidade perceptível. A visão e experiência de Marechera são de fragmentação de estilhaços da realidade e da personalidade. Em sua arte, os limites do tempo mudam constantemente, o diálogo torna-se *flashbacks*, torna-se fluxo de consciência em suave transição; as linhas embarçam-se entre o sonho e a realidade (Andrade, 2016, p. 23).

Em *The House of Hunger*, podemos observar o desenvolvimento do estilo da ficção de Marechera que apresenta as características supracitadas. Antes de adentrar as especificidades dessa escrita, porém, olhemos o contexto mais amplo do desenvolvimento da literatura zimbabuense.

Nas décadas de 1960 e 1970, em que o contexto da literatura zimbabuense e de outros países da África contemplava a exaltação da cultura nativa em oposição ao imperialismo europeu – uma época de intensa contestação dos padrões sociais –, houve surgimentos de movimentos em busca da liberdade política, social e cultural. No Zimbábue, houve a criação, em 1953, do movimento Zimbabwe Literature Bureau, com a finalidade de promover escrita literária nas línguas autóctones. Os escritores recebiam incentivos para escrever e publicar seus escritos nas línguas locais, *shona* e *ndebele* (Andrade, 2016).

Foi na década de 1970, em meio à guerra travada em busca da independência, que a literatura do Zimbábue escrita em inglês consolidou-se,

passando a dedicar um trato mais fino da linguagem e das formas literárias, quanto à inclusão dos fatos históricos, embora com obediência, de certa forma, aos preceitos da construção literária formal ocidental, herança deixada pela colonização e ensinada como exemplo nas escolas, principalmente obras dos grandes escritores ingleses do século dezenove (Andrade, 2016, p. 21).

Todavia, a obediência aos preceitos da construção literária formal ocidental foi quebrada por Marechera em *The House of Hunger*. Ainda na perspectiva de Andrade, o escritor está inserido na segunda geração de escritores negros do Zimbábue, época em que “precisava de uma literatura que refletisse os heroicos esforços das pessoas para se redescobrirem enquanto povo, uma literatura que estivesse imbuída de cores e perspectivas locais” (2016, p. 21-22).

As obras de Marechera rompem com a estética do realismo socialista tão presente no Zimbábue, denunciando como o período colonial “brutalizou toda uma geração de jovens negros, levando-os ao exílio, à guerra e à loucura” (Andrade, 2016, p. 23). Em seu texto, “The African Writer’s Experience of European Literature” (1986), Marechera expõe sua opinião em relação ao realismo do século XIX:

[O realismo] é em si uma convenção, uma forma artificial. O realismo pretende ser capaz de dizer a verdade sobre a vida. Não sou contra a verdade, mas ela pode ser buscada por diferentes caminhos. No século XIX, o realismo foi muito produtivo enquanto forma, mas neste século – é impossível (Marechera, 1986, p. 104).¹

Apesar de sua manifestação sobre o Realismo, as obras de Marechera não podem ser vistas como “antirrealistas”, por não seguir os padrões da estética realista do século XIX, visto que o autor buscou representar por outros meios a realidade do povo zimbabuano, que vivia sob domínio colonial britânico.

¹ Todas as traduções neste capítulo são nossas. “It is no more so than realism which is itself a convention, an artificial form. Realism pretends to be able to say the truth about life. I’m not against truth, but it can be sought by different routes. In the nineteenth century realism was very productive as a form, but in this century – it’s impossible”. Disponível em: https://journals.co.za/doi/pdf/10.10520/AJA03790622_454. Acesso em: 12 abr. 2023.

Podemos dizer que a escrita de Marechera gera um choque de realidade para aqueles(as) que a leem. Tanto em suas poesias quanto em seus contos ou em sua novela não há espaço para leitura harmoniosa, pois as palavras são contundentes, não diminuem na representação os problemas de uma sociedade extremamente racista da década de 1970. Trata-se de uma escrita fragmentada que passa sentimentos de turbulência e incerteza para o(a) leitor(a). Com a escrita demasiadamente crítica, Marechera não mede palavras para denunciar aquilo que o incomodava: o contexto colonial em que se encontrou.

Enquanto a maioria dos escritores zimbabuanos buscaram corroborar para o estabelecimento de uma literatura nacional, Marechera se recusava a idolatrar os discursos e ideologias nacionais. Além disso, ele buscava fragmentá-los, ao mostrar a fragilidade dos valores que os sustentavam:

tenho medo de estados de partido único, especialmente onde você tem mais *slogans* do que conteúdo em termos de política e sua implementação [...] a escrita sempre pode se transformar em uma propaganda barata. Desde que seja sério, o escritor deve ser livre para criticar ou escrever sobre qualquer coisa da sociedade que ele sinta estar indo contra a essência das ambições da nação. Quando Smith estava nos governando, tínhamos que nos opor a ele o tempo todo enquanto escritores – portanto, ainda mais agora que temos um governo majoritário. Deveríamos estar ainda mais vigilantes em relação aos nossos próprios erros (Marechera, 2009, p. 8).²

Ao falar sobre “Estados de partido único”, podemos entender que Marechera se refere ao governo liderado por Ian Smith, o então primeiro-ministro da Rodésia Sul, que privilegiava a minoria da população: os brancos. O político era contrário à participação da população negra no poder. Dessa forma, seu governo manteve extrema desigualdade social e discriminação racial no país. Após a queda do governo de Ian Smith, Robert Mugabe, eleito primeiro-ministro em 1980 por meio da primeira eleição democrática, não houve melhorias nas condições para a população negra.

Em suas obras, Marechera mostra os fracassos do governo e subverte a falsa imagem positiva que era construída pelos demais escritores zimbabuenses durante a libertação nacional. Buscou expor os diferentes tipos de violência desencadeados pela colonização. Revela a maneira pela qual o sistema colonial europeu que, com intenção de estabelecer e consolidar a cultura eurocêntrica devastadora, se infiltrou nos costumes da população nativa.

² “I am afraid of one-party states, especially where you have more slogans than content in terms of policy and its implementation [...] Writing can always turn into cheap propaganda. As long as he is serious, the writer must be free to criticise or write about anything in society which he feels is going against the grain of the nation's aspirations. When Smith was ruling us here, we had to oppose him all the time as writers – so, even more, should we now that we have a majority government. We should be even more vigilant about our own mistakes”.

A ficção de fluxo de consciência

A escrita de Marechera é um referente central para entender a história turbulenta do Zimbábue. É na novela *The house of hunger* que o autor expõe os eventos de sua vida, desde sua infância moldada por condições de miséria e violência, ao medo e as opressões geradas pela colonização.

Para a exposição desses eventos, percebemos como a estrutura da narrativa é construída diferentemente das estruturas narrativas convencionais do gênero literário novela. De acordo com o escritor português Carlos Ceia (2010), a novela caracteriza-se, de modo geral, por apresentar narrativa média em termos de extensão, diferenciando-se, por exemplo, do romance, que possui narrativa mais longa.

Além disso, Ceia aponta que a novela se difere de outros gêneros literários, por apresentar narrativa mais simples, “descrita sem demora na caracterização dos ambientes, personagens e tempos de (ação), com apenas os elementos essenciais necessários à compreensão dos acontecimentos narrados” (2010). Na novela, apresenta-se enredo simples, narrado cronologicamente, focalizado no desenvolvimento de um único conflito, em que o foco narrativo é voltado para as experiências e emoções dos personagens.

Todavia, o que nos chama atenção na novela aqui estudada, é a fuga desses aspectos que caracterizam o gênero. Em nossa leitura, observamos que, apesar de o enredo narrativo ser aparentemente simples, o desenvolvimento deste nos é apresentado de forma complexa, e não possui linearidade dos fatos. Observemos isso no seguinte trecho extraído de *The house of hunger*:

o sol nasceu tão rápido que atingiu os olhos antes mesmo de percebermos que ele estava acima das montanhas. Eu tirei meu casaco e o coloquei entre as minhas coxas. Da forma como tudo aconteceu ninguém poderia culpar depois o outro por sua fome-de-alma. A minha já estava quente e empoeirada sob o sol da manhã e eu não sabia o que poderia fazer para apaziguá-la, se é que havia algo a ser feito. Mas a minha cabeça estava tranquila; e quando os policiais negros desfilaram e saudaram diante da bandeira e o escriturário negro do município andou casualmente em direção aos caminhões de cerveja *lager* e um grupo de crianças vestidas em caqui correram loucamente em direção à escola cinzenta enquanto o sino tocava eu sentia que estava revivendo todos os detalhes da merda que a minha vida tinha sido e estava sendo nesse momento³ (Marechera, 2009, p. 11).

³ “The sun came up so fast it hit you between the eyes before you knew it had risen above the mountains. I took off my coat and folded it between my thighs. The way everything had happened no one could in future blame their soul-hunger on anybody else. Mine was already hot and dusty in the morning sun and I didn't know what, if anything, I could do to appease it. But my head was clear; and when the black policemen paraded and saluted beneath the flag and the black clerk of the township sauntered casually towards the Lager trucks and a group of schoolchildren in khaki and green ran like hell towards the grey school as the bell rung I felt I was reviewing all the details of the foul turd which my life had been and was even at that moment”.

No fragmento, podemos perceber alguns aspectos da escrita de Marechera. Para apresentar os eventos de sua vida – os efeitos provocados por crescer na então Rodésia do Sul – o autor parece apresentar o foco narrativo em primeira pessoa, como podemos constatar com o uso do pronome em inglês “I” (eu). O narrador então se torna protagonista da história que está narrando, ou seja, um narrador autodiegético.

Notamos no trecho que a narrativa parece não seguir ordem linear, apresentando diversas ideias em cadeia, com poucas pontuações. O personagem narra suas experiências sem cronologia, as quais surgem por associações que sua mente faz. Isso cria um efeito de fragmentação e desordem, que representam os sentimentos de perplexidade do narrador-protagonista. Estes aspectos distanciam a obra das características padrões do gênero novela, que costuma contemplar a cronologia na narração. Vejamos mais um trecho da obra de Marechera:

peguei minhas coisas e fui embora. O sol estava nascendo. Eu não conseguia pensar para onde ir. Vaguei em direção a cervejaria, mas antes parei na loja de bebidas e comprei uma cerveja. Tinham pessoas espalhadas por toda varanda ampla da loja, bebendo. Sentei debaixo da alta árvore msasa cujos galhos raspavam nos telhados de ferro corrugado. Eu tentei não pensar para onde estava indo. Não me sentia angustiado. Eu estava feliz que as coisas aconteceram da maneira que aconteceram. Eu não poderia ter ficado naquela Casa da Fome onde cada resquício de sanidade era arrancado de você da mesma forma que tem pássaros que arrancam comida da boca de seus filhotes” (2009, p. 11).⁴

A partir desse trecho, vemos a situação em que se encontra o personagem, que, deixando para trás sua casa, busca justificar, ao longo da narrativa, sua decisão de abandonar aquele lugar (Andrade, 2016, p. 45). O processo da busca de uma justificativa leva o personagem a se analisar mentalmente ao longo da novela, expondo sua consciência ao(à) leitor(a).

Na narrativa, o narrador-protagonista, que não expõe seu nome, vai se desenvolvendo, conforme revive momentos importantes de sua infância, adolescência e vida adulta. À medida que nos são apresentados esses momentos, notamos como são revividos pelo personagem, e como o enredo é construído, partindo de suas livres associações, apontando para a fluidez de sua memória.

Ao trazer os eventos da vida do narrador-protagonista via lembranças, a obra nos direciona para elementos literários que possibilitam isto: o monólogo interior e o fluxo de consciência. O monólogo interior envolve o falar do personagem para si mesmo, enquanto o fluxo de consciência se refere a um aprofundamento dos processos mentais, o que gera – como o próprio nome diz – um *fluxo* constante de pensamentos, expressados por uma

⁴ “I got my things and left. The sun was coming up. I couldn’t think where to go. I wandered towards the beer hall but stopped at the bottle-store where I bought a beer. There were people scattered along the store’s wide veranda, drinking. I sat beneath the tall msasa tree whose branches scrape the corrugated iron roofs. I was trying not to think about where I was going. I didn’t feel bitter. I was glad things had happened the way they had; I couldn’t have stayed on in that House of Hunger where every morsel of sanity was snatched from you the way some kinds of bird snatch food from the very mouths of babes.”

linguagem mais delicada. O processo narrativo se trata do “deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência” (Leite, 1999, p. 68), em que não há sequência lógica de expressão, e o inconsciente do personagem parece se manifestar.

A ficção de fluxo de consciência se ocupa com a experiência mental e espiritual tanto seu “quê” quanto seu “como”. O “que” inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições. O “como” inclui as simbolizações, sentimentos e processos de associação” (Humphrey, 1976). Observemos no seguinte trecho a construção do fluxo de consciência na obra de Marechera. Trata-se de um momento em que um personagem se dirige ao narrador-protagonista, fazendo comentários referentes à poesia dessa. O narrador-protagonista não interage, visto que se perde em seus pensamentos:

“Sua reputação parece ter superado os fatos”, ele disse pensativamente. Você viu a veneração nos olhos daquele barman seboso? Veja, ele ainda está encarando. Lá. Sua poesia o hipnotizou. Eu olhei. Enquanto olhava, o velho tecido do meu antigo eu parecia se esticar e rasgar mais uma vez. A dor passou pela minha cabeça e como uma mão fria apertou meus pulmões sangrentos. (O que verei quando o pano se rasgar completamente, deixando tudo nu? É como se uma rachadura aparecesse na casca do céu. O rosto humano de perto é bem incrível – Swift estava certo. E quanto à casa dentro dela? E a coisa dentro da casa? E a coisa dentro da coisa dentro da coisa dentro da coisa dentro da coisa? Eu estava bêbado, eu acho, orbitando desavergonhadamente ao meu redor. Encontrei uma semente, uma pequena semente, a mais pequena do mundo. E o nome dela era Ódio. Eu a enterrei em minha mente e a reguei com lágrimas. Nenhuma semente teve um jardineiro tão dedicado. À medida que ela aumentava e se transformava em vida verde eu senti minha nação tremer, tremer nas dores do nascimento – e explodir em flores e ramos.) (Marechera, 2009, p. 29).⁵

Notamos o monólogo interior do narrador protagonista que começa a partir da informação em parênteses “(O que verei quando o pano se rasgar completamente, [...])”. É nesse momento que ele começa a falar para si e vai se mergulhando em seus pensamentos, ou seja, o deslizar para o fluxo de consciência, que é marcado pela incoerência e a fluidez da mente do personagem, “E a coisa dentro da coisa dentro da coisa dentro da coisa dentro da coisa?”.

Percebemos também que o personagem transcende para um tempo suspenso. Ele se desliza de seu momento presente e da interação com as pessoas em volta, para um espaço em

⁵ “Your reputation seems to have outstripped the facts,” he said thoughtfully. “Did you see the adoration in that greasy barman’s eyes? Look, he’s still staring. There. Your poetry has mesmerised him.” I looked up. As I did so the old cloth of my former self seemed to stretch and tear once more. The pain flashed through my head and like a cold hand squeezed my bloody lungs. (What shall I see when the cloth rips completely, laying everything bare? It is as if a crack should appear in the shell of the sky. The human face in close-up is quite incredible – Swift was right. And what of the house inside it? And the thing inside the house? And the thing inside the thing inside the thing inside the thing? I was drunk, I suppose, orbiting around myself shamelessly. I found a seed, a little seed, the smallest in the world. And its name was Hate. I buried it in my mind and watered it with tears. No seed ever had a better gardener. As it swelled and cracked into green life I felt my nation tremble, tremble in the throes of birth – and burst out bloom and branch).”

sua mente, não marcado por passado, presente ou futuro, apenas existente a nível psicológico. Em relação a essa fluidez da consciência, refere-se a um movimento que não apresenta “um rígido acompanhamento do relógio. Ao invés disso, exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro imaginário” (Humphrey, 1976, p. 45).

No trecho, o deslizamento do personagem aponta para uma mudança brusca do tempo, no momento em que ele mergulha em seus pensamentos. Isso cria um efeito de descontinuidade na narração dos eventos ao seu redor, enquanto são expostos os sentimentos profundos do personagem: “Ódio”. A descontinuidade caracteriza-se pelo uso “extremo da linguagem figurada e dos artifícios clássicos da retórica [metáfora, ironia, personificação, anáfora, anacoluto, elipse]” (Humphrey, 1976, p. 67).

Ainda sobre o mesmo trecho, observamos o uso de comparações: “A dor passou pela minha cabeça e como uma mão fria apertou meus pulmões sangrentos”; “É como se uma rachadura aparecesse na casca do céu”, entre outros. O uso de figuras de linguagem contribui para uma maior apresentação da consciência da personagem, uma vez que, como aponta Humphrey, a função da linguagem figurada nesse tipo de ficção consiste em “aumentar o senso de descontinuidade na intimidade dos processos psíquicos” da personagem (1976, p. 76).

Vale destacar que é por meio da representação na ficção desses processos mentais que uma consciência histórica é construída, mostrando como a experiência do indivíduo pode contemplar os conflitos reais vivenciados pelo personagem, simbólico de uma população negra dominada por uma minoria branca, mas que resiste, principalmente ao nível psicológico. Nesse sentido, os fluxos de consciência do narrador protagonista apontam para o processamento mental de suas vivências opressivas e a construção árdua de sua resistência contra a colonização. Ou seja, seus fluxos de consciência são descoloniais.

A representação da violência colonial

Em seu livro, *Peau noire, masques blancs* (1952) – traduzido no Brasil em 2008 por Renato de Carvalho, sob o título *Pele negra, máscaras brancas* – Fanon trouxe novas concepções sobre as relações desencadeadas pela colonização, mais especificamente entre o negro e o branco. Dessa maneira, Fanon (2008) analisa as diferentes concepções que o negro adota diante da civilização branca e aborda o processo que ele denomina como “alienação colonial”. Para o teórico, a alienação diz respeito à impossibilidade de se constituir enquanto sujeito diante da imposição do outro. Ou seja, a alienação do sujeito colonizado envolve a alteridade construído pelo colonizador, que se refere a uma injusta ilógica inferiorização do sujeito colonizado, como maneira de ter autoridade sobre ele.

Na obra de Marechera, vemos a alienação do narrador-protagonista, que expõe a violência colonial de forma fragmentada, visto que as histórias contadas por ele oscilam entre passado e futuro. A falta de totalidade que é expressa pelo sentimento de alienação do narrador aponta para sua falta de um senso integrado de si mesmo (Taizt, 1999, p. 23).

A violência denunciada na obra permeia cada aspecto da vida do narrador-protagonista, envolvendo a família, a comunidade e cada canto que compôs a casa de sua infância, como no fragmento a seguir:

[...] A vida se estendia como uma série de casebres devastados pela fome estendendo-se indefinidamente em direção ao horizonte. A mente se tornou os quartos sebosos, as teias de aranha empoeiradas nas quais os minúsculos esqueletos de nossa infância estavam para sempre nas garras das aranhas que se esticavam para incluir não apenas as próprias pedras sobre as quais se caminhavam mas também as estrelas que brilhavam vagamente sobre o fedor de nossas vidas. Podridão, era isso que nos tornávamos constantemente (Marechera, 2009, p. 13-14).⁶

O trecho denuncia a condição precarizada da família negra zimbabuana na colônia. Segregadas e restritas às partes menos produtivas da cidade, em termos de agricultura, as famílias negras passam fome e têm de sobreviver sem estruturas necessárias para uma vivência adequada: saneamento básico, escolas, entre outras coisas.

A forma como o narrador aborda a violência sofrida nos mostra como essa reflete na construção da identidade dele enquanto indivíduo. Ele expõe uma visão interna de como a violência colonial afetou o seu desenvolvimento, bem como daqueles à sua volta. A violência linguística, resultado da colonização, é representada em diversos momentos da narrativa, seja por meio do fluxo de memórias sobre eventos passados do narrador-protagonista com sua mãe, ou em momentos em que ele está imerso em seus conflitos internos. No fragmento a seguir, em que o narrador entra em um fluxo de memórias, ele expõe ao(à) leitor(a) os sentimentos de inferiorização sentidos pela mãe e pelo irmão Peter, ao usar a língua inglesa com eles.

“Eu te mandei para Universidade”, ela disse. “Lá deve ter grandes empregos esperando por você”. “Diga isso a Ian Smith”, Peter retrucou maldosamente. “Tudo o que você fez foi passar fome para mandar esse merda para a escola enquanto Smith se certificou de que o tipo de educação que ele recebesse fosse exatamente o que o tornou assim [...] Como você ousa falar comigo em inglês”. “Você sabe que eu não entendo e se você acha que porque você é educado...” Novamente ela me bateu. “Não estou falando em ing” – comecei, mas parei no momento em que percebi que estava falando com ela em inglês (Marechera, 2009, p. 20-24).⁷

⁶ “Life stretched out like a series of hunger-scoured hovels stretching endlessly towards the horizon. One’s mind became the grimy rooms, the dusty cobwebs in which the minute skeletons of one’s childhood were forever in the spidery grip that stretched out to include not only the very stones upon which one walked but also the stars which glittered vaguely upon the stench of our lives. Gut-rot, that was what one steadily became.”

⁷ “‘I sent you to University,’ she said. ‘There must be big jobs waiting for you out there.’ ‘Tell that to Ian Smith,’ Peter butted in maliciously. ‘All you did was starve yourself to send this shit to school while Smith made sure that the kind of education he got was exactly what has made him like this.’ [...] ‘How dare you speak in English to me,’ she said crossly. ‘You know I don’t understand it, and if you think because you’re educated ...’ She hit me again. ‘I’m not speaking in Eng –’ I began, but stopped as I suddenly realised that I was talking to her in English.”

Nesse trecho, podemos identificar como no contexto colonial, a educação do colonizador (língua e cultura) é, de certa forma, algo que se buscava conquistar, para si ou para sua família conseguir melhor a condição de vida. No entanto, a conversa expõe que a conquista dessa educação pode resultar na perda dos valores culturais e linguísticos originais, o que a mãe e o irmão supõem ter acontecido com o narrador, nessa fase.

O trecho aponta para o dilema cultural (Cabral, 1984) que os personagens negros passam, inseridos em contextos injustos de colonização. A mãe do narrador-protagonista, ao mesmo tempo que o agride por ousar falar inglês com ela, deseja que ele seja educado com valores europeus para conseguir um bom emprego.

O narrador-protagonista, ao desenvolver o árduo processo mental contínuo para a resolução do conflito de lidar com esse dilema cultural, mostra-se crítico e reflexivo, no sentido de questionar os valores culturais do colonizador. Desse modo, em meio à desordem criada pelas imposições coloniais, busca delinear um senso definitivo de sua identidade.

O narrador expõe o dilema interno que sente:

Parecia que algo estava tomando conta de meu corpo; as imagens e os símbolos que por tanto tempo eu considerei naturais haviam assumido uma tonalidade estranha; e eu estava perdendo minha compreensão do discurso simples. [...] Era assim: inglês era a minha segunda língua, shona a minha primeira língua. Quando eu falava era na forma de um argumento interminável, um lado sempre se expressava em inglês e o outro lado sempre em shona. Ao mesmo tempo tinha consciência de mim mesmo como algo indistinto mas separado de ambas as culturas. Eu me sentia amordaçado por esta competição absurda entre shona e inglês (Marechera, 2009, p. 43).⁸

No fragmento, podemos observar como essa a imposição linguística é perversa e silenciosa. O colonizador a impõe de forma a fazer com que os colonizados acreditem que é somente por meio da cultura/língua dominante que eles se desvincularão do mundo “não humano”, do “exótico”, do “diferente”, pois, nesse caso, assumir-se negro significa admitir um lugar de subalternidade, inferioridade. Essa é a construção da alteridade pelo colonizador, contexto injusto e violento em que se encontra o personagem.

Diante das imposições injustas da colonização, o narrador-protagonista, simbólico dos povos zimbabuanos, desenvolve a resistência que se dá, principalmente, nos seus pensamentos. Tais pensamentos, revelados para o(a) leitor(a) por meio do fluxo de consciência recorrente na obra, desconstroem a autoridade do colonizador, e, portanto, representam o árduo processo da descolonialidade.

⁸ *It seemed to me something was taking over my body; the images and symbols I had for so long taken for granted had taken upon themselves a strange hue; and I was losing my grasp of simple speech. [...] It was like this: English is my second language, Shona my first. When I talked it was in the form of an interminable argument, one side of which was always expressed in English and the other side always in Shona. At the same time I would be aware of myself as something indistinct but separate from both cultures. I felt gagged by this absurd contest between Shona and English.*

Proposta de tradução de fluxos de consciência descoloniais

Os debates relacionados à tradução como meio de descolonização se fortaleceram com a consolidação dos estudos pós-coloniais. A tradução passa a ser vista como meio para entender questões referentes às relações de poder presentes em textos que trazem um pensamento descolonial.

A tradução passa a ter um papel histórico, pois como apontam os teóricos Bassnett e Trivedi (1999):

a tradução não acontece no vácuo, mas em um continuum; ela não é um ato isolado, faz parte de um processo contínuo de transferência intercultural” e, mais do que isso, a tradução “[...] é uma atividade altamente manipuladora que envolve todos os tipos de etapas neste processo de transferência através das fronteiras linguísticas e culturais (Bassnett e Trivedi, 1999, p. 15).⁹

Na nossa proposta de tradução de alguns trechos de fluxo de consciência da obra de Marechera, com ênfase nas metáforas, ficamos atentas à questão da manipulação da tradução, buscando contemplar uma transferência intercultural adequada, que evitasse a inferiorização e deturpação da voz do narrador-protagonista. Para isso, buscamos desenvolver uma tradução *entranceirizante* em oposição à *domesticadora*, com base na perspectiva de Lawrence Venuti (1995).

Partindo de análises de tradução no contexto estadunidense, Venuti percebe a prática de tradução estrangeirizante como “a possibilidade de abrir a cultura anglo-americana ao estrangeiro, numa relação de troca e questionamento, não mais de assimilação e apagamento” (França, 2014, p. 26). Trata-se de valorizar na cultura-alvo os valores estrangeiros do texto que é traduzido. Em oposição a isso, a prática domesticadora da tradução visa apagar os resquícios do texto estrangeiro na língua-alvo, produzindo desta forma um texto *fluyente* (Venuti, 1995). Como Venuti busca propor estratégias que não tendem a traduções fluentes, desenvolve uma teoria de prática de tradução que resista aos valores culturais dominantes.

Para tal, o teórico utiliza a palavra *resistancy* – em português, *resistência*, que sugere a rejeição da linguagem fluente, tida como padrão, e passa a valorizar a “estranheza” do texto traduzido, contemplando uma tradução estrangeirizante no lugar de uma domesticadora. Para Venuti, dar preferência a uma prática tradutória de resistência possibilita refletir sobre as condições e discursos em que a tradução é escrita.

Desse modo, na tradução dos trechos de fluxo de consciência da obra de Marechera, buscamos manter as “estranhezas” do texto, com a finalidade de valorizar a perspectiva narrativa. Vejamos a tradução dos seguintes trechos.

⁹ “Translation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer”; “[...] is a highly manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries”.

Tabela 1 – Tradução de fluxo de consciência

Original	Tradução
<i>We knew that before us lay another vast emptiness whose appetite for things living was at best wolfish. Life stretched out like a series of hunger-scoured hovels stretching endlessly towards the horizon.</i>	Sabíamos que diante de nós estava outro vasto vazio cujo apetite por coisas vivas era na melhor das hipóteses feroz. A vida se prolongava como uma série de casebres devastados pela fome estendendo-se indefinidamente em direção ao horizonte.
<i>One's mind became the grimy rooms, the dusty cobwebs in which the minute skeletons of one's childhood were forever in the spidery grip that stretched out to include not only the very stones upon which one walked but also the stars which glittered vaguely upon the stench of our lives.</i>	A mente tornou-se os quartos sebosos, as teias de aranha empoeiradas nas quais os minúsculos esqueletos de nossa infância estavam para sempre nas garras da aranha que se esticava para incluir não apenas as próprias pedras sobre as quais se caminhava mas também as estrelas que brilhavam vagamente sobre o fedor de nossas vidas.
<i>Gut-rot, that was what one steadily became.</i>	Podridão, era isso que nos tornávamos constantemente.
<i>And whatever insects of thought buzzed about inside the tin can of one's head as one squatted astride the pit-latrine of it, the sun still climbed as swiftly as ever and darkness fell upon the land as quickly as in the years that had gone.</i>	E quaisquer que fossem os insetos do pensamento zumbindo dentro da lata da nossa cabeça enquanto agachávamos na latrina de fossa, o sol ainda subia tão velozmente como sempre e a escuridão caía sobre a terra tão rapidamente como nos anos que tinham passado.

Fonte: Marechera (2009, p. 13)

Nesse exemplo, podemos constatar o uso de figuras de linguagens, metáfora e comparação, em particular. Notamos como são descritas as impressões e perspectiva que o narrador-protagonista tem em relação à condição de vida da população negra, vivendo num Zimbábue ainda colonizado, comparando-o com “uma série de casebres devastados pela fome”. Infere-se que essa seria uma descrição para o leitor da vida nos subúrbios negros no período colonial: repleta de precariedades, escassez e violência, como mencionamos anteriormente.

No trecho, o narrador-protagonista emprega metáforas para descrever de forma detalhada os espaços físicos das casas e como isso afetou a população. Buscamos trazer para a tradução essa ideia, ao fazer escolhas de palavras do português brasileiro que pudessem resultar no mesmo nível de detalhamento, como “podridão” para *gut-rot*, “fedor” para *stench*, “seboso” para *grimy*. São palavras usadas como metáforas, que remetem à fome e à precariedade das condições de vivência.

Buscamos provocar um estranhamento na tradução referente à sentença metafórica: “E quaisquer que fossem os insetos do pensamento zumbindo dentro da lata da nossa cabeça enquanto agachávamos na latrina de fossa”. Notamos como o narrador-protagonista faz um jogo de palavras, que é intencionalmente estranho: “insetos do pensamento” ou “lata

da nossa cabeça” (*tin can of one’s head*). Isso causa efeito intencional de estranhamento no(a) leitor(a) do texto em inglês, efeito que procuramos construir no texto em português.

Tabela 2 – Tradução de fluxo de consciência

Original	Tradução
<i>The way everything had happened no one could in future blame their soul-hunger on anybody else.</i>	Da forma como tudo aconteceu ninguém poderia culpar depois o outro por sua fome-de-alma.
<i>Mine was already hot and dusty in the morning sun and I didn’t know what, if anything, I could do to appease it.</i>	A minha já estava quente e empoeirada sob o sol da manhã e eu não sabia o que poderia fazer para apaziguá-la, se é que havia algo a ser feito.
<i>But my head was clear; and when the black policemen paraded and saluted beneath the flag and the black clerk of the township sauntered casually towards the Lager trucks and a group of school-children in khaki and green ran like hell towards the grey school as the bell rung I felt I was reviewing all the details of the foul turd which my life had been and was even at that moment.</i>	Mas a minha cabeça estava tranquila; e quando os policiais negros desfilaram e saudaram diante da bandeira e o escriturário negro do município andou casualmente em direção aos caminhões de cerveja <i>Lager</i> e um grupo de crianças vestidas em caqui correram loucamente em direção à escola cinzenta enquanto o sino tocava eu sentia que estava revivendo todos os detalhes da merda que a minha vida tinha sido e estava sendo nesse momento.

Fonte: Marechera (2009, p. 11)

No trecho, a partir da frase, “mas a minha cabeça estava tranquila” percebemos uma mudança no uso da pontuação. O narrador passa a não utilizar pontuação em ideias sequenciais, o que marca o mergulho cada vez mais profundo nos seus pensamentos. Diversas ideias são colocadas sem cronologia, “e quando os policiais negros desfilaram e saudaram diante da bandeira e o escriturário negro do município andou casualmente em direção aos caminhões de cerveja *Lager* e um grupo de crianças vestidas em caqui correram loucamente em direção à escola”. A impressão que o fluxo de consciência causa no leitor é o questionamento da ordem dos fatos, isto é, se ocorrem simultaneamente ou em momentos distintos, criando certa confusão de informações, como se o personagem estivesse perdido em seus pensamentos. Isso aponta para seus sentimentos de perplexidade diante seu contexto opressor. Na tradução, buscamos reproduzir no texto alvo essa característica do trecho. Além de possibilitar ao(a) leitor(a) do português semelhante sensação de perplexidade ao ler, como se estivesse dentro da mente do personagem.

Tabela 3 – Tradução de fluxo de consciência

Original	Tradução
<i>The little tricks and turns of the weather not only seemed to be personally directed against me but their venom was of such an unpredictable character that I – how long ago it is now! – made a point of ignoring their unwanted attentions.</i>	Os pequenos truques e reviravoltas do tempo não só pareciam ser dirigidos pessoalmente contra mim mas seu veneno era de um caráter tão imprevisível que eu – quanto tempo faz agora! – fiz questão de ignorar suas atenções indesejadas.
<i>Friends who acted out of character affected me in the same way.</i>	Amigos que agiram sem caráter me afetaram da mesma forma.
<i>I could not of course cut a tropical storm dead, but the ignominy of scuttling for shelter from what one felt was after all peculiarly part of oneself was an indignity I could not forgive.</i>	Eu não poderia é claro cortar uma tempestade tropical morta, mas a vergonha de se refugiar daquilo que se sentia como parte de si mesmo era afinal uma indignidade que eu não conseguia perdoar.
<i>And I was by this creating for myself a labyrinthine personal world which would merely enmesh me within its crude mythology.</i>	E eu estava criando para mim mesmo um mundo pessoal confuso que apenas me enredaria em sua mitologia grosseira.
<i>That I could not bear a star, a stone, a flame, a river, or a cupful of air was purely because they all seemed to have a significance irrevocably not my own.</i>	O fato de eu não conseguir suportar uma estrela, uma pedra, uma chama, um rio ou um copo cheio de ar era puramente porque todos eles pareciam ter um significado irrevogavelmente diferente do meu.

Fonte: Marechera (2009, p. 17)

Nesse trecho, observamos que, ao invés de utilizar o conectivo “e” para ligar as diferentes ideias, o narrador opta por empregar o ponto final. A pontuação é escassa, mas ao utilizá-la, o ritmo se modifica: já não é tão contínuo e sem pausa, mas a sensação de desordem continua, pois ainda há o emprego de uma ideia seguida da outra. Porém, dessa vez, com o uso da pontuação, é como se cada evento fosse apresentar alguma conclusão. No entanto, o evento é interrompido com o acréscimo de uma nova informação, como se o personagem começasse a se lembrar de diversas situações que ocorreram com sua pessoa. Ao fazer esse movimento de lembranças, em descontinuidade, desconexão, fragmentação, ele se perde e se mistura dentre elas.

Percebemos que o emprego da pontuação nos trechos não é somente para fins gramaticais, mas representa uma forma de construir o fluxo de memórias desconexas. A pontuação parece ser um meio de “regular” a forma e a intensidade em que os pensamentos surgem na mente do personagem. Desse modo, na tradução, procuramos seguir o emprego da pontuação do texto de partida, para manter a estrutura poética.

Considerações finais

Nossa proposta de tradução é embasada na área de estudos em que esta é colocada em âmbito mais cultural, e passa-se a considerar o discurso como fator importante durante o

processo tradutório. Desse modo, trouxemos uma tradução estrangeirizante proposta por Venuti (1995), visto que procuramos privilegiar a perspectiva do texto de partida, mantendo os aspectos linguístico-culturais.

Vimos que a novela é construída de forma não linear, expõe a maior parte dos eventos que compõem a narrativa por meio do fluxo de consciência do narrador-protagonista. Com base nos trechos extraídos da obra, comentamos sobre a forma pela qual são apresentados os fluxos de consciência, com ênfase nas metáforas.

Chegando ao fim, esperamos que este capítulo possa contribuir para os debates relacionados aos estudos de tradução e de literaturas não hegemônicas e, principalmente, de literaturas escritas por escritores(as) negros(as).

Referências

ANDRADE, Nayara Cristina Rodrigues de. “A casa tornou-se minha mente”: a representação da realidade em *The House of Hunger*, de Dambudzo Marechera. 2016. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. *Postcolonial translation: Theory and practice*. Routledge, 2012.

CEIA, Carlos. Novela. *E-dicionário de termos literários*, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/novela>. Acesso em: 21 mar. 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRANÇA, Letícia Della Giacoma de. *Caminhos do pensamento tradutório de Lawrence Venuti*. 2014. 157 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Curitiba, 2014.

MERECHERA, Dambudzo. *The House of Hunger*. Heinemann, 2009.

VENUTI, Lawrence. *The translator’s invisibility: a history of translation*. Londres, Routledge, 1995.

Perguntas para reflexão

1. Qual é a relevância da biografia do autor, apresentada no capítulo, para a análise da obra?
2. Qual é a importância de uma prática de tradução estrangeirizante para textos literários oriundos de culturas não hegemônicas?

A Jamaica no palco: sugestões para a tradução de *At what a price*, de Una Marson

Ian Alexander

Tradução, voz e ética

Eu traduzo entre o inglês e o português: o inglês, porque nasci na Austrália, colonizada pelo Império Britânico, e o português, porque a minha esposa nasceu no Brasil, colonizado pelo Império Português. Traduzo, portanto, entre duas línguas coloniais, que – junto com o castelhano – surgiram em terras do oeste da Europa, foram levadas para além do oceano, se enriqueceram pelo contato – nem um pouco pacífico – com outros povos, outras línguas, outras experiências do mundo, e deixaram de ser línguas europeias. De todas as dezenas de línguas de origem europeia, são apenas essas três que, hoje em dia, têm a grande maioria de seus falantes em outros continentes. Dessas três, o português é o único que concentra essa maioria num único país, sendo nesse país a maior parte da população é de ascendência africana. Conforme a filósofa Lélia Gonzalez,

apesar de todo o racismo vigente, os brasileiros falam “pretuguês” (o português africanizado) e só conseguem afirmar como nacional justamente aquilo que o negro produziu em termos de cultura: o samba, a feijoada, a descontração, a ginga ou jogo de cintura etc. (Gonzalez, 1981, p. 185).

Por ser tão grande e por não ter nenhum país vizinho que fale a mesma língua, o Brasil parece ter se acostumado a um certo isolamento; para Antonio Candido, por exemplo, “é ela [a literatura brasileira], não outra, que nos exprime” (Candido, 2006, p. 11). Para outros leitores nas Américas, não é assim. Anglófonos – de 14 países que se estendem desde a fronteira de Roraima até o Ártico – podem emprestar seus livros um ao outro e ter a oportunidade de se reconhecer (ou não) nos relatos de outro país. Leitores de castelhano

– do Rio da Prata, da cordilheira dos Andes, do Caribe, do México – podem encontrar semelhanças e diferenças nas obras dessas várias terras, podem ao mesmo tempo se olhar de fora e se sentir parte de algo maior do que sua própria nação.

Quando traduzimos, também apostamos que é possível se ver refletido em textos escritos em outro país e em outra língua, que as experiências pessoais e históricas de outras terras talvez não sejam tão diferentes assim das nossas. Mas onde procurar o espelho adequado? Quais textos vão despertar em leitores brasileiros a sensação de enxergar outra versão de si? No ensaio “A categoria político-cultural da amefricanidade”, de 1988, Lélia Gonzales afirma que os mesmos processos que transformaram o português dos colonizadores no pretuguês brasileiro operaram também em outras partes do continente, e que

a presença negra na região caribenha (aqui entendida não só como a América Insular, mas incluindo a costa atlântica da América Central e o norte da América do Sul) modificou o espanhol, o inglês e o francês falados na região (quanto ao holandês, por desconhecimento, nada posso dizer) (Gonzalez, 1988, p. 115).

Além dos efeitos estritamente linguísticos, a autora também reconhece que “similaridades ainda mais evidentes são constatáveis se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc.” (Gonzalez, 1988, p. 115). A esta lista, eu gostaria de acrescentar as literaturas, o que necessariamente chama atenção para a distância que ainda separa a fala e a escrita no Brasil. O pretuguês pode ser a língua falada de todos os brasileiros, mas – como aponta a tradutora Fernanda Bastos (Bastos, 2021) – isso não quer dizer que seja também sua língua escrita. Muito pelo contrário, o país continua obrigando seus cidadãos a escreverem conforme a mesma gramática e a mesma grafia do antigo colonizador.

Nos termos amplos de Gonzalez, a região caribenha abrange 25 países, dos quais 12 têm o inglês como língua principal.¹ Cada obra literária que conheço de qualquer um desses 12 oferece perspectivas valiosas sobre a vida no Brasil, desde o legado do colonialismo e as relações de raça e de gênero até os menores detalhes. Num romance da Guiana, *Buxton Spice*, de Oonya Kempadoo, o que será que é essa fruta que se chama *cherry*? É a acerola (Kempadoo, 1998). Ou num conto de Belize, *A hero's welcome*, de Zoila Ellis, o que é a *cotton tree*? É a paineira (Ellis, 1988). E esse tal de *chigger*, numa peça de Santa Lúcia, *Ti-Jean and His Brothers*, de Derek Walcott? É o bicho de pé (Walcott, 1970). Às vezes, parece que estou lendo o próprio Brasil escrito em inglês.

Ao mesmo tempo, essas mesmas obras trazem questões sociais e linguísticas que não têm paralelo evidente no Brasil. Na peça de Walcott, o próprio “Ti” no nome do personagem Ti-Jean é um resquício do francês “petit”, porque Santa Lúcia foi colonizada pela França antes de ser tomada pelos ingleses, e a fala popular do país continua misturando as duas línguas. Como encontrar no português do Brasil um efeito parecido? Em Belize, além da parte significativa da população que fala espanhol, existem populações negras de origens distintas,

¹ São, por ordem decrescente de população, Jamaica, Trindade e Tobago, Guiana, Belize, Bahamas, Barbados, Santa Lúcia, Granada, São Vicente e Granadinas, Antígua e Barbuda, Dominica, São Cristóvão e Neves.

cada uma com sua própria língua (Kriol, Garifuna) e suas maneiras características de usar o inglês. Quais recursos podemos usar em português para distinguir as falas de personagens dessas comunidades nos contos de Ellis? Mais de metade da população da Guiana é de origem indiana, quase um terço é de origem africana, e o romance de Kempadoo também inclui personagens de origem portuguesa. Uma coisa é descrever as pessoas; outra é fazer suas falas traduzidas ao português soarem distintas e plausíveis; outra, ainda, é conseguir que essas distinções sugiram o mesmo tipo de diferença social que representam no texto de partida.

Para mim, todas essas questões de tradução, inclusive as mais simples, se voltam para a questão da voz; traduzir é sempre uma questão de escutar as vozes do texto de partida, e tentar encontrar as vozes adequadas para dizer as mesmas coisas na língua de chegada. A fruta que chamei de *acerola*, por exemplo, chamei assim porque é o nome que conheço, mas a Wikipédia me diz que a mesma fruta (*Malpighia emarginata*) também se chama *azerola*, *cereja-do-pará*, *cereja-de-barbados* e *cereja-das-antilhas*. Onde e quando se usa cada um desses termos? E, mais do que tudo, quem usa? A Wikipédia também me diz que, em inglês, a mesma fruta se chama *acerola*, *cherry*, *Guarani cherry*, *Barbados cherry*, *West Indian cherry* e até *wild crepe myrtle*. Quem usou a palavra *cherry* não foi apenas a autora, Oonya Kempadoo; foi também a narradora, Lula, uma menina de 13 anos, de uma das raras famílias mistas (mãe de origem africana, pai de origem indiana), e amiga das vizinhas Rachel e Judy De Abro, de origem portuguesa. A fruta é uma coisa concreta e nos diz alguma coisa sobre as plantas que crescem nos terrenos baldios de uma comunidade fictícia no litoral da Guiana, mas a voz é o próprio texto. Acertar o nome da fruta tem seu valor; encontrar a voz que vai permitir ao leitor poder ouvir *em português* as falas e os pensamentos que a menina Lula elaborou *em inglês* é o próprio ato de traduzir.

O caso específico que vou tratar neste capítulo é de como abordar a tradução de *At what a price*, uma peça da jamaicana Una Marson, sendo que sou homem branco, nascido na Austrália. Não tenho a experiência de viver como mulher negra numa sociedade racista; não tenho conhecimento profundo dos jeitos de falar das comunidades negras, nem na Jamaica, nem no Brasil. Que capacidade, que direito tenho eu de traduzir as obras de Marson?

Alguém poderia argumentar que, num mundo ideal, textos de autoras negras caribenhas deveriam ser traduzidas por mulheres negras brasileiras. Por um lado, eu diria que sim, e eu nem teria a coragem de apresentar uma tradução apenas minha dessa peça como trabalho acabado, pronto para ser encenado. Sempre sinto a necessidade de trabalhar junto de alguém com conhecimento muito mais orgânico da língua de chegada. Por outro lado, daria para argumentar que o mundo não é ideal, que num mundo ideal não teria nem colonialismo, nem escravidão, nem qualquer hierarquização social de jeitos de falar. Num mundo ideal, traduzir não seria um ato antirracista, porque não existiria racismo. No nosso mundo bem real, a conversa entre o Brasil e as autoras caribenhas mal começou. Una Marson é basicamente desconhecida no país, e talvez uma tradução minha possa servir, pelo menos, para abrir possibilidade de Marson ser conhecida e melhor traduzida num momento futuro. Talvez eu deva encarar o risco de errar como sendo muito menor que o risco da conversa não começar.

Na década de 1980, o teórico André Lefevere escreveu artigo sobre as várias traduções de uma peça do alemão Bertolt Brecht e a recepção delas nos sistemas literários do mundo anglófono. Ele afirma que

seria fácil dizer – como muitos estudos tradicionais de tradução já disseram – Mannheim é bom; Hays e Bentley são ruins. Faz mais sentido dizer que Mannheim teve a oportunidade de ser bom justamente porque Hays, e especialmente Bentley, já tinham traduzido Brecht antes dele. Chamaram atenção para ele e deram início ao debate (Lefevere, 1982, p. 13).²

É animador ver que uma tradução, agora vista como inadequada, serviu para dar o pontapé inicial que acabou levando um autor a ser conhecido em outro sistema literário, o que, por sua vez, levou a traduções melhores e a ainda mais reconhecimento. Mas essa possibilidade não elimina outra: de uma tradução ser não apenas inadequada, mas inadequada de uma maneira que mata o próprio debate que procurou estimular. A citação de Lefevere continua:

se tivessem traduzido Brecht em termos das suas próprias expectativas desde o início, sem levar em consideração a poética do sistema de recepção, é provável que o debate não teria nem começado [...] Hays e Bentley criaram uma ponte entre Brecht e o outro sistema; para tal, tiveram que se adaptar às expectativas poéticas e comerciais daquele sistema (Lefevere, 1982, p. 14).³

As primeiras traduções de Brecht ao inglês são vistas como inadequadas hoje em dia, porque se adaptaram *demais* ao sistema de recepção, apagando elementos que, a princípio, seriam excessivamente estranhos, mas que – com o passar do tempo – chegaram a ser compreendidos, aceitos e valorizados. Uma tradução minha de Una Marson, se errasse na representação das vozes dos personagens, seria inadequada pelo motivo oposto, por *não* se adequar às expectativas poéticas do sistema de recepção, ou seja, as da literatura brasileira de autoria negra. Tal tradução não criaria uma ponte adequada para gerar debate e abrir espaço para traduções melhores, e poderia acabar apagando o interesse que a peça deveria suscitar.

Em *At what a price* [A qual custo] (Jamaica, 1931) – primeira peça de Marson – a protagonista é uma jovem negra de classe média que fala inglês britânico e, em determinado momento, critica a fala mais evidentemente jamaicana de uma empregada. Em sua segunda peça – *London calling* (Chamada de Londres, Inglaterra, 1937) – os personagens caribenhos

² No inglês: “It would be easy to say – as traditional translation studies have done time and again – that ‘Mannheim is good; Hays and Bentley are both bad.’ It would be closer to the truth, however, to say that Mannheim can afford to be good because Hays, and especially Bentley, translated Brecht before he did. They focused attention on Brecht and, in so doing, they got the debate going.” Todas as traduções no texto são responsabilidade minha.

³ No inglês: “If they had translated Brecht on his own terms to begin with, disregarding the poetics of the receiving system, chances are that the debate would never have got going in the first place [...] Hays and Bentley established a bridgehead for Brecht in another system; to do so, they had to compromise with the demands of the poetics and the patronage dominant in that system.”

são todos privilegiados e parecem falar basicamente o mesmo inglês britânico usado pelos personagens ingleses. Já em *Pocomania*⁴ (Jamaica, 1938), uma proporção significativa do tempo no palco é ocupada por personagens que falam um inglês marcadamente jamaicano, sendo que, dessa vez, tanto essas personagens, quanto sua fala, são tratadas com o mesmo respeito recebido pelos personagens de classe média. Acertar esse contraste linguístico é crucial para a validade de uma tradução de *Pocomania*. Se a diferença entre os dialetos numa tradução minha fosse insuficiente, o próprio motor social da peça poderia ficar invisível; já se a diferença saísse soando como um português “correto” ao lado de outro “errado”, a própria ética da peça seria anulada. Se o ato de traduzir é sempre questão de escutar as vozes que falam em uma língua e encontrar as vozes adequadas para falar as mesmas coisas em outra língua, a minha capacidade de reconhecer e de produzir as vozes marca os limites da minha capacidade de traduzir.

Jamaica, Una Marson, At what a price

Para brasileiros (e australianos), a Jamaica parece pequena – apenas duas vezes a área do Distrito Federal e basicamente a mesma população –, mas tente construir um panorama de sua história e cultura em dois parágrafos! Teria que dar conta do clima tropical, dos terremotos, dos furacões, da geologia, das montanhas íngremes no leste da ilha, do terreno incrivelmente acidentado do *Cockpit Country*, no oeste. Teria que falar do povoamento pelos indígenas aruaque e taíno, da chegada dos conquistadores espanhóis, da escravização de africanos do oeste do continente, da fuga de muitos desses africanos da escravidão, da formação das comunidades *maroons* (quilombos) no interior montanhoso, tudo isso em paralelo com os eventos comparáveis na América portuguesa. Teria que explicar como os holandeses que foram expulsos de Pernambuco ensinaram para os ingleses como usar terra roubada (na América) e trabalho roubado (da África) para plantar cana-de-açúcar (do sudeste da Ásia) e gerar lucros inacreditáveis (na Europa), como os ingleses derrotaram os espanhóis na Jamaica em 1655 e implantaram esse regime brutal, como as comunidades *maroons* conseguiram resistir aos ataques ingleses, como a língua dos donos do poder foi modificada pela maioria negra e se transformou no contínuo linguístico que vai desde o inglês jamaicano até o *patwah*, baseado no inglês, mas com sua própria gramática e com muito vocabulário derivado da língua acã, da atual Gana.

Teria que continuar narrando até a década de 1830, quando os ingleses aboliram a escravatura – decidindo que, afinal, não era a maneira mais lucrativa de explorar o trabalho alheio – e compensaram os brancos que tinham perdido o direito de escravizar, mas não os negros que tinham sido escravizados. E até a década de 1860, quando o governador John Eyre declarou a lei marcial como resposta a uma pequena rebelião em Morant Bay e deixou

⁴ O título em inglês se refere – de uma maneira hoje em dia vista como pejorativa – a uma manifestação religiosa afro-jamaicana.

que as tropas britânicas massacrassem mais de 400 jamaicanos negros – homens, mulheres, crianças –, muitos dos quais não tinham nenhuma ligação com a rebelião.

Teria que lembrar que os mesmos orixás que vieram para o Brasil, também foram para o Caribe; que, como no Brasil, as crenças e as práticas religiosas dos africanos conviveram e se entrecruzaram com aquelas dos europeus e deram origem a formas religiosas jamaicanas, das quais o movimento rastafári é apenas a mais conhecida. E que, como no Brasil, os jeitos africanos de fazer música e dança se misturaram com os jeitos europeus e deram origem a gêneros especificamente jamaicanos, como o *ska*, o *reggae* e o *dub*. E que, como no Brasil, atletas negros jamaicanos se tornaram mundialmente conhecidos em esportes promovidos pelos ingleses: no atletismo, por exemplo, mas especialmente no críquete, esporte de suprema importância no Caribe anglófono, no Sul da Ásia e na Austrália, mas que é jogado no Brasil (pelo menos nas praias do sul do país) apenas numa forma muito simplificada chamada *taco*. Na minha infância, os jogadores do Caribe eram os deuses do críquete, do mesmo jeito que os jogadores brasileiros eram deuses para quem conhecesse o futebol. Mas, a essa altura, já chegamos no século XX e à Una Marson.

Marson nasceu em 1905, na cidade de Santa Cruz, no interior da Jamaica, filha mais nova de Solomon, pastor na igreja batista, e Ada, esposa e mãe recatada e severa; depois da morte do pai, a família perdeu o que tinha de conforto econômico e de *status* social. Marson, preta e agora pobre, estudou como bolsista num internato para “meninas brancas e clarinhas da classe média alta”, onde sentiu diariamente “o legado de desprezo pela pele preta, que estava presente em toda a sociedade” (Tomlinson, 2019, p. 14).⁵ Sem completar o último ano do ensino médio, Marson estudou estenografia e foi morar na capital, Kingston. Em 1928, ela conseguiu apoio financeiro para lançar uma revista, *The Cosmopolitan*, com a missão de “resgatar do desprezo nacional a secretária de baixo salário, a camelô trabalhadora, a mãe solo, a diarista desempregada” (Jarrett-Macauley, 1998, p. 30);⁶ em 1930 e 1931, ela publicou, por conta própria, dois volumes de poesia, *Tropic reveries* (Devaneios tropicais) e *Heights and depths* (Altos e baixos); em 1932, aos 27 anos, ela estreou no teatro.

At what a price nunca foi publicada em livro; a única versão disponível é o manuscrito preparado para a produção londrina de 1934, escaneado na Biblioteca Britânica.⁷ Como a própria Marson, a protagonista Ruth Maitland é uma jovem jamaicana, preta, interiorana, de família de classe média, que se muda para Kingston para trabalhar como estenógrafa; diferente de Marson, ela é seduzida pelo patrão, engravida e volta para a casa dos pais. Ruth está presente no palco em 31 das 42 páginas do manuscrito e interage – pelo menos minimamente

⁵ No inglês: “upper-middle-class white and light-skinned girls”; “the legacy of contempt for dark skin was present throughout society”.

⁶ No inglês: “Una sought to rescue the secretary of slender means, the hard-working higgler (street vendor), the single mother and the unemployed domestic from cold national disregard”.

⁷ São quatro datas para a mesma peça. A primeira versão de *At what a price* foi escrita em Kingston em 1931 e produzida em 1932; a segunda versão foi registrada em Londres em 1933 e produzida em 1934. O único texto disponível, portanto, é de 1933, mas não há como saber se ou como difere do texto de 1931.

– com todos os outros personagens. As seis cenas se passam em três lugares – a casa da família de Ruth, a pensão onde ela mora na capital e o escritório onde ela trabalha –, e apenas três dos 19 personagens aparecem em mais de um desses lugares. A própria Ruth, evidentemente, aparece nos três; as outras exceções são Fitzroy, o patrão, e Myrtle, uma amiga que mora na pensão. A primeira reviravolta do enredo é que Myrtle já conhece Fitzroy de antes, e sabe de segredos que podem destruir a carreira dele. Depois de descobrir que Ruth está grávida, ela usa essas informações para chantagear Fitzroy, para que ele case com Ruth. A segunda reviravolta é que Ruth rejeita a ideia desse casamento por obrigação e volta para o interior, onde acaba aceitando Rob, o homem que queria casar com ela desde o início.

Uma resenha da produção londrina de *At what a price* chama a atenção, já na manchete, para dois fatos: que todos os atores eram negros e que esses atores tinham sotaques variados, descritos no corpo do texto como africanos, jamaicanos e ingleses (Hughes, 1934). A princípio, todos os personagens da peça também são negros, mas suas vozes são todas jamaicanas. Em sua biografia de Marson, Delia Jarret-Macauley descreve Fitzroy como estrangeiro e implicitamente branco, o que não me parece justificado (Jarret-Macauley, 1998). Na década de 1930, a Jamaica era colônia britânica, onde uma pequena elite que se definia como branca (ou seja, de ascendência apenas europeia) governava uma enorme maioria de ascendência africana, mista ou não. No meu entender, quando Fitzroy se descreve para Ruth como sendo “de tez clara” (Marson, 1933, p. 20),⁸ ele está marcando uma distinção de cor, não de raça. Ou seja, ele não está se posicionando (conforme a divisão racista) como *branco*, mas sim (conforme a gradação colorista) como *negro* de pele clara, o suficiente para ter privilégios dentro da sociedade racista. Ruth repete essa mesma distinção ao explicar para Myrtle a decisão de não casar com ele, dizendo que, com o tempo, o marido lembraria apenas que ela “não faz parte de seu círculo, não é de sua cor” (Marson, 1933, p. 39).⁹

Fora isso, Fitzroy é dono de uma empresa que parece ter apenas duas funcionárias, vive da importação de produtos para serem revendidos para camelôs e – crucialmente para a tradução da peça – fala um inglês que não difere significativamente daquele dos outros personagens de classe média, como a própria Ruth ou seu pai, James Maitland, dono de um armazém no interior. Aos meus ouvidos, todos falam um inglês padrão, britânico, sem nenhuma marcação forte. Dos 19 personagens na peça, 15 cabem dentro desse grupo de classe média; as diferenças entre seus jeitos de falar são uma questão de variação individual, não de distinção sociolinguística. Essas vozes não apresentam grandes complicações para a tradução, porque os personagens podem, a princípio, falar como cidadãos da classe média de Fortaleza, de Porto Alegre, de Campinas, ou de qualquer outro lugar onde a peça vai ser produzida.

As questões complexas surgem com os quatro personagens que falam formas mais evidentemente jamaicanas de inglês, com gramática distinta do padrão britânico e com pronúncia indicada graficamente no texto. Não tenho como avaliar até que ponto suas falas representam

⁸ No inglês: “*complexion fair*”.

⁹ No inglês: “*not of his set, not of his colour*”.

versões autênticas do inglês jamaicano do início da década de 1930, mas isso pouco importa para a tradução, porque também não posso avaliar se o inglês da maioria dos personagens representa fielmente o inglês falado pela classe média jamaicana da mesma época. Em termos de sua função na peça, o que importa é a distância sociolinguística marcada entre Ruth e esses quatro: Josephine, a moça que trabalha no escritório de Fitzroy; Marti Boils e Septi Blisters, dois camelôs que compram produtos dele; e Clementina, empregada na casa dos Maitland, no interior.

Ruth Maitland é a alma de *At what a price*, e quem representou esse papel na produção em Londres, foi a própria Una Marson; (Hughes, 1934) a peça parece convidar a plateia a se identificar com Ruth, certamente no papel de mulher preta que desafia as convenções, mas talvez também no papel de jovem de classe média que não questiona seus privilégios e seus preconceitos, inclusive seus preconceitos linguísticos. Seria possível ver na peça uma valorização da fala jamaicana dos quatro personagens de classe trabalhadora? Não é essa a minha impressão, inclusive porque em *London calling* – escrita seis anos mais tarde – um dos personagens caribenhos afirma que, no fictício país dele, “temos apenas costumes ingleses”, e recebe a resposta de um personagem africano: “Entendi, entendi. É muito triste que vocês não têm língua, não têm traje típico, não têm costumes” (Marson, 1937, p. 85).¹⁰ É só com *Pocomania*, escrita no ano seguinte, depois da volta de Londres para a ilha natal, que Marson começa a celebrar a fala jamaicana no palco. Podemos, mesmo assim, incorporar a lição do texto de 1938 na tradução daquele de 1933? Podemos encontrar maneiras de ser leais à Marson de 1933, à Marson de 1938, aos jamaicanos trabalhadores da década de 1930 e às plateias brasileiras da década de 2020? Podemos manter o que Ruth tem de admirável sem fingir que ela não tenha falhas?

Logo no início da segunda cena, a primeira na capital, temos no palco Fitzroy, Ruth e Josephine: um homem e duas mulheres, ou um patrão e duas funcionárias, ou um homem “de tez clara” e duas mulheres pretas. As primeiras falas, porém, embaralham essas divisões de gênero e de cor, porque a fala de Ruth sai no mesmo inglês do patrão, enquanto a de Josephine a marca como oriunda de outra classe social. Neste primeiro momento, Josephine é apresentada apenas como menos sofisticada que Ruth: é Ruth que fala como o patrão, é Ruth que conversa com o patrão, é Ruth que atrai o patrão. Na segunda cena em que Josephine aparece – a penúltima da peça – a distinção sociolinguística permanece, mas podemos dizer que seu significado se inverte: Ruth tem, sim, a fala da classe média, mas sabemos agora que ela é ingênua, não sofisticada. É Ruth que acreditou nas boas intenções do homem clarinho, seu patrão; é Ruth que está grávida; é Ruth que não tem emprego e vai precisar voltar para o interior. Este é um contraste que a peça estabelece propositalmente? Mesmo se a resposta for “não”, a situação nos autoriza a reconhecer na pessoa de Josephine e no seu dialeto a mesma dignidade que a peça obviamente enxerga em Ruth.

Se o texto da peça vai ser traduzida como teatro – ou seja, para uma produção – a questão aqui tem a ver com o som das falas no palco e com as implicações sociais das

¹⁰ No inglês: “we have only English customs in Novoka” / “I see, I see – it is very sad that you have no language, no dress and no customs”

vozes que falam, não com o jeito de representar essas vozes no papel; no fim, é uma questão da produção da peça, não da tradução do texto. As falas de Josephine podem, a princípio, ser traduzidas exatamente do mesmo jeito daquelas de Ruth – ou seja, sem marcar a pronúncia, sem escolher um dialeto específico para utilizar –, deixando para a equipe de produção a decisão de como estabelecer na prática a diferença entre as vozes.

Josephine não é uma figura cômica, mas Boils e Blisters são; os próprios nomes, por exemplo, podem ser traduzidos como Bolhas e Aftas. De certa forma, são tratados na peça como *objetos* cômicos, quando procuram alcançar uma linguagem sofisticada, sem compreender plenamente o sentido das palavras que estão usando. Por outro lado, podemos ver os dois também como *sujeitos* cômicos, que brincam com o fato de Fitzroy não conseguir lembrar quem eles são, brincam com os nomes e as qualidades dos produtos que vão comprar, brincam com Josephine. Na primeira metade da penúltima cena, apenas Boils, Blisters e Josephine estão no palco; a insinceridade aberta do flerte de Boils e a autodefesa indignada de Josephine contrastam fortemente com a investida (hipócrita) de Fitzroy e a reação (ingênua) de Ruth.

Aqui, a questão para a tradução – que novamente é uma questão do palco, não apenas do texto – é de que tipo de humor a produção quer com essa dupla. Quando Boils se apresenta como Diretor da firma Boils e Blisters, a plateia vai ser convidada a rir das pretensões dele, ou a rir *com* ele pela paródia proposital das pretensões de Fitzroy (Marson, 1933)? Quando Fitzroy diz que o perfume que ele tem para vender é o “legítimo Quatro-Sete-Onze”, e Blisters responde que “por causa dessa depressão, as pessoas estão procurando o legítimo Quatro-Sete-Dez” (Marson, 1933, p. 10),¹¹ a produção vai convidar a plateia a se sentir superior a um homem que não entende que o nome do produto não está sujeito a operações matemáticas, ou a se solidarizar com um homem que cria humor das dificuldades da vida? E, inclusive, com um homem que sabe que quem fala “legítimo” tem algo para esconder? Como tradutor branco e australiano de uma peça de autoria negra e jamaicana, para ser produzida por e para pessoas negras brasileiras, a única coisa válida que eu poderia fazer é traduzir o sentido das falas, dos trocadilhos, das interações, acrescentar notas para descrever os tipos de posicionamento social que transparecem no texto, e me disponibilizar para auxiliar o pessoal da produção. A própria voz – não apenas a pronúncia, mas a gramática, as gírias, a gestualidade, e toda a expressão do ser através da fala – só pode ser plenamente estabelecida no contexto vivo do palco.

A última personagem é Clementina, o principal nó ético da peça. Blisters e Boils são figuras cômicas; Clementina não é. Josephine é colega de Ruth, seu par, uma mulher independente; Clementina não é. Josephine, Blisters e Boils interagem principalmente entre si e com Fitzroy; ao criar uma ou outra impressão desses personagens, uma produção da peça vai gerar um ou outro conjunto de paralelos e de contrastes com a protagonista e com as situações em que ela se encontra. Clementina, por outro lado, interage quase exclusivamente com a própria protagonista; cada momento no palco, cada fala, cada ação de Clementina nos diz alguma coisa não apenas sobre ela, mas também sobre sua relação com a família, com Ruth e sobre Ruth como pessoa.

¹¹ No inglês: “Genuine 4711.” / “On account of dis depression people begin to ask for genuine 4710 Boss.”

Na primeira cena, Clementina entrega um pacote para Ruth e explica de onde veio. Em 11 palavras no manuscrito, são marcadas seis divergências do inglês padrão dos outros personagens, sendo quatro de pronúncia. Em vez de agradecer, Ruth repete o último trecho da fala de Clementina e diz: “Ah, Clementina, quando é que você vai aprender a falar corretamente? Me parece que passar as noites tentando te ensinar foi só um grande desperdício de querosene.” Clementina repete o trecho em questão, dessa vez usando a conjugação padrão do verbo, mas sem mudar a pronúncia. Ruth retruca “Ah, vai. Você nunca vai aprender” (Marson, 1933, p. 4).¹² A principal decisão tradutória aqui é a escolha da relação entre o português de Clementina e aquele dos outros personagens. Em vez de escolher qual tipo de “erro” Ruth vai corrigir, me parece melhor encontrar a voz adequada para Clementina, traduzir a fala para aquela voz, e daí reconhecer qual elemento daquela fala seria escolhido para “correção” por alguém com as atitudes de Ruth. A palavra escrita existe apenas como ferramenta na criação do ser que fala no palco.

Na sequência, a direção indica que Clementina fica angustiada; ela pergunta quem vai ensinar as palavras para ela quando Ruth for para a capital. Ruth responde: “Mas Clementina, você não mostra nenhum sinal de progresso. Se você se esforçar mais, a senhora minha mãe vai ajudá-la às vezes.” Clementina afirma que vai fazer o melhor possível para poder ler, escrever e falar bem quando Ruth voltar; Ruth fala: “Muito bem, Clementina. Mãe, isso vai dar trabalho para a senhora.” (Marson, 1933, p. 5).¹³

A princípio, o comportamento de Ruth não me parece nada admirável, mas tenho dificuldade em adivinhar exatamente o que a peça quer com ela. Por um lado, uma produção pode querer tratar essa interação como momento cômico, usando Clementina como objeto risível; por outro lado, pode tentar posicionar Ruth como patroa benevolente, generosamente investindo seu tempo numa tarefa que não dá retorno. Minha impressão é que a cena realmente não está prestando atenção em Clementina, que ela está lá nas margens da ação, sem nunca entrar em foco. A produção pode, mesmo assim, querer focar nela e criticar o comportamento da protagonista, representando no palco uma Clementina mais irônica, mais resistente, mais ciente das relações de classe do que pode parecer no papel. Para escolher apenas uma sugestão do manuscrito: justamente quando Ruth está proclamando, do alto de sua falta de autoconhecimento, que ela vai ser um sucesso em Kingston, Clementina já fala de seu retorno, como se ela soubesse melhor que a protagonista o que vai acontecer na capital.

A última cena abre com Clementina sozinha no palco, oferecendo a única oportunidade de ouvir a voz dela sem Ruth estar presente. Logo a patroa entra, e a interação que segue tem a aprendizagem da empregada como foco; com a chegada de Myrtle, a interação é mais diretamente de patroa e empregada. Assim, podemos tentar analisar se a fala de Clementina mudou desde a primeira cena, se muda quando a patroa entra em cena, e também se a relação

¹² No inglês: “*Oh Clementina, when are you going to learn to speak properly? It seems my sitting up and trying to teach you has only been a waste of expensive kerosine oil.*” / “*Oh go on, you'll never learn.*”

¹³ No inglês: “*But Clementina, you don't show any signs of improvement. If you try harder Missis will help you sometimes.*” / “*That's the spirit Clementina. Mother, you are in for it.*”

entre as duas mulheres mudou. Para examinar as várias fases dessa cena, procurei traduzir as falas relevantes com o mínimo possível de sabor, incluindo apenas as informações. No quadro 1, Clementina comenta o comportamento da família.

Quadro 1 – Clementina sozinha – arrumando

Clem.	<i>But lawd, why dese people will leave dem tings all over de place. Dem don't tink I tired to pick dem up.</i>	Meu deus, por que essas pessoas deixam suas coisas em tudo que é lugar. Não sabem como estou cansada de juntar tudo?
-------	---	--

(MARSON, 1933, p. 38, grifos nossos)

Neste momento, quando Clementina está trabalhando e falando sozinha, a pronúncia é marcada em oito das 22 palavras (em redondo no quadro) e todos os verbos auxiliares são usados conforme uma gramática que difere do padrão britânico. Ruth diria “*why do these people*” em vez de “*why dese people will*”, “*Don't they think*” em vez de “*Dem don't tink*”, e “*I am tired*” em vez de “*I tired*” (negrito no quadro). O jeito de falar representado por essas duas frases parece coerente com aquele da primeira cena.

No Quadro 2, Clementina para de trabalhar para olhar um chapéu que Ruth deixou no chão.

Quadro 2 – Clementina sozinha – chapéu

	<i>(Sees Ruth's hat on the floor)</i>	(Vê o chapéu de Ruth no chão)
Clem.	<i>What a nice little hat</i>	Que chapeuzinho bonito.
	<i>(picks it up)</i>	(Pega o chapéu)
Clem.	<i>It would jes' suit me nicely. Let me try it.</i>	Cairia muito bem em mim. Vou provar.
	<i>(Puts it on and runs to look in the mirror. Footsteps. She takes off hat hurriedly and starts brushing it) (Enter Ruth)</i>	(Coloca o chapéu e corre para se olhar no espelho. Passos. Tira o chapéu rapidamente e começa a escová-lo.) (Ruth entra)

(MARSON, 1933, p. 38, grifos nossos)

Com esse novo foco, a linguagem de Clementina parece mudar drasticamente: essas três frases são menos complexas que as anteriores, mas não apresentam nenhuma estrutura que não seja padrão; além disso, apenas uma das 15 palavras tem uma pronúncia especificada (em negrito no quadro). Se Clementina quer imitar a fala da patroa enquanto experimenta o chapéu – ao ponto de pronunciar “*little*” de forma padrão, quando é bastante comum encontrar a grafia “*lickle*” no inglês jamaicano – parece estranho que ela se permita o deslize de falar “*jes*” em vez de “*just*”. Talvez meu ouvido seja inadequado para captar as nuances, mas me parece

que Clementina está parodiando a patroa; mesmo que não seja o caso, podemos aproveitar a sugestão na tradução para representar a mulher de maneira mais autônoma, menos subserviente.

O Quadro 3 mostra o momento em que Clementina quer falar com Ruth sobre sua aprendizagem, mas é ignorada.

Quadro 3 – Clementina com Ruth – aprendizagem

Clem.	<i>Miss Root.</i>	Dona Ruth.
Ruth	<i>Yes Clementina.</i>	Sim, Clementina.
Clem.	<i>I have learn all me words for today ma'am.</i>	Aprendi todas as minhas palavras para hoje, senhora.
Ruth	<i>Well, learn six more. I shan't hear them tonight.</i>	Então aprenda mais seis. Não vou ouvi-las hoje.
Clem.	<i>All right Miss Root</i>	Tudo bem Dona Ruth.

(MARSON, 1933, p. 38, grifos nossos)

Esse trecho marca três divergências de pronúncia em relação ao padrão britânico: “Root” em vez de “Ruth”, “learn” em vez de “learnt”, e “me” em vez de “my” (em negrito no quadro). A patroa está distraída e não presta atenção na fala da empregada; se prestasse, perceberia que Clementina acaba de usar uma forma verbal bastante sofisticada, com o verbo auxiliar padrão. Na primeira cena, quando Clementina falou “bring” em vez de “brought”, ela usou o verbo no infinitivo em vez de conjugá-lo no passado simples, como Ruth exigia. No início dessa última cena, falando sozinha, no dialeto em que se sente mais confortável, todos os verbos auxiliares que Clementina usa são empregados de forma não padrão. Agora, quando quer mostrar para a patroa o quanto aprendeu da forma prestigiada da língua, e num contexto em que aquele mesmo passado simples já seria bastante adequado, ela utiliza o *present perfect*, tempo verbal pouco usado em vários dialetos de inglês, e que geralmente causa dificuldades para alunos brasileiros, por representar uma noção do tempo não codificada na gramática da língua portuguesa. Mais do que apenas falar que estudou hoje, Clementina mostra o quanto já aprendeu; Ruth – do mesmo jeito que deixa o chapéu no chão para Clementina pegar – apenas manda a empregada trabalhar mais. Pode não ser fácil encontrar maneiras linguísticas de mostrar essa relação em português, mas a sugestão pode ser traduzida no palco como pronúncia, jeito de falar, atitude ou como um elemento da relação entre as duas mulheres. No quadro 4, podemos observar o resultado da atitude de Ruth: Clementina abandona o esforço de usar os verbos auxiliares do jeito que a patroa ensina, e volta às formas que para ela são mais familiares.

Quadro 4 – Clementina com Ruth – ordens

Ruth	<i>Clementina, quick, the gate.</i>	Clementina, rápido, o portão.
Clem.	<i>A lady getting out of a car ma'am</i>	Uma moça está descendo de um carro, senhora.
Ruth	<i>Oh hurry Clementina, show her in here.</i>	Depressa, Clementina, manda ela entrar.
	[...]	[...]
Clem.	<i>De car come fe de lady Miss Root.</i>	O carro já chegou para a moça, Dona Ruth.

(MARSON, 1933, p. 38-39, grifos nossos)

Em vez de “*is getting*”, ela fala apenas “*getting*”; em vez de “*has come*” – o mesmo *present perfect* que usou no outro trecho –, usa apenas “*come*” (negrito no quadro). Na última frase, na última fala que ouvimos de Clementina, ela também carrega na pronúncia, com metade das palavras marcadas (redondo no quadro).

Juntando as quatro fases da última cena, temos uma Clementina que fala inglês jamaicano quando ninguém está ouvindo, parodia a patroa enquanto experimenta seu chapéu, se esforça para usar um tempo verbal sofisticado para impressioná-la e – depois de ser ignorada – enfatiza o próprio dialeto em detrimento do dialeto imposto por Ruth. Em vez de contabilizar “erros” na fala da empregada e produzir um texto em português com um número igual de “erros” mais ou menos equivalentes, me parece que a tradução dessas falas tem dois passos obrigatórios: o primeiro é encontrar uma voz autêntica para Clementina, voz que surja da comunidade negra da cidade em que a peça vai ser produzida e que aquela comunidade vai reconhecer. O segundo passo é encontrar, dentro daquela voz, as maneiras autênticas de alternar entre a forma mais confortável, a forma para parodiar a patroa, a forma para mostrar o esforço na aprendizagem e a forma enfaticamente resistente no final. Sendo eu quem sou, nenhuma dessas decisões cabe a mim.

Considerações finais

Não há espaço aqui para contar a história de Una Marson em Londres, de seu trabalho na Liga das Nações, da volta para a Jamaica em 1937, desolada com a recusa do Império Britânico de enfrentar a invasão da Etiópia pela Itália fascista, da produção em Kingston da peça *London calling*, em que a principal clivagem linguística é entre os personagens de fala britânica (caribenhos, africanos, ingleses) e um único caribenho de fala estadunidense. Não há como entrar em detalhes sobre a peça *Pocomania*, escrita e produzida na Jamaica, com sua valorização da fala e da religião afro-jamaicanas, nem sobre a volta de Marson a Londres, o trabalho na BCC, que cumpriu papel crucial na formação da literatura anglo-caribenha,

ou o período que ela passou nos Estados Unidos. Para quem quiser saber mais sobre esses assuntos, sugiro as biografias de Délia Jarrett – Macauley e Lisa Tomlinson e, em português, um artigo meu, chamado “Cinco contemporâneas anglófonas de Carolina Maria de Jesus”.

Sobre *At what a price*, Ruth é, sem dúvida, sua força principal, mas não é sempre admirável. Se ela sair enfraquecida demais, a peça perde seu próprio motivo de existir, mas se sair ilesa – principalmente na relação com Clementina – perdemos grande parte da potência e da complexidade que a peça pode oferecer. A plateia precisa poder celebrar a resistência de Ruth como mulher preta numa sociedade machista, racista e colorista, sem ignorar seus privilégios como mulher de classe média e bem escolarizada. Precisamos também da resistência de Clementina, de Josephine e de Boils e Blisters.

Referências

ALEXANDER, Ian. Cinco contemporâneas anglófonas de Carolina Maria de Jesus. *Organon*. Porto Alegre, v. 37, n. 74, p. 61-82, jul./dez. 2022.

BASTOS, Fernanda. As políticas da tradução do “Black English” em solo brasileiro. *Matinal*, Porto Alegre. 25 set. 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/traducao/as-politicas-da-traducao-do-black-english-em-solo-brasileiro/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

ELLIS, Zoila. A hero’s welcome. In: ELLIS, Zoila. *On heroes lizards and passion*. Belize: Cubola Productions, 1988. p. 106-130.

GONZALEZ, Lélia. Democracia racial? Nada disso! (1981) In: RIOS, F.; LIMA, M. (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Schwarcz, 2020. p. 183 – 185.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. (1988) In: RIOS, F.; LIMA, M. (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Schwarcz, 2020. p. 115-125.

HUGHES, Spike. All-coloured play of many accents. *Daily Herald*, London, p. 3, 16th jan. 1934. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000681/19340116/055/0003>. Acesso em: 26 mar. 2023.

JARRETT-MACAULEY, Delia. *The life of Una Marson: 1905-65*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

KEMPADOO, Oonya. *Buxton spice*. London: Phoenix, 1998.

LEFEVRE, André. Mother Courage’s Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature. *Modern language studies*, v. 12, n. 4, p. 3-20, 1982.

MARSON, Una. *At what a price*. (1933) Disponível em: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_66878_d_f001r#. Acesso em: 26 mar. 2023.

MARSON, Una. London Calling. (1937) In: MARSON, U. *Pocomania and London calling*. Kingston: Blouse & Skirt, p. 69-143, p. 2016.

MARSON, Una. Pocomania. (1938) In: MARSON, U. *Pocomania and London calling*. Kingston: Blouse & Skirt, p. 1-66, 2016.

TOMLINSON, Lisa. *Una Marson*. Kingston: University of the West Indies Press, 2019.

WALCOTT, Derek. Ti-Jean and his brothers. In: WALCOTT, Derek. *Dream on Monkey Mountain and other plays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, p. 86-166, 1970.

Perguntas para reflexão

1. Quando traduzimos um texto de, por exemplo, uma mulher negra do Caribe, quais responsabilidades temos em relação ao texto de partida, à sua autora, à sua comunidade de origem, ao texto de chegada, às suas prováveis leitoras, e à história?
2. Hoje em dia, seria visto como ofensivo se um ator branco interpretasse um personagem negro num filme, seja pela ligação histórica dessa prática com a caricatura explicitamente racista, pela falta de autenticidade ou pelo fato de tirar o emprego de um ator negro. Quando uma pessoa branca traduz um texto de autoria negra, o que ela precisa ou não fazer para produzir uma tradução adequada, que possa contribuir para desconstruir semelhante ofensa?

Pedagopoesia como resistência em *Sociedade é construção*, de Luciene Nascimento: uma proposta de tradução para inglês

Norma Diana Hamilton

Considerações iniciais

A poesia produzida por escritoras negras traz, historicamente, a temática de resistência, em que as vozes líricas criticam de forma contundente a opressão social. Podemos encontrar entre essas poetisas contemporâneas as africanas Paulina Chiziane e Abena Busia, as afro-caribenhas Louise Bennett-Coverley e Opal Palmer Odisa, as afro-estadunidenses Gwendolyn Brooks e Maya Angelou, assim como as afro-brasileiras Conceição Evaristo e Cristiane Sobral, apenas para citar alguns nomes.

Neste capítulo, faço uma leitura crítica do poema “Sociedade é construção (e o racismo é o cimento)”, da nova poeta afro-brasileira, Luciene Nascimento, que tem chamado a atenção do público. Apresento uma tradução do poema em língua inglesa e discuto as estratégias de tradução utilizadas.

Advogada e ativista pela igualdade racial, Luciene Nascimento utiliza sua escrita para desenvolver o que ela chama de *pedagopoesia*: a formação de jovens e adultas(os) negras(os) por meio de sua escrita e de diferentes ações, que envolvem palestras públicas. É vencedora dos prêmios Dandara e Zumbi dos Palmares por suas comunicações de resistência contra a opressão racial no Brasil.

Pedagogopoesia é um termo cunhado por Nascimento para referir-se “não [...] somente [à] poesia, mas [também a] uma coisa mais pretenciosa” (Nascimento, 2021, p. 90). Em minha compreensão, significa utilizar a poesia como prática informativa e educativa para contribuir com a formação de perspectivas antirracistas. Essa prática pode envolver a expressão de experiências que pode servir para instruir, guiar ou apenas fazer uma denúncia. Isso nos remete ao conceito de *escrevivência*, de Conceição Evaristo (2020), que aponta para a relevância da escrita das vivências das mulheres negras como forma de denúncia e resistência.

O livro de Nascimento *Tudo nela é de se amar* (2021), em que aparece o poema selecionado para análise e tradução neste capítulo, é dividido em duas partes intituladas “De Dentro” e “Para Fora”, fazendo um percurso a partir das questões introjetadas pela persona poética, para questões externas, também ligadas à voz lírica. Na primeira parte, identifico nos poemas um processo de ressignificação do Eu e, portanto, a (re)construção da identidade negra, por meio de reflexões sobre a história, as experiências, o ser e os aspectos físicos dessa voz. Abordando temas como o amor-próprio, saúde mental, beleza negra, resistência, origem e escrita, os poemas nessa parte constroem um pensamento do que é ser uma mulher negra resiliente.

Em contrapartida, na segunda parte do livro, “Para Fora”, percebo a dimensão de pedagogopoesia, em que os poemas, com tons instrutivos, ou educativos, trazem potencial de formação, retomando temas de estética negra, cuidados como o corpo físico negro – a pele, o cabelo –, e cuidados com a saúde mental das pessoas negras. De forma instrutiva, a persona poética afirma a importância de

estar minimamente organizado
ao conduzir com lucidez toda essa dor que a gente sente
Recomendo se benzer para enfrentar [...] (Nascimento, 2021, p. 107)

Em outros poemas, ainda na segunda parte do livro, há manifestações culturais afro-brasileiras que trazem as temáticas de memória e resistência, como o jongo. Apresentam também uma denúncia do racismo estrutural no Brasil, com reflexões sobre o papel do capitalismo. Por fim, o tema da escrita é retomado como recurso de resistência, conforme afirma a voz lírica:

[...] torno este território da arte
um território de luto (Nascimento, 2021, p. 92).

Neste capítulo, o tema é do poema *Sociedade é construção (e o racismo é o cimento)* (doravante, “Sociedade é construção”), encontrado na segunda parte do livro. Esse poema contempla o racismo institucionalizado e estrutural, um assunto que não é prontamente compreensível e que ainda é elusivo ao senso comum. O filósofo afro-brasileiro Silvio Almeida

(2019) nos mostra que esse tipo de racismo remete ao domínio de um grupo sobre outro por meio do controle (in)direto do aparato institucional, que mantém o sistema de opressão.

Percebo que a maioria das pessoas entendem a relação entre racismo e subjetividade, ou seja, compreendem o racismo enquanto elemento na relação entre indivíduos. Já o vínculo entre racismo e Estado não é tão claro. A mídia, por exemplo, tende a mostrar denúncias de atitudes racistas de uma pessoa contra outra, mas ainda é tímida em visibilizar a maneira pela qual as instituições públicas negligenciam a população negra.

Nesse sentido, em uma perspectiva pedagogopéutica, o poema *Sociedade é construção* aborda essa complexa relação, como discuto adiante. A tradução do poema para a língua inglesa é relevante, porque pode contribuir para a visibilidade da autora e da obra no campo literário de língua inglesa. Desse modo, pode agregar também aos debates sobre combate ao racismo numa esfera internacional.

O racismo e o Estado, o racismo e a economia: a pedagogopoesia como resistência

O poema *Sociedade é construção* traz trechos que, em minha leitura, fazem alusão à atuação histórica do Estado brasileiro em promover o racismo. Vejamos o seguinte trecho:

Sociedade é construção e o racismo é o cimento
componente estrutural
formador fundamental
do interior e do acabamento. Nessa fala eu acrescento:
nossa estrutura social foi forjada no sofrimento
houve esforço intencional atuante, fraudulento,
apoio internacional à tese do branqueamento
descolorindo e repintando tinta de sangue e caneta
se não branqueou os corpos
alvejou as almas pretas [...] (Nascimento, 2021, p. 86, grifos nossos)

O trecho sinaliza uma relação entre racismo, Estado e economia, mostrando a opressão racial como pilar na construção da sociedade brasileira. Percebo que a expressão “componente estrutural” diz respeito às ações sistemáticas do governo como tentativa de aniquilar a população afro-brasileira. Vale salientar que, com a abolição da escravatura, em 13 de maio de 1888, branquear a população brasileira se tornou um objetivo governamental.

Conforme mostra a pesquisadora e escritora afro-brasileira Margareth dos Anjos Santos (2022), o governo desenvolveu três bases para alcançar a meta de “europeizar” o povo brasileiro: “o estímulo à imigração europeia; o incentivo à miscigenação e o abandono da população negra ora escravizada” (p. 17). Ela explica que os fundamentos deste plano foram apresentados em congressos por representantes do Brasil, como João Baptista de Lacerda, diretor do Museu Nacional no início do século XX.

Santos (2022) afirma que Lacerda expôs, no I Congresso Internacional das Raças, ocorrido em 1911 em Londres, planejamento de branqueamento da população brasileira com base em seu trabalho intitulado “*Sur le métis au Brésil*” (Sobre os mestiços do Brasil). A pesquisadora afirma que Lacerda “defendia que até 2012 a população brasileira seria composta por 80% de brancos, 17% de indígenas e 3% de mestiços, enquanto a raça negra teria desaparecido” (Santos, 2022, p. 18).

Houve, na história brasileira, a promulgação de várias leis para barrar o crescimento socioeconômico da população negra. A Lei de Terras, de 1850, impedia que a população negra pudesse adquirir terras. A primeira lei sobre educação no Rio de Janeiro, de 1837, impedia as crianças negras de entrarem nas chamadas “escolas de primeiras letras”. Já o Código Penal de 1890, Capítulo XIII (Dos Vadios e Capoeiras), estimulava o encarceramento em massa de jovens negros. Apresento um trecho dessa lei, com a ortografia vigente à época:

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, *não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite*; [...]

Pena – de prisão celllular por quinze a trinta dias. [...]

Art. 400. Si o termo for quebrado, o que importará reincidencia, o infractor será recolhido, por um a tres annos, a colonias penaes que se fundarem em ilhas maritimas, ou nas fronteiras do territorio nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presidios militares existentes.

Art. 401. A pena imposta aos infractores, a que se referem os artigos precedentes, ficará extincta, si o condemnado provar superveniente aquisição de renda bastante para sua subsistencia; e suspensa, *si apresentar fiador idoneo que por elle se obrigue*. [...]

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; [...] Pena – de prisão celllular por dous a seis mezes. [...]

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada *ao capoeira*, no *gráo maximo*, a pena do art. 400. (Brasil, 1890, grifos nossos).

A leitura do trecho da lei mostra que, para a população negra, a opção mais óbvia para as(os) que não desejavam ser aprisionadas(os) era voltar a trabalhar para um antigo dono de escravizadas(os), que ratificaria sua inocência. Assim, uma vez que essa população não podia adquirir terras ou educação formal para desenvolver sua vida de forma independente, tornava-se refém do homem branco.

Enquanto isso, havia o Decreto nº 528, referente à mesma lei de 1890, que incentivava a imigração de europeus para o Brasil. A grande maioria dos grupos que para cá vieram era composta por pessoas pobres, perseguidas e em condições de vida precária. Ou seja, na lógica da imigração brasileira, o que importou à época foi o fenótipo branco desse povo que chegava. Apresento alguns dos artigos desse decreto para que fique claro o tratamento diferenciado recebido em comparação à população negra que já estava no país:

Art. 7º O Estado concederá ás companhias de transporte marítimo que o requererem a subvenção de 120 francos pela passagem de cada imigrante adulto que ellas trasportarem da Europa [...]

Art. 17. [...] Os imigrantes, [...], terão, quando solicitarem, além da necessaria passagem, o auxilio de 50\$ a 150\$, conforme o numero de pessoas da familia, para as despezas de viagem e installação. [...]

Art. 20. Todo o proprietario territorial, que desejar collocar imigrantes europeus em sua propriedade, tem direito aos favores constantes deste decreto, desde que sejam preenchidas as condições aqui estipuladas.

Art. 21. As propriedades destinadas á localisação de imigrantes deverão ser inscriptas no registro a que se refere o decreto n. 451 B de 31 de maio proximo findo, e não poderão ter área inferior a 500 hectares estando incultas, ou 300 hectares, si estiverem cultivadas (Brasil, 1890, grifos nossos).

Nos artigos acima, é evidente que as ações do governo foram de “apoio internacional”, expressão que aparece no poema de Nascimento, numa tentativa de substituir a população afro-brasileira por uma europeia. Os benefícios concedidos aos imigrantes europeus incentivados a se estabelecer no Brasil incluíam as passagens da Europa para o Brasil, auxílio financeiro durante os seis primeiros meses no território, assim como hectares de terra cultivável. Essas benesses do governo, para que pudessem começar uma vida digna no Brasil, não foram oferecidos para a população negra “libertada” da escravização.

Vale mencionar também a chamada Lei do Boi, Lei nº 5.465 de 1968, a primeira lei de cotas no Brasil, vigente até 1985, que preconizou maior ingresso de filhos de fazendeiros – homens brancos, abastados ou não – nas universidades públicas:

Art 1º Os estabelecimentos de ensino médio agrícola e as escolas superiores de Agricultura e Veterinária, mantidos pela União, reservarão, anualmente, de preferência, de 50% (cinquenta por cento) de suas vagas a candidatos agricultores ou filhos destes, proprietários ou não de terras, que residam com suas famílias na zona rural e 30% (trinta por cento) a agricultores ou filhos destes, proprietários ou não de terras, que residam em cidades ou vilas que não possuam estabelecimentos de ensino médio.

Pode haver quem pense que essas normas já são esquecidas no tempo e que não dizem respeito à realidade das relações socioeconômicas e políticas entre pessoas negras e brancas nos dias de hoje. Contudo, é óbvio que essas leis contribuíram para naturalizar as relações de poder na sociedade brasileira, e que ainda há no imaginário social uma ideia de que a população negra existe para servir ao branco, assim como a ideia automática de que o trabalho das pessoas negras seria gratuito. Além disso, aceita-se como natural que o trabalho braçal seja desenvolvido na maioria por pessoas negras, e que os cargos de liderança sejam ocupados por brancos.

As instituições brasileiras são geridas por pessoas brancas, na maioria, que atuam a partir desse imaginário social, que envolve a visão automática do negro como pouco qualificado, pouco confiável, até criminoso. Um caso emblemático disso é a citação de raça

de um réu negro em sentença de condenação proferida no Paraná, por uma juíza branca, Inês Marchalek Zarpelon, que assim se manifestou nos autos:

seguramente integrante do grupo criminoso, *em razão da sua raça*, agia de forma extremamente discreta os delitos e o seu comportamento, juntamente com os demais, causavam o desassossego e a desesperança da população, pelo que deve ser valorada negativamente (TJSP, 2020, grifos nossos).

Trata-se de exemplo de como as noções injustas promovidas pelo determinismo biológico (Oyewùmí, 2021) e reproduzidas pelas práticas públicas ainda se mantêm hoje, produzindo e fomentando a opressão racial. Para Nascimento, todo esse sistema preconceituoso que tem por base a ignorância tem que ser desfeito:

Tem que haver desconstrução porque tentar sugar cimento sem romper a estrutura é como pôr atadura em anos de adoecimento *conserto é planejamento, consciência e postura, análise de conjuntura vontade e conhecimento*. (Nascimento, 2021, p. 89)

O trecho sinaliza que, para desconstruir o racismo, é necessário planejamento integral. Assim como houve ações concebidas estruturalmente com o objetivo de excluir a população negra, conforme debruçado, é preciso planejamento e atuação estruturais que possam acabar com o racismo nas instituições e no imaginário social brasileiro. Conforme a voz lírica, “conserto é planejamento”. Ou seja, o racismo estrutural não vai se resolver de modo inerente; e as ações de prazo curto e intermitentes não são suficientes para derrubar os pilares do racismo nos quais o Brasil foi alicerçado.

O uso das palavras “consciência e postura” pela persona poética me remetem ao conceito de “branquitude crítica” (Cardoso, 2010), que se refere a uma atitude crítico-reflexiva de pessoas brancas sobre seu lugar de privilégio na sociedade: é entender que todas(os) – independente de sua “raça” – deveriam ter igual acesso aos bens da sociedade e reconhecer que, por terem sido privilegiadas, as pessoas brancas têm a responsabilidade de contribuir para a igualdade racial. A branquitude crítica “admite seu preconceito racial [...] e desaprova o racismo [...]” (Cardoso, 2010, p. 611).

Por fim, o trecho “análise de conjuntura/vontade e conhecimento” supracitado tem para mim ecos do pensamento da filósofa afro-brasileira Djamila Ribeiro (2019) que podem servir como orientação para quem quer transformar os espaços racistas: questionar por que há tão poucas pessoas negras (pouca representatividade) no seu local de trabalho; questionar se os bens culturais (filmes, músicas, livros) que consome reforçam os estereótipos negativos associados a pessoas negras; questionar por que não se lê (mais) autoras(es) negras(os); questionar os privilégios da branquitude; questionar a violência racial; questionar o racismo que traz internalizado em si mesma(o).

A materialidade do poema e proposta de tradução

Minha intenção ao traduzir o poema de Nascimento para a língua inglesa é contribuir para a visibilidade da temática, racismo estrutural, em um cenário mais amplo, uma vez que o inglês é língua franca. Desse modo, na minha *recriação* o poema, termo utilizado pelo crítico literário e poeta Haroldo de Campos, privilegio o aspecto semântico, mas sem deixar de buscar uma tradução cuidadosa e criativa dos aspectos formais, pois esses contribuem para a construção dos sentidos. O pesquisador brasileiro Paulo Britto também usa o termo *recriação*, afirmando que “a poesia não pode (ou não deve) ser propriamente traduzida, mas sim recriada, ou imitada, ou parafraseada, ou transpoetizada [...]” (2016, p. 110, grifo nosso).

A seguir, o quadro mostra a transcrição do poema na sua íntegra e a versão feita por mim. Os grifos no poema, assim como os números presentes no final de cada verso, representam a contagem silábica, que explico nas análises adiante. Por fim, sinalizo a numeração dos versos em cada dez linhas (v.1, v. 10, v. 20, e assim por diante) para facilitar a leitura do poema.

Quadro 1 – Tradução proposta

Sociedade é Construção (E o racismo é o cimento)	Society is a Construct And racism is its cement
<p>Nunca esqueci Soninha Freitas palestrando (17) (v.1) em bê-a-bá pra tentar explicar a (9) complexidade do problema do racismo (7) no Brasil. Ela dizia algo como: (9) Bom exemplo é a construção (7) pense em paredes de uma resistência (10) tijolos formam a estrutura (8) com o concreto arquitetura (8) ganha formato e aparência (8) Sociedade é construção e o racismo é o cimento (12) (v. 10) componente estrutural (7) formador fundamental (7) do interior e do acabamento. (10) Nessa fala eu acrescento: (6) nossa estrutura social – foi forjada no sofrimento (15) hou-ve esforço intencional (7) atuante, fraudulento, (6) apoio internacional à tese do branqueamento (12) descolorindo e repintando (8) tinta de sangue e caneta (7) (v. 20) se não branqueou os corpos (5) alvejou as almas pretas, (5) impôs ao traço apagamento (8) resultado: parda, morena, mulata, mestiça (14)</p>	<p><i>Never have I forgotten Soninha Freitas' lecture</i> (v.1) <i>in A-B-Cs trying to explain the</i> <i>complexity of the problem of racism</i> <i>in Brazil. She would say something like this:</i> <i>A good example is construct</i> <i>think of walls of resistance</i> <i>blocks form the structure</i> <i>with concrete architecture</i> <i>it gains shape and presence</i> <i>Society is a construct and racism is the cement</i> (v. 10) <i>structural</i> <i>component key</i> <i>element</i> <i>from the interior design to its finishing</i> <i>touches To that talk I add:</i> <i>our social structure was moulded from</i> <i>suffering there was intentional effort</i> <i>active, fraudulent,</i> <i>international support to the thesis of</i> <i>whitening white washing and recolouring</i> <i>blood and pen ink (v. 20)</i> <i>if it did not whiten</i> <i>bodies it whitened Black</i> <i>souls,</i> <i>it imposed the wiping out of the</i> <i>traits outcome: brown, mulatto,</i> <i>mixed</i></p>

400 anos **de injustiça e a paz** se fez mais **omissa** (14)
que a melanina na **sua** tez? (9)
 Então compreenda **de uma** vez: (7)
se a – tua – história te pigmenta (10)
e a sociedade te lê **marginal** (12)
 a necessidade **te o-orienta** (8) **(v. 30)**
 a **querer** justiça racial (9)
 mas **eu** sugiro que seja **atenta**, (10)
não só cortar **o eufemismo** (7)
 mas lutar por protagonismo no **que realmente** te (14)
 representa porque **se o** racismo experimenta
 (14) **respeitar** a regra geral (8)
 é **mais cruel** pra **quem** aparenta (8)
quanto mais preta **mais desigual** (9)
 mas há motivo de luta pra todas nós **afinal**
 (14) preferida **ou** preterida (8) **(v. 40)**
 preta **ou** parda **IBGE** (7)
 a vantagem **aferida** (7)
 por **quem o** sistema racista **quer** (10)
queremos desconstrução (7)
 porque tentar sugar **cimento**
 (8) sem romper essa
estrutura (7)
 é como pôr **atadura** (7)
 em anos **de a-doecimento** (7)
 conserto **é** planejamento (7)
consciência e postura (5) **(v. 50)**
 análise de conjuntura (8)
 vontade de conhecimento
 (8) **Educação...**(4)
Educação rima com **coisas muito simples** (13)
 Rima com escolas falando das **coisas**
nossas (13) más **não** só em **novembro**, (6)
 rima com aprender **que – questão racial** (11)
é esforço coletivo, (6)
que ter medo da **polícia – não** é por **acaso** (13)
que a propaganda **não é inocente**, (8) **(v. 60)**
que – se a senhora preta **não – te olha** nos **olhos** pra
 (13) falar com você, Doutor, é
 responsabilidade (14) **sua** educar **seus** filhos
 pra **respeitar** os **meus** (12) filhos para **que as**
 próximas senhoras **pretas** (12) **não** tenham
 esse peso **no** olhar (9)
Sociedade é **construção e o** racismo **é o** cimento
 (12) componente **estrutural** (7)
 formador **fundamental** (7)
do interior e do acabamento. (10)
 Tem **que** haver desconstrução (8) **(v. 70)**
 porque tentar sugar **cimento**
 (7) sem romper **a** **estrutura**
 (6)
 é como pôr **atadura** (7)
 em anos **de a-doecimento**
 (7) conserto **é**

400 years of injustice and peace became more
 uncommon
 than the melanin in your complexion?
 So understand once and for all:
 if your history pigments you
 and society reads you an
 outcast necessity points you **(v. 30)**
 to desire racial justice
 but I suggest you be
 attentive, don't just sever
 euphemism
 but struggle for protagonism regarding what
 really represents you because if racism tries
 to respect the general
 rule it is crueller for those who
 look darker the more unequal
 but there is a struggle for all of us after
 all favored or shunned **(v. 40)**
 Black or IBGE90 brown
 advantage gained
 by whom the racist system
 chooses we want
 deconstruction
 because to try to suck cement
 without breaking up that
 structure is like putting
 bandage
 on years of sickness
 repair means
 planning
 consciousness and firmness **(v. 50)**
 analysis of the
 situation desire for knowledge
 Education...
 Education rhymes with simple things
 It rhymes with schools talking about our
 lives but not only in November,
 it rhymes with learning that the racial
 issue is a collective effort,
 that being afraid of the police is not by
 chance that propaganda is not innocent, **(v. 60)**
 that if the Black lady doesn't look you in the eyes to
 speak to you, Doctor So and So, it is your
 responsibility teach your children to respect my
 children so that the next generation of Black
 women won't have that burden in their gaze
 Society is a construct and racism is the
 cement structural component
 key element
 from the interior design to its finishing
 touches. There has to be deconstruction **(v. 70)**
 because to try to suck cement
 without breaking up the
 structure is like putting

planejamento, (7)
consciência e postura, (5)
análise de conjuntura (8)
vontade e conhecimento.
(7)

*bandage
on years of
sickness repair is
planning
consciousness and
firmness, analysis of the
situation desire and
knowledge.*

Fonte: Nascimento, 2021, p. 86-89, grifos nossos

À primeira vista, é evidente que o poema de partida tem uma única estrofe de 78 linhas, com versos maiores e menores, que são alternados de forma irregular. Conforme destaquei no final de cada verso do poema, há versos de sete sílabas, isto é, heptassílabos ou redondilhas maiores, que ocorrem mais. Encontram-se 21 versos desse tipo. Numerosos também são versos de oito sílabas, ou octossílabos, com 16 ocorrências. Há versos de nove sílabas (eneassílabos), de dez sílabas (decassílabos), de 12 sílabas (alexandrinos) e de 14 sílabas (bárbaros), com seis ocorrências cada. Ainda identifico versos de cinco sílabas (redondilhas menores), de seis sílabas (hexassílabos) e de 13 sílabas (bárbaros) que ocorrem quatro ou cinco vezes cada. Por fim, encontra-se no poema ocorrências únicas de versos de quatro sílabas (o tetrassílabo), 11 sílabas (o hendecassílabo), 15 sílabas (o bárbaro) e 17 sílabas (o bárbaro). As ocorrências silábicas supracitadas apontam para uma irregularidade do ritmo do poema, sinalizando que é de verso livre, a forma poética moderna.

Em observação mais atenciosa à estrutura do poema, identifico quatro partes: a primeira vai do início até a nona linha; e a segunda parte, o que seria um refrão do poema, começa na décima linha e vai até a décima terceira. Os versos do refrão são repetidos, contribuindo para a estrutura da divisão e, desse modo, para o efeito da pedagogoesia, uma vez que há o reforço de algumas ideais relevantes à temática do poema, conforme discuto à frente.

A terceira parte do poema, que começa a partir do final do primeiro refrão e vai até a linha 65, ao encontro do segundo refrão, contém 51 linhas. É o maior segmento do poema e traz tratamento mais complexo do tema de racismo estrutural, na medida em que os versos avançam, como veremos.

O aumento da complexidade do tema também aponta para a pedagogoesia, pois existe um percurso que começa com uma contextualização: um relato de uma palestra que pareceu, para a persona poética, simplificada, isto é, “em bê-a-bá”. Por sua vez, a persona traz sua perspectiva complexificada sobre o tema. Percebo que o texto nos leva a nos distanciarmos, gradativamente, da abordagem inicial e mais simples das primeiras duas partes do poema, em direção a uma visão mais aprofundada na terceira e quarta parte, como mostro adiante.

Saliento que esse percurso é replicado no nível dos versos, que se encadeiam de forma a reforçar a sensação da jornada pedagógica. Vejamos um trecho com encadeamentos:

[...] lutar por protagonismo no que realmente te representa porque se o
racismo experimenta respeitar [...] é mais cruel pra quem aparenta
quanto mais preta mais desigual (linhas 34-38)

No encadeamento, identifico a divisão da frase no final do verso, desse modo, há parte do sintagma no verso anterior e o restante no verso seguinte: “no que realmente te – representa”, e assim por diante.

Ainda na terceira parte, a 53ª linha contém uma palavra tetrassilábica seguida por reticências, “Educação...”, constituindo a linha mais curta do poema. Esse verso traz uma pausa abrupta que constrói um efeito dramático, convidando o(a) leitor(a) implícito(a) para um momento de reflexão, e reforçando, assim, a sensação de que o poema é um processo de ensino-aprendizagem proposto. Voltando à divisão do poema, a quarta parte se inicia na linha 70, depois do segundo refrão, e contém nove linhas. Há nela um reforço de ideias por meio da repetição de algumas linhas que apareceram na terceira parte. Isso aponta novamente para a pedagogopoesia, já que, para o encerramento do que seria a aula do poema, há uma recapitulação de uma parte essencial, o que está ligado, em minha percepção, à função do poema: instigar os(as) leitores(as) à mobilização. Vejamos o trecho:

Tem que haver desconstrução porque tentar sugar cimento sem romper a
estrutura
é como pôr atadura
em anos de adoecimento conserto é planejamento, consciência e postura,
análise de conjuntura
vontade e conhecimento. (Linhas 70-78)

Por fim, o *layout* do poema, com os recuos e o uso de maiúsculas para a introdução de novas ideias, sinaliza também a divisão que identifico. O formato do poema traz de forma simplificada, inicialmente, o assunto complexo que é o racismo estrutural. À medida que a leitura avança, o tratamento dado ao tema vai se aprofundando e a composição física dos elementos do poema acompanha essa mudança, como explico adiante.

Na versificação do poema para a língua inglesa, busquei manter a estrutura de 78 linhas, com quatro partes separadas, de acordo com as ideias no poema de partida. Em relação à contagem silábica, não é possível recriar um ritmo parecido com o do português, lembrando que, em relação ao verso livre, não deveria haver preocupação com a contagem silábica. Além disso, a contagem do número de sílabas poéticas é feita de forma diferente no inglês. Enquanto no português a contagem de sílabas do verso é feita isoladamente até a última sílaba tônica, dentre outros detalhes, no inglês, são contados agrupamentos de duas ou três sílabas chamados pés (*metric feet*) (Britto, 2016).

Em relação à formação de rimas do poema de Nascimento em português, há uma irregularidade que merece destaque. Na primeira parte, de nove linhas, temos um esquema de rima no final de quatro versos: “resistência”/“aparência” (linhas seis e nove), “estrutura”/ “arquitetura” (linhas sete e oito). Na versão para o inglês, mantive uma irregularidade, conforme o poema de partida. Rimei quatro versos, pensando o efeito sonoro parecido e não a grafia das palavras: “resistance”/“presence” (linhas seis e nove) e “structure”/“architecture” (linhas sete e oito).

No refrão do poema de partida, encontro rimado o final das quatro linhas presentes: “cimento”/ “acabamento” (linhas dez e 13), e “estrutural”/ “fundamental” (linhas 11 e 12). Na versão, consegui rimar o final das primeiras três linhas: “cement”/ “component”/ “element” (linhas dez, 11, 12).

A terceira parte do poema no português apresenta também uma irregularidade no esquema de rimas. Nas linhas 14, 15, 18 e 23, respectivamente, há palavras rimadas: “acrescento”/“sofrimento”, “branqueamento” e “apagamento”; nas linhas 24 e 25: “mestiça”/“omissa”; nas linhas 26 e 27: “tez”/“vez”; nas linhas 28, 30, 32, 35 e 37: “pigmenta”/“orienta”, “atenta”, “experimenta” e “aparenta”; nas linhas 29, 31, 36, 38, 39: “marginal”/“racial”, “geral”/“desigual” e “afinal”; nas linhas 40 e 42: “preterida”/“auferida”; nas linhas 45, 48, 49, e 52: “cimento”, “adoecimento”/ “planejamento”, e “conhecimento”; e, por fim, nas linhas 46, 47, 50 e 51: “estrutura”/“atadura”, “postura”/“conjuntura”.

Na versão dessa parte, busquei criar rimas em pontos em que não haveria interferência com a semântica das palavras. Consegui rimar cinco conjuntos de linhas, pensando o som parecido e não a grafia: nas linhas 15, 18 e 19, respectivamente, “suffering”, “whitening”/“recolouring”; nas linhas 25 e 26: “uncommon”/“complexion”; nas linhas 38 e 39: “unequal”/“afterall”; e nas linhas 40, 42, 48 e 50: “shunned”/“gained”, “sickness”/“firmness”.

A relação entre sons e sentidos

Quanto às relações semânticas criadas no poema em português, há, na primeira e segunda parte, uma metaforização da temática do racismo estrutural, que a coloca em termos muito concretos, dando corpo à sua materialidade: o racismo é retratado como “parede”, “tijolo”, “concreto”, “cimento”. Percebo também na escolha de palavras uma criação de aliterações e assonâncias que expressam a dimensão estética, construindo um todo com sentidos e sons: “pense em paredes”, “com o concreto”, “racismo é o cimento”, “formador fundamental”. Essas palavras são alegóricas, para mim, de um enraizamento da estrutura do racismo no Brasil, cujas consequências são reais e materiais na vida da população afrodescendente. Os versos apresentam um efeito sonoro de eco, com a repetição dos sons de **em**, **com**, **ci** e **or**. O efeito intensifica o significado relacionado à reprodução do racismo e à ideia de quanto é imensurável.

Na versificação dessa parte para a língua inglesa, privilegiei a materialidade na escolha das palavras na tentativa de manter o efeito semântico. Utilizei palavras como “*walls*”, “*blocks*” e “*concrete*”, e consegui chegar à aliteração e assonância na frase “*racism is the cement*”. Nessa sentença, os sons de *ci*¹ e *z*² são repetidos, construindo o efeito do eco. Como sinalizei anteriormente, percebo um percurso no poema. Ele vai de uma lógica do concreto para o abstrato. Antes de mostrar esse deslocamento, relembro o encadeamento

¹ O som aparece em *racism is the cement*.

² O som aparece em *racism* e *is*.

dos versos no português, que reforçam a ideia da jornada. Na versificação para o inglês, busquei recriar também os encadeamentos:

*[...] struggle for protagonism regarding what really represents you because
if racism tries
to respect [...]
it is crueller for those who look
darker the more unequal (linhas 34-38)*

Em relação a essa maior abstração que vai se criando no texto, vimos que as primeiras duas partes do poema trazem uma representação materializada do racismo. Já na terceira, há palavras que, no geral, representam realidades não palpáveis, incorpóreas, mas que expressam, por sua contundência, o racismo, trazendo à mente dos(as) leitores(as) o contexto histórico de segregação no Brasil, que ainda afeta a população afro-brasileira. Em minha leitura, a palavra “sofrimento” (linha 15) remete à dor causada pelo sequestro de pessoas africanas trazidas e escravizadas no Brasil, e pelo abandono e encarceramento em massa de pessoas negras após a abolição da escravidão, assim como por contextos de tentativas de aniquilação dessa população (Santos, 2022).

Vale destacar que, nessa terceira parte do poema, é mantida a dimensão estética relacionada ao uso de aliteração e assonância do português: “Nessa fala eu acrescento: nossa estrutura social foi forjada no sofrimento” (linhas 14 e 15). Nesses versos, vemos a aliteração dos sons de **s** e **f** e a assonância dos sons de **e** e **a**. A repetição sonora não tem um sentido por si própria, mas seu efeito se soma àquele do todo do poema, cujo título também traz parte dessa aliteração e assonância: “Sociedade é construção”. Foi possível recriar aliteração no inglês: “To that talk I add: our social structure was moulded from suffering”.

Nas linhas 16, 18 e 23 do texto de partida, menciona-se o processo de “branqueamento” no Brasil, que “impôs ao traço apagamento”, tendo “esforço intencional” e “apoio internacional”. Para mim, o contéudo dos versos relembra o projeto de branqueamento de José de Lacerda, que mencionei anteriormente. Entre os três versos, percebemos a aliteração dos sons de **p**, **t**, **s**, a assonância dos sons de **a** e **o**, assim como o eco dos sons de **ao**, **al** e **io**. A repetição desses sons é um elemento da dimensão estética do poema, contribuindo para a intensificação do efeito sonoro e para o peso das palavras. Isso, na minha leitura, dá mais robustez à denúncia construída pela voz lírica.

Há ainda no poema trechos como, “quanto mais **preta** mais desigual”, “se [...] **a** sociedade te lê marginal” (linhas 38 e 29), que apontam para o colorismo e o determinismo biológico presentes no imaginário social brasileiro atual, processos pelos quais as pessoas negras se encontram em condição de injusta discriminação. Vejamos a assonância dos sons de **a**, **i** e **e**, assim como a aliteração de **t**, **z**, **s** e **d**. Chama atenção nesse verso o tratamento de familiaridade e aproximação com o(a) leitor(a) implícito(a) negro(a) expresso, pelo uso do pronome “te”. Percebo a linguagem coloquial e familiar nesses versos direcionados a esse(a) leitor(a) também com outros elementos: “há motivo de luta **pra** todas nós afinal” (linha 39). Em minha

leitura, isso constrói um efeito de relação de parceria e confiança entre a voz lírica e seu(sua) interlocutor(a) negro(a). É com base nessa proximidade que se faz a chamada e motivação para ação, que vemos nas linhas sequenciais do poema, como mostro adiante.

Voltando à ideia de colorismo, parece válido afirmar que ela está atrelada à noção de *tokenismo* (Zimmer, 1988) no poema. Esse conceito, que foi construído nas articulações do movimento civil dos Estados Unidos na década de 1960, é utilizado para denunciar uma concessão, apenas simbólica, feita para indivíduos negros com o objetivo de dar a sensação de diversidade em vez de permitir a verdadeira inclusão do grupo minoritário na sociedade (Folter, 2020). No poema, a denúncia do tokenismo se evidencia, a meu ver, no trecho: “a vantagem auferida/por quem o sistema racista quer” (linhas 42 e 43). É uma clara referência às instituições brasileiras, que são formadas e administradas, via de regra, por pessoas brancas, e concedem suposta visibilidade a determinadas pessoas negras, geralmente as de pele mais clara. Isso nos leva à ideia de colorismo: as pessoas de pele clara são privilegiadas em detrimento das de pele mais escura.

Em minha observação de casos cotidianos que identifico como tokenismo e colorismo, quem é privilegiado(a) geralmente aceita os benefícios individuais, sem atuar para uma maior inclusão de seu grupo. Para mim, isso representa potencial enfraquecimento do combate antirracista, uma vez que as(os) *tokens* negras(os) em posição de poder negligenciam a luta pela igualdade. Conforme a persona poética enfatiza, o cenário do colorismo “é mais cruel pra quem aparenta/ quanto mais preta mais desigual” (linhas 37 e 38).

Com o enunciado “escolas falando das nossas coisas”³ (linha 55), o poema alude também à objetificação e estereotipagem da população negra. Desse modo, o verso remete à denúncia do protagonismo de pessoas não negras no tratamento de assuntos que se remetem à população negra. Adiante, no poema, vemos que a persona lírica incentiva o protagonismo de pessoas negras no tratamento das histórias e subjetividade dessa população. Vale ressaltar aqui o conceito de *lugar de fala*, cunhado por Djamila Ribeiro (2017) para enfatizar a importância de as próprias pessoas negras falarem de suas experiências como forma de contornar os estereótipos históricos, construir representações adequadas sobre si, além de ter a autoridade na (re)construção de sua história.

Na minha experiência como professora do ensino básico no sistema escolar brasileiro, notei que a questão racial ainda é tratada de forma inadequada: geralmente, o assunto é abordado apenas em datas específicas, como no Dia da Consciência Negra, 20 de novembro. Essa data foi definida para o reconhecimento da luta antirracista pela Lei nº 10.639/2003, que é fundamental para o combate ao racismo, e, entre outras questões significativas, a lei obriga o ensino obrigatório da história e cultura afro-brasileira. Não obstante, vejo que ainda não foi implementada de forma apropriada, até por carência na formação de professoras(es). Não há disciplina sobre o assunto no curso de licenciatura em letras-inglês

³ Por falta de espaço, não comento mais os casos de aliteração e assonância, mas mantenho o grifo onde aparecem, para que fiquem mais perceptíveis ao(à) leitor(a).

na maioria das universidades federais. E se tivesse, como seria tratado? Ficaria a critério das(os) professoras(es), como acontece hoje no ensino básico?

Voltando ao poema, também apontam para uma denúncia da objetificação e a estereotipagem das pessoas negras os versos “ter medo da polícia não é por acaso” (linha 59) e “a propaganda não é inocente” (linha 60). O primeiro me lembra do relato de estudantes negros da periferia sobre abordagens policiais que enfrentaram, mesmo vestidos em seus uniformes e estando próximas de suas escolas.⁴ Trata-se do injusto perfilamento racial, processo em que as pessoas negras são selecionadas para serem investigadas somente em função de suas características biológicas.

O segundo verso, “a propaganda não é inocente”, remete ao histórico reforço de estereótipos injustos acerca das pessoas negras em propagandas de diferentes mídias. Quanto a isso, vale lembrar o estudo sobre representação midiática desenvolvido pela teórica estadunidense negra bell hooks (2019), relevante também no contexto brasileiro também. Hooks assevera que “os meios de comunicação de massa representam um sistema de conhecimento e poder, que reproduzia e mantinha a supremacia branca”, e que consumir esses conteúdos era envolver-se na negação da representação das pessoas negras (hooks, 2019, p. 485, 486). A autora explica que há a ótica colonizada do(a) expectador(a), que não questiona as representações midiáticas quanto às relações de poder entre o branco e o negro, em que o segundo é inferiorizado diante do primeiro. Por outro lado, há o olhar oposicional do expectador(a), que reage às representações inadequadas, interrogando-os e desconstruindo-os (hooks, 2019). Essa segunda perspectiva, do olhar oposicional, seria a adequada para o combate à deturpação da população negra nas representações midiáticas.

Ainda na terceira parte do poema, identifico uma chamada para ação direcionada ao(à) leitor(a) implícito(a) negro(a). A ideia da instigação para a luta contra a opressão racial é evidente nos seguintes enunciados:

se a tua história te pigmenta e a sociedade te lê marginal a necessidade te orienta
a querer justiça racial
mas eu sugiro que seja atenta,
não só cortar o eufemismo
mas lutar por protagonismo (linhas 28 a 34, grifos nossos)

Os trechos “não só cortar o eufemismo” e “mas lutar por protagonismo” têm, para mim, associação com os trabalhos de pensadoras negras como Grada Kilomba e Djamila Ribeiro, que apontam para a necessidade de a população negra não se deixar ser objeto como representado pela supremacia branca. Inserida nessa luta, Kilomba afirma, sobre a projeção das características da população negra: “[...] não são nossas palavras nem nossas

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ua2avcT-mZs>. Acesso em: 29 setembro. 2024.

vozes subjetivas impressas nas páginas da revista, mas sim o que representamos fantasmagoricamente para a nação *branca* e seus *verdadeiros* nacionais” (Kilomba, 2019, p. 73).

Kilomba ressalta que é urgente as pessoas negras tornarem-se sujeito de sua história (2019). Seguindo lógica semelhante, Ribeiro usa o termo *lugar de fala* (2017) para mostrar a necessidade da população negra de tomar o protagonismo nas discussões sobre a sua subjetividade. Por muito tempo, a condição dessa população foi analisada por pesquisadores(as), bem intencionados(as) ou não, que imprimiram suas próprias perspectivas sobre “o negro”. Ribeiro salienta que partir da própria perspectiva é essencial para a (re)construção de representações justas sobre as pessoas negras.

Ainda sobre o trecho citado anteriormente, chamo atenção para a escolha das palavras “**pigmenta**”, “**eufemismo**” e “**protagonismo**”, cujos sons repetidos de **g**, **s**, **ta** e **mo**, que criam um eco, para mim, são ásperos e rugosos, causando uma experiência sensorial desagradável, apontando para a realidade dura do racismo.

A retomada do protagonismo é um processo que deve ser contínuo e constante, com atuações corajosas e planejadas, para que haja a desconstrução do racismo. Como ressalta Nascimento no poema,

[...] tentar sugar cimento sem romper essa estrutura é como pôr atadura
em anos de adoecimento
conserto é planejamento (linhas 45 a 49)

Percebo no trecho um tom de indignação da persona poética, que se pronuncia contra o caráter intermitente, isolado e de curto prazo de ações antirracistas que se mostram incapazes de derrubar o cimento do racismo estrutural. Para romper essa estrutura tricentenária, é preciso substituí-la por outra estrutura igualmente reforçada, é preciso planejamento de longo prazo, iniciativas em conjunto e incessantes, ensina a poeta.

A voz lírica ainda sublinha que “conserto é [...] / consciência e postura” (linha 49 e 50). A palavra “consciência” sugere a relevância de se ter objetivos claros e bem definidos para o combate ao racismo estrutural. Já “postura” evoca na minha mente outras palavras de imenso significado para essa luta, como “ética” e “responsabilidade”. A persona poética chama o(a) leitor(a) implícito(a) branco(a) a tomar atitudes:

se a senhora preta não te olha nos olhos pra falar com você, doutor,
é responsabilidade sua educar seus filhos pra respeitar os meus filhos para que
as próximas senhoras pretas não tenham esse peso no olhar (linhas 61 a 65).

Temos nesse trecho a questão da branquitude crítica mencionada anteriormente, que envolve a ética e responsabilidade de pessoas brancas na desconstrução do racismo, já cientes de que sua branquitude não as faz superiores e de que, portanto, não deveriam

receber privilégios. Na formação de jovens com visão antirracista, a contribuição de pais brancos críticos é fundamental, conforme ressaltado pela persona poética, pois reforça o papel da educação que vem da família.

Chegando ao fim das minhas considerações do poema, afirmo que realizei escolhas de tradução na busca de uma versão adequada. Acredito que, com essas escolhas, foi possível trazer uma dimensão semântica correspondente ao poema original, e ao mesmo tempo, recriar os aspectos formais gerais.

Considerações finais

Na discussão do poema de Luciene Nascimento, *Sociedade é construção (e o racismo é o cimento)*, mostrei que há um percurso que vai de denúncia do racismo estrutural a chamada para ação. A denúncia envolve a exposição de questões históricas que serviram como pilares institucionais do racismo no Brasil. A chamada para ação envolve a motivação do(a) leitor(a) implícito(a) negro(a) para tomar o protagonismo na representação de suas experiências, assim como na luta antirracista. A responsabilidade do(a) leitor(a) implícito(a) branco(a) também é lembrada nessa luta, a que deve se juntar com posturas éticas.

Destaquei que o percurso traz uma representação que começa com o emprego de palavras ligadas à materialidade/concretude e vai em direção ao uso de palavras abstratas, impalpáveis. Esse tipo de representação contribui para a função pedagopoética do poema, isto é, para a instrução, sensibilização e motivação à ação do(a) leitor(a) quanto ao tema complexo do racismo institucional/estrutural.

Na minha tradução, privilegiei a dimensão semântica, uma vez que o poema trata de assunto de significativo peso para o contexto social brasileiro, e meu desejo é que a nova versão possa contribuir para a reflexão sobre contextos semelhantes no cenário internacional. Acredito ter conseguido valorizar os aspectos formais, recriando o uso de substantivos concretos, a construção de metáforas, assonâncias, aliteração e efeitos sonoros, para a intensificação dos sentidos das palavras. Espero ter conseguido reconstruir a função de formação, sensibilização e motivação para o(a) leitor(a) da versão em inglês.

Referências

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ASPHE, Rhe. (2012). Lei nº 1, de 1837, e o Decreto nº 15, de 1839, sobre Instrução Primária no Rio de Janeiro – 1837. *Revista História Da Educação*, n. 9, v. 18, p. 199-205. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/29135>. Acesso em: 10 maio 2023.

BRASIL. Código Penal dos Estados Unidos do Brasil. *Decreto nº 847* de 11 de outubro de 1890. Promulga o Código Penal. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 10 maio 2023.

BRASIL. Decreto nº 528, de 28 de junho de 1890. Regulariza o serviço da introdução e localização de imigrantes na República dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-528-28-junho-1890-506935-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 maio 2023.

BRASIL. Lei nº 5.465, de 3 de julho de 1968. Dispõe sobre o preenchimento de vagas nos estabelecimentos de ensino agrícola. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 4 jul. 1968. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/15465.htm. Acesso em: 10 maio 2023.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 10 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 12 mai. 2023.

BRASIL, Tribunal de Justiça do Paraná – TJPR. *Processo n. 0017441-07.2018.8.16.0196*. Sentença de 19 de junho de 2020

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica e crítica: A supremacia racial e o branco antirracista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales – Niñez y Juventud*. [online]. 2010, v.8, n.1, p. 607-630.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FOLTER, Regiane. *O que é tokenismo?* Politize!, 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/tokenismo/>. Acesso em: 08 abr. 2023.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Tadeu Breda *et al.* Brasília: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Cobogó, 2019.

NASCIMENTO, Luciene. *Sociedade é construção (e o racismo é o cimento)*. In: *Tudo nela é de se amar*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Margareth dos Anjos. O racismo estrutural e a construção da identidade da criança negra pela ludicidade do Jongo. In: *Infâncias plurais, recortes transversais*. BRITO, Gabriela Aparecida; LINO, Michelle Villaça (org.). Curitiba: CRV, 2022.

Literaturas de resistência e tradução

ZIMMER, L. Tokenism and women in the workplace: The limits of gender-neutral theory. *Social problems*, n. 35, v. 1, p. 64-77, 1988. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/800667>. Acesso em: 14 fev. 2024.

Perguntas para reflexão

1. Discuta sobre como a poesia pode contribuir para a luta antirracista.
2. Quais aspectos devem ser levados em consideração em uma proposta de tradução de poesia?

Últimas palavras ao(à) leitor(a)

Caro(a) leitor(a),

Chegando ao fim da leitura deste livro, certamente você constatou que a literatura de resistência se distingue por sua representação da denúncia contra a opressão. Dessa forma, ela apresenta dupla dimensão: a estética, que mantém a qualidade da literariedade, do belo; e o engajamento social, que instiga reflexões sobre a interação humana e o impacto dos fenômenos do mundo no indivíduo e no coletivo. Em relação à segunda dimensão, a produção literária pode funcionar como um meio de ativismo, pois pode contribuir para a conscientização e a sensibilização de um povo.

Várias(os) escritoras(os) têm sido reconhecidas(os) pelas reflexões geradas em suas obras sobre questões sociais, entre elas as afro-brasileiras Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Miriam Alves, e as afro-estadunidenses Toni Morrison e Maya Angelou, premiadas com a Medalha Presidencial de Liberdade pelo presidente Barack Obama, por sua produção literária, bem como por seu ativismo, no âmbito do feminismo, em prol de direitos para as mulheres negras. As produções de Morrison e Angelou, assim como de outras escritoras afro-estadunidenses ampliaram não apenas a literatura afro-estadunidense, mas também a nacional, contribuindo para a formação da cosmo-percepção dos Estados Unidos. No caso do Brasil, as escritoras afro-brasileiras têm enriquecido a Literatura Brasileira.

Vale destacar que nem todas(os) as(os) escritoras(es), cujas obras podem ser lidas como literatura de resistência, querem ser associadas(os) à ideia de ativismo. Com efeito, muitas(os) delas(es) desejam ser reconhecidas(os) meramente por sua estética literária.

Quanto à produção deste volume, vale destacar que encorajei cada autor(a) – pesquisadoras(es) de diferentes universidades – a se debruçar livremente sobre o que considera SER literatura de resistência, pois eu não poderia atuar como guardião do que seria ou não essa literatura. Ademais, o trabalho do(a) pesquisador(a) de literatura contribui para a construção das múltiplas interpretações sobre as obras literárias.

Assim, convido você, leitor(a), a contribuir para a construção de sentidos referentes às literaturas de resistência. Por essa razão, incluí perguntas voltadas à reflexão no fim de cada capítulo. E espero que, embora tenha chegado ao fim do livro, continue o debate sobre esse tipo de literatura e em paralelo à tradução, por meio de pesquisas de Pibic e TCC ou em conversas do cotidiano.

Bom trabalho!

Professora Norma Diana Hamilton.

Sobre as(os) autoras(es)

Adélia Mathias

Doutora por Fachbereich Translations-, Sprach – und Kulturwissenschaft (FTSK) da Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Alemanha. Contato: adeliamathias@gmail.com

Norma Diana Hamilton

Professora adjunta do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Literatura e Práticas Sociais. Cofundadora do Núcleo de Escritoras Pretas – Maria Firmina dos Reis (NEPFIR), registrado no CNPq e vinculado à UnB. Escritora. Autora, dentre outros, do livro de poemas *Pedago-poemas: por uma educação antirracista*. Contato: norma.diana@unb.br

Annemeire Araújo de Lima

Graduada em Letras – Língua Inglesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), mestra em Estudos da Linguagem pela mesma instituição e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Atua como docente da rede municipal de Educação e Desportos em Manaus-Amazonas desde 2006, interessando-se academicamente por estudos nas áreas de ensino de línguas, literatura dramática e teatro político. Contato: ennaouara@gmail.com

Franciele Barboza Neves

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Professora de língua espanhola na Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul. Contato: francielebarboza2008@hotmail.com

Danglei de Castro Pereira

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP/SJRP. Pesquisador do NEHMS. Professor de literatura brasileira na Universidade de Brasília. Professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit-UnB),

no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (UFMS) e no Programa de Pós-Graduação em Letras (UNEMAT/Sinop). Investiga principalmente os seguintes temas: revisão do cânone literário, ensino de literatura e diversidade na literatura do século XIX e sua influência nos dias de hoje. Contato: danglei@unb.br

Cíntia Schwantes

Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS/Indiana University atuando nas linhas de pesquisa Representação na literatura contemporânea e Estudos literários comparados. Seus projetos de pesquisa são RPG e representação de gênero, Intertextos e O Outro no processo de formação: o papel da mentora nos romances de formação. Contato: schw@unb.br

Kaio Carmona

Escritor e professor na Universidade Agostinho Neto e no Instituto Guimarães Rosa em Luanda, Angola. Doutor em Estudos Literários pela UFMG. Publicou, entre outros, os livros *Para quando* (Scriptum, 2017), *26 poetas na Belo Horizonte de ontem* (Fino Traço, 2020) e *A casa comum* (Quixote+Do, 2020). Contato: kaiocarmona@hotmail.com

Edvaldo A. Bergamo

Professor Associado de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) do Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília (UnB). É membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura, investigando principalmente os seguintes temas: romance histórico; romance de Jorge Amado; romance de 30; romance neorrealista; romance e autoritarismo; romance e descolonização. Contato: edvaldobergamo@unb.br

Lajosy Silva

Professor adjunto do Departamento de Línguas e Literaturas em Línguas Estrangeiras e do PPGL – Programa de Pós-Graduação, Mestrado, em Letras do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Contato: louis.silva1974@gmail.com

Alexandre Marcelino Viana de Siqueira

Estudante de graduação de Letras Tradução-Inglês da Universidade de Brasília (UnB). Contato: alexandre.siqueira@aluno.unb.br

Talita Alves Oliveira

Graduada em Letras Tradução-Inglês pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisadora do grupo de pesquisa Tradução Etnográfica e (Po)éticas do Devir. Contato: talitaalves546@gmail.com

Ian Alexander

Professor adjunto do Departamento de Línguas Modernas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ministra disciplinas de tradução e de literatura anglófono das Américas, da África e da Oceania. Formado em Letras e História pela Universidade de Sidney, Austrália. Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Autor de quatro romances. Contato: ianalex63@gmail.com

A Editora UnB é filiada à



Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

LITERATURAS DE RESISTÊNCIA E TRADUÇÃO

A literatura de resistência se distingue por sua representação da denúncia contra a opressão. Dessa forma, ela apresenta dupla dimensão: a estética, que mantém a qualidade da literariedade, do belo; e o engajamento social, que instiga reflexões sobre a interação humana e o impacto dos fenômenos do mundo no indivíduo e no coletivo. Em relação à segunda dimensão, a produção literária pode funcionar como um meio de ativismo, pois pode contribuir para a conscientização e a sensibilização de um povo... Convidamos você, leitor(a), a contribuir para a construção de sentidos referentes às literaturas de resistência. Por essa razão, incluímos perguntas voltadas à reflexão, no fim de cada capítulo. Esperamos que continue o debate além deste livro sobre literatura, resistência e tradução, por meio de pesquisas de Pibics, TCCs, ou em conversas do cotidiano.

EDITORA



UnB

