REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

v.46 n.75 jan.-jun. 2026
ISSN 2359-0076

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

v. 46 n. 75 jan.–jun. 2026
ISSN 2359-0076

CESP CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

FALE FACULDADE DE LETRAS

UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

Vice-reitora: Alamanda Kfoury Pereira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor: Lorenzo Teixeira Vitral

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Silvana Maria Pessôa de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos
Luiz Fernando Ferreira Sá
Lyslei de Souza Nascimento
Matheus Trevizam
Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Roberta Guimarães Franco Faria de Assis
Thiago Cesar Viana Lopes Saltarelli
Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL

André Luiz do Amaral, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Três Lagoas/ MS, Brasil
Annabela de Carvalho Vicente Rita, Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal
Annick Moreau, Université de Poitiers, Poitiers, França
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Cid Ottoni Bylaardt, Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza/ CE, Brasil
Claudia Barbieri, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Seropédica/ RJ, Brasil
Cristina Firmino Santos, Universidade de Évora (UE), Évora, Portugal
Daniel Reizinger Bonomo, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Erick Gontijo Costa, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Fábio Mário da Silva, Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife/ PE, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/ RJ, Brasil
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (U.Porto), Porto, Portugal
Joana Meirim, Universidade Nova de Lisboa (UNL), Lisboa, Portugal
Lélia Parreira Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Marcus Vinicius Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo/ SP, Brasil
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Michela Graziani, Università di Firenze (UNIFI), Florença, Itália
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Renata Soares Junqueira, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (UNESP), São Paulo/ SP, Brasil
Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil
Thiago César Viana Lopes Saltarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

DIREÇÃO
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

EDITORES ADJUNTOS
Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Roberto Bezerra de Menezes

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO
Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco (UFMG/CNPq)
Profa. Dra. Sandra Sousa (University of Central Florida)
Profa. Dra. Renata Flavia da Silva (UFF)
Prof. Dr. Daniel Marinho Laks (UFSCar/CNPq)

REVISÃO
Autores e organizadores

DIAGRAMAÇÃO
Maria Eduarda de Jesus Silva

SECRETARIA
Ana Clara Marques

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Daniel Nakasone Peel Furtado de Oliveira

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA
Centro de Estudos Portugueses
Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-5134
e-mail: revistacesp@gmail.com

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1, n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.
Semestral.
Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).
ISSN 1676-515X (impressa)
e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura africana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

Sumário

7 Apresentação

Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco (UFMG/CNPq); Profa. Dra. Sandra Sousa (University of Central Florida); Profa. Dra. Renata Flavia da Silva (UFF); Prof. Dr. Daniel Marinho Laks (UFSCar/CNPq)

DOSSIÊ FIGURAÇÕES DO OUTRO NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

14 Dissonâncias, circularidades, assimilações: a conquista colonial de mentalidades

Dissonances, Circularities, Assimilations: The Colonial Conquest of Mentalities

Alexandre Montaury Baptista Coutinho

28 Entre desejo e dominação: o africano em *Um dia chegarei a Sagres* de Nélida Piñon

Between Desire and Domination: the African in Um dia chegarei a Sagres *by Nélida Piñon*

Sandra Sousa

48 Desdobramentos da construção ficcional de António Lobo Antunes: do poder ao silêncio

Developments in the Fictional Construction of António Lobo Antunes: From Power to Silence

Thaíla Moura Cabral

63 Vivenciamento do Outro: o corpo ético e estético n'*O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe

Experiencing the Other: the Ethical and Aesthetic Body in O filho de mil homens *by Valter Hugo Mãe*

Maria de Fátima Costa e Silva

77 Quando o narrador encara seus fantasmas: a poética do medo e o espírito da esperança em *No Brasil não há leões*, de Álvaro Curia

When the Narrator Faces His Ghosts: The Poetics of Fear and the Spirit of Hope in Álvaro Curia's No Brasil não há leões

Jorge Vicente Valentim

102 "Ter dúvidas hoje é o mesmo que ser cúmplice" – O outro entre nós em *Catarina e a beleza de matar fascistas*, de Tiago Rodrigues

"Having Doubts Today Is the Same As Being Complicit" – The Other Among Us in Catarina e a beleza de matar fascistas*, by Tiago Rodrigues*

Roberta Guimarães Franco

116 "É o quadro que me comprometi com o destino a pintar": apontamentos sobre o tempo em Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís

"It is the Painting That I Have Committed Myself to Destiny To paint": Notes on Time in Vergílio Ferreira and Agustina Bessa-Luís

Viviane Vasconcelos

128 "os que são nossos inimigos": o mesmo e o outro em *Cabeça de galinha no chão de cimento*, de Ricardo Domeneck

"those who are our enemies": The Self and the Other in Ricardo Domeneck's Cabeça de galinha no chão de cimento

Rodrigo Garcia Barbosa

144 Figurações do Outro feminino em torno de *Niketche*, de Paulina Chiziane

Figurations of the Female Other in Niketche*, by Paulina Chiziane*

Fernanda Oliveira da Silva; Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

162 "Não foi nada disso que nós combinamos": *Vaicomdeus, SARL*, de Júlio de Almeida, uma escrita ficcional da história angolana

"Não foi nada disso que nós combinamos": Vaicomdeus, SARL*, by Júlio de Almeida, a Fictional Account of Angolan History*

Renata Flavia da Silva

174 Figurações do distinto: narrar o "outro" a partir dos estudos inquisitoriais em Portugal e no Brasil

Figurations of the Distinct: Narrating the "Other" from the Perspective of Inquisitorial Studies in Portugal and Brazil

Angelo Adriano Faria de Assis

190 A estetização da alteridade cigana nos entremezes do século XVIII

The Aestheticization of Romani Otherness in 18th-Century Interludes

Juliana da Silva Henrique

ENTREVISTA

206 Narrativas translíngues e hierarquias latino-americanas: entrevista com Gabriel Mamani Magne

Denis Leandro Francisco; Gabriela Eufrásia Sousa Passos; Gabriel Mamani Magne

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 7–12, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.67814

Apresentação

O espaço literário tem comumente se apresentado como local propício para a figuração de identidades, sejam individuais, nas diferentes representações das subjetividades, ou coletivas, na construção de imaginários sobre povos ou nações diversas. A literatura, assim, sempre funcionou como um campo favorável não apenas para se pensar o eu e o nós, mas também o outro, desde uma busca por conhecer a diferença até a produção de uma identidade que se faz em oposição a grupos diversos. Partindo de uma ideia de oposição, Umberto Eco, em "Construir o inimigo" (2011), propõe que "ter um inimigo é importante, não apenas para definir a nossa identidade, mas também para arranjarmos um obstáculo em relação ao qual seja medido o nosso sistema de valores e para mostrar, no afrontá-lo, o nosso valor" (Eco, 2011, p. 12).

Já Roberto Esposito (2010), em *Bios – Biopolítica e Filosofia*, sugere que se pense a dinâmica entre o social e o político, que visa perpetuar um agrupamento humano específico, a partir do paradigma da imunidade. A figura dialética da imunidade coloca-se na interseção entre a vida e o direito. No sentido biomédico, o termo está ligado "a uma condição de refrangibilidade, natural ou induzida, em relação a uma dada doença por parte de um organismo vivo" (Esposito, 2010, p. 73). Em linguagem jurídica, imunidade refere-se "à isenção, temporária ou definitiva, de um sujeito em relação a determinadas obrigações, ou responsabilidades, às quais normalmente está vinculado" (Esposito, 2010, p. 73).

Também Benedict Anderson (2008), em *Comunidades Imaginadas,* se propôs a pensar os vínculos entre sujeitos na construção de uma ideia de comum que se demarca em relação a certa alteridade. A proposta de Anderson é analisar o nacionalismo "alinhando-o não a ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas cultuais que o precederam, e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los" (Anderson, 2008, p. 32). Esta relação limite entre uma comunidade e aqueles que não fazem parte encontra na literatura um espaço propício de figuração, na medida em que o espaço da cultura é exatamente o de construção e propagação dos imaginários que sustentam identidades.

A proposta do presente número da Revista do Centro de Estudos Portugueses da UFMG consistiu em convidar pesquisadores a refletirem sobre as literaturas de língua portuguesa, em variados contextos e temporalidades, problematizando a construção da outridade, a afirmação de si (subjetiva e coletivamente), as

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

tensões sociais elaboradas pelos textos literários, bem como a recepção desses textos diante de demandas do seu próprio tempo e na longa duração.

O número, que temos o prazer de apresentar, conta com doze textos de pesquisadores de referência de universidades brasileiras e estrangeiras. Em "Dissonâncias, circularidades, assimilações: a conquista colonial de mentalidades", Alexandre Montaury Baptista Coutinho analisa como a experiência colonial nos países de língua portuguesa produziu o que o pesquisador chama de uma "herança viva", a partir do controle e da gestão dos imaginários. Nesse sentido, o colonialismo não teria sido apenas uma imposição política ou uma forma de administração daqueles territórios, mas um método de conquista através da cultura que visava perpetuar valores europeus para garantir a permanência das relações de domínio. Para desenvolver a sua ideia, o texto centra-se na figura de Napomuceno da Silva Araújo, protagonista do romance *O testamento do senho Napomuceno*, do escritor cabo-verdiano Germano Almeida, pensado a partir da imagem do "assimilado à europeia".

Em "Entre Desejo e Dominação: o Africano em *Um Dia Chegarei a Sagres* de Nélida Piñon", Sandra Sousa discute a representação do personagem africano Akin e a sua relação com o narrador e protagonista Mateus. A relação homoafetiva entre os dois se inscreve num espaço ambíguo, em certos momentos reproduzindo relações de dominação colonial, enquanto em outros subverte as normas morais e sociais vigentes. Ambos os personagens, marcados por uma condição de pobreza e exclusão social, partilham de uma condição marginal, o que desafia uma leitura simplista de exploração imperialista. A narrativa é, assim, composta de tensões e resistências entrecruzadas por dominação e desejo, revelando tanto condições de vulnerabilidade humana quanto a potência de identidades discursivamente constituídas. Assim, a pesquisadora lança luz ao papel da literatura como espaço de reflexão crítica sobre as interrelações do colonialismo com a sexualidade, problematizando as dinâmicas entre desejo, poder e moralidade num espaço de crise entre identidade individual e nacional.

O artigo de Thaíla Moura Cabral, "Desdobramentos da construção ficcional de António Lobo Antunes: do poder ao silêncio", centra-se na forma como o escritor português constrói representações de alteridade por meio da fragmentação do discurso, da instabilidade dos focos narrativos e do recurso ao silêncio como experiência compartilhada. O trabalho examina os romances *O manual dos inquisidores* (1996) e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) para propor que as marcações do outro como diferença não aparecem apenas como tematização ou conteúdo narrativo, mas também enquanto elementos formais da organização textual que altera a instância narrativa, tensionando os espaços

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

da fala e da escuta eclipsadas pela incomunicabilidade da enunciação. Para isso, o estudo se apoia na análise da forma narrativa e em passagens específicas dos romances em diálogo com propostas teóricas desenvolvidas por Jacques Rancière no referente à política da escrita e partilha do sensível. A produção de efeitos de silenciamento e exclusão simbólica é atingida, na dinâmica textual de Lobo Antunes, através de procedimentos de escrita específicos como o fluxo de consciência, a sobreposição de vozes e a descontinuidade cronológica. Assim, a forma ficcional adotada pelo autor exerce uma função crítica específica na representação da alteridade evidenciando os impasses comunicativos e a permanência de dinâmicas de poder e dominação nas literaturas de língua portuguesa.

Maria de Fátima Costa e Silva, em "Vivenciamento do outro: o corpo ético e estético n'*O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe", propõe uma análise do romance centrada na categoria axiológica de corpo ético e estético baseada nas propostas de Mikhail Bakhtin. A autora observa, no texto de Valter Hugo Mãe, a produção de uma relação entre o eu e o outro constitutiva dos personagens como corpos infamiliares, grotescos e calcados na diferença. Complementarmente às contribuições de Bakhtin, as esferas da investigação estética e discursiva se baseiam também em escritos de Sigmund Freud. As diversas formas de dar conta do outro revelam uma busca empática das fronteiras externas dos sujeitos, assim como um projeto literário específico de criação dentro do suporte ficcional.

Em "Quando o narrador encara seus fantasmas: a poética do medo e o espírito da esperança em *No Brasil não há leões*, de Álvaro Curia", Jorge Vicente Valentim parte de inferências específicas sobre o medo, desenvolvidas por Zygmunt Bauman e Yi-Fu Tuan, para tecer algumas reflexões sobre o último romance do escritor português Álvaro Curia. Em contraposição à poética do medo, o pesquisador propõe o conceito desenvolvido por Byung-Chul Han, em *O espírito da esperança: Contra a sociedade do medo* (2024), como elemento articulado diante da alteridade apresentado pelo protagonista do romance.

Roberta Guimarães Franco, em ""Ter dúvidas hoje é o mesmo que ser cúmplice" – O outro entre nós em *Catarina e a beleza de matar fascistas*, de Tiago Rodrigues" apresenta uma análise sobre a peça encenada pela primeira vez em 2020, que ganhou versão publicada em formato livro em abril de 2024, nos cinquenta anos da Revolução dos Cravos. Tiago Rodrigues, autor da peça, pertencente à geração posterior à libertação do regime fascista, aborda o descompasso entre certezas e dúvidas, assim como o impacto dos acontecimentos passados nas diferentes gerações de portugueses. A pesquisadora levanta algumas perguntas

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

como pontos fulcrais de reflexão sobre a peça e sobre o espaço cultural como figuração da realidade: o quanto o trauma de uma geração pode atingir seus descendentes? O quanto uma ameaça do passado pode ganhar um novo corpo, um novo discurso, no presente/futuro? O texto apresenta os dilemas de uma tradição deixada como herança e dever de memória diante de uma retomada de tópicos específicos do discurso do Estado Novo Português encampada pela atual extrema-direita ascendente em Portugal. O artigo lança luz para a presença desse outro, o fascista, cada vez mais proeminente, ecoando um programa político que se pensava superado depois do 25 de Abril.

Viviane Vasconcelos, no artigo ""É o quadro que me comprometi com o destino a pintar": apontamentos sobre o tempo em Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís" analisa reflexões específicas levantadas pelos romances *Na tua face* (1993), de Vergílio Ferreira, e *A Ronda da Noite* (2006), de Agustina Bessa-Luís, referentes à relevância do questionamento das categorias da arte. Este questionamento se faz, principalmente, a partir da busca por uma escrita que tensiona a percepção fundamental da manifestação artística, propiciada pela construção de narradores que lançam questionamentos sobre os enigmas da criação. Assim, percepções específicas sobre o tempo são propostas e projetam, consequentemente, imagens do pensamento que dão lugar a complexas reflexões sobre as dinâmicas da criação literária e artística.

Em ""Os que são nossos inimigos": o mesmo e o outro em *Cabeça de galinha no chão de cimento*, de Ricardo Domeneck", Rodrigo Garcia Barbosa propõe uma leitura dos poemas de Ricardo Domeneck, presentes na coletânea publicada em 2023. A análise centra-se na relação entre identidade e alteridade, que surge de um registro memorial de marcas da infância e da família, e que envolvem a identidade do próprio poeta. O autor, além de dialogar com a fortuna crítica sobre a obra de Domeneck, se arvora principalmente na visada antropológica de Eduardo Viveiros de Castro, que concebe uma "hipótese perspectivista" situada em regimes ontológicos de povos ameríndios. A identificação da recusa às fronteiras rígidas entre o mesmo e o outro, expressa nos poemas a partir de violências constituintes dos espaços partilhados e das comunidades, conflui para uma aversão às dicotomias excludentes na coletânea selecionada como objeto de análise.

"Figurações do Outro feminino em torno de *Niketche*, de Paulina Chiziane", de autoria de Fernanda Oliveira da Silva e Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva, analisa as representações do feminino como marca de alteridade no romance *Niketche: uma história de poligamia,* levando em consideração tanto as

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

personagens representadas na narrativa quanto a posição da autora no campo literário Moçambicano. A investigação consiste em pensar de que modo a obra representa a experiência feminina atravessada por processos de subalternização em articulação às noções de alteridade e discussões teóricas sobre gênero, alteridade e subalternidade, a partir de teóricas como Beauvoir e Gayatri Spivak, com estudos sobre autoria feminina. A obra de Chiziane, não apenas denuncia a condição da mulher moçambicana, como também lança questionamento sobre as fronteiras entre autoria, oralidade e ficção. Ao problematizar a visão da mulher como Outro no plano narrativo e no campo literário, a análise ilumina as marcas do silêncio, da dependência e da desigualdade estrutural na sociedade moçambicana e seus efeitos no deslocamento da autora dentro do sistema literário do país.

""Não foi nada disso que nós combinamos": *Vaicomdeus, SARL*, de Júlio de Almeida, uma escrita ficcional da história angolana", de autoria de Renata Flavia da Silva, analisa a obra publicada pelo escritor angolano que estabelece, através das relações entre os personagens Eugênio e Cecília uma complexa dinâmica entre a criação literária e a história de Angola. A narrativa do romance acontece ao longo de quatro dias, dividida em três partes "Vivos" (*lento ma non troppo*); "Mortos" (*allegro com spirito*); e "Renascidos" (*finale: alla breve*), onde se condensam quarenta anos da história do país, das lutas de libertação aos conflitos civis do pós-independência. A obra de Júlio de Almeida convida os leitores ao confronto entre memórias fictícias das personagens com a trajetória política do autor. A memória geracional encenada pelas personagens apresenta convergências e divergências acerca das mudanças políticas vivenciadas no país durante a luta pela independência e após a sua conquista.

Angelo Adriano Faria de Assis, em "Figurações do distinto: narrar o "outro" a partir dos estudos inquisitoriais em Portugal e no Brasil", propõe uma análise de como os estudos inquisitoriais nos dois países permitem compreender a construção histórica de figuras de alteridade em sociedades ibéricas e coloniais. Apoiando-se em autores como Martius, Herculano, Quental, Abreu e Freyre, o autor revela como a documentação da inquisição revela uma sociedade marcada por tensões, religiosidades conflituosas, diversidade cultural e mestiçagens. Os documentos apresentam práticas associadas tanto a cristãos-novos quanto a religiosidades de matriz africana e indígenas, além de sexualidades dissidentes e circulação de livros proibidos. O que se revela são outras experiências constitutivas da formação nacional, antes inviabilizadas pelas narrativas tradicionais. Assim, o artigo defende que a compreensão da formação luso-brasileira

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

depende do reconhecimento de uma profunda pluralidade cultural e étnica que desafia modelos cristalizados em exclusões sociais e permanência histórica de preconceitos.

O artigo "A estetização da alteridade cigana nos entremezes do século XVIII", de Juliana da Silva Henrique, centra-se na leitura crítica dos entremezes postos em circulação durante o século XVIII em Portugal para demonstrar o modo como as mulheres ciganas foram representadas como personificadoras das práticas mágicas supostamente avessas à racionalidade moderna. O trabalho evidencia, assim, o processo de produção de uma alteridade com efeitos violentos contra a mulher cigana, representante de um estereótipo da trapaceira, produzindo exclusão social e uma mentalidade anticigana em Portugal.

A última contribuição do dossiê é uma entrevista, conduzida por Denis Leandro Francisco e Gabriela Eufrásia Sousa Passos, com o escritor Gabriel Mamani Magne, autor de *Seul, São Paulo* (2019). O texto apresenta a perspectiva do escritor boliviano, que mora no Brasil, acerca de temas como a globalização, as diferenças entre a forma como a Bolívia e o Brasil olham os contextos externos, o bilinguismo nos contextos diaspóricos, além de tratar do intencional afastamento autobiográfico, apesar da questão migratória em comum, e a relação entre a literatura e o lugar de grupos e sujeitos subalternizados.

Esperamos que o Dossiê **Figurações do outro nas literaturas de língua portuguesa** possa, a partir das discussões estabelecidas nos textos que o compõem, e da diversidade de obras, autores e contextos analisados, fornecer significativa contribuição para os estudos acerca da representação do Outro presente nas literaturas produzidas em língua portuguesa.

Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco (UFMG/CNPq)
Profa. Dra. Sandra Sousa (University of Central Florida)
Profa. Dra. Renata Flavia da Silva (UFF)
Prof. Dr. Daniel Marinho Laks (UFSCar/CNPq)

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

DOSSIÊ
FIGURAÇÕES DO OUTRO NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 14–27, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.65252
SUBMETIDO EM: 26/03/2026 · APROVADO EM: 15/07/2026

Dissonâncias, circularidades, assimilações: a conquista colonial de mentalidades

Dissonances, Circularities, Assimilations: The Colonial Conquest of Mentalities

Alexandre Montaury Baptista Coutinho
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) | Rio de Janeiro | RJ | BR
CNPq
alexandre.montaury@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0590-9910

RESUMO: O ensaio analisa como a experiência colonial nos países de língua portuguesa estabeleceu uma "herança viva" baseada no controle e na gestão do imaginário. Apresenta o colonialismo não apenas como empreendimento político e administrativo, mas como método de conquista de almas que visou a garantir a permanência de relações de domínio através da imposição de valores europeus. O método consiste na análise literária do romance *O testamento do senhor Napumoceno* (1989), de Germano Almeida, examinando o protagonista como um tipo de "assimilado à europeia". A conclusão demonstra que a assimilação do sistema colonial produz um sujeito marcado por dissonâncias epistêmicas, que habita os limiares das clivagens abissais entre a tradição local e a modernidade imposta. O estudo revela que essa assimilação incompleta assegura a continuidade de assimetrias estruturantes e silenciamentos nos espaços pós-coloniais.

PALAVRAS-CHAVE: imaginário colonial; dissonância epistêmica; pensamento abissal; modernidade colonial.

ABSTRACT: The essay analyzes how the colonial experience in Portuguese-speaking countries established a "living heritage" based on the control and management of the imaginary. It presents colonialism not only as a political and administrative enterprise but as a method of conquering souls aimed at ensuring the permanence of relations of dominance through the imposition of European values. The method consists of a literary analysis of the novel *The Last Will and Testament of Senhor Napumoceno* (1989), by Germano Almeida, examining the protagonist as a type of "European-style assimilated" person. The conclusion demonstrates that the assimilation of the colonial system produces a subject marked by epistemic dissonances, inhabiting the thresholds of abyssal cleavages between local tradition and imposed modernity. The study reveals that this incomplete assimilation ensures the continuity of structural asymmetries and silencings in post-colonial spaces.

KEYWORDS: colonial imaginary; epistemic dissonance; abyssal thinking; colonial modernity.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

1 Introdução

O tema proposto para esta edição dirige esta contribuição para uma das dimensões mais estruturantes das práticas coloniais vividas nos diferentes espaços da língua portuguesa: o controle e a gestão do imaginário.

É urgente continuar a pensar a experiência colonial como uma "herança viva"[1], manifesta nas formas contemporâneas de sociabilidade em Portugal, no Brasil, em Angola e noutros espaços da língua portuguesa. Este ensaio não pretende provocar confrontos entre as diferentes latitudes atlânticas, nem incentivar um divisionismo demagógico. Ao evitar o desarquivamento de impasses históricos estéreis, busca-se impedir que a discussão se torne um lugar intransitivo. O objetivo central é possibilitar o avanço no reconhecimento de práticas que permanecem atemporais.

A hipótese de que parto é a de que a experiência colonial vivida nos referidos países, e noutros países africanos de língua portuguesa, tem ainda muito a instruir sobre as formas atuais de controle e de gestão do imaginário. Buscar compreendê-las a partir de condições teóricas novas pode gerar contribuição muito efetiva, se não para a elaboração de políticas públicas que venham a proteger a integridade e a sanidade mental de populações inteiras, ao menos para alguma imunização contra as permanentes e graves formas de manipulação que, ainda hoje, moldam parte decisiva do senso comum. Isto tem tudo a ver com as *dissonâncias*, *mentalidades* e *circularidades* que se destacam no título deste artigo e, ao mesmo tempo, tem tudo a ver com o legado colonial.

Como pesquisador brasileiro interessado nas questões associadas ao controle do imaginário, é inevitável lembrar dos trabalhos do professor Luiz Costa Lima, que desenvolve pesquisas de grande relevância ao tomar o imaginário como um campo de forças que atua na interface entre o sujeito e o mundo, condicionando modos de perceber, significar e expressar a realidade. Para o pesquisador, o imaginário não se limita a ser um repositório de imagens, mas uma instância individual e coletiva com capacidade configuradora; isto é, mediadora que precede e possibilita tanto a representação quanto o conhecimento do mundo[2]. O esforço teórico do Professor oferece um rico horizonte crítico, além de farta bibliografia e estudos que evidenciam a relevância do tema.

---

[1] Ribeiro, Margarida Calafate e Vecchi, Roberto. "Eduardo Lourenço e o 'impensado colonial'". *In*: Jornal de Artes e Letras, de 20 de março a 2 de abril de 2024, p. 29.

[2] Lima, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 176.

Este poderia ser o alvo único deste breve ensaio, pela complexidade inerente. Porém, não buscarei tratar aqui da potência da arte e da literatura na formação e no controle dos imaginários. Tratarei, antes, de desenvolver uma reflexão analítica acerca das formas de coabitação entre valores considerados hegemônicos e racionalidades tradicionais em contextos de experiência colonial e pós-colonial. Em seguida, proponho percorrer, de forma bastante breve, algumas linhas de força presentes no romance *O testamento do senhor Napumoceno*, publicado pelo escritor cabo-verdiano Germano Almeida em 1989, ao qual regresso em virtude das questões já anunciadas.

O tema do controle dos imaginários parece fundamental para o estudo desta forma particular de coabitação epistêmica. Para a área de estudos literários e, em particular, para os estudos dedicados às literaturas produzidas em língua portuguesa, penso que a questão se reveste de grande importância; em primeiro lugar, porque a produção literária de diferentes países da língua portuguesa oferece, de maneira direta ou indireta, inúmeros narradores e personagens que habitam precisamente este espaço de porosidade das linhas "abissais"[3]; isto é, habitam os limiares das clivagens epistêmicas. São essas linhas que, em traços muito largos, separam e dividem corpos e mentalidades conforme o seu grau de integração efetiva com a cultura hegemônica. Este filtro crítico, ainda que rarefeito, subjaz a uma parte bastante expressiva da ficção literária moderna produzida em língua portuguesa. Não parece muito difícil observar que a noção de modernidade gerou diferentes formas de adesão a um imaginário bastante específico e se alastrou, de forma compulsória, pelos espaços individuais e coletivos.

2 O método da modernidade colonial

Em perspectiva preliminar e ainda mais ampla, é possível pensar que o *método da modernidade colonial*, amadurecido e sedimentado ao longo de diferentes etapas das políticas europeias, implicou, *grosso modo*, uma transferência em duplo sentido. De um lado, recursos das colônias eram transferidos em grandes quantidades para as metrópoles; de outro lado, grandes quantidades de valores europeus eram transferidos, inoculados e "aclimatados" nos espaços dominados. Parece ser esta a base mínima que fundamenta e sustenta as práticas coloniais nos mais diferentes espaços em que ocorreu e, digamos, ocorre. A imposição de uma cultura sobre a outra, ou de uma língua a despeito de outras, não resulta de um voluntarismo do colonizador. Trata-se, antes, de uma condição fundamental para a permanência

[3] Sousa Santos, Boaventura. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes". *Novos estudos, CEBRAP*, número 70, São Paulo, novembro de 2007.

de uma relação de domínio. É a conquista das almas, dos valores e do imaginário de indivíduos colonizados que permite manter e assegurar a continuidade das assimetrias epistêmicas implicadas nesta relação.

A assimilação cultural[4] é, portanto, uma das condições fundamentais para a manutenção de um laço colonial, ainda que invisível. Importa, no momento histórico atual, analisar a dimensão estrutural de políticas culturais específicas que, atualmente, já não se dirigem apenas a populações que habitam territórios e espaços institucionais dominados, mas, talvez, permaneçam de forma bem mais sutil e disseminadas em práticas simbólicas do contemporâneo.

Desde as suas origens mais remotas, ao hierarquizar sistemas culturais, a modernidade colonial induziu a sedimentação de paradigmas que inferiorizavam formas de vida não integradas aos modelos europeus de civilização. Em outras palavras, as formas supostamente hegemônicas de vida, orientadas por paradigmas eurocentrados e legitimadas por formas de produção e de conhecimento consideradas superiores, superariam as formas tradicionais de vida, baseadas em experiências e práticas não-europeias. As racionalidades gestadas em mundividências do sul, baseadas em cosmovisões e universos simbólicos próprios, foram sistematicamente identificadas como culturas do atraso a serem corrigidas nos processos civilizatórios da modernidade colonial. Vale recordar o livro *A sociedade contra o Estado* (1974), em que o antropólogo francês Pierre Clastres identificou algumas das perplexidades que marcaram o encontro entre o colonizador europeu e as sociedades tradicionais sul-americanas:

> Como conceber então a própria existência das sociedades primitivas, a não ser como espécies à margem da história universal, sobrevivências anacrônicas de uma fase distante e, em todos os lugares, há muito ultrapassada? Reconhece-se aqui a outra face do etnocentrismo, a convicção complementar de que a história tem um sentido único, de que toda sociedade está condenada a inscrever-se nessa história e a percorrer as suas etapas que, a partir da selvageria, conduzem à civilização (Clastres, 1974, p. 26).

A expansão ocidental e a sua principal condição de possibilidade, o colonialismo político, foram além de um empreendimento político e administrativo criado para assegurar a transferência de renda das colônias para a metrópole e fomentar, assim, o desenvolvimento industrial europeu. A produção de uma assimetria de fundo, estruturante das relações

[4] A respeito da política de assimilação portuguesa, vale assistir o documentário "A segregação racial nas antigas colônias de Portugal"; cf. A SEGREGAÇÃO racial nas antigas colônias de Portugal. [*S. l.*: *s. n.*], 2025. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_YZ7MD6G7H4. Acesso em: 14 ago. 2025.

entre metrópole e colônia, justificava a transferência — em sentido inverso, para espaços "incultos", aparentemente condenados ao déficit de civilização e ao "estado de natureza" — de discursos de matriz europeia dotados de uma visão moderna e supostamente superior de mundo. Através de aparelhos de inculcação epistemológica, em que o campo literário desempenha papel determinante, as exigências da modernidade ocidental impuseram o transplante de imaginários culturais hegemônicos para os espaços coloniais, moldando, em particular, os que se situam nos continentes africano e sul-americano.

Parece, entretanto, muito importante considerarmos que o empreendimento colonial é apenas uma parte do quadro mais amplo das exigências da modernidade. Os ideólogos do colonial tentam se justificar, confortavelmente, com base no inevitável desenvolvimento moderno e na integração internacional, ainda que violentamente desigual, que conduziria ao "bem comum", conceito vago e irreal, resíduo de um iluminismo feito às pressas e para poucos.

Porém, não foram os portugueses que inventaram o método colonial de conquista territorial e simbólica. Em diferentes etapas históricas, a partir do século XVIII, as transições políticas pautadas pelo uso público da razão foram parcialmente assimiladas em Portugal e, claro, condicionadas pela defasagem cultural e política do país em relação ao centro da Europa até o século XIX, pelo menos.

Ao longo do período, os corpos políticos mantidos sob a colonização portuguesa, radicalmente fragmentados, assimilavam epistemes europeias impostas ao abrigo de eficientes engrenagens discursivas, e, a partir do século XX, ganharam o acréscimo de um sentido metafísico e identitário de comunidade. A inoculação compulsória das noções clássicas de estado, de justiça e de "bem comum", em contextos fraturados e desiguais, progressivamente sedimentava a necessidade de, como no conhecido verso de Arthur Rimbaud, "ser absolutamente moderno", produzindo assimetrias estruturantes.

O campo literário (a produção e a crítica) respondeu sistematicamente às marcas dessa desigualdade de fundo, expondo diferentes quadros de desnivelamento das almas e dos corpos, em tradições sociais violentas e forjadas em contextos de opressão colonial. Ao negar ou ao adensar essas assimetrias, o campo literário sempre reagiu a esses quadros. Nos limiares culturais da língua portuguesa, os sistemas heterogêneos de "produção da vida" (Negri; Hardt, 2010, p. 188) mobilizaram conjuntos de imagens e de objetivações que organizaram a formação de literaturas nacionais. Nelas, o acentuado contraste entre a formação de comunidades integradas à ordem moderna colonial e a formação de segmentos sociais fraturados pela produção da subalternidade, gerou um quadro sensível de heterogeneidade epistêmica.

Nos espaços subjugados pela lógica colonial, a opressão dos indivíduos era dissimulada por políticas oficiais que, numa linguagem jurídica e institucional, e através de campanhas publicitárias, estimulavam a assimilação cultural como uma via de acesso a um pertencimento comunitário superior. Neste contexto, em meados do século XX, já revestido por discursos que buscavam a conciliação com as práticas coloniais, nos termos do lusotropicalismo brasileiro (1940)[5], o colonialismo português ativou, nos espaços africanos, uma retórica que exaltava os "brandos costumes" de uma só nação "pluricultural, plurirracial e pluricontinental" (Rosas, 1994, p. 283). Com uma coesa engrenagem discursiva, tratava-se de celebrar oficialmente uma dádiva prévia, um dom que a democracia racial e a civilização mestiça portuguesa prometia nos espaços ultramarinos: a integração harmônica entre raças e classes, harmonizando formas minoritárias e hegemônicas de vida em prol das expectativas de uma modernidade periférica, à portuguesa.

Os administradores dos postos coloniais em Angola, na Guiné ou em Moçambique eram os responsáveis por atestar que as práticas simbólicas e culturais de um indivíduo candidato à assimilação eram "compatíveis com a moral e com os ditames da humanidade"[6]; em outras palavras, um indivíduo até podia se tornar um assimilado se fosse capaz de renunciar à sua tradição cultural própria e comprová-lo. Entretanto, a adoção dos modos de vida europeus, na prática, não assegurava direitos iguais a todos. O uso da língua portuguesa, os modos de viver e de vestir, entre outros, eram determinantes para a definição dos lugares sociais a serem ocupados pelos assimilados à portuguesa.

Tratava-se de promover, nas sociedades africanas, a inoculação compulsória de valores forjados no regime colonial europeu e, ao mesmo tempo, de hierarquizar racionalidades distintas, apagando as práticas tradicionais identificadas com o atraso[7].

Neste contexto, a literatura moderna, em todas as suas variantes linguísticas, atuou ora na fabricação de uma atmosfera propensa à ideia de comunidade, ora na insurgência contra esta hegemonia comunitária. Em síntese, na sua tradição

---

[5] Em *Casa-grande & senzala* (1933), *O mundo que o português criou* (1940) e "Uma cultura moderna: a luso-tropical", entre outros textos, o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre desenvolveu a teoria luso-tropicalista, para, de modo geral, tratar da especificidade do colonialismo português, modalizando a violência das práticas coloniais portuguesas no Brasil.

[6] PORTUGAL. *Estatuto dos Indígenas Portugueses: das províncias da Guiné, Angola e Moçambique*. Decreto-Lei número 39.668, de 20 de Maio de 1954. Disponível em: https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/7523.pdf. Consulta em 14 de agosto de 2025.

[7] A este propósito, recomendo a reportagem "Independência e morte: a África portuguesa"; cf. INDEPENDÊNCIA e morte: a África portuguesa. [*S. l.*: *s. n.*], 2025. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GywWEuE0Y_k. Acesso em: 14 ago. 2025., disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GywWEuE0Y_k.

mais ou menos canônica, a produção literária funcionou, de um lado, como usina de senso comum, integrada às racionalidades hegemônicas, e, de outro, produziu imunidades profundas ao centro irradiador das visões modernas de mundo.

3 O testamento do senhor Napumoceno da Silva Araújo: uma análise preliminar

Como afirmei há pouco, na vastidão da moderna literatura africana, há um universo expressivo de narradores e personagens assimilados à cultura europeia, a exigir leitura crítica mais atenta. Retorno ao romance *O testamento do senhor Napumoceno da Silva Araújo*[8], publicado em 1989 pelo escritor cabo-verdiano Germano Almeida, que obteve grande circulação na época, entre os leitores do universo cultural da língua portuguesa. Há cerca de vinte anos, trabalhava-o com os meus alunos de literatura em aulas e outras reuniões. Regresso a ele depois de muitos anos para recuperar alguns poucos aspectos que interessam frontalmente à discussão que propus até aqui. O livro foi publicado em diferentes idiomas, com títulos diversos, e foi adaptado para o cinema com parte da produção brasileira.

O romance focaliza a figura do senhor Napumoceno a partir da leitura exaustiva de um excêntrico testamento, que é uma retrospectiva de sua vida. O personagem recém-falecido no tempo da narrativa, se notabilizara como comerciante bem-sucedido e influente da cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente, em Cabo-Verde. A figura se reveste de grande imponência, o que faz com que seja respeitado e até mesmo temido, apesar do seu desprezo pelas convenções sociais e de sua moralidade própria e flexível. Em traços largos, o personagem fica conhecido por um pragmatismo frio nos negócios, pela ausência de escrúpulos e por seu apetite por mulheres. Diante de um pedido expresso, deixado pelo morto, o seu longo testamento foi lido para os familiares e conhecidos logo a seguir à sua morte. No testamento, o personagem revela segredos de sua vida, expõe a hipocrisia de parentes e choca a sociedade local, ao mesmo tempo que surpreende a todos com a revelação da existência de uma filha, Maria da Graça, com quem havia rompido.

Para além de ser um arquétipo do individualismo que se destaca à margem das normas, o personagem revela ter alcançado sucesso material e respeito social, mas, no fundo,

[8] O livro foi publicado no Brasil com o título *O testamento do senhor Napomuceno* pela Companhia das Letras em 1996. Almeida, Germano. *O testamento do senhor Napumoceno*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

parece tratar-se de um solitário que assume a forma de um *self made man*, empreendedor habilidoso, na complexidade das relações de poder e família na sociedade cabo-verdiana.

O romance corre muito bem como narrativa fluente e bem estruturada por inúmeros pormenores e referências à cultura contemporânea, e oferece passagens divertidas e imagens realistas (tomando, claro, a palavra em seu sentido mais fraco e vulgar), conferindo ao texto um singular e bem-humorado tratamento da figura do assimilado à europeia.

De saída, a morte é, claramente, um dos temas em que as tradições africanas e as tradições europeias diferem claramente. É fácil perceber que as práticas simbólicas implicadas na ocasião da morte de um indivíduo configuram uma significativa diferença entre tais tradições e rituais. Não por acaso, a narrativa do romance abarca a recente morte do personagem e a leitura subsequente de sua reveladora carta-testamento.

A dissonância em matéria de compreensão da morte expressa e organiza de modo eficiente as diferentes filiações epistêmicas e as práticas simbólicas que se expandem e marcam os pequenos acontecimentos do cotidiano e as escolhas minimais feitas ao longo da vida. As epistemes se materializam nessas pequenas práticas de produção da vida e estão presentes, expressas e visíveis, na fisionomia dissonante de indivíduos constituídos, ao mesmo tempo, por tradições locais e por valores inoculados pela imposição cultural do colonizador.

Neste romance, a tensa coabitação de culturas se verifica logo no início da narrativa, quando o chefe da banda contratada para os serviços fúnebres recebe, com surpresa, o pedido expresso do sobrinho do morto para executar, com a sua banda, a Marcha Fúnebre de Beethoven no funeral do Senhor Napumoceno:

> Por isso, senhoras e senhores, ele teve razão em insistir em carta extratestamento dever ser acompanhado à sua última morada sob os solenes e vibrantes acordes da marcha fúnebre do grande Beethoven. Parecia a ele Carlos o lógico corolário de uma vida inteira dedicada ao trabalho e à castidade. E por isso mesmo, ele, seu único parente vivo, não se poupara a esforços para que essa vontade seja satisfeita, do mesmo modo que ia fazer para que a firma Ramires-Araújo, Ltda. nada perdesse da auréola de prestígio briosamente conquistada pelo seu amado e saudoso e sempre lembrado tio (Almeida, 1996, p. 17).

Diante do desejo do sobrinho do morto de realizar "escrupulosamente" os últimos desejos do tio que acabara de falecer, e em cuja herança realmente se fixava,

> a contrariedade surgiu foi quando o chefe da banda perguntou o que era isso de marcha fúnebre a Carlos, já elucidado, respondeu ligeiro que era qualquer coisa de um tal de Beethoven. Nós não tocamos nada disso, objetou o chefe. Nos enterros estamos habituados a tocar *djosa quem mandó morr*ê. E essa tal marcha fúnebre

> nunca ouvi falar. Aliás é um disparate. Se toda a gente vai com *djosa* e nunca houve reclamações, porque o Sr. Napumoceno vem agora chatear a gente com essa outra coisa? Para *djosa*, às ordens. Para a outra, nada feito (Almeida, 1996, p. 18).

Napumoceno transcende a representação de um indivíduo complexo; o personagem parece condensar, nesta hipótese, os principais efeitos que *descrevem* a política de assimilação cultural do colonialismo português, tal como foi empreendida pelo regime colonial durante o século XX. O conhecido *Estatuto do indigenato português* e os inúmeros dispositivos legais que regulamentam a política oficial de assimilação cultural[9] do regime oferecem uma visão necessária para a compreensão dos mecanismos internos de um regime colonial.

É possível compreender que um tipo como o do Senhor Napumoceno era indispensável para a sustentação do colonialismo em Cabo-Verde. Curiosamente, escreve o narrador, o testamento era datado de novembro de 1974, período em que o colonialismo português vinha de ser derrotado nos espaços africanos e as independências nacionais encontravam-se finalmente em preparação:

> E na presença de duas testemunhas o notário certificou ser o mesmo o envelope lacrado por ele mesmo em 30/11/1974, data em que a pedido do *de cujus* se dirigira à residência do mesmo para efeitos de aprovação do seu testamento. E mais certificou em instrumento próprio que o dito envelope não contém quaisquer sinais de viciação e que os selos de lacre apostos se encontram em perfeito estado. E em seguida procedeu à abertura do mencionado envelope e verificou que o testamento está escrito em 397 laudas de papel almaço pautado, sendo as primeiras 379 laudas à máquina e as restantes manuscritas com caneta de tinta permanente (Almeida, 1996, p. 29).

A vida do personagem, tal como encenada no romance em seu testamento, revela as contradições e os paradoxos inerentes a uma política que visava transformar o sujeito colonial em uma réplica civilizada do indivíduo metropolitano. Por um lado, a postura e o comportamento de Napumoceno parecem encarnar o ideal de sucesso do assimilado. A sua ascensão social e econômica em Mindelo é inseparável de sua adesão a códigos de conduta e valores europeus.

---

[9] Para oferecer alguns exemplos, é possível citar a Constituição Portuguesa de 1931, o "Acto Colonial, de 1930", o "Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique", de 1961, os decretos que estabelecem a Assimilação Cultural, a criação de Prêmios literários coloniais pela Agência Geral das Colônias, entre muitos outros dispositivos discursivos que trataram de definir um rigoroso controle que evitasse "a corrupção dos costumes".

O personagem cultivava a língua portuguesa, acumulava capital à maneira de um burguês europeu, guardava um desprezo pela tradição local, disfarçava-se de benemérito e, ao buscar o "estilo europeu e moderno", abre caminho para a sua distinção social. A admiração assumida por tudo o que viesse de Lisboa e até mesmo o seu fervoroso apreço pelo Sporting Clube de Portugal, time de futebol lisboeta, revelam a busca permanente pela legitimação e pela sua demarcação em relação a práticas locais consideradas atrasadas. Neste sentido, Napumoceno parece ser um personagem que emblematiza os subprodutos da missão civilizadora portuguesa: um sujeito que, em nome de uma suposta ascensão social, nega as suas heranças culturais próprias.

Na dialética entre a encenação de sua vida e as revelações póstumas de seu testamento, nota-se um distanciamento cínico. O personagem utiliza as ferramentas do sistema colonial — a língua, o capital, as regras — mas não pratica valores que possam ser considerados superiores. A vida do personagem Napumoceno, segundo o seu testamento, se configura como uma encenação calculada, uma performance de poder que mascara o egoísmo e o vazio existencial de alguém que optou por viver a negação da sua cultura e da sua comunidade.

Ao expor os seus segredos e a sua amargura, o testamento do senhor Napumoceno é o ato final de rebeldia do personagem contra a própria identidade que ele performou durante a vida. Ele não morre como um assimilado que herdou os frutos da civilização, mas como um indivíduo que utilizou o sistema para seus próprios fins, permanecendo, no fundo, um estrangeiro em seu próprio país e em sua própria pele.

Desta forma, o personagem se inscreve na história das literaturas africanas como um emblema risível de um sucesso frívolo, artificial, forjado na tensão entre o que se é e o que se deve ser no contexto da modernidade colonial, que encontra no cinismo e na indiferença a única forma de sobrevivência em um mundo de normas impostas.

Através da sofisticada técnica narrativa de Germano Almeida, a vida encenada de Napumoceno é, em última análise, o reflexo da violência simbólica da assimilação, que produziu sujeitos socialmente tolerados, mas nunca aceitos na plenitude.

Antes de concluir, é preciso dizer que o escritor, Germano Almeida, não associa o seu personagem à figura do assimilado cultural. O romance, ao encenar esta figura quase caricatural, deslumbrada com o desenvolvimento, com o progresso e com a suposta superioridade da modernidade ocidental, termina por divertir o seu leitor com passagens risíveis e, ao mesmo tempo, insinua indiretamente algo mais amplo e, de certa forma, trágico: os valores europeus "aclimatados" em espaços dominados pela cultura hegemônica ocidental resultam em dissonâncias epistêmicas que apenas prolongam a sobrevivência do colonialismo, com diferentes feições, nos espaços coloniais e pós-coloniais.

A articulação entre a obra romanesca de Germano Almeida, *O testamento do senhor Napumoceno da Silva Araújo*, e as proposições teóricas de Boaventura de Sousa Santos, em "Para além do pensamento abissal", revela uma profunda convergência na análise das clivagens que estruturam a modernidade colonial. Santos argumenta que o pensamento moderno ocidental opera como um "sistema de distinções visíveis e invisíveis" (Santos, 2007, p. 3), no qual estas últimas fundamentam as primeiras através de "linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o 'deste lado da linha' e o 'do outro lado da linha'" (Santos, 2007, p. 3). No universo literário de Almeida, o protagonista Napumoceno da Silva Araújo personifica a tentativa de habitar e transitar por essas linhas, construindo uma subjetividade que mimetiza a regulação e a emancipação das sociedades metropolitanas enquanto lida com a persistente apropriação e violência que definem a zona colonial. Napumoceno, ao desembarcar em São Vicente "de pé descalço" vindo de São Nicolau, inicia um processo de assimilação à europeia, que visa ocultar seu estado original, que, na lógica abissal, é reconceitualizado como um "passado irreversível" ou um "estado de natureza" a ser superado.

Essa transição é marcada pelo que Santos denomina "monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso" (Santos, 2007, p. 7), que no caso de Napumoceno manifesta-se no desprezo pelas "racionalidades tradicionais" em favor de um "método" civilizatório. O protagonista dedica-se a uma higiene obsessiva, utilizando quatro escovas de dentes por dia e seguindo preceitos de livros que ensinam como o "homem moderno" deve agir. Tal comportamento reflete a tentativa de se situar "deste lado da linha", onde o conhecimento científico e as boas maneiras metropolitanas excluem radicalmente o "outro lado", habitado por práticas que o pensamento hegemônico classifica como "crenças, opiniões, magia" (Santos, 2007, p. 7) ou simples "atraso". A tensão abissal torna-se explícita na cena do funeral, quando a última vontade de Napumoceno — ser enterrado sob os acordes da marcha fúnebre de Beethoven — colide com a tradição local da banda, que domina apenas o "djosa". O "djosa", como conhecimento popular e "leigo", é produzido como "inexistente" ou irrelevante pela vontade do assimilado, que busca na música europeia a validação de sua humanidade "universal". Santos aponta que o pensamento abissal nega a "co-presença" (Santos, 2007, p. 10) entre os dois lados da linha, e a insistência de Napumoceno em Beethoven, em detrimento do "djosa" que "toda a gente" toca, simboliza essa recusa da contemporaneidade do saber local em favor de uma hegemonia epistemológica externa.

A trajetória comercial de Napumoceno também ilustra a "lógica da apropriação e violência" que, segundo Santos, reconhece apenas o "direito das coisas". O episódio dos

dez mil guarda-chuvas revela um "inexcedível faro comercial" (Almeida, 1996, p. 21), que Napumoceno rotula como "instinto" e "basófia". Entretanto, sob a ótica de Santos, esse sucesso é fruto da "aclimatação" de valores capitalistas em um território onde a lei e a moralidade metropolitanas são suspensas; como diz a máxima ecoada por Santos, "não há pecados ao sul do Equador" (Santos, 2007, p. 9). Napumoceno atua com um "distanciamento cínico", performando a identidade do comerciante honrado enquanto mantém relações de domínio que Santos associaria ao "fascismo social" (Santos, 2007, p. 16) ou ao "despotismo descentralizado" (Santos, 2007, p. 18). A própria filha de Napumoceno, Maria da Graça, é fruto de uma relação de "apropriação", em que o corpo da empregada Maria Chica é tratado como "receptáculo vazio" ou *terra nullius*, destituído de direitos sociais até que a vontade testamentária o reconheça. Santos afirma que a "exclusão se torna simultaneamente radical e inexistente" (Santos, 2007, p. 10), e Maria da Graça vive vinte e cinco anos sem o apelido Araújo, existindo em um "não-território" jurídico e social até a abertura do documento que a "produz" como herdeira.

O testamento, que o notário descreve mais como um "livro de memórias", atua como o que Boaventura de Sousa Santos chama de "sociologia das emergências" (Santos, 2007, p. 20). Ao expor as "dissonâncias" e as "encenações calculadas" de sua vida, Napumoceno acaba por revelar a fragilidade das linhas abissais que tentou sustentar. A "violência simbólica" da assimilação é desmascarada quando se descobre que o homem que brindava com "genuíno cristal francês" e ostentava uma secretária estilo Luís XV guardava seu único fato de gala em uma despensa inviolável, reforçada com chapas de aço. Esse fato, que deveria ser sua "mortalha", simboliza a armadura precária do sujeito colonizado que teme a "invasão" do colonial — ou de sua própria origem — na esfera metropolitana que ele construiu para si. O medo de Napumoceno de ser visto como um "zé-ninguém" com os "pés cheios de pulguinha" é o medo do "regresso do colonial", que Boaventura de Sousa Santos descreve como uma ameaça à segurança e à pureza do espaço metropolitano.

A relação de Napumoceno com Adélia também pode ser lida através da "ausência de humanidade" (Santos, 2007, p. 10) produzida pelo pensamento abissal. Napumoceno a idealiza como uma "gazela brava", pura e imaculada, mas essa "santificação" é apenas o outro lado da "negação radical de co-presença". Ele não consegue conciliar a Adélia real, lasciva e "viciosa", com a imagem idealizada que ele construiu a partir de sua necessidade de "formação espiritual" e civilizatória. Santos argumenta que "a injustiça social global está assim intimamente ligada à injustiça cognitiva global", e Napumoceno, ao impor categorias europeias de amor e virtude a Adélia, comete um "epistemicídio" das experiências reais da mulher, tornando-a ininteligível para si mesmo.

Por fim, a obra de Almeida sugere a necessidade de um "pensamento pós-abissal" que Santos define como a construção de uma "ecologia de saberes". O testamento, ao ser lido e "esmiuçado" por Maria da Graça, permite que os "conhecimentos populares, leigos e plebeus" — as memórias de D. Eduarda, as fofocas de Carlos e as verdades de Maria Chica — dialoguem com a narrativa oficial e "científica" que Napumoceno tentou deixar. Maria da Graça, ao procurar a "Adélia de Chã de Cemitério", inicia um processo de "tradução intercultural", essencial para identificar preocupações comuns e aproximações complementares entre diferentes mundividências. Napumoceno morre e seu legado não é a fortuna de centavos rigorosamente contabilizados, mas a exposição das "linhas abissais" que, embora desumanas, permanecem como a "herança viva" que desafia a construção de uma justiça cognitiva e social global.

4 Considerações finais

Para concluir, afirmo que analisar a obra de Germano Almeida sob a ótica do Estatuto do Indigenato evidencia uma notável simetria entre as exigências legais para a obtenção da cidadania e a trajetória de Napumoceno da Silva Araújo. Embora o estatuto incidisse formalmente sobre outras províncias, o romance evidencia como a ideia de "civilização" e a lógica da assimilação moldaram profundamente a subjetividade e as práticas sociais no contexto colonial cabo-verdiano.

Essa mimese do sistema colonial manifesta-se, primeiramente, na internalização de novos hábitos individuais e sociais (conforme o Artigo 2º do Estatuto), personificada na obsessão do protagonista pela higiene e pelo uso de produtos importados, símbolos de uma modernidade que ele se sentia obrigado a reproduzir. Da mesma forma, o domínio da língua portuguesa e a valorização da instrução formal (Artigo 56º) são apresentados não apenas como requisitos, mas como mecanismos de distinção destinados a afastar a *escuridão* da pobreza através dos códigos da metrópole.

A ascensão de Napumoceno como *self-made man* cumpre o critério de autossuficiência econômica (Artigo 56º, alínea c, do Estatuto do Indigenato), transformando o indivíduo que desembarcou "descalço" em um comerciante de prestígio, cuja fortuna sustenta sua transição para o *status* de "homem fino". Esta metamorfose é selada por uma rigorosa moralidade pública e pelo bom comportamento, expressos na adoção de vestimentas solenes e na manutenção de uma fachada circunspecta que ocultava qualquer conduta considerada imoral perante a lei comum. Finalmente, a renúncia aos costumes ditos primitivos (Artigo 4º) consolida-se no distanciamento com que o protagonista passa a observar as tradições e ritos de sua infância.

Em última análise, o romance de Germano Almeida oferece o registro, na ficção, de uma existência meticulosamente construída para identificar a figura do assimilado idealizada pelo sistema colonial.

Referências

ALMEIDA, G. *O testamento do senhor Napumoceno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CLASTRES, P. *La Societé contre l'État:* recherches d'anthropologie politique. Paris: Editions Minuit, 1974.

INDEPENDÊNCIA e morte: a África portuguesa. [*S. l.*: *s. n.*], 2025. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GywWEuE0Y_k. Acesso em: 14 ago. 2025.

LIMA, L. C. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

NEGRI, A.; HARDT, M. *Império*. São Paulo: Record, 2010.

PORTUGAL. *Estatuto dos Indígenas Portugueses: das províncias da Guiné, Angola e Moçambique*. Decreto-Lei nº 39.668, de 20 de maio de 1954. Disponível em: https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/7523.pdf. Acesso em: 14 ago. 2025.

RIBEIRO, M. C.; VECCHI, R. Eduardo Lourenço e o "impensado colonial". *Jornal de Artes e Letras*, Lisboa, 20 mar. a 2 abr. 2024, p. 29.

ROSAS, F. *História de Portugal*: O Estado Novo (1926-1974). Lisboa: Editorial Estampa, 1994. V. VII.

SALAZAR, A. O. *Salazar*: Discursos e notas políticas. Lisboa: Editorial Vanguarda, 1955.

A SEGREGAÇÃO racial nas antigas colônias de Portugal. [*S. l.*: *s. n.*], 2025. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_YZ7MD6G7H4. Acesso em: 14 ago. 2025.

SOUSA SANTOS, B. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 70, p. 71-94, nov. 2007.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 28–47, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.63794
SUBMETIDO EM: 09/01/2026 · APROVADO EM: 22/06/2026

Entre desejo e dominação: o africano em *Um dia chegarei a Sagres* de Nélida Piñon

Between Desire and Domination: the African in Um dia chegarei a Sagres *by Nélida Piñon*

Sandra Sousa
University of Central Florida (UCF) | Orlando | FL | EUA
sandra.sousa@ucf.edu
https://orcid.org/0000-0003-1571-0323

RESUMO: O artigo analisa o romance *Um Dia Chegarei a Sagres* (2020), de Nélida Piñon, com o objetivo de compreender a representação do "Africano" Akin e a sua relação com Mateus, narrador e protagonista. O estudo utiliza método de análise literária crítica, articulando referências históricas, sociais e culturais do século XIX com teorias sobre colonialismo, alteridade e sexualidade. O resultado da investigação demonstra que a relação homoafetiva entre Mateus e Akin se inscreve num espaço ambíguo, ora reproduzindo dinâmicas de poder e dominação colonial, ora subvertendo normas sociais e morais da época. A análise evidencia que Mateus, marcado pela pobreza e exclusão, partilha com Akin uma condição marginal, o que desafia leituras simplistas de exploração imperial. Conclui-se que Piñon constrói uma narrativa de tensão e resistência, em que desejo e dominação se entrecruzam, revelando tanto a vulnerabilidade dos sujeitos quanto a possibilidade de redefinição identitária. O artigo demonstra que a obra de Piñon problematiza as intersecções entre desejo, poder e moralidade, projetando no percurso de Mateus a crise de identidade individual e nacional, e sublinhando a relevância da literatura como espaço de reflexão crítica sobre colonialismo e sexualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Nélida Piñon; colonialismo; alteridade; sexualidade.

ABSTRACT: The article analyzes the novel *Um Dia Chegarei a Sagres* (2020), by Nélida Piñon, with the objective of understanding the representation of the "African" Akin and his relationship with Mateus, narrator and protagonist. The study employs a method of critical literary analysis, articulating historical, social, and cultural references of the nineteenth century with theories on colonialism, alterity, and sexuality. The results of the investigation show that the homoaffective relationship between Mateus and Akin is inscribed in an ambiguous space, at times reproducing dynamics of power and colonial domination, at other times subverting the social and moral norms of the period. The analysis demonstrates that Mateus, marked by poverty and exclusion, shares with Akin a marginal condition that challenges simplistic

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

readings of imperial exploitation. It concludes that Piñon constructs a narrative of tension and resistance, in which desire and domination intersect, revealing both the vulnerability of the subjects and the possibility of identity redefinition. The article shows that Piñon's work problematizes the intersections between desire, power, and morality, projecting onto Mateus's trajectory both an individual and national identity crisis, and highlighting literature as a space for critical reflection on colonialism and sexuality.

KEYWORDS: Nélida Piñon; colonialism; alterity; sexuality.

1 Introdução: Nélida Piñon e o Romance *Um dia chegarei a Sagres*

Nélida Piñon dispensa apresentações, sendo amplamente reconhecida como uma das mais importantes escritoras brasileiras contemporâneas. Membro e ex-presidente da Academia Brasileira de Letras, Piñon ocupa um lugar destacado na literatura mundial, com obras traduzidas para diversos idiomas, consolidando a sua relevância além das fronteiras do Brasil. Na sua obra literária, podemos observar a exploração de um vasto leque de questões que são não só brasileiras, como universais, através do uso de uma linguagem sofisticada e sensibilidade apurada. Ao longo de sua carreira, Nélida Piñon tem sido uma voz fundamental na literatura de língua portuguesa, tanto pela sua habilidade narrativa quanto pelo seu papel ativo na defesa dos direitos culturais e artísticos, notadamente durante a ditadura militar brasileira, posicionando-se como uma referência inquestionável na literatura latino-americana e para além desta.

No seu romance mais recente, *Um Dia Chegarei a Sagres* (2020), a autora revisita temas como a liberdade e as barreiras impostas pelas estruturas sociais, narrando a jornada de Mateus, um jovem camponês do século XIX em Portugal, em busca de emancipação. *Um Dia Chegarei a Sagres* demonstra, além de um forte engajamento com questões históricas e sociais, uma estética única que distingue a sua obra. Neste espaço, dedicarei a minha análise ao seu último romance, com especial foco na relação entre Mateus, o narrador, e Akin, denominado de o "Africano." O objetivo central é examinar como esse "outro," proveniente de África, é representado e configurado na narrativa. A presença de Akin sugere uma interseção entre identidades culturais e geográficas distintas, levantando questões sobre alteridade, colonialismo e dinâmicas de poder entre o centro e a periferia. Numa entrevista,

a autora faz uma reflexão que nos pode ajudar a situar a génese do envolvimento íntimo que mais tarde assombrará Mateus: "Graças às vivências infantis, desfrutadas na rural Cotobade, Galícia, ao longo de dois anos, pude avaliar as frustrações de Mateus e Vicente, sempre temerosos de lhes falhar as colheitas, ou lhes morresse um animal. Eu sofria com suas lamúrias quando aravam o solo ingrato. Enquanto registrava a sexualidade exacerbada daqueles homens, o assombro que o corpo lhes provocava. A fantasia que os compensava e tinham ao seu alcance" (Del Priore, 2020, p. 134). As palavras da autora evocam as tensões que permeiam as interações de Mateus com Akin, sugerindo que a alteridade não se limita a um aspecto geopolítico, mas também emerge nas complexidades dos desejos corporais e fantasias que, como Piñon sugere, compensam os limites impostos por circunstâncias materiais e sociais.

Uma das questões centrais que se coloca ao analisar a relação entre Mateus e o "Africano," é como Nélida Piñon constrói a figura do "outro" africano e quais as implicações dessa representação para a narrativa. A figura de Akin transcende o mero papel de "exótico" ou "subordinado," inserindo-se num espaço de tensão entre as dinâmicas de poder do Império e a busca por liberdade e pertencimento. Nesse sentido, a relação homoafetiva entre Mateus e Akin pode ser lida de duas maneiras: por um lado, como um reflexo do entrecruzamento entre poder imperial e desejo, onde a homossexualidade não pode ser dissociada das dinâmicas de dominação racial e subordinação; por outro, como uma forma de resistência à ordem social e moral do século XIX, desafiando as rígidas normas impostas pela sociedade europeia imperial.

Em relação à primeira leitura, questiono até que ponto a relação entre os dois personagens perpetua a lógica colonialista, onde o corpo do "outro" africano é controlado, desejado e explorado pelo personagem europeu. O colonialismo, nesse contexto, é mais do que um sistema político ou económico — ele também se manifesta nas relações interpessoais, especialmente nas que envolvem desejo e intimidade. Assim, o "outro" africano torna-se não apenas objeto de dominação económica, mas também de controle simbólico, onde a sua identidade e corpo são moldados pelos desejos e necessidades do sujeito que pertence ao Império.

Por outro lado, a relação entre Mateus e Akin pode ser interpretada como um espaço de resistência, suvertendo ordem imperial, moral e racial estabelecida que permeava o Império. A sexualidade entre os dois desafia as convenções sociais da época, rompendo com as regras de "normalidade" que sustentavam as hierarquias e propondo um novo espaço de interação entre o sujeito branco e o "outro" que vem de África, espaço este que se configura na metrópole. Embora a relação evidencie as tensões e desigualdades

inerentes ao colonialismo, ela também cria um ambiente de intimidade onde esses papéis podem, pelo menos temporariamente, ser suspensos ou invertidos. Esse ato de desejo abre a possibilidade de uma redefinição tanto do "eu" quanto do "outro," permitindo que Akin se posicione não apenas como o "outro" subjugado, mas como um agente capaz de influenciar a dinâmica entre os dois. No entanto, como veremos, essa relação não é isenta de complexidade e ambiguidade. Apesar de Akin ser subjugado pelo sistema colonial, ele também encontra formas de subverter essa ordem por meio da intimidade que estabelece com Mateus. Mas como interpretar o seu suicídio senão como a expressão da tensão ambígua do poder que permeia essa relação? Por sua vez, a necessidade de Mateus de narrar as suas memórias em busca de perdão por esse "pecado" que leva à morte revela não apenas uma culpa profunda, mas também uma tentativa de conciliação entre a sua identidade pessoal — o eu desejante — e a identidade imposta pela sua posição social, moral e religiosa. Essa busca por reconciliação torna-se um ponto central na narrativa, evidenciando a luta interna de Mateus e refletindo as complexas intersecções entre desejo, poder e moralidade no contexto imperial do Portugal oitocentista.

2 Mateus e as dinâmicas da sexualidade no século XIX

Mateus, nascido no século XIX, vive em uma época marcada por profundas desigualdades sociais e injustiças, refletidas na sua observação de que a "turba de sangue real ainda não decretou a verdadeira abolição da escravatura, aquela ocorrida em 1869" (Piñon, 2020, p. 7). O narrador cresce na pobreza, no Minho, como filho ilegítimo de uma mãe prostituta. A sua sobrevivência e formação emocional devem-se ao avô Vicente, que o acolheu e amou desde o nascimento, tratando-o como se tivesse sido concebido por um milagre no seu ventre (Piñon, 2020, p. 41). Mateus sublinha que nunca foi registrado, não fazendo parte do "numerário português" (Piñon, 2020, p. 118). A escola proporcionou-lhe, talvez, a sua maior riqueza: a imaginação. O professor tinha despertado nele a consciência de que "havia outros mundos atrás do que eu via" (Piñon, 2020, p. 15). No entanto, a possibilidade desses outros mundos trazerem algo benéfico é questionável. Após alcançar e abandonar Sagres, Mateus testemunha, em suas viagens, a submissão, a exploração, e a violação da humanidade do outro, ou seja, a escravidão, revelando as duras realidades que permeiam a experiência colonial e suas implicações éticas.

Ao escolher narrar a sua própria trajetória, o romance transforma-se em uma obra de memória, que nos transporta para um tempo e espaço específicos: um Portugal

preso a princípios desumanos e comprometido com a expansão territorial e económica. Essa busca pelo controle de novos espaços, que remonta ao século XV, sob a liderança do Infante D. Henrique, permeia a imaginação de Mateus, mesmo tendo ele nascido numa região periférica, ao norte do país. Depois da morte do seu avô Vicente, Mateus, motivado pelo sonho de alcançar Sagres, abandona a sua aldeia minhota e percorre o país de norte a sul. Esta jornada reflete não apenas o seu desenvolvimento emocional e crescimento pessoal, mas também a aquisição de experiências de vida significativas. Ao questionar: "Quem sou sem as ruínas das urbes humanas e sem os pedaços da minha existência? Quem sou sem estas histórias, meus escombros?" (Piñon, 2020, p. 8), Mateus expressa uma inquietação existencial que permeia toda a narrativa. O questionamento acerca da identidade e do sentido da própria história é enfatizado quando afirma: "As memórias me invadem, não têm sequência, não têm ordem, não têm juízo. A memória é alvissareira para os felizes. Para mim, é ingrata. Não vale guardá-la entre os meus pertences" (Piñon, 2020, p. 13). Essa reflexão é reforçada em outros momentos, em que o personagem observa: "Quase a se desfazer, o movimento da cadeira, para a frente e para trás, ajuda-me a divagar. Aliás, o que mais tem um velho a que se dedicar senão refletir a propósito do que nunca teve? E ciente de que não disporá de muito mais tempo para encerrar o debate interior que há muito vem travando" (Piñon, 2020, p. 399). Estas passagens revelam-nos a profundidade da luta interna de Mateus, que busca entender o seu lugar no mundo e o significado de sua trajetória em meio à efemeridade da vida. O debate interno é, em grande parte, alimentado por questões relacionadas com a sua sexualidade, tema que explorarei com mais profundidade.

No final da sua longa jornada, ao retornar a Lisboa, a sua última paragem em vida, Mateus vê-se reduzido a um punhado de moedas, quantia insuficiente até mesmo para alimentar seus sonhos, que ele descreve como "sobras do trabalho quase escravo, das viagens onde outrora nós, os lusos, imperamos" (Piñon, 2020, p. 8). Essa miséria que permeia o seu quotidiano não é apenas uma reflexão da sua própria situação, mas um prenúncio da decadência que aguarda um país cujas ambições coloniais culminarão, mais tarde, em fracasso. A narrativa de Piñon não apenas retrata a desilusão individual de Mateus, mas também espelha a crise de identidade e a perda de prestígio de Portugal no contexto das suas empreitadas coloniais, sugerindo uma interligação profunda entre a trajetória pessoal do protagonista e a história coletiva de uma nação imperial em declínio. Como afirma Miguel Bandeira Jerónimo (2015, p. 11), a participação de Portugal na Conferência Antiescravagista de Bruxelas, realizada entre 18 de novembro de 1889 e 2 de julho

de 1890, ilustra o esforço do país em defender a legitimidade e relevância de seu projeto colonial. Segundo Jerónimo (2015, p. 11) durante a conferência,

> os representantes portugueses (Henrique Macedo, embaixador de Portugal em Bruxelas e antigo ministro da Marinha e do Ultramar; Augusto Castilho, oficial da Marinha que tinha sido governador de Moçambique; Brito Capelo, explorador e oficial da Marinha Portuguesa; e Batalha Reis, cônsul em Newcastle) estavam 'munidos de memórias, documentos e cartas geográficas' com as quais procurariam demonstrar a secular 'atividade administrativa, científica e humanitária' de Portugal em África[1].

Nesse sentido, Piñon não apenas reflete a falência das ambições coloniais portuguesas, mas também revela como a identidade e o destino de Portugal estavam intrinsecamente ligados ao fracasso dessas empreitadas, projetando essa crise nacional na subjectividade fragmentada de Mateus.

No romance, o percurso de Mateus insere-se num contexto histórico marcado pelas rígidas normas sociais do século XIX, particularmente no que tange aos papéis de género e às formas de controle da sexualidade. Como discutido por Maria Gabriela Moita, até meados do século XIX, as relações homoeróticas não eram categorizadas como pertencentes a uma identidade específica, mas sim vistas como escolhas ou atos, cuja permissividade variava. A partir dessa época, contudo, a homossexualidade começa a ser entendida como uma identidade distinta, refletindo uma mudança de percepção que passa a patologizar esses comportamentos, considerando-os como "perversões" (Moita, 2001, p. 34). A repressão e as perseguições legais aos homens que se desviavam dos papéis esperados, como o de provedor familiar, consolidaram a ideia do homossexual como um sujeito diferente, frequentemente enquadrado em discursos médicos e morais que buscavam controlar a sexualidade de forma sistemática.

Mateus, produto deste século e nunca registrado formalmente, vê a sua própria identidade marginalizada desde o início, já que ele não faz parte "do numerário português." A pobreza, a ilegitimidade e a exclusão social ecoam as categorias rígidas impostas pela sociedade burguesa, como apontado por Mário César Lugarinho (2003, p. 138), que observa como os papéis sociais de homem e mulher no contexto

[1] the Portuguese representatives (Henrique Macedo, Portuguese ambassador in Brussels and former minister of the navy and overseas; Augusto Castilho, a naval officer who had been governor of Mozambique; Brito Capelo, an explorer and officer in the Portuguese Navy; and Batalha Reis, consul in Newcastle) were 'armed with memoirs, documents and geographical charts' with which they would demonstrate Portugal's secular 'administrative, scientific and humanitarian activity' in Africa.

da família burguesa eram predeterminados e influenciados pelas necessidades do capitalismo emergente. No entanto, essas rígidas estruturas familiares e sociais, ao não responderem às necessidades individuais e culturais, geraram sentimentos de inconformismo e decadência. Além disso, Lugarinho ressalta que os conceitos de degeneração e decadência eram comuns na virada do século XIX para o XX, oriundos de um discurso sanitarista que associava a regeneração à ascensão moral e física da sociedade. Em Portugal, com a proclamação da República em 1910, esse discurso estava presente desde meados do século anterior, com a Geração de 1870 discutindo a necessidade da regeneração nacional. A literatura naturalista de Eça de Queirós, por exemplo, abordava as "enfermidades" nacionais e a urgência de seu tratamento. Nesse contexto, "e lembrando que o século XIX celebrou a comunhão entre saúde física e moralidade, a homossexualidade deixando de ser pecado, passou a assunto clínico, sanitário e criminal" (Lugarinho, 2003, p. 140).

Piñon retrata a trajetória de Mateus como um reflexo desse colapso de promessas imperiais utópicas e sociais, uma vez que ele testemunha e experimenta as formas de submissão e violência impostas tanto pela pobreza quanto pelas hierarquias de poder que permeiam a sociedade em que vive. Como veremos em mais detalhe, o percurso de Mateus situa-se na confluência dos discursos de controle social, sexualidade e decadência, sendo estes personificados na figura de Matilde, uma mulher cuja presença no romance funciona como um ponto de convergência para essas tensões. Matilde emerge não apenas como uma figura feminina, mas também como um símbolo dos constrangimentos impostos pela sociedade patriarcal do século XIX. A sua relação com Mateus reflete, de forma emblemática, as forças sociais e morais que regem as dinâmicas de poder e as expectativas de comportamento sexual, ao mesmo tempo que questiona os limites impostos a ambos os géneros nesse cenário de repressão e decadência. Ao observar as "ruínas" das urbes humanas e os escombros de sua própria existência, Mateus questiona constantemente a sua identidade, que vai além das normativas impostas pelo seu tempo e espaço, remetendo também às tensões coloniais e de poder que atravessam a sua vida.

Ao longo da sua jornada em direção a Sagres, Mateus enfrenta "a façanha de enfrentar homens e feras. Uma andança que me levaria a dormir ao relento, na penumbra, como filho de uma solidão que talvez me roubasse a esperança de um dia chegar a Sagres" (Piñon, 2020, p. 23). A cidade de Sagres emerge como um símbolo de orientação e mito, ambos reforçando o destino de um humilde camponês do norte, ansioso por transcender a sua condição e cumprir um destino maior. Esse destino, em sua imaginação exacerbada, parece estar associado à conquista de um

lugar à mesa ao lado do Infante, com quem sonha partilhar da mesma grandeza, ou mesmo à sua transformação num navegante heróico, como Gil Eanes, "que, sob o fulgor de insana audácia, desde o convés de uma embarcação, com as velas prestes a se rasgarem, enfrentando intempéries, ventos diabólicos, os monstros e as sereias ali havidos, finalmente ultrapassou o Cabo Bojador. Uma ação que agigantou o mundo para os portugueses" (Piñon, 2020, p. 27). As narrativas históricas que ouviu durante a sua vida mantiveram-no prisioneiro de uma visão idealizada do país, impedindo-o de discernir plenamente "quem fomos no passado e em quem nos convertemos" (Piñon, 2020, p. 28), uma resposta que só começa a ganhar forma mais tarde, durante suas viagens por África e pelo Brasil.

A personagem de Vicente, avô de Mateus, por outro lado, representa a sabedoria ancestral do povo, alicerçada na experiência e na prudência que caracterizam a vida rural. Ele, conhecedor das durezas da existência, advertia constantemente o neto sobre os perigos da vida e as ilusões que esta lhe poderia reservar. A sua sabedoria não era fruto de leituras eruditas, mas sim da observação prática do mundo, do conhecimento das brechas e vulnerabilidades que fustigam os mais desatentos: "O avô apurava-se nas advertências. Sem mais pedia-me que atentasse às brechas havidas no mundo e que nos fustigavam. Observasse a existência daqueles que despertavam pela manhã sem a ciência da vida, de nada sabendo, nem para onde ir" (Piñon, 2020, p. 31). Ele pressentia, com angústia, que Mateus estava condenado a seguir um destino marcado pela desorientação e pela atração perigosa pela "ferocidade alheia" (Piñon, 2020, p. 31), o que o tornava vulnerável às armadilhas do mundo, especialmente às que se encontravam no mar, símbolo de liberdade, mas também de destruição. Alertava-o ainda para a sua tendência de se deixar seduzir pelos perigos ocultos nos sonhos de grandeza e aventura. Na sua visão, esses sonhos não eram salvadores, mas sim veneno para a alma, algo que, em vez de libertar, enredava o indivíduo numa espiral de ilusões e desilusões: "Desconfiava ser este o meu destino. [...] Para quem os sonhos envenenavam em vez de salvar" (Piñon, 2020, p. 31). A sabedoria do avô, enraizada na desconfiança das promessas vãs, sugere que a busca de Mateus por algo grandioso — como chegar a Sagres e realizar feitos épicos — poderia ser uma armadilha, uma intoxicação lenta causada pela fantasia de uma vida que nunca lhe traria o almejado sentido de realização ou pertença. Desta forma, a figura do avô funciona como um contraponto ao idealismo de Mateus, oferecendo-lhe uma visão mais crua e realista da vida e das suas inevitáveis frustrações.

3 "Um dia chegarei a Sagres com tudo o que sou": o conflito (homo)sexual

O mote que dá título ao romance aparece de forma recorrente nas evocações de Mateus, funcionando como a força motriz por trás de sua perseverança em alcançar Sagres. Vencendo quilómetros de norte a sul, ele afirma: "Assim ia agindo ao longo da marcha, cumprindo em terra a mesma odisseia vivida pelo Infante no mar" (Piñon, 2020, p. 175). Prosseguindo determinado em sua jornada, Mateus avança na "busca do meu apocalipse" (Piñon, 2020, p. 185), até que finalmente alcança Sagres. Ao chegar, contempla o mar, "como se fosse meu," e, tomado pela emoção, consulta o "comparsa Infante." Este, alarmado com as ondas que se quebram violentamente contra a muralha, "ladrava avisando-me dos perigos que ambos corríamos" (Piñon, 2020, p. 193). Nesse momento, Mateus compreende que "não havia paz em Sagres, só fantasmas," deparando-se com "sinais imperceptíveis" que o alertam de "ameaças iminentes," prontas para cair sobre ele, antecipando assim "uma tragédia" (Piñon, 2020, p. 193-194). Na vila, Mateus encontra hospedagem na casa do alfarrabista Ambrósio, um homem solitário cuja única companhia consistia nos personagens dos livros que "lhe alimentavam a imaginação" (Piñon, 2020, p. 205). Durante a sua estadia, Mateus passa a trabalhar na taberna de Nuno, inserindo-se na vida local e estabelecendo uma nova rotina enquanto prossegue na sua jornada existencial. Mesmo em Sagres, ele percebe que a sua busca por pertencimento continua frustrada, já que "seria sempre um minhoto sem linhagem." O questionamento sobre o sentido de sua presença ali revela-nos que, independentemente do lugar, o vazio existencial e a falta de alento persistem:

> Exausto, eu repousava por alguns minutos no depósito das garrafas. Sozinho, com Infante próximo, eu questionava o que viera fazer em Sagres, além de conhecer o Infante. A resposta esbarrava em uma realidade a confirmar que não importando onde estivesse, seria sempre um minhoto sem linhagem, à cata de um alento que me seria negado (Piñon, 2020, p. 208).

Durante a sua estadia em Sagres, Mateus conhece Matilde, uma mulher descrita como "ardilosa," cuja astúcia inspira temor entre os moradores. Além de "zela[r] com denodo a herança recebida do marido" (Piñon, 2020, p. 210), Matilde exibe uma postura reprovadora em relação àqueles que se atrevem a sonhar, refletindo a rigidez das normas sociais que permeiam a comunidade: "E com o coração aparentemente pouco afeito às manifestações emotivas, seu traço visível era de uma

guerreira aparelhada a terçar armas" (2020, p. 249). Ao mesmo tempo, Mateus apaixona-se pela sobrinha de Matilde, Leocádia, que esta mantém oculta dos olhares da vila devido a uma deformidade de nascença. Leocádia, alheia ao julgamento social, surge como um símbolo de vulnerabilidade e de submissão aceitação a um ambiente que valoriza normas rígidas de aparência e comportamento. A atração de Mateus por Leocádia enfatiza a sua busca por conexão e autenticidade em meio a um cenário de segredos e exclusões. Mateus intui que, "desde que conheceu Matilde, suspeitei que abandonaria a casa de Ambrósio no futuro mesmo sem me despedir, quando julgasse penoso permanecer em Sagres como escravo das emoções, das moedas que devia amealhar" (Piñon, 2020, p. 238-239). A sua posição de vulnerabilidade intensifica-se quando Matilde o apresenta a Akin, "o Africano," um encontro que desencadeia uma profunda luta interna relacionada com a sua sexualidade. Essa apresentação não apenas confronta Mateus com novos desejos e possibilidades, mas também lhe provoca uma crise de identidade, à medida que ele se vê forçado a confrontar as suas próprias inseguranças e incertezas em relação ao desejo sexual. A figura de Akin representa tanto uma atração quanto uma ameaça ao seu sentido de autoconhecimento, ampliando as tensões emocionais e os conflitos que permeiam a sua experiência em Sagres: "Akin afligia-me e atraía-me ao mesmo tempo" ((Piñon, 2020, p. 320). Na sua presença, Mateus experimenta uma mistura de vergonha e excitação, refletindo a complexidade de seus sentimentos em relação a Aki. Essa dualidade ou ambiguidade provoca um turbilhão emocional que o faz questionar as suas próprias inseguranças e desejos, revelando a profundidade da luta interna que permeia a sua busca por identidade, a ponto de evocar a memória do seu avô na esperança de que este pudesse "salvar o neto de si mesmo" (Piñon, 2020, p. 326).

Este conflito emcional/sexual destaca-se de forma insistente ao longo de vários capítulos. Num momento de intensa confusão emocional, Mateus observa:

> Uns instantes de êxtase que se confundia com a jovem e o africano, que se igualavam no embate do desejo. Ambas anatomias, conquanto antagônicas e veículos de volúpia, regalavam-me um ardor que julgara exclusivo da natureza feminina. Mas temi de repente que o homem me fizesse gozar como uma mulher, e Leocádia como um homem (Piñon, 2020, p. 343).

Esta passagem ilustra a sobreposição de desejos que desafiam as normas de género, revelando a inquietude de Mateus diante da possibilidade de vivenciar a sua sexualidade de maneira ambivalente. Na seguinte passagem, uma imagem

metafórica captura a sua profunda crise de identidade e a angustiante busca por um lugar de pertencimento em um mundo que frequentemente o marginaliza:

> […] o Africano saiu porta afora sem se despedir, para enfrentar a chuva.
> O rastro que ele largara fazia-me sofrer. Embora livre do perigo de sua presença, ele cindia-me a alma ao meio. Uma metade queria Leocádia e a outra descobria-se à deriva, na iminência de ser roubada.
> Na casa do alfarrabista, questionei a mim mesmo que classe de homem eu era, nascido de mulher e de homem desconhecido. No espelho, já havendo raspado a barba, refletia-se o falso profeta que deplorava a pauta humana associada à besta do apocalipse (Piñon, 2020, p. 247).

No contexto do século XIX, é possível perceber a marginalização da diferença e o estigma associado ao que era considerado "desvio" sexual, refletidos na intensa luta interna de Mateus.

Matilde, frequentadora assídua da missa, aparece, deste modo, como uma figura de autoridade moral que, ao "ameaçar denunciar a perversidade minha e do Africano," acaba por expulsá-lo de Sagres. Essa ação simbólica pode funcionar como uma alusão à Inquisição, que, ao longo dos séculos, tinha como objetivo "observe, record, contain, interdict, and castigate sexual activity outside of prescribed norms and customs as dictated by Catholic church dogma in the Portuguese metropole, as well as in its overseas colonial possessions" (Arenas; Quinlan, 2002, p. xxii). A postura de Matilde reflete a intolerância da época em relação à diferença e ao desejo, reforçando as tensões sociais que permeiam a narrativa: "Matilde recebeu-me indisposta com a presença, não me queria mais ver após a conversa nossa que supreendeu no portão dias antes. Julgara o Africano e eu em estado de pecado abominável, portanto, diante de mim nesta visita, tratou-me como se já houvesse partido" (Piñon, 2020, p. 379-380). A postura de Matilde no contexto imperial do século XIX revela a intersecção entre normas sociais rígidas, imperialismo e questões de identidade pessoal. Durante este período, o Império Português, assim como outros impérios europeus, estava em plena expansão, e isso gerou uma necessidade de manter uma ordem social estrita, que refletia e reforçava a moralidade e as normas da classe dominante. Nesse sentido, a figura de Matilde pode ser vista como um símbolo da manutenção dessas normas, que excluem e marginalizam aqueles que não se conformam aos padrões estabelecidos. A intolerância de Matilde em relação a Mateus e ao Africano ressalta como o medo da diferença e da transgressão se manifestava em um ambiente imperial que buscava preservar a homogeneidade cultural e moral. A noção de pecado, de "diferença,"

e a condenação de desejos considerados "abomináveis" refletem a tentativa de controlar não apenas as relações interpessoais, mas também as dinâmicas sociais que poderiam ameaçar a estabilidade do império. A visão de Matilde sobre a relação entre Mateus e Akin pode ser entendida como uma reação ao temor de que a diversidade e a expressão de diferentes sexualidades pudessem desestabilizar essa ordem. Em resposta a essa intolerância, Mateus sente-se como um "náufrago"; ao deixar Sagres, expressa sua resignação ao afirmar que abandona "a utopia do príncipe que nunca foi a minha" (Piñon, 2020, p. 385). Esta reflexão de Mateus ressalta a sua busca frustrada por aceitação e pertencimento, refletindo a dor da marginalização e da solidão em um mundo que não aceita suas diferenças.

Se considerarmos a primeira leitura proposta, uma análise superficial da obra poderia sugerir que a relação entre Mateus e Akin perpetua a lógica imperialista, onde o corpo do "outro" africano é controlado, desejado e explorado pelo personagem europeu, sendo depois rejeitado por uma das "guardiãs do império." Como afirma Anne McClintock, "as mulheres brancas não foram meras observadoras desafortunadas do império, mas foram ambiguamente cúmplices, tanto como colonizadoras quanto como colonizadas, privilegiadas e limitadas, objetos e sujeitos das ações sociais" (1995, p. 6). No entanto, essa interpretação desmorona quando confrontada com o medo de Mateus em relação à sua própria sexualidade e as suas reiteradas tentativas de fuga de Akin. Ao contrário do que poderia ser esperado numa dinâmica imperial, o "outro" africano, embora desejado, não é subordinado, controlado ou moldado pelos desejos e necessidades do sujeito europeu. A relação não se baseia numa exploração unidirecional do corpo colonizado, mas sim, como explorarei em mais detalhe, numa tensão que expõe as vulnerabilidades de ambos os personagens. Além disso, a classe social de Mateus, pertencente à baixa condição económica, aproxima-o de Akin dentro do contexto da metrópole, desafiando as hierarquias imperiais tradicionais. Mateus, longe de ser um representante da elite imperial que subjuga o "outro," partilha com Akin uma marginalidade social. Essa partilha de vulnerabilidade evidencia uma relação que não é apenas de desejo, mas de confronto com as próprias limitações e medos, reforçando a complexidade da interação entre ambos e afastando uma leitura simplista da colonialidade.

4 Akin e a desconstrução da sexualidade imperial

Achille Mbembe, em "As formas africanas de auto-inscrição", argumenta que a compreensão histórica da subjetividade africana foi limitada por duas correntes de pensamento que dominam as narrativas sobre o continente: o "economicismo" e o "nativismo." A primeira, fundamentada em categorias marxistas e nacionalistas, reduz a identidade africana à resistência e emancipação política, enquanto a

segunda promove uma essencialização racial, apresentando a "condição nativa" como núcleo da identidade africana. Ambos os enfoques se ancoram em três eventos históricos — escravidão, colonialismo e *apartheid* — que geraram alienação, expropriação material e degradação histórica, resultando na objetificação e perda da soberania do sujeito africano. Mbembe (2001, p. 173-175) critica como esses discursos simplificam a experiência africana, aprisionando-a em ideologias limitantes que obscurecem novas formas de imaginar o *self* e o futuro. Em vez de ampliar o debate com a filosofia, a psicanálise e outras formas de expressão cultural, essas correntes monopolizam a interpretação da história africana. Ao discutir as implicações políticas do pensamento iluminista em relação à subjetividade africana, Mbembe (2001, p. 178-179) destaca que o Iluminismo definiu a humanidade com base numa identidade universal fundamentada na razão, liberdade e moralidade. No entanto, durante o século XIX, surgiu a questão de saber se os africanos poderiam ser incluídos nesse círculo universal ou se representavam uma diferença ontológica irreconciliável. A vertente mais excludente do Iluminismo via no corpo negro a manifestação de uma alteridade radical, negando-lhe razão e consciência, o que justificava a sua objetificação e exclusão da plena cidadania humana. Com o início da colonização, essa lógica de exclusão foi reformulada: embora a identidade africana fosse agora reconhecida sob o nome de "tradição," ela passou a ser inscrita numa ordem institucional hierárquica e desigual. Essa identidade particular, longe de garantir igualdade, legitimava discriminações e, nos casos mais extremos, sistemas de segregação, consolidando uma ordem social fundada na desigualdade. Mbembe analisa ainda como a questão da raça e da identidade cultural moldou o pensamento africano desde o século XIX, enfatizando a tensão entre tendências universalistas e particularistas. Por um lado, a identidade africana busca validar a sua pertença à humanidade universal, enquanto, por outro, insiste na preservação de sua diferença e singularidade, frequentemente ancorada na ideia de tradição. A raça é central para esse discurso, sendo vista tanto como uma característica fisiológica e moral quanto como fundamento para reivindicações políticas e culturais, reforçando hierarquias impostas pela colonização e pelo comércio escravista. Nesse contexto, conceitos como pan-africanismo e nativismo emergem, associando identidade racial e geografia, tratando a África como a terra exclusiva do povo negro e negando a possibilidade de múltiplas ancestralidades ou africanidades não-negras. A tradição é então revalorizada como uma tentativa de resgatar a dignidade perdida pela degradação histórica, projetando um retorno a uma africanidade autêntica. Deste modo, Mbembe (2001, p. 182-185) destaca que,

enquanto essas narrativas buscam restaurar a soberania africana, elas também correm o risco de reforçar a mesma lógica de exclusão racial que criticam, ao reduzir a identidade africana a um espaço geográfico e racial específico.

A análise de Mbembe sobre a construção identitária e as hierarquias impostas pelo colonialismo revela-se essencial para compreender a relação entre Mateus e Akin no romance. Do mesmo modo que Mbembe destaca a tensão entre universalismo e particularismo na identidade africana, Mateus, como homem branco português, ocupa uma posição ambígua dentro da lógica imperial: marginalizado por ser ilegítimo e pobre, mas ainda beneficiário de privilégios coloniais em relação ao africano. A entrada de Akin na narrativa não apenas inverte as expectativas coloniais, mas também força Mateus a confrontar as suas próprias inseguranças e desejos, ao encontrar-se face a uma figura africana que não se encaixa na subordinação esperada. A presença confiante de Akin ressignifica o espaço doméstico e desafia as categorias fixas de identidade e poder, gerando em Mateus um profundo desconforto e vergonha, ao mesmo tempo em que desestabiliza a sua percepção da masculinidade no contexto das relações imperiais.

Mateus descreve Akin como "um desconhecido, alto e barbudo, de tez escura, um africano da Costa do Marfim" (Piñon, 2020, p. 294). Sem clareza sobre se Matilde havia planejado o encontro ou sobre a razão da presença de Akin — fosse ele convidado ou destinado a realizar tarefas domésticas —, Mateus observa, contudo, que "mal se acomodou na sala, comportou-se como senhor. Sua naturalidade e ausência de zelo indicavam que os seres e os objetos congregados na casa pertenciam-lhe" (Piñon, 2020, p. 294). Essa postura confiante de Akin, contrastando com a incerteza de Mateus, subverte, desde logo, as expectativas tradicionais de subordinação associadas à figura do africano no contexto da metrópole, desafiando as normas de autoridade e posse sobre o espaço doméstico.

A postura de Akin ao ser questionado por Matilde revela não apenas a sua resistência em desvelar o próprio passado, mas também uma crítica incisiva ao caráter português. Ao "atacar o temperamento português" que, segundo ele, "oscilava entre reserva extremada e uma astúcia dissimulada" (Piñon, 2020, p. 318), Akin denuncia o tratamento que recebeu desde a sua chegada, evidenciando a sua alienação em um espaço que nunca o acolheu verdadeiramente. A queixa de que "não lhe deram guarida [...] de modo a sentir-se em casa" (p. 318) sublinha o seu sentimento de exclusão, uma experiência comum a muitos sujeitos colonizados que, apesar de fisicamente presentes na metrópole, eram subalternizados. Além disso, ao cobrar de Mateus "uma intimidade que nunca houvera entre nós" (Piñon, 2020, p. 318), Akin desafia as dinâmicas de poder e proximidade emocional, expondo as contradições da relação entre os *sujeitos* e os *objectos* imperiais.

A descrição do Africano, com a sua postura "enrijecida, como um capitão na proa do veleiro prestes a dar partida" (Piñon, 2020, p. 319), reforça a sua presença dominante e confiante, em nítido contraste com a inquietação de Mateus. Ao exibir-se "com naturalidade, orientado talvez pela tradição do seu povo" e ao expor "os seus troféus físicos" (Piñon, 2020, p. 320), Akin encarna uma masculinidade forte e afirmativa, que Mateus associa à cultura africana, numa tentativa de compreender a sua altivez. No entanto, essa exibição de força física e segurança pessoal não apenas desafia as expectativas de subordinação frequentemente atribuídas ao "outro" africano, mas também desestabiliza a própria percepção de Mateus sobre masculinidade e desejo. A confiança de Akin, longe de ser uma submissão ao olhar imperial, representa uma reivindicação de autonomia e identidade, o que gera em Mateus um desconforto profundo, deixando-o envergonhado e aflito. Esse embate revela a tensão que Mateus sente em relação à sua própria sexualidade e ao seu lugar no mundo imperial, onde o "outro" africano não se encaixa nos moldes da subordinação, mas surge como uma figura de poder e atração, desafiando as categorias fixas de dominador e dominado.

Chris Dunton (1989, p. 424) observa que a atribuição exclusiva da homossexualidade ao Ocidente é uma ideia recorrente na literatura africana, refletindo a visão de que as relações homossexuais seriam uma imposição colonial ou uma influência externa às culturas africanas. No entanto, o personagem Akin no romance contraria essa perspectiva ao não se enquadrar nesse discurso de subordinação ou de alienação cultural. Akin desafia a ideia de que a homossexualidade entre africanos só surge em contextos de contato com o Ocidente, ou que se restringe a dinâmicas de exploração. Apesar de Mateus, o protagonista europeu, experimentar conflitos internos e associar a sua atração por Akin a sentimentos de vergonha e alienação, Akin mantém uma postura de autonomia e naturalidade. A sua confiança e autoexibição indicam que ele não é meramente um objeto de desejo ocidental nem um símbolo de exploração sexual, mas sim um agente independente. Tal coloca em questão a ideia de que o desejo homossexual em África seja fruto de uma importação ocidental. Assim, ao invés de retratar a homossexualidade como algo "alienígena" e exclusivo do Ocidente, como é comum em obras da literatura africana mencionadas por Dunton, o romance de Piñon sugere uma realidade mais complexa. A relação entre Akin e Mateus não segue uma lógica de dominação colonial ou de exploração sexual. Akin é descrito como um homem que exerce poder sobre o seu próprio corpo e desejo, complicando a visão de que as relações homossexuais no contexto africano só ocorrem como resultado da influência

ocidental. Akin desafia, deste modo, a atribuição exclusiva da homossexualidade ao Ocidente e sugere que, na obra, as relações homoeróticas não são apenas um reflexo da dinâmica colonial, mas podem ser vistas como parte de uma identidade e agência africanas mais amplas.

A certa altura, Mateus descreve a voz do Africano como uma força que "escavava o corpo alheio" (Piñon, 2020, p. 334) revelando a profundidade da sua agência e do impacto que ele exerce sobre si. Essa expressão sugere não apenas um poder intrínseco do Africano, mas também a sua luta contra a opressão colonial e as consequências devastadoras que essa opressão teve sobre a sua identidade e cultura. Piñon ao apresentar Akin como o "esplendor de uma dinastia" (2020, p. 334), desafia as narrativas coloniais que frequentemente retratam os africanos como subordinados ou desprovidos de história e valor.

Enquanto Mateus luta com a sua própria sexualidade e as expectativas que a sociedade impõe sobre si, a figura do Africano representa uma resistência a essa opressão. Ele não apenas reivindica a sua própria identidade e dignidade, mas também obriga Mateus a confrontar a história colonial, os crimes cometidos e a dívida cultural que a Europa tem com a África. A tensão entre o desejo e o poder intensifica-se quando Akin exige que Mateus reconheça sua ancestralidade e as injustiças que a sua nação sofreu, levando Mateus a refletir sobre a sua posição dentro dessa complexa dinâmica: "Ao seu lado forçava-me a reverenciar esta genealogia africana dizimada pela Europa. Tinha ganas de pedir-lhe perdão pelos crimes colonialistas cometidos, segundo confirmava o alfarrabista" (Piñon, 2020, p. 334). O Africano também sugere que a sua busca por liberdade não é meramente uma questão individual, mas um clamor coletivo de um povo que ainda carrega o peso das traições passadas. Ao descrever a sua cultura e contrastá-la com a portuguesa, ele não apenas afirma sua própria identidade, mas instiga, igualmente, Mateus a questionar a sua:

> Ele insinuara ser vítima de um universo a dever-lhe uma liberdade que ainda não desfrutara. O que poderia acalmá-lo? A ribalta, o ridículo humano, o arrebato sexual? Defendia certos interesses com sua voz melíflua, talvez para convencer os ouvintes. Descrevia com riqueza de detalhes sua cultura contrastando-a com a portuguesa. Podia certificar-me de minha própria existência por meio de sua fala, da ênfase com que realçou o quanto a Europa devia a África, e eu a ele a cada amanhecer (Piñon, 2020, p. 335).

Ao contrário do que frequentemente se sugere, as vozes africanas não são meros ecos do colonialismo; pelo contrário, são forças ativas que desafiam e reinterpretam

essa narrativa. Num bilhete que Akin escreve a Mateus, ele revela uma história marcada pela violência, quando descreve como o seu pai agrediu sua mãe e ele o capou. Ao solicitar que Mateus o chame de "Afonso," Akin expressa o desejo de enfrentar, mesmo que de maneira tardia, o império português que lhe usurpou o lugar no mundo, afirmando:

> Sei que o triunfo de outrora não é meu e nem do ultramar de vocês. Não postulamos igual patamar. Fomos todos punidos com uma vida obscura; os dias pálidos apagaram as memórias do passado. Sim, chame-me de Afonso Henrique, caso aceite. Nome igualmente familiar ao Infante D. Henrique (Piñon, 2020, p. 361-362).

Akin, ao reivindicar um nome histórico, provindo da realeza, não apenas se posiciona como sujeito da sua própria história, mas também busca uma conexão com um passado que foi sistematicamente apagado pela exploração colonial. A sua demanda torna-se um ato de resistência e reapropriação, desafiando as estruturas de poder que tentaram silenciá-lo. Deste modo, o Africano não é apenas um objeto de desejo para Mateus, mas uma figura que representa uma história de violência e usurpação e a resistência a essa história. A sua presença não apenas provoca a vergonha de Mateus, mas também o convida a reconsiderar a sua própria identidade em relação a um passado colonial e às relações de poder que continuam a moldar a sociedade do século XIX. O apelo por reconhecimento e a chamada à ação que o Africano apresenta intensificam as tensões entre o desejo e a culpa, refletindo uma busca por liberdade e identidade que ressoa tanto a nível individual quanto coletivo.

5 Conclusão: A expurgação da culpa

Akin, ao impor a sua sexualidade e quebrar silêncios sobre as relações homoafetivas na história da África, representa uma narrativa de violência e usurpação, ao mesmo tempo que resiste a essa história. O seu suicídio, por outro lado, complexifica a visão linear das relações e representações do "outro" no romance de Piñon, pois este ato implica resistência, trazendo igualmente à tona uma ambiguidade que transcende a morte, ou seja, sugerindo uma espécie de assombração ou vingança que perpetua a sua memória e desafia a narrativa do esquecimento.

É Amélia, uma mulher oriental que "fora escrava" (Piñon, 2020, p. 464) e que, após retornar a Lisboa, acaba por viver com Mateus, quem o leva a confessar seu "pecado," a dor que o consome e sufoca (Piñon, 2020, p. 501):

> Amélia, escute bem o que eu gritava, sim, eu te penetrei homem, pensando que possuía Leocádia. Meu Deus! Que tragédia induziu-me a pensar que o corpo da mulher que amei fora emprestado ao Africano. E como aquele homem que há muito eu queria amar, ousou gozar, exclamar, rugir, exaltar-se, e tudo para me fazer crer que ele era a sobrinha de Matilde, que sua voz, subitamente feminina, me obrigasse a golpear seu corpo, furar, espetar, meter-me nele adentro quantas vezes fossem necessárias, já não podendo ele prescindir do meu sexo, e nem eu do dele, a dar-lhe espasmos que não se extinguiam. E ao estar nele eu me iludia de estar agindo segundo o reclamo da naturza, dos dois. E como não seria desse modo, se ambos acreditávamos estar obedencendo aos ditames de Deus, sequioso de relevar as culpas humanas. E não teria sido assim a medida do meu ato pecaminoso? O que fiz, Senhor? Se fiz o que queria e menti sempre? (Piñon, 2020, p. 502)

Após o ato sexual, Mateus diz a Akin que não deseja mais vê-lo e, "no afã de apagar o amor que ambos praticáramos" (Piñon, 2020, p. 503), começa a ofender o africano. Envolto em repulsa pelo que acabara de acontecer, expulsa Akin, que, "rastejando, queria tocar-me de novo, a pedir perdão por existir, por me desejar, por me amar" (Piñon, 2020, p. 503). Nesse momento, Akin "julgou dever fazer algo para me salvar, sanear a alma e o corpo" (Piñon, 2020, p. 504) e, em um ato de desespero, lança-se de uma mulhara ao mar, determinado a que Mateus não mais se livre dele. Mateus descreve Akin da seguinte forma: "O Africano era um gigante vindo da África que, após o amor, de tanga e peito nu, orgulhava-se de haver cumprido, destemido, as leis da paixão, e não se esquivara de obedecer" (Piñon, 2020, p. 504).

Após o suicídio de Akin, Mateus embarca em um barco que segue uma rota comercial, conhecendo terras "antes vencidas pelos portugueses" e perdendo o orgulho que sentia pelo seu povo, que partiu em busca do sonho de um Infante. Neste caminho, ele se depara com a realidade do colonialismo, questionando: "quando nos redimíamos, e porque tardáramos em abolir a escravidão, a pena de morte?" (Piñon, 2020, p. 410). A morte de Akin simboliza uma conscientização em Mateus sobre os males que o seu povo infligiu a outros: "[...] e indago quem merece a chibata abrindo sulcos no lombo?" (Piñon, 2020, p. 411), incluindo-se como sujeito nessa ação coletiva de ruína do outro: "Sei o mal que fiz, e os demais que arrancaram com pinça de ferro os pelos púbis vizinhos dos testículos intumescidos a pretexto do gozo, e foram infelizes para sempre?" (Piñon, 2020, p. 411).

Mateus, ao perceber que os seres humanos "assemelham-se nos seus sentimentos" (Piñon, 2020, p. 335), reconhece a homossexualidade não apenas como uma expressão íntima, mas como um reflexo das tensões de poder, raça e identidade no contexto do Império do século XIX. A sexualidade entre Mateus e Akin

permite uma ambiguidade na dinâmica de poder: enquanto Akin é subjugado pelo sistema colonial, ele também subverte essa ordem através da intimidade. A relação homoafetiva entre eles oferece uma possibilidade de transcendência, onde as barreiras de raça e classe são temporariamente suspensas, permitindo um vislumbre de uma sociedade mais igualitária, mesmo que marcada pelas contradições do colonialismo.

Nesse sentido, a busca proposta por Achille Mbembe de alternativas que reconfigurem a subjetividade africana através de práticas plurais e conectadas é significativa. Mbembe argumenta que tentativas de definir a identidade africana de forma unívoca têm falhado, pois permanecem presas a uma concepção de tempo como espaço e identidade como geografia, resultando na rejeição de noções como universalismo e cosmopolitismo. Ele destaca que o eu africano é frequentemente visto como vítima e mutilado. Desta forma, Mbembe rejeita uma identidade essencialista, afirmando que a identidade africana não é uma substância fixa, mas um conjunto dinâmico de práticas do *self*, marcado por instabilidade e variação, sem se reduzir a biologia, raça ou tradição. No entanto, Mbembe (2001, p. 198-199) também critica discursos que celebram essa indeterminação sem gerar novos entendimentos sobre a subjetividade africana. A solução não reside em resgatar uma essência perdida, mas em reconceber o tempo e a memória como fundamentais para as práticas contemporâneas dos africanos, que estilizam suas vidas de maneiras múltiplas e interconectadas, refletindo a complexidade do presente.

A teoria de Mbembe oferece uma lente produtiva para compreender as dinâmicas de exclusão e poder que permeiam a trajetória de Akin. A sua identidade revela-se não como algo fixo, mas dinâmico, refletindo a complexidade da subjetividade humana. Dessa forma, Akin emerge como um personagem que encarna uma multiplicidade de experiências e práticas, desafiando as narrativas simplistas que frequentemente reduzem a identidade africana a estereótipos de vítima. A estética literária de Nélida Piñon, caracterizada por uma linguagem envolvente e rica em *nuances*, acentua as tensões de poder, raça e identidade no contexto do Império Português do século XIX, convidando o leitor a refletir sobre as interseções dessas questões na formação da história e da cultura, assim como nas vidas daqueles que a habitam. Piñon amplia a compreensão da complexidade das relações humanas num mundo actual ainda marcado pela desigualdade e pela luta pelo reconhecimento.

Referências

ARENAS, F.; QUINLAN, S. C. Introduction. *In:* QUINLAN, S. C.; ARENAS, F. (org.). *Lusosex*: Gender and Sexuality in the Portuguese Speaking World. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. xiii-xxxvii.

DEL PRIORE, M. Entrevista: romance histórico & romance na história. Com Nélida Piñon. *Passages de Paris*, n. 20, p. 128-135, 2020.

DUNTON, C. Wheyting Be Dat? The Treatment of Homosexuality in African Literature. *Research in African Literatures*, v. 20, n. 3, p. 422-448, 1989.

JERÓNIMO, M. B. Between Benevolence and Inevitability: The 'Civilising Mission' of Portuguese Colonialism. *In:* JERÓNIMO, M. B. *The 'Civilising Mission' of Portuguese Colonialism, 1870-1930*. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 11-37.

LUGARINHO, M. C. Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual. *Gragoatá*, v. 8, n. 14, p. 133-145, 2003.

MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

MCCLINTOCK, A. *Imperial leather*: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest. New York: Routledge, 1995.

MOITA, M. G. *Discursos sobre a homossexualidade no contexto clínico:* a homossexualidade de dois lados do espelho. 2001. 200 f. Tese (Doutorado em Ciências Biomédicas) – Universidade do Porto, Porto, 2001.

PIÑON, N. *Um dia chegarei a Sagres*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 48–62, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.63840
SUBMETIDO EM: 13/01/2026 · APROVADO EM: 08/06/2026

Desdobramentos da construção ficcional de António Lobo Antunes: do poder ao silêncio

Developments in the Fictional Construction of António Lobo Antunes: From Power to Silence

Thaíla Moura Cabral
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
CNPq
thaila.mouracabral@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1603-7943

RESUMO: A forma narrativa de António Lobo Antunes constrói representações do outro por meio da fragmentação discursiva, da instabilidade dos focos enunciativos e da recorrente experiência do silêncio. Este artigo examina de que maneira esse processo se configura nos romances *O manual dos inquisidores* (1998) e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e sustenta a hipótese de que, nessas obras, a alteridade não se apresenta somente como tema ou conteúdo narrativo, contudo emerge formalmente da própria organização do texto, que compromete a centralidade da narração, tensiona as fronteiras entre fala, escuta e incomunicabilidade da enunciação. O estudo adota uma abordagem situada na análise da forma narrativa e na leitura atenta de passagens dos romances selecionados, em diálogo com as reflexões de Jacques Rancière (2009a; 2009b) sobre a política da escrita e a partilha do sensível. A análise demonstra que procedimentos como o fluxo de consciência, a sobreposição de vozes e a descontinuidade temporal produzem efeitos de silenciamento, exclusão simbólica e redistribuição desigual da palavra no interior das relações familiares e sociais. O trabalho conclui que a forma ficcional antuniana exerce função crítica na elaboração de representações do outro, ao evidenciar os impasses da comunicação e os efeitos persistentes do poder nas literaturas de língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: António Lobo Antunes; forma ficcional; poder; silêncio; alteridade.

ABSTRACT: António Lobo Antunes' narrative form constructs representations of the other through discursive fragmentation, the instability of enunciative foci, and the recurrent experience of silence. This article examines how this process is configured in the novels *O manual dos inquisidores* (1998) and *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar* (2009) and argues that, in these works, alterity is not only presented as a theme or narrative content, but also emerges formally from the very organization of the text, which compromises the centrality of the narration, and strains the boundaries between

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

speech, listening, and the incommunicability of enunciation. The study adopts an approach situated in the analysis of narrative form and the attentive reading of passages from the selected novels, in dialogue with Jacques Rancière's reflections (2009a; 2009b) on the politics of writing and the sharing of the sensible. The analysis demonstrates that procedures such as stream of consciousness, overlapping voices, and temporal discontinuity produce effects of silencing, symbolic exclusion, and unequal redistribution of the word within family and social relationships. The work concludes that Antunes' fictional form plays a critical role in the elaboration of representations of the other, by highlighting the impasses of communication and the persistent effects of power in Portuguese-language literatures.

KEYWORDS: António Lobo Antunes; fictional form; power; silence; otherness.

1 Introdução

A obra romanesca de António Lobo Antunes (ALA) é reconhecida também por sua experimentação formal, fragmentação narrativa e multiplicidade de vozes que atravessam seus textos. Ao longo de mais de quatro décadas de produção, o escritor português construiu um projeto literário no qual a linearidade, a estabilidade identitária e a transparência da representação cedem lugar a uma escrita marcada pelo entrecruzamento de temporalidades, pela dissolução do sujeito e pela instabilidade dos lugares de enunciação. Nesse contexto, a forma ficcional antuniana, em seu procedimento estético, articula-se de modo consistente às tensões históricas, políticas e afetivas que atravessam a sociedade portuguesa depois do Estado Novo (1933-1974).

Diante disso, a literatura antuniana mostra-se singularmente sensível à inscrição dos efeitos do poder autoritário na subjetividade das personagens. Mais do que tematizar diretamente a repressão política ou os acontecimentos históricos que culminam na Revolução de 25 de Abril de 1974, a escrita de Lobo Antunes desloca tais experiências para o plano da memória, do trauma e da desagregação das relações interpessoais. A narrativa fragmentada, a sobreposição de vozes e o fluxo descontínuo da consciência funcionam, assim, como estratégias formais capazes de traduzir a persistência de um poder que, mesmo em ruína, continua a produzir medo, silenciamento e desamparo.

Assim sendo, este artigo propõe examinar de que maneira a forma narrativa de ALA constrói representações do outro por meio da fragmentação discursiva, da instabilidade dos focos enunciativos e da recorrente experiência do silêncio. Parte-se da hipótese de

que, em *O manual dos inquisidores* (MI) e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (CSM), a alteridade não se apresenta apenas como tema ou conteúdo narrativo, contudo emerge formalmente da própria organização do texto, que compromete a centralidade da narração, tensiona as fronteiras entre fala, escuta e incomunicabilidade da enunciação. Nessas obras, o exercício do poder autoritário manifesta-se de forma deslocada, reaparecendo em silêncios persistentes e em formas de violência simbólica que atravessam as relações familiares e sociais.

Do ponto de vista teórico, a análise dialoga, principalmente, com as reflexões de Jacques Rancière (2009a; 2009b) acerca da política da escrita e da partilha do sensível, compreendendo a literatura como um espaço em que se reorganizam os modos de visibilidade e audibilidade do comum. Tal perspectiva permite pensar a escrita antuniana como um campo de conflito, no qual a palavra não se orienta pela ordenação pacificada da experiência, entretanto pela exposição de fraturas históricas, afetivas e subjetivas. A literatura, nesse sentido, não é circunscrita a representar o real, porém evidencia as fronteiras da comunicação e os impasses da experiência, sobretudo no que se refere à constituição do outro.

A metodologia de construção do artigo adota uma abordagem situada na análise da forma narrativa e na leitura atenta de passagens dos romances selecionados, ao considerar procedimentos como o fluxo de consciência, a descontinuidade temporal, a autorreferencialidade e a fragmentação sintática. O objetivo não é esgotar a complexidade da obra de ALA, todavia examinar como esses recursos formais participam da construção de uma estética que figura o outro como presença instável, amiúde associada ao desamparo, ao silêncio e à dificuldade de ocupação de um lugar de fala. Ao privilegiar essa perspectiva, o estudo busca contribuir para os debates contemporâneos sobre alteridade nas literaturas de língua portuguesa, com destaque para o papel da forma ficcional como elemento fundamental na elaboração crítica dessas representações.

2 Poder e silêncio na ficção antuniana do pós-25 de Abril

A Revolução do 25 de Abril constitui, na ficção de António Lobo Antunes, menos um marco histórico estabilizado do que um horizonte de crise identitária, cuja reverberação se inscreve na memória fragmentada das personagens e na própria estrutura narrativa, como observa Susana João Carvalho ao caracterizar o Portugal pós-revolucionário como um espaço de tensão entre experiência sensível e elaboração discursiva (2014, p. 13).

Como afirmou Eduardo Lourenço, no texto "Literatura e Revolução" (1993 [1984]), Lobo Antunes está inserido no rol de escritores que mais intensamente escreveram sobre aquele período "em termos de violência metafórica desconhecida entre nós, a versão mais espetacular" (p. 299). Versão essa, que talvez resida em *Os cus de Judas*, datado de 1979, escritura capaz de registrar a "dolorosa aprendizagem da agonia" de um médico-combatente durante o período da Guerra Colonial em Angola (ou Guerra de Libertação Nacional, na ótica dos africanos).

Já José Cardoso Pires, em ensaio de maio de 1975, aponta para uma possível justificativa para o silenciamento anteriormente existente na cena literária portuguesa. Segundo o escritor, havia a necessidade de um certo distanciamento para "sazonar o que vemos e sonhamos para lhe dar o peso específico, duradouro, que a boa escrita requer" (1999 [1975]). Além disso, Cardoso Pires questiona se do "terror da Ditadura" sucedeu o "silêncio da liberdade". Assim, tal pensamento vem a calhar quanto a nossa perspectiva diante das obras antunianas em estudo: de que o exercício do poder — autoritário e violento — desponta em silêncios ainda mais aterrorizantes, como notamos em *O manual dos inquisidores* e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, respectivamente.

É importante destacar que, na obra de ALA, a Revolução é retratada como uma combinação de esperança, medo, confusão e transformação social, sem uma interpretação única ou definitiva. Em MI, embora predomine a perspectiva da elite derrotada, também há outras visões, como a de Titina, que atua como um elo entre os antigos detentores do poder e a classe desfavorecida, notadamente por meio da narrativa do "assobio" do jardineiro da quinta de Palmela (Antunes, 1998, p. 151). As personagens ligadas ao regime percebem esse evento histórico como uma tragédia iminente. O ex-ministro, por sua vez, teme ser executado ou exilado e chega a afirmar que os russos ocupariam Lisboa, colocando todos em campos de concentração ou deportando-os para a Sibéria. Visão essa, tanto quanto exagerada, pode ser interpretada como uma crítica ao pânico irracional das elites conservadoras diante da mudança ou, ainda, como um reflexo do receio de que os revolucionários reproduzissem os métodos repressivos da Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE.

Além disso, as questões relacionadas ao exercício opressivo do poder não se restringem à esfera política, todavia se desdobram na construção ficcional do autor, ainda mais no que tange ao silenciamento das vozes de suas personagens. Para Felipe Cammaert (2024):

> [...] em virtude da liberdade própria do registo ficcional, este evento [25 de Abril] é objecto de um desenvolvimento romanesco muito particular que faz

> com que, para as personagens, a revolução provoque uma série de transformações interiores, que vão desde o cepticismo pelo restabelecimento da democracia em Portugal até a articulação de uma visão apocalíptica da nova ordem instaurada pelo golpe de Estado (Cammaert, 2024, p. 125-126).

Também de modo semelhante, podemos trazer a perspectiva de Cammaert (2024) para o romance CSM, uma vez que se observa a fragmentação formal e a sobreposição de vozes nessa obra, onde diferentes narradores se intercalam e questionam a própria possibilidade de uma narrativa coesa e objetiva. Nos dois romances, o passado não é colocado como algo fixo ou distante, entretanto, uma presença constante que molda e deforma o presente.

Em uma parte significativa das personagens antunianas, a revolução representa a ruína do poder e a perpetuação de fantasmas no labirinto da memória, como afirma Alexandre Montaury: "Para as famílias poderosas do antigo regime, a revolução não só representa a perda de poder, como também se converte em fantasma que lhes assombra a imaginação, em antevisão de sacrifícios e mortes violentas" (2011, p. 81). A perda de poder é justamente refletida no romance MI, em que Francisco se mostra hostil quanto a possíveis comunistas que o ameaçam no campo do delírio, ou seja, o medo leva esse e outros personagens a uma cultura de paranoia e de desconfiança, que vai refletir ainda em uma densa ansiedade e medo sobre o futuro, manifestando-se em desconfiança e em resistência à mudança. Leiamos:

> — Se vires um comunista dispara
> o meu pai mais solitário do que em toda a vida o conheci, sem mulher, sem amigos, sem subordinados, sem cúmplices, afastando à coronhada as vacas do estábulo na ideia de procurar revolucionários nas manjedouras, nas bilhas de leite, nos sacos de sementes, na palha, o meu pai primeiro de joelhos e a seguir de bruços numa poça de fezes e urina, remexendo alfaias
> — Não ouviste um barulho não ouviste um barulho?
> e um lobo da alsácia uivou lá fora e o meu pai a tentar levantar-se, a escorregar
> [...]
> — São eles
> e mais latidos de cães, mais gargalhadas de corvos, mais suspiros nas faias, o meu pai a embater numa barrica, a embater num ancinho, a gatinhar para a saída
> — Dispara
> [...]
> mas não havia ninguém na quinta, civis de metralhadora na estrada de Lisboa, comunistas junto ao portão, não havia nada salvo os corvos sobre os eucaliptos e os anjos de pedra [...] (Antunes, 1998, p. 18).

Tal excerto de MI exemplifica a densidade da temática do medo (revestido de paranoia e, de certo modo, de isolamento) nas narrativas de ALA. Temos a imagem de Francisco em estado de completa solidão e desespero já em leito hospitalar, alucinadamente à procura de comunistas no imaginado espaço rural da quinta de Palmela, como se àquela propriedade estivesse tomada por fantasmas ideológicos. A construção simbólica do cenário, o senhor doutor isolado, ajoelhado e afundado em fezes e urina, sublinha a degradação moral e psicológica que o contexto repressivo inflige também sobre ele, representante maior da forma opressiva do regime dentro da narrativa de MI. Temos ainda, a sugestão da opressão internalizada do regime, que distorce a percepção da realidade ao ponto de transformá-la em um campo de batalha fantasmagórico. Na citação acima, simbolicamente, elementos comuns a uma fazenda (manjedouras, bilhas de leite e sacos de sementes), representam esconderijos de revolucionários no delírio do senhor doutor, que vivia em uma constante vigilância e incapacidade de confiar nos outros.

Destacamos que é precisamente o sentimento do medo uma das temáticas recorrentes em MI e CSM, e se estabelece como papel elementar na construção ficcional de António Lobo Antunes como um todo. Isso, ao esquadrinhar minuciosamente essa sensação na individualidade das personagens, através das experiências e das percepções delas. Nas obras em análise, é preciso evidenciar a relação desse sentimento ao regime do Estado Novo em Portugal (MI) e aos efeitos da Revolução de 25 de Abril de 1974 (MI e CSM). O medo é retratado tanto a nível individual quanto coletivo, ao refletir as ansiedades, os traumas e as inseguranças que permearam a sociedade portuguesa durante aquele período de transição política.

Esses medos revelam-se de diferentes formas, desde a preocupação com a perda de poder e de *status* social até o temor de violência física e de perseguição política. Infiltram-se nas camadas mais íntimas das vidas das personagens, ao moldarem suas decisões, relacionamentos e percepções de si mesmas e dos outros. Além disso, ALA utiliza uma linguagem metafórica e evocativa na tentativa de transmitir a dimensão emocional do temor nas personagens, ao criar uma atmosfera densa e às vezes opressiva. Em acréscimo, o intenso fluxo de consciência e o ecoar de vozes contribuem para a construção de uma realidade na qual o medo não nos parece ser apenas uma reação emocional, todavia um elemento constitutivo da experiência humana em tempos de incerteza e de mudança, e no que tange à construção narrativa antuniana, é parte determinante na composição do jogo ficcional do referido escritor. De acordo com Montaury, "A maneira de encenação desse jogo é o que faz com que os significados [...] sejam constantemente atualizados, [...] numa complexa arquitetura de sentidos, em que *filtros exteriores* constituem o fundo que definirá a figura encenada" (2015, p. 367, grifos meus).

Evidentemente, a ideia de "filtros exteriores" pode ser compreendida como as influências culturais, históricas e sociais que permeiam a obra e ajudam a talhar o modo como os significados emergem e são percebidos pelo leitor. Tais filtros fornecem o contexto sobre o qual a narrativa se desenrola, além de se emaranhar junto à arquitetura complexa de emprego de sentidos à construção das personagens. Assim, a edificação de significado em um texto de Lobo Antunes é continuamente revisitada e reconfigurada. Por exemplo, conforme se altera a voz enunciativa — passa de uma personagem a outra — o contexto narrativo muda e novas camadas de interpretação são adicionadas. Em outros termos, o possível emprego de sentido à obra, não ocorre ao término de cada capítulo, todavia apenas ao final da leitura como um todo. É como se as peças do quebra-cabeça se encaixassem e apontassem para a compreensão do texto. Assim, talvez, fique clara a ideia colocada pelo autor na crônica "Receita para me lerem": "E, uma vez acabada a viagem / e fechado o livro / convalesça" (2002, p. 110). Em outras palavras, é preciso que o leitor se reestruture; restaure os pensamentos e empregue sentido ao juntar as peças do mosaico textual.

2.1 Fragmentação narrativa e redistribuição da palavra

Ainda para Montaury (2015), ALA possivelmente busca a "matéria encoberta pelo verniz" e "o que é subterrâneo" (p. 360) nas arquiteturas da sociedade, ao trazer as histórias a partir de perspectivas diferentes. O que nos faz direcionar para o que Jacques Rancière (2009a) chama de "atos estéticos". Uma vez que ela, a estética, pode desorganizar hierarquias estabelecidas e reconfigurar o modo como as pessoas percebem a realidade, afetando tanto as emoções quanto a consciência social e a política. E talvez seja a aparente desordenada e caótica narrativa antuniana, uma forma de sensibilizar o leitor para diferentes percepções da realidade. Essa perspectiva de colocar visibilidade em questões ignoradas ou reprimidas no meio social é, em si, uma prática estética que reestrutura a clarividência do mundo comum. Assim, por tal percepção, é que conectamos a literatura de Lobo Antunes também ao pensamento de Rancière (2009a).

Ora, se pensarmos à luz da técnica literária de António Lobo Antunes de embaralhar a cronologia, misturar as memórias (passado), os sonhos (projeções do futuro) e as realidades (do presente) em suas narrativas, podemos notar uma reconfiguração dos espaços narrativos, pois há dissolução das fronteiras entre o tempo e o espaço, o que proporciona ao leitor lidar com uma realidade fragmentada e repleta de arestas. De tal modo, talvez, esse arranjo narrativo espelhe a ideia de

que a literatura é um campo de luta pela visibilidade e pela ocupação de espaços, tanto na sociedade quanto na mente dos leitores. E ainda, podemos associar à conjectura de que a arte tem o poder de alterar, de dar voz, realce e de escolher quais histórias ou perspectivas são incluídas ou excluídas dos espaços públicos.

Ainda, ao pensarmos na perspectiva da desmontagem hierárquica da palavra, conforme Rancière (2009b), podemos observar o espaço destinado a personagens marginalizadas ou vozes periféricas dentro dos romances de ALA. Em *O manual dos inquisidores*, por exemplo, a voz narrativa às vezes emerge de personagens que, em uma narrativa tradicional, seriam silenciadas ou negligenciadas. Essa subversão da expectativa tradicional de quem tem o poder de falar também reflete a ideia de Rancière (2009b) de que a escrita embaralha e destrói as fronteiras sociais e culturais, ao dar voz a figuras excluídas. Lembremos, a título de exemplificação, da narração do episódio do nascimento de Paula, filha bastarda do senhor doutor. Temos diferentes visões, de camadas sociais distintas: do Francisco, do veterinário, da Titina e da própria mãe de Paula. A seguir, trecho sobre o trabalho de parto da Idalete, a partir da visão da cozinheira:

> as pálpebras do senhor ministro adormecidas como sempre que me prendia o pescoço e dobrava contra o lava-louças ou o tampo da mesa, o senhor ministro quebrando os arames de um fardo com uma turquês, espalhando-o com o pé e obrigando-me a deitar, o peneireiro reapareceu no céu, um dos lobos da Alsácia farejava-me, a dor voltou e foi-se e voltou de novo, cessei de ver o peneireiro para só ver o escarlate da dor e a biqueira dele a tocar-me a testa e a empurrá-la para o interior da palha
> — É que não reparou bem amigo não deu conta que a bezerra é esta faça-me o favor de começar (Antunes, 1998, p. 120).

O trecho nos traz a representação de uma cena de violência e de dominação, onde o senhor ex-ministro exerce um controle físico e psicológico sobre o veterinário e a criada — mãe biológica de Paula. A desumanização e o descaso com o outro (o subalterno representado, principalmente, pela criada da quinta) se aplicam: a mulher é comparada, literalmente, a um animal. Em decorrência disso, notamos uma possível lucidez de Idalete: ao tempo que pensava ter a afeição do patrão, percebemos em seu discurso a noção de que era como mais um dos animais da quinta, na visão do seu algoz. Podemos pensar, ainda, a imagem do parto e/ou do bebê a partir dos discursos das diversas personagens: Luís, que ficou torturado pela situação em que fora colocado; Francisco, com o olhar grotesco e desprovido de afetividade; e Titina, como a personagem que já esperava ser a escolhida a dar destino à criança nascida, a Paula. E

mais uma vez a presença de animais, entrevistos pelas personagens, em situações de carência, dor e de violência. As referências ao pássaro "peneireiro" no "céu" e ao "lobo da Alsácia", que "farejava" a criada que paria, aliadas à desumanidade do patrão que possuía o cargo de ministro do governo de Salazar, do nosso ponto de vista, contribuem para uma cena visceral e perturbadora. Como diz Maria Alzira Seixo (2008), sobre os pássaros nos romances de Lobo Antunes, "é uma das testemunhas involuntárias da tacanhez existencial humana" (p. 75).

Em mais uma conexão à teoria de Jacques Rancière, no livro *A partilha do sensível* (2009b), o autor nos direciona a pensar que os corpos manipulados e as relações de exploração ressaltam como certos indivíduos são subjugados à condição que robustecem sua exclusão do que Rancière (2009b) chama de "comum", que se refere a um espaço compartilhado que é construído social e politicamente, no qual as pessoas participam com base na divisão de tarefas, papéis, tempos e espaços determinados pela organização da sociedade. Sendo que esse "comum" não é somente um local físico ou uma ideia abstrata, entretanto um campo de experiências, percepções e práticas que as pessoas partilham e que configura o que é visível, dizível e factível em uma comunidade. Nas palavras do autor:

> Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. [...] A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce (Rancière, 2009b, p. 15-16, grifo do autor).

Logo, para Rancière, a "partilha do sensível" não é neutra; é uma estrutura que distribui e restringe quem pode ocupar certos espaços, exercer determinadas atividades e participar das decisões que afetam a coletividade. No contexto de MI, a exemplo, podemos pensar na relação de João com a então esposa e a família dela. Ainda que sendo considerado "parvo" para a mãe de Sofia desde o início do relacionamento dos dois, mas uma vez que o engenheiro estava na condição de filho de ex-ministro do regime salazarista, era tolerado no seio coletivo da família. Com o declínio do Estado Novo e, por tabela, a ruína do pai, João é definitivamente escorraçado daquele clã. O poder, no sentido da fala (narração), é alternado entre figuras que ocupam posições de poder — Francisco com reminiscência de um tempo autoritário e hierárquico — e personagens marginalizadas, como as mulheres exploradas, os criados de modo geral e os filhos fragmentados pela ausência de

afeto e/ou dignidade. A brutalidade simbólica e literal dessas personagens indica como a partilha do sensível é delimitada pelas classes e estruturas herdadas.

Voltemos, de forma mais detida, à reverberação da Revolução do 25 de Abril nas personagens de António Lobo Antunes, com destaque em Sofia, a ex-esposa do filho do senhor doutor Francisco. A referida personagem encarna o medo e a paranoia que se intensificam nos períodos pré e pós-revolucionário, além de sugerir o desdém e a insensibilidade das elites para com os desfavorecidos social e economicamente. Através de Sofia, percebemos o retrato de uma classe que, apegada a seus privilégios, teme pela segurança de seus bens e mantém um olhar distanciado e irônico sobre os menos favorecidos. Isso se evidencia na figura da mãe que, ao trancar as pratas e se referir à "ingratidão" dos pobres, pode simbolizar a alienação e a paranoia ideológica da época. Vejamos como isso se reflete no trecho a seguir:

> e o que se escutava na telefonia eram marchas militares e canções sobre o povo e a liberdade e a falta de pão, o mais contra Deus que calcular se pode conforme o senhor prior nos explicou, de batina desabotoada, a apertar a cabeça entre as mãos na poltrona do meu pai, a poltrona de orelhas junto à lareira em que o meu pai se sentava a ler revistas inglesas de golfe até o internarem com o cancro, a minha mãe em roupão a trancar as pratas no cofre antes que os pobres, que quanto mais bem se lhes faz mais mal agradecidos ficam, acautelou-nos o senhor bispo na Páscoa, viessem da encosta roubar-nos, deitarem-se nas nossas camas e comerem aos arrotos na nossa sala de jantar apesar dos esforços do senhor prior para lhes ensinar maneiras na homilia da missa das oito, a missa deles que os pobres se levantam cedo por não terem de ir (Antunes, 1998, p. 62).

No excerto, observamos o reflexo de uma elite temerosa e egoísta quanto aos rumos da revolução; e a religião como uma estrutura alienada e como ferramenta de controle social. A presença do prior e do bispo pode substanciar a ideia de que, para os ricos, a religião é apenas mais um instrumento para manobrar os menos favorecidos. No entanto, essas figuras religiosas também são colocadas frágeis e alienadas, o que, provavelmente, desponta o declínio de instituições tradicionais como a Igreja e a aristocracia diante das mudanças históricas acontecidas em Portugal. Já a referência às canções populares sobre liberdade e a escassez de pão avigora, talvez, a ideia de uma revolução que, para o povo, representa uma promessa de transformação, porém para a elite é uma ameaça, vista com suspeita e ressentimento por temer a perda de seus privilégios e a "invasão" dos pobres em seus espaços privados. Com uma linguagem ácida, Lobo Antunes comprova

a distância intransponível entre mundos socialmente segregados e a resistência elitista em aceitar as mudanças trazidas pela Revolução dos Cravos.

No que tange ao romance *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, os estilhaços do 25 de Abril estão presentes na desestrutura identitária das personagens. Estilhaços esses que se manifestam através de silêncios e traumas circulares. A narrativa evoca um país desmoronado, cuja desordem social e política encontra eco na desintegração das estruturas familiares. E claro, a estrutura narrativa de ALA, marcada por fragmentação e sobreposição de vozes, reflete essa perda e confusão, guia o leitor na navegação por entre as camadas de memória e de desorientação. Assim, a narrativa se torna um espelho da complexidade pós-revolucionária, em que a busca por estabilidade se confronta com a persistência do trauma. Em um monólogo interno, carregado de memórias conflituosas e ressentimentos familiares, a personagem Francisco toca na desintegração das relações da família, na hipocrisia social e na inevitabilidade da morte. Analisemos a passagem que, inclusive, alude à presença do autor empírico, na cena textual: alguém que escreve o livro e mente ou inventa:

> Tomara que fossem seis horas e eu liberto *do que escreve o livro atrás de nós a cheirar, qualquer criatura séria que se dê ao trabalho de uma vista de olhos no que fez até hoje compreende logo as invenções, as mentiras,* a minha irmã Ana isto, o meu irmão João aquilo, a minha irmã Beatriz ocupando-se da minha mãe e falso, um carro no estacionamento e já se sabe o quê lá dentro, o pé contra o volante convencido que os cavalos fazem sombra nele e não fazem, reúno-os numa balsa, mato-os e os bichos do campo que os comam conforme comeram o meu pai e a minha irmã Rita, não para *porque vos comeram não se iludam, comeram-vos*, o dezassete a sair para os outros pai si, que jeitinho lhe dava agora o casaco, o perfume, como seríamos ricos não é, sem hipotecas e dívidas, o soalho consertado, o alpendre em condições, a minha mãe um colar de pérolas de duas voltas
> — Não gostas?
> o meu pai não apenas uma gravata, dúzias e os toiros mais bem alimentados, maiores, engordados pela minha irmã Rita e por si que engordam a erva dado que Deus não existe e o que ficou das vossas unhas cravadas no que ficou das palmas, adeus pai, adeus Rita, não lhes sinto a falta e nem o que lembro de vocês e quase não me lembro de vocês
> (não lembro seja o que for de vocês)
> continua, *eu na opinião do que escreve desonesto, egoísta* quando a minha intenção era trazer dignidade à família que por mal dos meus pecados me calhou na rifa, o que eu não dava para ter nascido de gente de que me orgulhasse (Antunes, 2009, p. 211, grifo nosso).

Além do processo metaficcional e autorreflexivo, capaz de levar a voz que se expressa a citar a presença do autor e a dirigir-se ao pai e à irmã, observa-se a sensação de traição e desapego que perpassa o texto, inerente à personagem, a demonstrar, provavelmente, a relação conturbada entre memória, identidade e pertencimento do filho Francisco. Podemos inferir, também, que a consciência do sofrimento ecoada no monólogo interior explicita a relação feita por Spinoza (2020, p. 98) entre o corpo afetado e as ideias que dele surgem sobrepostas, desordenadas e delirantes. Além disso, a passagem ressoa as tentativas de resistência e de construção de um eu autônomo em meio às ruínas de expectativas e das relações familiares falidas. A família Marques é marcada pela aparência e pela necessidade de manter uma fachada de respeitabilidade, completamente desalinhada com a realidade de fragmentação e ausência de conexão emocional entre os membros daquele clã. Convém destacar a imagem evocada da "erva-daninha", a associação simbólica ou metafórica com a morte do pai e da irmã — comidos pelos "bichos do campo" — e o desejo de "matar os cavalos que fazem sombra no volante do carro", o que sugere, talvez, o ciclo de vingança, vida e morte ao qual quase todos estão submetidos. Para culminar, a ideia da morte como uma força consumidora da vida física, e mais do que isso, uma força simbolicamente perturbadora.

A passagem destacada, a nosso ver, evidencia claramente características acentuadas da escrita de António Lobo Antunes. A estrutura sintática empregada pelo autor — composta por períodos extensos, interrupções por vírgulas — confere um ritmo acelerado, inquieto, e próximo ao fluxo de consciência. Tal escolha de sintaxe aponta, possivelmente, o estado emocional perturbado de Francisco, que se expressa em pensamentos desordenados e tensos, o que pode projetar para o leitor a sensação de angústia e de ansiedade. Encontramos ainda, a utilização constante de anáforas e repetições como recurso estilístico. Frases, como a que destacamos, na citação, intensificam por meio da insistência verbal um sentimento de ressentimento e de raiva acumulada. Há também a repetição estratégica ao enfatizar paradoxalmente a ausência das memórias: "não lhes sinto a falta e nem o que lembro de vocês e quase não me lembro de vocês (não lembro seja o que for de vocês)" (Antunes, 2009, p. 211), o que pode sugerir que a negação constante atua como mecanismo psicológico para enfatizar aquilo que o narrador tenta reprimir ou esquecer, porém, não esquece.

Já Rita, embora fisicamente presente em certos pontos da narrativa, permanece constantemente silenciada; sua voz é tomada pelos irmãos, que se apropriam de seu discurso antes mesmo que ela possa se afirmar como sujeito detentor de voz. Seu lugar na narrativa é atravessado por um apagamento de sua posição enunciativa,

que reitera a dinâmica da família: todos estão mortos-vivos, presos em uma existência em que a comunicação é interrompida, a identidade é diluída e os laços se sustentam mais na ausência do que na presença. Nesse contexto, a linguagem, ou a falta dela, é fundamentalmente importante na construção do espectro familiar: enquanto Francisco tenta reescrever a história, Ana busca silenciá-la por meio das drogas, e Rita sequer consegue ter um discurso próprio, pois este é constantemente atravessado pelos demais: "(falarão outros por mim)" (Antunes, 2009, p. 71).

Para finalizar esta seção, Rancière diz que atos estéticos funcionam "como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política" (2009b, p. 11). Em outras palavras, o autor direciona para o modo como a arte, ao invés de apenas representar a realidade, a reconfigura. Reflete também, que a concepção estética não se reduz a um adereço ou a uma mera meditação passiva sobre o mundo; no entanto, pode agir diretamente na sensibilidade, produzir novos mapas perceptivos, novas maneiras de interpretar o tempo, o espaço, o corpo e o outro. Dessa maneira, a experiência estética é também uma experiência política, pois muda o modo como os sujeitos sentem e se percebem, tanto individual quanto coletivamente.

3 Considerações finais

A análise desenvolvida ao longo deste artigo procurou examinar de que modo a forma ficcional de António Lobo Antunes articula relações entre poder, silêncio e alteridade, tomando como *corpus* os livros *O manual dos inquisidores* e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Em ambos os romances, observou-se que o autor desloca a experiência histórica do autoritarismo e do pós-25 de Abril para o interior da estrutura narrativa, fazendo com que seus efeitos se manifestem menos como representação direta dos acontecimentos e mais como fraturas na linguagem, na memória e nos modos de enunciação.

A fragmentação narrativa, a sobreposição de vozes e a instabilidade temporal configuram-se, assim, como procedimentos basilares para a construção de personagens marcadas pela experiência do medo, da paranoia e do silenciamento. O poder autoritário, mesmo após o colapso do regime político, reaparece de forma deslocada, internalizado nas subjetividades e nas relações familiares, produzindo interrupções da fala, exclusões simbólicas e formas persistentes de violência. Nesse sentido, o silêncio é compreendido como um efeito formal da impossibilidade de simbolização plena da experiência traumática, logo, não é tão-somente ausência de palavra.

A partir das reflexões de Jacques Rancière, foi possível compreender a escrita antuniana como um espaço de redistribuição do sensível, no qual se desestabilizam hierarquias discursivas e se reconfiguram os lugares da palavra. Ao conceder espaço a vozes tradicionalmente marginalizadas e ao comprometer a autoridade de uma narração unívoca, a ficção de Lobo Antunes evidencia os mecanismos que delimitam quem pode falar, o que pode ser dito e quais experiências permanecem à margem do comum. A literatura funciona, assim, como prática estética que torna visíveis os impasses da comunicação e as fissuras do tecido social.

Desse modo, este artigo contribui ao destacar como a forma ficcional exerce função crítica na elaboração de representações do outro nas literaturas de língua portuguesa. Ao privilegiar a análise dos procedimentos narrativos, buscou-se mostrar que a alteridade, na obra de António Lobo Antunes, não se apresenta como tema isolado, todavia se coloca na própria organização do texto, que expõe silêncios, interrupções e zonas de indizibilidade como marcas duráveis da experiência histórica e afetiva.

Referências

ANTUNES, A. L. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ANTUNES, A. L. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

ANTUNES, A. L. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ANTUNES, A. L. Receita para me lerem. *In*: ANTUNES, A. L. *Segundo livro de crónicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. p. 109-111.

CAMMAERT, F. "Uma vala comum de flores defuntas": visões e revoluções do 25 de Abril em *Fado Alexandrino e O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes. *Abril – NEPA / UFF*, v. 16, n. 32, p. 123-138, 4 maio 2024. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/61908. Acesso em: 02 jan. 2025.

CARVALHO, S. J. *António Lobo Antunes*: a desordem natural do olhar. Lisboa: Texto Editores, 2014.

LOURENÇO, E. Literatura e revolução. *In:* LOURENÇO, E. *O Canto do Signo* – existência e literatura. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 292-301.

MONTAURY, A. A ficção Lobo Antunes: uma leitura panorâmica. *In*: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (org.). *Políticas da ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 359-375.

MONTAURY, A. O cotidiano pós-revolucionário na obra de António Lobo Antunes. *In*: MARGATO, I; GOMES, R. C. (org.). *Literatura e revolução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 75-86.

PIRES, J. C. Literatura e Revolução dos Cravos. *In*: *E agora, José?* 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. p. 223-230.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

SEIXO, M. A. *et al*. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2008. 2 v.

SPINOZA, B. *Ética*. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 63–76, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.63741
SUBMETIDO EM: 06/01/2026 · APROVADO EM: 08/06/2026

Vivenciamento do Outro: o corpo ético e estético n'*O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe

Experiencing the Other: the Ethical and Aesthetic Body in O filho de mil homens *by Valter Hugo Mãe*

Maria de Fátima Costa e Silva
Universidade Federal de Alagoas (UFAL) | Maceió | AL | BR
literatura.fatima@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8035-1123

RESUMO: Nossa leitura do romance português *O filho de mil homens* (2016), de Valter Hugo Mãe, tem como foco de análise a categoria axiológica de corpo ético e estético, fundamentada pelos pressupostos teóricos e filosóficos de Mikhail Bakhtin. Observamos, na obra em pauta, o desenvolvimento da interrelação *eu-outro* sob a qual as personagens se constituem como corpos *infamiliares, grotescos* e *alteritários* — esferas de investigação estética e discursiva que se sedimentam a partir dos contributos de Sigmund Freud (2019) e de Bakhtin (1987; 2018; 2023). A necessidade ética e estética absoluta do outro reverbera em axioma e ativismo primordial para a criação da literatura de ficção, bem como no vivenciamento empático das fronteiras externas de suas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Valter Hugo Mãe; romance português; corpo ético-estético; alteridade.

ABSTRACT: Our reading of the portuguese novel *O filho de mil homens* (2016), by Valter Hugo Mãe, centers its analytical focus on the axiological category of the ethical and aesthetic body, grounded in the theoretical and philosophical premises of Mikhail Bakhtin. In the work under consideration, we observe the development of the i-other interrelation, through which the characters are constituted as *uncanny*, *grotesque* and *alteritarian bodies* — spheres of aesthetic and discursive inquiry consolidated by the contributions of Sigmund Freud (2019) and Bakhtin (1987; 2018; 2023). The absolute ethical and aesthetic necessity of the other reverberates as both axiom and primordial activism for the creation of fictional literature, as well as in the empathetic experiencing of the external boundaries of its characters.

KEYWORDS: Valter Hugo Mãe; portuguese novel; ethical-aesthetic body; alteritarian.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

1 Introdução

O presente artigo socializa parcialmente algumas análises teóricas e críticas desenvolvidas na minha dissertação de mestrado (Silva, 2021), a respeito da obra portuguesa *O filho de mil homens*, em diálogo com a teoria romanesca forjada por Mikhail Bakhtin (1895-1975).

O filho de mil homens foi concebido por Valter Hugo Mãe no ano de 2011. O autor nasceu em 1971 na cidade Henrique de Carvalho, hoje Saurimo, em Angola, e foi radicado ainda criança em solo português, abarcando a herança literária portuguesa, recorrente em sua vasta produção artística. N'*O filho* temos uma região alentejana reduzida em três espaços interligados: uma vila de casas no campo, seguida de uma aldeia e um conjunto de casas na praia. Dentre os moradores dessa região, observamos: Crisóstomo, o homem de quarenta anos que se sente pela metade por não ter um filho; Isaura, a mulher que fora enjeitada após perder a virgindade; a anã, não nomeada na trama, que dormiu com quase todos os homens da sua aldeia; Camilo, o filho da anã; Antonino, o homossexual, e Matilde, sua mãe. Tais personagens protagonizam o tempo-espaço da narrativa, cronotopo marcado por discursos opressores, em sua maioria, que incensam a comunidade dos campos, a aldeia e a vila praiana.

Amparados pelo pressuposto de que o romance é uma atividade estética concreta, ainda que inacabada (Bakhtin, 2019), lemos a obra de Mãe como um produto artístico que consideramos responsivo, se a *arte* porta *responsabilidade* (Bakhtin, 2011), à cena romanesca portuguesa contemporânea, pelos recursos formais da escrita literária, bem como por trazer no espaço-palco da obra personagens que representam questões emergentes do mundo extra páginas: "Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. [...] arte e vida desejam facilitar mutuamente sua tarefa" (Bakhtin, 2011, p. XXXIII-XXXIV).

Mikhail Bakhtin possui vasta produção teórica datada de 1919, com "Arte e responsabilidade", até 1975, com o texto "Por uma metodologia das ciências humanas". Para além dos conceitos teóricos já amplamente discutidos pela crítica, a saber, *polifonia*, *dialogismo* e *carnavalização*, Bakhtin desenvolveu, entre os anos de 1920 e 1924, a filosofia da atividade estética pautada na relação *eu-outro* como ato indispensável à criação artística.

Em "O autor e a personagem na atividade estética" (1924), o teórico russo refere-se à obra artística como um *acontecimento ético* e *estético* que exige dois

participantes. Para estruturar sua argumentação, o teórico desenvolve os processos pelos quais o acontecimento se realiza, a começar, pelo *excedente da visão estética*:

> Quando contemplo no conjunto um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, de sua posição, fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto e sua expressão — o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa.
>
> Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse — *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo — é condicionado pela singularidade e pela insubstitutibilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (Bakhtin, 2023, p. 67, grifo do autor).

Situado à frente de outro indivíduo, pode-se contemplá-lo e enformá-lo. Essa contemplação não abstrai "a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência" (Bakhtin, 2023, p. 68), uma vez que na interrelação *eu-outro* nenhum dos participantes se apagam, mas se complementam naquilo que um pode concluir no outro. A partir do excedente de visão, o *eu* pode compenetrar o *outro* dando início ao *vivenciamento empático* cuja apreensão estética é atravessada pela empatia: "Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão" (Bakhtin, 2023, p. 23). É localizado fora do outro que o *eu*, após a compenetração, tem elementos transgredientes suficientes para concluir de forma ética e estética o *outro*[1].

Tais pressupostos, como se percebe, são carregados de axiologia. Ao apontar a posição do autor e da personagem e sua interrelação no acontecimento estético, Bakhtin escreve a respeito da *imagem externa* que temos do *outro*, ou seja, os elementos expressivos e falantes do corpo, na medida em que essa imagem é

[1] Para Bakhtin (2023, p. 25), o leitor, sendo outro, examina os elementos que são trasngredientes "à consciência e ao mundo da personagem, à sua diretriz ético-cognitiva no mundo, e o concluem de fora, a partir da consciência de um outro sobre ele".

vivenciada por um *eu*, que também é um *outro*, cujo ativismo criador concede uma visão acabada. A imagem que temos de outra pessoa é vivenciada como esfera que a abarca e a concluí, mas de modo algum nos esgota e nos encerra, porque temos nossa própria imagem interna, e se compenetramos o outro, é para representá-lo de forma diferente, de modo alteritário.

Nesse esteio Bakhtin elabora duas categorias: o *corpo interior* (eu) e *corpo exterior* (outro). O corpo humano é elemento valorativo e difere-se da leitura biológica do organismo, porque está situado no plano ético e estético em um mundo singular e concreto, seja na vida real, seja na vida artisticamente representada. O valor que se tem a si é de ordem interior, que parte de uma *imagem interna* que temos do próprio corpo. Já o corpo do outro é um corpo exterior

> cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente. O corpo exterior está unificado e enformado por categorias cognitivas, éticas e estéticas, por um conjunto de elementos visuais externos e táteis, que nele são valores plásticos e picturais. Minhas reações volitivo-emocionais ao corpo exterior do outro são imediatas, e só em relação ao outro eu vivencio imediatamente a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um plano axiológico inteiramente diverso e inacessível à autossensação interior e à visão exterior fragmentária. Só o outro *está personificado* para mim em termos ético-axiológicos. Neste sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, ele necessita do outro, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora. Só o corpo interior — a carne pesada — é dado ao próprio homem, o corpo exterior é antedado: ele deve criá-lo com seu ativismo (Bakhtin, 2023, p. 101, grifo do autor).

Em dialogismo com o outro nosso corpo possui caráter significativo. Na filosofia bakhtiniana, no vivenciamento do corpo, "a partir de si mesmo, o corpo interior da personagem é abarcado por seu corpo exterior para o outro, para o autor, em cuja resposta axiológica ganha encorpamento estético" (Bakhtin, 2023, p. 117), de dupla diretriz volutivo-emocional, em que o autor contemplador (leitor) também se torna participante por meio do vivenciamento empático.

Ao tornar o corpo um axioma, nem sempre ele será enformado com pressupostos éticos. Tal veremos n'*O filho de mil homens,* personagens como Antonino e a anã, por exemplo, possuem seus corpos abarcados por discursos de ódio, encerrando-os, esteticamente, como corpos grotescos e repulsos. Contudo, na figura de Crisóstomo, temos o seu corpo constituído por uma alteridade que ultrapassa a si e contamina os demais, transformando a personagem em um modelo de vivencia(dor) das fronteiras externas das personagens.

2 Corpo externo: da aversão antiética ao grotesco regenerador

Nossa análise inicia-se pela personagem Antonino, um homossexual que fora rejeitado pela família e pela comunidade. Situado à margem, passava os dias a espreitar, entre os arbustos, os corpos dos trabalhadores "moldados à força de muita virilidade" (Mãe, 2016, p. 103). Esses corpos, para Antonino, são objetos de desejo. Em contrapartida, o corpo de Antonino para os demais não passa de um objeto sob qual é exercida a violência: "O homem apertou-o assim mesmo. A mão entre as pernas do rapaz como se fosse de espremer-lhe o pénis até o fazer rebentar. O Antonino gritou de dor" (Mãe, 2016, p. 104). São muitas as descrições narrativas pelas quais a personagem sofre rejeição na obra, de certa forma, um espelho da vida extra páginas, na medida em que se tornam "questões que estão em desacordo com a totalidade de uma sociedade pretensamente hegemônica e cristã" (Silva, 2016, p. 96).

Cumpre assinalar que o discurso n'*O filho* é constituído por *vozes monológicas*, conceito escrito por Bakhtin (2018) para caracterizar o discurso homófono, tradicional e acabado, opondo-se, estruturalmente, ao *discurso polifônico*, entendido como aquele constituído por uma multiplicidade de vozes sociais com relativa autonomia. Na obra em pauta, temos a existência dos dois discursos: o monológico, situado nos moradores alentejanos, personagens adjacentes no romance; e o polifônico, em seus protagonistas. A polifonia, aqui, nasce a partir da necessidade de falar, de se distinguir do monólogo preconceituoso que reveste a vizinhança apresentada na narrativa. Nas figuras de Antonino e da anã temos uma forte incidência do discurso fechado dos aldeões e da vila, justamente porque neles as diferenças enquanto sujeitos sociais são mais evidentes. Vejamos um exemplo do monologismo dos campesinos:

> Diziam que o Antonino não se podia sentar porque lhe doía o cu. Também faziam a versão cor-de-rosa, na qual os homens maricas, por serem delicados, se adoçavam durante horas e enfeitavam com as penas dos pavões e depois respiravam só o perfume das flores para soltarem gases bem cheirosos. Diziam que lhes nascia veludo nas nádegas e tinham uma tabuleta a dizer pode entrar, como se fossem tão abertos que dentro do cu fizessem um salão de baile (Mãe, 2016, p. 109-110).

Quando o discurso discriminatório não sai de um diálogo direto das personagens, ele se entranha na narrativa por meio de verbos na terceira pessoa no plural. Isso não se dá apenas porque o narrador da obra está em terceira pessoa, mas também porque o *diziam*, no plural, nos remete a algo arraigado, que conota

uma espécie de verdade remota, algo que vem de um passado quase distante, como uma lenda perniciosa que amedronta as pessoas. Desse modo, a opção do narrador por usar o verbo conjugado no pretérito imperfeito — *diziam* — em referência aos moradores do campo, assume um valor que beira o anedótico, um mito folclórico proveniente do povo, firmado em um axioma social que exclui aqueles que não se enquadram no seu discurso, que elimina o diferente. O teor discursivo dos habitantes do campo, aldeia e da vila praiana carrega consigo o peso da intolerância e da homofobia, na medida em que exigem das personagens constituídas fora do seu padrão normativo, uma espécie de limpeza moral, posto que "a trajetória de Antonino representa a face mais cruel da totalidade, ou de como a totalidade age na sociedade em prol da higienização" (Silva, 2016, p. 68).

Os moradores recorrentemente ofendem a Antonino violentando o seu corpo, seja o espancando, seja agredindo-o verbalmente de forma antiética, imoral e hostil. Quando o coro dos moradores se vê diante de uma figura diferente, tenta silenciá-la e sobrepor o seu monologismo às vozes identitárias dessas personagens, menosprezando sua voz como parte constituída do corpo do outro, o qual se recusam vivenciar empaticamente.

Além de Antonino, temos o corpo da personagem anã como objeto de aversão. Na obra, observamos as verbalizações e ações não alteritárias que a configura. A mulher, referida no texto apenas como "anã", obtinha uma boa relação com a vizinhança, enquanto aparentava viver solitária. Quando a personagem surgiu grávida e confessou que não sabia a paternidade do pai, uma vez que dormiu com os quinze homens que habitavam a sua aldeia, a anã passou a ser uma estranha em que não se merecia, de acordo com suas vizinhas, o mínimo de sororidade.

O corpo da anã e suas "costinhas abrirem-se como latinhas de atum" (Mãe, 2016, p. 34) é um corpo estranho. Em leitura de Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas, "unheimlich" recebe a tradução de *Infamiliar* para o português brasileiro. O termo é definido por Sigmund Freud como "o familiar-doméstico que sofreu um recalcamento, dele retornando, e que todo o infamiliar preenche essa condição" (Freud, 2019, p. 78). Ou seja, uma familiaridade já esquecida, que, ao provocar uma inquietação, desencadeia, ao mesmo tempo, algo íntimo. Algo que deveria ficar escondido, mas que se manifesta. Freud não tem um conceito estático para esse termo e os exemplos que cita para ajudar a defini-lo não são aplicáveis a todos os modos em que ele se apresenta na literatura de ficção.

São infamiliares, para o coro da aldeia, a figura da anã e de Antonino, uma vez que se atribuem a essas personagens más intenções de caráter supersticiosos, como se fossem aberrações da natureza, amaldiçoadas por força divina, e que por isso não

poderiam se misturar com os outros, serem como os outros. A anã, por exemplo, apenas era bem aceita na aldeia enquanto conselheira e ouvinte das confissões de suas vizinhas; enquanto enfeite da pequena cidade, na condição de "coitada".

O estranho e infamiliar no romance toca o mágico e o grotesco. A anã parece atualizar as figuras carnavalescas e circenses reportadas por Mikhail Bakhtin (1987) na praça e nas festas medievais. N'*O filho*, contudo, o grotesco não carrega consigo o riso festivo, característico da estética popular medieval e renascentista. Entretanto, vemos o caráter regenerador da "cosmovisão carnavalesca" (Bakhtin, 2018) atribuído às imagens e à composição de algumas de suas personagens.

Bakhtin, a partir da obra de François Rabelais, apresenta as imagens cômicas referentes ao princípio material e corporal, como herança da cultura popular, numa concepção estética singular: o realismo grotesco. No realismo medieval, o elemento material e corporal agrega um princípio positivo, cujo traço marcante é o rebaixamento: transferência ao plano material e corporal (terra, corpo) de tudo o que é elevado (espiritual, ideal). No realismo grotesco, as degradações assumem um caráter topográfico: no aspecto cômico, o alto é o céu; o baixo, a terra; terra como princípio de absorção (túmulo, ventre) e ao mesmo tempo de nascimento e ressurreição (o seio materno). No aspecto corporal, o alto é representado pelo rosto (cabeça) e o baixo pelos órgãos genitais (Bakhtin, 1987).

Na época do Renascimento, o princípio material, corporal e seu caráter festivo pode ser averiguado em um romance ibérico notável, fundamental para a tese expressa por Bakhtin em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento — Dom Quixote de la Mancha* (1605; 1615). Na obra de Cervantes, o grotesco é característica de um fenômeno em transformação ainda incompleta, de morte e nascimento, de crescimento e evolução, bem como detém o traço da ambivalência: "os dois polos da mudança — o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose — são expressados (ou esboçados) em uma e outra forma" (Bakhtin, 1987, p. 22). No Renascimento e sobretudo em Rabelais, no seu *Pantagruel e Gargântua*, as imagens grotescas são disformes, ambivalentes e se diferem de um corpo perfeito e acabado:

> Diziam que era uma coitada, a medir uns oitenta centímetros, atrapalhada no andar, os olhos grandes sempre cansados. [...] A anã sentia o tempo nas articulações e sofria o inferno. Tinha os ossos a abrir nas costas, dizia-se. E as pessoas levavam-na ao doutor, que a operava, punha-lhe parafusos dentro da pele, esticava-lhe as pernas, cortava-lhe as mamas porque lhe cresciam demasiado e quase a tombavam para diante (Mãe, 2016, p. 29).

A mulher assume caráter ambivalente pelos aldeões. As vizinhas acreditavam que a pequena ascendia "a sentimentos tão belos em discursos quase dos livros, bem feitos, inteligentes, falante como poucos. Era uma anã falante, que dizia coisas enternecedoras" (Mãe, 2016, p. 30). Ao mesmo tempo em que acreditavam que ela não merecia ter um homem, porque "Um homem dentro dela haveria de lhe chegar aos rins, haveria de separar-lhe os pulmões, aquilo dentro dela seria coisa de lhe obstruir a garganta" (Mãe, 2016, p. 37). Bakhtin (1987, p. 23) afirma que

> O corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. E em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, agonia [...].

Olhando a anã, devido à sua estatura, todo o seu corpo já nasce inserido no que é baixo, menor. Não obstante, para a surpresa das suas vizinhas, ela apareceu grávida. Ao ser interrogada acerca da paternidade do seu filho, a anã disse que não sabia, posto que "Eram quase todos os homens da aldeia" (Mãe, 2016, p. 42). Ao estar grávida, a anã foi demonizada por suas vizinhas que, maldosamente, falavam que ela tinha engravidado de um bicho, "algum cão, algum bezerro já grandito, um bicho desconhecido" (Mãe, 2016, p. 38).

Bakhtin alega que "uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo" (Bakhtin, 1987, p. 23). De fato, a anã morreu assim que o seu filho, Camilo, nasceu. Ela parou de respirar: "aberta das costas e desfeita dos órgãos" (Mãe, 2016, p. 71). A criança nasceu prematura e o resto do tempo da gestação ficou a cargo da incubadora. O corpo *estranho* da mãe não suportou um outro dentro de si por nove meses. Esse episódio ressoa a ficção francesa do século XVI, em que a mãe de Pantagruel, filha do rei dos amaurotes em Utopia, também morreu após o parto do seu filho enorme, que não poderia vir ao mundo sem martirizar a mãe. Para a anã, já seria uma gravidez delicada se seu filho tivesse a sua deficiência; sendo ele uma criança de estatura normal, para a progenitora, ele era mesmo um gigante.

Os restos mortais da anã foram enterrados "como um monte de entulho que se cobre para não cheirar mal" (Mãe, 2016, p. 44). A vizinhança contou que a anã foi morta por castigo, por força divina, sendo entregue ao diabo. No entanto, o que sabemos é que seu corpo grotesco, disforme, rebaixado, foi entregue à terra, ao chão,

à topografia do nível baixo. Embora seu corpo esteja aterrado, Camilo, seu filho, por baixo de todo o pior olhado dos vizinhos, sobreviveu. O velho Alfredo, que vinha da vila da praia, pediu ao médico para cuidar do menino e o médico consentiu, visto que a vida dele naquela aldeia do campo seria um martírio. Apesar do médico ter pedido ao Alfredo que Camilo não fosse biografado, que nunca lhe contassem sua origem para que seu futuro não fosse afetado, ao final do romance, já com Camilo jovem, morando com Crisóstomo e Isaura, ele vai à escola e se depara com um anão.

As crianças o descreviam com as marcas do velho discurso ignorante e preconceituoso herdado de seus pais. Entretanto, o filho órfão da anã que, até então, ainda não havia visto um anão "não percebeu sequer tanta coisa que os outros miúdos comentavam. Passou diante do banco e disse: boa tarde. O anão, educado, respondeu: boa tarde. E o Camilo não pensou mais nisso" (Mãe, 2016, p. 215). O romance termina, portanto, nos lembrando o seu início. Camilo carrega consigo o caráter regenerador da sua origem. Mesmo sem saber de sua história, defronta-se com ela, na figura de um anão que espelha a sua mãe morta. Ele passa adiante, segue seu rumo, não reproduz o discurso monológico que tentava abafar a voz de sua progenitora enquanto viva. Bakhtin afirma ainda que "No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor" (Bakhtin, 1987, p. 44). É por meio da empatia que entramos em luto pela morte da mulher, mas ao mesmo tempo nos alegramos pela vida saudável de seu filho.

Entendemos assim, no esteio da teoria bakhtiniana, que a função do grotesco é liberar os humanos das ideias e visões dominantes sobre o mundo, posto que o grotesco escancara as diferenças veladas, enfrenta a morte porque não a toma como definitiva, espalha-se em corpos que fenecem e nascem ininterruptamente, a fim de desencobrir o caráter relativo e ilimitado do existir pessoal, mas, sobretudo, coletivo.

3 Corpos éticos-estéticos: o vivenciamento como formação da família alteritária

Paralelo aos corpos grotescos e infamiliares de Antonino e da anã, temos o vivenciamento empático em oposição ao coro opressor da vizinhança. Aqui, o corpo ético-estético das personagens são enformados por relações alteritárias, cujo resultado encerra-se na formação de uma família.

Crisóstomo é um pescador de quarenta anos que se sentia pela metade por não ter um filho. Ao adotar Camilo, o filho da anã, Crisóstomo se reconhece como

um homem completo, ou, mais que isso, um homem em dobro. Ao lermos o livro de Valter Hugo Mãe, compreendemos que a alteridade, ou seja, a necessidade ética e estética absoluta do outro, torna-se axioma no livro. Por isso mesmo tomamos esta publicação como um romance alteritário. A alteridade desenha-se na obra desde a primeira imagem que Mãe nos concede:

> Um homem chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho. Chamava-se Crisóstomo. Estava sozinho, os seus amores haviam falhado e sentia que tudo lhe faltava pela metade, como se tivesse apenas metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras para se explicar às pessoas. Via-se metade ao espelho e achava tudo demasiado breve, precipitado, como se as coisas lhe fugissem, a esconderem-se para evitar a sua companhia. Via-se metade ao espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos. Para dentro do homem era um sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía (Mãe, 2016, p. 19).

A narrativa começa *in media res.* De pronto, deparamo-nos com esta figura que "assumiu a tristeza" pela falta de um outro. Temos um homem experiente, com quatro décadas de vida na terra e no mar, com o espírito contrito pela solidão, que reverbera em desassossego: "para dentro" dele "era um sem fim" e nada "lhe servia de felicidade". Sua solidão afeiçoa-se ao seu passado, nos objetos do seu lar e no seu corpo, fazendo de si alguém que não chegou a ser, alguém que estacionou, como um fruto que de verde não amadurece, está "de vez". Somos apresentados ao Crisóstomo, que existindo, é só metade.

Nossa personagem possui uma posição autônoma e ativa em todo o romance. Sua jornada é a de encontrar formas de se completar. Sabemos que isso se dá, *a priori*, na busca por um filho, quando Crisóstomo afirma que sendo um pai ele é um homem completo. De acordo com essa perspectiva, Bakhtin escreve que

> Só os lábios do outro posso tocar com meus lábios, só no outro eu posso pousar as mãos, erguer-me ativamente sobre ele, afagando por completo o corpo e a *alma que há nele*, em todos os momentos da sua existência. Nada disso me é dado vivenciar comigo, e aqui a questão não está apenas na impossibilidade física, mas na *falsidade* volitivo-emocional de direcionar esses atos para si mesmo (Bakhtin, 2023, p. 90, grifo do autor).

Consideramos que a reflexão bakhtiniana não vem embebida apenas de alteridade, mas também de poesia, por usar como metáfora para a categoria teórica de corpo ético

e estético o próprio corpo humano. O texto de Bakhtin, escrito entre 1920 e 1924, rompe os limites da teoria da literatura, porque temos aqui uma filosofia de vida, em que a relação *eu-outro* é crucial para haver diálogo e amor entre pessoas reais. Não podemos ter uma visão definitiva e acabada de nós mesmos, pois necessitamos de uma mirada externa. O movimento ético-estético proposto pelo russo inclui: sairmos de nós e nos compenetrarmos no outro, para assim voltarmos a nós com a transgrediência e o excedente de visão que nos completam: "a objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu poderia me ver como outro" (Bakhtin, 2023, p. 78).

Crisóstomo via-se sem os duplos do corpo, como se lhe faltasse um olho, uma perna... via-se, enfim, uma metade ao espelho. Nas considerações do nosso teórico, o corpo que nos interessa é justamente aquele situado do lado de fora, o corpo externo do outro. Só na natureza complementar dos corpos pode haver um vivenciamento satisfatório. A "autossensação interior" infeliz e a "visão exterior fragmentária" (Bakhtin, 2023, p. 101) de Crisóstomo ao espelho parecem explicar, por vias literárias, a postulação filosófica de Bakhtin. Nossa personagem tem ciência dessa necessidade volitivo-emocional definitiva do outro, por isso sofre a falta: "para dentro do homem o homem caía" (Mãe, 2016, p. 19). Crisóstomo, na sua maneira particular de administrar a ausência cognitiva, ética e estética do corpo do outro, projeta o lugar de ausência no parentesco de um filho. Um que possa, enfim, informá-lo, diante do espelho e para dentro de si, de modo que também ele, como pai, possa dar acabamento ao próximo.

Para maquiar a solidão, o pescador adota um boneco como se fosse um rebento. O boneco não é apenas um objeto que toma o assento no sofá, ele também se faz personagem, um corpo. Para disfarçar o desassossego, o homem compra na feira um grande boneco de pano e faz dele sua companhia:

> A certa altura, abraçou mais forte o boneco, encolhendo-o até por o espremer de encontro ao peito, e acabou chorando muito, mas não chorou sequer metade das lágrimas que tinha para chorar. Achando que tudo era ausência, achava também que vivia imerso, como no fundo do mar. Pensava em si como um pescador absurdamente vencido e até a idade lhe parecia maior (Mãe, 2016, p. 20).

O boneco não bastou para Crisóstomo, pois não dialogava, não retribuía o abraço. Era um corpo de pano que não completava o vazio do seu comprador. O pescador sonhava que "um filho mais demorado poderia enfim descobrir o caminho para sua casa e ocupar o seu lugar no sofá onde o boneco de pano permanecia

com um sorriso tão alegre mas indiferente" (Mãe, 2016, p. 20). Dessa forma, nosso pescador só se sentirá um homem completo, quando adota Camilo como filho, ação que vislumbramos no final desse primeiro capítulo romanesco. O menino, que ama seu novo pai, percebe que a felicidade dele poderia ser maior, poderia ser o dobro. Ele sugere ao homem que encontre uma mulher para ser sua companheira. Assim, Isaura, filha de mil desilusões, encontra em Crisóstomo um corpo acolhedor.

Mesmo após trazer o menino para a sua casa e iniciar um namoro com Isaura, o pescador não se desfaz do boneco e o deixa enfeitando o sofá. Ele, até então sem nome, é testemunha do empenho do pai em ser um homem que vive a partir dos outros, que quer viver em família. No capítulo "Os felizes":

> O Crisóstomo sentou-se ao lado do boneco e estendeu a mão para que ela [Isaura] se lhe juntasse também. Ficaram os três alinhados e com expressões de um encantamento tão terno quanto ridículo. Ela perguntou: o boneco tem nome. Ele respondeu: não. Ela disse: que sorte, assim não precisa de ser ninguém. Quem não é ninguém não lhe falta nada. Nem lhe falta o amor, nem espera por nada. O Crisóstomo riu-se e confessou que era uma espécie de filho feliz. O boneco era um filho feliz (Mãe, 2016, p. 88).

O boneco não fora nomeado e por isso era um ninguém, substantivo que não chegava nem a ser próprio, permanecendo no comum, sem identidade. Ele, uma espécie de "filho feliz", é o primeiro componente a fazer parte da nova família do pescador. A princípio, comprado para mascarar a solidão, agora passa a ser testemunha da empatia entre aquelas pessoas. Quando, na sala de visitas, estão Crisóstomo, Isaura e Camilo, "o boneco do sorriso de botões vermelhos parecia estar num contentamento mais sereno" (Mãe, 2016, p. 93), refletindo o estado de espírito das demais personagens que compõem a cena: o homem, agora completo e em dobro; a mulher, não mais enjeitada e diminuta; e o menino, não mais órfão.

Com o desenvolvimento da obra, sabemos que a família de Crisóstomo não se resumiu a essas quatro personagens. Ao cerco do pescador reuniram-se: Matilde, mãe de Antonino, bem como Emília (Mininha), criança de sete anos adotada por Matilde, e Gemúndio, velho solitário que acaba sendo cuidado também por Matilde.

Em prol de unir todas essas figuras, Crisóstomo oferece o boneco à Mininha, tendo este o seu tamanho:

> É um boneco, disse ela, como se levasse tempo a entender o óbvio. O Crisóstomo respondeu: é para ti. Tens de adotá-lo, dar-lhe um nome e fazê-lo muito feliz. A Isaura, por oposição radical com o que pensara antes, achava fundamental dar um nome ao boneco e incentivou a cria a fazê-lo. E como vai ser, como se

> vai chamar. E a cria dizia nomes de gato ou de cão e era um disparate e todos se riam, porque o boneco não era para ser um animal doméstico, era para ser como um amigo, talvez como um filho grande. Tu não queres ter filhos quando cresceres, alguém perguntou. Sim. Quero ter filhos, muitos, para ficarem uns com os outros quando eu morrer. Para não ficarem sozinhos. Ia chamar-se Pintas ou Faísca, talvez Bolinha ou Pedro, mas a cria decidiu por fim que se chamaria Irmão (Mãe, 2016, p. 185).

O filho feliz deixa de ser um substantivo comum e passa a ser o Irmão, batizado por Emília. Mediante a escolha desses nomes e da trama nas relações, é inevitável não lembrarmos da boneca de pano mais famosa da língua portuguesa, a Emília do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1920), de Monteiro Lobato, que, após tomar uma pílula falante, desembestou a falar. Na narrativa de Valter Hugo Mãe, a Emília de carne e osso também verbaliza e oferta, pela palavra, humanidade e parentesco ao boneco. Após a morte de sua mãe biológica, Mininha ficou aos cuidados de Matilde. Ao ser presenteada com o boneco, este, que já se faz personagem desde o início, não se resume apenas a um brinquedo, a uma peça de pano ou a um amigo feito animal de estimação. O que fora boneco, agora é o Irmão, corpo valoroso na família e indispensável à Mininha.

4 Considerações finais

Alicerçados na interpretação do corpo ético e estético da personagem no acontecimento estético que é o romance, lemos as principais personagens que atuam n'*O filho de mil homens* (2016), discutindo suas imagens externas dentro do coro de vozes e suas interrelações com as demais personagens.

Vimos que Crisóstomo, por se sentir incompleto, age no romance em diálogo com a filosofia da linguagem bakhtiniana, uma vez que tenta viver em um novo plano axiológico de mundo, que permite o despontar de "um novo homem e um novo contexto axiológico" que faça daquele lugar um "mundo humanizado" (Bakhtin, 2023 p. 265-266). Devido as suas ações, Antonino, a anã e as demais personagens são agregadas na constituição de uma família afetiva: laço de pessoas que se uniram pela alteridade, pela necessidade do *outro* como preceito básico para a constituição de si mesmo. Conforme Alberto Manguel (2016, p. 12-13), cada um de nós é um reflexo da visão do outro, que existimos no olhar dos nossos contemporâneos: "isolada, cada personagem sofreria sua desolação e angústia numa cela silenciosa; ao confrontar-se com as outras, a angústia transforma-se em regozijo e a solidão em afeto".

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. Arte e responsabilidade. *In*: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de janeiro: Florence Universitária, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III*: o romance como um gênero literário. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar/ Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia*. Trad. Ernani Chaves; Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MANGUEL, Alberto. Prefácio – O filho universal. *In*: MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

SILVA, Emerson Silvestre Lima da. *Uma fotografia que pode abraçar*: um retrato possível da homoafetividade e da família em 'O filho de mil homens'. 2016. 101 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFPE_25d0e511d89e8131286facbf3572dc16/Details. Acesso em: 15 jan. 2026.

SILVA, Maria de Fátima Costa e. *O filho de mil homens em desassossego*: leveza, polifonia e alteridade na ora de Valter Hugo Mãe. Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros. 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021. Disponível em: https://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/123456789/9401. Acesso em: 15 jan. 2026.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 77–101, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.64877
SUBMETIDO EM: 05/03/2026 · APROVADO EM: 12/07/2026

Quando o narrador encara seus fantasmas: a poética do medo e o espírito da esperança em *No Brasil não há leões*, de Álvaro Curia

When the Narrator Faces His Ghosts: The Poetics of Fear and the Spirit of Hope in Álvaro Curia's No Brasil não há leões

Jorge Vicente Valentim
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) | São Carlos | SP | BR
CNPq
jvvalentim@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9275-9801

RESUMO: A partir de algumas inferências sobre o medo, sobretudo, as desenvolvidas por Bauman (2008) e Tuan (2005), pretendo tecer algumas reflexões do mais recente romance do escritor português Álvaro Curia, *No Brasil não há leões* (2025). Ao lado desta poética do medo, procurarei contrapor o espírito de esperança, tal como definido por Han (2024), como elementos articulados diante da alteridade (Bauman, 2005; Paes, 1999) apresentado pelo protagonista da trama.

PALAVRAS-CHAVE: Poética do medo; espírito de esperança; alteridade; Álvaro Curia.

ABSTRACT: Based on some inferences about fear, especially those developed by Bauman (2008) and Tuan (2005), I intend to weave some reflections on the most recent novel by the Portuguese writer Álvaro Curia, *No Brasil não há leões* (2025). Alongside this poetics of fear, I will seek to contrast the spirit of hope, as defined by Han (2024), as articulated elements in the face of alterity (Bauman, 2005; Paes, 1999) presented by the protagonist of the plot.

KEYWORDS: Poetics of fear; spirit of hope; alterity; Álvaro Curia.

Este texto é (mais uma vez e sempre) para Luci Ruas (*in memoriam*), mestra, amiga e leitora apaixonada da literatura portuguesa, em gratidão e reconhecimento pelas inúmeras lições de amor à arte e à vida.

"— Todos os homens tem medo. Todos. Quem não tem medo não é normal; isso nada tem a ver com coragem".
(SARTRE, Jean-Paul. *Sursis.* Os caminhos da liberdade 2, 2005, p. 64)

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

"O perigo não existe mais, mas dele se guarda a memória; por isso a inquietação".
(DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000 na pista de nossos medos,* 1998, p. 52)

"Eu sou a minha mágoa na mesma medida em que sou o meu medo".
(CURIA, Álvaro. *No Brasil não há leões,* 2025, p. 57)

"O medo e o mal são irmãos siameses. Não se pode encontrar um deles separado do outro. Ou talvez sejam apenas dois nomes de uma só experiência — um deles se referindo ao que se vê e ouve, o outro ao que se sente" (Bauman, 2008, p. 74). Com tal afirmação, Zygmunt Bauman analisa as diversas manifestações do medo na sociedade contemporânea, acentuando as diferentes categorias em que este se inclui. Passando do temor da morte aos receios diante de indivíduos diferentes, migrantes ou, ainda, ao terror e aos seus defensores, no cenário global, o sociólogo polonês não descarta a irmandade do sentimento do medo com o mal, com aquilo que afeta diretamente os seres humanos envolvidos em relações de poder.

E por mais difícil que seja chegar a um consenso sobre a definição do que seja o mal, em virtude da incompreensão de sua natureza, de sua concretização e, sobretudo, de sua ininteligibilidade, Bauman (2008) ainda arrisca a tese de que a recorrência da ideia de "mal" emerge quando "não podemos apontar que regra foi quebrada ou contornada pela ocorrência do ato para o qual procuramos um nome adequado" (Bauman, 2008, p. 74-75).

Se levarmos à risca a proposição de Antonio Candido, para quem a "integridade da obra" depende exclusivamente de "a podermos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra" (Candido, 2008, p. 13), então, este mesmo cenário onde o medo reverbera com a sua liquidez e, ao mesmo tempo, com a sua persistência, pode ser lido na esteira daquele fato *externo*, enquanto "elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*" (Candido, 2008, p. 14).

Refletir, portanto, sobre uma poética do medo ou, seja, sobre uma práxis estética em determinadas obras ficcionais no contexto atual em que a ênfase temática recaia sobre o temor e seus ecos, parece-me um gesto sintomático de quem, inserido no cenário contemporâneo, objetiva compreender o seu tempo e o seu espaço sob o signo não apenas daquele "escuro do presente" (Agamben, 2010, p. 65), mas também daquilo que se pode captar claramente e "perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós" (Agamben, 2010, p. 65), como bem nos ensina Giogio Agamben (2010).

Por sua vez, também Georges Duby (1998), Jean Delumeau (1999), Marilena Chauí (1999) e Yu-Fu Tuan (2005) já deixaram lições primorosas sobre o medo e os seus

avatares, seja pelo ponto de vista da história, da filosofia e da sociologia. Encará-los, portanto, pode até parecer uma tarefa árdua que impede a possibilidade do narrar, no entanto, se entendido o gesto pelo ponto de vista de quem se propõe a destrinchar a experiência, este mesmo medo pode significar uma tentativa de lançar luz sobre uma particularidade, que abrange um significado muito mais que individual, porque é capaz de diminuir distâncias, levando-nos a refletir que aquilo que ocorre com o outro pode também ocorrer com qualquer um de nós em qualquer momento.

Não à toa, algumas obras da contemporaneidade em língua portuguesa oferecem exemplos sintomáticos desta poética do medo, em que a sua difusão constitui matéria externa que se metamorfoseia em elemento interno das tramas narrativas. Assim sucede, por exemplo, com *Vista chinesa* (2021), da escritora brasileira Tatiana Salem Levy, romance que aborda a violência sobre o corpo feminino e como a sua protagonista, Júlia, consegue expurgar toda essa experiência traumática a partir da escrita de uma carta aos filhos, anos depois do ocorrido. Tomando o ato de narrar como uma forma catártica de não deixar a memória da violência se apagar, Júlia tece em sua narrativa uma fina sensibilidade do medo, sobretudo, por causa da vulnerabilidade dos corpos femininos diante da violência e da covardia de homens movidos pela maldade.

Do mesmo modo, *Apnéia* (2020), da escritora portuguesa Tânia Ganho, leva o leitor para o universo da maldade destilada dentro do ambiente da própria casa, sendo o marido da protagonista (Alessandro) o ponto central e centrífugo de uma violência psicológica sobre a mulher (Adriana) e física sobre o próprio filho (Edoardo). Com uma linguagem muito bem articulada, a sensação de tontura, de apnéia, de sufocamento, tal como sugerida no título, perpassa o próprio gesto de leitura, fazendo com que o leitor sinta a mesma sensação de fragilidade, presente na efabulação narrativa.

Além destes exemplos, outros ainda poderiam ser elencados como casos pontuais em que a poética do medo revela uma faceta indesejada deste fenômeno na atualidade. A título de amostra mais panorâmica, ainda poderíamos incluir *A selva dentro de casa* (2024), de Possidónio Cachapa; *Breviário de medo e malícia* (2023), de Leonel Barbosa; *Gramática do medo* (2016), de Maria Manuel Viana e Patrícia Reis; *Leme* (2023), de Madalena Sá Fernandes; *Lobos* (2025), de Tânia Ganho; *Melhor não contar* (2024), de Tatiana Salém Levy; *Neblina* (2025), de Ângelo Fernandes; dentre outros.

Para refletir sobre tal incidência, tomo como ponto central das reflexões o mais recente romance do escritor português Álvaro Cúria[1], *No Brasil não há leões* (2025),

[1] Jovem escritor, residente no Porto, é Doutor em História pela Universidade do Porto, onde também atua no campo de Português Língua Estrangeira, com forte componente opcional de estudos literários. Como jornalista, trabalhou em importantes veículos de comunicação, tais como a RTP, o JN e o Greenpeace, em Amesterdã. Em 2019, cofundou o perfil Literacidades, dedicado à promoção e ao fomento

ambientado em Portugal, nas décadas posteriores ao 25 de abril de 1974, ou seja, no contexto de democratização política e de sonhos e expectativas dos cidadãos portugueses.

Centrado nas rememorações do narrador-protagonista, um jovem de 25 anos, que passa a narrar todas as situações vividas na infância e todos os traumas experimentados tanto na escola, espaço de recorrência do *buylling*, quanto em casa, *locus* de vivência de uma das mais duras experiências para um menino: o abuso sexual do tio pedófilo. São duas situações distintas, mas costuradas por um mesmo viés: nos dois casos, percebe-se a recusa da diferença, da alteridade, pelo fato de o narrador-protagonista ser uma criança de hábitos mais femininos e com características indesejadas pelo olhar conservador, patriarcal e violento diante da diversidade que o menino encarna[2].

Como, então, "recordar os anos de pânico" (Curia, 2025, p. 16), tal como alerta o narrador? Não gratuitamente, o estopim desta memória, que tenta construir uma sequência narrativa a partir de "cinzas desse tempo" (Curia, 2025, p. 14), é exatamente a morte brutal dos avós, espécie de esteio e alicerce de uma família que já se encontrava fragmentada e dividida — uma "família em escombros" (Curia, 2025, p. 17), afirma o protagonista —, esmagados pela queda do elevador onde se encontravam. Ao que parece, tudo se desmorona depois do acidente fatal, seja a separação inevitável dos pais que irá afetar o percurso do jovem narrador, seja a sensação de temor que paira e movimenta o gesto e a necessidade de contar a sua história:

> Acredito que os corpos dos meus avós ainda não teriam esmorecido quando os meus pais finalmente assumiram o seu divórcio, sem receio de repressão, e seguiram os seus caminhos pandos, que não tinham de esconder de mais ninguém. [...] Logo após esclarecido o luto, do meu tio, desse, nada mais se soube. O medo, no entanto, continuou comigo e deu-se a formas que me viajaram até onde estou. E é assim, embalado por ele, que escrevo (Curia, 2025, p. 17-18).

Ou seja, a presença dos patriarcas da família mantinha uma aparência de normalidade, mas que, no fundo, constitui uma imagem falsa, um cenário montado exclusivamente para passar uma sensação de equilíbrio e união. Claro que, apesar da sua ingenuidade em fase infantil, o narrador percebe que há algo que os adultos procuram esconder e evitam falar. Só a distância com que o protagonista decide recuperar esses estilhaços da memória consegue dar-lhe os mecanismos necessários para tal revisitação.

---

de hábitos de leitura e divulgação literária. Em 2024, lança seu primeiro romance, Filhos da chuva, sob a chancela de Editora Manuscrito, com a qual, também, publica No Brasil não há leões, no ano seguinte.

[2] Tal como veremos mais adiante, o protagonista performatiza aquilo que o carnavalesco Milton Cunha designa como "criança viada" ou "criança bicha" (Cunha, 2024).

Neste exercício catártico de efabulação, referida várias vezes ao longo do texto, a expressão "medo" passa a tomar uma série de configurações. É ele que estimula a memória e a fixação desta pelo gesto de narrar, é ele que alerta o menino na escola, sempre em que se torna vítima do *buylling* e da violência dos seus colegas, é ele igualmente que expõe o mal familiar, a partir da personagem do tio, um pedófilo que abusa da fragilidade da criança. Interessante observar, aqui, a sensibilidade com que o autor articula as duas ocorrências, na medida em que a convergência do medo com o mal, tal como alertada por Bauman (2008), sentida pelo narrador-protagonista, se deve muito pelo fato de ele representar uma alteridade impensável para os seus familiares e colegas do ambiente escolar. Sobretudo este, onde o miúdo tem de enfrentar sozinho a incompreensão daqueles que não aceitam a sua alteridade[3]:

> As coisas na escola nova não tinham corrido nada bem. O que teria passado pelas cabeças dos meus pais de não me matricularem na mesma escola para onde foram os meus colegas da primária. Hoje, entre as muitas perguntas que faço a mim próprio sobre aquela época, está uma cuja resposta resulta num espanto de orquídea. Como consegui sair de casa a cada manhã, tão aurora, tão esparta, mesmo sendo os dias, para mim, viagens insuportáveis que realizava desbravando caminho pelo meio de um nevoeiro de poalha de ferro?
> Assim que mudei de escola, aos dez anos, qual render da guarda, pareceu descer, sobre quem lá encontrei, uma vontade pérfida de me tornar a vida num acordar constante para um lugar onde metade de mim estava debruçada sobre um abismo em chamas. Um precipício onde me percebia figura miúda, ao fundo, escadas em espelho estilhaçado, mar de aranhas difícil de transpor.
> Aconteceu de forma tão imediata quanto o rasgar de uma cortina vermelha e velha. Na escola nova, já ninguém compreendia que preferisse ficar junto das minhas colegas nos intervalos, não jogar futebol parecia o coroar de uma sentença sem julgado, a que me expunha sem livre-arbítrio e a que estive sujeito,

[3] Esclareço já que tomo como ponto central deste conceito, a categoria de outro, tal como desenhada por Zygmunt Bauman (2005), para quem as criaturas "suficientemente diferentes" (Bauman, 2005, p. 64) carregam o peso de uma alteridade não suportada pela(s) comunidade(s) onde estão inseridas. Daí a resultante de comportamentos que apelam para uma violência desmedida, porque ela "é necessária para torná-las espetacularmente, inequivocamente, gritantemente diferentes. Então, ao destruí-las, podia-se ter a esperança de estar eliminando o agente poluidor que havia ofuscado as distinções, e assim recriar um mundo ordenado em que todos sabem quem são e as identidades deixaram de ser frágeis, vagas e instáveis" (Bauman, 2005, p. 65). No romance em foco, pelo menos, em uma das situações narradas, na comunidade do ambiente escolar, esta reação truculenta ganha contornos quase fatais para o protagonista.

> algures numa era feita de velas pálidas, sem o saber, criança posta de braços abertos ao centro de uma arena para onde milhares de pessoas berravam veredictos (Curia, 2025, p. 25-26).

Percebe-se, na verdade, uma tensão em toda a narrativa, exatamente porque o narrador precisa lidar com os seus medos, sobretudo, quando estes vêm acompanhados de manifestações cruéis e plenas de maldade direcionadas a uma criança frágil e, diga-se de passagem, sozinha e isolada. O fato de não corresponder aos modelos esperados do desempenho de masculinidade faz com que o olhar sobre si venha carregado de violência, incompreensão e recusa.

Talvez, por isso, a sua confissão em encarar a violência frontalmente revela a consciência que ele tem de sua diferença, retirando do silêncio e do apagamento a sua voz: "Não admito que o relato da violência a que estive sujeito naquele tempo seja narrado por outro que não eu, dê azo a interpretações, justifique crimes ou seja usurpado às mãos de quem queira usá-la para si, fazendo dela arte" (Curia, 2025, p. 27). No meu entender, tal gesto demonstra um ato de coragem, na medida em que recusa os estereótipos e os impropérios a ele dirigidos quando criança.

Reconhecer a sua dissidência significa dar visibilidade à sua voz, à sua presença, enquanto agentes da diferença. "Olho essa violência de frente, defino-a em rigor, nomeio-a, dou-lhe a minha voz para que ninguém faça dela a sua fala" (Curia, 2025, p. 27), alerta-nos o narrador-protagonista na sua senda de não deixar os gestos e os rótulos violentamente impostos se sobreporem à sua "voz de criança em brado" (Curia, 2025, p. 31).

Gosto de pensar, neste sentido, que *No Brasil não há leões* se configura como aquela manifestação mais lata da forma romanesca, tal como defendida por José Paulo Paes, posto que, na sua efabulação se vislumbra "*o lugar por excelência da representação literária da outridade*" (Paes, 1999, p. 22). É este lugar do outro uma das ênfases abordadas pelo romance de Álvaro Curia. E por mais incômodo que as cenas descritas e as distintas formas de violência impostas ao narrador-protagonista sejam, sobretudo, porque ocorrem num momento em que o sujeito é incapaz de moderar, evitar ou dar consentimento, acredito que a poética do medo aí se instaura como uma forma possível de ceder espaço ao ato de narrar. É preciso revelar, é preciso dar voz, é mais que necessário não esconder a violência que se abate sobre sujeitos infantes e dissidentes.

Longe de querer romantizar ou minimizar os espaços escolares, o romance de Álvaro Curia desvela o tanto de crueldade e maldade presentes nesses ambientes. São crianças que também são capazes de não nutrir qualquer sentimento de

empatia ou de sensibilidade com a dor alheia. Muito pelo contrário, posto que a mesma mão que golpeia sem piedade é aquela que, com indiferença, opta por invisibilizar o outro que não lhe agrada. E no romance em questão, estes mesmos atos comparecem sem qualquer filtro de idealização. Antes, espanta pela crueza com que expõe um cotidiano marcado pela normalização da violência, na medida em que esta passa a ser o instrumento de purificação e higienização daquela alteridade que a personagem encarna (Bauman, 2005):

> Passara já o portão azul-ferro da escola, quando percebi que me buscavam. Assobiavam aquela cançoneta. Apressei o passo, a presença deles era sentida como uma mancha de tinta que se alastra em direção aos pés mais depressa do que conseguimos correr. Deveria ter corrido, mas é incrível como a honra se sobrepõe. Se corresse deles, seria um fraco para sempre, era o assumir do medo.
> Até que chegou o momento em que não pude mais tomar decisões, porque as sombras dos seus braços se instalaram sobre a minha própria. Senti o primeiro puxão, que me levava a mochila, mas não me voltei, não vi quem me alcançara. Vieram logo mais miúdos e cercaram-me, pisaram-me os chinelos gritando que não os iria usar mais, tirem-lhe isso, maricas, pia-pia. Os que ficaram atrás de mim acertavam-me com as mãos na nuca em estalos que ecoavam pela rua. A estes, juntaram-se os restantes rapazes. Seriam quantos, no total? Empurravam-me entre eles, caí e, se já mal via, a certa altura deixei de ouvir o que diziam ou de perceber o volume das gargalhadas e dos gritos de encorajamento. O som transformou-se, devorando-se em si próprio. [...]
> Novamente os pensamentos desfasados, sinal de alerta, quando tentei dar nome a tudo o que o meu corpo procurava levar de mim. O esfincter anal e o escroto, a glote e as fossas nasais. Ao não poder fazer com que fugisse dali, o cérebro empurrava-me para espaços de distração, para onde a dor não se contornasse em si. Fazia um grande esforço para não vomitar, para prender a uretra. Outra vez. Era o meu organismo em sobrevivência, defesa estática, quando já nada me importava que me fizessem ou dissessem, quando já me tinha rendido ao asfalto e o meu único estertor de raciocínio, difuso, lampejante, me dizia que, se tolerasse, aquilo terminaria.
> Foi quando ouvi alguém gritar que me largassem, não reconheci a voz de mulher que se seguiu ao som de um carro a parar uns metros adiante. Ergui a cabeça e notei que ela gesticulava, braços ao alto, para que aquele tormento acabasse, mas que hesitava em chegar-se mais à turba. Voltei a cara e consegui reparar que a minha mochila tinha sido aberta e estava tudo espalhado pelo chão. Vi também, ali ao lado, os chinelos desfeitos, debaixo de um carro. Hoje sobressalta-me a ideia de, mesmo assim, corpo estragado, ter sentido alívio ao ver que os chinelos passavam finalmente despercebidos. A que ponto se incrustara o medo na minha consciência. [...]
> Durante todo o tempo que durou este teatro da humilhação, houve apenas

> uma decisão que me surpreendeu. Tudo esperava daqueles rapazes, as ameaças haviam de se materializar, era uma questão temporal, não hipotética. E tudo veio como imaginara: a perseguição, o insulto, a agressão, os gestos pareciam-me todos levados a palco da forma como os tinha ensaiado no meu pânico. Não havia espanto no aleatório.
>
> Só não contava que, ao chegar-se a mim um desconhecido, mais velho, me pousasse o pé na cabeça, empurrando-me com força o queixo, depois a boca, lábios cerrados contra o chão de asfalto, segundos de pressão permanente que deram por encerrada a manhã, gargalhadas, agora sim poderiam ir para casa. Como era ausente, em tanto tamanho, a minha humanidade.
>
> Foram-se afastando, a caça estava morta mas dela não se faria comida (Curia, 2025, p. 61-64).

Ao detalhar cada gesto dos seus violadores e cada microreação sua, o narrador-protagonista constrói uma sequência de difícil concepção (imagino eu), mas também de leitura indigesta, posto que, num ambiente escolar, se esperaria algo menos violento. No entanto, a torrente de socos, pontapés e impropérios demonstra como um cotidiano estudantil pode ser palco de tensões e maldades inexplicáveis. Aliás, tal cenário não está distante ou desligado da própria realidade portuguesa, tal como alertam Mariana S. Machado, Gilda Santos e Margarida Santos (2020). Segundo as investigadoras, a escola está muito longe de concretizar o seu papel de espaço de aprendizagem e convívio social salutar, em virtude de sua situação como palco de manifestações de discursos e atos violentos.

Ainda de acordo com as pesquisadoras, falar de violência escolar constitui uma necessidade nas últimas décadas, em virtude do crescimento dentro desse espaço:

> No que concerne à violência escolar, esta tem sido definida como a violência que ocorre no espaço escolar (dentro e fora da sala de aula), abrangendo também as suas imediações, o caminho para e a partir da escola e os eventos escolares [...]. Tal como o conceito de violência, também a violência escolar engloba una multiplicidade de comportamentos, como a agressão entre alunos, a intimidação, as ofensas à integridade fisica, o vandalismo, o furto, os comportamentos de indisciplina, a punição corporal de alunos pelos professores, o *bullying* e o *cyberbullying* [...]. Do mesmo modo, apresenta diferentes expressões, como a violência fisica (direta e indireta), a verbal (direta ou indireta) e a exclusão social (Machado, 2020, p. 13).

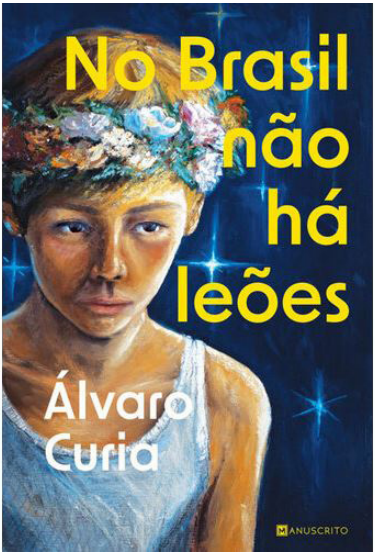
Se observarmos com atenção toda a sequência da violência sobre o jovem, na saída da escola, não será difícil perceber que todos os aspectos acima apontados lá estão para confirmar a escola (e seu entorno) como um *locus* de medo permanente,

diante da própria expectativa de um ataque iminente. É certo que o contexto posterior à Revolução dos Cravos, nos anos subsequentes, não surge como cenário adequado para certos anacronismos, como a presença de aparelhos eletrônicos (como notebooks ou tablets), o uso de telefones celulares e, consequentemente, o acesso às redes sociais. A ausência desses elementos sugere um contexto epocal muito distinto do atual, onde práticas como o *bullying* e o *cyberbullying* tem sido detectadas.

No entanto, não deixa de ser surpreendente, de certo modo, como um colaborador da escola chega a encarar tal espetáculo de horror como "crianças a brincar" (Curia, 2025, p. 64), quando, a mulher tenta socorrer o jovem. Na verdade, toda a sequência narrada expõe sementes de ódio em plena florescência ou, ainda, sustentam uma espécie de paisagem do medo, tal como explicada por Yu-Fu Tuan (2005). Segundo o filósofo chinês, as paisagens do medo "são as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas" (Tuan, 2005, p. 12). No caso da personagem romanesca, pelo fato de ser uma criança, a paisagem do medo concretiza-se no ambiente com os seus colegas, indo ao encontro daquela constatação de que "mais da metade das crianças admite ter medo de desordem na sala de aula" (Tuan, 2005, p. 28), sobretudo, em virtude da "turbulência de seus colegas" e da bombástica combinação de "tirania com a constante ameaça de caos" (Tuan, 2005, p. 28).

Ora, já aqui fico a me interrogar se não serão essas mesmas sensações narradas ao longo das inúmeras situações de *buylling* pelo jovem narrador? Não será a percepção de que "todos os dias equacionava sem sossego a iminência de uma nova agressão" (Curia, 2025, p. 67) uma forma de o narrador-protagonista constatar que "não somente seu corpo, mas que seu universo moral está em perigo de colapso" (Tuan, 2005, p. 30)? Acredito que sim, posto que, se a separação dos pais, o distanciamento da mãe e a preocupação do pai, que tenta entender os ferimentos e o silencio do filho podem bem ser compreendidos elementos catalizadores do estado de espírito do protagonista, do mesmo modo como podem ser entendidas como a dilatação de paisagens do medo sentidas pelo jovem na própria escola, a singularidade do seu corpo desperta nos seus colegas de escola também um medo da diferença, já anunciada no pórtico da materialidade da obra:

Figura 1 – capa de edição portuguesa sob a chancela da Editorial Presença



Fonte: Pintura em tinta óleo e giz pastel de Rafael Mesquita

A capa escolhida para ilustrar o romance, do artista plástico brasileiro Rafael Mesquita, torna-se extremamente reveladora porque sugere uma figura que transita entre diferentes gêneros, confirmada na própria narrativa, sobretudo, quando, depois do seu corpo passar a apresentar "placas vemelhas" (Curia, 2025, p. 68), com um "prurido intenso, contínuo" (Curia, 2025, p. 68), e o jovem ter uma reação nervosa por causa da sensação de incômodo causada pela coceira vinda das manchas, ele acaba por deixar a "cabeça cair sobre a carteira" (Curia, 2025, p. 71), momento em que a professora percebe se tratar de algo mais sério.

Pois é na enfermaria que se dá a cena em que o processo de desumanização do corpo infantil passa pela forma como os efeitos colaterais de diversos tipos de violência são, a princípio, minimizados e mesmo normalizados dentro do ambiente escolar:

> Dos braços da professora, fui-me equilibrando até aos da contínua, e depois vi-me finalmente sentado no gabinete da médica da escola, já praticamente recomposto, costas direitas, a comichão que parecia ter-se atenuado um pouco. A mulher, de cabelo curto, grandes brincos de madeira e pele luminosa de creme, não se levantou da sua cadeira, num primeiro momento. Fitou-me e perguntou-me se por aca-

> so não me teria vindo o período para me dar assim a desmaios.
> A frase despertou-me, intrigado. Poucas vezes na vida, depois disso, me senti tão anónimo. Tinha chegado a um espaço de desumanização tal em que não me distinguiam já sequer o género. O que se seguiria? Perguntar-me-ia pela cauda, pela galáxia onde nasci? Comentaria que, olhando-me, não me avistava feições humanas? Até onde chegaria no meu processo de queda para dentro? Voltaria à identidade de um recém-nascido, de uma ave, de um feixe de luz? [...]
> É um rapaz, explicou a contínua, entre dentes.
> A mulher não pareceu surpreender-se com essa informação. Diria que não estranhou o facto de se ter enganado, porque provavelmente não achou que isso tivesse acontecido. Mulher, homem, pessoa, animal. Eu era alguém à disposição de que os outros me definissem (Curia, 2025, p. 72-73).

Ora, a imagem anunciada na capa acaba por ganhar reverberação na trama e na composição do próprio protagonista. O fato de não conseguir descrever o gênero da personagem mostra como a alteridade, o outro, incomoda exatamente porque instaura a diferença e a diversidade. A reação da funcionária da escola que mal consegue afirmar que se trata um "rapaz", e não de uma "menina", demonstra por um lado o despreparo total de quem deveria zelar pela integridade dos alunos, e, por outro, a completa insensibilidade e falta de empatia em lidar com "o lugar do outro" (Paes, 1999, p. 15).

Assim, a imagem da criança com um olhar de medo e de ansiedade, com uma coroa de flores na cabeça e com uma camiseta de tonalidade clara, na minha perspectiva, reitera a alteridade do protagonista, colocando-o no centro das atenções, seja porque é dele o relato de todo o tecido traumático das experiências, seja porque ocorre, aqui, aquele mesmo efeito descrito por José Paulo Pais: "Se, de um lado, determinados traços de caráter das personagens influenciam a ação dramática, esta irá por sua vez modifica-las em alguma maneira. Já não cabe, pois, falar simplesmente em corroboração ou adição: tem-se de falar agora em *modificação*" (Paes, 1999, p. 19).

Logo, o fato de, só depois de uma análise detida, a médica perceber que aquele corpo fragilizado e vulnerável passava por algum tipo de problema, sublinha a maneira como os corpos dissidentes são tratados e como é necessário cuidar desses indivíduos. Confirma-se, portanto, no ambiente escolar, aquela premissa de Yu-Fu Tuan (2005), para quem, "os primeiros objetos permanentes no mundo instável das crianças pequenas são os outros seres humanos" (Tuan, 2005, p. 21), incluindo nestes os seus colegas no cotidiano da escola.

Interessante observar, aqui, como Álvaro Curia olha com sensibilidade para este tema. Como bem corrobora Ângelo Fernandes (2022), se crianças são alvos dos mais diferentes tipos de agressão, elas também poderão reproduzir modelos assimilados e se

colocarem também em situações ativas de ataque sobre outras crianças. Talvez, por isso, o ensaísta português defenda a reflexão em torno de "comportamentos sexualizados, nocivos, nomeadamente quando falamos de crianças mais novas, e da reprodução de comportamentos sexualizados" (Fernandes, 2022, p. 61).

E se a concretização da violência física dá-se pelos socos e chutes impetrados sobre o protagonista, numa atitude covarde e desumana, não menos ocorre na verbalização pública com o objetivo de expor e humilhar o outro, a alteridade, que o jovem representa. Tanto assim é que, ao introduzir um certo aluno novo na turma, a professora utiliza a expressão "sobredotado", ao que, imediatamente, se insurge uma voz para detratar o narrador: "Levantou-se uma aluna, apontou o dedo na minha direção. E ele? Ele o quê? Se o outro é sobredotado, este é sobremaricas. Para todos, incluindo a professora, o som das colunas irrompeu em bateria de banda. Para mim, contudo, o sumbido aumentou para um volume impossível de ser recebido sem dor" (Curia, 2025, p. 46).

Na verdade, o que o romance procura demonstrar é que os dois lados necessitam de atenção e cuidados, não só a criança que recebe as ofensas e as agressões, mas também aquelas que perpetram também precisam ser observadas. Assim sendo, o ambiente escolar, que deveria transmitir essa sensação de bem estar e de convívio social marcado por um mínimo de civilidade, acaba por alicerçar a sua insuficiência para desfazer os intrincados laços do ódio, da maldade, do medo e da violência.

Talvez, por isso, seja possível falar de "modificação" na construção do narrador-protagonista, seja porque, depois do ataque, ele próprio chega a essa conclusão de maneira dolorosa: "Muito se alterou em mim, após esse ataque. O medo é corrosivo, entra por um canal estreito, mas cedo se dilata e ocupa o espaço" (Curia, 2025, p. 67), seja porque, depois deste episódio, ele passa a não ser mais o foco das atenções dos colegas agressores, chegando mesmo a se transformar numa presença ausente, posto que nenhum dos colegas ou a própria professora dirigem-se a ele. Não à toa, sem perceber exatamente os motivos de uma modificação tão radical, ele próprio confessa: "A invisibilidade é um estado de permanência onde é cómodo estar" (Curia, 2025, p. 101).

Gosto de pensar, portanto, que, de indesejado a invisível, a personagem principal vislumbra tal modificação num momento-chave do texto. No capítulo 16, parece que a voz narrante assume uma consciência da alteridade, a ponto de conseguir justificar o objetivo de olhar para o seu passado e de escrever sobre ele. "Há algo na minha vida presente que tem a urgência de revisitar um passado de lava para que, um dia, se esse dia chegar, sirva de esclarecimento" (Curia, 2025, p. 97), alerta-nos novamente o narrador para aquilo que é preciso recuperar a fim de não cair no esquecimento. É necessário que a memória revisite aquela criança violada e abusada para que o homem de vinte e cinco anos consiga

compreender e narrar a si próprio. Consciente desta recuperação temporal, ele chega a afirmar, no início da trama: "É importante que fale do miúdo aninhado, às escuras, para que se perceba o homem que sou e como aqui cheguei. Nada em mim fala mais do que esse momento, para explicar por que razão tantas vezes pedi colo" (Curia, 2025, p. 37).

Ou seja, trata-se de uma autoconsciencialização, de uma autognose, que não exclui a violência cotidiana. É preciso expurgar a solidão, o distanciamento, a repulsa dos outros por verem nele um outro indesejável, mas é preciso também desvelar a carência de uma criança frágil e vulnerável. Neste sentido, a escrita e a arte sobrepõem-se como instrumentos possíveis de catarse e de autodescoberta:

> Foque-se a escrita, volte-se ao tempo da criança.
> Enquanto crescia, não tive logo consciência do meu defeito, precisei que mo apontassem. Ou, antes, não percebia que a flor que me saía do coração, em direção aos outros, era vista come peste ruim. Sabia-a diversa, notava-lhe contornos que não existiam nos outros. E que, de alguma forma, essas margens de inocência afligiam. Entrecruzavam-se os olhares dos meus pais quando demorava nas montras carregadas de bonecas, notava o torpor de um silêncio assim que chegavam à minha primeira escola e me encontravam debruçado em árvores a saltar à corda com as meninas, a minha mãe sussurrava vês sem que eu a ouvisse. Hoje, percebo a perceção da criança. Mas na altura era apenas o assombro de uma mágoa que causava aos outros, quando me dava ao mundo da forma que me fazia feliz. Nessa época, já percebia como os outros odiavam essa minha fuga ao que, aos seus olhos, seria natural para um rapazinho.
> Já lá estavam as proibições e os reparos, que se deslocavam ao que de mais pequeno havia na minha forma de me dar a conhecer. Olhares que iam de mim para outro adulto, buscando cumplicidade numa estranheza notada. Os meus gestos. Reparava como mos observavam os outros e o desdém dos seus comentários sobre eles despertava uma estranheza em mim que me fazia escondê-los.
> Até que me tornei dormente. A inexpressão com que recebia a vida passou a ser traço essencial da minha figura. Uma apatia que não era mais do que a tentativa de reprimir o mais suave gesto que lhes fizesse lembrar que eu lhes causava desconforto. Era já esta criança adormecida quando mudei de escola, foi já um menino sem movimentos próprios, ou com todos os gestos da sua vida pensados ao pormenor para não sobressair, que foi empurrado, naquele dia da agressão. Eu era uma encenação levada a palco para não causar incómodo aos outros. Mas não percebia, ainda, que não era apenas incómodo que lhes causava, mas também repulsa, um nojo que se estendia dos meus professores à minha avó. Isso ainda havia de aprender.
> Havia minutos de liberdade, claro. Momentos de verdade. Eram-nos aqueles em que estava sozinho no quarto e ouvia música, enquanto levantava o *Oliver* pelas patas e fingia dançar com ele. Ambos figuras pequenas, ele cachorro que

> já se adivinhava vir a dar em cão grande, eu miúdo abanando os quadris num movimento não me seria permitido, de todo, executar perante outros que não ele. Ao longo desses meus anos, os únicos espaços de realidade que tive foram partilhados com o meu cão. Abraçava-me num lugar onde eu podia dançar, não lhe causava incómodo, e muito menos asco, que eu fosse um pássaro que voava pelo ar do quarto sem esbarrar em nenhuma parede (Curia, 2025, p. 99).

O relato acima expõe todo um processo de modificação da personagem, resultado dos atos de violência dos colegas ("E, nesse ano dos meus dez anos, houve um dia em que, na escola, me quiseram matar"; Curia, 2025, p. 57), mas também do abandono dos pais e do mascaramento de uma relação fadada ao fracasso ("Ambos, pai e mãe, vivendo em plena dissonância, mas mantendo, perante os meus avós, uma ordem programada"; Curia, 2025, p. 23), do afastamento da mãe ("Num momento inicial, a minha mãe não estava em lado nenhum, para mim"; Curia, 2025, p. 117), das agressões verbais dos patriarcas da família ("Levantei-me para ir ao seu encontro, mas já a ouvia falar com os meus pais, repugnante, se vissem a formo como ele olhava para aquela boneca, façam qualquer coisa, é agora ou nunca, este rapaz não está a crescer normal, tem defeito"; Curia, 2025, p. 119) e do assédio sofrido pelo tio, dentro da casa da família ("Sabia, na perfeita dimensão, que atrapara a presa na armadilha e que, como tal, podia dar-se ao conforto de não alterar o seu comportamento"; Curia, 2025, p. 21). Este, aliás, talvez seja o momento mais delicado da narrativa, posto que o autor se debruça sobre um tema tabu e que, tal como esclarece Ângelo Fernandes (2022), "pode gerar mal-estar, e nem todas as pessoas se sentem confortáveis para discutí-lo" (Fernandes, 2022, p. 19).

Os olhares de recriminação diante dos hábitos da criança, as proibições de certos comportamentos, a incompreensão da mãe e o diagnóstico de ser um sujeito com defeito acabam por contribuir para essa autopercepção de uma diferença imposta sobre o narrador, que ele próprio não entendia assim. Portar-se de forma a expressar a sua felicidade não era compreendido por ele como uma ofensa a quem quer que seja. Antes, a personagem procura demonstrar tal satisfação com a vida, mas, infelizmente, recebe a reprimenda, a recusa e a intolerância como respostas.

No meu entender, *No Brasil não há leões* pode até ser compreendido como um romance incômodo, que efetivamente é, mas é no sentido salutar de procurar dar visibilidade a um tema que existe, mas que poucos têm coragem de desenvolver. Na trama narrativa, percebe-se um narrador-protagonista de vinte e cinco anos que olha para trás, para a criança de dez anos, sozinha, diante de desafios que ela não deveria encarar, ou pelo menos, deveria se sentir acolhida e acompanhada dos seus pais, da

sua família e da sua escola. Recuperar este passado constitui uma parte fundamental para compreender a natureza do gesto de narrar do protagonista: "É na memória dessa paisagem que a minha dor se espalha em frases, seria ela própria a contar-me de que tecido é feito o vento que trago nos lábios fechados" (Curia, 2025, p. 183).

Não me parece gratuito, portanto, o fato de o narrador por diversas assumir a voz para recuperar a visibilidade sobre o tabu e o silêncio impostos sobre temas tão atuais. À medida com que vai reconstruindo o seu processo de crescimento, ele acaba por concretizar aquele mesmo processo de modificação de medos, tal como explicado por Yu-Fu Tuan (2005): "As crianças põem de lado os medos infantis à medida que amadurecem, mas ganham outros novos cujos domínios requer o poder do jogo imaginativo e da arte" (Tuan, 2005, p. 31).

Assim dos medos do escuro, da solidão, do abandono, das agressões verbais e físicas e do assédio, o narrador passa a exprimir outros medos, tais como o de se reconhecer como herdeiro daquela criança: "Da mesma forma que, hoje, não consigo encontrar a raiz do meu medo, na altura não era capaz de descobrir outra via que o afastasse de mim que não a do cumprimento rígido de algum ritual de súplica" (Curia, 2025, p. 163). E, talvez, para se livrar de uma herança de abusos, violência e medos, é necessário contar o vivido em diferentes etapas:

> Foi nessa tarde que, pela primeira vez, me pediu que não contasse a ninguém algo que tínhamos feito em conjunto. Na altura, associei-o à descompostura que levaria por ter oferecido a uma criança um gelado no frio. Hoje sei que não era esse o gesto que queria esconder. Hoje entendo-lhe as idas e vindas, toco-lhe a consciência extraindo dela um esgar de matéria apodrecida.
> Não obstante, a tentativa de me ganhar, para ele, não cessou. No domingo seguinte, o meu tio foi a única pessoa sentada à mesa que reparou que, à segunda colherada mal medida, a massa da canja me escorregara pelos dentes e ficaram meia dúzia de letras a compor-se em palavra dispersa à borda do meu colarinho. Tal como eu não o denunciava, também ele não me delatou nesse percalço. Eu, criança, entendia que o que acontecera no carro, um gelado em janeiro, tinha a mesma gravidade que uma colherada de sopa na camisa. Era melhor, em todo o caso, manter o silêncio (Curia, 2025,p. 22).

> Este espaço que procurava criar em comum comigo prolongava-se no tempo antes da refeição. Perguntava-me coisas como se eu não preferia passar a sopa e ir diretamente para a musse de chocolate. Se eu não tinha curiosidade em conhecer a que sabia o vinho, como se ele próprio nunca o tivesse provado. Arrastava-me para tropelias idiotas, como levar o dedo à boca e depois passá-lo pelos pratos dos outros, a que eu, mesmo com dez anos, achava uma piada contida. Quase como se entendesse desajustadas aquelas atitudes num adulto,

que procura infantilizar-se, mas sem saber, de facto, como se comportam as crianças. Procurava criar um mundo nosso sem que os outros notassem, já que com eles se comportava condicente com a sua idade. Eu ficava renitente em embarcar nestas suas tentativas de me isolar dos outros. Porque, se num momento a brincadeira se resumia a infantilidades, noutro já fazia cíclicas sobre namoradas e beijos. Mas admito que, antes que tudo se incendiasse, o meu tio e os seus poços eram, por vezes, um reduto de breves momentos de distração a que me permitia, não obstante a estranheza com que já o encarava. Uma pausa no sufoco, alguém que tentava levar-me até si. Mesmo tendo esta conquista, no meu corpo, a impressão de um choque elétrico. [...]
A certa altura, abriu as cartas na mesa, sem as esconder. Disse entre dentes que não jogaria mais e arrumou o baralho. A ira era palpável, o cabelo desalinhado caía-lhe para os lados e ele não o arranjava. Cerrou os punhos e inclinou-se levemente sobre si, o suficiente para que eu percebesse que estava furioso, mas sem que nenhum outro adulto o notasse. Aproximei-me, toquei-lhe no braço. Larga-me, fizeste de propósito para me magoar. Não tinha feito, claro, eu era uma criança entusiasmada com um jogo novo. Fizeste. O meu pânico mostrava-lhe que aceitaria fazer o que quer que fosse para que a sua irritação comigo cessasse.
Rodou a cabeça na minha direção, encarando-me. Fazes tudo o que eu quiser?
Sim, faria, para que não se mantivesse assim alheio.
Quero que sejas a minha namorada. Mas a isso não podia aceder, eu era um rapaz, com que surpresa recebi o seu pedido. Podes, se eu disser que podes, podes, porque eu sou um adulto e os adultos podem fazer tudo o que lhes apetece. Anuí, reticente.
És a minha namorada, então, e sabes o que fazem os namorados?
Não, eu não sabia o que faziam os namorados (Curia, 2025, p. 50-51).

O tempo deu-me a clareza para entender que o que me fizeram foi insidioso. Os meus colegas, os professores, o meu tio. Abeirava-se do crime, senão mesmo. Mas como contar a alguém, tanto tempo passado, as situações a que estive exposto, procurando justiça? O mais certo era que todos os momentos se envolvessem de uma bruma judicial da qual não havia garantia alguma de que saísse vingado, até porque perdera o rasto ao meu tio e ninguém testemunhara as suas investidas (Curia, 2025, p. 56).

Como poderia eu dizer-lhes, à altura, que aqueles caminhos nas coxas estavam assim porque o meu tio os cavara primeiro na minha pele, com as unhas, e escancarara a porta para que os meus colegas a usassem? Que era por ali que depois me saía o medo? (Curia, 2025, p. 75).

Retirou-me o jogo das mãos e atirou-o para o sofá ao lado. Ficou sério, pigarreou, depois tossiu mesmo e, por fim, levantou-se, dirigindo-se a mim. Ergui a cabeça. Perguntou se eu não estava feliz, que raio de namorada era eu, que não ficava contente por ir de lua de mel, saberia eu o que era lua de mel? Depois riu,

deixando de novo à mostra os dentes, talvez mais uma fila lhe tivesse crescido no céu da boca ao imaginar uma lua de mel, e avisou que era uma brincadeira só nossa, que era um jogo, que não contasse a ninguém, porque se me dizia aquelas coisas, era porque tinha sido eu a provocar aquilo nele, que eu o levava à loucura, que se eu não fosse tão assanhada ele não se tinha aproximado, que haviam de me castigar se eu o acusasse.
Baixou-se, a cara em frente à minha, a expressão séria, era em definitivo um adulto. Pensou uns segundos se diria aquilo ou não, para ele a afirmação seguinte se consagrava impossível.
Se não vieres de férias comigo, se contares a alguém, convenço-os a mandarem-te de volta para a mesma escola, para a mesma turma, o miúdo mais velho encontra-te logo, passarinho, eu conheço-o, pum-pum. Se abres a boca, digo-lhe onde moras, mando-o também atrás da tua brasileira, não vai haver ninguém que vos safe.
Levantou-se e sorria de novo. Pegou num dos malmequeres do vaso ao lado, cortou-lhe o caule quase todo e pô-lo na minha orelha esquerda. Linda menina (Curia, 2025, p. 159-160).

Observei-lhe o corpo, o peito baço carregado de sinais de vários formatos, que se confundiam com pequenas borbulhas e se espalhavam, faziam fintas aos poucos pelos, submergiam no braço direito, que estava encostado ao longo do corpo, e muitos, mais salientes, notavam-se na axila esquerda, transpirada, descoberta, uma vez que o braço estava dobrado, a mão por baixo da cabeça, o cotovelo encostado à almofada. Era a noite do silêncio aos berros.
Evitei procurar, com os meus olhos, mais espaços naquele corpo, mas percebi-lhe a barriga seca, com uma linha de pelos escuros a dividi-la, um resto de pele rubra do sol, estavam lá as pernas magras pousadas uma na outra, os joelhos salientes, as unhas dos pés. Claro, lembro-me de lhe ver o sexo, de o perceber tão diferente do meu, caído no colchão, os pelos cada vez mais escuros, aí. Mas tentava sobretudo olhá-lo nos olhos, tentava perceber o que que, nele, eu temia. Fitava-me e eu cria numa breve satisfação que aquele momento lhe dava. Isso percebi-o, mesmo tão miúdo. Será que porque conseguira estar a sós comigo, num hotel de estrada, distante de minha casa? Finalmente em lua de mel. Ou seria da minha cabeça, o medo infundado de um tio excêntrico que nada mais queria do que levar-me até si de uma forma perversa? Um tio folião, sem jeito para crianças e namoradas, sem maldade, sem crime (Curia, 2025, p. 176-177).

Naquela cama, o adulto tinha-me à vontade, não sabia o que esperar. A vulnerabilidade não é uma expectativa concreta, pode ser uma paisagem abstrata. Porém palpável. A criança sabia-se indefesa e o seu corpo desafiava-o a que se defendesse, ainda que não soubesse de quê. A perfídia do meu tio transparecia, para mim, já naquela altura, com a ideia de uma invasão, ainda que não lhe soubesse dar corpo, indagar limites, sondar intenções, verbalizar.
A minha luta era contra a estranheza que me provocava o corpo dele, mas tam-

> bém a de tentar perceber de que é que eu me protegia, o que fazia a presa aninhada a um canto da cama, as cores todas baralhadas, os sons feitos alarme, a mão dele a escorrer pelas suas pernas, os pelos a reverberarem na pele. O que poderia aquele homem fazer de mim, coisa que me assustava sem eu lhe saber dar nome? (Curia, 2025, p. 179)

Diante de algumas cenas em que o assédio e a violência sexual se concretizam, tais como as citadas acima, acredito que seja impossível para um leitor passar de forma ilesa pelo contato com a trama de *No Brasil não há leões.* O que se observa ao longo das passagens é exatamente o procedimento descrito por Ângelo Fernandes a respeito dos atores responsáveis pelo ato: "A responsabilidade do abuso é de quem abusa. Não existe forma de responsabilizar ou corresponsabilizar a criança por ter sido vítima de violência sexual" (Fernandes, 2022, p. 31).

Valendo-se de um poder de sedução e manipulação, tentando colocar sobre o sobrinho a consequência de sua insatisfação, o tio lança mão de uma relação de poder baseada no aspecto etário, afinal, os adultos tudo podem e as crianças devem obedecer. Não há, nos encontros furtivos promovidos pela personagem adulta, qualquer manifestação de sentimento ou de afeto com a criança. A própria forma de ocultar os atos, de criar impedimentos para que o jovem rompa o silêncio e denuncie o seu abusador, aponta para um procedimento muito peculiar da chamada "perversidade pedófila" (Schinaia, 2015, p. 45). De acordo com Cosimo Schinaia (2015),

> Não há, nos abusos, uma verdadeira busca de prazer, mas somente busca de poder, de confirmação da própria força e da própria existência; poder de assustar, de humilhar, de degradar o objeto através de um processo de desumanização indispensável para ativar a excitação — assim como o violentador provavelmente foi assustado, humilhado e degradado quando criança; poder de dominar, de se apossar predatoriamente do corpo do outro, infligir dor e usar violência, assim como ele mesmo pode ter sido vítima, na infância, de pais agressivos, violentos e sem respeito pela integridade do corpo do filho, em relações familiares patológicas (Schinaia, 2015, p. 56-57).

Ainda que não seja possível articular tal comportamento como uma reverberação de algum ato de violência sofrido na sua infância, porque a narrativa não investe na trajetória do tio, não deixa de ser relevante pensar os ecos desta necessidade de poder sobre o corpo do outro como uma ocorrência vigente na construção da personagem violadora. Até porque para o tio, o miúdo encarna uma alteridade marcada pela diferença, pela fragilidade e pela suscetibilidade diante do seu poder de sedução.

Talvez, por isso, ao narrador-protagonista, a solução mais humana e íntegra possível seja o de unir os dois atos de violência e revelar o quanto a normalização desta pode afetar no *modus vivendi* de uma criança. Em certo momento, ele declara:

> Nesses anos, era frequente associar-se comportamentos como o meu a etapas necessárias no processo de crescimento e o dos meus colegas como sendo apenas crianças a fazerem coisas de miúdos. Não havia uma palavra para o martírio que eu passava, tal como, à altura, não havia uma condenação explícita para aquilo que o meu tio me fazia (Curia, 2025, p. 109-110).

Como, então, lidar com as paisagens do medo que se instauram na escola e na casa da família? Como ultrapassar uma vivência traumática diante de uma violência que se manifestava no oculto e nenhum adulto e nem mesmo os pais conseguiram perceber? Na trama, talvez, um dos únicos momentos que acaba efetivamente marcando a trajetória do protagonista seja quando o pai passa a namorar uma mulher brasileira, de nome sintomático: "Capitolina Ângela dos Santos. Capitu" (Curia, 2025, p. 123).

Longe da categorização de uma criatura com olhos de "cigana oblíqua e dissimulada" (Assis, 2019, p. 47), tal como emerge do conhecido romance de Machado de Assis, na trama de *No Brasil não há leões*, a presença da personagem feminina nada transmite de dúvida, dubiedade ou ambiguidade, antes, é ela a responsável por dar ao protagonista a sensação de abrigo, de presença e de cuidado, que, até então, ele nunca teve: "Mulher essa que encheu de danças os meus dias, me levou em bailes de tecidos brilhantes e pó de prata no ar. Nem eu sabia o quanto seriam esses dias da minha paz" (Curia, 2025, p. 122).

Na verdade, a introdução da personagem na trama desencadeia uma série de modificações no espaço da casa. Os cuidados com a arrumação ("Um vento que organizava os papéis em cima das secretárias, que apanhava roupa do chão e assustava o pó dos armários e das janelas"; Curia, 2025, p. 123), a promoção do bem estar para uma qualidade de vida saudável ("Via o meu pai feliz, fumava menos, Capitu não gostava que ele trouxesse o fumo para dentro de casa, espaços que havia arejado nessa tarde"; Curia, 2025, p. 124), as manifestações de carinho e afeto entre eles ("Ouvia-os rir, depois do jantar, e assim a vida encaminhou-se, nesses meses, para uma pretensa normalidade feita de muitos caquinhos. Cacos soltos, colados de forma tosca, mas meus"; Curia, 2025, p. 124), as contações de histórias e lendas do Brasil ("Com Capitu, entrou também o Brasil pela porta da minha casa. A namorada do meu pai só permitiu que entrasse um país mágico, rodeado de histórias, encantos e sedução"; Curia, 2025, p. 129), a articulação de

uma outra forma discursiva, enquanto ruptura linguística e de tratamento entre eles ("Foi também Capitu que trouxe os nomes e o discurso direto para dentro de casa"; Curia, 2025, p. 125), e a utilização da imaginação para vislumbrar um espaço completamente diferente daquele da escola ou da casa dos avós, como a cidade de São Paulo ("Houve muitos inícios de tarde em que Capitu me falou de outro Brasil, de uma cidade grande, olha só, Luís, você nem imagina assim oh o que tem de prédio, é uma selva de pedra aquilo lá, tem bairro de japonês, de italiano, de sírio"; Curia, 2025, p. 130), são encadeados e proporcionam um momento de refrigério e paz para o protagonista.

Capitu é aquela que traz para dentro da casa as lendas da Iara, do Saci Pererê, do Matinta Pereira, do Boto Cor-de-Rosa e da Cuca, e, ao mesmo tempo que alivia o tormento do medo sentido por Luís, ela também introduz novos temperos, "enquanto fazia cozinhados com novos cheiros" (Curia, 2025, p. 130). Na verdade, a força e a capacidade imaginativas da personagem fornecem ao protagonista a matéria do seu futuro projeto de escrita:

> Olhava-me, o dia parecia entardecer por detrás dela. Tentava falar, mas as palavras estavam presas, não por hesitação, mas como se o caudal de um rio estivesse a encher, ameaçando a comporta. Baixou a cabeça e explicou-me, muito séria, que no Brasil não há leões.
> No Brasil não tem leões, Luís.
> Levantou-se, como que deixando frases incrédulas, subordinadas descasadas, e sugeriu que começássemos mais cedo, naquele dia, a preparar o jantar (Curia, 2025, p. 132-133).

Interessante observar que, diante do alívio do medo, sentido anteriormente na escola e nas situações abusivas com o tio, o afeto desenvolvido entre o jovem e a mulher desponta como uma força capaz de superar os discursos e os gestos de violência. Ao contrário da maldade, irmanada com o medo, o sentimento trazido por Capitu resgata a humanidade de Luís e o coloca num trajeto de possibilidades, sem menosprezar ou diminuir a sua diferença. Talvez, por isso, a expressão "no Brasil não tem leões" signifique muito mais que uma informação da nossa fauna, porque abre o horizonte do protagonista para um local em que ele não é a presa, e pode se sentir livre das garras dos predadores, ou, pelo menos, modificar a sua geografia de morada e trajetória.

Mas, talvez, as duas alterações mais significativas promovidas por Capitu foram a humanização do jovem, a partir do momento em que esta recusa qualquer alcunha pejorativa e passa a chamar o miúdo pelo seu nome. É através dela

que somos apresentados à criatura humana que a criança abriga: "Eu já não era ele, o rapaz, o miúdo, pia-pia, pum-pum. Luís passou a ressoar pelas diferentes divisões da casa, nas suas variantes mais extraordinárias" (Curia, 2025, p. 125). A partir da presença de Capitu, o narrador-protagonista deixa de ser categorizado por aqueles indicadores que demarcavam pejorativamente a sua diferença, e passa a ser nomeado por uma identidade civil.

Em seguida, outra alteração significativa promovida pela personagem feminina no ambiente da casa foi a reaproximação do pai e a consciência deste da alteridade do filho. Num dos momentos mais tocantes da trama, observa-se uma intimidade e uma sintonia nunca antes sentida pelos dois, sobretudo, porque o homem se comove diante da preocupação do filho para com a nova moradora da casa:

> Habituado e alerta para os meus humores, o meu pai puxou a minha cabeça, encostando-a ao seu peito, e acariciou-me o cabelo com as suas mãos magras. Mas então por que razão me andas fugidio desde que ela chegou? Sem o olhar, mantendo a cabeça baixa sob si e sentindo-me escondido pela penumbra do quarto, perguntei ao meu pai se tinha contado a Capitu. Mas contado o quê, filho?
> O meu defeito.
> Não queria que Capitu se enojasse quando me percebesse os gestos ondeados com que me movia, a forma como juntava os joelhos ao sentar-me ou a delicadeza com que opunha a mão ao coração. O único lugar onde me sentia protegido era a minha casa e não queria que também ali alguém me apanhasse em falso. Tudo isto eu sentia, menino criança posto a salvo.
> Ao ouvir aquela frase, um suspiro baixinho, pronunciado cheio de medo, que nem os meus lábios me ouviam, o meu pai beijou-me o cabelo mas senti o seu coração disparar, tinha-lhe a cabeça encostada ao peito. Senti-o como que a impedir um soluço a suster a voz. E por isso afastei-me, assustado. Olhava-o expectante, teria ido longe demais, o meu rosto sentia-o quente, era possível dar temperatura ao vermelho, naquele momento.
> Foram apenas alguns segundos até que o meu pai encontrasse o que dizer. Deu-me a mão, a Capitu gostou muito de ti, filho, ela gosta muito de ti, filho, eu gosto muito de ti, filho, e tu não tens nenhum defeito. As palavras que lhe faltavam momentos antes, saíam agora quase sem som mas cheias de vontade. Meu menino, meu menino pequenino, meu menino tão perfeito, meu amor, meu amorzinho, minha flor, vem cá (Curia, 2025, p. 126-127).

Nota-se, portanto, nas duas circunstâncias que muito maior que o sentimento do medo é o da esperança, porque é capaz de apontar um outro horizonte, mais iluminado e mais propenso às realizações individuais. Se, por um lado, a presença de Capitu, no romance de Álvaro Curia, revela uma irmandade em relação a uma

alteridade, como é o caso do jovem Luís, por outro, o seu olhar conciliador desperta uma aproximação e uma sintonia maiores entre pai e filho.

Se é possível falar de uma poética do medo, esta também subsiste graças à reverberação de uma forma contrária, capaz de fazer com que o protagonista enfrente, encare os seus fantasmas do passo e narre a sua trajetória. Trata-se, na verdade, daquele "espírito da esperança" (Han, 2024, p. 9), tão bem explicado por Byug-Chul Han (2024): "Ações impulsionadas pelo medo não são ações *aptas para o futuro*. As ações precisam de um *horizonte de sentido*, precisam ser narráveis. A esperança é *eloquente*. Ela *narra*. O medo, por outro lado, é *incapaz de falar, incapaz de narrar*" (Han, 2024, p. 13).

Neste sentido, ainda que a despedida de Capitu rasure momentaneamente esse estado de equilíbrio sentido pelo narrador-protagonista, o desaparecimento do tio, o afastamento completo da cidade com o pai, a mudança para a serra e, por fim, a estadia final em São Paulo constituem as etapas consolidadoras daquela "modificação" (Paes, 1999, p. 19). E mesmo que a voz narrante insista, na sua conclusão, de reafirmar a poética do medo, como mola centrípeta de sua escrita, gosto de pensar que, por detrás desta exposição, subjaz aquele "espírito de esperança" (Han, 2024, p. 9), capaz de mover o olhar para o futuro:

> Vamos, anda, que me sirvam estas ruas de prova, que da minha história se possam discorrer fábulas, raízes trôpegas que saem de cada palavra, o meu medo em cada sílaba. A criança falha encontrou as suas pegadas no asfalto em cinzas, o frio esticou-lhe os braços e os sons brutos de que esta cidade é feita escondem-lhe o choro.
> Agora eu era o medo, agora eu sempre fui o medo (Curia, 2025, p. 215).

No início destas reflexões, referi-me a *No Brasil não há leões* como um romance incômodo e de leitura indigesta em virtude do tema escolhido como mote central. Mas, é preciso frisar que a obra de Álvaro Curia tem um peso positivo muito forte, exatamente, porque, por detrás dessa poética do medo que move a memória e a recuperação do passado pelo narrador-protagonista, Luís, é a sua capacidade de transformar o tema das violências em narrativa palpável que revela o outro lado da moeda. Tal como esclarece Byu-Chul Han (2024),

> O medo e o amor excluem um ao outro. Na esperança, por outro lado, o amor está incluído. A esperança não isola. Ela reconcilia, une e alia. O medo não se coaduna com a confiança, nem com a comunidade, nem com a proximidade, nem com o toque. Ele só provoca alienação, solidão, isolamento, perda, impotência e desconfiança (Han, 2024, p. 27).

Ora, pois não é a esperança de que sua história alcance outros espaços futuros o que move a narrativa de Luís? Não é na cidade imensa que ele encontra uma outra comunidade? Não é a força do seu projeto de criação uma energia capaz de romper com a alienação daqueles que não vêm o sofrimento alheio, ou a solidão e o isolamento dos que sofrem abusos em silêncio, ou, ainda, a perda de afetos, a impotência diante de discursos desumanizadores e a desconfiança de sua própria diversidade? Acredito que sim, e não à toa, o narrador de *No Brasil não há leões*, de Álvaro Curia, ainda que circunscrito como entidade ficcional, pode ser lido no mesmo viés sublinhado por Ângelo Fernandes, afinal, "quando uma vítima partilha sua história, é um risco e um ato de extrema coragem" (Fernandes, 2022, p. 45).

À guisa de conclusão, gosto de pensar que o romance de Álvaro Curia constitui, realmente, uma obra incômoda, mas, acima de tudo, corajosa e necessária nos dias atuais. Mas, o que talvez mais espanta é a estrutura dinâmica e muito bem arquitetada entre a autodiegese a partir do olhar de um homem adulto para a criança abusada que foi. Este é, apenas, o segundo título publicado pelo jovem autor, mas, no meu entender, ele nada tem de ingênuo, de escrita oscilante ou de gosto duvidoso. Muito pelo contrário. E não exagero quando incluo *No Brasil não há leões* naquela categoria explicada por José Paulo Paes (1999):

> Levando-nos a olhar para além do círculo de giz dos valores convencionais, os grandes romances descortinam a complexidade das pulsões, compulsões e motivações humanas, pondo sob suspeita o mecanismo de reflexos condicionados por via dos quais são comumente formulados os juízos morais. Ao fim e ao cabo, esses romances aprofundam a nossa capacidade de compreensão, naquele processo de auto-avaliação do "eu" pelo profuso sortimento de "tus" que a outridade figurativa do romance, melhor que todos os tratados de psicologia, põe generosamente ao nosso dispor (Paes, 1999, p. 25-26).

Romance potente e de grande envergadura, esta obra de Álvaro Curia se enquadra perfeitamente neste olhar além do "círculo de giz dos valores convencionais" e nos faz vislumbrar aquela sombra do cotidiano contemporâneo (Agamben, 2010), mas sem perder de vista que, no contraponto da poética do medo, é possível divisar um espírito de esperança, onde a alteridade não seja um defeito ou uma aberração, antes, seja um integrante contínuo e socialmente integrado entre nós.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro.* 2ª ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

BAUMAN, Z. *Identidade.* Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Z. *Medo líquido.* Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade.* Estudos de teoria e história literária. 10ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CHAUÍ, M. Sobre o medo. *In:* NOVAES, A. (coord.). *Os sentidos da paixão.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 35-76.

CUNHA, M. "Fui criança viada, sofri muita rejeição, mas venci, diz Milton Cunha". Entrevista concedida a Cléo Guimarães. *Folha de S. Paulo,* 23 jan. 2024. Disponível em: https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/carnaval/2024/01/fui-crianca-viada-sofri-muita-rejeicao-mas-venci-diz-milton-cunha.shtml. Acesso em: 3 mar. 2026.

CURIA, A. *No Brasil não há leões.* Lisboa: Manuscrito, 2025.

DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente, 1300-1800*: uma cidade sitiada. Tradução: Maria Lúcia Machado, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DUBY, G. *Ano 1000, ano 2000 na pista de nossos medos.* Tradução: Eugênio Michel da Silva, Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

FERNANDES, A. *De que falamos quando falamos de violência sexual contra crianças?* Lisboa: Pergaminho, 2022.

HAN, B. C. *O espírito da esperança*: contra a sociedade do medo. Tradução: Milton Camargo Mota. Petrópolis: Vozes, 2024.

MACHADO, M. S.; SANTOS, G.; SANTOS, M. Violência escolar: fatores de risco, proteção e estratégias de prevenção e intervenção. *Sombras e luzes,* Lisboa: n. 3-4, p. 9-32, 2020. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/online.pubhtml5.com/ggin/thxc/index.html#p=4. Acesso em: 4 fev. 2026.

PAES, J. P. *O lugar do outro:* ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks: Biblioteca Nacional, 1999.

SCHINAIA, C. *Pedofilia Pedofilias*: a psicanálise e o mundo do pedófilo. Tradução: Maria do Rosário Toschi, Francisco Degani. São Paulo: EdUSP, 2015.

TUAN, Y. F. *Paisagens do medo.* Tradução: Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 102–115, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.66286
SUBMETIDO EM: 21/05/2026 · APROVADO EM: 22/06/2026

"Ter dúvidas hoje é o mesmo que ser cúmplice" – O outro entre nós em *Catarina e a beleza de matar fascistas*, de Tiago Rodrigues[1]

"Having Doubts Today Is the Same As Being Complicit" – The Other Among Us in Catarina e a beleza de matar fascistas*, by Tiago Rodrigues*

Roberta Guimarães Franco
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
robertagf@uol.com.br
https://orcid.org/0000-0003-0098-2481

RESUMO: *Catarina e a beleza de matar fascistas*, peça encenada pela primeira em 2020, ganhou em abril de 2024, no cinquentário da Revolução dos Cravos, a sua publicação em livro. Tiago Rodrigues, pertencente à geração do pós-25 de abril, aborda o descompasso entre certezas e dúvidas, mas também o impacto do passado em gerações distintas, a partir de um intertexto com um referente histórico que retoma as atrocidades do Estado Novo. Afinal, o quanto o trauma de uma geração pode atingir seus descendentes? Mas, sobretudo, o quanto uma ameaça do passado pode ganhar um novo corpo, um novo discurso, no presente/futuro? O título da peça e sua sinopse não deixam muitas dúvidas sobre a trama: estamos diante de uma família que mata fascistas e essa é uma tradição seguida por membros de várias gerações, até Catarina se recusar a cumprir a sua iniciação. Este texto, que parte das reflexões desenvolvidos no âmbito do projeto "A Longa Duração do Pós-25 De Abril: Testemunho, Pós-Memória e Pós-Migração na Narrativa Portuguesa Contemporânea", financiado pelo CNPq, apresenta os dilemas de uma tradição deixada como herança (Derrida) e o dever de memória (Ricouer) diante do atual discurso da extrema-direita portuguesa compreendido como retomada de imaginário que remete ao contexto do Estado Novo. O outro, fascista, como parte de um nós, nacional, que não pode ser subestimado, pois ganha espaço, voz e faz ecoar um programa político que se pensava adormecido após o 25 de abril.

[1] Este texto é parte das reflexões realizadas no âmbito do projeto "A Longa Duração do Pós-25 De Abril: Testemunho, Pós-Memória e Pós-Migração na Narrativa Portuguesa Contemporânea", financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

PALAVRAS-CHAVE: Tiago Rodrigues; Catarina Eufémia; fascismo; século XXI.

ABSTRACT: *Catarina e a beleza de matar fascistas*, a play first staged in 2020, was published as a book in April 2024, on the fiftieth anniversary of the Revolução dos Cravos. Tiago Rodrigues, belonging to the post-April 25th generation, addresses the discrepancy between certainties and doubts, but also the impact of the past on different generations, through an intertextual reference to a historical reference that recalls the atrocities of the Estado Novo. After all, how much can the trauma of one generation affect its descendants? But, above all, how much can a threat from the past take on a new form, a new discourse, in the present/future? The title of the play and its synopsis leave little doubt about the plot: we are faced with a family that kills fascists, and this is a tradition followed by members of several generations, until Catarina refuses to fulfill her initiation. This text, which stems from reflections developed within the project "A Longa Duração do Pós-25 De Abril: Testemunho, Pós-Memória e Pós-Migração na Narrativa Portuguesa Contemporânea", funded by CNPq, presents the dilemmas of a tradition left as an inheritance (Derrida) and the duty of memory (Ricoeur) in the face of the current discourse of the Portuguese far-right, understood as a revival of an imaginary that refers to the context of the Estado Novo. The other, the fascist, as part of a national "we," cannot be underestimated, as it gains space, voice, and echoes a political program that was thought to be dormant after April 25th.

KEYWORDS: Tiago Rodrigues; Catarina Eufémia; fascism; 21st century.

> No dia seguinte ao 25 de Abril, um país quase inteiro descobre estupefacto e incrédulo que acabara de passar quarenta anos sob um regime político opressivo que recebe então, em escala popular, o epíteto infamante de fascista. Um certo número de imagens da nova televisão liberta (células de tortura, confissões de presos políticos) ofereceram nessa altura um suporte sensível a tão tardia e acabrunhada revelação. Mas o traumatismo salutar e o acesso de lucidez não tiveram muito tempo para se enraizar. Faltou à Revolução nascente a pedagogia viril e verídica que teria podido converter esse traumatismo em recordação fecundante.
>
> Eduardo Lourenço

Em janeiro de 1976, ainda pouco menos de dois anos passados da Revolução dos Cravos, Eduardo Lourenço publicava no Jornal Novo o texto "O fascismo nunca existiu", no qual chama a atenção para rapidez entre a compreensão de que o governo deposto era fascista e o esquecimento ou a banalização desse entendimento. Já em "Do fascismo que "nunca existiu"", publicado em abril do mesmo ano, o filósofo reconhece que o sarcasmo e a ironia do primeiro texto contêm "certa dose de desespero" (2026, p. 183), mas reafirma o quanto o fascismo português era silencioso a ponto de ser esquecido, comparando-se a "[...] um cancro omnipresente mas invisível e indolor para o tecido

nacional no seu conjunto, embora visível a olho nu e intolerável para aqueles que no interior dele se sabiam ameaçados de morte e inexistência cívica" (2026, p. 185).

As reflexões no "calor da hora" feitas por Eduardo Lourenço se mostraram extremamente pertinentes na longa duração, afinal não faltam discursos que relativizem a ideia do Estado Novo português como fascista, comparando com outros regimes europeus. O efeito a longo prazo dessa suavização do que foi vivenciado em Portugal, como algo que não pode ser comparado ao fascismo de Mussolini ou Hitler, são atuais relativizações sobre a extrema-direita e seus discursos.

O ano de comemoração do cinquentenário da Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, em Portugal foi marcado também pelo crescente espaço que a extrema direita vem ganhando no campo político. Desde 2019, com a criação do CHEGA, apresentado como um partido "nacional, conservador, liberal e personalista", liderado por André Ventura, vemos um novo campo de disputas por memórias na sociedade portuguesa.

O descompasso é evidente. As vozes que atuam em algum tipo de "política da memória" parecem não serem ouvidas. As prateleiras das livrarias estão repletas de livros dos mais variados gêneros — sobre o Estado Novo, sobre Salazar, sobre a Guerra Colonial, sobre o 25 de abril etc. — as exposições que evocam o passado ou encaram um presente não só português, como europeu, as peças de teatro, como as do Grupo Hotel Europa (Franco, 2020; 2024a), No entanto, esses objetos culturais não conseguem entrar efetivamente no que poderíamos chamar de história pública, e a sociedade portuguesa permanece mergulhada em um imaginário colonial, que ganha eco nos discursos de extrema direita.

Fernando Rosas, no recente *Direitas velhas, Direitas novas* (2024), faz um significativo balanço acerca de referenciais que problematizam a extrema-direita como um ramo, ou uma continuidade, do fascismo do século XX.

> Vendo bem, nenhum daqueles partidos "normalizados" parece ter cortado com o padrão ideológico fundamental dos seus campos de origem, nem com os propósitos de subversão autoritária e xenófoba do regime democrático. Mas adaptam-se e exploram a oportunidade de alargar a base social de apoio que lhes é oferecida pela crise ou pelas direitas velhas. Moderam a sua linguagem (quando moderam...), mas vêm para a disputa cultural-ideológica com as esquerdas, para o combate xenófobo e racista contra a imigração, para a regressão social no tocante aos direitos das mulheres e LBGTI+ (Rosas, 2024, p. 127).

Guardadas as devidas diferenças, sobretudo temporais, não é intenção deste texto desenvolver o debate, mas partimos da premissa de Manuel Loff de que a agenda da extrema direita "sofreu as necessárias adaptações no tempo e no espaço"

(Loff, 2021, p. 51). Compreendemos, portanto, a extrema-direita portuguesa não só como um desdobramento do fascismo negado do século XX, mas como a continuidade de um fascismo colonialista. Segundo Loff as manifestações atuais da extrema-direita "são a versão do fascismo adaptado às condições específicas do século XXI marcadas pelo agravamento generalizado da desigualdade social e da perda de representatividade dos sistemas políticos" (Loff, 2021, p. 56).

O Chega tem alcançado resultados cada vez mais promissores, e preocupantes, apesar da derrota de André Ventura em 2026. Nos cinquentas anos de redemocratização, o Partido Socialista teve o seu pior resultado, enquanto o Chega elegeu 50 deputados de um total de 230. O avanço não pode ser analisado sem que a devida atenção aos discursos que apelam para uma agenda liberal na economia, contra a redistribuição de riquezas, defendem uma constituição "ideologicamente neutra" e, de acordo com Fernando Rosas, procuram "encontrar a causa de todos os problemas estruturais do país numa alegada decadência de moral e de valores, que têm as suas raízes no 25 de abril e no triunfo do Marxismo cultural e da ideologia de género" (Rosas, 2024, p. 183).

O que os números e a adesão aos discursos da extrema-direita demonstram é que, apesar de uma parcela significativa da população celebrar a Revolução dos Cravos e a democracia e tratar esses indivíduos como "outros desprezíveis", esse "outro está entre nós" e não podemos negar a permanência de certa mentalidade na sociedade portuguesa. (Franco, 2024b). Diante desse quadro atual, que não se desvincula dos anos do Estado Novo, e de uma interpretação do pós-25 de abril, que refletimos acerca da dissonância também como uma questão geracional. O desconhecimento de um passado — não tão longínquo, mas que já deixa de ser recente — a ausência de efetivas políticas de memória e um 25 de abril celebrado sem considerar seus falhanços, abre caminho para um perigo já alertado por Todorov acerca da não garantia da memória em sociedades democráticas.

Catarina e a beleza de matar fascistas, peça encenada pela primeira vez em 2020, ganhou em abril de 2024, no cinquentário da Revolução dos Cravos, a sua publicação em livro. Tiago Rodrigues, pertencente à geração do pós-25 de abril, aborda o descompasso entre certezas e dúvidas, mas também o impacto do passado em gerações distintas, a partir de um intertexto com um referente histórico que retoma as atrocidades do Estado Novo. Afinal, o quanto o trauma de uma geração pode atingir seus descendentes? Mas, sobretudo, o quanto uma ameaça do passado pode ganhar um novo corpo, um novo discurso, no presente/futuro? O título da peça e sua sinopse não deixam muitas dúvidas sobre a trama: estamos diante de

uma família que mata fascistas e essa é uma tradição seguida por membros de várias gerações, até Catarina se recusar a cumprir a sua iniciação.

> CENA I
> Sul de Portugal, 2028. Em palco, à cabeça de uma mesa, um homem está sentado. É o fascista, interpretado por Romeu. Há várias cadeiras vazias à volta dessa mesa. Marco, Beatriz, Rui, Isabel e António estão em cena. Marco usa auscultadores. Ouvimos a música que Marco ouve. Ninguém presta atenção a Romeu (Rodrigues, 2024, p. 7).

Na cena, Marco, o personagem que usa fones de ouvido, se dirige à plateia numa fala alegórica sobre apagar e atear fogo — "Quem apaga um fogo sabe como vão terminar as coisas. Fumo e cinzas e alívio. Quem ateia um incêndio faz uma pergunta ao futuro" (2024, p. 7). Pedro entra, dizendo que vai buscar o almoço, Marco volta-se novamente para o público e explica, de forma vaga, ou melhor, ainda alegórica, o que vão fazer. Algo que está no terreno de uma tradição — "Todos os anos nos juntávamos aqui" ou "Há coisas que só podem ser feitas entre pessoas do mesmo sangue" (2024, p. 8) — no espaço de uma casa "onde viveu a primeira de nós", não para apagar incêndios, mas para "Um dia por ano, uma de nós ateava um incêndio" (2024, p. 8). Desta fala apreendemos a ideia de uma tradição familiar, algo que acontece todos os anos, um dia por ano. Mas há algo além: o uso do gênero feminino: "a primeira de nós" e "uma de nós".

O que se segue — nas cenas I e II — é a construção de uma reunião familiar, em torno de um almoço, em que o principal problema é o veganismo de Beatriz e a falta de compreensão dos demais, não havendo opções sem produtos animais. Mas, novamente, há outro indício: o uso do nome Catarina atrelado a todas as relações de parentesco: "Tu, Catarina, meu filho"; "Tu, Catarina, meu irmão"; "Tu, Catarina, minha irmã"; "Tu, Catarina, meu tio". Elementos que, associados ao uso do feminino na fala de Marco, começam a construir alguma relação, mas não propriamente um sentido. (Lembremos que há um fascista — o Romeu — sentado à mesa). Dentre as Catarinas — filho, irmão, irmã, tio... — uma em específico é esperada: "ISABEL (exasperada) Porque é que ela está a demorar tanto?".

Cena 3, mais uma vez Marco dirige-se ao público, explicando que não falava, que havia escolhido o silêncio. Marco basicamente fala com o público, pouco interage com a família, passa todo o tempo com os auscultadores. Durante a sua explicação sobre o silêncio, anuncia a chegada de Catarina: "Ouçam. Foi neste momento que chegou Catarina. Ouvem? É como uma canção que vem de longe [...]. Eis Catarina, minha prima,

nosso amor. Aquele era o seu dia. Aos vinte e seis, chegava a nossa vez" (2024, p. 26). No entanto, quem entra cantando é identificada no texto como Sara:

> Sopra o vento, grita a tempestade
> Pés em sangue, mas tenho de andar
> P'ra conquistar a doce liberdade
> Serei forte, terei de matar
>
> Em cada mulher há uma rebelde
> E ela sabe que no seu país
> P'ra conquistar a doce liberdade
> Não tem rima, mas será feliz
>
> Se a rebelde encontrar a morte
> A vingança será doutra mulher
> P'ra conquistar a doce liberdade
> Do fascista, hoje irá morrer
>
> Cessa o vento, cala a tempestade
> Volta a casa a feroz mulher
> P'ra conquistar a doce liberdade
> E o futuro será o que ela quiser
> (Rodrigues, 2024, p. 27, grifo nosso)

A música, entoada por Sara e para a qual a família faz coro, evoca a liberdade que só será conquistada com sangue e a rebeldia de uma linhagem feminina que vingará a morte de outra mulher, sua igual. Ao término do canto, Sara é interpelada por Isabel: "Catarina, minha filha, meu amor, até que enfim"; e Sara responde: "Olá a todos". Então, afinal, quem é Catarina? Se a sinopse do livro diz: "Uma das jovens da família, Catarina, vai matar o seu primeiro fascista [...]. No entanto, Catarina é incapaz de concretizar o homicídio"; de qual Catarina estamos falando se, aparentemente, são todos, homens e mulheres daquela família, Catarinas? Mais uma vez, é na fala anterior de Marco que encontramos um indício: aquele era o dia da Sara que, aos vinte e seis anos, deveria cumprir o rito familiar: matar um fascista. Mas qual é a origem da tradição, quando começou, qual foi a sua motivação, quem afinal é Catarina?

Cena 5: "*A família assume uma posição que percebemos ser habitual.* RUI *e* PEDRO *colocam o fascista à boca da cena, de frente para o público.* BEATRIZ *entrega uma carta a* SARA. SARA *respira fundo e começa a ler*" (2024, p. 41). A carta, que ocupa cerca de uma página e meia do livro, foi ditada em 19 de maio de 1954 pela bisavó de

Catarina-Sara que, não sabendo escrever, pediu à filha mais velha que o fizesse, enquanto embalava seu filho mais novo, Catarina-António.

> [...] Hoje matei um homem. Não o matei pelo mal que me fez, embora estivesse no meu direito. Matei-o pelo bem que não fez. Esta manhã, eu estava ao lado de minha amiga Catarina Eufémia, no Monte do Olival. [...] Catarina e eu demos as mãos, caminhando e gritando. Exigindo jorna digna pelo nosso labor. Sabendo do risco que estávamos correndo nesta terra onde nem mulher nem homem pode levantar a voz ao poder. Vi Catarina cair com a pancada que lhe deu o tenente da guarda. Ao lado do tenente, vi um soldado que não fez nada. Vi Catarina levantar-se, com o seu filho ao colo, apertando-o tal qual eu aperto agora o meu, porque ainda tenho força nos braços. Levantada do chão Catarina, vi o tenente apontar a pistola. Matou-a com três tiros nas costas. O soldado continuou não fazendo nada. Esse soldado era meu marido e pai de meus filhos. Levaram o corpo de Catarina e eu vim para casa. Meu marido chegou e castigou-me. Eu gritei, mas não chorei. Ao cair da noite, já da lua os claros raios rutilavam, apareceu-me o fantasma de Catarina. Pousou a sua mão fria sobre a minha mão quente pedindo justiça. Então, matei meu marido com a sua própria pistola. Enterrei-o aqui e plantei um chaparro por cima da sepultura. Nunca venderei a cortiça dessa árvore. [...] Prometo: todos os anos, mesmo que só por um dia, serei rebelde em seu nome. Prometo: enquanto viva, no dia em que mataram a minha Catarina, cairá um fascista que não tenha feito nada ao ver cair uma mulher. [...] A partir deste dia, todas vós, as que nascerdes do meu sangue, sereis Catarina. Se sois moça, sois Catarina. Se sois rapazes, como este menino que seguro ao colo, sois Catarina também [...] (Rodrigues, 2024, p. 41-42).

A carta, misto de vingança e promessa, é um potente depoimento sobre a sordidez do Estado Novo e seus agentes, sobre a omissão como traço de cumplicidade e sobre a violência doméstica cometida por homens que rezavam a cartilha "Deus, Pátria e Família". O relato é também um testemunho da força da luta das mulheres trabalhadoras do campo e, especialmente, sobre o que diz a música cantada por Sara na sua entrada em cena, dando início ao ritual familiar: "se a rebelde encontra a morte/ a vingança será de outra mulher". Ao confessar ter matado o marido, a avó inaugura uma linhagem que, composta por homens e mulheres, levará o nome de Catarina adiante.

Não uma Catarina indefina, Catarina Eufémia, um nome que seria lembrado, cantando e celebrado, o grande intertexto da peça de Tiago Rodrigues. Catarina Eufémia, assassinada em Baleizão pelo Estado com três tiros nas costas enquanto carregava um filho no ventre e outro no colo, é um referente da realidade do passado fascista que, muitas vezes, se tenta relativizar, como já alertava Eduardo Lourenço apenas dois anos após a Revolução dos Cravos. Soma-se ao assassinato da trabalhadora que lutava por melhores condições, a tentativa do Estado de silenciar o acontecimento, adulterando a causa da morte e evitando um enterro digno e público, que pudesse se transformar

em ânimo para a resistência: "[...] o delegado de saúde e o Dr. Andrade [...] queriam no documento da autópsia dizer que a morte tinha sido provocada... por comoção. Depois os fascistas fugiram com o corpo da desventurada camponesa não deixando que os trabalhadores lhe fizessem o funeral" (O camponês, nº 44, maio-junho de 1954).

No entanto, Catarina Eufémia sobrevive no imaginário de luta. É título de poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, que evoca a noção de justiça e o tempo em que é necessário não recuar. É tema da canção "Cantar alentejano", de Zeca Afonso, com a qual a carta da peça dialoga diretamente, pois o cantor da Revolução diz "Quem viu morrer Catarina / Não perdoa a quem matou". Quase setenta anos após a sua morte, o texto de Tiago Rodrigues reinsere a memória de Catarina Eufémia na cena cultural portuguesa. Como um "ato de restituição" (Didi-Huberman, 2018), que não apenas reaviva as imagens de violência do contexto do Estado Novo e resistência necessária, como devolve essa referência colocando-a diante de um novo mal que é herdeiro, daquele que atravessou o século XX português e que, por "dever de memória" (Ricouer, 2007), precisamos chamar de fascismo. Afinal, como ressalta Manuel Loff:

> Se aceitarmos que os regimes liberais-democráticos do século XXI revelam bem ter entrado num processo de deriva autoritária, caracterizada por um securitarismo enformado por uma ideologia que é a mesma que a extrema-direita tem conseguido normalizar, não vejo porque não podemos designar o processo histórico em que vivemos como uma transição autoritária com muitas semelhanças ao da fascização dos anos entre as guerras (Loff, 2021, p. 56).

A carta, deixada pela avó que viu Catarina Eufémia morrer, não é uma promessa de vingança, mas um testamento que deixa como herança o compromisso de não perdoar quem usa o poder para oprimir e violentar a quem deveria proteger: "Que esta herança sirva para nunca vos calardes à vista da injustiça. Se tiverdes precisão, não hesiteis em fazer o mal para praticar o bem. Há muita terra para plantar chaparros. Se um fantasma vos tocar com sua mão fria, fazei justiça por amor de mim, o vosso sangue" (2024, p. 43)

No sentido derridiano de herança (1994), no qual não há herança sem um chamado à responsabilidade, afinal ela se impõe como tarefa, a carta é um apelo às futuras gerações da família, para que mantenham aquele ato inicial, transformado em rito. Dessa forma, não seria [apenas] o trauma a ser transmitido, desencadeando a "pós-memória" definida por Marianne Hirsch (1997), mas a tarefa que, segundo Derrida, "Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros." (Derrida, 1994, p. 78). Portanto, embora a recusa seja uma possibilidade, a tarefa se impõe.

Porém, a dúvida existe, e a trama se desenrola a partir dos questionamentos e da hesitação de Sara, que não considera sua responsabilidade dar continuidade aquele ritual, assim como afirma não ver beleza no ato. A dúvida de Sara não é sobre ser contra, e até odiar, o fascista. Em diálogo com a irmã Beatriz, que ainda não atingiu a idade da iniciação, diz não compreender o seu sentimento. A fala que dá título a este artigo é de Beatriz, a primeira a tentar reavivar em Sara o sentido da tradição:

> Eu amo-te, mas ter dúvidas agora, hoje mais do que nunca, é o mesmo que calar, ser cúmplice, trair. (Pausa.) Catarina, nós fomos educadas para isto. Ouvimos as mesmas histórias, cantámos as mesmas canções, lemos os mesmos livros. Nós somos as que não perdoam. Nós somos as que matam (Rodrigues, 2024, p. 53).

A argumentação de Beatriz é bastante contundente, lembrando as atrocidades ditas pelo fascista ali sentado e amarrado, como a relativização da violência doméstica, culpabilizando o comportamento da mulher, ou os discursos sobre a anormalidade dos homossexuais e os ataques às minorias, que precisariam entender que não pertencem a Portugal. Por outro lado, o tio António-Catarina, aquele que foi embalado enquanto a carta-herança era escrita, tenta um caminho de reflexão ao perceber que Sara tendia a seguir por um "imperativo categórico" (Kant, 2007). António propõe que a sobrinha pense no dilema do comboio que chega a uma bifurcação e caberia a Sara escolher se ele atingiria a casa onde estaria a sua mãe ou se o direcionaria para a aldeia onde ela cresceu e mataria centenas de pessoas, que ela conhecia desde a infância. Sara tende para o caminho da inação, questionando o tio o que aconteceria se ela não fizesse nada, ao que António responde: "Ah! Queres saber o destino, mas não queres fazer parte dele" (Rodrigues, 2024, p. 66). Por fim, o tio admite que o dilema não a ajudaria a tomar uma decisão.

O maior embate é com a própria mãe, que não perdoa a filha por tentar fugir do compromisso assumido há décadas pela família, por quebrar a linhagem das Catarinas. Sara pergunta à mãe quantos homens ela matou, Isabel afirma que não matou homens, mas sim fascistas, "que contribuíram para a morte de mulheres, que foram cúmplices, que apoiaram o assassínio, que calaram. Ou então falaram e o que disseram levou à morte de mulheres" (Rodrigues, 2024, p. 85). Depois de muito questionamento, admite que matou sete, mas que viu morrer muito mais. O dilema moral de Sara permanece, inquirindo a mãe se ela sentia prazer nisso. Isabel, no entanto, não afirma sentir alívio, seguindo um raciocínio pautado no "princípio da utilidade" (Bentham, 2000), vê sentido no resultado das suas ações: "Mato para que um dia se possa viver num mundo em que não seja preciso matar" (Rodrigues, 2024, p. 87).

Por fim, Sara reinterpreta o dever da herança, recusa a tarefa, concluindo que existem outros caminhos possíveis para fazer o que pedia a bisavó, não se calar diante das injustiças. Com a decisão de Sara, sua irmã Beatriz quer assumir o seu lugar. A cena transforma-se rapidamente em uma confusão generalizada, em que diante de um fogo ritual o fascista apenas espera. Pela leitura do texto não sabemos quem e quantos estão armados e mais uma vez cabe a Marco uma espécie de narração, nesse momento pouco esclarecedora. Muitas Catarinas evocadas, disparos feitos, e a cena 18 termina com Marco a dizer: "Não sei quem disparou sobre quem. Tudo ardia. Uma a uma, foram caindo até só sobrar uma Catarina" (Rodrigues, 2024, p. 109). Afinal, o comboio chegou à bifurcação e encontrou um caminho, com maiores danos.

A rubrica da cena final (19) indica que apenas Marco permanecia de pé com a arma na mão, a única Catarina que sobrou. No entanto, o dilema do comboio ainda apresentará o seu resultado mais nefasto: Romeu, o fascista, sai ileso. Segundo a rubrica, Romeu se levanta, bebe água, veste o casaco, "*Arranja a gravata e caminha até à boca de cena. Dirige-se ao público. A luz acende-se suavemente sobre a plateia. Durante esta cena, é habitual o público protestar ou sair da sala, embora nada esteja planeado ou seja provocado pela equipa do espectáculo*"[2] (2024, 109). Então, o texto de Tiago Rodrigues apresenta 12 páginas de um monólogo — o que se transforma em cerca de 15 minutos na encenação da peça —, no qual somos apresentados a um discurso/programa de governo.

Romeu começa por um caminho sedutor, mas já bastante conhecido para quem se lembra de Salazar e tantos outros, de ontem e de hoje. Afirma querer falar de liberdade, de viver sem medo e se sentir seguro. No entanto, rapidamente, a noção de liberdade do fascista segue por um rumo em que a filiação aos tempos de outrora fica ainda mais evidente: "Liberdade de falar, de dizer o que pensamos, de falarmos quando queremos e sermos respeitados por isso. Quero falar-vos da liberdade de acreditar. Acreditar no nosso país, na nossa cultura, no nosso Deus e na nossa História" (2024, p. 109). A liberdade defendida por Romeu não é só para poucos, para os seus, mas é uma liberdade sobretudo que agride e que é justificada em nome de um Deus, de uma História e da Pátria.

> Esta liberdade que Deus me devolveu vem acompanhada de uma grande responsabilidade. Porque a liberdade não nos pertence para fazermos com ela o que nos dá na real gana. Se aprendi alguma coisa, é que temos de saber para que serve a liberdade que nos é dada. A liberdade, sem honra, não é nada. E quando é usada por minorias para impor o seu ponto de vista à maioria, deixa

[2] Em várias apresentações, não apenas em Portugal, como na Alemanha, França e Itália, o público tem reagido ao monólogo do fascista, chegando a atirar objetos no palco, contra o ator que interpreta o Romeu.

> de ser liberdade. É cobardia. É violência. É abuso. Não será admitida. A liberdade só pode ser útil dentro dos seus limites. Como todos os valores na nossa sociedade, deve servir um bem maior. E a mim, só me interessa a liberdade que está interessada em melhorar o país. E por isso que eu sei que estou aqui com uma missão, eu sei para que serve a minha liberdade. A minha liberdade serve para apoiar, para seguir, para contribuir: apoiar o nosso movimento, seguir o nosso líder, contribuir para que este país seja tudo o que pode ser e para que os Portugueses possam de novo acreditar no futuro.
>
> Mas sabemos que não vai ser fácil, meus amigos. O caminho que temos pela frente está cheio de obstáculos. Temos de estar atentos. Não podemos tropeçar. Temos de limpar esses obstáculos do nosso caminho. As minorias. Minorias políticas, minorias étnicas, minorias religiosas, minorias de todos os géneros. São tantas minorias que até poderíamos ser levados a acreditar que são a maioria. Mas não são.
>
> Desenganem-se. Eles são a minoria. A prova disso é que a maioria dos Portugueses votou em nós. E mesmo quem não votou em nós percebe agora que as mentiras que se dizem sobre o nosso movimento não passam disso mesmo: mentiras. Mentiras e mais mentiras de quem não tem outros argumentos. E quando as mentiras não funcionam, o que é que eles fazem? Saem à rua e gritam por liberdade. Como se a liberdade lhes pertencesse. Então e a nossa liberdade? (Rodrigues, 2024, p. 110-111)

As doze páginas repetem uma fórmula muito ecoada nos últimos anos, especialmente se for analisada comparativamente com os documentos e programas eleitorais do Chega, desde a sua criação em 2019. O Manifesto Fundador, para ficarmos em um exemplo curto, afirma o compromisso do partido com o combate ao "politicamente correto", o que encontra reverberação direta aos ataques às minorias no monólogo de Romeu. A valorização de uma história pátria, obviamente imperialista e colonialista, e da qual não se deve envergonhar, abre caminho para a xenofobia e para as propostas de política anti-imigração. A defesa da moral e da família, o perfil dito conservador, atacará às mulheres, a ponto de Romeu chamar de histeria a questão da violência doméstica. Não faltam também as palavras contrárias à Revolução dos Cravos, que chamam os últimos cinquenta anos de uma falsa democracia e a todos, menos os seus, de corruptos, assumindo que não devem nada ao 25 de abril.

Lembremos que a peça foi encenada a primeira vez em 2020, ganhou a sua publicação em livro em 2024, mas que toda a ação se passa em 2028. O cenário não é apenas o de sobrevivência de Romeu diante do rompimento da tradição familiar das Catarinas, mas principalmente o de um contexto político em que a extrema-direita venceu, em que, segundo o fascista, as pessoas acordaram e os verdadeiros portugueses escolheram o lado certo: "Todos os dias, somos mais. Hoje somos a maioria, amanhã seremos todos. E o dia virá em que deixará de fazer

sentido falar da maioria e das minorias. O dia chegará em que falaremos apenas dos Portugueses. Verdadeiros Portugueses. Com orgulho" (2024, p. 111).

Não há outra voz na cena final, a peça se encerra com o monólogo do fascista Romeu, entre a realidade do presente e a promessa de um futuro: "Nós somos a realidade. Nós somos o futuro. Nós somos o caminho para um país novo. Um país do qual podemos, sem vergonha, sem medo, gritar o nome: Portugal. Viva a Nova República. Viva Portugal" (2024, p. 121). No entanto, os gritos de "Viva" se dão diante dos corpos das Catarinas. O outro entre elas sobreviveu, como sobreviveram tantos diante da morte de Catarina Eufémia em 1954, como tantos que ainda desejam um, dois ou três Salazares para arrumar a casa Pátria.

O intertexto da peça de Tiago Rodrigues se estende do "ato de restituição" da imagem de Catarina Eufémia ao descortinamento — daquilo que é óbvio, mas ainda sim urgente e necessário — do presente, da realidade atual da retomada das ideias do Estado Novo pela extrema-direita. Se a bisavó de Sara inaugura uma tradição-herança-tarefa de não se calar frente às injustiças, infelizmente, também existem herdeiros daqueles que assinaram Catarina Eufémia e daqueles que, silenciosamente ou não, foram cúmplices não só da sua morte.

Como conclamam os versos finais do poema "Catarina Eufémia", de Sophia de Mello Breyner Andresen (2015, p. 644), a força da luta precisava continuar e, talvez, precisaria ser infinda:

> [...]
> Tinha chegado o tempo
> Em que era preciso que alguém não recuasse
> E a terra bebeu um sangue duas vezes puro
>
> Porque eras a mulher e não somente a fêmea
> Eras a inocência frontal que não recua
> Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste
>
> E a busca da justiça continua.

É preciso deixar claro que a ideia do "outro entre nós" evocada no título deste texto não faz referência à Catarina que não quer ser Catarina — a Sara — mas aos fascistas que sobrevivem e se reinventam na sociedade portuguesa atual. O outro que é também um nós — por mais abjeto que seja. O 25 de abril não extinguiu uma série de pensamentos, uma mentalidade que ecoa nos discursos do Chega, que ataca diretamente a Revolução. O outro que ganha espaço midiático falando

atrocidades e encontra ressonância em cada Salazar que ainda vive em mentes retrógradas. O outro que, nos últimos anos, não se levanta da cadeira como na peça, sobrevivendo à tragédia que, mais uma vez, assim como ocorreu com Catarina Eufénia, mata inocentes, mas senta-se no parlamento e destila seu ódio, construindo vários outros, que precisam ser diferentes para que uma ideia distorcida e caduca de um "nós" ultrapasse séculos.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

BENTHAM, Jeremy. *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. New York: Dover Publications, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido* (O olho da história, II). Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FRANCO, Roberta Guimarães. Testemunhos em fragmentos: memórias do colonialismo português na peça *Amores Pós-Coloniais*. *Gragoatá*, Niterói, v. 25, n. 53, p. 993-1015, 2020.

FRANCO, Roberta Guimarães. Reverberações inquietas do passado: o ato de restituição das peças "Os filhos do mal" e "Esta é a minha história de amor", da companhia Hotel Europa. *In*: VIEIRA, Elisa A.; CORDEIRO, Rogério; TOLEDO, Paulo B. *Passagens de cena*: ensaios sobre relações de Literatura e Teatro. Belo Horizonte: Fino Traço, 2024a. p. 377-401.

FRANCO, Roberta Guimarães. Qual 25 de abril, qual Portugal, 50 anos depois? Questões de colonialidade na literatura portuguesa após 1974. *In*: PINHEIRO, Teresa; STOCK, Robert; THORAU, Henry (org.). *Fünfzig Jahre Nelkenrevolution Transkulturelle und Intermediale Perspektiven auf Portugals Demokratischen Wandel seit 1974*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2024b. p. 287-305.

GIL, José. *Portugal, hoje*: o medo de existir. Lisboa: Relógio d'água, 2008.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames*: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard UP, *1997.*

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução: Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2007.

LOFF, Manuel. Não são mesmo (neo)fascistas? O lugar da extrema-direita no assalto à democracia. *In*: HONÓRIO, Cecília; MINEIRO, João (coord.). *Novas e velhas extremas-direitas*. Lisboa: Edições Parsifal, 2021. p. 49-71.

LOURENÇO, Eduardo. *O fascismo nunca existiu*. Lisboa: Gradiva, 2026.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Tiago. *Catarina e a beleza de matar fascistas*. Lisboa: Tinta da China, 2024.

ROSAS, Fernando. *Direitas velhas, direitas novas*. Lisboa: Tinta da China, 2024.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 116–127, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.66207
SUBMETIDO EM: 15/05/2026 · APROVADO EM: 28/07/2026

"É o quadro que me comprometi com o destino a pintar": apontamentos sobre o tempo em Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís

"It is the Painting That I Have Committed Myself to Destiny To Paint": Notes on Time in Vergílio Ferreira and Agustina Bessa-Luís

Viviane Vasconcelos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
FAPERJ
vvasconcelos@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7413-5993

RESUMO: O artigo pretende analisar algumas reflexões acerca da relevância do questionamento das categorias de arte presentes nos romances *Na tua face* (2010), de Vergílio Ferreira, e *A Ronda da Noite* (2006), de Agustina Bessa-Luís, que, ao buscarem uma escrita que tensiona a percepção originária da manifestação artística, sobretudo por meio de narradores que mantêm uma relação de desvendamento dos enigmas da criação, elaboram algumas percepções sobre o tempo e trazem, consequentemente, imagens do pensamento, abrindo caminhos para outras reflexões para a criação literária e artística.

PALAVRAS-CHAVE: arte; pintura; tempo; literatura.

ABSTRACT: This article aims to analyze reflections on the relevance of questioning art categories within the novels *Na tua face* (2010) by Vergílio Ferreira and *A Ronda da Noite* (2006) by Agustina Bessa-Luís. By seeking a mode of writing that challenges the primordial perception of artistic expression — particularly through narrators who engage in unveiling the enigmas of creation — these works articulate insights into time and, consequently, evoke images of thought, thereby opening pathways for further reflection on literary and artistic creation.

KEYWORDS: art; painting; time; literature.

Pensar as obras de Vergílio Ferreira e de Agustina Bessa-Luís em diálogo, considerando as aproximações e distanciamentos, não é necessariamente uma novidade, tendo em vista os ensaios de Eduardo Lourenço, em O *canto do signo:*

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

existência e literatura (1993), e de Maria Alzira Seixo, em *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo* (1986). No entanto, pensá-las a partir da conversa que estabelecem com outras artes, incluindo não só os romances, mas também outros textos, como artigos e ensaios, parece ser um exercício interessante para perceber como ambos se dedicam a analisar determinados temas como elaborados ensaios, desenvolvidos em muitos escritos. Um dos pontos de articulação entre os dois escritores polígrafos, ambos com uma trajetória literária produtiva, é o tempo, como bem ensina Seixo (1986). No caso deste artigo, pensaremos como a destruição, a deformação, a predileção pelo tensionamento entre visibilidade e invisibilidade, por exemplo, podem trazer, como estratégias, um modo particular de pensamento sobre a relação entre arte e tempo. Para tanto, teoricamente, recortaremos algumas considerações de Walter Benjamin (1984) e Severo Sarduy (1989) sobre as formas de pensar o barroco, pois refletiremos acerca de dois romances que dialogam com as perspectivas barrocas de leitura, além da relação com a memória, indicada por Jacques Derrida (2001), no desenvolvimento de sua conceituação de arquivo. Destacam-se para esta análise, a fim de realizar uma seleção na obra dos dois escritores, os romances *Na tua face* (2010), de Vergílio Ferreira, e *A Ronda da Noite* (2006), de Agustina Bessa-Luís. Nos dois romances, como dito anteriormente, interessa a relevância que a manifestação artística assume na construção das personagens, não apenas com a perspectiva da contemplação, mas da destruição, provocando uma reação singular sobre as dimensões do tempo para as protagonistas.

A *Ronda da Noite*, que mantém um diálogo anunciado já no título com o quadro de Rembrandt, pintado entre 1639 e 1642, apresentará, assim como a conhecida obra barroca, realizada para apresentar a guarda de Amsterdã sob a proteção do capitão Frans Banning Cocq, muitos enigmas. Em um exercício intertextual, o famoso quadro surge na criação da escritora como uma alegoria instigante para pensar a história da família Nabasco, sobretudo de Martinho Nabasco, o último herdeiro do quadro, bem como serve para que o narrador possa apresentar as suas análises sobre o quadro, o contexto em que o pintor produziu a tela, isto é, outras leituras em que ficção e história dialogam.

Conforme mencionado, uma das hipóteses que o narrador apresenta para o pertencimento da obra à família Nabasco é a presença da obra no acervo. Somam-se a esse fato, outras possibilidades, não sendo possível, portanto, averiguar a autenticidade e a origem da obra de arte. Com as dúvidas expostas — que formulam um caminho que se abre na medida em que a narrativa se desenvolve — o enredo

— que segue o percurso de interpretações para o quadro e as personagens — vai se tornando uma encenação em que as posições que as pessoas ocupam são transitórias, fugidias, condenadas ao erro e ao equívoco:

> Mas no momento em que tudo está por decidir, a felicidade ainda está lá como se dependesse da ordem do capitão Cocq para dar início à parada. Quem não sabe que o homem há-de morrer? Só a menina, vestida para um baile ou para seu próprio enterro, não sabe. O resto do grupo está ali em equilíbrio entre os seus sofrimentos e as suas alegrias, e a sua vida tem um significado, a Ronda da Noite tem um significado — o de tornar inofensivo tudo o que fere e tudo o que salva (Bessa-Luís, 2006, p. 228).

A posição que cada um pode ter — visão permitida pelas perspectivas de movimento que a obra desperta — é, também, o que provoca a ideia de uma ação prestes a ocorrer, mas que se desloca na impossibilidade de uma interpretação única das cenas que acontecem simultaneamente: a guarda do capitão, outras pessoas que acompanham, a mulher iluminada. Todas as formas ganham ainda mais uma análise enigmática pela história real do quadro, que desperta uma discussão permanente sobre a originalidade, considerando, por exemplo, as partes que teriam sido recortadas da pintura e que recentemente, em 2021, foram simuladas em um formato mais próximo do tamanho inicial pintado por Rembrandt. No plano ficcional, ao seguir o quadro, a narrativa também é lida como a pintura, uma composição que se prolonga em verdades rasuradas, em máscaras que vão sendo retiradas: "Não são só os desenhos de Rembrandt que têm algo de inacabado. Toda sua obra tem essa respiração que se prolonga noutro quadro, o que torna o simples bosquejo em algo mais do que um movimento genial da mão sempre em experiência e gozo de sua arte" (Bessa-Luís, 2006, p. 304).

Ainda sobre a construção de um texto em fragmentos, a percepção é explorada, sobretudo, pelo protagonista: "O quadro chegou a ter, para Martinho, o sentido dum livro de adivinhas. Tinha que o ler e interpretar" (Bessa-Luís, 2006, p. 130). Enquanto isso, o narrador vai reinventando estratégias de adiar a verdade, tornando-a irrelevante, no sentido do alcance, mas fundamental na ideia da busca, da abertura de leituras e respostas. Por meio da análise do narrador, a personagem vai desenvolvendo uma relação mais próxima ao quadro, dissolvendo as fronteiras do real pelo imaginário. Sobre as personagens agustinianas, observa Maria Alzira Seixo:

> Assim, quase deixou de ter sentido falar em personagem de Agustina ou em acção dos romances de Agustina; a dissolução do real (de seres e de

> objectos), que na altura apontámos, avoluma uma dimensão espácio-temporal vivida, em que o tempo praticamente absorve o espaço sem deixar de o fazer existir, mas atribuindo a esse tempo uma espessura que já não é romanesca, antes a própria consistência de um discurso monológico que torneia, numa como que espiral corrosiva e triturante, a polifonia do vário acontecer que se torna fabulação egolátrica de um mundo apreendido com displicência e com afecto e assim retomado em verbo (Seixo, 1986, p. 110).

O ato de errar — como ação necessária para impulsionar a procura — anda ao lado da verdade, o que confere à narrativa um ritmo mais lento, de proposição de questões: "nós não queremos respostas, pelo menos, respostas de surpresa" (Bessa-Luís, 2006, p. 246). A afirmação é de Martinho quando outra personagem, o doutor Assis, pergunta sobre o porquê de não terem analisado a autenticidade da obra, indicando que ao protagonista interessa outros valores que a obra possui, como o de conter a dúvida, o indefinido:

> O erro é o acompanhamento de uma verdade e o que a faz percorrer o seu caminho em segurança. Porque erramos? Naturalmente porque a verdade se adianta a nós e ameaça assim a nossa liberdade. É preciso atrasá-la com o erro, que não é efeito da estupidez humana, mas uma delinquência propositada que nos faz ganhar tempo sobre a verdade (Bessa-Luís, 2006, p. 351).

O que importa ao narrador não é refletir sobre a experiência contemplativa da arte, mas apontar a emoção que produz na protagonista, no sentido de uma movimentação da vida, pois o olhar de Martinho passa a se confundir com a dinâmica que produz para ler o quadro, enfatizando a relação entre claridade e sombra, que pode ser a uma maneira de compreender a verdade nunca lida:

> Eu espero tudo de toda a gente. É como na Ronda, se me faço entender. Todos preparam a entrada num papel que pode nunca acontecer. São ligeiros e felizes na expectativa, mas depois da ordem dada pelo capitão, não se sabe como agiriam (Bessa-Luís, 2006, p. 294).

> As suas imperfeições, exploradas nos auto-retratos até à exaustão, estavam em relação com os fundamentos da vida, como se o homem não fosse um modelo mas o indicativo para outra coisa inabordável que pertencia ao não criado (Bessa-Luís, 2006, p. 113).

O exercício de leitura, como em outras obras de Agustina Bessa-Luís, retorna a saídas não fechadas, a fatos interrompidos, tempos ainda não acabados. Um exemplo

de quando isso acontece está no capítulo sobre o Torreão Vermelho, uma das propriedades da família. Em uma determinada passagem, o narrador afirma que estar na residência parece uma caminhada dentro de uma narrativa de Kafka, as pessoas parecem se desprender das paredes, funcionar como presenças, ainda que ausentes:

> Era como debruçar-se sobre um corpo aberto, ter à disposição as vísceras, o coração a bater no saco musculoso, muito diferente do coração que se grava numa árvore, num namoro de verão. E a cor da casa, dum vermelho pardo, um sujo grená semelhante ao sangue a que se misturou vinagre para não coalhar (Bessa-Luís, 2006, p. 206).

Além de todos os elementos plásticos com os quais a casa é descrita, a narrativa sustenta a vitalidade da criação e da memória. O romance anuncia, frequentemente, a fragilidade da verdade, embora pareça persegui-la, e se afirma no imperativo da fabulação, propõe um espetáculo tecido pelo prazer estético, decisivo em uma "epopéia duma total destruição. A destruição necessária e vital em que o homem alimenta a criação que tem a seu cargo" (Bessa-Luís, 2006, p. 310).

Convocando uma discussão sobre as formas de vida e morte, traduzida em capítulos como "Corpo e Alma", o último do livro, e "Dia de Finados", o primeiro, o romance constrói um inventário de outros objetos, casas, reforçando a ideia de que o que resta é a matéria com a qual a existência permanece a ser transformada. Por outro lado, não deixa de anunciar que a concretização do desejo, inevitavelmente, é sempre o caminho para o que é inconcluído, para a destruição das verdades.

Não parece ser por acaso que o quadro é, por fim, destruído por uma funcionária da família, que resolve limpar o quadro com água e sabão e esfregar a pintura. A obra de arte, ficcionalizada pelo romance, como também pela personagem, criação da criação, será o objeto de um desejo que foge, de um tempo outro que escapa, desliza, pois "o melhor do amor é o segredo" (Bessa-Luís, 2006, p. 131). No fim, Martinho Nabasco e o porta-bandeira do quadro permanecem: "[...] apresentável e intacto só o porta-bandeira, talvez seja o próprio Rembrandt" (Bessa-Luís, 2006, p. 337). Sozinho, de alguma maneira a personagem triunfa, na medida em que venceu o duelo, criando as dúvidas até as últimas linhas:

> Martinho teve uma pneumonia na entrada do Inverno e não pôde vencer a doença. A enfermeira que vinha recolher sangue para análise perguntava-lhe sempre a mesma coisa:
> — Então não consegue? Não consegue?
> Ele estava convencido que conseguia. Como toda a gente, aliás
> (Bessa-Luís, 2006, p. 359).

Convencido do seu êxito, a personagem possibilita uma reflexão acerca da perda como valor, assim como da ausência como motivadora do conhecimento. Um romance que pode ser lido como o quadro, pelo viés da angústia da não conclusão da obra total, parece funcionar, igualmente, com uma biblioteca a lançar a imagem do seu infinito labirinto. Esse saber particular do narrador enciclopédico agustiniano que, ao mesmo tempo, acrescenta e retira, dialoga com o que Jacques Derrida (2001), em Mal de arquivo: uma impressão freudiana, vai pensar a partir das contribuições freudianas.

> Mas é necessário insistir: esta potência arquiviolítica não deixa atrás de si nada que lhe seja próximo. Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (Destruktion), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como mneme ou anamnesis, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à mneme ou à anamnesis; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental como hupomnema, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou mememnto. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória (Derrida, 2001, p. 22).

A noção de falta originária se justifica na leitura do romance, uma vez que a estratégia do narrador agustiniano é pensar o lugar da ausência, que nunca é preenchido totalmente, o espaço da destruição como perspectiva de pensamento sobre o problema da memória. Nesse sentido, é evidente que pode haver um diálogo com o que anuncia Walter Benjamin, em Origem do drama barroco alemão (1984), no seu método para entender o barroco, quando fala da diferença entre gênese e origem, recorrendo às formulações de Leibniz para chegar à conclusão da importância da ideia. O seu entendimento — sem o qual não seria possível pensar na representação total pelo prisma do fragmento — permite a compreensão de uma imagem poder conter uma forma atemporal, pois "a verdade, presente no bailado das idéias representadas, esquiva-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber" (Benjamin, 1984, p. 51).

No caso do livro de Vergílio Ferreira, lançado três anos antes do seu falecimento — como também acontece com A Ronda da Noite, último livro publicado pela escritora — o narrador-protagonista começa com o luto, vive com a ausência da filha, Luzia, e com as mortes da mulher, Ângela, e do filho Lucrécio, que se suicida. Assim como no romance agustiniano, mas por outro caminho, Daniel se concentra em reconstituir a face, nunca alcançada totalmente, da mulher que recria constantemente, Bárbara.

Parece ser a narrativa de Vergílio Ferreira que melhor indica a formulação de um pensamento sobre a imagem, seja ela ocorrida pelo exercício da fotografia de Luz, pela memória de recriação de um amor não realizado, pelas perdas, pela pintura de Picasso, pelas gravuras de Francis Bacon ou, de uma maneira mais geral, por meio do exercício de elaboração de um tempo que não se percebe totalmente. O tempo — uma vez mais — que nunca pode ser reconstituído por completo, somente parcialmente. É a arte — no caso dos dois livros, representada pela pintura e, em Na tua face, também pela gravura e caricatura — que molda as experiências dos narradores, até mesmo na criação de possíveis versões incompletas da imagem nunca realizada de um ser ausente, que é Bárbara, ou de um quadro que só existe na visão e memória de Martinho. A constatação da ausência, através da morte, faz Daniel despertar para uma inquietude do olhar, uma forma de continuidade, como observa Luci Ruas, em "Como um pequeno desvio da linha da [...] perfeição"; Afinal, "Que raio é isso de beleza?" — Na tua face, de Vergílio Ferreira", ensaio que integra o livro Na arena do texto...Estudos de Literatura Portuguesa (2023):

> Ângela não é objeto do amor do narrador-protagonista, pelo menos no que implica a paixão e o arrebatamento. Não é a beleza que vê nela, mas um "certo modo sossegado" de ser, num nome tão amplo que "comporta (a sua) vida inteira agasalhada". Mas essa mulher é a invenção da linguagem de Daniel, e, por conseguinte, do seu desejo de criar, pois, quando fixa a imagem, ela já é ausência, porque está morta. Como Bárbara, Ângela emerge do vazio, nasce da memória e do desejo, mas por seu intermédio põem-se em xeque os princípios ordenadores do mundo que, na narrativa, se recontextualiza. E no entanto, é capaz de amá-la de alguma forma, ao se deparar com a radiografia onde desenha o corpo em negativo, onde a ossadura abre caminho para outra reflexão, de outro teor, mas que continua a pôr em xeque essa relação tensa entre o exterior visível e o interior que se faz visível (Ruas, 2023, p. 134).

Por outro caminho — que se difere do percurso de Martinho Nabasco — a ausência faz com que, aos poucos, o narrador consiga encontrar uma linguagem para dizer o luto. Mas, por meio das sombras, da notória imperfeição da vida e das pessoas, do disforme, por vezes, os romances se aproximam. Na narrativa vergiliana, as presenças marcantes da deformidade e o horror são características que se distanciam do romance agustiniano, mas que parecem buscar, pela destruição, formas de pensar o tempo. Sobre as discussões acerca da beleza, a famosa transgressão que o narrador realiza quando descreve uma paródia de uma corrida "olímpica" — em que o herói grego é derrotado, vencendo o que ninguém espera, o Serpa — é uma das maneiras para pensar a diferença. Durante a corrida, Atena,

Ajax, Ulisses e Serpa, além de serem atingidos pelo esterco, em uma disputa do horror, participam da inversão da ordem pela aparente desordem.

Pelo caminho da desconstrução, o narrador recorre a outras intertextualidades, como a descrição de Demoiselles d'Avignon, invertendo a previsibilidade de leitura da obra, assim como ocorre com as figuras de Francis Bacon. Beleza e fealdade serão — como no romance agustiniano acontece com a contemplação e a rasura — conceitos problematizados por Daniel, que ainda guarda na memória a atividade de caricaturista, na mesma medida em que se dedica à autópsia, formas de nítida investigação do intervalo do tempo, entre vida e morte:

> Acabou o tempo da beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencionada como tirar o chapéu que já ninguém usa, da expropriação da vossa ontologia, da marginalização da vossa verdade natural, da afirmação exclusivista da luz, da exclusão do estrume para a estrumeira municipal depois de servidas as flores com que os exploradores se enfeitam, [...] Hoje é o tempo da treva, do disforme, do ódio que gera a disformidade para a haver quando a não há, da glorificação da sordidez e do horror, da reabilitação do excremento para ele ser também filho de Deus e Deus se não queixar de lho quererem roubar, da extensão da maravilha ao que está antes de ela ser e se cumpre na vida como um intestino grosso (Ferreira, 2010, p. 69).

> Tenho horror ao natural, a não ser quando ele já o não é, suponho. Distorcido maligno estropiado. E então é só copiar. Mas eu gostava mesmo assim de ajudar a Natureza no seu desaforo. Alguns queixavam-se-me do massacre. Eu adorava. Pegar num rosto e devastá-lo de horror e ficar igual ao que estava por fora mas se não via por estar por dentro. Revelar o que se não via e deitar fora o que o não deixava ver (Ferreira, 2010, p. 11).

Os dois fragmentos acima são exemplos da hipótese que está sendo desenvolvida. No romance de Vergílio Ferreira é possível notar que a distorção, a destruição, e outras ações derivadas, são maneiras de pensar o invisível, a face oculta, um outro tempo para o qual somente a morte pode olhar. São as obras de arte mencionadas — bem como as representações dos rostos e memórias — insistências em formular outras faces da visibilidade, transformando em forma, ainda que fragmentária, a realidade das pessoas, objetos, memórias. Cabe dizer que são estratégias que vão indicar a violência também da ação do tempo, o imponderável que se manifesta e retira da experiência qualquer pretensão de apreensão da verdade. Sobre essa questão, Vergílio Ferreira explica:

> Porque dizer emoção não é dizer bem o que acontece ao transpor o limiar do mistério, do êxtase, do que se ergue além de nós, da transfiguração, da plenitude. E só

> esse excesso é para o artista o bastante, no seu modo de o não ser. Finda, porém, a obra, o artista é expulso dela e do milagre que nela aconteceu. E o que dela resta é assim não bem a sua memória, que fora dela rápido se desvanece, mas a invencível obsessão de que o milagre de novo não aconteça. Ou mais seguramente a decepção final de que não tenha afinal acontecido. Porque a verdadeira arte mora no eterno e nós somos tão mortais. Como não entender que se tente recomeçar? Porque mesmo que só se tivesse de facto vencido, o artista sabe que toda a vitória se explica na derrota, depois de se vencer. Assim a verdadeira vitória está apenas na esperança de a conquistar. Mas um livro é isso particularmente evidente. Porque a emoção com que se escreve transborda normalmente do que se escreve ou pouco fica dela onde era razão de ficar. E é o que a leitura a frio de um leitor poderá imediatamente reconhecer. A arte é um ardil invisível para capturar a liberdade de quem a enfrenta. E a emoção é o que é mais posto em causa, nesse jogo de dar e tirar. Ler é um trabalho de arqueologia, na reconstituição, pelo que resta, do que o autor julgou ter aí deixado (Ferreira, 1995, p. 37).

Intitulado de "Do impossível repouso", o texto integra as atas do colóquio *Vergílio Ferreira. Cinquenta anos de vida literária,* de 1995. A afirmação de que a arte mora na eternidade, em outro acesso temporal — o que dificulta a percepção da ideia da arte — associada à reflexão de que a realização de uma obra já engendra a forma da derrota, do recomeço, falam sobre a incompletude que está presente de maneira ensaística também em *Na tua face.* Pensar na leitura como uma "arqueologia, na reconstituição, pelo que resta", parece indicar o propósito dos romances.

Como provocações filosóficas sobre os desafios da arte, os textos mantêm as discussões sobre os limites temporais humanos, o que implica estreita relação com um debate ético acerca do desafio humano de apreensão do seu próprio agir, pensar, esforço de projeto interrompido frequentemente, por exemplo, pela derrota, pelo desvio: "Esse desejo de conhecer a verdade que não é aprendida nem estudada existe em todos nós. No dia de Ano Novo, por exemplo, torna-se mais forte essa necessidade de esclarecer o sentido da vida" (Bessa-Luís, 2015, p. 63). Na citação, retirada de um dos textos de *Crónica da manhã* (2015), a escritora Agustina Bessa-Luís expressa a dificuldade que pode ser aplicada aos narradores analisados neste artigo.

Nos dois romances, percebe-se que o diálogo com a arte, pela destruição das categorias do belo, pela dúvida e por outras vias de questionamento apresentadas, pretende ratificar a percepção sempre por acontecer, a demonstração de uma imagem do mundo desordenado. Com isso, as obras elaboram demoradas reflexões sobre o que é o trabalho artístico, como acontecem as atividades da pintura e da literatura, recorrem a teorias da arte e da filosofia para rascunhos de ensaios sobre as dimensões da arte.

As personagens, como espelhos das obras que leem, criam e recriam, encenam noções de efemeridade, pequenos vestígios da integração entre passado, presente e futuro.

Por entre luz e sombra — caminho mais evidente no romance agustiniano, mas perceptível em diversos momentos da narrativa de Vergílio Ferreira, na escolha dos nomes das personagens, na claridade e escuridão, no uso da fotografia — os dois textos reforçam a visão barroca também dos sentidos. Afirma o narrador do romance vergiliano ao falar de Luzia (Luz): "Às vezes apanhava os restos de conversa sobre as fotografias. Coisas de luz e sombra, de "ruídos", mas tudo como fala não do que ardia ali mas só da chama desse arder, se me estou a explicar bem" (Ferreira, 2010, p. 203).

Para Severo Sarduy, em *Barroco* (1989), como um desvio em relação à estabilidade permitida pelo círculo, a elipse passou a representar a incerteza em relação ao funcionamento do universo. O movimento elíptico, capaz de esconder uma parte, desestabiliza o conhecimento. Afirma Sarduy:

> A elipse, nas suas duplas acepções, surge desenhada em torno de dois centros: um visível (o significante marcado | o sol), diurno, que resplandece na frase barroca; o outro obturado (o significante escondido | o centro virtual da elipse dos planetas), elidido, excluído, sombra. Carência, defeito: a noção está presente na etimologia da palavra elipse: anuncia preconceitos a que se submeterá: (elipse em grego), que significa falta, aplica-se à elipse retórica, em que algo foi suprimido, bem como à elipse geométrica, em que algo falta para se ter um círculo perfeito (Sarduy, 1989, p. 68).

A consciência de um equilíbrio ocasionado pela difusão de um modelo cosmológico anterior, o do círculo, desaparece assim que a Terra pode ser um espaço destinado ao acaso, que não permite ser controlada. A sensação de uma instabilidade começa a formar uma nova consciência. Por sua vez, as representações resultantes desse novo modelo serão identificadas nas manifestações artísticas do período. É por meio da identificação de uma distorção da forma, de uma quebra da lógica de sentidos, por exemplo, que seria possível identificar uma imagem acerca da forma de pensar o barroco que nunca desapareceu.

Com isso, levando em consideração o que foi dito até agora, as inversões de sentidos que os dois livros fazem — destacando a ação da abertura das imagens até a revelação do que está sempre escondido, seja na forma da distorção e do grotesco ou, ainda, na leitura que deixa apenas uma parte do quadro que não se conclui — revelam uma atitude corajosa dos narradores, que exploram até o fim, pela criação literária, a ideia de um tempo que nunca poderá ser escrito. Por essa razão, além do momento final de Martinho Nabasco — convencido de que havia

conseguido expor todas as possibilidades de interpretação — há nas últimas páginas do romance vergiliano uma conclusão que se aproxima, em certa medida, da narrativa agustiniana. Refiro-me ao cansaço e a insistência de uma longa obra que o narrador-protagonista pinta há anos, a última aparição do rosto de Bárbara, passagens de visibilidade interrompidas, por fim, pela neblina do mar: "Levantámo-nos e de súbito eu vi, eu vi o rosto de Bárbara rejuvenescer, a face lisa do esplendor. E imprevistamente era aí que eu repousava, na tua face, na imagem final do meu desassossego. Bárbara, disse eu, Babi" (Ferreira, 2010, p. 222).

Diante da existência imperfeita que o cerca, o médico Daniel tenta salvar, através da palavra, a memória pela imagem e pelo verbo. Nos dois romances, fica a atmosfera nebulosa — sugerida pelo inverno, em *A Ronda da Noite*, e pela neblina do mar que leva Bárbara, em *Na tua face*. Inconclusivos, os livros reafirmam o compromisso com uma escrita que, como anuncia Vergílio Ferreira, ocorre na "reconstituição, pelo que resta" (Ferreira, 1995, p. 37), ratificando, igualmente, o que o narrador vergiliano insere como um pacto com a vida, o quadro que "me comprometi com o destino a pintar" (Ferreira, 2010, p. 47).

Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão.* Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A ronda da noite*. Lisboa: Guimarães, 2006.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Crónica da manhã*. Lisboa: Guimarães, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERREIRA, Vergílio. *Na tua face.* Lisboa: Quetzal, 2010.

FONSECA, Fernanda Irene (org.). *Vergílio Ferreira.* Cinquenta anos de vida literária: actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo* – existência e literatura. Lisboa: Presença, 1993.

RUAS, Luci. *Na arena do texto...Estudos de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução: Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos Lisboa: Vega, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 128–143, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.66311
SUBMETIDO EM: 06/01/2026 · APROVADO EM: 28/07/2026

"os que são nossos inimigos": o mesmo e o outro em *Cabeça de galinha no chão de cimento*, de Ricardo Domeneck[1]

"those who are our enemies": The Self and the Other in Ricardo Domeneck's Cabeça de galinha no chão de cimento

Rodrigo Garcia Barbosa
Universidade Federal de Lavras (UFLA) | Lavras | MG | BR
rodrigobarbosa@ufla.br
https://orcid.org/0000-0002-0775-0475

RESUMO: Neste trabalho, propomos uma leitura de poemas de Ricardo Domeneck, presentes na coletânea *Cabeça de galinha no chão de cimento* (2023), explorando as relações de identidade e alteridade que surgem a partir da recuperação, pela memória, da infância e da família, e que envolvem o próprio *eu* do poeta. Para tanto, além de dialogar com parte da fortuna crítica sobre o poeta e sua obra, nos sustentamos principalmente na visada antropológica de Eduardo Viveiros de Castro (2018), que concebe uma "hipótese perspectivista" baseada em regimes ontológicos ameríndios. Ao final, reconhecemos que a conhecida aversão de Domeneck às dicotomias excludentes se aplica à coletânea selecionada, ao identificarmos a dissolução das fronteiras rígidas entre o *mesmo* e o *outro*, a partir da revelação das violências constituintes dos espaços e das comunidades que os poemas recuperam.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; memória; violência; Ricardo Domeneck.

ABSTRACT: This paper proposes a reading of poems by Ricardo Domeneck, collected in *Cabeça de galinha no chão de cimento* (2023), exploring the relations of identity and alterity that emerge from the recovery, through memory, of childhood and family, and that involve the poet's own self. To this end, in addition to engaging with part of the critical scholarship on the poet and his work, we draw primarily on the anthropological perspective of Eduardo Viveiros de Castro (2018), who conceives a "perspectivist hypothesis" grounded in Amerindian ontological regimes. In closing, we recognize that Domeneck's well-known aversion to exclusionary dichotomies applies to the selected collection, as we identify

[1] Este trabalho parte das reflexões desenvolvidas no âmbito do projeto "Dissonâncias no Atlântico de língua portuguesa: temporalidades, mentalidades e circularidade cultural entre Brasil, Portugal e Angola", financiado pela Fapemig.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

the dissolution of rigid boundaries between the self and the other, stemming from the revelation of the constitutive violences of the spaces and communities the poems recover.

KEYWORDS: Body; memory; violence; Ricardo Domeneck.

"sabemos que jamais temeste
o espelho
ou o reflexo e a reflexão-de-si
mas o aguardaste paciente
para consumar tua intrínseca vidobra"
(Ricardo Domeneck, "Defesa da mais famosa Górgona")

1 Chamamento inimigo

A poesia de Ricardo Domeneck é marcada pela presença de elementos como o corpo e a memória, concebidos a partir da não aceitação de perspectivas dicotômicas que separam e excluem entre si o eu e o outro, o subjetivo e o objetivo, o lírico e o histórico. O próprio poeta evidencia essa concepção quando afirma:

> Eu sempre fiz do questionamento de dualidades um dos pontos principais do meu trabalho. [...] É por isso que me interessa, unindo a temática amorosa com a quebra de dualidades, a noção de dissolução do EU no OUTRO. [...] Mais uma vez, retornamos ao que falávamos antes, sobre a dissolução do EU no OUTRO, nas dualidades pouco saudáveis que separam o subjetivo do objetivo, o concreto do abstrato, o corporal do espiritual. Tudo isso está ligado (Domeneck, 2010).

Disso resulta o que a crítica reconhece — a partir do título de seu primeiro livro, *Carta aos anfíbios* (2005) — como uma condição "anfíbia", dual em sua capacidade de abarcar simultaneamente diferentes mundos, culturas e existências:

> [...] nada mais avesso ao projeto poético de Ricardo do que o estabelecimento de tais divisões e hierarquizações, essa dicotomia entre o "alto" e o "baixo" na cultura, essa balança que coloca, de um lado, roqueiros e, de outro, filósofos e poetas. Se aceitarmos tais separações como válidas, já demos o primeiro passo para a incompreensão do que esse pequeno volume, não por acaso "anfíbio", traz de inovador.
>
> Para começar, a própria imagem do anfíbio presente no título, "habitante do duplo em unidade", surge tanto da leitura de Mircea Eliade quanto do *Amphibian*, da islandesa Björk. Além disso, essas hierarquizações só podem soar estranhas para Ricardo, que, em Berlim, onde vive, alterna leitura de filosofia e

> poesia com o trabalho como DJ em clubes noturnos. De certa forma, o grande recado dessa "carta" é a vontade anfíbia de superar as dicotomias obsoletas com que a mente ainda se resigna a trabalhar (Azevedo, 2006).

Presentes no primeiro livro, tais elementos persistem em *Cabeça de galinha no chão de cimento*, coletânea publicada em 2023, vencedora do Prêmio Jabuti e do Prêmio Literário da Biblioteca Nacional em 2024, na categoria poesia. Composto por trinta e seis poemas em sequência, sem divisões ou seções, o livro tem na memória sua linha de força mais evidente, em chave autobiográfica que recolhe a infância, a família e o lugar de origem implicados no corpo do próprio poeta: "A criança evocada pelo poeta em tantos poemas [...] é ele mesmo, Domeneck, revisto em sua infância interiorana como o membro mais frágil do clã familiar embrutecido" (Ribeiro, 2025). Por isso, esses elementos são as principais referências para o que reconhecemos como o encontro do "eu" com o "outro", este replicado nos vários "outros" que se apresentam nos poemas, incluindo o próprio poeta que se vê; encontro que se dá a partir da condição "anfíbia" dessa obra, expressada por Domeneck como a "dissolução" dos elementos entre si — poeta, infância, família e espaço dissolvidos uns nos outros.

A partir desse reconhecimento, observaremos como nessa poesia se estabelece uma relação *eu-outro* baseada na rarefação das fronteiras que os separam, sem que isso resulte na completa anulação de suas diferenças, permanecendo uma tensão que transita entre identidade e alteridade, a proximidade e o distanciamento presentes nos poemas e que são, concomitantemente, constituintes dos seres neles contemplados. Tal proposição parte de um conjunto de versos extraídos do poema "A herança da coruja", que compõe a coletânea, em que desponta a figura da avó materna, e se lê:

> [...] Foi-se
> então para o bairro dos mortos,
> os que são nossos inimigos
> — já nos alertavam os povos
> originais da terra. A ladainha
> de suas bocas é uma, só uma:
> "Juntem-se a nós". Há que
> resistir ao chamado [...]
> (Domeneck, 2023a, p. 40).

O trecho ilustra a perspectiva a partir da qual nossa leitura se desenvolve. Nela, a memória aparece como um fantasma a convocar para o passado, como os mortos a clamar: "Juntem-se a nós". Por isso, a rememoração não é uma ação sem riscos; a evocação não é tranquila e inofensiva, mas cheia de rasgos, feridas abertas

pelas identificações e desidentificações que se produzem nos poemas. É preciso "resistir ao chamado", mas Domeneck escolhe enfrentar os "nossos inimigos", que são "nossos", partes de "nós". A expressão é rica em ambiguidade, pois, se por um lado estabelece a separação e o distanciamento daquilo que é antagônico, adversário, por vezes hostil, por outro contrapõe a noção de posse, de pertencimento, até de intimidade. Resulta, então, uma dimensão de inevitabilidade, tal como a da morte, a impossibilidade de resistir ao chamado da memória, já que ela convoca a um encontro consigo mesmo. Entretanto, este também é um encontro com a história dos corpos abarcados pela rememoração, que compõem uma comunidade que se distribui ao longo do tempo — temporalidades distintas que se reúnem na recordação. Portanto, os poemas de *Cabeça de galinha no chão de cimento* não se restringem à vida pessoal do poeta, à sua intimidade, mas alcançam também a coletividade em que ele se insere, da família à região, trazendo à tona um Brasil interiorano e interiorizado, recuperado em seu passado e em seu presente.

2 Uma condição ancestral

A família ocupa um lugar de destaque em *Cabeça de galinha no chão de cimento*, cujo título remete ao hábito da avó materna de matar galinhas para dar de comer à descendência, descrito em "Morticínio ancestral":

> Quando minha avó torcia o pescoço
> dos frangos, não raras vezes
> chegando a decapitá-los,
> e os lançava ao chão frio de cimento
> para aquela dança assustadora,
> não havia em seu rosto
> paixão, prazer ou pena.
>
> Na escuridão escondida dentro do meio-dia,
> aqueles morticínios eram os atos
> mais honestos na violência
> daquela casa e daquela infância.
>
> Afogando na água fervente
> os cadáveres sem cabeça
> (que ficara de banda no quintal
> interrogando seu Criador),
> ela passava a depená-los, ágil,
> qual fosse um gavião-pedrês
> (Domeneck, 2023a, p. 27).

Há nesta rememoração da avó — na recuperação dos quatro avós, maternos e paternos, à memória de quem o livro é dedicado — mais do que o registro de uma imagem ou de um episódio da infância: o poema oscila entre a compreensão e o julgamento da ação praticada, a partir da indicação de ausência de "paixão, prazer ou pena" no rosto da mulher que executa os animais. Em vez de indiferença ou amoralidade, este verso e os que se seguem apontam para uma moral que não hesita entre a vida das galinhas e a fome da prole, que legitima o "morticínio" e o reveste de honestidade e inocência:

> Como o cafuné do crânio da onça
> no crânio da capivara,
> ou o abraço anelar das garras do carcará
> ao redor do corpo todo-torso da cobra,
> nada naquela velha
> era cogitado
> para além da missão simples:
> alimentar a prole.
>
> Como todo animal que não questiona
> a cadeia alimentar diante da fome,
> minha avó foi o bicho mais inocente
> da minha casa e da minha selva
> (Domeneck, 2023a, p. 27-28).

Convivem no poema elementos distintos que, em acordo com a condição anfíbia dessa poesia, não se isolam, mas se conjugam, tornando-se simultâneos: a "escuridão escondida dentro do meio-dia". As escolhas semânticas reforçam a "dissolução" desses elementos entre si, como nos termos utilizados para descrever os atos de predação praticados pela onça contra a capivara, pelo carcará contra a cobra — "cafuné" e "abraço" que confrontam o golpe com a carícia. Mas é preciso advertir que, se há inocência, não há ingenuidade: a leitura do poema não deixa espaço para a idealização da ação da avó (nem da onça e do carcará mencionados); não se justifica a execução dos frangos pela "boa intenção" de alimentar a família. A violência e as mortes dela decorrentes constituem o quadro de um sacrifício sem redenção: "as galinhas são vítimas sacrificadas, em rituais cotidianos e brutais, no altar da fome familiar" (Ribeiro, 2025); mas a elas não é reservado um lugar no panteão dos que se doam pelo bem alheio — "Afogando na água fervente os cadáveres sem cabeça", são depenadas, enquanto o crânio descansa no "chão de cimento". Se há um elogio, é à matriarca, que assume a tarefa de "manchar as mãos de sangue", enquanto as "cachorras da casa", as bocas afiadas e inúteis da família,

em contraste com a honestidade e a inocência da mulher, lavam as mãos. Então, inocência, honestidade e violência se entrecruzam em um movimento que as complexifica, não permitindo considerá-las de forma isolada e contrastante: como a morte, certas violências são inevitáveis e, por isso, mais honestas e inocentes; pelo menos quando comparadas à oportuna passividade daqueles que se beneficiam, mas não praticam a ação — outras violências, como a "violência daquela casa e daquela infância", das "cachorras grandes e gordas", que parasitam e assombram neste e noutros poemas da coletânea:

> Mais do que os gatos e pombos,
> mais do que os jabutis e coelhos,
>
> com certeza
>
> era mais inocente minha avó
> do que as cachorras da casa,
> aquelas cachorras grandes e gordas
> com os dentes afiados — mas inúteis,
>
> esperando também da mamífera-anciã
> que manchasse ela as mãos de sangue
> (Domeneck, 2023a, p. 28).

A rememoração é arriscada porque nela nada está pacificado: o retorno ao passado é o reencontro com a violência em diferentes dimensões; não só honestas ou desonestas, inocentes ou não, mas também privadas e coletivas, reencontro com outros e consigo. A memória acionada recupera um tempo em que a tensão é constitutiva das inter-relações, implicando todos os sujeitos envolvidos: está na relação entre a avó e o neto (que também inclui as galinhas), no ato de arrancar suas cabeças para "alimentar a prole", que permanece como gesto de afeto; está no oportunismo das cachorras que também afeta o poeta até a memória. Tais inter-relações, afetivas e violentas, constituem uma rede, a comunidade que o poema recupera e na qual as separações *eu-outro* são diluídas pelas aproximações que o gesto memorialístico realiza, colocando em posição de equivalência os atores implicados, pelo menos no plano de suas associações. Isso fica evidente a partir do depoimento do próprio Domeneck ao apresentar o livro:

> [...] [livro] no qual eu me debruço sobre um espaço geográfico específico do Brasil, com a sua cultura, com a sua linguagem, que é o que nós chamamos de interior, mas um interior aqui que se confunde de certa forma com o bioma do Cerrado, com algumas pitadas de Mata Atlântica e de Pantanal; e faz sentido trazer a pala-

> vra bioma para essa conversa porque no livro eu discuto muito das nossas relações entre nós, as nossas relações humanas no âmbito religioso, no âmbito familiar, no âmbito político também, mas eu tento expandir isso também para nossas relações com outras espécies e também, de certa forma, comparando nossas relações com as relações internas das outras espécies. Isso é algo que é importante; tem sido importante para mim nos últimos anos (Domeneck, 2023b, transcrição nossa).

Ou seja, no poema em questão a ação da matriarca põe em evidência não somente os vários sujeitos nela implicados, mas principalmente as relações entre eles; seres da mesma espécie ou não, diferenciação diluída pelo exercício comparativo realizado, que coloca de um lado avó, onça e carcará; de outro, galinha, capivara e cobra; e entre eles a violência que sacrifica a presa pela sobrevivência do executor e de seus descendentes. Ao equivaler os gestos, a aproximação supera a convencional dualidade entre humanos e animais, inserindo-os em uma só comunidade, não apenas pelos paralelismos indicados (que, afinal, podem ser tomados em chave alegórica, meramente ilustrativa), mas também pelo fato de que os animais, como as galinhas e as cachorras, efetivamente compõem o cotidiano da família. O ponto em questão é que, mais do que semelhança, o que o poema propõe é a equivalência entre os sujeitos e suas ações, pois todos fazem parte da mesma comunidade, do mesmo universo, do mesmo "bioma", nas palavras do poeta (a escolha dos animais mencionados, predadores e presas, reforça essa condição). Tal proposta assume uma visada antropológica que podemos aproximar do que Eduardo Viveiros de Castro (2018, p. 36-37) apresenta como uma "hipótese perspectivista", que contrapõe "os regimes ontológicos ameríndios" àqueles "mais difundidos no Ocidente precisamente no que concerne às funções semióticas inversas atribuídas ao corpo e à alma". Tal hipótese considera uma diferença na perspectiva a partir da qual se define o estatuto do humano e do não-humano: numa perspectiva eurocêntrica, caberia à presença da alma estabelecer a humanidade do corpo; numa perspectiva ameríndia, a alma é atributo de todos os seres, residindo no corpo semelhante o atributo da humanidade:

> O etnocentrismo dos europeus consistia em duvidar que os corpos dos outros contivessem uma alma formalmente semelhante às que habitavam os seus próprios corpos; o etnocentrismo ameríndio, ao contrário, consistia em duvidar que outras almas ou espíritos fossem dotadas de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas (Viveiros de Castro, 2018, p. 37).

Para nossa leitura, tal perspectiva interessa porque permite contrastar uma "*práxis europeia*", que diferencia culturas "*a partir de um fundo corporal-material dado (a natureza)*", com uma "*práxis indígena*", que diferencia espécies "*a partir*

de um continuum sócio-espiritual dado 'desde sempre'" (Viveiros de Castro, 2018, p. 38). Ou seja, ler o poema a partir dessa "perspectiva" nos permite organizar as relações entre os seres nele implicados, de modo que as diferenças convencionais entre humanos e não-humanos se dissolvem: o "*continuum sócio-espiritual*" alcança todas as espécies, todos os seres e, portanto, todos são potencialmente humanos, dotados de subjetividade, de capacidades sociais e espirituais. Não pretendemos com isso estabelecer algum tipo de vinculação formal e sistemática entre a obra do poeta e as ideias do antropólogo, mas tomar a teoria como referência para uma abordagem que congregue seres e espaços em uma unidade interacional compatível com as imagens produzidas, já que as relações de identidade e alteridade presentes no poema não se submetem às categorias convencionais, meramente baseadas em diferenças biológicas, mas se organizam em torno do reconhecimento de uma "alma" comum, permitindo colocar avó, onça e carcará em posição diversa das galinhas e das cachorras[2], por exemplo, embaralhando o que comumente se reconhece como *outro* e como *mesmo*.

O título do poema, "Morticínio ancestral", favorece essa abordagem, ao estabelecer como elementos definidores do universo que os versos recuperam uma inter-relação necessária entre todos os sujeitos implicados, baseada nas violências descritas, em um espaço que não é neutro ou substituível, mas parte integrante — constituída e constituinte — dessas relações. Afinal, o termo "ancestral" desloca a questão de uma mera recuperação genealógica, no sentido mais limitado de uma descendência, para uma dimensão mais ampla que engloba o conjunto de fatores biológicos e culturais transmitidos pelo "*continuum sócio-espiritual*" mencionado. Assim, a violência não é um atributo da família, representada pela avó, mas parte integrante deste "bioma", um vínculo entre seus habitantes, de qualquer espécie. Contudo, as posições dos sujeitos nesse espaço e suas relações não são idênticas: como já comentado, há uma marcada diferença entre a avó e as cachorras, entre as violências praticadas por elas, que implica uma espécie de julgamento moral no poema, ainda que velado. Portanto, a herança ancestral do morticínio define papéis diferentes para os atores desse espaço, a partir dos quais as relações de alteridade e identidade se definem. É o que concluímos ao retornarmos a Viveiros de Castro, que afirma:

> A humanidade é a posição do congênere, o modo reflexivo do coletivo, e como tal é derivada em relação às posições primárias de predador ou presa, que en-

[2] Isso não significa abolir as categorias *humano* e *não-humano*; afinal, como Viveiros de Castro observa, o "etnocentrismo ameríndio" também admite tal diferenciação, baseando-a, entretanto, não na presença ou não de uma alma, mas em uma equivalência corporal, perspectiva a partir da qual desenvolvemos nossa leitura.

> volvem necessariamente outros coletivos, outras multiplicidades pessoais em situação de alteridade perspectiva. A semelhança ou congeneridade surge por suspensão deliberada, socialmente produzida, de uma diferença predatória dada; ela não a precede (Viveiros de Castro, 2018, p. 47-48).

O autor completa, em nota à citação destacada acima, que "'Humano' é o nome de uma relação e não de uma substância" (Viveiros de Castro, 2018, p. 47), o que desloca a percepção do *outro* e do *mesmo* de uma condição essencial constituinte (a presença ou não de uma alma herdada) para uma posição relativa nas dinâmicas que compõem a comunidade, ultrapassando com isso as identificações estabelecidas a partir das concepções biológicas convencionais. Coincidentemente ou não, tais posições são definidas, segundo o antropólogo, a partir das dinâmicas de predação, o que reforça a pertinência da aproximação que propomos entre teoria e poema. Assim, temos predadores e presas — avó e galinha, onça e capivara, carcará e cobra — cujas posições relativas são demarcadas por suas ações. Entretanto, como observa o antropólogo, "não há existente que não possa ser definido nos termos relacionais gerais de sua posição em uma escala relativa de potência predatória" (Viveiros de Castro, 2018, p. 45). Com isso, tais posições não são estanques, essenciais, mas definidas pelas dinâmicas em que esses seres se inserem: o predador de um pode ser a presa de outro. Nos permitimos, então, considerar a condição "anfíbia" desses seres, em sintonia com a poesia de Domeneck, o que não abole a existência de processos de identificação no poema, dos quais resultam inclusive avaliações positivas e negativas de ações e sujeitos. Disso resultaria a visão positiva sobre o gesto da avó, em sintonia com as dinâmicas do bioma em que ela se insere, corroborada pela analogia com outros predadores, "mamífera-anciã": honesta e inocente; limpa, mesmo manchando as mãos de sangue. Resultaria também a visão negativa das "cachorras da casa", "grandes e gordas", cuja adjetivação, mais do que a aparência, parece designar o comportamento indiscreto, oportunista, de quem se coloca à margem do movimento para dele apenas extrair o que lhe convém: violência extrativista, aproveitadora, que em geral parece contaminar todos os animais domésticos (os gatos, pombos, jabutis e coelhos mencionados também parecem "da casa", excluídos da dinâmica predatória, pelo menos como agentes). Por fim, resultaria também a visão ambígua sobre as galinhas (assim como a capivara e a cobra): corpos afogados e ferventes, cabeças abandonadas no chão, que interrogam "seu Criador". Tal ambiguidade é acentuada nessa interrogação que confunde aquele que dá fim com o que dá origem, o que finda com o que inicia essas subjetividades reconfiguradas a partir do gesto sacrificial, composto por

morte e sobrevivência, morticínio e ancestralidade, e revestido de uma dimensão divina a partir do uso da letra maiúscula. Ambiguidade ainda mais acentuada se consideramos a volatilidade desse substantivo masculino e maiúsculo associado à avó, fenda ou fresta que atravessa o texto em direção ao próprio autor: o poeta, que também "ficara de banda no quintal", como ilustra a dimensão memorialística dos poemas, inquietado por essa interrogação, ferida entre *o que vemos e o que nos olha* que confunde vidente e visível, o que vê e o que é visto, que engloba o ver e o ser visto vendo, momento em que a "a modalidade do visível se torna inelutável — ou seja, votada a uma questão do *ser*" (Didi-Huberman, 1998, p. 34), ato constituinte dos sujeitos dessas visões, que em suas diferentes perpsectivas se interrogram enquanto miram seu "Criador".

Como observa Gustavo Silveira Ribeiro (2025) sobre a imagem que dá título ao poema: "ela fixa corpos vulneráveis num quadro em que o poeta, de algum modo, se projeta. Ele identifica-se com as galinhas (e com todos os seres que vivem o ciclo presa-predador, vítima-algoz)". Assim, o olhar interrogante do poeta retorna ao passado para um exercício que, mais do que memória, é reconhecimento de si e dos outros; reconhecimento crítico que desvela a violência como a própria matéria do passado; reconhecimento trágico que, se não iguala todos os agentes envolvidos, nem por isso se desvia do que encontra: um morticínio ineludível e inevitável, em que todos, de uma forma ou de outra, são "nossos inimigos", inclusive aqueles com os quais nos identificamos.

3 As exigências da memória

Ao comentar a obra de Proust, Walter Benjamin (1994, p. 37) adverte que "o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência". A relevância dessa observação para poemas como os de *Cabeça de galinha no chão de cimento* se evidencia a partir da dedicatória que abre a coletânea:

> À memória de
>
> Joan Domènech, avô paterno, analfabeto,
> enfartado no cabo da enxada, morto mais
> jovem do que sou hoje;
>
> a José Cardoso, avô materno, analfabeto,
> que ouviu a voz de Deus num alto-falante,
> de quem herdei a coisa crônica;

> a Conchetta Sciarra, avó paterna, analfabeta,
> guardiã da romãzeira, do terço e do crucifixo,
> de cabelos ruivos qual fogueira de São João;
>
> a Rosária Balthazar, avó materna, analfabeta,
> das veias de brinquedo, a pacífica, cozedora
> dos bolinhos de chuva
> (Domeneck, 2023a, p. 7).

Escrito em modo poético, o texto formalmente ressalta o paralelismo entre os quatro ancestrais homenageados, cada um recolhido em um terceto marcado pela construção anafórica do verso inicial, repetindo a fórmula que encadeia nome, parentesco e uma condição comum a todos: o analfabetismo. Tal condição contrasta com o próprio ofício do poeta, fundado na intimidade com a palavra escrita, e demarca uma diferença crucial entre os ancestrais e o descendente (apesar das afinidades genealógicas, como a "coisa crônica" herdada do avô materno). Assim se estabelece, de saída, a dinâmica anfíbia de identificações e desidentificações que temos rastreado em alguns poemas do livro, aqui manifestada na palavra escrita que, entretanto, é alheia àqueles sobre os quais se escreve.

Aleida Assmann (2011) apresenta um recorte relevante sobre as relações entre escrita e memória, nem sempre estáveis, às vezes contraditórias. Platão, por exemplo, teria dúvidas sobre a capacidade da escrita funcionar como auxiliar da memória, pois aquela não seria capaz de alcançar a "parte energética, produtiva e indispensável" desta (Assmann, 2011, p. 200), resultando apenas em sua exteriorização e trivialização. Shakespeare, por sua vez, representaria o otimismo renascentista em relação à escrita como conservação da memória, inclusive permitindo a externalização daquilo que, de outro modo, permaneceria "interno, fechado e inacessível" (Assmann, 2011, p. 203). Tal compreensão, em sintonia com as concepções de poetas clássicos, como Ovídio e Lucano (para os quais a poesia não imortalizaria somente os heróis, mas também os poetas que cantam seus feitos), confere à escrita da memória uma dupla face, que simultaneamente dá a ver o que é rememorado e aquele que rememora:

> A escrita é no soneto de Shakespeare mais que um mero auxiliar. Em total oposição a Platão, ela não é representada como um *medium* técnico de anotação, mas como *medium* de autocomunicação, da relação dialógica consigo mesmo. Os pensamentos anotados, segundo a noção de Platão, vão de dentro para fora; só que com isso eles não se abrandam nem se tornam incompreensíveis; mais que isso, é só na externação que possibilitam novas formas de encontro consigo mesmo e autoformação. A escrita não destrói o diálogo, ela possibilita um diálogo interno que perpassa longos intervalos de tempo. Para Platão uma escrita externalizada ocupa o lugar da

> memória e, portanto, a destrói; para Shakespeare, ao contrário, uma escrita interativa estimula a memória. Desse modo, do veneno de Platão voltou-se a compor um medicamento para a memória (Assmann, 2011, p. 205).

A passagem é relevante pois reforça nossas perspectivas de leitura sobre os poemas de Domeneck, principalmente as que se abrem para o risco e a necessidade da memória. Ambos estão necessariamente implicados no analfabetismo dos avós, contrastado com o trabalho letrado do neto, e que faz coexistir também a proximidade e a distância: o gesto aproximativo de resgatar o passado pela escrita que, por isso mesmo, se afasta do que é resgatado por uma espécie de incompatibilidade com os atores envolvidos. Na Orelha do livro, Eduardo Sterzi reconhece tal contradição:

> Esse analfabetismo não é um dado episódico, mas o núcleo mesmo do legado — que comporta, a um só tempo, a inevitabilidade, o desejo e a dificuldade de herdar — reivindicado ao longo dos poemas mais marcantes aqui reunidos. Afinal, como fica evidente ao longo da leitura, longe de ser simplesmente a forma de uma falta, o analfabetismo dos avós, para o neto poeta deslocado para o mundo das letras (e esse deslocamento, por mais que seja emancipador, comporta sempre alguma violência), é também a forma de uma sabedoria em certa medida perdida — ou, mais exatamente, de um conjunto vasto e heterogêneo de saberes e práticas lançados para as margens e para os avessos do presente pela torrente da modernização e, por isso mesmo, repetidamente invocados e reencontrados nos seus versos (Sterzi, 2023, Orelha).

Ou seja, o recordar pela escrita se revela problemático quando aquilo que se busca recordar se coloca fora, ou pelo menos distante, do horizonte contemplado pelo próprio instrumento da recordação; ou, para falarmos em chave antropológica, quando *medium* e objeto pertencem a "regimes ontológicos" diferentes, quando compartilham entre si a condição de serem íntimos adversários — como "nossos inimigos". Com isso, o reconhecimento do mesmo explicitado na memória é confrontado com a emergência do outro já na escrita. Institui-se assim, na própria matéria dos poemas, uma instabilidade equivalente àquela anteriormente apontada, quando os estatutos de *humano* e *não-humano* foram embaralhados e ressignificados a partir do confronto entre esses dois "regimes ontológicos" (o fato de Domeneck ser um poeta letrado, que vive na Europa e de lá direciona seu olhar para o Brasil reforça tal ideia). A escrita da memória implica um distanciamento, se atentarmos para a concepção platônica, ao instituir um *outro* na tentativa de abarcar o *mesmo*; *outro* que, entretanto, já não está tão distante assim, pois, como observa o poeta inglês, implica necessariamente uma relação "consigo mesmo".

De um lado temos a necessidade da escrita, explicitada, por exemplo, nos versos de "Os afazeres domésticos":

> É o nosso trabalho dizer agora que hão de
> renascer o capim-cidreira, o boldo e a hortelã
> para os rins, os fígados, os intestinos da família
> morta já pela metade, ainda que se espargira sal
> sobre a terra dos quintais tomados pelo agiota,
> e o dizer em ritmo propício à canção de ninar.
> [...]
> É o nosso trabalho dizer que os avós sequestrados
> d'além-mar hão de alforriar-se em nossos corpos
> e que os antepassados deste lado do Atlântico
> hão de reaver seus quinhões de terra preta,
> e juntos, entre a hortelã, o boldo e o capim-cidreira,
> de mão em mão as xícaras da saúde que nos elide
> (Domeneck, 2023a, p. 11).

O "nosso trabalho" demarca essa exigência ética, pensada aqui não só como dever, mas também como constituinte do sujeito que se realiza na *práxis*, no próprio fazer (Barthes, 2004), justamente designado como "doméstico", íntimo; trabalho de "encontro consigo mesmo e autoformação" que Assmann (2011) aponta na concepção shakespeariana sobre escrita e memória. Contudo, como já observamos, tal encontro não é pacífico, pois trata-se de um encontro simultaneamente *consigo*, com o *mesmo* e com o *outro*, com os abalos que esse exercício "anfíbio" da escrita provoca nas concepções dicotomicamente estáticas e estabilizadoras. Não é pacífico, também, porque em diferentes níveis esse é um encontro com a violência: desde a violência dos deslocamentos culturais, como observa Sterzi, ou mesmo "ontológicos", se recorrermos novamente a Viveiros de Castro; até a violência presente na matéria de tudo o que é recordado, honestas ou não; presente, por exemplo, na "terra dos quintais tomados pelo agiota", nova versão de antigos furtos historicamente praticados neste território, em que não se rouba apenas terras e quintais; violência dos corpos, do corpo, elemento fulcral na obra de Domeneck e nos poemas de *Cabeça de galinha no chão de cimento*. Afinal, para realizar o "questionamento de dualidades" que apregoa, para discutir "nossas relações" a partir do reconhecimento de um "bioma", o poeta precisa incorporar perspectivas e pontos de vista, como explica o antropólogo: "a diferença entre os pontos de vista — e um ponto de vista não é senão diferença — não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença

deve então ser dada pela especificidade dos corpos" (Viveiros de Castro, 2018, p. 65-66). Nesse caso, tais diferenças não se devem às variações fisiológicas, "mas aos *afetos* que atravessam cada espécie de corpo, as *afecções* ou encontros de que ele é capaz", "um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um etograma" (Viveiros de Castro, 2018, p. 66) — podemos retomar as afinidades entre a avó, a onça e o carcará apresentadas em "Morticínio ancestral", por exemplo, assim como as galinhas, a capivara e a cobra; ou considerar que o capim-cidreira, o boldo e a hortelã que hão de renascer o farão para os rins, os fígados, os intestinos da família: seus corpos no que possuem de mais interior e íntimo. Por fim, uma exigência ética (a necessidade da memória) pois uma pulsão de vida, de renascimento e alforria dos seus e de si mesmo.

Tal condição, que vincula corpos e espaços, é ressaltada em versos do poema "Terra no corpo", que retoma outro nível da árvore genealógica, agora o dos pais:

> Uma história da terra
> no próprio corpo.
>
> Do pai, a porção
> branca da carne,
> ascendência registrada
> em cartórios por tabeliães,
> o sobrenome que retém
> do avô a pronúncia catalã
> de origem, ainda
> que sua grafia se tenha
> baralhado, e, da avó,
> nomes de cidades
> do passado, como certa
> Campobasso, que tanto
> poderia ser Atlântida.
>
> Do pai, principalmente,
> a possibilidade dos convites
> às salas de jantar da casa-grande.

Da mãe, o tingir
castanho da pele
de gente cabocla
do interior, sobrenome
proletário de qualquer
zé-ninguém, e o passado
esquecido de ocas,
do estupro de mulheres
ameríndias e africanas
apagado e silenciado
pela história,
mas não pela carne.
A carne lembra-se
e lembra
(Domeneck, 2023a, p. 13-14).

Ao inscrever a "história da terra no próprio corpo", Domeneck escreve a memória da família, do bioma, do país, recuperados em seus interiores, suas "intestinações", do que resultam, marcadamente, imagens perturbadoras: desde as sutis violências que regem nossas relações de classe que, a partir da cor da carne, da ascendência, do sobrenome franqueiam a entrada nas "salas de jantar da casa-grande"; até as mais brutais agressões também constituintes dessas comunidades e espaços, também definidas a partir do tom da pele, do "sobrenome proletário", da condição de ser mulher, principalmente ameríndia e africana; violências apagadas e silenciadas pela história, "mas não pela carne". A carne, incorporada no *eu* que atravessa os poemas da coletânea, vive a simultaneidade dessas violações; transita, como um xamã, entre esses corpos, já que o "Xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades 'estrangeiras', de modo a administrar as relações entre estas e os humanos" (Viveiros de Castro, 2018, p. 49), revelando-se o que o antropólogo define como uma "arte política — uma diplomacia". Não pretendemos, com essa aproximação, atribuir aos poemas de Domeneck um caráter apaziguador, uma conciliação entre *mesmos* e *outros*: trata-se, na nossa leitura, de um reconhecimento das dinâmicas constituintes desses grupos e dos indivíduos a eles vinculados, nas quais em regra todos se situam como predadores e presas, iguais e diferentes entre si, incluindo o poeta que brada em "Chacota e chicote": "Sim, declaro aqui em usucapião / que estas províncias / também são minhas" (Domeneck, 2023a, p. 57). Se é assim, também são dele as violências sutis e brutais, honestas e oportunistas, pois todas compõem o mesmo e trágico bioma que constituem mutuamente. Enfrentar esse "inimigo" é reconhecer e encontrar em si mesmo o outro, o que é alheio e o que é nosso.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AZEVEDO, Carlito. Uma vez humano sempre acrobata. *Germina: Revista de Literatura & Arte*, 2006. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/resenha24.htm. Acesso em: 30 abr. 2026.

BARTHES, Roland. *Inéditos*: teoria. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. V. 1

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOMENECK, Ricardo. Entrevista para o jornal "O Estado de S. Paulo", na íntegra. *Rocirda Demencock*, 3 jan. 2010. *Weblog*. Disponível em: http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2010/01/entrevista-para-o-jornal-o-estado-de-s.html. Acesso em: 30 abr. 2026.

DOMENECK, Ricardo. *Cabeça de galinha no chão de cimento*. São Paulo: Editora 34, 2023a.

DOMENECK, Ricardo. *O poeta Ricardo Domeneck apresenta seu livro...*. São Paulo, 30 nov. 2023b. Instagram: @editora34. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/C0SOumivAsd/. Acesso em: 16 maio 2026.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Ricardo Domeneck faz a poesia dos corpos vulneráveis. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 jan. 2025. Pensar. Disponível em: https://www.em.com.br/pensar/2025/01/7037566-ricardo-domeneck-faz-a-poesia-dos-corpos-vulneraveis.html#google_vignette. Acesso em: 30 abr. 2026.

STERZI, Eduardo. [Texto de orelha]. In: DOMENECK, Ricardo. *Cabeça de galinha no chão de cimento*. São Paulo: Editora 34, 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V.46, N.75, P. 144–161, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.65964
SUBMETIDO EM: 30/04/2026 · APROVADO EM: 11/06/2026

Figurações do Outro feminino em torno de *Niketche*, de Paulina Chiziane

Figurations of the Female Other in Niketche*, by Paulina Chiziane*

Fernanda Oliveira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
CAPES
fernanda.olliveirra05@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9831-2827

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
CAPES
teresalg@letras.ufrj.br
https://orcid.org/0000-0003-2993-3632

RESUMO: Este artigo analisa as figurações do feminino como Outro no romance *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane, considerando tanto a construção das personagens quanto a posição da autora no campo literário moçambicano. O objetivo consiste em investigar de que modo a obra representa a experiência feminina atravessada por processos de subalternização e como essa representação se articula à noção de alteridade formulada por Simone de Beauvoir, segundo a qual a mulher é constituída socialmente como o Outro em relação ao sujeito masculino. Para isso, o estudo adota uma abordagem qualitativa de caráter bibliográfico, fundamentada em discussões teóricas sobre gênero, alteridade e subalternidade, com destaque para Beauvoir, Gayatri Spivak e estudos sobre autoria feminina. A análise evidencia que o romance constrói múltiplos níveis de alteridade, ao apresentar personagens femininas marcadas por silenciamento, dependência e desigualdade estrutural, ao mesmo tempo em que revela o deslocamento de Paulina Chiziane no sistema literário moçambicano. Os resultados indicam que a obra não apenas denuncia a condição da mulher moçambicana, mas também tensiona as fronteiras entre ficção, oralidade e autoria. Conclui-se que *Niketche* problematiza a mulher como Outro tanto no plano narrativo quanto no campo literário.

PALAVRAS-CHAVE: literatura moçambicana; autoria feminina; alteridade; outro feminino; subjetividades femininas.

ABSTRACT: This article analyzes the figurations of the feminine as the Other in the novel *Niketche: A Story of Polygamy*, by Paulina Chiziane, considering both the construction of female characters and the author's position within the Mozambican literary field. Its

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

objective is to investigate how the novel represents female experience shaped by processes of subalternization and how this representation relates to Simone de Beauvoir's notion of alterity, according to which woman is socially constructed as the Other in relation to the male subject. The study adopts a qualitative bibliographic approach, grounded in theoretical discussions on gender, alterity, and subalternity, especially drawing on Beauvoir, Gayatri Spivak, and studies on female authorship. The analysis shows that the novel constructs multiple levels of alterity by presenting female characters marked by silence, dependence, and structural inequality, while also revealing Paulina Chiziane's displaced position within the literary system. The results indicate that the work not only denounces the condition of Mozambican women but also challenges the boundaries between fiction, orality, and authorship. It concludes that *Niketche* problematizes woman as the Other both in narrative terms and within the literary field.

KEYWORDS: Mozambican literature; female authorship; alterity; female otherness; female subjectivities.

1 Introdução

A literatura, enquanto espaço de produção simbólica, não apenas representa o social, mas também o reorganiza e o tensiona. Em contextos marcados por desigualdades de gênero e por heranças coloniais, a escrita de autoras africanas contemporâneas tem se constituído como um espaço de problematização das estruturas de poder que definem quem pode falar e ser ouvido. Nesse cenário, a obra de Paulina Chiziane ocupa uma posição singular no campo literário moçambicano, ao articular, em sua escrita, experiências femininas atravessadas por relações de subalternidade, silêncio e resistência.

Partindo do romance *Niketche: uma história de poligamia*, esse artigo propõe analisar as figurações do Outro feminino tanto no interior da narrativa quanto na posição ocupada pela própria autora no campo literário. Entendemos que a obra não se limita a representar a condição da mulher moçambicana, mas produz uma reflexão mais ampla sobre os modos como a feminilidade é construída como alteridade em uma estrutura social marcada pela centralidade do masculino.

O romance *Niketche* narra a trajetória de Rami, uma mulher casada que, ao descobrir as múltiplas relações extraconjugais de seu marido Tony, é levada a um processo de deslocamento subjetivo e social. A partir desse acontecimento, a protagonista entra em contato com outras mulheres que compartilham a mesma

condição de serem esposas do mesmo homem, distribuídas por diferentes regiões de Moçambique. Esse encontro não apenas amplia sua percepção sobre a própria experiência, mas evidencia que sua vivência não é isolada, mas parte de uma estrutura mais ampla de subalternização feminina, atravessada por normas culturais, econômicas e afetivas que organizam a vida das mulheres.

Para isso, mobilizamos as contribuições de Simone de Beauvoir, especialmente no que diz respeito à construção da mulher como "Outro", bem como as reflexões de Gayatri Spivak sobre o silenciamento do sujeito subalterno feminino. Somam-se a essas discussões os estudos sobre autoria feminina de Gilbert e Gubar, além de análises críticas sobre a obra de Chiziane e o contexto literário moçambicano.

A partir dessa perspectiva teórica, buscamos demonstrar como *Niketche* desloca as fronteiras entre ficção e experiência social, revelando não apenas a angústia das personagens femininas diante de sua condição, mas também as tensões que atravessam a própria inscrição de Paulina Chiziane como escritora em um campo historicamente marcado por vozes masculinas.

2 Da ficção ao campo literário: figurações do Outro também na autoria

Para além da representação ficcional das mulheres em *Niketche*, interessa-nos pensar também a posição de Paulina Chiziane no campo literário moçambicano como marcada por uma condição de alteridade. Inserida em um espaço historicamente estruturado por vozes masculinas, a escritora não apenas introduz novas temáticas, mas passa a ocupar um lugar de exterioridade em relação a esse sistema, configurando-se, também ela, como um "Outro" dentro do campo literário. Nesse sentido, sua escrita pode ser compreendida não apenas como um gesto estético, mas como uma forma de intervenção que tensiona os limites de pertencimento, legitimidade e autoridade da autoria feminina.

Ao iniciar a leitura de *Niketche*, acredita-se que a trama se desenvolverá em torno apenas da vida da protagonista, pois ela está voltada para dentro de si, levantando questionamentos sobre sua posição e tentando entender quem ela é. Isso pode ser notado no seguinte fragmento: "Fecho os olhos e escalo o monte para dentro de mim. Procuro-me. Não me encontro. Em cada canto do meu ser encontro apenas a imagem dele. Solto um suspiro e só o nome dele" (Chiziane,

2004, p. 14). Esse movimento introspectivo conduz a personagem a um processo de autoconhecimento que, posteriormente, ultrapassa sua experiência individual.

No entanto, ao buscar respostas para suas indagações, Rami desloca-se do espaço privado para o espaço público e, a partir do contato com outras mulheres, a narrativa passa a incorporar experiências diversas, provenientes de diferentes regiões de Moçambique. Esse deslocamento torna-se evidente quando a protagonista conhece Luísa, oriunda da Zambézia, que explica:

> Eu venho de longe, minha senhora, sou da Zambézia. [...] Desde cedo aprendi que homem é pão, é hóstia, fogueira no meio de fêmeas morrendo de frio. Na minha aldeia, poligamia é o mesmo que partilhar recursos escassos, pois deixar outras mulheres sem cobertura é crime que nem Deus perdoa (Chiziane, 2004, p. 55).

Embora o fragmento apresente uma perspectiva distinta sobre a poligamia, ele também evidencia que a existência feminina continua sendo pensada em função da presença masculina. A metáfora que associa o homem ao "pão", à "hóstia" e à "fogueira" revela uma estrutura social na qual a proteção, a subsistência e a segurança das mulheres dependem da figura do homem. Desse modo, ainda que o romance apresente diferentes contextos culturais, as experiências narradas convergem para a exposição de relações marcadas pela subalternização feminina e pela desigual distribuição de poder entre homens e mulheres. Assim, o encontro com Luísa evidencia que a ampliação geográfica promovida pela narrativa não resulta na apresentação de realidades completamente distintas, mas na identificação de diferentes manifestações de uma mesma estrutura de desigualdade. Ao colocar em diálogo mulheres provenientes de diferentes regiões de Moçambique, o romance revela que a condição de alteridade feminina ultrapassa particularidades culturais e assume um caráter estrutural.

Esse movimento amplia o foco narrativo e evidencia uma das intenções do romance: denunciar a condição de subalternidade feminina e promover a visibilidade das vozes femininas que foram historicamente silenciadas. Defendemos essa perspectiva na medida em que a própria Chiziane, em entrevista concedida a Rosália Diogo, afirma: "Tentei fazer uma espécie de provocação mostrando que o feminino também tem vez" (Diogo, 2010, p. 175).

Ao trazer para o centro da narrativa as vozes das mulheres, a autora não apenas rompe com a lógica de inferiorização que marca o universo representado, mas também desloca o próprio campo literário ao inserir, nele, perspectivas que tradicionalmente foram excluídas. Em diversos momentos, percebe-se que Rami toma

consciência da negação de sua voz: "Será que não tenho direito de ser ouvida pelo menos uma vez na vida? Estou cansada de ser mulher. De suportar cada capricho. Ser estrangeira na minha própria casa. Estou cansada de ser sombra" (Chiziane, 2004, p. 203). A imagem da sombra e da estrangeira evidencia simbolicamente a posição de exterioridade ocupada pela personagem, cuja experiência é marcada pela exclusão dos espaços de decisão e reconhecimento. Tal representação evidencia a constituição da mulher como Outro, isto é, como sujeito definido a partir de uma posição de exterioridade em relação aos espaços de poder e legitimação social.

Pensar nessa recusa da escuta nos remete às reflexões de Gayatri Spivak, especialmente em *Pode o subalterno falar?*, no qual a autora discute o silenciamento imposto aos sujeitos subalternos. Ao considerar a diferença de gênero no interior desse grupo, a crítica aponta que a mulher ocupa uma posição ainda mais radical de invisibilidade, uma vez que sua voz é duplamente atravessada por estruturas de dominação. Spivak nota, dentro do grupo de subalternos, a diferença entre homens e mulheres:

> No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos casos, há "evidência". É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (Spivak, 2010, p. 66-67).

Nesse sentido, a condição das personagens femininas de *Niketche* pode ser compreendida como reflexo de um sistema que não apenas marginaliza, mas também impede a plena expressão dessas vozes. Tal formulação permite compreender que a figuração do Outro, no romance, não se limita à construção das personagens, mas está vinculada a um sistema mais amplo de exclusão simbólica.

A partir disso, é possível avançar para além da análise da ficção e considerar que, ao construir, na narrativa, espaços de enunciação para essas personagens, Chiziane também evidencia sua própria posição enquanto mulher escritora. Quando afirma que "Nós, mulheres, fazemos existir, mas não existimos. Fazemos viver, mas não vivemos. Fazemos nascer, mas não nascemos" (Chiziane, 2004, p. 278), o romance desloca a experiência feminina do plano individual para uma dimensão coletiva, conferindo visibilidade a sujeitos tradicionalmente silenciados. A repetição da oposição entre fazer e existir evidencia a contradição vivida pelas

mulheres, que desempenham funções essenciais para a manutenção da vida social, mas permanecem privadas de reconhecimento pleno enquanto sujeitos. Desse modo, a narrativa explicita a condição de alteridade feminina e transforma em matéria literária experiências historicamente marginalizadas. Portanto, o romance denuncia a realidade da mulher moçambicana e, conforme afirma Francisco Noa, "a literatura implicando criação de mundos imaginários, não deixa de, contudo, estabelecer relações com o mundo a qual pertencemos" (Noa, 2015, p. 257).

Essa condição de exterioridade torna-se ainda mais evidente quando consideramos as próprias declarações de Chiziane acerca de sua prática literária. Ao afirmar que não se reconhece como romancista, mas como contadora de histórias, a autora parece reivindicar um vínculo com a tradição oral, ao mesmo tempo em que se distancia das categorias legitimadas por um campo literário de matriz ocidental. Nas palavras de Paulina Chiziane, "Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance [...] mas eu afirmo: sou contadora de estórias, [...] estórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte"[1].

Tal posicionamento pode ser interpretado, por um lado, como um gesto de afirmação identitária, mas, por outro, também como um indício das tensões inerentes à sua posição enquanto sujeito que não ocupa plenamente o centro desse sistema. Ao recusar a nomenclatura de "romancista", Chiziane, de certo modo, evidencia as fronteiras simbólicas que delimitam quem pode ou não ser reconhecido como autor dentro desse espaço.

Ainda que tais observações sejam pertinentes, cabem aqui também algumas considerações referentes a questão da autoria feminina levantadas pelas teóricas Gilbert e Gubar, no artigo *Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria*. Nesse texto, as pesquisadoras analisam como o processo de escrita entre homens e mulheres diverge. No caso dos escritores, percebem que a psicologia da história literária — ansiedades e tensões — é ligada aos predecessores. Enquanto o escritor tenta se distanciar dos textos anteriores, o que será nomeado de "ansiedade de influência", a mulher, a princípio, tem sua presença marcada na literatura como personagens estereotipadas, o que influenciaria a sua escrita. A escritora sofreria, assim, de "ansiedade de autoria". Diferente do homem que sente medo de não ser original, a mulher teria medo "de não poder criar, de que, porque ela nunca poderá vir a ser uma 'precursora', o ato de escrever irá isolá-la ou destruí-la" (Gilbert, Gubar, 2017, p. 193). Assim, essa ansiedade seria intensificada pelo temor de combater os

[1] Depoimento de Paulina Chiziane no livro *O alegre canto da perdiz*, Porto Alegre: Dublinense, 2018.

predecessores homens, resultando na experimentação de sua própria identidade e na busca por um modelo feminino para se autenticar no espaço literário.

Interessa-nos notar que, em todo esse processo comum em uma sociedade dominada por homens, a escritora vai passar por "fenômenos de inferiorização" e, consequentemente, vai experimentar "seu gênero como um obstáculo doloroso, ou, mesmo, como uma inadequação debilitante" (Gilbert, Gubar, 2017, p. 194). Assim, consideramos também que a recusa de Chiziane em assumir a identidade de romancista pode ser compreendida como um movimento ambivalente, que articula afirmação e resistência, ao mesmo tempo em que revela os mecanismos de exclusão que a posicionam como "Outra" no interior do campo literário.

> Houve pessoas que pensaram que tive sucesso por acaso. Alguns escritores consideraram que eu estava escrevendo sobre o feminino porque era moda. Mas eu segui com muita força e determinação. [...] O fato é que sou uma mulher e escrevo sobre temas que me tocam nessa minha condição (Chiziane, 2013, p. 362-363).

Essas declarações reforçam a ideia de que sua inserção no campo literário não se dá de forma neutra, mas atravessada por relações de poder que tensionam sua legitimidade enquanto autora, reiterando sua posição de deslocamento.

Dessa forma, podemos compreender Niketche não apenas como uma narrativa que denuncia a condição das mulheres moçambicanas, mas também como um gesto de reivindicação de lugar de fala no próprio campo literário. Ao construir uma narrativa que privilegia vozes femininas e questiona estruturas de dominação, Chiziane contribui para deslocar as fronteiras do que pode ser dito e por quem pode ser dito. A figuração do Outro não se limita às personagens, mas estende-se à própria autora, cuja trajetória e posicionamento evidenciam as tensões entre pertencimento e exclusão em um sistema literário ainda marcado por desigualdades de gênero. Desse modo, tanto no plano da representação ficcional quanto no da inserção da autora no campo literário, observa-se a produção de diferentes figurações do Outro feminino, que o romance e a trajetória de Chiziane simultaneamente denunciam e tensionam.

3 Angústia de perceber-se mulher: a construção da alteridade feminina

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.
(Simone de Beauvoir)

As possíveis reflexões a partir da emblemática frase de Simone de Beauvoir inspiram-nos a intitular este subtópico do nosso artigo. A filósofa francesa explica que "nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam o feminino" (Beauvoir, 2016, p. 11). A partir dessa ideia, pensamos que Rami, uma mulher de quarenta anos, *tornou-se mulher* sem notar que, desde seu nascimento, foi moldada para obedecer e servir seu marido. Por isso, usamos o verbo *perceber* no sentido de tomar consciência do que ela se tornou, pois, ao longo do romance, vemos como a protagonista, aos poucos, vai descobrindo o que significa ser mulher em uma sociedade onde os homens ditam as regras. Nesse contexto, a mulher é constituída como alteridade, isto é, como o "Outro" em relação ao sujeito masculino que ocupa o lugar de referência.

O processo de consciência de Rami é marcado por descobertas dolorosas no que diz respeito à vivência feminina no espaço social. Além disso, percebemos que esse processo acontece também em função de um fator muito importante: o contato da protagonista com outras mulheres. O romance que, inicialmente, apresenta-nos uma narrativa particular, em torno da angústia de Rami, leva-nos a um campo mais amplo e passamos a "conhecer" as mulheres moçambicanas.

A angústia sentida por Rami a faz movimentar-se para fora de sua casa e, com isso, também a faz perceber que o medo da ausência masculina não é algo exclusivo, mas quase (para não dizer sempre) uma regra dentro da sociedade moçambicana localizada no sul do país. Portanto, os verbos que antes eram conjugados na primeira pessoa do singular, começam a ganhar a forma plural, movimento que evidencia não apenas uma experiência individual, mas a constituição coletiva de um grupo marcado por uma posição de alteridade no interior da estrutura social. Como podemos observar a seguir: "Deliramos em murmúrios de nostalgia. Nos olhos de todas nós, miragens do marido que foi e não volta mais. Calar as nossas angústias tornou-se a nossa batalha de cada dia" (Chiziane, 2004, p. 13). O emprego da primeira pessoa do plural marca uma mudança decisiva na narrativa, pois a

angústia deixa de ser percebida como experiência individual de Rami e passa a configurar uma condição compartilhada por mulheres que ocupam posições semelhantes de dependência e vulnerabilidade.

Ao saber que sua luta diária também era uma batalha enfrentada por suas vizinhas, os pensamentos de Rami tomam uma proporção mais abrangente, demonstrando, assim, um reconhecimento da situação subserviente que é imposta a mulher no cotidiano: "Mulher é ser solitário na marcha da multidão. Mulher é a dor colectiva que cobre o mundo inteiro. É passado, presente e futuro, lugar e distância ligados pelo mesmo grito" (Chiziane, 2004, p. 218). Tal formulação reforça a condição da mulher como sujeito que, mesmo inserido no coletivo, permanece situado na posição de Outro. A aparente contradição entre "multidão" e "solidão" evidencia a posição paradoxal das mulheres na ordem social: embora constituam um grupo numeroso, permanecem isoladas e privadas de reconhecimento enquanto sujeito coletivo. Desse modo, o romance evidencia a permanência da mulher na posição de Outro, definida não por si mesma, mas a partir de estruturas sociais que a mantêm em condição de subordinação.

O fragmento do romance acima, além de exemplificar a angústia coletiva feminina, mostra que essa problemática ultrapassa tempos e percorre diferentes espaços. Não pretendemos aqui teorizar os conceitos de tempo e espaço, mas sim apontar que a angústia de Rami revela a angústia sentida pelas mulheres moçambicanas de norte a sul do país e em períodos diferentes. A partir disso, compreendemos o sentido de amplitude e não de exagero ou generalização quando, em *Niketche*, aparecem afirmações como essa: "Estamos juntas nesta tragédia. Eu, tu, todas as mulheres" (Chiziane, 2004, p. 25).

A tragédia a qual refere-se Rami faz parte de seu primeiro diálogo com a Julieta, uma das mulheres de Tony. Após o silencioso processo de autoconhecimento diante do espelho, Rami, motivada pela angústia, resolve (re)agir e vai ao encontro de quem ela acreditava ser a amante de seu marido. Ao chegar à casa de sua, até então, rival e não encontrar Tony, a protagonista e a Julieta trocam agressões físicas e verbais.

Esse momento da narrativa nos surpreende, pois, depois da briga, Julieta confessa não encontrar Tony há sete meses, aproximadamente o mesmo tempo de sua gestação. Além de descobrir que seu marido terá mais um filho e que tem uma terceira mulher, Rami percebe que Julieta passa por uma situação muito parecida com a sua e consegue nomear francamente o seu sentimento: "Esta mulher tem uma angústia bem pior que a minha. Eu, pelo menos, conheci o sonho e o altar" (Chiziane, 2004, p. 25). O reconhecimento da dor de Julieta representa um momento importante

no percurso da protagonista, pois rompe a lógica de rivalidade feminina alimentada pela estrutura patriarcal e possibilita a construção de uma identificação entre mulheres que compartilham formas semelhantes de subalternização. A partir disso, a narradora desenvolve reflexões acerca da situação marginalizada em que vivem as mulheres: "A minha consciência ganha peso de chumbo. [...] Todas as mulheres são gémeas, solitárias, sem auroras nem primaveras" (Chiziane, 2004, p. 26).

Nota-se que a solidão é uma palavra frequente nos pensamentos de Rami relacionados a sua situação e a das mulheres, sejam elas vizinhas ou as suas "rivais". Acreditamos que esse sentimento é presente nas mulheres, pois, embora estejam juntas em alguns momentos, não se reconhecem como parte de um todo, ou seja, não se sentem pertencentes a um determinado grupo social. Essa sensação é explicada por Simone de Beauvoir no primeiro volume do *Segundo Sexo*. De acordo com a filósofa, as mulheres "não dizem 'nós'. Os homens dizem 'as mulheres' e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas" (Beauvoir, 2016, p. 16). Sendo assim, a mulher "é o Outro dentro de uma totalidade" (Beauvoir, 2016, p. 17), não se reconhece enquanto grupo e acredita estar sozinha. Isso nos permite compreender que essa condição não é apenas individual, mas estrutural, organizando as relações sociais a partir de uma lógica de oposição entre sujeito e alteridade. E também revela a eficácia dos mecanismos que a constituem como Outro e dificultam a construção de uma identidade coletiva reconhecida.

Diante dessas descobertas, Rami continua a buscar soluções para evitar a separação de Tony. Uma de suas tentativas é a escola de amor, lugar onde aprende ritos de iniciação da cultura moçambicana. As aulas assistidas pela protagonista apresentam diversos costumes que as mulheres do norte de Moçambique fazem para manter o marido em casa: "Acho que agora entendo melhor a submissão de alguns maridos do norte, que transformam mulheres em rainhas [...] Essas mulheres sabem muitas coisas. Conhecem a geografia do corpo" (Chiziane, 2004, p. 46).

Interessa-nos observar que as práticas tradicionais também colocam a mulher como a responsável pela preservação do casamento e pelas atitudes dos homens. *Niketche*, embora apresente Rami concordando com os ensinamentos recebidos na escola do amor e usando o seu desconhecimento dos costumes tradicionais para justificar as traições de Tony, didaticamente mostra-nos que a culpa não é da mulher, pois logo traz a cena da protagonista executando as lições aprendidas nas aulas e não obtendo êxito nenhum. Instruída pelos ensinamentos da conselheira, Rami usa roupas coloridas e Tony, ao vê-la, "lança um sorriso de troça" (Chiziane, 2004, p. 48).

Após o fracasso, Rami busca a terceira mulher de Tony por acreditar que ela teria sido a culpada pelo descaso que seu marido fez com seu novo visual: "Despertei com a cabeça na terceira mulher que enlouquece o meu marido. Que fez de mim uma mulher casada de leito vazio. Que fez da Julieta a segunda, uma solteirona repudiada, com um filho no ventre" (Chiziane, 2004, p. 49).

Ao encontrar sua próxima rival, Rami descobre, na verdade, a terceira família de seu marido. Luísa é do norte de Moçambique e, após o longo episódio de brigas e confusões com Rami, justifica sua relação com Tony a partir de uma lógica de sobrevivência material: "Nós, lá do norte, somos práticas. Não perdemos muito tempo com esses rituais de lobolos, casamentos e confusões. Basta um homem estar comigo uma noite para ser meu marido" (Chiziane, 2004, p. 56).

A definição de casamento apresentada pela personagem desloca o vínculo conjugal para uma esfera pragmática, em que a estabilidade da relação depende da provisão imediata de sustento. Esse aspecto é reforçado quando Luísa acrescenta: "Enquanto o Tony me der comida, cama, alimento, sou esposa legítima, sim" (Chiziane, 2004, p. 56-57), evidenciando a centralidade da dependência econômica na legitimação da união. A mesma lógica aparece em outras relações estabelecidas por Tony. Saly — sua quarta mulher — também explicita as condições precárias que sustentam sua permanência com o marido: "Eu sou pobre. Sem pai, nem emprego, nem dinheiro, nem marido" (Chiziane, 2004, p. 66). A personagem associa diretamente sua existência social à presença de Tony, chegando a afirmar: "Se não tivesse roubado o teu marido, não teria nem filhos, nem existência." (Chiziane, 2004, p. 66-67). A construção da identidade feminina, nesse caso, surge atravessada pela ausência de alternativas econômicas e afetivas fora da relação conjugal.

É interessante notar o deslocar da narrativa até o norte do país a partir do contato que Rami tem com as outras mulheres. Até esse momento, estávamos tendo o cuidado ao não dizer que a mulher era dependente do homem em Moçambique, a fim de evitar uma generalização. Entretanto, *Niketche*, paulatinamente, mostra-nos que essa é uma realidade que ultrapassa as fronteiras das regiões moçambicanas e, apesar de cada lugar ter seus próprios costumes, as mulheres buscam estabilidade na figura masculina. Isso evidencia a posição que ocupam enquanto Outro dentro dessa estrutura social, uma vez que sua existência parece depender de uma referência externa masculina para se legitimar.

Após ouvir a história de cada rival, Rami percebe que as mulheres têm problemas parecidos com os dela e passam a vida a buscar ou a manter a condição

protetora do marido em seus lares. Assim, a protagonista continua a desenvolver seu processo de reflexões sobre a situação feminina:

> Andei em brigas, escândalos, feitiços, escolas de sedução. Do amor o que ganhei eu? Nada! Chatices, só chatices. Enquanto me chateio o meu marido não pára de fazer das suas. Ele é como uma enguia nas águas revoltosas, nunca o conseguirei segurar. O que querem as mulheres, à volta de um só homem? Todas tememos a solidão e por isso suportamos o insuportável. Dizem que as mulheres são muitas — as estatísticas e os próprios homens — e os homens poucos. Para dizer a verdade — parafraseando a Lu, a terceira —, há homens em quantidade suficiente. Homens com poder e dinheiro é que são poucos. Na história da nossa terra, mulher nenhuma morreu virgem por falta de homem. Para todas estas mulheres o Tony é emprego, fonte de rendimento (Chiziane, 2004, p. 67).

Vemos, então, as personagens do romance vivenciarem a mesma angústia que analisamos na narradora protagonista. Essas mulheres têm a consciência de que, caso não tenham mais a presença de Tony, passarão a enfrentar a situação de perigo, aquela apontada por Freud. Sendo assim, podemos compreender que os esforços feitos pelas personagens ligam-se ao *princípio da realidade*, isto é, expressariam a "intenção prática de defender-se das sensações de desprazer percebidas ou das que ameaçam" (Freud, 2011, p. 11).

Além da relação com o trauma do nascimento, percebemos a angústia comum entre as mulheres relacionada ao contexto social. Como, por exemplo, quando Luísa coloca o homem no lugar de provedor, ela diz: "Venho de uma terra onde os homens novos emigram e não voltam mais. [...] Tenho oito irmãos, cada um com seu pai. A minha mãe nunca conseguiu um marido só para ela" (Chiziane, 2004, p. 55). Com isso, a partir desse fragmento, apontamos aqui a angústia das mulheres como um sentimento que teria a intenção de evitar a mesma experiência negativa que as outras mulheres já vivenciaram; por isso, Rami, Julieta, Luísa, Saly e Mauá buscam uma proteção masculina.

Além de observarem experiências como a da mãe de Luísa, o romance nos mostra que as personagens escutam histórias, mitos e lendas de mulheres insubmissas que tiveram suas vidas ceifadas por não seguirem as normas e as leis criadas pelos homens. Poderíamos, aqui, citar inúmeras cenas, porém elegemos duas delas que consideramos importantes para demonstrar como as mulheres escutam, a todo momento, narrativas para educá-las a subordinação.

Seguindo a ordem de aparição no romance, a primeira história é sobre a morte da tia de Rami. A voz da protagonista faz sua mãe recordar de sua falecida irmã que morreu

"por causa de uma moela de galinha[2]" (Chiziane, 2004, p. 100). Embora seja uma narrativa um pouco extensa, acreditamos que é importante mostrá-la por completo:

> Era domingo e a minha irmã preparou o jantar. Era galinha. Preparou a moela cuidadosamente e guardou numa tigela. Veio o gato e comeu. O marido regressou e perguntou: a moela? Ela explicou. Foi inútil. O homem sentiu-se desrespeitado e espancou-a selvaticamente. Volta para a casa da tua mãe para ser reeducada, disse ele. Já! Ela estava tão agoniada que perdeu a noção do perigo e meteu-se em marcha na calada da noite. Eram cerca de dez quilómetros até ao lar paterno. Caiu nas garras do leopardo nas savanas distantes. Morreu na flor da idade por causa de uma imbecilidade. Morreu ela e ficou o gato (Chiziane, 2004, p. 100).

Além desse episódio chamar nossa atenção para a brutalidade com que a mulher é agredida e morta, novamente percebemos a insignificância da voz feminina. Segundo Grada Kilomba, "é impossível para a subalterna falar ou recuperar sua voz e, mesmo que ela tivesse tentado com toda sua força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder" (Kilomba, 2019, p. 47). Esse tipo de narrativa, portanto, não apenas evidencia a violência sofrida pelas personagens femininas, mas também as inscreve simbolicamente na condição de Outro, cuja existência e palavra são constantemente deslegitimadas no interior da ordem patriarcal. Essa cena mostra-nos que, por mais que a mulher fale, ela não é ouvida. Além disso, exemplifica que o homem e as tradições estão acima da existência feminina e, quando esses costumes não são cumpridos, a mulher é facilmente descartada.

A outra história é a lenda de Vuyazi — a princesa insubmissa estampada na lua — contada por uma das tias de Tony na intenção de convencer Rami e as outras mulheres de que deveriam sempre atender aos desejos de seu marido. Assim como o episódio anterior, acreditamos ser importante a reprodução completa dessa contação:

> Era uma vez uma princesa. Nasceu da nobreza mas tinha o coração de pobreza. Às mulheres sempre se impôs a obrigação de obedecer aos homens. É a natureza. Esta princesa desobedecia ao pai e ao marido e só fazia o que queria. Quando o marido repreendia ela respondia. Quando lhe espancava, retribuía. Quando cozinhava galinha, comia moelas e comia coxas, servia ao marido o que lhe apetecia. Quando a primeira filha fez um ano, o marido disse: vamos desmamar a menina, e fazer outro filho. Ela disse que não. Queria que a filha

[2] As páginas anteriores de *Niketche* mostram que há diferença até nos hábitos alimentares entre homens e mulheres de Moçambique: "Há comidas masculinas e femininas. Na galinha, as mulheres comem as patas, as asas e o pescoço. Aos homens servem-se as coxas de frangos. A moela. [...] No norte, a história da moela por vezes gera conflitos conjugais, que terminam em violência e até divórcios" (Chiziane, 2004, p. 43).

> mamasse dois anos como os rapazes, para que crescesse forte como ela. Recusava-se a servi-lo de joelhos e a aparar-lhe os pentelhos. O marido, cansado da insubmissão, apelou à justiça do rei, pai dela. O rei, magoado, ordenou ao dragão para lhe dar um castigo. Num dia de trovão, o dragão levou-a para o céu e a estampou na lua, para dar um exemplo de castigo ao mundo inteiro. Quando a lua cresce e incha, há uma mulher que se vê no meio da lua, de trouxa à cabeça e bebé nas costas. É Vuyazi, a princesa insubmissa estampada na lua. É a Vuyazi, estátua de sal, petrificada no alto dos céus, num inferno de gelo. É por isso que as mulheres do mundo inteiro, uma vez por mês, apodrecem o corpo em chagas e ficam impuras, choram lágrimas de sangue, castigadas pela insubmissão de Vuyazi (Chiziane, 2004, p. 157).

O relato da mãe de Rami e a lenda acima demonstram que essas narrativas teriam o objetivo de ensinar como as mulheres devem se comportar e, caso haja alguma transgressão, elas serão punidas de alguma forma. Sendo assim, a única reação possível para mulher era, nas palavras da mãe da protagonista, "obedecer à risca, a todos os caprichos dos homens, era a única estratégia de sobrevivência" (Chiziane, 2004, p. 100), estratégias que emergem justamente da condição de alteridade em que essas mulheres se encontram, visto que os costumes tradicionais e as práticas modernas confinam as mulheres em lugares socialmente desfavorecidos.

Pensamos, assim, na angústia feminina que ultrapassa tempos e culturas, quando Rami, uma mulher do sul de Moçambique, que aprendeu "todas aquelas coisas das damas europeias, como cozinhar bolinhos de anjos, bordar, boas maneiras" (Chiziane, 2004, p. 46), sofre as mesmas limitações que as mulheres do norte. Entretanto, apesar desse movimento social/cultural para cercear as mulheres, como mostrado pela fala da mãe de Rami, elas buscam formas de sobrevivências. Consideramos que essas estratégias desenvolvidas pelas mulheres moçambicanas seriam impulsionadas pela angústia sentidas por elas; como apontou Freud, "é a angústia diante da morte (pela vida)" (Freud, 2014, p. 82).

Interessa-nos, aqui, uma das ações de Rami para evitar o divórcio de Tony e, ao mesmo tempo, ajudar as outras mulheres de seu marido. Ao perceber que elas não tinham "protecção legal, nem familiar" (Chiziane, 2004, p. 104), a protagonista reconhece que seria "preciso inventar a ordem das coisas" (Chiziane, 2004, p. 105) e propõe a poligamia:

> Somos éguas perdidas galopando a vida, recebendo migalhas, suportando intempéries, guerreando nos umas às outras. O tempo passa, e um dia todas seremos esquecidas. Cada uma de nós é um ramo solto, uma folha morta, ao sabor do vento — explico. — Somos cinco. Unamo-nos num feixe e formemos

> uma mão. Cada uma de nós será um dedo, e as grandes linhas da mão a vida, o coração, a sorte, o destino e o amor. Não estaremos tão desprotegidas e poderemos segurar o leme da vida e traçar o destino (Chiziane, 2004, p. 105).

A metáfora da mão sugere que a superação da condição de isolamento depende da ação coletiva. Se anteriormente as personagens apareciam como "ramos soltos" e "folhas mortas", a união transforma a vulnerabilidade individual em possibilidade de agência, constituindo uma forma de resistência à posição de alteridade que lhes é imposta. O fragmento destacado acima mostra-nos que as mulheres desenvolvem "a capacidade de sobreviver sob as condições adversas" (Kilomba, 2019, p. 193). Porém, isso não pode ser usado para romantizar a ideia da mulher guerreira que enfrenta as imposições do cotidiano para sobreviver, mas sim destacar o protagonismo feminino que, motivado pela angústia, elabora maneiras de contornar as situações de perigo.

Pensar nisso, levou-nos ao livro *Paz na terra, guerra em casa*[3] de Isabel Casimiro que apresenta um importante trabalho sobre as formas como as mulheres se organizaram ao longo da história em Moçambique. Interessa-nos, nesse momento, o destaque que a socióloga moçambicana faz sobre a presença das mulheres em momentos históricos. De acordo com as pesquisas levantadas por Casimiro,

> a mulher adquiriu protagonismo, em Moçambique, através do movimento nacionalista unificado, com a criação da FRELIMO, em Junho de 1962. Na sua procura de identidade cultural e de afirmação de uma identidade nacional, o movimento nacionalista em Moçambique, criou condições para o 'engajamento' de mulheres e homens na luta contra o colonialismo (Casimiro, 2014, p. 188).

Além dessa importante atuação, a socióloga apresenta as organizações tradicionais de mulheres em África. Essas organizações mantinham uma solidariedade estabelecida a partir de "formas de entre-ajuda" (Casimiro, 2014, p. 217), isto é, "diferentes famílias ou grupos, assumem a responsabilidade mútua pela sobrevivência, a longo prazo, de uns pelos outros" (Casimiro, 2014, p. 217).

Acreditamos que essa solidariedade tradicional e o protagonismo feminino histórico apresentados por Isabel Casimiro estariam atrelados à angústia e às (re) ações das personagens femininas diante das situações que as colocam no limite

[3] Acreditamos ser interessante a seguinte informação sobre a escolha do título do livro de Isabel Casimiro: "O título 'Paz na terra, guerra em casa', diz respeito a uma frase, muitas vezes repetida, por mulheres moçambicanas, depois do fim da guerra em Moçambique, com a assinatura do Acordo de Paz em Roma, em Outubro 1992. Sugere que, apesar da guerra ter terminado no país, há uma outra, mais antiga, que continua a flagelar as mulheres e as crianças — a violência doméstica." (Casimiro, 2014, p. 9).

entre a vida e morte. Por isso, não apenas Rami, mas também as outras mulheres de Tony reconhecem a necessidade de tomar alguma atitude coletiva para que possam melhorar suas situações, como mostra o fragmento a seguir: "— De facto — intervém a Saly —, temos que fazer alguma coisa. A poligamia confere-nos alguns direitos, vamos usufruí-los" (Chiziane, 2004, p. 132). A fala de Saly evidencia uma mudança significativa em relação aos momentos iniciais da narrativa. As mulheres deixam de ser apenas objeto das decisões masculinas e passam a atuar como sujeitos capazes de formular estratégias para intervir em sua própria realidade.

Portanto, consideramos que *Niketche* denuncia, através das contações e das vozes femininas, não só as dificuldades que a mulher enfrenta no cotidiano, mas também a angústia que as personagens moçambicanas sentem por conta da consciência da situação de perigo diante da ausência da figura masculina. Além disso, demonstra como esse sentimento inquietante impulsiona a atitudes de sobrevivência dentro de uma sociedade onde a tradição e a modernidade andam lado a lado para inferiorizar a mulher. Desse modo, a angústia experimentada pelas personagens não se limita a uma dimensão subjetiva, mas revela a experiência de existir como *Outro* em uma estrutura social que constantemente as marginaliza.

4 Considerações finais

A análise de *Niketche: uma história de poligamia* permite compreender que a figuração do feminino no romance de Paulina Chiziane não se restringe à representação de experiências individuais, mas se inscreve em uma estrutura mais ampla de produção da alteridade. As personagens femininas, ao compartilharem narrativas de subordinação, revelam uma condição comum que as posiciona como "Outras" no interior de uma ordem social e simbólica que organiza suas existências a partir da centralidade do masculino.

Nesse sentido, a angústia vivida por Rami e pelas demais mulheres do romance não pode ser lida apenas como experiência subjetiva, mas como efeito de uma estrutura que institui a mulher como alteridade constitutiva do sujeito masculino. Tal leitura, ancorada nas reflexões de Simone de Beauvoir e Gayatri Spivak, evidencia que a condição do Outro não se apresenta como um dado natural, mas como uma construção histórica e relacional que organiza as formas de reconhecimento e apagamento das vozes femininas.

Ao mesmo tempo, ao tensionar essas estruturas no interior da narrativa, Paulina Chiziane também expõe sua própria posição no campo literário moçambicano.

Sua recusa em se definir como romancista e sua aproximação com a tradição oral revelam não apenas uma escolha estética, mas também os limites simbólicos que atravessam sua legitimação enquanto autora. Nesse movimento, a escritora também se inscreve como Outro no interior do campo literário, ocupando um lugar de deslocamento que evidencia as tensões entre pertencimento e exclusão.

Dessa forma, *Niketche* pode ser compreendido como uma obra que articula dois níveis de alteridade: aquele vivido pelas personagens femininas no interior da narrativa e aquele experimentado pela própria autora no espaço literário. Em ambos os casos, o Outro não aparece como uma posição fixa, mas como uma construção relacional que revela as formas pelas quais o gênero estrutura tanto a experiência social quanto os modos de produção da literatura.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. V. 1.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. V. 2.

CASIMIRO, Isabel Maria. *Paz na terra, guerra em casa*. Recife: Editora UFPE, 2014.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche*: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHIZIANE, Paulina. Paulina Chiziane: as diversas possibilidades de falar sobre o feminino. Entrevista concedida a Rosália Estelita Gregório Diogo. *In*: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Paulina Chiziane*: vozes e rostos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2013. p. 361-370.

CHIZIANE, Paulina. Novelas brasileiras passam imagem de país branco, critica escritora moçambicana. Entrevista concedida a Alex Rodrigues. *In*: MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Paulina Chiziane*: vozes e rostos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2013. p. 357-359.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. *In*: BRANDÃO, Izabel, CAVALCANTI, Ildney, COSTA, Claudia de Lima, LIMA, Ana Cecília Acioli (org.). *Traduções da cultura* – Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL: Editora da UFSC, 2017.

DIOGO, Rosália. Paulina Chiziane: as diversas possibilidades de falar sobre o feminino. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 173-182, 2010. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4338. Acesso em: 10 abr. 2026.

FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Letras, 2014. (Obras completas, 17).

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* – Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIRANDA, Maria Geralda; SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Paulina Chiziane*: vozes e rostos femininos de Moçambique. Curitiba: Editora Appris, 2013.

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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 162–173, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.67425
SUBMETIDO EM: 23/07/2026 · APROVADO EM: 28/07/2026

"Não foi nada disso que nós combinamos": *Vaicomdeus, SARL*, de Júlio de Almeida,[1] uma escrita ficcional da história angolana

"Não foi nada disso que nós combinamos": Vaicomdeus, SARL, *by Júlio de Almeida, a Fictional Account of Angolan History*

Renata Flavia da Silva
Universidade Federal Fluminense (UFF) | Niterói | RJ | BR
renataflaviadasilva@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9338-8654

RESUMO: *Vaicomdeus, SARL*, obra publicada pelo escritor angolano Júlio de Almeida em 2017, estabelece, através dos (des)encontros das personagens Eugênio e Cecília, uma enredada relação entre a História factual angolana e a criação literária. Dividido em três partes — "Vivos" (*lento ma non troppo*); "Mortos" (*allegro com spirito*); e "Renascidos" (*finale: alla breve*), o romance narra, ao longo de quatro dias nos quais a diegese se desenvolve, quase quarenta anos da história do país, das lutas de libertação aos conflitos civis que as sucederam. Diversos momentos da história nacional são discursivamente revisitados por meio de eventos, personagens, e de uma memória partilhada entre os protagonistas. Como mais uma modulação ou tonalidade da história angolana contemporânea, a obra de Júlio de Almeida convida-nos insistentemente a confrontar as memórias fictícias das personagens à trajetória política do autor, sua efetiva participação nas FAPLA e, posteriormente, nos governos de Agostinho Neto e José Eduardo dos Santos. Desta memória geracional convocada narrativamente pelas personagens, interessa-nos os posicionamentos convergentes e/ou divergentes, filiações e confrontos, acerca das mudanças políticas e sociais notadamente vivenciadas em Angola antes e após a conquista da independência. Para nossa leitura da obra em questão, apoiamo-nos nos estudos de Achille Mbembe e Zygmunt Bauman, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura angolana; ficção; História; Júlio de Almeida.

ABSTRACT: *Vaicomdeus, SARL*, a novel published by Angolan writer Júlio de Almeida in 2017, establishes — through the (mis)encounters between the characters Eugênio and Cecília — a complex relationship between Angolan history and literary creation.

[1] Este texto é uma adaptação revista da comunicação intitulada "Entre vivos, mortos e renascidos: uma leitura de *Vaicomdeus, SARL*, de Júlio de Almeida", apresentada durante a XVIII Congresso Internacional da ABRALIC, realizado na cidade de Salvador, Brasil, no ano de 2022.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

Divided into three parts — "Vivos" (*lento ma non troppo*); "Mortos" (*allegro con spirito*); and "Renascidos" (*finale: alla breve*) — the novel chronicles, over the course of four days during which the narrative unfolds, nearly forty years of the country's history, from the liberation struggles to the civil conflicts that followed. Various moments in national history are discursively revisited through events, characters, and a shared memory among the protagonists. As yet another variation or nuance of contemporary Angolan history, Júlio de Almeida's work persistently invites us to compare the characters' fictional memories with the author's political trajectory, his active participation in the FAPLA, and, later, in the governments of Agostinho Neto and José Eduardo dos Santos. From this generational memory narratively evoked by the characters, we are interested in the convergent and/or divergent positions, affiliations, and confrontations regarding the political and social changes notably experienced in Angola before and after the attainment of independence. For our reading of the work in question, we draw upon the studies of Achille Mbembe and Zygmunt Bauman, among others.

KEYWORDS: Angolan literature; fiction; History; Júlio de Almeida.

> Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Nele se apresenta um anjo que parece estar na iminência de afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. É assim que deve parecer o Anjo da História. Sua face está voltada para o passado. [...] Ele gostaria de se demorar, de despertar os mortos e reunir de novo o que foi esmagado. Mas uma tempestade sopra do paraíso, que se agarra às suas asas, e é tão forte que o Anjo já não as consegue mais fechar. Essa tempestade o leva inexoravelmente para o futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto diante dele a pilha de escombros cresce rumo ao céu.
>
> Walter Benjamin

Qualquer semelhança entre a realidade
E os factos e as pessoas
Que constam deste relato
Não é mera coincidência.
(pelo menos, como vulgarmente se considera as coincidências)
É pura intenção.

Júlio de Almeida

As duas epígrafes que abrem o presente trabalho remetem sua leitura a dois campos que, embora distintos, mantêm estreitas e produtivas relações: Literatura e História. Obras literárias geradoras de um intenso diálogo com a história factual, quer pelo gênero, tema ou utilização de figuras históricas, são frequentes na literatura angolana

contemporânea. A partir de investigações anteriores, consideramos as perspectivas ou representações recorrentes feitas por determinados autores como modulações, ou inflexões, dessa história factual. Alargando nosso horizonte investigativo, optamos, neste momento, por um recorte analítico que investiga a projeção literária das filiações políticas e partidárias de Angola, a partir das lutas de libertação, e enfatiza, portanto, relações de amizade ou inimizade presentes no texto literário.[2]

A distinção entre os chamados "amigos" e "inimigos" representados literariamente passa — nos aproximando dos estudos das sociedades contemporâneas feitos pelo camaronês Achille Mbembe, em sua obra *Política da inimizade* (2020) — pelo estabelecimento de círculos de separação, isto é, de uma diferenciação, não entre abstrações vazias e sem vida, mas em acepções concretas e existenciais; marcadas, sobretudo, pelos papeis políticos por estas desempenhados. Segundo o estudioso francês Michel Laban, por ocasião do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, realizado na Universidade Federal Fluminense, em 1991, há, após a libertação, uma retração temática na literatura angolana ocasionada pela complexa relação entre poder político e literatura,

> [c]ensura indirecta ou simples consciência das responsabilidades — e dos perigos— o certo é que, desde *Quem me dera ser onda* até *O ministro*[3], os escritores sempre sentiram que havia limites que não se podiam ultrapassar. Mas também é significativo que, sob o impulso da contestação, esses limites tenham recuado cada vez mais. No fundo, a partir dos anos 80, o escritor compreendeu pouco a pouco que da sua independência em relação ao poder dependia sua fidelidade aos ideais dos tempos da luta nacionalista (Laban, 1995, p. 45).

(In)dependência e (in)fidelidade são palavras chave para refletirmos acerca da obra *Vaicomdeus, SARL*, objeto da análise aqui pretendida. Publicado em 2017, é o primeiro romance do escritor Júlio de Almeida e remonta ao princípio das lutas de libertação em Angola, nos anos 60 de século XX. Nascido em 1940, no Namibe, Júlio de Almeida é também conhecido como Comandante *Jujú*, por sua participação nas fileiras do MPLA. Sua trajetória junto ao Movimento se assemelha a de tantos outros de sua geração, foi membro da Casa dos Estudantes do Império, deixando Portugal,

[2] Dando continuidade às investigações sobre tais diálogos interdisciplinares, o projeto de pesquisa individual intitulado "A [des]invenção do inimigo: jogos ficcionais de alteridade e representação na literatura angolana", desenvolvido na Universidade Federal Fluminense, a partir de 2021, amplia as diretrizes traçadas no projeto "Universos ficcionais, modulações da história angolana em três vozes: Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki", executado anteriormente.

[3] Laban se refere às obras *Quem me dera ser onda*, publicada em 1982, por Manuel Rui, e *O Ministro*, obra escrita em 1976 e publicada em 1989, por Uanhenga Xitu (Agostinho André Mendes de Carvalho).

em 1961, para estudar engenharia mecânica, na Alemanha. Atuou na Frente Leste entre 1971 e 1974. Em 1975, tornou-se Comissário político do partido, ocupando, em 1976, o comando do Departamento de Orientação Ideológica. Foi Vice-ministro dos Transportes, de 1976 a 1983, e deputado da Assembleia Nacional de Angola, de 1992 a 2003. Em 2021, o autor publicou seu segundo romance, *Incesto real*.

Mais que sua biografia, interessa-nos, aqui, a projeção literária que o autor faz sobre os períodos pré e pós independência de Angola, a adesão ou não ao projeto de governo executado pelo MPLA — quer sob o comando de Agostinho Neto, quer sob o comando de José Eduardo dos Santos[4] — as ênfases dadas aos diversos atores envolvidos, os perfis de amigos e inimigos construídos, as justificativas, argumentos ou silenciamentos usados pelo autor para compor a narrativa.

Vaicomdeus, SARL possui cento e oitenta e sete páginas, divididas em três partes, "Vivos"; "Mortos" e "Renascidos", assinaladas com diferentes tempos rítmicos, como na escrita musical: a primeira, relativa aos vivos: "*lento ma non tropo*", ocupa as sessenta e quatro páginas iniciais; a segunda, relativa aos mortos "*alegro com spirito*", preenche noventa e oito páginas; e a terceira, "*finale: alla breve*", perfaz apenas 8 páginas. Esta divisão é bastante explicativa do modo como o autor trata o período histórico abarcado pela narrativa. A diegese, que se desenvolve em torno de dois personagens principais, Eugênio e Cecília, se dá em apenas quatro dias. No brevíssimo período vivido pelo casal, no ano de 1999, são recuperados quase quatro décadas da história de Angola. A primeira parte, a dos vivos, se ocupa, sobretudo, dos anos da guerra de libertação, as décadas de 60 e 70; a segunda, a dos mortos, enfatiza as décadas seguintes, marcadas pela guerra civil, as décadas de 80 e 90 — tempos em que amigos e inimigos tornam-se representações mais complexas — e é a maior parte do romance; e a terceira, dos renascidos, se situa apenas no ano de 1999. Para o autor, em entrevista conjunta com seu filho, o também escritor Ondjaki, concedida a Catarina Homem Marques, esta divisão entre vivos e mortos se justifica da seguinte forma:

> **J** [Júlio de Almeida]**:** [...] Tem uma parte que eu chamo a dos "vivos", e os vivos eram daquele período da luta de libertação. Tínhamos objetivos bem claros, sabíamos o que queríamos. Foi tudo feito com gosto, com amor. Depois vem a parte dos mortos.
> [Catarina Homem Marques] *Que não será dos mortos por acaso.*
> **J:** A parte dos mortos apanha esta transição para o capitalismo, e aí há muita

[4] António Agostinho Neto (1922-1979), presidente do Movimento Popular pela Libertação de Angola, desde sua fundação em 1956, e presidente de Angola, de 1975 a 1979. José Eduardo Van-Duném dos Santos (1942-2022), segundo presidente de Angola, de 1979 a 2017.

> ironia. Deu-me bastante prazer fazer esse jogo, ridicularizando de certo modo um novo projeto social que já não é o projeto de toda a sociedade. Aí, sim, a personagem masculina é inadaptada, desiludida, alguém que vive das memórias. Para ele, alguma coisa falhou. E não há dúvida que sinto alguma identificação com ele. Mas a personagem interessante desta história é a menina.
> **O** [Ondjaki]**:** Achas que ela representa o futuro?
> **J:** Ela consegue fazer a transição.
> **O:** Mas ela não tem o mesmo para trás que ele tem. Ela entra no comboio noutra paragem.
> **J:** Mas esteve lá na guerrilha como pioneira, foi educada em Cuba. Tem alguns deslizes éticos, aceita determinadas coisas para chegar a certos objetivos. Mas enquanto o outro está quase morto, ela ainda tem sonhos (Almeida; Ondjaki, 2017, grifo do autor).

Nas palavras do autor, portanto, Eugênio é alguém que mantém estreita relação com o passado, já que não se adapta ao presente; enquanto Cecília, ajustada aos novos tempos, projeta realizações futuras. No romance, Eugênio é um ex-comandante das FAPLA, engenheiro responsável pelo Setor de Transportes — similaridades intencionais com o autor? — que em 1999, vive precariamente como professor de Matemática, dando aulas em casa, no bairro do Maculusso. Cecília, ou dona Sissy, é uma órfã de guerra educada pelo partido que, após trabalhar como engenheira durante a construção do Mausoléu de Agostinho Neto, se torna uma bem sucedida empresária do ramo funerário. Na divisão irônica da narrativa, ele estaria entre os vivos, ela, entre os mortos — apesar de que, na projeção romanesca, a morte esteja destinada a ele e a vida futura a ela.

O que une as duas personagens, além da morte da tia de Eugênio — evento motivador de seu encontro com Cecília, já que o professor busca os serviços funerários prestados por sua empresa — é uma memória partilhada da guerrilha. Embora estivessem sempre a um passo um do outro, nunca se encontram até 1999. Ataques, viagens, eventos históricos factuais são partilhados pelas memórias dos personagens sempre em perspectivas distintas. Ela do lado do povo, ele do lado da guerrilha. Várias situações são relatadas na narrativa, indicando uma certa proximidade temporal e espacial que nunca se efetiva.

> Lembro-me como se fosse hoje, de que na noite de 28 de agosto de 1968, já depois de terminada uma importante assembleia, lá no Leste, um dos comandantes lançou uma granada para dentro da cubata onde se encontravam outros de seus companheiros. Eu tinha lá estado momentos antes. Quando voltei, ao ouvir o estrondo, encontrei o morto e os feridos. Encontrei não, encontrámos. Nós éramos doze e fazíamos parte da proteção da área, onde se realizava a assembleia, a primeira assembleia da Frente Leste, no Moxico.
> Sissy abriu muito os seus já de si grandes olhos. Olhos bonitos, cintilantes, em

> negro e branco [...]. Mas, neste momento, os seus olhos denotavam antes interrogação e satisfação, quando falou:
> — Eu também estava ali perto. Com a minha mãe. [...] Nós estávamos no povo. Esperávamos o fim da assembleia para vermos e falarmos com o presidente, no dia seguinte. Tinha eu então sete anos. Soubemos desse acontecimento (Almeida, 2017, p. 31).

Ao longo da rememoração feita pelos dois personagens, momentos decisivos do MPLA e, consequentemente, de Angola, são arrolados, principalmente por Eugênio, como uma reflexão, ancorada no passado, acerca do presente estado da nação:

> Tempos houve em que, para mim e para muitos outros, era indiscutível que a nossa intervenção era absolutamente imprescindível para que as coisas acontecessem. E mais: para que acontecessem não só no sentido e da forma que nós queríamos que acontecessem, mas da única maneira possível de ser considerada justa, porque de outro modo nem sequer valia a pena que sucedessem. Tamanha presunção! E não vale a pena negar, tentar juntar explicações, justificar que, se não fosse o facto de não termos considerado isto e aquilo, teríamos atingindo plenamente os objetivos. Então não é sabido que os «os istos e os aquilos» são todos os inúmeros aqueloutros que são diferentes dos míseros istos e aquilos por nós considerados? (Almeida, 2017, p. 29)

Ou ainda,

> As motivações daqueles que fizeram a guerra de libertação nacional, o que os moveu e levou a engajarem-se nessa luta, foram de certeza as mais diversas. Havia os que tinham ou podiam ter bilhete de identidade e, por conseguinte, não era por ele que lutavam, antes pelo contrário, rejeitavam-no; havia os que não tinha direito a ele, e que integrava o conjunto de objetivos a atingir, e a grande maioria nem sequer sabia o que era isso. Havia os que naturalmente partilhavam uma única mandioca e a dividiam pelo número de presentes e os que, pela calada da noite, cautelosamente, sorviam o leite condensado da lata que ciosamente reservaram só para si. Mas estes eram evidentemente minoria. E havia chefes respeitados e como tal aceites, mas também chefões, temidos que construíam a sua autoridade com base na prepotência e distanciação em relação aos subordinados. Nem todos estavam certamente tão interessados na libertação como nos proventos que tal libertação lhes pudesse, mais cedo ou mais tarde, vir a proporcionar (Almeida, 2017, p. 41).

A autocrítica feita por Eugênio, na maior parte das vezes, atribui ao outro, nem sempre o inimigo declarado da guerrilha, a responsabilidade maior pelos rumos tomados, quer seja o povo, mantido no atraso pelo poder colonial, mas esperto o bastante

para explorar os pontos fracos do movimento; quer seja o socialismo importado e não adaptado às terras africanas, quer sejam os dirigentes corruptos do movimento.

Momentos significativos vividos pelo MPLA, como a criação das FAPLA, em agosto de 1974; ou as diversas denominações atribuídas aos impasses enfrentados pelo partido, como as fases de "reajustamento", encabeçada por Gentil Viana, em 1972; de "retificação", após a tentativa falhada de golpe liderada por Nito Alves, em 1977; e de "redimensionamento", no início dos anos 90, são citados na narrativa como profundos embates aos idealizadores da nação livre, estabelecendo, para Eugênio, cada vez mais círculos de separação.

> Tínhamos discussões intermináveis sobre como sair daquela situação, o que veio a culminar com o movimento de reajustamento. Mas eu não assisti à fase das assembleias de militantes ativos e às inúmeras reuniões de debate aberto e livre e, que se lavou a roupa suja do Movimento. O movimento de reajustamento salvou-nos (Almeida, 2017, p. 55).

> Inventou-se então um tal de movimento de retificação, uma espécie de tribunal dirigido pelo aparelho, e pelo crivo do qual tinham de passar todos os que pretendessem ser membros do partido. Houve muito boa gente que nem sequer aceitou passar pelo tal crivo, e ficou de fora. Outros foram considerados indignos, por terem atitudes pequeno-burguesas, serem religiosos, não terem origem operária nem camponesa. Era o império do *slogan* «Não é do partido quem quer, mas quem merece». E assim se transformou o Movimento, que era de todos — no início quase toda a gente ou era do MPLA ou estava com ele — num aparelho de desconfiança dos próprios cidadãos (Almeida, 2017, p. 73).

> Na realidade, durante aquele ano sem rei nem roque, no decurso do qual as mais firmes convicções dos políticos do antigo regime se esconderam envergonhadamente, enquanto emergia em cena o partido guerreiro da oposição, disposto a impor a sua maneira de ser e existir à grande maioria das pessoas que considerava de seus inimigos, muitos daqueles antigos políticos e alguns sucedâneos seus decidiram destruir o passado e acaparar-se dos bens que fosse possível: terrenos, habitações, viaturas do Estado, civis e militares, receosos de que alguma insatisfação popular pelos anos de socialismo fizesse pender o voto para o lado daqueles que, durante muitos anos, haviam combatido o regime, sem escrúpulos, aliando-se ao diabo sempre que foi preciso (Almeida, 2017, p. 111-112).

No lugar da amistosa comunidade idealizada ou da democrática e igualitária nação — aproximando-nos mais uma vez de Mbembe — tem-se uma sombra atormentada, sobre os que

> [n]ão querendo se lembrar de mais nada, muito menos de seus próprios crimes e transgressões, engendram objetos maus que acabam por efetivamente assombrá-los e dos quais passam a tentar violentamente se desfazer.
> Possuídos pelos gênios malignos que incessantemente inventaram e que, numa espetacular reviravolta, hoje os assolam, eles agora se colocam questões mais ou menos similares àquelas com que tiveram que se deparar, não muito tempo atrás (Mbembe, 2020, p.13),

antes da mudança dos ventos revolucionários, "quando os ventos da história deixaram de soprar do leste e as pessoas enfunaram as velas ao sabor da barbárie e do *fast-food*, do *take-away*, numa palavra, da *fast-life*" (Almeida, 2017, p. 49).

Embora partilhem um passado comum — definido por Cecília como "a história moderna de nossa terra", iniciada em 1961 com as lutas de libertação — os personagens seguem caminhos diferentes, nos quais filiações e associações são motivadas e modificadas de acordo com seu engajamento político-partidário ou a falta dele. Eugênio é totalmente dedicado ao movimento e traça uma linha muito bem marcada entre os amigos e os inimigos: portugueses que apoiavam a luta de libertação são chamados de "politicamente amigos" (Almeida, 2017, p. 31), assim como as populações locais, o povo que acolhia e suportava as necessidades da guerrilha. Já a UNITA, os sul-africanos e todos os demais "capitalistas", passados e futuros, são postos do lado inimigo. Cecília, por sua vez, não demonstra ter quaisquer definições, nem de amigos nem de inimigos, apenas parceiros ocasionais de negócios; e, embora revele um mal-estar perante o atual estado do país, não vislumbra em si mesma a face do outro a ser combatido:

> — Quando te oiço falar desses tempos que também foram meus, tenho uma sensação de inquietude preocupante. É como se algum sentimento de culpa me invadisse e eu não soubesse exatamente o que é. Tantas vezes tive essa sensação ao longo destes últimos anos que tu chamas de *fast-life*. É a sensação que muitos desse tempo tão bem descrevem, quando costumam dizer «não foi nada disso que nós combinámos» (Almeida, 2017, p. 50).

Os amigos e os inimigos de Eugênio são qualificados por suas antigas ações. A recusa em reconhecer-se nesses novos tempos faz com que esteja fixamente atrelado aos ideais formulados no passado e aponta a necessidade que o personagem tem de manter a natureza do seu antagonista perpetuamente, pois "se a negação do inimigo fosse vivida, enquanto tal, caracterizaria uma profunda ferida narcísica" (Mbembe, 2020, p. 85), a qual não pretende enfrentar. Questionado por sua dificuldade em se adaptar à nação independente, reafirma sua identificação com o passado: "há muitas

coisas que não consigo aprender a fazer, pois para isso teria de renegar muitas outras que fiz e que ainda considero tê-las feito bem" (Almeida, 2017, p. 26). Para Eugênio,

> As palavras de ordem eram ordem sob a forma de palavras: «a libertação do povo é obra do próprio povo!» Radiosa ilusão, que se ia avolumando, qual onda em crescente formação. E na qual se acreditava profundamente. Afinal, cada onda tem sua praia onde acaba por rebentar, com maior ou menor estrondo, mas rebenta e dá lugar a uma outra, que também ali vai acabar. Bom mesmo teria sido permanecer na crista da onda e fazer votos de que a praia não estivesse perto demais.
> O objetivo seguro talvez não devesse ter sido a libertação, mas antes a luta pela libertação. Esta é a dinâmica, perene, porque em constante mudança e necessidade de adaptação; aquela, a libertação, morre logo que se acha que já é. E entra em esclerose, em velocidade muito superior à da formação da onda.
> Mas foram bons aqueles tempos (Almeida, 2017, p. 40).

Sua nostalgia em relação ao passado de lutas assemelha-se aos processos sociais analisados por Zygmunt Bauman, em *Retrotopia* (2017), "visões instaladas num passado perdido/roubado/abandonado, mas que não morreu, em vez de se ligarem a um futuro "ainda todavia por nascer" e, por isso, inexistente" (Bauman, 2017, p. 10). O Anjo da História tem agora o rosto voltado para o futuro, o qual não deseja ver pois é assustador, enquanto se mantém preso ao passado, retrospectivamente perdido e idealizado.

Eugênio tem "um final inesperado, mas lógico e necessário" (Almeida, 2017, p. 11), nas palavras de outro ex-combatente, o escritor Pepetela, prefaciador da obra, uma vez que só o "futuro desse passado para [Eugênio] faz sentido" (Almeida, 2017, p. 30) e este se torna irrealizável diante das transformações sofridas pelo partido político que ajudou a criar e onde não mais se reconhece. Voltando às palavras de Mbembe, "[a] política é uma forma específica de reagrupamento para um combate que é ao mesmo tempo decisivo e profundamente obscuro" (Mbembe, 2020, p. 87), para Eugênio, um combate já perdido, representado literariamente com sua morte.

Para Cecília, não. Na última parte do livro, "Renascidos", a personagem encontra-se em Cuba, grávida de Eugênio, com planos de abandonar a empresa de serviços funerários, criada a partir da apropriação de bens estatais, e passar a viver no campo, plantando flores.

> Tinha uma obra a realizar que, essa sim, era uma obra de esperança. Aquele menino [...] era o futuro. [...] Com o simbolismo de vir ao mundo já no início do novo milênio, talvez que ele, ao crescer, pudesse vir a participar na construção de uma outra sociedade qualquer que não aquela em que seus progenitores tinham vivido. Quando ele fizesse vinte anos, a guerra já estaria com sessenta e certamente já morta ou prestes a tal. Nem mesmo a guerra, pese embora a resistência que manifestara todas as tentativas de se acabar com ela, poderia ser eterna.

> Eugênio fizera a guerra para acabar com ela e mais não tinha conseguido que acabar destroçado, sem perspectivas, nem projetos outros que não fosse o de se manter íntegro e fiel a um passado a que ele se agarrara, por falta de um futuro que lhe servisse de apoio (Almeida, 2017, p. 184-5).

A narrativa desculpabiliza a jovem criada pelo partido de seus passos errados e lhe dá uma nova chance, um renascimento. Da jovem nascida na guerra, adaptada às suas "consequências desorganizativas e [ao] afrouxamento dos usos e costumes daí resultantes" (Almeida, 2017, p. 185), nascerá "o novo Eugênio um homem novo" (Almeida, 2017, p. 185), herdeiro do nome de seu pai e tão aos moldes das velhas utopias dos tempos da libertação.

Como apontado na entrevista dada pelo autor, apesar de contemporâneos das/nas lutas de libertação, Eugênio e Cecília desempenham papeis diferentes ao longo da história. A princípio, ele, guerrilheiro responsável por tomar decisões e manter-se fiel aos ideais revolucionários; ela, "pioneira" a ser guiada pelas diretrizes do partido. Após a conquista da independência e durante os conflitos civis, ela se ajusta aos "esquemas" reinantes e entra no cenário dos empreendimentos e favorecimentos:

> A princípio tudo aquilo me parecia um esquema: não estava claro se aquilo me pertencia ou se estava somente ocupado por mim; mas como todos tinham feito o mesmo, eu também decidira avançar. Parece que eu tinha encontrado, de facto, uma ocupação que estava a favor dos ventos da História [...] (Almeida, 2017, p. 78-79)

ao passo que ele sai da cena política, enfurecido, humilhado, fiel a um passado, à altura, esquecido ou renegado:

> Envergonhados do passado, desfilavam pelas janelas, em brindes champanhosos com os antigos bandidos, alguns novos bandidos. Como, de um dia para o outro, se transformaram em pacíficos comedores de hóstias aqueles que, durante anos, repetiam e faziam repetir as palavras de ordem dos manuais marxistas que nunca chegaram a ler! Fartaram-se de fingir ou foi só degradação biológica? Faltaram-lhes as forças para continuar a caminhada, corrigindo o tiro, quando necessário, ou foi somente metamorfose já latente, terminada a fase do casulo? Sentiram-se obrigados a fingir?
> Deslizou, rodando mais uns centímetros e encontrou-se alguns anos atrás. Aquela cena tinha o enfurecido, numa primeira instância, mas feito sentir-se humilhado, finalmente (Almeida, 2017, p. 91).

Eugênio mantém uma relação singular com o tempo, aderindo incondicionalmente ao passado, distanciando-se o suficiente do presente para que possa

enxergar suas obscuridades. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, na obra *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2010),

> perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.
> Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade (Agamben, 2010, p. 63-64).

É o anacronismo de Eugênio o que permite ao personagem estar entre os vivos e os mortos, ter uma intimidade fraterna e, ocasionalmente, fratricida, com diferentes atores envolvidos na história de seu país. Entretanto, sua morte é um fato, sua participação se encerra na segunda parte do romance, aquela destinada aos mortos. Não haveria lugar entre os vivos para sua lucidez e fidelidade ao passado? Renascer não é uma possibilidade para o personagem, assim como é dada à Cecília?

Tais indagações nos fazem voltar ao contexto enunciado por Laban, no começo desta análise, "da independência do autor angolano em relação ao poder instituído dependia sua fidelidade aos ideais dos tempos da luta nacionalista". A modulação da história factual angolana orquestrada por Júlio de Almeida apresenta uma melodia suavizada, ritmada por compassos de decepção e silêncios, porém fiel a um projeto de nação executado com muitas variações. *Vaicomdeus, SARL* participa de um regime memorialístico intimamente ligado à história do MPLA. Segundo o pesquisador Vasco Martins, "o MPLA recorreu às experiências políticas e memórias históricas da luta de libertação para edificar e partidarizar a história oficial de Angola, constituindo um guião que é composto por várias regras que definem os formatos de memória e comemoração" (Martins, 2025, p. 58), dentre os quais a fidelidade ao projeto inicial do partido e a culpabilização de inimigos e dissidentes, assim como a inadequação dos heróis da libertação ao tempo presente, fazem parte, como bem explicitado pela trajetória de Eugênio. Como já dissemos, em forma de epígrafe,

> [q]ualquer semelhança entre a realidade
> e os factos e as pessoas
> que constam deste relato
> não é mera coincidência [...]
> é pura intenção (Almeida, 2017, p. 15).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos: 2010.

ALMEIDA, Júlio de. *Vaicomdeus, SARL***.** Lisboa: Caminho, 2017.

ALMEIDA, Júlio de; ONDJAKI. Júlio de Almeida e Ondjaki: entre pai e filho, não foi esta a Angola combinada. [Entrevista concedida à Catarina Homem Marques]. *O Observador*, Lisboa, 28 mar. 2017. Disponível em: https://observador.pt/especiais/julio-de-almeida-e-ondjaki-entre-pai-e-filho-nao-foi-esta-a-angola-combinada/. Acesso em: 7 set. 2022.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia.* Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. Organização e tradução: Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

LABAN, Michel. A relação entre escritor e poder em Angola depois da Independência. *In*: ENCONTRO DE PROFESSORES DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 1., 1991, Niterói. *Anais* [...]. Organização de Laura Cavalcante Padilha. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995. p. 27-49.

MARTINS, Vasco. Políticas de memória e silêncio: a luta de libertação de Angola em tempos pós-coloniais. *In:* CARDINA, Miguel (org.). *A guerra colonial e as lutas de libertação*: memória, política e usos do passado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2025. p. 53-76.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2020.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 174–189, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.66285
SUBMETIDO EM: 20/05/2026 · APROVADO EM: 15/06/2026

Figurações do distinto: narrar o "outro" a partir dos estudos inquisitoriais em Portugal e no Brasil[1]

Figurations of the Distinct: Narrating the "Other" from the Perspective of Inquisitorial Studies in Portugal and Brazil

Angelo Adriano Faria de Assis
Universidade Federal de Viçosa (UFV) | Viçosa | MG | BR
angeloassis@uol.com.br
https://orcid.org/0000-0002-1587-438X

RESUMO: O texto analisa como os estudos inquisitoriais em Portugal e no Brasil permitem compreender a construção histórica da figura do "outro" nas sociedades ibéricas e coloniais. Partindo das interpretações de autores como Martius, Herculano, Quental, Abreu e Freyre, o autor demonstra como a documentação da Inquisição revela uma sociedade colonial marcada por conflitos, mestiçagens, tensões religiosas e diversidade cultural. As fontes inquisitoriais expõem práticas associadas a cristãos-novos, religiosidades africanas e indígenas, sexualidades dissidentes, blasfêmias e circulação de livros proibidos, permitindo acessar experiências invisibilizadas pelas narrativas tradicionais da formação nacional. O texto sustenta que essas documentações desafiam visões idealizadas da identidade brasileira, evidenciando a permanência histórica de preconceitos e exclusões sociais. Ao final, defende-se que a compreensão da formação luso-brasileira depende do reconhecimento de sua profunda pluralidade cultural e étnica.

PALAVRAS-CHAVE: identidades nacionais; mestiçagens; inquisição.

ABSTRACT: This text analyzes how inquisitorial studies in Portugal and Brazil allow us to understand the historical construction of the figure of the "other" in Iberian and colonial societies. Based on the interpretations of authors such as Martius, Herculano, Quental, Abreu, and Freyre, the author demonstrates how Inquisition documentation reveals a colonial society marked by conflicts, miscegenation, religious tensions, and cultural diversity. Inquisitorial sources expose practices associated with New Christians, African and Indigenous religious beliefs, dissident sexualities, blasphemies, and the circulation of

[1] O texto faz parte das pesquisas desenvolvidas no âmbito do Projeto de Demanda Universal (APQ-01449-22) "Dissonâncias no Atlântico de língua portuguesa: temporalidades, mentalidades e circularidade cultural entre Brasil, Portugal e Angola". Agradecemos à FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais pelo financiamento.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

forbidden books, allowing access to experiences made invisible by traditional narratives of national formation. The text argues that this documentation challenges idealized views of Brazilian identity, highlighting the historical persistence of prejudices and social exclusions. Finally, it argues that understanding Luso-Brazilian formation depends on recognizing its profound cultural and ethnic plurality.

KEYWORDS: national identities; miscegenation; inquisition.

A Independência do Brasil não representou, de maneira imediata, a consolidação de um reconhecimento homogêneo acerca da existência de uma nação unificada. O processo de constituição da nação e da identidade nacional ocorreu de forma desigual e em temporalidades distintas nas diferentes regiões do território que atualmente corresponde ao Brasil. Na Bahia, por exemplo, a expulsão definitiva das tropas portuguesas ocorreu apenas em 2 de julho de 1823, quase um ano após a Proclamação da Independência realizada por D. Pedro I em 7 de setembro de 1822. Tal data permanece celebrada como a Independência da Bahia, ou ainda como a independência do Brasil em território baiano, evidenciando a especificidade regional do processo emancipatório. O Maranhão, por sua vez, figurou entre as últimas províncias a aderirem à separação de Portugal, em razão dos profundos vínculos políticos e econômicos que as elites locais mantinham com a metrópole, passando a celebrar sua adesão à Independência em 28 de julho de 1823. Nesse contexto, a própria noção de "brasileiro" deve ser compreendida como uma construção histórica e política, elaborada posteriormente à formulação da ideia de "Brasil" enquanto entidade territorial e soberana.

Firmada a independência política, era preciso entender o que forjava o Brasil e os brasileiros. Questão que não era simples, levando em conta que, apesar do rompimento dos laços políticos, o Brasil continuava governado pela mesma família imperial que ocupava o trono português, e o rompimento, antes de ser entendido como conflito, deveria ganhar ares de certa continuidade dos valores europeus e portugueses oriundos da colonização lusa.

Assim, o recém-criado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro nascia com a necessidade de construir uma narrativa sobre a Nação. Na década de 1840, promoveu um concurso intelectual destinado a responder à questão sobre como contar a história do país recém-independente. A iniciativa fazia parte do esforço das elites imperiais para construir uma narrativa histórica capaz de fortalecer a unidade nacional e legitimar o

Estado monárquico recém-independente. O vencedor seria o naturalista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius, autor do ensaio *Como se deve escrever a História do Brasil*.

Von Martius defendia que a história brasileira deveria ser compreendida a partir da interação entre os três grupos considerados formadores da sociedade nacional: o europeu, o indígena e o africano. Para Martius, para a formação do brasileiro convergiram, "de um modo particular três raças, a saber: a de cor cobre ou americana, a branca ou a caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população". Segundo sua interpretação, a identidade do Brasil teria surgido do encontro e da mistura desses povos, embora atribuísse aos europeus — especialmente aos portugueses — o papel central no processo civilizador. Os europeus eram uma espécie de rio caudaloso para o qual afluíam os outros povos — "O sangue português, em um poderoso rio deverá absorver os pequenos confluentes das raças índia e etiópica" (Martius, 1845). A proposta de Martius exerceu profunda influência sobre a historiografia oitocentista brasileira, difundindo a ideia da formação mestiça da nação e servindo de base para muitos dos projetos históricos e identitários desenvolvidos ao longo do Império.

Em muitos sentidos, a construção dessa identidade deu-se a partir da negação do outro, que eram muitos, modelo que, com algumas variáveis, se repete até hoje. Na virada do século XIX para o XX, por exemplo, a historiografia tradicional, tanto no Brasil quanto em Portugal, já apontava, dos dois lados do Atlântico, para o fato de que a unidade populacional se construiu pela negação do outro: no Brasil, inferiorizando o papel e a contribuição dos negros e indígenas, apontando para os problemas causados pela mestiçagem; em Portugal, a partir, dentre outros fatores, da questão dos antigos judeus batizados à força ao cristianismo católico. Elementos que, cada um ao seu modo, impediram (ou macularam) a unicidade de uma população com valores e características comuns. Nas duas nações, uma instituição que exerceu enorme peso nesse processo foi o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, criado em 1536 com o objetivo de zelar pela pureza católica, e que manteve suas atividades persecutórias até 1821, quando extinto pelas Cortes Constituintes.

Em Portugal, Alexandre Herculano e Antero de Quental figuraram entre os primeiros intelectuais a formularem críticas sistemáticas à ação do tribunal. Nesse contexto, destaca-se a monumental obra de Herculano, *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*, publicada originalmente entre 1852 e 1859, considerada um marco da historiografia portuguesa oitocentista. Ao longo da obra, o autor desconstrói a narrativa oficial sustentada pela Igreja Católica,

enfatizando os conflitos políticos do reinado de D. João III e a violência das perseguições dirigidas aos cristãos-novos, posicionamento que lhe acarretou intensos embates e conflitos com setores do clero católico.

A obra fundamenta-se na análise minuciosa de documentação original e de arquivos históricos, afastando-se das interpretações providencialistas e das leituras marcadas pela exaltação mítica do passado nacional. Inserido em uma perspectiva liberal, Herculano condena a intolerância religiosa e o absolutismo monárquico, evidenciando os profundos impactos sociais, políticos e culturais da ação inquisitorial na sociedade portuguesa ao longo dos séculos. Além disso, dedica especial atenção às formas de resistência desenvolvidas pelos cristãos-novos diante das perseguições promovidas pelo Santo Ofício, contribuindo para a construção de uma interpretação crítica da Inquisição e de seus mecanismos de repressão.

Antero de Quental, por sua vez, no célebre discurso nas Conferências do Casino (1871) aponta a Inquisição como uma das grandes origens da pobreza cultural, econômica e social dos povos ibéricos. Em sua *Causa da decadência dos povos peninsulares*, atribuiu grande parte do atraso político, econômico e intelectual de Portugal e Espanha ao predomínio histórico da Igreja Católica e à ação repressiva da Inquisição, sufocando o desenvolvimento do pensamento crítico, da ciência e da liberdade intelectual na Península Ibérica desde a época moderna (Quental, 1987, p. 45-47):

> E a nós, espanhóis e portugueses, como foi que o catolicismo nos anulou? O catolicismo pesou sobre nós por todos os lados, com todo o seu peso. Com a Inquisição, um terror invisível paira sobre a sociedade: a hipocrisia torna-se um vício nacional e necessário: a delação é uma virtude religiosa: a expulsão dos Judeus e Moiros empobrece as duas nações, paralisa o comércio e a indústria, e dá um golpe mortal na agricultura em todo o Sul da Espanha: a perseguição dos cristãos-novos faz desaparecer os capitais: a Inquisição passa os mares, e, tornando-nos hostis os índios, impedindo a fusão dos conquistadores e dos conquistados, torna impossível o estabelecimento duma colonização sólida e duradoira: na América despovoa as Antilhas, apavora as populações indígenas, e faz do nome de cristão um símbolo de morte: o terror religioso, finalmente, corrompe o carácter nacional, e faz de duas nações generosas, hordas de fanáticos endurecidos, o horror da civilização. Com o Jesuitismo desaparece o sentimento cristão, para dar lugar aos sofismas mais deploráveis a que jamais desceu a consciência religiosa: métodos de ensino, ao mesmo tempo brutais e requintados, esterilizam as inteligências, dirigindo-se à memória, com o fim de matarem o pensamento inventivo, e alcançam alhear o espírito peninsular do grande movimento da ciência moderna, essencialmente livre e criadora: a educação jesuítica faz das classes elevadas máquinas ininteligentes e passivas; do povo, fanáticos corruptos e cruéis: a funesta moral jesuítica, explicada (e

> praticada) pelos seus casuístas, com as suas restrições mentais, as suas subtilezas, os seus equívocos, as suas condescendências, infiltra-se por toda a parte, como um veneno lento, desorganiza moralmente a sociedade, desfaz o espírito de família, corrompe as consciências com a oscilação contínua da noção do dever, e aniquila os caracteres, sofismando-os, amolecendo-os: o ideal da educação jesuítica é um povo de crianças mudas, obedientes e imbecis; realizou-o nas famosas Missões do Paraguai; o Paraguai foi o reino dos céus da Companhia de Jesus; perfeita ordem, perfeita devoção; uma coisa só faltava, a alma, isto é, a dignidade e a vontade, o que distingue o homem da animalidade! Eram estes os benefícios que levávamos às raças selvagens da América, pelas mãos civilizadoras dos padres da Companhia! Por isso o génio livre popular decaiu, adormeceu por toda a parte: na arte, na literatura, na religião. Os santos da época já não têm aquele carácter simples, ingénuo dos verdadeiros santos populares: são frades beatos, são jesuítas hábeis. Os sermonários e mais livros de devoção, não sei por que lado sejam mais vergonhosos; se pela nulidade das ideias, pela baixeza do sentimento, ou pela puerilidade ridícula do estilo. Enquanto à arte e literatura, mostrava-se bem clara a decadência naquelas massas estúpidas de pedra da arquitectura jesuítica, e na poesia convencional das academias, ou nas odes ao divino e jaculatórias fradescas. O génio popular, esse morrera às mãos do clero.

Para Quental, a Inquisição simbolizava o triunfo do obscurantismo sobre o espírito investigativo e racional que impulsionava outras regiões da Europa. Ao perseguir dissidentes, judeus, cristãos-novos e intelectuais, o Santo Ofício teria contribuído para o isolamento cultural da Península em relação às transformações trazidas pelo Renascimento, pela Reforma e pelo Iluminismo. Dessa forma, Portugal e Espanha teriam permanecido presos a estruturas políticas autoritárias, ao absolutismo monárquico e ao conservadorismo religioso, afastando-se do progresso científico, econômico e social que caracterizava as nações europeias mais industrializadas do século XIX. O discurso tornou-se uma das mais influentes interpretações críticas sobre a decadência ibérica, articulando liberalismo, anticlericalismo e defesa da modernização cultural como caminhos para a regeneração de Portugal.

No Brasil, coube a Capistrano de Abreu desempenhar papel pioneiro na publicação sistemática de fontes documentais relativas à atuação da Inquisição na América portuguesa. Historiador situado no contexto de transição entre o Império e a República e autor de importantes modelos interpretativos da formação histórica brasileira — entre os quais se destaca *Capítulos de História Colonial* — Capistrano contou, nesse empreendimento editorial, com a colaboração de Rodolpho Garcia. Sua atuação evidenciava uma postura metodológica moderna no reconhecimento da centralidade das fontes documentais para a escrita da História, ainda que marcada, em determinados aspectos, por leituras moralizantes características de seu tempo.

Suas interpretações não escapavam integralmente aos valores culturais e às limitações intelectuais vigentes no início do século XX, particularmente no que se refere às percepções acerca da sexualidade e dos comportamentos considerados desviantes. Na introdução publicada em 1922 para a obra *Confissões da Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil*, advertia o leitor sobre as tensões entre rigor documental e julgamento moral presentes na documentação inquisitorial:

> Das 121 confissões adiante impressas, fique de parte o referente ao pecado sexual contra a natureza. O assunto melindroso exige habilidade singular em quem o aborda. Basta indicar as [41] páginas inquinadas ("poluídas, corrompidas"): 23, 24, 25, 26, 50, 51, 59, 60, 61, 62, 67, 70, 71, 78, 79, 80, 89, 90, 93, 94, 95, 122, 132, 133, 142, 150, 151, 152, 163, 169, 170, 175, 176, 199, 200, 201, 202, 203, 207, 208, 210. Depois deste aviso pode cada um evitá-las ou procurá-las a seu talante (bel-prazer) (Abreu, 1922, p. 19-20).

Talvez o primeiro a perceber a riqueza dessas fontes para compreender a formação da sociedade brasileira é Gilberto Freyre. No prefácio de seu clássico *Casa-grande & senzala*, de 1933, já chamava a atenção acerca da importância destes relatos para entender o Brasil dos primeiros séculos:

> a inquisição escancarou sobre nossa vida íntima da era colonial, sobre as alcovas com camas que em geral parecem ter sido de couro, rangendo às pressões dos adultérios e dos coitos danados; sobre camarinhas e os quartos de santos; sobre as relações de brancos com escravos — seu olho enorme, indagador. As confissões e denúncias reunidas pela visitação do Santo Ofício às partes do Brasil constituem material precioso para o estudo da vida sexual e de família no Brasil do século XVI e XVII. Indicam-nos a idade das moças casarem — doze, quatorze anos; o principal regalo e passatempo dos colonos — jogo de gamão; a pompa dramática das procissões — homens vestidos de Cristo e de figuras da Paixão e devotos com caixa de doce dando de comer aos penitentes. Deixam-nos surpreender, entre as heresias dos cristãos-novos e das santidades, entre os bruxedos e as festas gaiatas dentro das igrejas, com gente alegre sentada pelos altares, entoando trovas e tocando viola, irregularidades na vida doméstica e moral cristã da família — homens casados casando-se outra vez com mulatas, outros pecando contra a natureza com efebos da terra ou da Guiné, ainda outros cometendo com mulheres a torpeza que em moderna linguagem científica se chama, como nos livros clássicos, de felação, e que nas denúncias vem descrita com todos os ff e rr; desbocados jurando pelo "pentelho da Virgem"; sogras planejando envenenar os genros; cristãos-novos metendo crucifixos por baixo do corpo das mulheres no momento da cópula ou deitando-os nos urinóis; senhores mandando queimar vivas, em fornalhas de engenho, escravas prenhes, as crianças estourando ao calor das chamas (Freyre, 2004, p. 45-46).

De certo que o pudor de Capistrano, que vira nas fontes um certo teor pornográfico, despertava, ao contrário, um maior encantamento em Freyre, mais interessado nas relações sexuais do trópico. Obviamente, percebia que a documentação inquisitorial poderia revelar sobre muito mais... As fontes escancaram o cotidiano colonial, os prazeres e dificuldades do mundo brasílico, as mesclas sociais, religiosas e culturais, os conflitos e colaborações entre os distintos grupos que formavam a América portuguesa apresentados em riqueza de minúcias.

Por sua vez, o tema da Inquisição e da atuação do Santo Ofício na América portuguesa recebeu atenção relativamente marginal na obra de Sérgio Buarque de Holanda. Considerado uma das principais referências da renovação historiográfica brasileira ao longo do século XX, autor de obras clássicas como *Raízes do Brasil*, *Monções*, *Caminhos e Fronteiras* e *Visão do Paraíso*, Sérgio Buarque privilegiou outras dimensões da experiência colonial em suas interpretações. Nesse sentido, chama a atenção o reduzido espaço conferido às fontes inquisitoriais, cuja riqueza documental oferece possibilidades privilegiadas para a investigação das práticas cotidianas, das sociabilidades, das tensões culturais e das múltiplas formas de religiosidade presentes na sociedade colonial. Tal ausência revela uma lacuna significativa, sobretudo se considerarmos o potencial dessas fontes para a compreensão de grupos frequentemente marginalizados pelas narrativas tradicionais da formação histórica brasileira. Quando muito, citou, com enganos, caso clássico, de Pero de Rates Hanequim, que no século XVIII foi preso e queimado pelo Santo Ofício por afirmar que o Paraíso Terreal ficava no Brasil — em Minas, mais especificamente — e que o fruto proibido não era a maçã, mas a banana, além de outras teses... Embora tenha se valido de tantos tipos distintos de fontes desprezadas pela historiografia em suas análises, não percebeu nem se atentou no potencial dos documentos produzidos pelo (e em nome) do Santo Ofício como material privilegiado para compreender o cotidiano colonial em suas diversas matizes.

Não Sérgio Buarque, mas alguns de seus contemporâneos e discípulos é que vão dar voz a esses indivíduos invisibilizados pela historiografia. É o caso de Anita Novinsky, principal nome dos estudos inquisitoriais no Brasil, que a partir dos estudos dos cristãos-novos (Novinsky, 1972) incentiva a formação de gerações de estudiosos do quilate de Laura de Mello e Souza, Ronaldo Vainfas, Mary del Priore, Leila Algranti, Luiz Mott, entre outros.

Mas como as fontes do Santo Ofício permitem ver esse "outro", ou melhor, "outros", que formaram a nossa sociedade? Há exemplos variadíssimos, a partir das confissões e denúncias prestadas aos representantes da Inquisição. Documentação,

claro, marcada pelos contextos de época, de uma sociedade escravista, patriarcal, machista, hierarquizada, em que o outro era associado à ameaça, à heresia e, não raro, ao demônio, num mundo que se tentava — pelo poder da metrópole e nem sempre com sucesso — cristianizar e civilizar.

Na documentação referente ao Brasil, as acusações contra os cristãos-novos, em geral, seguiam os indícios do judaísmo doméstico listados no Monitório do Santo Ofício. No caso dos neoconversos apegados às antigas tradições, tais práticas podiam também exprimir a resistência possível de um judaísmo estigmatizado e perseguido, que só encontrava lugar no interior das residências. Judaísmo clandestino? Nem tanto, ou muito pouco secreto, pois era conhecido por todos. Afinal, as condições de privacidade eram mínimas...

Dentre as principais acusações dirigidas aos cristãos-novos destacava-se a preservação de práticas associadas ao judaísmo, especialmente a observância do *Shabat* e de outras datas do calendário religioso hebraico, incluindo jejuns rituais. As denúncias incidiam igualmente sobre hábitos alimentares, como a recusa em consumir carne suína, peixes sem escamas, crustáceos e mariscos, bem como sobre o preparo dos alimentos. Também despertavam suspeitas práticas ligadas ao luto e aos ritos funerários ou referências à Torá, a orações judaicas e reuniões interpretadas como possíveis espaços de culto hebraico clandestino.

Na maior parte dos casos, as práticas atribuídas aos cristãos-novos revelavam mais a permanência de tradições culturais familiares do que uma adesão efetiva ao judaísmo. Muitos costumes cotidianos eram reinterpretados pela Inquisição como sinais de criptojudaísmo, frequentemente baseados em estereótipos antijudaicos da Época Moderna. As acusações mais graves recaíam sobre blasfêmias contra símbolos cristãos, embora tais práticas também fossem comuns entre cristãos-velhos. As fontes evidenciam, assim, uma religiosidade popular marcada pela proximidade entre sagrado e profano.

Nas sociedades urbanas da América portuguesa, marcadas pela reduzida privacidade das relações cotidianas e pela intensa vigilância comunitária, hábitos domésticos, práticas alimentares e comportamentos religiosos tornavam-se facilmente objeto de observação pública e de denúncias perante o Santo Ofício. Tomemos como base, para o espaço desse artigo, os documentos referentes à segunda visitação inquisitorial ao Brasil, ocorrida entre 1618 e 1620 na cidade de Salvador e seu recôncavo. Estas fontes — o livro completo das denunciações feitas durante a visitação, totalizando 239 depoimentos — foram descobertas por mim e pelo historiador Ronaldo Vainfas no acervo do Arquivo Nacional da

Torre do Tombo e publicadas em livro recente (Assis; Vainfas, 2025). As fontes[2] revelam que determinados indivíduos eram amplamente conhecidos por adotar costumes interpretados como sinais de judaísmo oculto. Sobre Francisco Ribeiro, por exemplo, afirmava-se que mandava "varrer as casas de noite da porta pera dentro", além de raramente frequentar missas ou sermões. Também se dizia que consumia "galinha degolada e afogada depois com azeite", e que, por sua ordem, "se lançava também azeite na panela da carne", práticas alimentares frequentemente associadas ao universo cultural judaico. A ausência de imagens de santos em sua residência, substituídas por "painéis da história de Tobias", igualmente despertava suspeitas entre vizinhos e denunciantes. Em outro caso, após o furto de um escritório pertencente a Felipe Tomás, teria sido encontrada em seu interior uma Torá, fato que motivou a abertura de diligências pelas autoridades eclesiásticas. Do mesmo modo, circulavam rumores acerca da existência de uma suposta "esnoga dos judeus" na residência do mercador Gonçalo Nunes, descrita como local onde, "com as portas fechadas", indivíduos permaneciam reunidos por horas para "fazerem algumas cerimônias da Lei Velha" e celebrarem o sábado.

As denúncias também evidenciam a centralidade atribuída às blasfêmias e às formas consideradas inadequadas de relação com o sagrado. Diversos cristãos-novos foram acusados de proferir declarações ofensivas contra símbolos centrais da fé cristã, questionando dogmas, ridicularizando imagens sacras ou manifestando irreverência em contextos religiosos públicos. Um denunciado teria contestado a virgindade de Maria ao afirmar que a Virgem "parira duas vezes"; outro, submetido a castigos físicos, declarou que "não basta açoitar-me a mim, senão açoitar ao Cristo". Em certa ocasião, durante a passagem de uma procissão diante da cadeia, presos que pediam esmolas "pelo amor de Jesus Cristo" foram alvo da provocação de um espectador, que ironicamente perguntou por que Cristo não os libertava do cárcere.

Outras acusações referiam-se a blasfêmias reiteradas e ao uso de linguagem considerada sacrílega. O licenciado Felipe Tomás de Miranda, por exemplo, teria o hábito de responder a cumprimentos com expressões ofensivas dirigidas a Cristo, à hóstia consagrada e à Virgem Maria. Manoel Mendes Mesa, por sua vez, afirmava "não pôr culpa aos judeus crucificarem a Cristo", enquanto Simão Nunes de Matos foi denunciado por nomear sua égua de "Maria Parda", estabelecendo comparação considerada injuriosa à Virgem Nossa Senhora. Já Manoel da Silva teria declarado que compraria um ornamento da Santa Casa de Misericórdia para utilizá-lo como mochila de cavalo.

[2] Os exemplos citados a seguir são retirados do livro de Assis e Vainfas (2025) sobre a segunda visitação. Optou-se, para evitar a poluição do texto com excesso de notas, por não referenciar cada exemplo dado, mas apenas indicar que estão presentes no livro indicado.

Embora interpretadas pelas autoridades inquisitoriais como evidências de impiedade ou judaísmo clandestino, tais manifestações devem ser compreendidas no interior de uma religiosidade popular profundamente marcada pela coexistência entre devoção e irreverência, característica recorrente nas culturas religiosas do Antigo Regime.

As fontes inquisitoriais demonstram que práticas consideradas irreverentes ou ofensivas ao sagrado não se restringiam aos leigos, alcançando também membros do clero secular e regular. Diversos religiosos foram denunciados por comportamentos interpretados como escandalosos, blasfemos ou incompatíveis com a doutrina e a moral defendidas pela própria Igreja. O chamado padre *Mouco*, por exemplo, ao observar as três cruzes do campanário do mosteiro do Carmo, teria afirmado tratar-se de "três cruzes de três ladrões", relativizando o simbolismo sagrado da crucificação. Jerônimo de Lemos, vigário de Matoim, foi acusado de declarar que "era maldito o matrimônio que não dava fruto a Deus", além de, em outra ocasião, comparar o comportamento dos homens em banquetes ao do apóstolo Pedro no episódio da Transfiguração, sugerindo que este "tomara mais duas gotas", numa clara alusão ao excesso de bebida e à embriaguez. Em outro caso, um frade carmelita teria afirmado, diante de algumas mulheres, que a costela retirada de Adão para a criação de Eva fora devorada por um cão e posteriormente reaproveitada por Deus após ser expelida "pela parte traseira", numa narrativa marcada pela vulgaridade e por forte conteúdo misógino.

Os relatos também revelam a recorrência do crime de solicitação, isto é, religiosos que seduziam penitentes durante o ato da confissão sacramental, especialmente grave por implicar a profanação de um dos principais sacramentos da Igreja. O padre Antônio Carrasco, por exemplo, foi acusado de afirmar a uma mulher, durante a confissão, que "não podia estar sem isso", aconselhando-a a não se relacionar "com vilãos ruins", mas com "um homem honrado", oferecendo-se a si próprio para satisfazê-la sexualmente. Em outra ocasião, buscando persuadir uma penitente, argumentou que possuía dinheiro e que ela não deveria rejeitá-lo por sua idade, afirmando que "mais valia uma mentira dele que quanto os outros podiam dizer". Outro sacerdote, Baltasar Marinho, foi denunciado por "cometer mulheres no ato da Confissão Sacramental", pressionando uma penitente a manter relações adúlteras. Além disso, surgiram acusações relativas à sua convivência sexual com um jovem mulato que o servia, segundo relato de uma escrava que afirmava que ambos dormiam "carnalmente" na mesma cama.

Tais episódios demonstram as tensões existentes entre os ideais normativos da Igreja e as práticas efetivas de parte do clero, bem como a amplitude do controle

moral exercido pelas visitações inquisitoriais sobre a sociedade colonial. Ao mesmo tempo, revelam aspectos da religiosidade e da cultura do Antigo Regime, nas quais irreverência, sexualidade, devoção e transgressão coexistiam em relações complexas e frequentemente contraditórias.

Os casos relacionados ao chamado "pecado nefando" não se restringiam aos membros do clero acusados de solicitação, alcançando igualmente diversos leigos denunciados perante a Mesa inquisitorial. As fontes revelam que a sodomia figurava entre os delitos moralmente mais condenados pelo imaginário religioso e jurídico do Antigo Regime, sendo frequentemente associada à degradação dos costumes e à corrupção espiritual. Entre os denunciados encontrava-se Manoel Ferreira, advogado identificado como aquele que "trazia um olho de vidro", acusado de manter relações sodomíticas com um filho do licenciado Rui Mendes de Abreu, desembargador da Relação e então chanceler da instituição. Segundo os testemunhos, um mulato pertencente ao referido advogado teria sido preso com o objetivo de intimidar possíveis denunciantes e impedir a divulgação do caso. Duas escravas indígenas, Juliana e Inês, pertencentes a Pero Garcia, afirmaram ter presenciado Manoel Ferreira "cometer o pecado nefando" em uma câmara de suas casas.

Apontava-se para a disseminação dessas práticas em diferentes espaços: dois soldados destinados à Angola teriam sido flagrados, no forte de Tapagipe, praticando sodomia durante a noite. Felipe Tomás de Miranda, advogado frequentemente mencionado nas denúncias inquisitoriais, "cometia o pecado nefando de sodomia" com um criado chamado Antônio Rodrigues e também com Bento Corrêa, o "Calambauzinho". As acusações eram agravadas por rumores segundo os quais teria fugido de Pernambuco para a Bahia cerca de doze anos antes, após assassinar um jovem criado que o denunciara por práticas sodomíticas cometidas entre ambos. Tais registros revelam não apenas a vigilância moral exercida pela Inquisição sobre os comportamentos sexuais, mas também a centralidade atribuída à denúncia pública como instrumento de controle social nas comunidades coloniais.

As denúncias inquisitoriais também permitem vislumbrar aspectos da circulação de livros e leituras proibidas na América portuguesa, revelando práticas de leitura que escapavam ao rígido controle eclesiástico. Entre as obras identificadas encontrava-se *Diana*, de Jorge de Montemor, novela pastoril publicada em 1559 e localizada na casa de purgar do engenho de Dinis Bravo. Também aparecem referências a *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, obra frequentemente associada, pela crítica posterior, ao trauma da expulsão dos judeus de Portugal, além das *Metamorfoses*, de Ovídio. Entre os livros mais recorrentes nas denúncias figurava o

Processo Judicial de Belial Contra Cristo, obra que parece ter despertado ampla curiosidade e circulado entre diferentes indivíduos. O texto tratava "de uma demanda que Belial propunha diante de Deus sobre não ser Messias Cristo Nosso Senhor", além de conter "declarações de Profecias da Lei Velha". A presença dessas leituras indica não apenas o interesse por obras proibidas ou heterodoxas, mas também a existência de circuitos de circulação intelectual relativamente complexos na América portuguesa, nos quais textos religiosos, literários e moralmente suspeitos transitavam entre leitores de diferentes origens sociais e culturais.

Já os casos de práticas mágico-religiosas revelam a centralidade do universo do sobrenatural, evidenciando tanto o fascínio quanto os temores despertados por manifestações associadas ao sagrado, à feitiçaria e às crenças de matriz africana e indígena. Há numerosos testemunhos sobre indivíduos considerados capazes de realizar adivinhações, curas, encantamentos ou mediações com entidades espirituais, práticas frequentemente interpretadas pelas autoridades coloniais como expressões de superstição, pacto demoníaco ou feitiçaria. Um caso emblemático encontra-se nas denúncias de Gaspar Fernandes e Simão de Araújo Góes. Gaspar Fernandes, que exercera o cargo de juiz dos órfãos na cidade, relatou que uma "negra da Guiné", sua escrava, afirmava que "lhe falava o Diabo no peito", sendo capaz de oferecer respostas sobre acontecimentos futuros. O mesmo denunciado mencionava a existência de um africano da Guiné que "adivinhava os furtos que se faziam" e utilizava práticas consideradas mágicas para localizar escravos fugidos.

Já Simão de Araújo Góes descreveu cerimônias realizadas por africanos escravizados durante os rituais fúnebres conhecidos como "tirar o dó". Segundo seu testemunho, tais práticas envolviam cantos, danças, ingestão coletiva de bebidas, derramamento ritual de sangue e invocações dos mortos, acompanhadas pela atuação de "feiticeiros", afirmando que os participantes acreditavam que os mortos não poderiam alcançar o céu sem a realização daqueles ritos. As denúncias registram ainda a procura recorrente por adivinhos e feiticeiros para a resolução de problemas cotidianos, especialmente furtos, doenças ou conflitos pessoais. A escrava Felipa Pires, por exemplo, compareceu à Mesa inquisitorial para denunciar Graça, cativa de Francisco da Mota, conhecida por suas habilidades divinatórias, bem como Antônio, "negro de Guiné", reputado como feiticeiro. A própria denunciante confessava ter recorrido aos serviços de Antônio para descobrir o paradeiro de moedas furtadas. Segundo o relato, o acusado teria utilizado uma tigela com água e uma folha de "figueira-do-inferno" para realizar a adivinhação, identificando corretamente o autor do furto e indicando o local onde parte do dinheiro

estava escondida. Práticas mágicas e divinatórias que circulavam amplamente no cotidiano colonial, sendo frequentemente acionadas inclusive por indivíduos que posteriormente as denunciavam ao Santo Ofício, movidos por arrependimento, temor religioso ou estratégias de autopreservação.

Também as religiosidades indígenas despertavam a atenção e a repressão das autoridades coloniais. Testemunhos mencionam cerimônias conduzidas por pajés e lideranças ameríndias, nas quais se articulavam elementos das cosmologias indígenas com referências provenientes do universo cristão. Vide a Santidade de Jaguaripe, movimento religioso surgido na Bahia quinhentista que combinava símbolos e práticas indígenas com elementos do catolicismo, produzindo formas híbridas de experiência religiosa (Vainfas, 1995). Do mesmo modo, relatos provenientes do Grão-Pará descrevem rituais de cura conduzidos por pajés, nos quais entidades espirituais eram invocadas mediante cantos, fumos, bebidas alucinógenas e o uso ritual de ervas medicinais. Em algumas dessas cerimônias, segundo os testemunhos, também apareciam referências à Virgem Maria e aos santos católicos, evidenciando processos de mestiçagem religiosa e de reelaboração simbólica característicos das sociedades coloniais americanas. Tais experiências revelam a constituição de universos religiosos profundamente marcados pelo contato intercultural, nos quais crenças africanas, indígenas e cristãs se cruzavam, produziam novas práticas devocionais e desafiaram continuamente os esforços normativos da Igreja e da Inquisição.

Também na Literatura as fontes inquisitoriais servem de mote para a produção de vasto leque de livros que reconstroem essas trajetórias de indivíduos perseguidos por serem considerados, em algum sentido, ameaça à pureza da fé. Só para ficarmos em pouquíssimos exemplos, citemos os livros de Miguel Real (2009) sobre Branca Dias, de Luzilá Gonçalves Ferreira (2010) acerca da perseguição aos neoconversos, de Alexandre Vidal Porto (2023) sobre a trágica trajetória de um sodomita e de Bárbara Simões (2024) retratando o célebre caso de Rosa Egipcíaca.

Como podemos perceber, a documentação inquisitorial revela aspectos da experiência colonial invisibilizados pelas narrativas tradicionais da formação nacional do século XIX. Diferentemente da visão conciliatória de von Martius e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, centrada na harmonia entre os "três povos formadores", essas fontes mostram uma sociedade marcada por conflitos, mestiçagens e tensões culturais. Assim, a realidade colonial aproxima-se menos da imagem idealizada da formação nacional e mais das ambiguidades e contradições da identidade brasileira.

A análise dessas fontes também convida à reflexão acerca da persistência, na sociedade contemporânea, de estruturas de preconceito e exclusão historicamente enraizadas. Racismo, intolerância religiosa, misoginia, homofobia e diferentes formas de discriminação permanecem presentes no cotidiano brasileiro, revelando as permanências de hierarquias sociais e culturais construídas desde o período colonial. Nesse contexto, a valorização da diversidade e da mestiçagem cultural aparece frequentemente como elemento constitutivo da identidade nacional brasileira, perspectiva reiterada em diferentes momentos da vida pública do país. Exemplo significativo foi o discurso proferido pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2009, durante a escolha do Rio de Janeiro como sede dos Jogos Olímpicos de 2016, quando afirmou que o Brasil seria "um povo misturado" que "gosta muito de ser misturado". Todavia, mais do que uma realidade plenamente concretizada, tal formulação parece expressar um horizonte normativo e um ideal de convivência social ainda tensionado pelas desigualdades e exclusões que atravessam a história brasileira.

Coloca-se, assim, a questão acerca de quais interpretações efetivamente se mostraram mais "modernas" no tratamento da experiência colonial brasileira e de suas múltiplas dimensões sociais e culturais. Capistrano de Abreu foi pioneiro na publicação de fontes inquisitoriais relativas ao Brasil, ainda que suas leituras permanecessem permeadas por reservas morais diante de temas como a sexualidade e a homossexualidade. Gilberto Freyre conferiu centralidade à mestiçagem e à contribuição africana, produzindo interpretações inovadoras acerca da formação social do país, embora criticado por suavizar as violências inerentes à escravidão, ao patriarcalismo e ao processo colonizador, representando-os, em certos momentos, sob tonalidades conciliatórias e até mesmo lúdicas. Por sua vez, Sérgio Buarque de Holanda, embora fundamental para a renovação da historiografia nacional, praticamente silenciou sobre o impacto da Inquisição na América portuguesa, minimizando ou negligenciando as implicações sociais, culturais e políticas da sua atuação. A comparação entre esses autores evidencia não apenas os limites e possibilidades de suas interpretações, mas também os distintos projetos intelectuais que orientaram a construção das narrativas clássicas sobre a formação histórica brasileira.

Lembremos, para terminar, de um trecho de discurso mais contemporâneo, feito pela escritora portuguesa Lídia Jorge durante as comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas:

> Consta que em pleno século XVII, 10% da população portuguesa teria origem africana. Essa população não nos tinha invadido. Os portugueses os tinham trazido arrastados até aqui. E nos miscigenámos. O que significa que por aqui

> ninguém tem sangue puro. A falácia da ascendência única não tem correspondência com a realidade. Cada um de nós é uma soma. Tem sangue do nativo e do migrante, do europeu e do africano, do branco e do negro e de todas as outras cores humanas. Somos descendentes do escravo e do senhor que o escravizou. Filhos do pirata e do que foi roubado. Mistura daquele que punia até à morte e do misericordioso que lhe limpava as feridas. A consciência dessa aventura antropológica talvez mitigue a fúria revisionista que nos assalta pelos extremos nos dias de hoje, um pouco por toda a parte (Jorge, 2025).

Tanto lá quanto aqui, nas duas franjas do Atlântico que nos banha, representamos a soma, não a falácia. Que cada vez tenhamos mais consciência disso.

Referências

ABREU, Capistrano de. Introdução. *In: MENDONÇA, Heitor Furtado de. Primeira visitação do Santo Officio as partes do Brasil pelo licenciado Heitor Furtado de Mendoça*. Confissões da Bahia, 1591-1592. Coleção Eduardo Prado: para melhor se conhecer o Brasil. São Paulo: Homenagem de Paulo Prado, 1922.

ASSIS, Angelo Adriano Faria de; VAINFAS, Ronaldo. *Segunda visitação da inquisição à Bahia (1618-1620)*. São Paulo: Cosac, 2025.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Deixa ir meu povo*. Rio de Janeiro: Calibán, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

HERCULANO, Alexandre. *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*. Amadora: Livraria Bertrand, 1975. 3 Tomos.

JORGE, Lídia. Discurso nas comemorações do 10 de Junho de 2025 em Lagos. 2025. *Das Culturas*, Lagos. Disponível em: https://www.unige.ch/lettres/roman/application/files/7217/4973/5515/Discurso_de_Lidia_Jorge_nas_comemoracoes_do_10_de_Junho_de_2025_em_Lagos.pdf. Acesso em 19 maio 2026.

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a História do Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 24, p. 389-411, jan. 1845.

NOVINSKY, Anita Waingort. *Cristãos novos na Bahia*: a inquisição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PORTO, Alexandre Vidal. *Sodomita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Lisboa: Ulmeiro, 1987.

REAL, Miguel. *Memórias de Branca Dias*. 2ª ed. Lisboa: Quidnovi, 2009.

SIMÕES, Bárbara. *Rosa Egipcíaca, afeto de Deus*. Rio de Janeiro: Malê, 2024.

VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios*: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 190–204, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.65951
SUBMETIDO EM: 30/04/2026 · APROVADO EM: 12/07/2026

A estetização da alteridade cigana nos entremezes do século XVIII

The Aestheticization of Romani Otherness in 18th-Century Interludes

Juliana da Silva Henrique
Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | BR
julianahenriquepsicanalise@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-4579-1006

RESUMO: A partir da leitura crítica dos entremezes postos em circulação durante o século XVIII português, pretende-se demonstrar o modo como as mulheres ciganas foram representadas pela literatura portuguesa daquele momento, enquanto personificadoras das práticas mágicas pré-científicas, supostamente avessas à racionalidade moderna. Através do tensionamento imanente à produção da obra de arte, discute-se a aparente quebra de expectativa produzida pelas narrativas analisadas quando comparadas com os discursos que insistiam na imagem das ciganas trapaceiras. Sendo assim, o objetivo é evidenciar o processo de estetização da alteridade cigana, enquanto forma particular da lógica identitária pertencente ao sistema de representações do pensamento moderno. O intuito é explicitar os efeitos violentos desta localização discursiva das mulheres ciganas enquanto supostamente exteriores à sociabilidade moderna, na medida em que reitera os princípios básicos da exclusão social produzida pelo anticiganismo.

PALAVRAS-CHAVE: entremez; literatura portuguesa; mulheres ciganas; anticiganismo.

ABSTRACT: Based on a critical reading of the interludes published during the 18th century in Portugal, this study aims to demonstrate how Romani women were portrayed in the Portuguese literature of that period as embodiments of pre-scientific magical practices, supposedly at odds with modern rationality. Through the tension inherent in the production of the work of art, this paper discusses the apparent subversion of expectations produced by the analyzed narratives when compared to discourses that insisted on the image of romani/gypsy women as deceivers. Thus, the objective is to highlight the process of aestheticization of gypsy otherness, as a particular form of identity logic belonging to the system of representations of modern thought. The aim is to make explicit the violent effects of this discursive positioning of romani women as supposedly external to modern sociability, insofar as it reiterates the basic principles of social exclusion produced by anti-romani/ anti-gypsy sentiment.

KEYWORDS: entremez; portuguese literature; roma women; anticiganism.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

1 O entremez português

O entremez foi um gênero literário muito popular em Portugal durante o século XVIII. Tratava-se basicamente de peças teatrais curtas e bem humoradas que podiam ser encenadas de modo improvisado tanto em teatros como em espaços públicos de ampla circulação, tais como as feiras e as praças das principais vilas e freguesias (Ferreira, 2012; Peters, 2013; Silva, 1979).

Apesar de ser considerado um gênero menor e sem grandes qualidades literárias, o entremez tinha uma considerável aceitação social e correspondia em certa medida ao gosto popular daquela época. Orientando a sensibilidade de seus espectadores, as peças dialogavam diretamente com o cotidiano das camadas sociais baixas e médias localizadas sobretudo nos nascentes centros urbanos (Levin, 2013, p.183). Tecendo críticas à modernidade corrosiva dos laços sociais tradicionais, as peças problematizavam com humor os impasses e incômodos corriqueiros. Uma das temáticas privilegiadas pelos entremezes era as relações amorosas e o comportamento feminino desviante. Em tom moralizador, as peças retratavam conflitos que envolviam casamentos arranjados, romances proibidos, trapaças, dentre outros assuntos.

Assim como uma comédia de costumes, no entremez as personagens incorporavam caricaturalmente determinados tipos sociais. Um desses textos demostrou-se particularmente relevante para pensar na constituição dessas figuras ideias-típicas recorrentes na literatura ibérica, tais como as mulheres ciganas. Trata-se do entremez intitulado *O casamento forçado* (Entremez, 1792), uma tradução adaptada do texto de Molière (1664), *Le mariage forcé*. Respeitando o lugar comum compartilhado por diversos exemplares do mesmo gênero literário, *O casamento forçado* retrata em tom cômico a desventura de Esganarelo.

2 O casamento forçado de Esganarelo

Contando com a idade aproximada de 53 anos, Esganarelo pretende finalmente casar-se. Seu amigo Jerônimo tenta convencê-lo de que não é o momento ideal da vida para realizar esse tipo de compromisso e tenta dissuadi-lo de ideia aparentemente tão disparatada. “Não queira ser o tirano verdego de si mesmo, se agora vive livre, não queira morrer escravo”, “olhe que só por morte há de quebrar a cadeia com que deseja prender-se” (Entremez, 1792). Esganarelo diz não se importar com as palavras de Jerônimo que parece dissimular inveja em relação aos seus desejos e, portanto, se demonstra convicto da tarefa de arranjar um bom casamento o mais breve possível.

Todo o diálogo é circundado de uma tentativa de Esganarelo convencer-se da qualidade de seu plano e procurar o consentimento do próprio amigo sobre a ótima ideia que seria se casar naquele momento de sua vida. No decorrer da conversa entre eles, Esganarelo anuncia o nome da pretendente. Trata-se de Lucília, filha do senhor Clitandro. Jerônimo espanta-se com a escolha e esconde uma informação importante sobre a futura esposa, a saber, é irmã de um valentão chamado Alberto. Mas, sabendo da resistência criada por Esganarelo em relação a qualquer crítica que viesse a ser tecida, Jerônimo diz tratar-se de uma ótima escolha, revelando ao público, através de uma fala à parte, que seu amigo não passava de um "pobre homem".

Na cena seguinte, Esganarelo encontra Lucília e pergunta se ela está feliz com o esposo que a sorte a destinou. Ela afirma que sim, visto tratar-se de um homem civil, sem ciúmes, que não será muito "desconfiado" de sua fidelidade e dará a ela toda a liberdade que dão os "homens da moda". Pretendendo viver em harmonia, Lucília afirma que não irá se incomodar com alguns procedimentos do esposo, assim como espera que ele também não se incomode com os dela. A futura esposa deseja frequentar teatros, bailes, participar de jogos, fazer visitas acompanhada ou só. Enfim, pretende circular livremente pelo espaço público, "a pé ou em carruagem".

Surpreso, Esganarelo começa a passar mal e reclama de dores na cabeça, referindo-se implicitamente ao nascimento de chifres que representariam as traições certamente por vir devido ao comportamento libertino da futura esposa. Quando Lucília sai de cena, Esganarelo confessa ao público não gostar nem um pouco dessas liberdades francesas. "A sinceridade destes bons maridos da escola moderna, he na verdade digna de censura. Huma mulher por [sic] bailes sem seu marido..." (Entremez, 1792).

Esganarelo passa a alimentar muitas incertezas diante desse casamento. Parece não estar mais tão convicto de que fará uma boa escolha e comenta com Jerônimo que teve um sonho horrendo. Por conhecer pouco da "ciência da Astrologia", Jerônimo disse não ser a pessoa mais apropriada para auxiliá-lo em suas dúvidas, mas indica dois sábios filósofos, bons conhecedores dos assuntos da vida com quem poderia se consultar.

O primeiro é Pancrácio, um filósofo aristotélico. Parece não escutar nada o que Esganarelo fala. Citando incessantemente frases em latim, Pancrácio põem-se a repreender algum outro filósofo imaginário com quem havia entrado em desavença por considerar uma blasfêmia dissertar sobre a "forma" de um chapéu e advoga sobre a necessidade de falar sobre a "figura" do chapéu. O diálogo pretende expor as banalidades e aparentes superficialidades conceituais das discussões filosóficas pouco conectadas com as questões práticas e mundanas.

Quando consegue manter algum nível de conversa com o filósofo, Esganarelo fala sobre seus problemas e confessa temer por "aquella desgraça de que ninguém se compadece", a saber, o chifre, a infidelidade feminina que acaba por desonrar o homem. Ao que tudo indica a frase é um eufemismo para a traição conjugal por vir. Todavia, o filósofo segue sem respondê-lo. Continua divagando sobre as questões da razão, tirando a paciência de Esganarelo que desiste de tentar dialogar em meio a um emaranhado de "basófias".

O segundo doutor filósofo é um cético pirronista que já inicia a conversa pondo em dúvida até mesmo a concretude e realidade do diálogo travado com Esganarelo. Todas as perguntas recebem como resposta a incerteza. O jogo se inverte quando Esganarelo, já irritado com uma filosofia que "he capaz de desesperar um santo", bate na cabeça do filósofo com um pedaço de pau. Diante da dor, o pensador começa a queixar-se e recebe como resposta a incerteza de que efetivamente um ato de violência tivesse acontecido.

Por fim, a parte do entremez que mais nos interessa: o diálogo com a cigana. Ela entra em cena falando em castelhano, mostrando literalmente a intenção de referir-se a alguém que não pertence àquela comunidade (Henrique, 2020, p. 68). Ela pergunta imediatamente se Esganarelo quer ler a sorte, a "buenadixa". A crença na possível eficácia da cigana, em comparação com os demais interlocutores, logo se põe em marcha. Esganarelo imediatamente entrega a ela a esmola (o dinheiro) e a mão para ser lida. A cigana prontamente fala sobre um futuro casamento com uma moça fidalga, rica e de muita reputação. Essa menção à reputação da moça mostra-se ambígua pois dá a entender que sua fama não é somente pelo fato de ser proveniente de uma família rica. Reputação e fama são nomes que requerem predicados que os qualifiquem de modo mais preciso. Nesse sentido, o autor brinca com o fato de que a reputação pode ser boa ou ruim. Continuando a leitura da sorte (que também pode ser boa ou ruim), a cigana alerta que sua futura esposa será bastante visitada por cavaleiros, manterá muitas amizades. Em contrapartida, Esganarelo novamente reclama de dor de cabeça e a cigana afirma que de fato essa situação lhe tratará muitas dores de cabeça. Furioso, Esganarelo chama a cigana de agoureira (agourenta) e a manda embora dali. O ato do protagonista explicita o tratamento agressivo dado contra aquela que enuncia uma verdade insuportável.

Na cena seguinte, Esganarelo encontra por acaso o pai de Lucília, senhor Clitandro. Ao anunciar a desistência de casar-se, o pai da noiva mostra-se furioso. Novamente Esganarelo se refere às dores na cabeça e utiliza esse mal como o motivo para não prosseguir na promessa. Em meio a ameaça feita pelo senhor Clitandro de realizar o casamento por bem ou por mal, Esganarelo declara restar como opção somente a morte ou a cadeia, pois segundo ele: "eu morro pelo casamento: mas o

peior he as dores de cabeça." (Entremez, 1792). Aqui explicita-se uma moral bastante específica e socialmente compartilhada que julga preferível morrer a perder a honra por traições conjugais provenientes do lado feminino do casal.

Mal sabia o que lhe esperava: entra em cena o irmão de Lucília, o valentão chamado Alberto, portando uma espada. Intimado a participar de um duelo, Esganarelo afirma ser quebrado, ter alguma dificuldade física, e estar muito velho. Todavia, tais desculpas não surtiram o efeito esperado. Acaba cedendo em meio às ameaças e casa-se com Lucília. A história termina com Esganarelo fazendo contínuas reclamações de dores na cabeça e com a certeza de que as profecias da cigana se cumpriram.

Para além de um evidente esforço em moralizar o comportamento feminino e firmar a vinculação da quebra da honra masculina àquela "desgraça que ninguém se compadece", a saber, os chifres provenientes das traições amorosas e sexuais, esse entremez abre a possibilidade para importantes questionamentos relacionados ao imaginário europeu em relação ao povo cigano em geral e às mulheres ciganas em particular.

O primeiro ponto a ser levantado diz respeito à aparente quebra de expectativa do modo como a cigana atuou em *O casamento forçado*. Chama atenção na história o fato dela ser a única pessoa capaz de aconselhar corretamente Esganarelo na medida que enuncia uma verdade, mesmo que ela seja insuportável. Lá onde o pensamento iluminista tenta penetrar; onde a razão e a ciência se esforçam para se afirmarem como a única narrativa válida e capaz de interpretar o mundo, surge a eficácia do pensamento mágico corporificado em uma cigana. Ora, ela não só foi a única que conseguiu efetivamente enunciar a verdade a Esganarelo como também foi a conselheira mais prática, direta e sincera de todos. Sem rodeios, através da leitura da mão, conseguiu prever o casamento e os problemas que ele traria na vida do consulente. Todavia, vale a pena insistir: a sorte é um nome que requer predicados. É sinônimo de sina, destino e como tal, pode ter diferentes adjetivos que a qualifica. Pode ser boa ou ruim. No entanto, ao predizer a sorte de Esganarelo a cigana (única personagem sem nome próprio, diga-se de passagem) recebe rapidamente a alcunha de agoureira.

Desse modo, restam algumas perguntas sobre a relação entre o entremez e a quebra de expectativas em relação ao modo como as ciganas eram retratadas. A primeira pergunta poderia ser: há de fato uma quebra de expectativa? Será que esse ultrapassar da regra, essa descontinuidade já não estava incorporada como forma de regra? Ou seja, em que medida essa ruptura com o senso comum já não estava prevista como parte constituidora da própria obra? O que essa aparente quebra de expectativa sobre a eficácia dos saberes ciganos esconde? O que essa positivação do pensamento mágico pré-científico recalca ao mesmo tempo em que explicita o sentido da agressividade endereçada a sua portadora e representante?

3 A suposta trapaça cigana

No segundo entremez em que as mulheres ciganas aprecem como personagens coadjuvantes, a temática gira igualmente em torno do comportamento feminino. A história de *O tutor enganado* (Novo, 1799) se passa no centro comercial de Lisboa. Dom Pedro é um mercador que tem muito ciúme de sua jovem pupila. Isadora, por sua vez, não suporta mais o tutor que não a permite andar sozinha, cultivando, segundo ela, as más línguas da vizinhança que certamente imaginam haver algum romance entre eles.

Uma das preocupações de Isadora diz respeito ao seu amor por Florindo. A aproximação é dificultada pela proteção excessiva de seu tutor e isso faz com que Florindo elabore diferentes estratégias para aproximar-se de Isadora: faz serenatas na madrugada, ordena a um de seus criados simular uma desavença contra o tutor, além de fingir ser um pintor francês para fazer um retrato de sua amada. Em uma dessas ocasiões arranjadas, entram em cena duas mulheres ciganas vendendo tecidos de seda. Assim, como de costume, Dom Pedro as trata mal e ordena que peguem o "caminho do beco". Isadora pede para ver os tecidos e rapidamente as ciganas anunciam que estão ali para entregar um recado emitido por Florindo. Dom Pedro, incomodado com a presença das ciganas, despeja todo o seu preconceito, acusando-as de usarem o pretexto de venderem quinquilharias para armarem "mil tratadas". Há uma discussão entre Dom Pedro e Isadora sobre a ciganas, pois se para ela essas mulheres são capazes de ganhar a sua vida honestamente, para o tutor, ela sobrevive somente de "enredos diabólicos".

A polêmica sobre a capacidade dessas mulheres viverem de modo honesto reaparece em outro entremez intitulado *Os fulares da Paschoa* (A. R., 1785). Dessa vez Marinia é a personagem principal. Vende fulares (uma massa doce) aos transeuntes que estão na festa do arraial do Beato. No final do diálogo travado com os clientes, Marinia desmancha sua tenda, alega que todos os fulares vendidos não foram com usura, posto ter conseguindo seu dinheiro a partir de seu próprio trabalho. Faz um elogio a sua atividade produtiva dizendo que passar a vida em ócio significa enlaçar-se com o inimigo (possivelmente o Diabo). Finaliza seu discurso dedicando um soneto às mulheres ociosas. O recado é para que as mulheres pobres confiem e sirvam a Deus e, evidentemente, não vivam de ociosidade.

Insistir na ideia de que as mulheres pobres podem esforçar-se para assumir uma vida honesta de trabalho e serviço a Deus, nos remete a produção de um contraponto a outro lugar comum amplamente reproduzido pelo imaginário europeu em relação às mulheres ciganas, a saber, sua propensão para a trapaça. É assim que elas são pensadas, por exemplo, na *Farsa das Ciganas* de Gil Vicente (1978) e em *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes (1971). Grandes referências para a literatura ibérica, ambos autores insistem

na imagem das ciganas sedutoras, barganhadoras, hábeis manipuladoras dos conhecimentos mágicos, espertas e, finalmente, trapaceiras.

Sabendo da importância do teatro de Gil Vicente e da produção de entremezes por Miguel de Cervantes é possível inferir que ambos autores tiveram uma grande influência na constituição dos arquétipos e tipos sociais propagados pelos entremezes portugueses do século XVIII. Produzindo, reforçando e reinventando sensibilidades e estereótipos, os entremezes foram capazes de criar experiências e também exterioridades constituidoras dessas mesmas sociabilidades reproduzidas pelos sujeitos modernos.

Mas como não poderia deixar de ser, nem só de entremezes e comédias populares constituiu-se a sensibilidade artística e estética de uma época como o século XVIII português. E sendo assim, as tentativas de teatralizar a experiência cigana também não escapou ao gosto aristocrático. Consonante aos modismos franceses, insistentemente criticados pelos entremezes, estavam as óperas italianas. Largamente financiadas pela coroa portuguesa, as companhias realizavam diversas apresentações nos movimentados teatros de Lisboa. Uma dessas óperas italianas tinha o sugestivo nome de *A vingança da cigana* (Caporalini, 1794). A história tem por protagonista uma cigana nova, bonita, leitora da sorte e muito esperta. Resolvendo problemas amorosos de seus consulentes junta-se estereotipadamente às demais obras literárias em que as ciganas foram apresentadas como figuras trapaceiras.

4 A arte e a produção de novos possíveis

A literatura tem suas peculiaridades diante das demais práticas narrativas. Dentre elas, enunciar sob a forma de ficção elementos presentes na vida cotidiana e nas relações sociais concretas, sem a preocupação com a veracidade dos fatos, podendo não raras vezes produzir regimes de liberdade capazes até mesmo de constituir novas realidades objetivas. A literatura é uma das poucas expressões em que a não identidade entre forma e conteúdo, entre realidade e representação ainda é permitida pela sua capacidade de expansão do campo de inventividade (Adorno, 2003).

Dessa peculiaridade desdobra-se a noção de que a literatura é um dos campos de criação de novos possíveis. Ela pode construir relações de não-identidade com o real e assim propor rupturas e quebras de expectativa. Trata-se de uma arte literária e poética que flerta a todo momento com o não-existente. Deliciar-se com o impossível parece ser o intuito mesmo da manifestação artística (Iegelski, 2006, p. 109). Esse é um dos princípios fundamentais do esforço imaginativo. Dar voz às contingências, reforçar a ideia de que há inúmeras situações possíveis que se transmutam a todo momento.

Tudo isso sem limitar-se ao controle da racionalidade instrumental que norteia e cerceia largamente a vida cotidiana (Adorno; Horkheimer, 2006).

O esforço da arte em repelir o possível e o ordinário com desprezo demonstra esse descaso com a reprodução incessante do cotidiano, daquilo que é sempre idêntico a si mesmo (Iegleski, 2006). Desse modo, a única expectativa aparente de uma obra de arte diz respeito justamente a sua capacidade de quebrar essas mesmas expectativas. Não se trata simplesmente de um modo peculiar de representar a realidade. Assemelha-se mais a uma tentativa de pensar de forma fantasiosa, tendo por único sentido a falta completa de compromisso com um determinado regime de veracidade. Trata-se de operar uma outra lógica de possíveis, para além daquilo que nos é imposto por nossas condições objetivas que restringe inquestionavelmente nossa capacidade de operar para além daquilo que é dado (Adorno; Horkheimer, 2006).

Nas obras artísticas é permitido construir outros mundos que se tornam inteligíveis e exprimíveis a outrem através das práticas estéticas. Nelas, até mesmo o proibido e o culturalmente repudiado ganha espaço para se materializar. As interdições morais e sociais podem ali realizar-se e assim desenrolar-se em uma sequência processual que explicite quais são as novas formas de subjetivação que a queda dos interditos pode produzir nos laços sociais (Foucault, 2012). Na obra artística, o inimaginável, aquilo que não adquiriu ainda efetividade, pode ser enunciado e, por isso mesmo, experienciado como possibilidade de existência. A arte nos permite ter a certeza de que já foi possível viver de modo diferente. Ela nos dá a garantia de que outras experiências já tiveram lugar no mundo. Mas também, ouvi-la significa abrir o escopo do real para que se pense igualmente que outras experiências podem ter lugar efetivo num mundo por vir (Agamben, 1993).

Mas para que isso ocorra é necessário não só operar com uma outra lógica de mundos possíveis: é imprescindível também um outro conceito de tempo. A linearidade e homogeneidade do tempo progressivo e sequencial precisa ser destruída para assim dar lugar a uma nova ideia de tempo multifacetado. Tempos transpostos, justapostos que se entrecruzam e permanecem lá onde pareciam ter sucumbido. Um novo tempo lógico para além do tempo cronológico moderno (Lacan, 1998).

Vale a pena insistir na ideia de que, assim como a noção de tempo, a ideia de história precisa estar intimamente ligada com a possibilidade de constituição do novo, do movimento de emergência de outras experiências e modos de vida aparentemente inauditos (Linebaugh; Rediker, 2008). Pois, na medida em que se pensa a realidade e a história como uma sequência progressiva de fatos meticulosamente coordenados e

projetados, ela acaba por funcionar como um operador instrumental de uma determinada sociabilidade que se esforça para impedir o aparecimento do inesperado. Desse modo, o controle do contingente só pode significar uma quebra com a expectativa de que algo novo surja no massacrante e pesado cotidiano (Koselleck, 2009).

5 A produção de alteridades

No caso dos entremezes portugueses aqui analisados, o reconhecimento da eficácia dos saberes identificados pelo discurso moderno como se fizessem parte do pensamento mágico pré-científico pode ter por efeito, mesmo que inconsciente, explicitar a justaposição de diferentes temporalidades e possibilidades de mundo em uma mesma coordenada espaço-temporal. Mesmo sobre a forma do repúdio, acaba por trazer à tona as outras experiências que precisaram ser negadas e recalcadas para que determinada metanarrativa se generalizasse enquanto única explicação válida e possível do real. Tal como acontece no entremez *O casamento forçado* (Entremez, 1792), invocar o conhecimento cigano, enquanto aquele capaz de responder melhor as questões que tocam o mundo sensível, parece ser um modo peculiar de assumir uma crítica ao monopólio do saber pretendido pela razão iluminista. Parece ser uma forma astuta de quebrar com um determinado conceito de história pensado mais ou menos como uma continuidade progressiva na qual os novos saberes vão subsumindo e superando os saberes antepassados (Benjamin, 1987). Esses recuos temporais, essa admissão de que há outras forças operando no real, que há outras mediações sociais viáveis, é capaz de pôr todos esses saberes, conhecimentos e experiências de vida para operar coletivamente em forma de constelação (Adorno, 2009). Das obras literárias é possível extrair temáticas e problemas que há tempos mereceram a atenção de filósofos. Se por um lado, a arte não deve necessariamente partir do "conceito" na tentativa de transformá-lo em obra artística, operando como quem busca estetizá-lo, por outro lado, faz sentido dizer que da arte é possível, assim como é esperado, extrair um conceito. E essa é a sua potência: a criação de conceitos que se conectam intimamente como a ideia que a caracteriza, a saber, sua obsessão pelo não-idêntico, pela diferença radical, uma vez advertida dos riscos produzidos pela busca da pura identidade (Adorno, 2003).

Sendo assim, uma das críticas que poderiam ser feitas ao modo como as mulheres ciganas foram retratadas pela literatura ibérica do século XVIII, mais especificamente pelo entremez, diz respeito à tentativa de estetização da alteridade. Trata-se de um movimento provavelmente não intencional de demonstrar

o diferencial da experiência cigana insistindo na estratégia de tratá-las como uma alteridade hipostasiada uma vez criada por uma sociabilidade que opera por meio do pensamento identitário. Tudo se passa como se os ciganos fossem o "outro" objetificado, ou melhor, como um dentre os muitos "outros" produzidos pela razão imanente à forma sujeito moderno ocidental. E para que essa externalidade coisificada e fetichizada opere dentro das narrativas modernas, as mulheres ciganas passam a ser descritas de modo caricatural, como uma espécie de ideal-típico correspondente a um arquétipo social. Não é à toa que em algumas obras literárias elas não são identificadas por nomes próprios. Tratadas como sujeitos coletivos, incorporam determinadas características essencialmente estereotipadas que as conecta invariavelmente ao mundo sensível, oculto, irracional tão distante e renegado pela racionalidade moderna (Scholz, 2014).

O recurso narrativo que identifica as mulheres ciganas a um pensamento mágico pré-científico eficaz ganha, dentro dessa lógica, a forma astuta do pensamento moderno de se relacionar com a negatividade que ele mesmo produz. Pois, ao invés de reconhecer a contradição que o constitui enquanto razão dual (porque cindida), lança mão da produção de uma externalidade fictícia que acaba por personifica o seu negativo, aquilo que não lhe é idêntico, porém o constitui (Adorno, 2009). Esse mecanismo da subjetividade moderna, esse movimento de recalcar a parte cindida de sua própria formação não seria um grande problema se não tivesse por desdobramento perverso a tentativa desesperada de anulação desse negativo. Uma violência que, longe de ser endereçada apenas aos seus representantes externos, acaba se voltando contra si mesmo. As consequências são ainda mais desastrosas quando esse negativo assume uma forma social concreta. Esse é o caso das mulheres em geral e das ciganas em particular. No feminino, mas não só.

Sendo assim, o modo racional de lidar com o não-idêntico, a tentativa desesperada do sujeito moderno de hierarquizar as experiências e criar esses espelhos invertidos exteriores e interiores desdobra-se na constante tentativa de apagamento de tudo aquilo que representa sua alteridade consigo mesmo (Said, 2008). Tal sociabilidade desemboca na anulação da alteridade, tendo por situação limite sua eliminação física, quando incorporada em um sujeito concreto a quem essa negatividade é imputada.

6 Por uma politização da estética

Mas, por outro lado, como proposto pela tentativa benjaminiana de politização da estética (Benjamin, 1987), as relações conflituosas dos sujeitos com o mundo e dos

sujeitos entre si pode ser pensado no interior das obras de arte. Não necessariamente no sentido de solucioná-los, mas pelo menos de tematizá-los a ponto de conseguir exprimir minimamente o seu potencial de abertura para novos possíveis. Desse modo, a obra de arte é capaz de operar através de imagens que sintetizam um conjunto de ideias de modo muito mais plural e menos totalitário que o conceito. Se o conceito tende a relacionar-se de modo a sintetizar, sob sua guarda, o heterogêneo que passa a ser submetido totalitariamente a esse mesmo conceito, as imagens não operam assim. Elas se relacionam como quem mantem a sua ideia aberta ao plural. Sem reduzir as particularidades que eventualmente se encontrem nelas, sem que uma representação específica se sinta reduzida a ela, como ocorre no conceito (Adorno, 2009).

Se a narrativa é um modo de intercambiar e transmitir experiências, faz-se necessário perceber quais eram as circunstâncias e os suportes utilizados para dar sentido e realizar esse primeiro intuito do ato de narrar. No caso do entremez português do século XVIII, o fato de mostrar-se como um tipo de teatro que deveria ser encenado em espaços públicos de grande circulação, o torna capaz de dizer muito sobre o seu conteúdo e aquilo que pretendia ser transmitido pelo narrador. Pois ao contrário de um livro que, devido às características próprias de seu suporte, permite ao leitor uma experiência solitária com a narrativa, o entremez estabelece uma outra relação, não só com o ato em si de narrar, como também com aqueles para quem a experiência narrada pretende ser transmitida.

Uma dessas experiências transmitidas foi sem dúvida uma determinada ideia de comportamento feminino a partir da perspectiva androcêntrica que localizava na fidelidade e subserviência da mulher a fonte para a manutenção da honra masculina. Trata-se de um aprendizado coletivo e socialmente compartilhado que hipostasia os lugares sociais sexualmente definidos. Mas para além disso, o entremez foi capaz de reiterar também a ciganidade como uma experiência externa e distinta da sociabilidade moderna. Tudo se passa como se as ciganas fossem a síntese daquilo que se perdeu ao mesmo tempo em que personifica o mais imediato exemplo do sujeito decaído e excluído. Como se todos os potenciais e multiplicidade dos tempos históricos, dos tempos vividos estivessem em uma exterioridade que nunca se realizaria. Pois ao mesmo passo que o admira, o nega.

Desse modo, o entremez ajuda o leitor contemporâneo a encontrar as chaves para abrir algumas portas do passado. Esse gênero literário é capaz de nos mostrar os nuances de uma outra sociabilidade existente e constituidora das relações intersubjetivas modernas. Localizar nas mulheres ciganas, o *locus* privilegiado de

um tempo arcaico, mítico e pré-científico nada mais é do que cindir algo que está no mundo de modo justaposto.

Em *O casamento forçado* (Entremez, 1792) a memória involuntária de um saber mítico pré-científico aparece de diferentes maneiras como um impasse bem peculiar dos momentos das luzes. A promessa de esclarecimento e de redenção pelo conhecimento científico é constantemente questionada. Se por um lado o pensamento que se explicita no entremez parece preocupado em questionar os resultados mais imediatos da ciência através de uma deslegitimação de sua pretensa veracidade, a crítica elaborada pelo século XX tem por foco explicitar a impossibilidade de cumprir com a finalidade última prometida pela ciência em progresso, a saber, a garantia da felicidade através da diminuição do sofrimento humano (Adorno; Horkheimer, 2006).

A literatura assim percorre o caminho da autonomia em relação à ciência, à moral e até mesmo à arte (Adorno, 2003). É por percorrer esse caminho autônomo que pode criticar esses outros percursos já há muito comprometidos. É necessário perceber na obra aquilo que o autor queria dizer, qual a experiência que ele queria transmitir, mas também aquilo que deixa passar como lapso inconsciente, para além de sua intenção. O recurso a uma outra forma de consciência não se resume a um retorno ao passado. Trata-se muito mais de buscar outras lógicas paralelas que não foram totalmente soterradas pela razão ocidental moderna.

Todavia, há uma série de conhecimentos que dificilmente poderiam ser capturados pela ciência. E um deles são os saberes mágicos manipulados pelas ciganas. Há nesse tipo de conhecimento um determinado grau de objetividade, que, como diz Adorno, não é aquele conhecimento pretensamente científico que se demonstra a partir de experimentos incessantes, mas a partir da experiência humana individual, ímpar, imensurável (Adorno, 2003). São essas experiências e a comprovação possível de sua eficácia que dão a determinados saberes, não englobados sob a alcunha de científico, o reconhecimento necessário para ser alçado ao lugar de alternativa ao pensamento hegemônico.

Por mais que determinadas experiências não tenham o seu potencial generalizador, tal como a pretensa ciência advoga a si mesma, ainda assim ela é capaz de participar de uma constelação de possibilidades de vida tal como as alegorias. Sua transmissão nos remete a um tipo de valorização que vai para além do julgamento de suas possibilidades de realizar-se novamente ou não. Trata-se de comunicar o não-idêntico, o singular e anedótico de cada experiência particular. Servem como parâmetro de vida, como registro de experiência transmitida. Não lhe é atribuída uma função precisa. Todavia, faz parte da própria vida humana a capacidade de narrar (Benjamin, 1987).

Havendo uma recusa da racionalidade instrumental de reconhecer qualquer validade e importância ao pensamento mágico, é possível observar o modo como a experiência cigana de alguma maneira sintetizou esse negativo no alvorecer da modernidade. Todavia, para Horkheimer e Adorno a importância do pensamento mágico reside no fato que seu caráter mimético é capaz de produzir regimes de verdade e identificar, a seu modo, processos que estavam recalcados devido uma forma de pensamento que exclui todo o tipo de não-identidade. Esse pensamento mimético é capaz de repensar um tipo de autoidentidade que se realiza a partir da sua posição de diferença e que marca, desse modo, uma indiferenciação entre o Eu e o Outro, amplamente recusada pela sociabilidade moderna (Adorno; Horkheimer, 2006).

O que causa angústia ao pensamento moderno é a sua total incompreensão em relação ao pensamento mágico. Seus critérios e modos de operação são tão aparentemente díspares (do ponto de vista da razão moderna) que o pensamento mágico precisa localizar-se no exterior desse regime de pensamento, deve ser relegado ao espaço do não-pensamento, lá onde nenhum conhecimento cognitivamente aceito é possível. Desse modo, a única maneira de admitir a existência do pensamento mágico é relegá-lo ao lugar de não-valor, daquilo que é externo ao pensamento racional e representa involuntariamente a impossibilidade de qualquer regime de verdade socialmente aceito.

7 Conclusão

Ao ler os entremezes portugueses do século XVIII fica evidente que a aparente quebra de expectativa não passava de manifestação das contradições imanentes entre o que há de repetição dos padrões impostos pela sociabilidade moderna e aquilo que há de singular em cada forma narrativa. Colocar essas obras em perspectiva histórica torna viável uma leitura que aponta para as mudanças sutis no modo como a experiência cigana foi imaginada, constituída e representada pelo pensamento moderno ocidental.

Esta leitura abre a questão sobre a reprodução de estereotipias e sua vinculação com a tentativa de controle sobre as contingências e os acasos. Nesse caso, tudo se passaria como se a questão de fundo mobilizada pelo pensamento moderno fosse não permitir que os novos possíveis e que as novas relações fossem pensadas. Porém, algo de sua pretensão totalitária de controle sempre escapa pelas brechas do impensado, do inconsciente.

Voltando ao caso específico do entremez, é legítimo pensar se não há ali um descontentamento com os limites das respostas que a modernidade e o cientificismo foi capaz de fornecer. Como se as promessas feitas pela racionalidade não fossem suficientes para amparar subjetivamente seus contemporâneos. É como se localizassem na experiência cigana o avesso do

moderno, lá onde o pensamento mágico ainda tinha lugar. Uma forma travestida de indicar o espaço próprio ao arcaico. Dali sairiam os alicerces do pensamento romântico, por exemplo.

Referências

A. da R., Os fulares de Paschoa, com prados por todas a plebe que nos dias Santos se vão divertir ao arayal do Biato. Composto pelo A. da R. e oferecido a quem comprar este papel Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1785. Disponível em: https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb333989357. Acesso em: 28 abr. 2026.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, T. W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

ADORNO, T. W. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987; (Obras escolhidas, 1).

CAPORALINI, D. *A vingança da cigana:* dama jocoserio de hum só acto, para se apresentar no Real Theatro de S. Carlos pela companhia italiana. Lisboa: Officina de Simão Thadeeo Ferreira, 1794. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4346. Acesso em: 28 abr. 2026.

CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica, 1971.

ENTREMEZ do Esganarelo ou o cazamento por força. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, 1792. Disponível em: https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/245541. Acesso em: 28 abr. 2026.

FERREIRA, L. M. T. *Vai o diabo em casa do Alfacinha*: (des)amores e outras desordens nos entremezes de cordel de Setecentos. 2012. 441 f. Tese (Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas) – Universidade do Porto, 2012.

FOUCAULT, M. *Préface a la transgression*: hommage à Georges Bataille. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2012.

HENRIQUE, J. S. *O fundamento anticigano*: contribuições para uma crítica a constituição lógico-histórica do mundo moderno. 2020. 354 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, 2020.

IEGELSKI, F. *Tempo e memória, literatura e história.* Alguns apontamentos sobre Lavoura arcaica, de Raduan Nassar e Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum. 2006. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2006.

KOSELLECK, R. *Crítica e crise*: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

LACAN, J. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. *In*: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 197-213.

LEVIN, O. M. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 181-192, jul./dez. 2013.

LIENBAUGH, P.; REDIKER, M. *A hidra de muitas cabeças*: marinheiros, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

NOVO entremez intitulado, o tutor enganado. Lisboa: Typografia Nunesiana, 1799. Disponível em: https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/245991. Acesso em: 28 abr. 2026.

PETERS, A. P. *"Nasce toda creatura com sua ventura"*: O casamento como mote de entremezes para representar a sociedade portuguesa do século XVIII. 2013. 187 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2013.

SAID, E. *Orientalismo*: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHOLZ, R. *Homo sacer e os ciganos*: o anticiganismo – reflexões sobre uma variante essencial e por isso esquecida do racismo moderno. Lisboa: Antígona, 2014.

SILVA, D. S. R. *Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII*. 144 f. 1979. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernaculares) – Universidade de São Paulo, 1979.

VICENTE, G. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

ENTREVISTA

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES V. 46, N. 75, P. 206–209, 2026
ISSN: 2359-0076 · DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.17851/2359-0076.2026.65816
SUBMETIDO EM: 22/04/2026 · APROVADO EM: 02/07/2026

Narrativas translíngues e hierarquias latino-americanas: entrevista com Gabriel Mamani Magne

Entrevistado

Gabriel Mamani Magne
Universidade Federal de Goiás | Goiânia | GO | BR
mamani@discente.ufg.br
https://orcid.org/0009-0000-7143-6846

Entrevistadores

Denis Leandro Francisco[1]
Universidade Federal de Lavras (UFLA) | Lavras | MG | BR
denisfrancisco@ufla.br
https://orcid.org/0000-0001-5947-8832

Gabriela Eufrásia Sousa Passos[2]
Universidade Federal de Lavras (UFLA) | Lavras | MG | BR
gabriela.passos@estudante.ufla.br
https://orcid.org/0009-0008-6776-1265

RESUMO: Nesta entrevista, o escritor Gabriel Mamani Magne (Bolívia/Brasil)[3] discute as camadas críticas e estéticas de seu romance *Seul, São Paulo* (2019). Afastando-se das "fábulas de superação" estimuladas pelo mercado editorial, o autor reflete sobre a condição migrante como uma experiência marcada por desigualdades estruturais e pela resistência cultural. A conversa percorre temas como o bilinguismo orgânico nas diásporas, a tensão entre mitos ancestrais, globalização e o papel da literatura na desconstrução de hegemonias no contexto latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: trasculturalidade; literatura comparada; narrativas translíngues; hierarquias latino-americanas; Gabriel Mamani Magne.

Sobre o romance *Seul, São Paulo* (2019)

1 *O título do romance evoca uma conexão inesperada entre a capital da Coreia do Sul e a maior metrópole brasileira. Como você chegou a esse título no processo de elaboração do livro?*

[1] Professor do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Lavras (DEL/UFLA).

[2] Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Lavras (bolsista PIBIC/CNPq).

[3] Gabriel Mamani Magne (La Paz, 1987) é sociólogo e mestre em Literatura (UFRJ). Venceu o Prêmio Nacional de Romance da Bolívia em 2019 com a obra *Seul, São Paulo*.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

Gabriel Mamani Magne: Para mim, era muito importante jogar com a identidade boliviana. A diferença do Brasil é que a Bolívia absorve muito a cultura dos países vizinhos. Não é uma sociedade que só olha para o norte. A gente também olha muito para Argentina, Peru, Brasil. Sobretudo na música. Então, eu quis dizer em voz baixa que a Bolívia também é feita pela cultura de fora, neste caso a coreana com o k-pop e a brasileira pelo fato de ser um lugar de acolhida da nossa migração. É um livro bem boliviano. Mas sua respiração tem ar de outros países.

2 *Sua recusa em ter a história de Tayson vista como autobiográfica parece ir na contramão da expectativa do mercado editorial por narrativas de "superação" do imigrante. Você acredita que essa busca por histórias "reais" e dramáticas acaba limitando a complexidade da experiência migrante na literatura?*

G. M. M.: O capitalismo adora histórias de superação porque elas vendem a mentira de que só com o poder individual é suficiente para ter sucesso na vida. Esses tipos de fábulas fazem com que a luta contra a desigualdade estrutural seja desnecessária, sublinhando que as injustiças derivadas da migração são uma questão individual e não social. Respeito muito as pessoas que têm sucesso sendo estrangeiras, mas isso não quer dizer que eu considere que a vitória contra a desigualdade seja só um tema pessoal que depende de deus ou nossa vontade.

3 *Como escritor nascido na Bolívia, mas que vive e viveu no Brasil, qual a sua perspectiva sobre a representação da Bolívia e de seus imigrantes na literatura brasileira? Parece que há uma falta de representatividade?*

G. M. M.: Pois é. O Brasil, às vezes, só olha para Argentina quando pensa na América do Sul. Os olhos brasileiros tendem a atravessar o oceano quando querem pensar em outras realidades. É triste que, mesmo sendo vizinhos, nossas culturas não tenham tantas zonas de contato. No entanto, nos últimos anos vi maior interesse de acadêmicos brasileiros por entender a cultura andina, em específico a boliviana. Nesse sentido, considero que nossas escolhas culturais (que livro ler, que filme assistir) devem estar guiadas por uma vontade de socavar hegemonias. Quer dizer, é bom se perguntar por que sempre consumimos cultura dos mesmos países. A resposta pode abrir as janelas a livros maravilhosos de países não hegemônicos.

4 *Sua pesquisa em Literatura Comparada no Brasil provavelmente teve ressonâncias sobre a forma como você concebeu o seu romance. Algum autor ou autores, teoria ou teorias foram particularmente importantes para a escrita do romance?*

G. M. M.: Absolutamente não. Na escrita de literatura eu sempre tento me afastar da academia. Teoria e narrativa têm respirações diferentes. Com meus romances não quero demonstrar nada. Só contar.

5 *Em sua narrativa, o processo de "outrificação" aparece entre grupos igualmente marginalizados (bolivianos, brasileiros pobres, coreanos imigrantes). Você diria que essa dinâmica é central para entender um pouco mais não apenas da diáspora boliviana, mas das hierarquias internas da América Latina contemporânea?*

G. M. M.: Totalmente. Imaginar que nossos países não se movimentam baseados em hierarquias históricas seria injusto com a realidade latino-americana. Negar isso é negar as lutas diárias dos nossos povos.

6 *A oposição entre Tunupa e McDonald's, entre o mito ancestral e o símbolo global, marca uma cena crucial do romance. Essa justaposição parece sugerir que a identidade diaspórica nasce justamente desse embate de referências inconciliáveis?*

G. M. M.: Penso que o migrante tem a capacidade de criar espaços onde a tradição e a novidade convivem com dinâmicas interessantes. Como falei, a Bolívia absorve elementos de fora e os dá uma forma nova, que muitas vezes não responde ao mandato hegemónico de ocidente. Uma coisa maravilhosa da cultura boliviana é que o ancestral se mistura com a globalidade sempre desde o questionamento, nunca desde um lugar cómodo ou domesticado. Pensar que a gente pode viver sem a presença do global é impossível. A pergunta que me segue é: como me relaciono com o global sem me submeter a essa lógica? Penso que tudo depende da mirada.

7 *No romance, a mistura entre espanhol boliviano e português cria um efeito narrativo bastante próprio. Como você vê essa escolha estética: como estratégia de realismo? gesto político? expressão natural de uma vivência linguística híbrida?*

G. M. M.: Na minha pesquisa eu estudo narrativas "translingues", quer dizer, narrativas que misturam linguagens. A teórica Yasemin Yildiz diz que o paradigma monolíngue faz com que a gente imagine que existe uma correspondência automática entre cultura e linguagem. Ela questiona isso ao dizer que não é assim mesmo: segundo ela, a realidade

de muitas culturas é o bilinguismo ou multilinguismo. Isso acontece na Bolívia com as línguas indígenas, que são usadas por milhões e atravessam nosso espanhol. Também acontece o mesmo com as diásporas. As línguas se misturam, o português entra pelas janelas da família boliviana em São Paulo e mexe tudo, cria novos conceitos, se mistura com o espanhol andino e desenha um espaço linguístico rico e único.

8 *Considerando a jornada de Tayson e de seu primo,* Seul, São Paulo *pode ser lido como um romance de formação... Você poderia falar um pouco sobre a sua visão acerca da "formação" do sujeito migrante em um mundo globalizado, no qual as fronteiras físicas e simbólicas são cada vez mais fluidas, mas, ao mesmo tempo, cada vez mais complexas e desiguais em termos do que elas possibilitam e negam aos cidadãos migrantes?*

G. M. M.: A gente está vendo ao vivo o que o governo Trump faz com os migrantes. O ICE sequestra migrantes e as grandes potências não dizem nada. São tempos obscuros, ultra nacionalistas, xenófobos e lotados de fake News. Nesse cenário, o migrante é o principal alvo de discursos nacionalistas. No entanto, desde sempre, as pessoas migraram, atravessaram fronteiras, misturaram linguagens. A migração vai continuar apesar desses discursos. O sujeito migrante é forte. E os governos de ultradireita os atacam porque sabem que são fortes. Tem medo deles. A universidade, nesse cenário, é para mim fundamental para proteger essas realidades. Vincular o conhecimento local com o conhecimento de países vizinhos me parece uma estratégia genial para resistir aos constantes ataques contra os migrantes.

9 *No Brasil como em boa parte da América Latina deste século XXI, há uma proliferação de textos literários que abordam a realidade de grupos e sujeitos subalternizados. Seu romance é um exemplo dessa literatura. O aspecto altamente capitalizado das produções culturais faz da literatura, hoje, um componente relevante do soft power de um país e de sua cultura. Como você vê essa relação entre arte (literatura), mercado e reafirmação cultural?*

G. M. M.: É um assunto complexo. Muitas vezes parece que um autor racializado não tem direito a ter sucesso. Se ele triunfar, muita gente vai dizer que só está sendo usado pelo capital em virtude do seu lugar na sociedade. Se ele fracassar, vão dizer que era esperado, dado que seu povo não tem talento. Acho que invés de nos perguntar por que os subalternizados têm mais foco agora, a gente deveria se perguntar por que as pessoas privilegiadas ainda tem muita relevância. O cinema, a literatura, a música são fortemente brancas ainda. A gente nunca deveria deixar de questionar isso.