

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS**

BÁRBARA INÊS RIBEIRO SIMÕES DAIBERT

**CASAS, FANTASMAS E MARGENS:
SILÊNCIO E MEMÓRIA TRAUMÁTICA EM TONI
MORRISON, ARNALDO SANTOS E CORNÉLIO PENNA**

Niterói
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

BÁRBARA INÊS RIBEIRO SIMÕES DAIBERT

**CASAS, FANTASMAS E MARGENS:
SILÊNCIO E MEMÓRIA TRAUMÁTICA EM TONI
MORRISON, ARNALDO SANTOS E CORNÉLIO PENNA**

Tese apresentada ao Curso de
Doutorado em Letras da
Universidade Federal Fluminense
como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em
Letras. Área de Concentração:
Estudos da Literatura. Subárea:
Literatura Comparada.

Orientadora: **Profa. Dra. Sonia Regina Aguiar Torres da Cruz**

Niterói
2009

BÁRBARA INÊS RIBEIRO SIMÕES DAIBERT

CASAS, FANTASMAS E MARGENS:
SILÊNCIO E MEMÓRIA TRAUMÁTICA EM TONI MORRISON, ARNALDO
SANTOS E CORNÉLIO PENNA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado
em Letras da Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de Concentração: Estudos da
Literatura. Subárea: Literatura
Comparada.

Aprovada em _____ de 2009.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Sonia Regina Aguiar Torres da Cruz – orientadora (UFF)

Profa. Dra. Marília Rothier Cardoso (PUC-RJ)

Profa. Dra. Therezinha Maria Scher Pereira (UFJF)

Profa. Dra. Laura Cavalcante Padilha (UFF)

Profa. Dra. Matildes Demétrio dos Santos (UFF)

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira (suplente- UFJF)

Prof. Dr. William Valentine Redmond (suplente- CES-JF)

Niterói
2009

Para Robert, por tantos encuentros
cujos sentidos ainda estamos a
descortinar...

AGRADECIMENTOS

À orientadora e amiga Sonia Torres, por ter acreditado e contribuído de todas as formas para a realização deste projeto.

À professora Laura Padilha, pelas leituras sedutoras que me arrastaram para Angola.

À professora Maria Luiza Scher, que esteve presente em toda a minha trajetória acadêmica.

À banca examinadora, por ter aceitado o convite para a participação nesse diálogo de muitos caminhos.

À CAPES, pelo financiamento sem o qual este projeto teria se tornado inviável.

À Nelma, pela competência e apoio em todos os momentos.

À amiga Ana Stephan, pelo diálogo que tornou minhas pesquisas menos solitárias.

Aos familiares e amigos, pela presença constante na minha caminhada.

A meus irmãos, companheiros em toda a minha história.

Ao Julinho, especialmente, pelas consultas teológicas e socorros na área da informática.

A meus pais, Glorinha e Simões, pelo constante investimento e incentivo.

Ao pequeno Henrique, nascido quase junto com a tese, quebrando todos os seus silêncios.

A Robert, por tantas intervenções, que nem sei como agradecer-lo. Melhor deixar o largo silêncio falar por nós...

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: MITOS E MEMÓRIAS	01
CAPÍTULO 1 - VIOLÊNCIA E REMINISCÊNCIA	14
1- Mulheres que matam em <i>Beloved</i>	14
2- Resgatando o passado em <i>A menina morta</i>	28
3- Entre silêncios e lembranças em <i>A Casa Velha das Margens</i>	43
4- O <i>locus</i> de enunciação	61
CAPÍTULO 2 - CONSTRUÇÕES EM <i>DESCONSTRUÇÃO</i>	84
1-Ruído e silêncio: a não-linguagem de <i>Beloved</i>	100
2-Construção em riscos e os riscos da construção: <i>A Casa Velha das Margens</i>	112
3-A interdição da palavra em <i>A menina morta</i> : linguagem em dobras	125
CAPÍTULO 3 - DE SWEET HOME AO PARAÍSO: ESTRANHAS MORADAS.....	143
1-A casa e o fogo	143
2-O Grotão e a Clareira	157
3-Casas roubadas	170
4-Os fantasmas	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	215
OBRAS CITADAS.....	220
BIBLIOGRAFIA.....	230

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura comparativa de *Beloved*, de Toni Morrison, *A menina morta*, de Cornélio Penna e *A casa velha das margens*, de Arnaldo Santos, tendo em vista a questão da presentificação da memória traumática no interior de casas assombradas. A partir de *A construção*, de Kafka, procurou-se estudar o espaço como motivador e artifício dos resgates de memória que se dão nas três obras citadas. Nesse sentido, foi investigada a presença do fantasma enquanto elemento estruturante da narrativa e enquanto personagem dos três romances, em uma perspectiva de subalternidade. Explorou-se, ainda, o silêncio enquanto (im)possibilidade de fala e de representação do subalterno dentro desses locais, e a forma como ele desconstrói em sua errância o espaço das casas, das construções, fazendo de *Beloved*, *A casa velha das margens* e *A menina morta*, enquanto linguagem, representações de identidade precárias e problemáticas.

ABSTRACT

This work proposes a comparative reading of Toni Morrison's *Beloved*, Cornélio Penna's *A menina morta*, and Arnaldo Santo's *A casa velha das margens*, vis-a-vis the presentification of traumatic memory in the haunted houses represented in these works. Through a reading of Kafka's short story "The Burrow", we have sought to study space as both motivation and strategem for rescuing traumatic memory in the three novels under study. In this sense, the presence of the ghost is perceived not only as a structural element in the narratives being investigated, but as a character representing subalternity. The silence which pervades these fictional works has also been analysed – both as a representation of the (im)possibility of speaking and as a form of representing the subaltern within the haunted houses – from the perspective of the different ways in which, in its randomness, it deconstructs space, constructing, through language, *Beloved*, *A menina morta* and *A casa velha das margens* as representations of precarious and problematic identities.

INTRODUÇÃO:MITOS E MEMÓRIAS

Quero falar da descoberta que o eu faz do outro (...) mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu só estou aqui pode realmente separá-los e distingui-los de mim. (TODOROV, 1983, p.5)

Toda escrita é, de alguma forma, uma reescritura . Na verdade, se por um lado não há escritura que seja cópia absoluta de outra, por outro tampouco é possível encontrar um texto isento de marcas. A originalidade não está em repetir, mas em recontar. Ao recontar, cada narrador acrescenta seu modo próprio e traços a mais ou a menos que conferem à velha história um jeito novo. Contar é sempre recontar.

De fato, a literatura é sempre interpretação e desdobramento. Assim, a *tarefa do tradutor*, revelar uma dobra do texto original, é também tarefa de escritor; e uma nova escrita pode ser , ao mesmo tempo, renovação e manifestação de um certo resíduo do original. (BENJAMIN, s.d.) A origem e o centro estão em jogo nas diversas re-escrituras da literatura, que, como num caleidoscópio, mostram imagens a partir de fragmentos em movimento.

Definitivamente, o centro relacionado a uma origem fixa limita o jogo da estrutura, mas pode tornar, por outro lado, o jogo aberto e possível quando se coloca como não-lugar, designando ao mesmo tempo origem e fim. (DERRIDA, 1995) A literatura *morde* este centro deslocado, reprimido ou ignorado, este não-centro que permite a tensão permanente do jogo com a História. As re-escrituras, como lados de um polígono, assim, acolhem a ambigüidade onde as sociedades querem baní-la, e tornam possíveis visões diversas e fragmentárias da História. Recorrendo à afirmação de Barthes , se a língua é fascista, a literatura é a trapaça, ou a capacidade de trapacear. (BARTHES, 1982, p.16)

De certa forma, uma tese também é uma reescritura. Escreve-se solitariamente, mas jamais individualmente. Assim sendo, já meu primeiro capítulo não só pretende contextualizar as obras e seus autores como também explicitar as fontes teóricas e as leituras críticas de que me aproveitei para escrever o presente trabalho. Entretanto, ainda antes de abordar os romances em questão, torna-se necessária uma pequena viagem à época em que mitos traçavam identidades. Em outras palavras, para melhor investigarmos uma possível *subversão* que exista nas obras de Toni Morrison (1988) , Cornélio Penna (1954) e Arnaldo Santos (2004), será preciso entender –ou tentar entender – a *versão*, primeira imagem de nós-outros, pintada com a tinta envelhecida do Velho Mundo.

Desde quando as caravelas de Colombo deixaram a Espanha para enfim atracarem no Novo Mundo, muito já se especulava, no universo europeu, sobre

os possíveis habitantes que haveria além-mar. Certamente, uma rede de mitos acerca dos possíveis nativos de “terras estranhas” já começava a ser formada no imaginário de muitos dos que futuramente viriam a povoar, desbravar, ou “conquistar” a América. Assim, a imagem da América já existia na Europa antes que olhos europeus a contemplassem de fato. (THEODORO, 1992) Em outras palavras, a imagem americana surgiu antes da própria América. No livro *A conquista da América*, de Todorov, lemos:

No início do século XVI, os índios da América estão ali, bem presentes, mas deles nada se sabe, ainda que, como é de se esperar, sejam projetadas sobre os seres recentemente descobertos imagens e idéias relacionadas a outras populações distantes. (TODOROV, 1983, p. 6)

Neste momento, deixaremos de lado as diferenças entre os povos que vieram posteriormente ocupar o norte, o centro ou o sul do continente americano e as resultantes dos encontros/desencontros entre culturas nativas e européias. Observemos, mais especificamente, os mitos que povoavam o imaginário dos novos conquistadores e que vieram com eles, juntamente com as idéias pré-estabelecidas sobre um “outro” que existiria no mundo a ser conquistado.

Sabe-se que os colonizadores europeus que empreenderam suas viagens além-mar buscavam não apenas saciar uma incansável cobiça, mas também encontrar alternativas para longos anos de provações, fossem elas fome, pestes, miséria ou perseguições religiosas. Alimentados pelos versos de Homero, mapas medievais mostravam uma possível terra do outro lado do mundo, com seres

fantásticos. Por outro lado, da tradição judaico-cristã, a imagem de um Éden persistia no imaginário medieval como esperança de redenção de um mundo sujo e pecaminoso, que sofria em consequência do pecado. (CHAUÍ, 2000) O paraíso, a terra prometida, o Éden, poderia ser alcançado, mas longe dali, em uma terra distante, longínqua e pura, ainda livre do pecado do homem. Assim, se havia algo além do abismo oceânico, poderia ser um lugar de redenção, a terra prometida, ou terra de seres exóticos, diferentes.

Segundo Cornejo Polar, (2000) ao inventar a América, a Europa inventa a si própria, sendo a configuração da imagem do Outro a principal estratégia para a definição da figuração de si mesmo. Em outras palavras, a identificação do mesmo se dá pela confrontação com a imagem do outro, e neste processo ocorre, em um e outro lado, a conversão do heterogêneo e conflitivo em homogêneo e harmônico. Ainda segundo Polar, para essa dupla invenção, começada há cinco séculos, os relatos de viagens foram fundamentais:

Há exatamente cinco séculos, o Ocidente não cessa de “inventar” a América. A esse respeito, bastaria recordar o copioso discurso científico dos viajantes europeus dos séculos XVIII e XIX e sua decisiva influência, inclusive na formação das auto-imagens americanas, ou as muito menos conspícuas “informações” que a imprensa ocidental difunde todos os dias sobre a parte luso-hispânica do continente americano, definitivamente destinadas, com frequência, não a conhecer-nos, mas a facilitar, mediante a comparação quase inevitavelmente preconceituosa, a complacente auto-imagem “civilizada” do Ocidente. (POLAR, 2000, p.56)

Curiosamente, no relato que faz Pero Vaz de Caminha, (1999)

encontramos em sua linguagem descritiva metáforas encobertas e comparações explícitas que buscam associar as pré-concepções do Novo Mundo à visão deste:

Neste ilhéu, (...), espraia muito a água e descobre muita areia e muito cascalho. (...) acharam alguns camarões grossos e curtos, entre os quais vinha um muito grande e muito grosso; que em nenhum tempo o vi tamanho. (...) Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior, com respeito ao pudor. (CAMINHA, 1999, p. 51, 57)

De fato, a imagem daqueles que existiriam no Novo Mundo foi formada bem antes que as primeiras caravelas atracassem por aqui. Além disso, é certo que a rede de mitos ou de idéias acerca de um “outro” e do novo continente alargou-se, e alguns desses encontram-se cristalizados hoje, tendo sido adaptados e ajustados ao mercado de consumo em massa e ao ritmo contemporâneo. A América foi, assim, em seu processo de colonização e formação, constituída como um solo propício para o simulacro, já que sua imagem antecedeu o real. (BAUDRILLARD, p. 1981)

Hugo Achugar, (1997) no texto *Leones, Cazadores e Historiadores*, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento, comenta a versão panamericanista de parte dos estudos pós-coloniais, que desprezam muitas vezes as diferenças internas ou mascara-as atrás da globalização. A América Latina, segundo ele, é estudada como um bloco único, visto como um caldeirão cultural (*melting pot*) no qual as diferenças históricas, políticas e étnicas parecem não

importar. De fato, a heterogeneidade da América Latina é ignorada em favor de uma suposta identidade global, fruto do discurso homogeneizante do colonizador e dos mitos que povoavam o imaginário dos povos conquistadores e que formaram a imagem antes ainda que a primeira caravela ancorasse deste lado do Atlântico.

Para exemplificar isso, relembremos as imagens pré-concebidas ainda na fase do início da colonização e que hoje perduram no Velho Mundo. A visão da América Latina sempre como fonte de extração de riquezas, povoada de belas índias, com uma natureza paradisíaca e exuberante não deixa de ser ainda demasiadamente disseminada por Hollywood. De muitas formas de veiculação ideológica (nas quais se inclui a literatura), as imagens de uma América “mitológica” são lançadas aos americanos e aos não-americanos. Refiro-me agora não somente à imagem da América Latina, desenhada de forma homogênea até hoje pelo senso comum do outro lado do Atlântico. Acrescento à visão paradisíaca e exótica de uma América tropical povoada de índias e florestas as imagens hiper-reais de um oeste cheio de picos nevados e índios perigosos, caubóis ou *cowboys* heróicos e terras sem fim. Terra prometida e fértil, onde corre leite e mel, isenta de pestes e da escassez de alimento do Velho Mundo. Lugar a ser desbravado pelos escolhidos de Deus, os Estados Unidos da América também sofrem uma interpretação mítica e surgem como a terra livre, vasta e promissora.

A partir de conceitos pré-formulados, constroem-se categorias de

identidade que são disseminadas por meios de comunicação de massa. É o caso de Hollywood e da imagem da ‘América’. Cópia-se a imagem, pensa-se como a imagem, comporta-se de acordo com a imagem, ocupa-se o lugar que a imagem manda ocupar. (BAUDRILLARD, 1981, p. 10)

No nosso caso específico, de sul-americanos, ocupamos o lugar do “outro”, do exótico, do que está nas sombras. Lugar permitido por um Centro, lugar vinculado e divulgado pela imagem. Esta não mais mascara ou deforma uma realidade, mas, desvinculada da realidade e sem qualquer relação com ela a não ser de ausência, é a imagem simulacro de si mesma.

Baudrillard, (1986) em seu livro intitulado *América*, comenta sobre a imagem americana e o mundo hiper-real em que os americanos estão inseridos. Substituído por simulacros, o real perdeu-se na contemporaneidade, cada vez mais confundido e dissolvido na imagem. Esta viaja em um mundo globalizado, transmitida rapidamente de um canto a outro do planeta, apresentando não mais do que imagem, hiper-realidade, reflexo do real, ou do hiper-real. O mundo real confunde-se com o reflexo da imagem que deveria refletir, até porque o reflexo da imagem é anterior ao real. Trocando em miúdos, a imagem da América nasceu antes da América, por assim dizer, mas este estranho processo não ocorreu somente do lado de cá do oceano.

Ainda partindo dessas reflexões sobre a imagem e o real, deixamos o Novo Mundo de lado para atravessar o Atlântico e voltar à terra – não dos colonizadores, mas dos ancestrais. Recuando no tempo para antes das viagens

ultramarinas, vemos que, se para os povos europeus da bacia mediterrânica a América era um possível lugar paradisíaco e exótico, a África era o sul, margem do mundo, desenho incerto nos mapas medievais Heresford e Ebstorf de 1290.¹ (PRIORE & VENÂNCIO, 2004, p. 58)

Nessas representações espaciais povoavam o mapa da África seres estranhos, monstros, criaturas fantásticas, fontes mágicas. África e Etiópia se confundiam no imaginário europeu, sendo ambas o país dos negros, exposto ao sol, onde habitavam os homens de faces queimadas e cabelos crespos.

Como parte de uma rede de mitos, no século XV, o dominicano e leitor da real família de França Vicente de Beauvais escreve sobre o continente do sul, explicando que o clima do norte fazia dos homens europeus fortes e belos, enquanto o clima africano tornava os seres feios e doentes, “com seus corpos moles e negros”. (PRIORE & VENÂNCIO, 2004, p. 58) Ajudava a compor tal quadro da África a pregação medieval que afirmava ser Satã “negro como um etíope”. Lembrando que a própria palavra Etiópia significa “face queimada”, a relação das parábolas entre negrura da pele e pecado era muito recorrente, já que o Diabo, segundo elas, era negro devido à sua permanência no inferno, e por isso tinha a pele queimada. Assim, enquanto os anjos reluziam de brancura, o pecador, ainda que fosse branco, se tornava negro na pele em consequência do pecado.

Tais mitos medievais não haviam surgido por acaso. Vinha do teólogo de

¹ Estes foram dois dos maiores e mais conhecidos mapas-mundi produzidos durante a idade média.

Alexandria, Orígenes, a concepção de que a cor da pele revelava o caráter do indivíduo, e que era de responsabilidade exclusiva de si mesmo. Tal concepção era reforçada ainda pela interpretação do livro de Gênesis, que contava a história de Canaã, descendente de Cã.

Dos três filhos de Noé, o homem que sobrevivera ao dilúvio, Cã viu a nudez do pai embriagado e chamou os irmãos a fim de verem também. Os dois outros irmãos, ao contrário de Cã, cobriram o pai. O pai então amaldiçoa Cã e sua descendência (seu filho Canaã) para sempre, e ainda diz que esses serão escravos dos seus outros filhos. A história bíblica conta que Cã e Canaã foram para o Sul, para Sodoma, depois para Gomorra, e depois mais ainda para o sul, vivendo em terras iluminadas por um sol que os queimava, tornando-os negros. (SLENES, 1995, p. 294)

Embora possamos ver no autor desconhecido do texto a preocupação em desencorajar o contato entre os israelitas e cananeus, que disputavam o mesmo território na época da escrita do texto bíblico, (GRUEN, 1985, p. 38) tal tradição acabou sendo distorcida a fim de justificar a escravização dos africanos. A África era o continente dos que viviam no mal. Ao negro, penalizado pelo peso dos modelos europeus, restava ser escravizado, a fim de conquistar a redenção.

Interessantemente, sobre o continente africano pesavam duas correntes opostas. De um lado, aparecia a exaltação das riquezas abundantes, do metal amarelo, dos topázios, das gemas preciosas. Um enciclopedista do século XII, Brunetto Latini, escreveu que na África haveria formigas gigantes como

cachorros, que desciam às profundezas da terra e traziam ouro à superfície. Ainda alimentando essa corrente, Gervais de Tilbury, no período medieval, descrevia dois palácios da Etiópia com pedras preciosas. (PRIORE & VENÂNCIO, 2004, p. 62) Em um misto de medo e admiração, todos esses teóricos bebiam nas águas de Homero, que na Odisséia afirmava que ali, “nas margens do mundo”, “os deuses gregos se divertiam entre os etíopes, as mesas eram fartas, pois era a mesa do Sol, onde todos podiam comer e beber à vontade. (HOMERO, 2005, p. 51)

Todos esses mitos alimentavam um outro, verdadeiro sonho medieval, de que haveria um imperador etíope chamado Preste João, rico, poderoso e cristão, capaz de invadir Meca e retomar Jerusalém. Tal rei seria descendente da rainha de Sabá, e do rei mago negro, Baltazar. (ALVARES, 1943, p. 45) O mito de Preste João era tão forte que, em pleno século XVI, um dos navegadores da armada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, Diogo Dias, vai a mando do rei de Portugal procurar o rei etíope.

O encontro com aldeias, casas de barro e palha, nudez e poligamia e, ainda, um rei etíope à maneira oriental e incapaz de ajudar na luta contra os mouros, faz cair por terra o sonho medieval de Preste João, penalizando os africanos com o peso do mito. Daí temos o reforço de uma série de preconceitos, sendo que Marco Pólo, ao fim de uma viagem, afirma serem os africanos seres disformes e feios, “a coisa mais feia a ser vista no mundo”. Era corrente a afirmação de que o convívio com macacos havia dado aos moradores da África uma fisionomia

simiesca. Enfim, a terra das pedras preciosas e das fontes mágicas é também a terra do mal, da secura, do calor, do solo pedregoso, dos homens doentes e pecaminosos. Dessa forma, forjada nos mitos europeus e a partir de seus parâmetros, se dá a invenção não apenas da África, mas também da América e de todos os povos não europeus. (PRIORE & VENÂNCIO, 2004, p. 63, 65)

Edward Said (2007), refletindo sobre o pós-colonialismo, comenta a questão da representação do outro pelo mesmo. Para o autor, no processo de representação do Outro ocorre a criação de sua presumida identidade, inventada a contraponto do Mesmo. Criticando uma certa representação do Oriente denominada por ele “Orientalismo”, Said o define como um modo de construir o oriente baseado no lugar específico ocupado por este na experiência européia ocidental. Podendo ser analisado como uma instituição organizada para dominar e negociar com o Oriente, o “Orientalismo” é, segundo Said, um estilo ocidental de se manifestar, ao mesmo tempo em que constrói uma tela que filtra o oriente para a consciência social ocidental. (SAID, 2007)

Dentro deste contexto, as diversas etnias e identidades culturais ficam muitas vezes abafadas pelo modelo a ser seguido. Guardadas as especificidades, americanos ou africanos já são determinados a ocupar um lugar trazido no imaginário dos colonizadores, que lhes é ensinado muitas vezes pelos meios de comunicação ou de repressão. Mas há, ainda, aqueles que não se submetem a ocupar o lugar que deveriam, ou que até aceitam ocupá-lo, sem outra alternativa, mas que dali mesmo subvertem a norma, perturbando de alguma forma a rigidez

do sistema que os fixou nesse determinado lugar. Tendo assimilado a norma do colonizador que o submeteu, o colonizado subverte a imagem, tornando-a incompreensível e irreconhecível para o primeiro deles.

Dentre as várias formas de subversão, a literatura se apresenta, e no texto que revela o que esconde, há a possibilidade da trapaça. Vejamos, assim, como a imagem do real é subvertida nos três romances escolhidos como corpus desta investigação, *Beloved*, *A menina morta* e *A casa velha das margens*.

No primeiro capítulo, norteadas pela questão da memória, as três obras serão apresentadas em seus respectivos contextos. Também serão apontados pontos de diálogo entre elas que permitam o início de uma discussão teórica sobre a representação do subalterno, sua (im?)possibilidade de enunciação e seus desdobramentos. Partindo do polêmico texto de Spivak, (1988) *Can the subaltern speak?*, pretende-se problematizar a pergunta suscitada por ele através de uma leitura de outros possíveis caminhos para a questão.

O segundo capítulo tratará das casas e construções em desconstrução a partir do texto de Kafka, *A construção*. (1985) Aqui buscaremos investigar o silêncio e as lacunas como possível forma de subversão dentro das três narrativas. Tentaremos então discutir o fantasma textual presente nos três romances partindo da idéia de Eni Orlandi (2007) acerca dos sentidos do silêncio e da perspectiva feminina enquanto discurso não-marcado e fluido, adotada por Nelly Richards (1996).

Finalmente, o terceiro capítulo consistirá em um estudo das casas

assombradas, dos espaços onde a memória se manifesta. Serão estudados o fantasma enquanto personagem das narrativas e o estranho lugar ocupado por ele nessas construções, possivelmente entendido como lugar do jogo, de onde seria possível ocorrer a subversão.

CAPÍTULO I

VIOLÊNCIA E REMINISCÊNCIA

Esse é o encontro com as algemas quebradas
E uma criança perguntando:
-Para que servem estes ferros, Papá?
-Para brincar e recordar, meu filho...
-Esse é o regresso.(ANDRADE, 2004, p.103)

1- Mulheres que matam em *Beloved*

Chama-se Sethe uma das protagonistas de um dos romances mais perturbadores da afro-americana Toni Morrison. Escrito em 1987, *Beloved* consolidou a obra da autora que a levaria ao prêmio Nobel em 1993, despertando então a atenção de toda a crítica literária. Antes, porém, em 1977, seu livro *Song of Solomon* havia sido premiado como o melhor livro do ano pela crítica americana, e a partir de então já se escrevia sobre a autora e suas obras. Com oito romances escritos, Morrison apresenta em todos eles experiências de mulheres negras nos Estados Unidos durante os séculos XIX e XX. Todos os livros têm sido amplamente comentados pela crítica, mas é sem dúvida *Beloved* o mais visado antes e sobretudo depois da premiação da autora.

Permeado de lacunas textuais explícitas ou não, escrito com o auxílio do *Black English*, o livro de Morrison retoma a segunda metade do século XIX,

trazendo como personagens centrais negros escravos em 1855 e libertos em 1873. Entre essas duas épocas o texto oscila, e nele Sethe é apenas uma das mulheres que matam.

Na verdade, na composição da linguagem e dos silêncios da narrativa de *Beloved*, a violência é o principal ingrediente. Segundo declarações da própria autora, era doloroso escrever. Quando questionada quanto ao assunto do livro, ela respondeu:

[I]t is about something the characters don't want to remember, I don't want to remember, black people don't want to remember, white people don't want to remember. **I mean, it's national amnesia** ²
(MORRISON, 1989, p.120)

Morrison e *Beloved* estão inseridos justamente no fim da década de 80 do século XX, época marcada, segundo alguns críticos, pela literatura de memória. Beatriz Sarlo (1997) e Andreas Huyssen (2000) são dois desses críticos que, em uma perspectiva culturalista, escrevem sobre a presença da memória na literatura e na arte a partir da década de 80, e ambos comentam sobre a importância da literatura como instrumento de não-esquecimento do trauma da nação.

É, contudo, sobretudo Huyssen (2000) que comenta sobre essa amnésia nacional em *Seduzidos pela memória*. Retomando a fala de Morrison, (1988) a memória do trauma é algo que se quer esquecer, mas que insistentemente se faz presente. Huyssen comenta que essa *anamnese* possui um papel de significativa

² grifo meu . É sobre algo que os personagens não querem se lembrar, eu não quero me lembrar, negros não querem se lembrar, brancos não querem se lembrar. Quero dizer que é amnésia nacional. Tradução minha.

importância na transformação do presente na medida em que “nos conduz além do legado da modernidade e do colonialismo”. (HUYSSSEN, 2000, p. 4) Sendo assim, a memória tem uma função, um papel determinante, pois traz consigo uma possibilidade de renovação.

Entretanto, o enfoque na memória que se dá , segundo o autor , a partir da década de 80, traz consigo um paradoxo. Como memória e esquecimento estão intimamente ligados, a memória pode facilmente tornar-se uma forma de esquecimento, e o esquecimento uma forma de memória escondida. Na medida em que um fato traumático é muito lembrado pela mídia, comenta o autor, ocorre naturalmente um desgaste daquela memória, que passa ao esquecimento. Assim, o medo do esquecimento pode ser disparador de um desejo de lembrar, como também o desejo de lembrar pode iniciar um modo de esquecer. De qualquer forma, o fato é que a memória traumática vem à tona, e traz consigo uma possibilidade de renovação.

Interessantemente, Morrison diz não querer se lembrar daquilo que narra, do trauma da escravidão que todos querem esquecer. Porém, as frases que se repetem na última página de *Beloved* reafirmando o perigo de se lembrar, fazem justamente com que a memória permaneça, ainda que oculta: “It was not a story to pass on.(...) Remembering seemed unwise.(...) It was not a story to pass on.(...) This is not a story to pass on. (MORRISON, 1988, p. 275).³

³ As citações referentes a essa obra serão transcritas da edição em inglês (1988) e apresentadas no corpo do texto, enquanto o texto traduzido será inserido nas notas de pé de página, conforme edição de 2000, realizada por Evelyn Kay Massaro. Não era uma história para se passar adiante... Lembrar parecia

Negando a lembrança, Morrison nega também o esquecimento. E a memória traumática permanece à deriva, indo e vindo como fantasma e trazendo consigo renovação da História.

Segundo Primo Levi, (2004) judeu sobrevivente dos campos de concentração nazistas, a lembrança do trauma é essencial para que a história que o causou não se repita em nenhuma outra circunstância. Em suas divagações sobre os dias que viveu em Auschwitz, ele afirma que “a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática, porque evocá-la dói ou pelo menos perturba.” (LEVI, 2004, p.20) Entretanto, contra a vontade, é preciso lembrar, contar e recontar para que a memória permaneça viva e o passado não se repita. Para Levi, contar a história de sua sobrevivência não é exatamente recriar o que teria se passado. Quem realmente experimentou aquilo que resultou em memória traumática jamais voltou para contar. A partir de sua experiência de prisioneiro, Levi afirma que quem sobreviveu apenas entreviu o horror onde mergulharam muitos outros. Tendo assistido de perto o horror experimentado até as últimas consequências por alguns companheiros, os sobreviventes eram envolvidos em um sentimento de impotência e vergonha ao encontrarem libertação. (LEVI, 2004, p. 73)

Lembrar do trauma é revivê-lo. Falar do que aconteceu pode trazer de volta não apenas o sofrimento, mas a cena vivida, renovada com a lembrança

pouco prudente...Não era uma história para se passar adiante...Esta não é uma história para se passar adiante”.

(MORRISON, 2000, p. 321)

perturbadora. Levi explica simbolicamente a recorrência do trauma não apagado e insistente:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos...mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se caos:estou só no entro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso:estou de novo no campo de concentração, e nada era verdadeiro fora do campo de concentração. (LEVI, 1997, p.258)

Corroborando a questão de Levi, Seligmann-Silva, em *O local da diferença*, também comenta o trauma gerado nos sobreviventes do Holocausto, afirmando que estes vivem em uma dupla realidade. De tempos em tempos, a realidade psíquica do Holocausto brota e atormenta, tendo força destruidora. A temporalidade torna-se fragmentada, e o passado interrompe o presente muitas vezes sem que se possa fazer nada para impedir esse processo. Na verdade, para Freud, quem não se desvencilhou da situação traumática sofre de reminiscências, já que o trauma faz o tempo parar naquele determinado ponto. (FREUD, 1970, p. 223). Daí advém uma necessidade de contar e portanto conhecer a própria história, sendo que:

as imagens traumáticas têm seu correspondente tanto no concretismo dos fragmentos de memória e das tentativas de representação da cena do trauma como também na fragmentação da narrativa. (...)A acribia do flashback domina a mente como uma imagem fantasmática que assombra o indivíduo

traumatizado. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.71)

Assim, a literatura do trauma será, necessariamente, fragmentada.

Beatriz Sarlo, (1997) no texto *Os militares e a História: contra os cães do esquecimento*, contido no livro *Paisagens Imaginárias*, apresenta por outro viés a questão da presentificação do passado traumático. Ao temporalizar o presente através de interrogações sobre o passado, é possível o descongelamento deste através da memória. Diante então da herança do passado, é possível reconstruí-lo em seus múltiplos sentidos, e, ainda, indagar sobre questões que possam ser pertinentes na atualidade. Na verdade, a presentificação do passado proposta por Sarlo não se trata de uma “contemplação do passado”, mas de abrir possibilidades de audibilidade, pela sociedade, de falas que não foram ouvidas. (SARLO, 1997)

Nesse sentido, a literatura desempenha papel fundamental, pois através da escrita a lembrança daquilo que se deseja esquecer vem à tona. Desde Platão, sabe-se que se escreve para que se possa esquecer, e, ao mesmo tempo, para que se possa lembrar, e é exatamente aí que reside o caráter ambíguo e por isso subversivo da escritura. Embora muitas vezes escreva-se para esquecer (nesse sentido talvez possam ser lidas as últimas frases de *Beloved*), o efeito da escrita é fazer com que os outros lembrem, com que os resíduos permaneçam. Assim, comenta Sarlo:

Há romances, poemas, depoimentos, num leque que vai da mais extrema representação realista até as transformações mais distanciadas. São

obstáculos levantados contra o convite ao esquecimento, contra sua impossibilidade ou imposição; teimam em opor-se à hipocrisia de uma reconciliação amnésica que pretende calar o que, de qualquer modo, já se sabe. (SARLO, 1997, p. 32)

São os detalhes, resíduos, fragmentos, vestígios, traços, os principais guerreiros que lutam pela presentificação do passado, detalhes que não foram lembrados. Assim, a recuperação da memória se dá por uma percepção não-idealista, não-totalizadora. A volta repetida a um mesmo discurso em ruínas, então, impede que o tempo, as ideologias, a política dos Estados, ou mesmo o cansaço da culpa ou o cansaço produzido pela monotonia do horror causem a amnésia nacional de que nos fala Morrison.

Retomando Huyssen, (2000) em *Seduzidos pela memória*, estamos *empacotando memórias* a fim de evitar a amnésia, como arquivistas loucos, processo que segundo ele tem início com o Holocausto. (HUYSSSEN, 2000, p. 32)

Porém, o processo de arquivar memórias não fica restrito a este momento específico. Antes, é um processo que atinge mais amplamente a memória do trauma, e se estende assim a todos os acontecimentos traumáticos abafados pelo “ir sempre em frente” da Modernidade.

Se Andréas Huyssen , Beatriz Sarlo e Seligmann-Silva vêem a recorrência da memória traumática em textos que retomam o Holocausto, outros teóricos dão pistas para o que seria uma retomada do passado nos países que viveram o

trauma da escravidão.

Tomando primeiramente Bhabha, (1998, p. 198-238) em *DissemiNação*, texto de *O local da cultura*, o indo-britânico apresenta a nação como construção discursiva, necessitada de vontade de nacionalidade que a justifique e mantenha. Desta forma, a identidade nacional se constrói a partir da superação de toda diferença capaz de perturbar a homogeneidade. Entretanto, segundo o autor, a atitude que ele denomina “performática” traz uma desestabilização da unidade homogênea no contexto do pensamento teórico da pós modernidade. Percebe-se a existência da heterogeneidade dentro da nação, minorias silenciadas em favor do discurso da homogeneidade nacional. Utilizando a lógica do suplemento, baseando-se no pensamento teórico de Jacques Derrida, Bhabha afirma que essas minorias mantêm em aberto uma soma que não fecha. Nesse espaço suplementar, pode ocorrer a renegociação dos espaços sociais, incluindo neles a heterogeneidade e a diferença.

Seguindo o pensamento de Bhabha, levanto a questão de que, na literatura, essa renegociação pode ser suscitada através de memórias traumáticas de minorias silenciadas. Nesse caso, o passado teria fundamental importância, já que sua recuperação seria capaz de reconstruir novos sentidos. Tomando como base o pensamento de Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*,

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e

enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. (SAID, 1995, p. 20)

Investigando a persistência do passado, também Leela Gandhi (1998) aponta, em estudos sobre o pós-colonialismo, para uma resistência à amnésia do processo colonial. Segundo a autora, uma das principais funções da lembrança é trazer à tona a violência da colonização, é aproximar e tornar familiar o passado antagônico. Assim, é preciso revisitar o passado a fim de entender e interrogar o processo, já que, segundo a autora, a simples tentativa de esquecer e banir o passado colonial não é uma superação deste, mas uma repressão, que deixa para trás a presença do resíduo de algo não-resolvido. (GANGHI, 1998, p. 4)

Incômodo, este resíduo permanece também nos países onde a escravidão deixou suas marcas. Toni Morrison volta ao que ela classifica como amnésia nacional, algo que ninguém quer lembrar, mas que permanece assombrando o progresso norte-americano, cujo vento literalmente varreu o Sul após a guerra de Secessão. Tratado como o avesso das promessas de liberdade e progresso do Oeste, “do seguir sempre em frente”, o Sul das fantasmagorias tornou-se o desencanto, lugar de bairros velhos, trilhos enferrujados, ruelas abandonadas, a mancha americana que escurece a aura mítica das paisagens hiper-reais do Oeste. Suas ruínas, entretanto, permanecem, assombrando a nação.

A interpretação alegórica da História feita por Walter Benjamin (1994) em *Sobre o conceito da História* pode ajudar-nos a ler as imagens do Sul das cidades

fantasmas. Benjamin parece se reportar diretamente ao cenário das velhas cidades sulistas dos Estados Unidos. Varrido pelo progresso, derrotado pelo Norte e por suas próprias contradições, o Velho Sul, no entanto, permanece, ainda que em pequenos resíduos.

De fato, as paisagens de ruínas do Sul conspiram contra os signos americanos do progresso. O poeta mexicano Octavio Paz, (apud BARBOSA, 1997, p. 25) em texto em que comenta justamente a adequação da interpretação alegórica de Walter Benjamin do “Anjo da História” ao Sul arrasado, conclui dizendo que “os norte-americanos deveriam ter aprendido que certas coisas não podem ser deixadas para trás; sobretudo quando a causa é seguir sempre em frente”. As ruínas, os resíduos, entretanto, permanecem, inapagáveis, e a violência do que não podia ser dito é lembrada.

Em *Beloved*, Sethe é a personagem que retoma uma das muitas histórias varridas e esquecidas pelo progresso. Na verdade, Morrison aproveita-se da história real de Margaret Garner, ocorrida poucos anos antes da guerra civil norte-americana, que, como outras escravas de seu tempo, cometeu o infanticídio. Entretanto, a história de Garner chocou pela violência do crime, e pelas posteriores declarações da escrava, que os abolicionistas aproveitaram ao máximo, acirrando as diferenças entre Norte e Sul.

Atravessando o rio Ohio, a escrava pretendia deixar em Kentucky para sempre seu passado de escravidão. Entretanto, a partir de 1850, passa a vigorar nos Estados Unidos a lei do escravo fugitivo (*The Fugitive Slave Act*), que

determina que, se uma propriedade é reconhecida em todos os estados americanos, também o escravo fugitivo é propriedade em qualquer estado do país, e, como tal, deve ser devolvido ao dono pelo xerife local. (MAY; McMILLEN; SELLERS, 1985. p. 173-174)

A Lei do Escravo Fugitivo fazia parte de uma série de acordos legislativos entre Norte e Sul conhecidos como *Compromisso de 1850*. De acordo com esta lei, qualquer escravo fugitivo poderia ser re-capturado em território livre, já que uma propriedade era reconhecida em todo o território americano, escravista ou não. Além disso, qualquer xerife americano de um estado livre que se recusasse a ajudar na captura de um escravo e na devolução a seu proprietário ficava obrigado a pagar, a partir de então, uma multa de mil dólares ao Estado. Essa lei passou no congresso como uma tentativa dos representantes dos estados do norte de aplacar o crescente desentendimento que se acirrava entre Norte e Sul. Acabou sendo, entretanto, um tiro que saiu pela culatra, já que, ao invés de servir à política de apaziguamento, a lei veio incendiar os protestos abolicionistas em todos os estados americanos. (MAY; McMILLEN; SELLERS, 1985. p. 176-188)

Assim, após vinte e oito dias em liberdade com os quatro filhos, Margaret Garner desespera-se ao ver chegar com os grilhões o seu dono. Ela se refugia em um barracão com as quatro crianças, e o horror é descrito pelo xerife, que, junto ao dono da escrava, entra no barracão poucos minutos depois. Os dois meninos pequenos jazem no chão, desacordados, com a cabeça marcada por pancadas de enxada, e a menina de pouco mais de dois anos tem a garganta atravessada por

uma serra. A menor de todas, recém-nascida, Margaret Garner tenta atirar contra a parede, mas acaba, como os meninos, sobrevivendo.

Graças ao xerife, as declarações da escrava foram parar nos jornais, e acabaram impulsionando as lutas abolicionistas, já que, segundo ela, a morte para seus filhos era melhor que a escravidão. Sem poder desabar o sistema que a oprimia, restava-lhe este ato de subversão, roubar do patrão sua mais-valia, seu ganho extra através de seus filhos.

O “horror” descrito por Joseph Conrad (1994) parece entrar em cena, não somente neste caso, mas em muitas outras pequenas histórias que retornam na literatura do fim do século XX. Morrison retoma o drama de Margaret Garner através da personagem Sethe, que reside dezoito anos após seu crime em um país livre, em uma casa habitada pelo fantasma de sua filha e pelas memórias que a perseguem incessantemente. Sethe é a escrava que, diferentemente da personagem de Harriet Stowe (1976) em *A cabana do pai Tomás*, não foge para outro país, mas permanece com as memórias que assombram.

No romance puritano de Harriet Stowe, escritora que ganhou do presidente Lincoln o epíteto de “a jovem que provocou a guerra civil”, a escrava Elisa, como Sethe, faz a travessia do rio Ohio. Entretanto, ao chegar ao outro lado, percebe, em algumas peripécias, que o país inteiro não é seguro, especialmente após a lei de 1850, para uma negra fugida e seu filho. Ela acaba fugindo para o Canadá, e neste caso há a preservação da família da escrava, em outro país. Assim, *A cabana do pai Tomás* acaba se tornando um texto paradigmático do

realismo romântico, já que, embora bem-intencionado, na verdade colabora para amortecer a violência e encobrir os impasses da situação.

Sethe, entretanto, é a escrava que não foge, que permanece na casa cheia de lembranças e fantasmas, no sentido benjaminiano, alegoria de um país cujos resíduos do progresso incomodam. Nos países que viveram o trauma da escravidão, de acordo com uma personagem de *Beloved*, todas as casas são assombradas, e muitas mortes são como atos de subversão: “Not a house in the country ain’t packed to its rafters with some dead Negro’s grief. (MORRISON, p.1988, p. 5) ⁴ Mas Sethe ainda não é a única que mata os filhos em *Beloved*.

Assustada com a ação de Beloved na casa, sua vizinha, chamada Ella, ex-escrava, lembra-se do filho que também matou, deixando de amamentar, fruto de inúmeros abusos sexuais de um patrão e seu filho, que a mantinham presa: “She remembered she had delivered, but would not nurse, a hairy white thing, fathered by “the lowest yet.” It lived five days never making a sound. (MORRISON, 1988, p. 259) ⁵ Diante das manifestações de Beloved na casa 124, a personagem Ella relembra o fato, e apavora-se com a possibilidade do retorno do filho que deixou morrer.

Por outro lado, em uma das passagens em *flashback*, uma escrava responsável por olhar as crianças filhas das lavradoras conta à então pequena Sethe que, de todos os filhos de sua mãe, ela foi a única sobrevivente. A mãe

⁴ Não existe uma casa no país que não esteja cheia da dor de algum negro morto”. (MORRISON, 2000, p.14).

⁵ Lembrou-se de que dera à luz uma coisa branca e peluda, gerada pelo ‘mais vil de todos’ Aquilo, que ela se recusara a amamentar, vivera por cinco dias sem emitir um único gemido.”(MORRISON, 2000, p.302)

jogara fora todos os outros bebês, frutos de abusos sexuais. Sethe foi a única não apenas sobrevivente, mas nomeada. Sem poder lutar contra os sucessivos donos que abusavam de seu corpo, essa escrava jogava fora os frutos da semente deles, algo que poderia continuá-los de alguma forma. O único que ela “abraçou” foi o negro pai de Sethe, e a semente dele foi preservada.

Curiosamente, *Set* é justamente o terceiro filho de Adão e Eva na tradição judaico-cristã. Caim, o primeiro filho de Adão, é o homem mau, um antagonista, enquanto Abel, assassinado pelo irmão, é apresentado como o homem bom. Set é o terceiro filho, que nasce após a morte de Abel, e tudo o que se fala sobre ele é que gerou Enós, que posteriormente invocou o nome de Javé. Fora o fato de ter gerado, nada mais se tem sobre Set no livro de Gênesis ou no restante da Bíblia. Set não é o homem mau, nem o homem bom, e assim não ocupa nenhum dos lados da divisão binária bem/mal. Em outro lugar, em outra margem, obscura porque indefinida, ele é apenas aquele que gera.

Sethe , a única nomeada, é uma escrava em 1855, uma cozinheira de um restaurante de Cincinnati em 1873. A personagem não tem direitos enquanto escrava, a não ser o de gerar filhos e assim lucro extra para o senhor da fazenda. Além disso, é excluída do meio social nos anos que seguem após a abolição pelo infanticídio cometido dezoito anos atrás. Entretanto, é somente pelo infanticídio que Sethe ganha poder de fala em um romance contemporâneo; por seu ato de subversão à lei, sua história é contada.

Ao retomar um resíduo da história (Margaret Garner), ativando um arquivo

da memória que muitos autores preferiram esquecer, Morrison conta as subversões das negras utilizando-se de um texto que desafia o discurso logocêntrico. *Beloved* é a criança que teve a fala interrompida, morre com uma serra na garganta, e o que lhe resta enquanto fantasma é um discurso entrecortado por pausas, desconexo, cheio de lacunas, mas altamente expressivo exatamente pelo silêncio que faz parte dele. Na verdade, não apenas na fala de *Beloved*, mas no texto todo de Morrison circulam os fantasmas, enquanto forma narrativa e enquanto tema estruturante. Antes, porém, de enfrentá-los, vejamos ainda como a memória da escravidão se manifesta em Cornélio Penna e Arnaldo Santos.

2 - Resgatando o passado em *A menina morta*

Cornélio Penna é um autor brasileiro dos anos 50 cujas obras, *Fronteira*, *Dois romances*, *Repouso* e *A menina morta*, são romances extensos e ainda pouco explorados pela crítica. Dentre as escassas análises sobre a obra do autor, destacam-se basicamente o livro do professor Luís Costa Lima e a dissertação do professor Wander Melo Miranda, publicada parcialmente no posfácio da reedição de *A menina morta*, feita em 1997.

Cornélio Penna é um escritor que trabalha em seus romances com uma narrativa introspectiva e psicológica. Suas obras, escritas em norma culta,

apresentam-se extensas e detadadamente descritivas, densas. O autor parece escrever estranhamente na contra-mão de seus contemporâneos, e talvez por isso poucos críticos tenham se aventurado a estudá-lo.

O último de seus romances, *A menina morta*, foi escrito em 1954. Nesta época, a política nacional vivia uma fase de euforia desenvolvimentista dissolvida em propostas de uma nova “construção do Brasil”. Tal euforia era acrescida por certo otimismo político característico desses anos de surto democrático pós-ditadura Vargas. Ora, toda ditadura quando encontra seu fim dá lugar naturalmente a um otimismo econômico e político, que se reflete também no aspecto cultural do país em questão. No caso do Brasil pós- ditadura Vargas, esse otimismo foi acrescido de uma euforia desenvolvimentista que se inicia com o governo conhecido como “50 anos em 5” de Juscelino Kubitcheck. (SKIDMORE, 1982)

Na verdade, a década de 50 é marcada, do governo de Getúlio ao Plano de Metas de JK, pelo interesse em modernizar o país. A rápida industrialização é impulsionada pelas pressões externas do capitalismo monopolista internacional, que causam problemas para um país acostumado a funcionar com estruturas moldadas por uma economia agrário-exportadora. (SKIDMORE, 1982)

Assim, em meados de 50, o governo JK se propõe a modernizar o país e superar a distância entre o Brasil e os países desenvolvidos em cinco anos. Ocorre a construção planejada de Brasília, e a modernização acelerada do Brasil com aumento de acordos internacionais e importações. Juscelino busca

tecnologia e recursos para a execução do Plano de Metas junto ao capital internacional. (SKIDMORE, 1982)

O ritmo rápido com que os projetos de JK foram realizados tornou seu custo ainda mais alto. A entrada de multinacionais européias no país, que passam a atuar de forma significativa no mercado nacional, é facilitada pela isenção de pagamentos de impostos de importação. Cresce a dívida externa, mas os empréstimos estrangeiros são indispensáveis à continuidade do Plano de Metas. Como consequência, há um aumento da inflação e uma debilitação da situação econômica do país. Paralelamente, o preço do café sofre persistente declínio no mercado internacional, e o Fundo Monetário Internacional aumenta a pressão sobre o governo brasileiro para que este reduza o incentivo ao crescimento econômico, fato que culmina com o rompimento de Juscelino com o FMI em 1959. (SKIDMORE, 1982)

Na verdade, a valorização da máquina, da modernização e da necessidade de um desenvolvimento econômico como projeto nacional já eram o foco da política de Vargas no início dos anos 50. Objetivando chegar ao poder na campanha de 1950, Vargas, ciente dos diversos Brasis que incluíam as grandes propriedades rurais, apelou para os diversos e contraditórios interesses. Entretanto, ao chegar novamente ao poder, priorizou a aceleração da industrialização de um Brasil que crescia de fora para dentro, à custa de importações, deixando para trás um modelo agrário falido e abandonado. (SKIDMORE, 1982)

Na verdade, os anos 50 são contraditórios. Por um lado, segundo a

interpretação de uma linha da historiografia, o cientista político Helio Jaguaribe em texto de 1952 afirma ser esta a década do desafio. O Brasil, segundo ele, estava penetrando a Idade Moderna, para isso era preciso promover desenvolvimento. Tal linha de interpretação da História, chamada nacional-desenvolvimentista, era endossada por outros pensadores, que viam, com otimismo, um Brasil que ia para a frente e para o alto, cuja indústria era ampliada, cujo consumo se expandia. Por outro lado, na prática, as mudanças eram lentas, em uma sociedade cuja população era predominantemente rural, já que 64% vivia no campo no início da década, nada parecia se modificar substancialmente. Em outras palavras, o passado insistia em se repetir. (KONDER, 1988, p. 362)

Ocorre em meio a esse contexto ambíguo a eclosão do movimento concretista, que acredita no aspecto revolucionário da palavra poética em sua racionalidade e precisão. A tendência do poema concreto volta-se para a “utilidade”, bem como para o abandono do subjetivismo. Comparado à máquina, o poema possui a realidade do contacto com a técnica, com a ferramenta mecânica, moderna, industrial. Não há lugar para a tematização de problemas pessoais, que, segundo os concretos, devem ser resolvidos na prática.

Contudo, o concretismo resvala na utopia de que o subdesenvolvimento seria uma etapa a ser cumprida para o tão desejado desenvolvimento e progresso. Entretanto, a modernização que de fato ocorria adequava a economia brasileira em nova etapa de dependência, marcada pela integração ao capital monopolista.

(HOLANDA, 1980) Mal avaliada e mitificada, a modernização chegava ao Brasil de forma parcial e a custo alto. Não muito longe dos centros urbanos, permanecia um modelo econômico agrário tecnicamente desqualificado e pouco produtivo. Grandes monoculturas, imensas áreas rurais desabitadas, sertões ainda dominados pela lei dos coronéis, esses locais assombravam o projeto de modernização rápida do Brasil.

Na literatura, apesar do nascente projeto concretista de vanguarda e abandono do passado, não faltaram autores para refletir as contradições do progresso brasileiro. Guimarães Rosa (1986) é desses autores, que vai ao sertão mineiro, grande deserto onde a tecnologia não chegou, grande espectro a assombrar com seus cangaceiros iletrados a ilusão desenvolvimentista. Lugar contraditório e ambíguo, o sertão de Rosa representa o Brasil dos anos 50, onde o contraste arcaico/moderno aparece em uma linguagem de vanguarda que entretanto traz como conteúdo o arcaico e regional. Como o sertão, o projeto de Rosa é ambíguo, porque o autor inova utilizando uma linguagem moderna e de vanguarda para se referir a uma região muito mítica e arcaica. O ponto mais interessante, entretanto, da empreitada de Rosa, é ter ele deixado entrever, através de *Grande Sertão: veredas*, que no Brasil a informação técnica de última geração convive com aquilo que é arcaico e velho. (SANTOS & PEREIRA, 2000)

Na linha dos romancistas intimistas, situa-se Cornélio Penna, com a sondagem psicológica somada à indagação religiosa e metafísica de seus

personagens. Superando a realidade tangível, com grande rigor formal, Penna difere de Rosa. Aproxima-se dele, no entanto, já que ambos retomam espaços que funcionam como lugar da discussão do projeto de modernização e rápida industrialização dos anos 50. Em *A menina morta*, Penna recua no tempo, a uma fazenda de café intitulada Grotão, e tematiza sua falência na época áurea da economia cafeeira no Segundo Reinado.

Silviano Santiago (1989) discute, em artigo intitulado “A permanência do discurso da tradição no Modernismo”, a presença do chamado “passadismo” na produção teórica dos primeiros modernistas brasileiros. Segundo ele, “há uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo” (SANTIAGO, 1989, p. 96) já nos primeiros modernistas de São Paulo, em 1924, indicada pela viagem a Minas. Assim diz o autor:

O caso mais interessante, a meu ver, para se falar de tradição no modernismo, e aí desvinculando-a da noção de neoconservadorismo, seria a viagem feita pelos modernistas, em 1924, a Minas Gerais(...). Esses poetas estavam todos imbuídos pelos princípios futuristas, tinham confiança na civilização da máquina e do progresso e, de repente, viajam em busca do Brasil colonial(...) Estou querendo chamar a atenção de vocês para o fato de que não precisamos ir à geração de 45 para ver a presença nítida de um discurso de restauração do passado dentro do modernismo. A contradição entre futurismo, no sentido europeu da palavra, e modernismo, no sentido brasileiro, já existe em 24, no momento mesmo em que os novos estão tentando impor uma estética da originalidade entre nós. (SANTIAGO, 1989, p. 104-107)

As afirmações do autor citado acima fazem refletir que o retorno ao

passado em pleno Modernismo não é característica apenas de Cornélio Penna. Já nos primeiros modernistas brasileiros há uma espécie de busca do Brasil colonial como uma das fontes onde se pesquisa a formação de uma possível cultura brasileira. Por outra ótica, Penna regressará ao Segundo Reinado anos depois da viagem dos primeiros modernistas brasileiros.

Cornélio Penna volta ao arquivo da memória cultural brasileira para reler o passado através de outros elementos, que não os dominantes. Assim, coloca em cena uma narrativa do detalhe, do pequeno, daquilo que aparentemente é sobra. Em meio a um contexto de vanguardas concretistas e de modernização rápida, o escritor retoma uma reminiscência, e através dela relê o passado aparentemente desaparecido no Brasil moderno.

Wander Melo Miranda (1997) diz que o período que Penna focaliza em *A menina morta* é “onde se localizaria o processo de formação da nossa nacionalidade, que o período escravocrata traduz sob a forma de um violento dissenso”. (MIRANDA, 1997, p. 482) Segundo ele, Penna, ao focalizar o passado, problematiza a “pretensa unidade” que nos constitui enquanto nação, além de assinalar a permanência de um conflito não sanado na origem e que, “sob a forma de um fantasma desagregador, continua a nos assombrar e a nos manter exilados no passado, como num pesadelo sem fim.” (MIRANDA, 1997, p. 482)

À primeira vista, o texto de *A menina morta* é convencional, uma vez que é uma narrativa aparentemente linear no que toca às categorias de espaço e tempo,

além de ser escrito em terceira pessoa, na norma culta do português e atender ao padrão narrativo canônico.

No entanto, quando se considera o ponto de vista ou a perspectiva da narrativa, observa-se que *A menina morta* rompe com o convencionalismo ao apresentar um narrador que, embora pareça onisciente, deixa abertas lacunas indecifráveis para o leitor, verdadeiros vazios narrativos, maior riqueza de seu texto. A obra é na verdade uma anti-narrativa, porque funda-se na completa negatividade, na falta e na ausência, para a qual remete o próprio título.

As lacunas, os espaços em branco do texto de Penna, juntamente com sua preocupação em explorar o detalhe, a sobra sem importância, enfim, o que fez parte do cotidiano dos esquecidos, são os elementos do meu maior interesse em *A menina morta*. Entretanto, a escolha da obra deste autor se justificou inicialmente sobretudo por sua opção por temas que se aproximam dos temas de *Beloved* e *A casa velha das margens*.

O romance de Penna tem como ambientação uma fazenda de café do vale do rio Paraíba. Curiosamente, a história do romance se passa na segunda metade do século XIX, mesma época focalizada por Toni Morrison em *Beloved* e Arnaldo Santos, em *A casa velha das margens*.

Nessa época, no Brasil, o Segundo Reinado inicia seu período de decadência, e a economia do país vai pouco a pouco transferindo seu foco das fazendas do vale do Rio Paraíba para São Paulo. Enfrentando e reforçando as contradições do período, os grandes fazendeiros mandam os filhos e herdeiros de

sua fortuna estudarem fora, e os recebem inaptos a se tornarem seus continuadores.

Os ideais que já então circulam na Europa não se adaptam à realidade brasileira das grandes fazendas de monocultura. Na maioria dos países europeus, na segunda metade do século XIX, as discussões econômicas e culturais são incompatíveis com a sociedade e a economia que estão instauradas no Brasil bem como no sul dos Estados Unidos. Basta lembrar que, enquanto em alguns lugares da Europa as idéias de Marx da luta de classes ganham repercussão, o Brasil ainda mantém uma economia baseada em trabalho escravo.

É nesse contexto que os herdeiros das grandes monoculturas retornam ao lar e sentem a largura do abismo que atravessaram. Sentem sua própria inaptidão para continuar as monoculturas, e as fazendas, no entanto, permanecem, monstruosas e desertas. Seus herdeiros se recusam a permanecer nelas e fogem para as cidades emergentes, os pólos culturais do país, e as fazendas extintas e decadentes, assim, permanecem. Uma dessas é a fazenda representada em *A menina morta*.

O “Grotão”, como é chamada a fazenda de Penna, é um espaço cheio de memórias de um tempo extinto abundante de riquezas. E embora cada personagem use uma máscara de culpa para não ver a decadência, ela está lá, inevitável, como único destino, presente como as memórias. Pensando ainda a proposta político-econômica da década em que Penna escreve este romance, é curioso notar como o autor preferiu olhar para trás ao invés de projetar um futuro

e anunciar o triunfo da modernização no Brasil.

Tanto quanto Guimarães Rosa, Cornélio Penna vai a um lugar que não é o centro urbano em modernização. O Grotão, como o grande Sertão, são espaços fechados dos quais não é possível sair. Dentro deles, o movimento possível é o movimento em círculos, dentro deles há uma falta que não cessa de se inscrever. Ambos, nesse sentido, refletem sobre a fundação de uma literatura onde não existe nada, reflexo de uma História social brasileira que não avança.

Para representar o mundo atravessado de memórias e fantasmas do Grotão, Penna, diferentemente de Rosa, utiliza contudo a linguagem padrão, a língua dos não-esquecidos e não-excluídos, estratégia que evidencia ainda mais as contradições da ilusão desenvolvimentista, do Brasil e de sua construção. Ao invés de expressar o progresso, ou o desejo de progresso, Penna regressa no tempo e escreve sobre uma fazenda em ruínas repleta de memórias, lembranças que outros escritores de sua época já não priorizavam.

Tal como estão os cangaceiros em Rosa, estão as meninas mortas em Penna. O subalterno que escapa ao projeto de Modernização, o excedente do moderno ou aquilo que sobra no processo aparece em Rosa como cangaceiro, e em Penna, como em Morrison, como assombração. Ainda que não se queira lembrá-los, eles vêm.

A diferença é que o Velho Sul dos Estados Unidos foi literalmente varrido pela guerra e pelo Norte, enquanto as grandes fazendas do Brasil império permaneceram, desabitadas e improdutivas. Daí, Morrison toma os “cacos da

História”, esquecidos e varridos pelo progresso, e Penna toma o processo de decadência lento e infalível que deixou seus cacos no Brasil em plena fase de modernização. Ambos tomam memórias, reminiscências, e as localizam em casas assombradas.

Apesar do “avassalador vento do progresso” que varre o Brasil com os diversos projetos de modernização dos anos 50, permanece um Brasil em ruínas, assombrado, em grandes monoculturas onde a lei dos coronéis impera. Entregues à própria sorte, os habitantes desses lugares perdidos que a modernização não alcança tornam-se parte de um quadro assombroso – apavorante até – no cenário utópico de um Brasil progressista.

Ao retornar ao Segundo Reinado, a uma construção habitada por fantasmas e em ruínas, que ainda assim é condenada a permanecer, cristalizada como um monumento, o autor evidencia os silêncios de uma história condenada ao esquecimento em consequência do avassalador progresso do país e do conseqüente apagamento de tudo o que poderia contrapor-se a ele.

A propósito das ruínas condenadas ao esquecimento, podemos recorrer a Walter Benjamin no texto (1994) *Sobre o conceito da História*, citado no item anterior deste trabalho. Benjamin utiliza uma imagem – o quadro de Klee chamado *Angelus Novus* - para discutir a questão do resíduo que escapa à História. Na obra de arte

está representado um anjo, que parece querer afastar-se do lugar que permanece imóvel. Seus olhos estão arregalados, sua boca e suas asas

prontas para voar. Tal é o aspecto que deve ter necessariamente o anjo da história. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele não vê senão uma só e única catástrofe, que não cessa de amontoar ruínas sobre ruínas e as joga a seus pés. Ele bem que gostaria de se deter, acordar os mortos e reunir os vencidos. Mas do paraíso sopra uma tempestade que abate suas asas, tão forte que o anjo não pode tornar a fechá-las. Essa tempestade o empurra incessantemente para o futuro, para o qual ele tem as costas voltadas, enquanto diante dele as ruínas se acumulam até o céu. Essa tempestade é o que nós denominamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

A História pensada a partir de um paradigma iluminista não pode voltar atrás, nem é sua função reanimar cadáveres, porque o progresso a empurra para frente. A literatura, entretanto, retorna ao amontoado de ruínas, e entre mortos e vencidos, levantam-se fantasmas que não foram ouvidos, e o horror do que deveria permanecer esquecido é lembrado.

Segundo David Harlan, “o retorno da literatura mergulhou os estudos históricos numa profunda crise epistemológica, questionando nossa crença num passado fixo e determinável”. (HARLAN, 2000, p. 16) Ora, a imagem do anjo da História de Benjamin, estupefato diante das ruínas que não pode retomar, parece bem exprimir essa crise. A História está, na verdade, em uma encruzilhada, em um entre-lugar ambíguo e não marcado, porque se por um lado o vento do progresso a empurra para diante, ela tem consciência das ruínas silenciadas atrás de si. Quando uma delas retorna, retorna o impulso do anjo ao amontoado de resíduos, mas o vento que empurra suas asas parece aumentar. Suas opções são seguir em frente ou perder-se no redemoinho labiríntico que surge das ruínas.

Reescrevendo a História por um paradigma fragmentado, em um texto ironicamente escrito na norma-culta, o autor Penna não responde às questões que ele próprio levanta, e utiliza-se de anti-climax, de uma série de enigmas sem solução e feedbacks insuficientes para a compreensão da narrativa. Em ruínas, seu texto está estruturalmente também habitado pelos fantasmas da ambigüidade.

Em um país onde a somatória entre progresso e modernização deixa restos, sobras, é preciso sempre voltar, ainda que a meta seja “seguir em frente”. Mas o que seria *voltar* para Cornélio Penna? _

Olhando de perto o texto deste autor, vemos que os personagens do Grotão são moradores de favor na fazenda, parentes em decadência reduzidos de proprietários de terra a comensais. Eles têm por isso sempre o passado para recordar com saudade e ao mesmo tempo melancolia. A menina morta, já morta no início da narrativa, situa-se, portanto, no passado e faz parte dele. Lembrar-se dela é lembrar-se do passado.

No passado, a senhora (D. Mariana) era feliz e sempre jantava com os convivas; no passado, a menina morta era uma ponte entre o mundo negro e o branco; no passado os pais de Celestina (parenta agregada) eram vivos e ela não precisava viver de favor; no passado, Sinhá Rola (outra das parentas agregadas) era uma jovem apaixonada que poderia ter se casado; no passado, enfim, Carlota (a filha do senhor) era uma colegial alegre e não ainda o vulto em que acaba se transformando no fim do romance.

O passado é, em *A menina morta*, de fato, uma zona de escape do tempo

presente. A ele recorrem alguns personagens através principalmente da adoração à figura extinta da menina morta. Não é possível ser ouvido ou falar com tranqüilidade no presente e do presente, nem tampouco fazer planos para o futuro. O olhar invisível de alguém opressor vigia e traz uma estranha sensação de culpa. Por isso, a saída a que recorre a maioria dos moradores da fazenda é justamente o alheamento no passado através da memória da menina morta. (LIMA, 1976)

Retomando *Beloved* ao lado de *A menina morta*, vemos que, para abrigar esse enorme passado, que domina as narrativas, os autores Morrison e Penna desenham casas – construções – assombradas. Mesmo sem ainda tocar a fundo a questão da casa assombrada, podemos de antemão afirmar que são elas locais onde a memória se manifesta, memória do trauma e da culpa inexplicável. Funcionam como locais de isolamento do sujeito e do pequeno núcleo familiar da comunidade. Nesse sentido, porém, são completamente falhas, porque abrigam, junto com os moradores, sombras e medos, memórias e fantasmas. Selvas horrorosas, plantadas em cada um dos moradores, firmemente enraizadas, povoam as casas.

Em *A menina morta*, encontramos inúmeras referências aos aspectos assombrosos do Grotão em diversos pontos da narrativa, quer seja devido à morte da menina sinhazinha, quer através da fala das escravas cozinheiras. Essas últimas se apavoram após a morte misteriosa do escravo Florêncio, confirmando assim que não pode existir casa que não seja assombrada:

Vocês todas são negro ruim, não sabem defender a gente! Nenhuma de vocês todas se lembrou de varrer o chão, quando saiu o corpo do Florêncio para jogar o lixo do lado dele, para aquela alma assombrada não voltar mais aqui. Agora nem eu mesma sei o que fazer, pois tenho a certeza de que ele não nos deixará e voltará a rondar a fazenda... (PENNA, 1958, p. 979)

A casa da fazenda é, além disso, também apresentada como assombrada várias vezes: “Virá alegrar aqui o Grotão, que está feito casa assombrada...” ; “Nem sei mesmo se há ainda alguma coisa capaz de causar espanto nesta casa!”. (PENNA, 1958, p. 854, 1229) Carlota é o próprio retorno de sua irmã pequena e morta, e aos poucos vai se tornando fantasma na narrativa, na mesma proporção em que vai assumindo o lugar de dona da casa cheia de fantasmas, da qual todos querem fugir.

Não adianta, porém, fugir da casa assombrada, como afirmou a personagem Baby Suggs, de Morrison. Já que nos países coloniais não há casa isenta da presença de fantasmas, é preciso conviver com os espectros que vêm e vão.

Pensando sobre a literatura de Cornélio Penna, percebo que, como no caso de Morrison, seu texto representa alegoricamente o processo de negociação entre silêncio/fala, memória/esquecimento. Nas memórias inexprimíveis e opressoras, vem também a lembrança dos esquecidos e não-amados. Sem ocupar lugar, a lembrança desafia a crença em um passado fixo e acabado.

Enquanto o anjo da História, por um lado levado pelo vento do progresso, por outro estático diante do amontoado de ruínas, permanece boquiaberto, uma reminiscência faz-se ouvir na narrativa de Penna. Do amontoado de destroços que ficaram para trás, ela retorna, recontando e subvertendo uma dada História do Brasil dos anos 50. Tal reminiscência faz morada em uma casa, e transforma-se em fantasma. Embora tentados a adentrar neste momento a casa assombrada do Grotão, ou ainda a casa 124 de Morrison, é necessário ainda tomar fôlego. Ao invés disso, alcemos um vôo - para lembrar o anjo da História- até Angola, e vejamos como Arnaldo Santos também está preso aos fantasmas do fim do século XIX.

3- Entre silêncios e lembranças em *A Casa Velha das Margens*

O livro de Arnaldo Santos intitulado *A casa velha das margens* volta ao final do século XIX e deixa vir à tona a memória de muitos traumas familiares que marcaram a história da colonização em Angola. Mais uma vez, como vimos anteriormente, a memória dos traumas – gerados desta vez pela Conquista – permanece se manifestando em casas/nações cujas conquistas e modernização são insuficientes para apagá-la.

Arnaldo Santos é natural de Luanda, onde nasceu em 1935, e, na década

de 50, integrou o chamado "grupo da Cultura", tendo colaborado em várias publicações periódicas luandenses entre as quais a revista *Cultura*, o *Jornal de Angola* (da década de 60), *ABC*, *Mensagem da Casa dos Estudantes do Império*. Foi premiado com o livro de crônicas *Tempo do Munhungo* em 1968, ganhando mais audibilidade a partir de então. Seu romance é escrito em um português cheio de interferências quimbândicas, com as quais Santos vai sutilmente implodindo o próprio texto, com expressões, construções e palavras da língua nacional *kimbundo*. Além disso, o livro de Santos traz perguntas sem respostas, interditos e lacunas, questões não elucidadas, fio condutor de uma narrativa muito descritiva. (KANDJIMBO, 2007)

Escrito em 1999, *A Casa velha das margens* retoma o século XIX e as contradições de uma colônia heterogênea assombrada pelos fantasmas de muitas minorias silenciadas. Em Angola, os fantasmas ocupam não só a casa velha, mas todas as moradas, incluindo as margens do rio Ucala, lugar propício ao encontro e à manifestação do outro, muitas vezes de forma silenciosa. O autor retorna ao fim do século XIX e abre possibilidade de questionamento à estagnação que perdurou após a independência em 1975, especialmente no que diz respeito à questão da terra (casa) tomada pelo colonizador dos nativos.

Se, como vimos, Morrison retorna em *Beloved* ao fim do XIX deixando entrever o resíduo, a memória que o vento pós guerra civil *não* levou; se, de outra forma, Penna retorna à mesma época, retomando o trauma da escravidão e suas conseqüências a manchar o progresso brasileiro tão sonhado; vemos neste

momento que o retorno de Santos ao fim do XIX não pode ser mero acaso.

O autor angolano, como dissemos anteriormente, escreve seu livro em 1999, ou seja, em um contexto já pós-independência. Neste caso, diferindo de autores como Costa Andrade, cuja poesia propunha luta e participação em uma sonhada independência, Arnaldo Santos reflete sobre o passado de Angola, talvez procurando ali sentidos para o presente.

Esse presente para o qual Santos talvez busque sentidos é o tempo em que justamente os sonhos de liberdade começam a ruir. (PADILHA, 2006, p. 76) Em 1999, conquistada a idealizada independência, cantada nos versos inflamados de uma *Poesia com Armas*, (2004) a relação de dominação persiste na sociedade angolana. Desta vez, porém, a luta não é mais contra um inimigo estrangeiro, *de fora*, mas contra os iguais, moradores da mesma casa-Angola. A essa casa Santos precisa retornar, no momento da fundação de seus alicerces, a fim de entender por que os espectros da dominação perduram depois de 1975.

Nesse sentido, repito, o retorno ao fim do XIX em *A casa velha das margens* não é gratuito. É nessa época, segundo Laura Padilha, que “a casa simbólica angolana começava a fincar alicerces no chão da história literária.” (PADILHA, 2006, p. 76) Embora ainda sem o desejo explícito de independência, surge em Angola uma classe de “filhos do país com estudos” que, especialmente através dos jornais, ainda que timidamente, começam a denunciar as atrocidades da colonização portuguesa.

Arnaldo Santos escreve vinte e quatro anos após a independência

duramente conquistada pelos angolanos. Vale lembrar, no entanto, que até 2002 a guerrilha que assolou o país após a saída dos portugueses se prolongou, impedindo a concretização dos sonhos de independência e paz que haviam inspirado a guerra contra o sistema colonial. Assim, em um primeiro momento as inúmeras diferenças entre os muitos grupos angolanos que buscavam a liberdade foram postas de lado em favor da expulsão dos portugueses. Uma vez conquistado o direito de se auto-governar, o jovem país passa então a enfrentar as rivalidades internas, debatendo-se com os preconceitos étnicos e continuando sob o jugo de uma guerra que gerava milhares de refugiados e impedia a concretização de um sonho. (HERNANDEZ, 2005) Vale ressaltar que o legado segregacionista do sistema colonial português aliado aos interesses das potências estrangeiras, EUA e URSS, em sua sede de controle mundial, contribuíram para manter acesas as bombas que varriam o país de canto a canto. Leila Hernandez comenta que

O variado mosaico de heterogeneidades constituído por diferentes grupos etnoculturais e o complexo processo em que cada um foi incorporado no sistema colonial dificultou, e muito, o processo de unificação nacional tendo à frente os movimentos de independência.” (HERNANDEZ, 2005, p.567)

Ao retomar o momento em que a nação esforçava-se por tentar se esboçar timidamente, Santos narra um episódio – uma reunião entre os mestiços letrados, chamados “filhos do país” – que parece ser o prólogo dos anos de guerrilha em que o livro foi escrito. Na reunião, não há entendimento possível, cada pequeno

grupo possui suas idéias, o tratamento dispensado aos indígenas é aprovado por uns, desprezado por outros. Inseridos no sistema colonial e na ideologia da “assimilação”, muitos mestiços temem aproximar-se demais dos naturais da terra e discutir leis como o confisco de terras e as formas de trabalho compulsórias. A reunião é uma “panela de Pandora” nas palavras do protagonista Emídio, que percebe que a união entre os mestiços letrados era frágil, precária e condicionada:

Uniam-se porque existia o colono, os aventureiros que empobreciam a terra, mas já se dividiam por aquilo que, pensavam, cada um poderia obter para si mesmo. Que outros fantasmas eles depois poderiam inventar para se repelirem, se um dia os colonos se fossem embora? (SANTOS, 1999, p.322)

Apesar de precário, o entendimento dos filhos do país é essencial para o esboço de uma nação que estava por nascer. Não por acaso, o livro de Santos está cheio de referências a jornalistas, intelectuais e poetas da época. Dentre tantos nomes, um especialmente citado é Cordeiro da Matta, o poeta que em 1878 introduz traços do universo africano na poesia angolana ao escrever *A uma quissama*. (MATTA, 1889) Sem aprofundar-me na análise do poema, por ora importa lembrar que o poema de Cordeiro da Matta dialoga diretamente com o conhecido *A une passante*, de Baudelaire, (1980, p. 68-69) e ainda com *Milady*, de Cesário Verde (1987). Entretanto, a moça cantada em *A uma quissama* é, como a mãe de Emídio – protagonista do romance de Arnaldo Santos – negra, pertencente à região da Kissama.

Cordeiro da Matta aparece no início do livro de Santos, como

administrador e responsável pela investigação do atentado contra Emídio. O personagem construído por Santos a partir do poeta é receoso, medindo as palavras ao falar que os colonos desrespeitavam em favor próprio a ordem e as leis da Conquista que eles haviam implantado.

Outro poeta a aparecer no romance é o autor de *As belas de Sangandombe*, Kuxixima ia Muxima, o poeta amargurado, louco a perambular pelas ruas de Luanda declarando seus versos aos passantes. Sintomaticamente, em diálogo travado no romance, Emídio ouve de seu interlocutor – Botelho Sampaio – sobre um poeta, “uma figura que deambula pelas ruas e que se tornou popular por denunciar as fraquezas e segredos desta terra (...) pobre e meio louco (...) e publica seus versos de maneira original...” (SANTOS, 2004, p. 88-89) O diálogo continua, e Emídio se espanta com o fato de que tal poeta recite seus poemas em fragmentos por onde passa. Ao perguntar a Botelho Sampaio se alguém registrará o poema na íntegra, este responde: “ –Não, ... até porque esse muimbu⁶ a que eu chamaria das ‘*Belas de sangandombe*’ talvez nunca venha a ter fim. Ele vai-lhe fazendo como vive, incoseqüentemente...” (SANTOS, 2004, p.89)

Incoseqüentemente, a literatura angolana vai nascendo bem na época narrada por Arnaldo Santos, e incoseqüentemente vai subvertendo o cânone e a colonialidade. No fim do século XIX, as relações entre portugueses e filhos do país letrados tornam-se tensas. Daí aparecer, no romance de Santos, uma série de referências a intelectuais da época que, já no fim da obra, começam a se reunir e

⁶ Muimbu (quimbundo): cantiga, mentira

pensar estratégias de denúncia da realidade colonial. Daí aparecerem referências explícitas a dois poetas que não têm lugar naquele mundo dominado pela burocracia do sistema colonial. O administrador Cordeiro sabe dos riscos que enfrenta, é cauteloso, trabalha nas linhas do exército da Conquista e quer preservar seu lugar ali; enquanto o poeta, o louco, Kuxixima kia Muxima, declara os versos nas ruas imundas.

Essa condição de Cordeiro da Matta no texto de Santos remete à situação de muitos intelectuais angolanos daquela época. Segundo Henrique Guerra, em prefácio de *O segredo da morta*,

As duas últimas décadas do século XIX foram marcadas pelo florescimento de uma certa camada de africanos assimilados, cujas funções na sociedade é habitual equiparar-se à de uma ‘pequena-burguesia’. (...) Era uma pequena-burguesia bastante culta, cultivando a literatura e a arte, pertencendo a dois tipos de cultura, a africana e a europeia. Nos óbitos, contavam-se *misoso* (histórias), ofereciam-se *jihengele* (adágios) e propunham-se *jinongonongo* (enigmas), descreve Assis Júnior em *O Segredo da Morta*. Nas reuniões sociais organizavam-se serões literários, em que se liam as obras dos escritores europeus mais conhecidos da época...”(GUERRA, 2004,p. 10)

De fato, Arnaldo Santos retoma, na história do filho roubado, uma outra história soterrada por baixo desta. Ao voltar ao século XIX, o escritor repete a viagem de Assis Júnior, que em seu romance *O segredo da morta* retoma também os últimos anos antes do fechamento dos jornais de Luanda. Em claro diálogo com o escritor do início do século XX, Santos toca diretamente em seu texto na grande questão suscitada por Assis Junior, o trauma da formação de uma

sociedade cujo alicerce principal foi a violência.

Se a sociedade angolana foi formada em um processo de mestiçagem em que os “filhos do país” seriam responsáveis por pensar um projeto de nação, ela por sua vez nunca nasceria ilesa do processo traumático que ocorreu no enfrentamento que ocasionou a existência dos mulatos letrados. Arrancado de sua mãe, Emídio é também o filho de Ximinha Belchior que retorna no fim do século XX; no segredo da morta está o segredo dos impasses da nação pós-independência. A africana que morreu no enfrentamento com o português gerou um filho que se debate sem saber governar o país dividido. Órfão da mãe, que morre sem superar a perda do filho e do pai, finalmente banido da terra que não era sua, o “filho do país” independente está perdido, pairando indeciso entre as heranças coloniais e a ancestralidade materna. Tal é o drama de Emídio, que carrega o segredo da morta consigo. Evocá-lo é tocar no trauma soterrado de uma nação que se fez a partir dos encontros desastrosos entre portugueses e africanos.

Tomando *A casa velha das margens* um pouco mais de perto, vemos que os eventos são narrados ao leitor passando pelo ponto de vista de Emídio, personagem principal em torno do qual gira a narrativa em terceira pessoa. Emídio Mendonça é o mulato filho do chefe do Conselho, conhecido como “pai dos pretos”, que manda o filho estudar em Portugal a contra-gosto de Kissama, a mãe que tem o nome do povo a que pertence. Esperando em vão que o rio lhe devolva o filho pequeno arrancado e levado para adquirir o saber da gente branca, Kissama perambula dias nas margens do Lucala, até perceber que sua

espera é, contudo, vã. O filho retorna, é verdade, mas como homem feito, para saber que sua mãe, em uma resistência sempre silenciosa, enforcara-se dias após sua partida da casa de seu pai.

A descrição do suicídio da mãe, como boa parte dos acontecimentos contados no romance, é entrecortada, nebulosa, narrada ao longo de três capítulos em meio a recordações e reflexões, despertadas inicialmente pela visão do interior da casa velha.

Em ruínas, a casa do Hombo, ao receber Emídio de volta, desperta as memórias e o passado, que retorna, mas sempre por uma perspectiva fragmentada. De volta do reino, onde permanecera longos anos adquirindo conhecimento “civilizado”, Emídio revisita sua casa velha, atingida por um incêndio criminoso, e sente novamente os espíritos (*jindeles*) presentes consigo. Nas paredes e nos móveis da casa, os espíritos despertam lembranças dolorosas. Uma delas vem através da visão da grande mesa de madeira, móvel que, segundo Emídio, a mãe jamais usara para fazer as refeições, já que preferia sempre comer sentada na esteira (*luando*) com o filho. Contrário a essa prática, o pai, Antônio Mendonça, algumas vezes fizera o filho sentar-se à mesa com ele, atitude que incomodava a Kissama. No dia em que ela utilizou a mesa, segundo as memórias do narrador-personagem, “não foi para sentar nela. Calçou-lhe raivosamente sob seus pés e ergueu-se muito para além dela, ao enforcar-se numa das traves do tecto.” (SANTOS, 2004, p. 154) Emídio prossegue revisitando as memórias de sua infância na casa em que moraram seus pais, tentando encontrar

seu caminho na encruzilhada de caminhos sempre contrários. Embora intencione a restauração da casa do Hombo, atingida pelas chamas de um incêndio criminoso, ela permanece inalterada até o fim do romance. Palco de assassinatos e atentados contra o chefe do Conselho, cuja morte é implicitamente explicada pela defesa de um território dos negros, a casa do Hombo, casa das memórias e da infância do mestiço, é a espera, assim como o futuro de Angola pós-independência é espera de uma reconstrução que parece nunca chegar.

Arnaldo Santos, em pleno contexto de pós-independência, parece retomar um fragmento da história sangrenta da colonização portuguesa ao retratar, juntamente com seus personagens fictícios, fatos reais, fragmentos da longa ocupação colonial que vêm à tona no fim do século XX.

Interessantemente, na busca de Emídio pelo assassino de seu pai (jamais encontrado, é claro), são as cartas (*mucandas*) o fio condutor das pistas que o levam à questão da terra usurpada pelos colonizadores. Em meio à busca do filho da Kissama por um passado escondido, o narrador afirma sintomaticamente que “a escrita tinha seus riscos”. (SANTOS, 2004, p. 250) De fato, é possível refletir sobre os riscos da escrita de que fala Emídio no livro de Arnaldo Santos a partir do texto *A farmácia de Platão*, de Jacques Derrida. (1991)

Derrida recorre nesta obra a um mito contido em *Fedro* para fazer algumas reflexões sobre a fala (*logos*) e a escritura. O autor discorre sobre a figura do deus subalterno Theuth, que aparece em *Fedro*, de Platão. Em um mito contado por Sócrates a Fedro, Theuth então apresenta a escritura ao deus

supremo, Thamous. Este porém recusa a escritura , ao reconhecer a ameaça deste presente aparentemente benéfico ao poder de seu *Logos*, ou seja, de sua fala viva. (DERRIDA, 1991)

Theuth é um deus subalterno, muito menos poderoso que o deus da fala criadora, cuja palavra tem todo poder. Todavia, através da escritura, ele pode “substituir” a palavra de seu pai Thamous e estar no seu lugar, subvertendo-o. A escritura , assim, é parricida, mas ao mesmo tempo órfã. O pai entretanto recusa o presente do filho e subalterno ao perceber a artimanha e o perigo, a ambigüidade do veneno e do remédio contidos no *phármakon*. Theuth, o deus da escritura, é imediatamente repreendido por seu pai Thamous, e não pode se tornar o deus da fala criadora, “a não ser por subversão violenta” (DERRIDA, 1991, p. 34)

Neste caso, o deus subalterno ao deus supremo é o deus da escritura. Remédio e veneno, ela pode curar e matar ao mesmo tempo.

A partir dessa reflexão, lembramos que, através da escritura, é possível ocorrer a subversão. Em outras palavras, o subalterno, tradicionalmente chamado “outro” e colocado nas sombras, talvez tenha, na literatura, uma chance de se fazer ouvir. Assim, a “escrita tem seus riscos” é a afirmação de Arnaldo Santos ao retomar o século XIX em uma Angola pós-independência cuja história não avança. Na retomada de um passado traumático que não pode ser negado, existe, na escritura, possibilidade de subversão inclusive de uma história oficial e exclusiva.

Tal subversão é feita, como em *Beloved* ou *A menina morta*, através da retomada do vestígio, dos “cacos” que permanecem como memória, assombrando.

Arnaldo Santos, então, através de Emídio, retoma esses cacos/resíduos em uma narrativa cheia de informações insuficientes para explicar os principais enigmas levantados. Cheia de vazios narrativos, *A casa velha das margens* é um romance policial sem ser, fundado na negatividade e nas lacunas, é um resquício da história de Angola recontada pelo viés do fragmento. Mais uma vez, como nas obras anteriores, os fantasmas estão soltos, permeiam e estruturam o texto, entrecortado, denso e extenso, que não dá, no entanto, conta do todo. São os silêncios narrativos uma ausência e recusa ao *logos* ocidental, presença de ruído e subversão.

Emídio é o filho que retorna. De acordo com a crença dos *kissamas* (povo a que pertence a Kissama, mãe de Emídio), e em quase todos os povos da África sub-saariana, não há morte após a vida. Morrer é apenas experimentar. Todos viram ancestrais, e o contacto com os ancestrais se dá através do fogo. Entretanto, os filhos que são dados não se tornam ancestrais, já que se tornam brancos. Emídio é o filho da terra que retorna, atravessa a fronteira do mundo e não sabe em que lugar está. Na encruzilhada de dois caminhos, ainda ali ele está ausente, porque existir é uma fatalidade:

Algo se consumava dentro de si. Não era uma sensação que já não tivesse experimentado, essa estranha forma de estar nos dois lugares e não estar em lugar nenhum (...) a sua margem era sempre a outra, onde também estaria ausente. (...) Há para isso uma razão muito simples: existimos. Isso é tanto

uma fatalidade para eles como para nós. (SANTOS, 2004 p. 222-223, 317)

Sem ocupar lugar fixo, o personagem de Arnaldo Santos é ausência e, ao mesmo tempo, ameaça. Tal afirmação é comprovada pela desconfiança do fazendeiro e comerciante português Augusto de Freitas, quando inquirido por Emídio sobre o incêndio criminoso da casa de seu pai, já que

os filhos do país mulatos e com estudos era algo que ele abominava. – ‘Nunca sabemos de que lado estão. É gente em quem não se pode confiar.’ – eles lhes ouviram repetir sem cessar, e acrescentava que, no caso de não poder evitar que eles nascessem, nunca se devia permitir que levantassem a cabeça, e muito menos reconhecê-los. (SANTOS, 2004 p. 200)

Emídio, mulato, filho do país com estudos, ora se vê com portugueses caçando quilombolas, ora se opõe aos primeiros em favor do povo das margens, cujas terras haviam sido confiscadas pelo bem da “civilização”. Ocupando lugar nenhum, ele se representa e se constrói como aquilo que Freud chamou de *estranho*.

Em seu texto *O estranho*, Freud (1976) comenta sobre a presença do chamado *Umheimlich*. Ao mesmo tempo que se define como algo medonho e assustador, este *Umheimlich* apresenta-se familiar: “esse estranho não é nada de novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão.” (FREUD, 1976, p. 301) Neste caso, a presença do fantasma, do intitulado “outro”, associa-se diretamente com o passado. Para abrigar este passado, entram em cena casas assombradas. Cheias de memórias, impedem seus moradores de se sentirem

livres dentro delas. Oprimem, assustam, mas é preciso, ainda assim, habitá-las. Essas casas estão cheias de algo que não deve ser esquecido. Algo assustador, traumático e medonho, mas, ao mesmo tempo, familiar. Trata-se daquilo que Freud chama de *Umheimlich*, e a estranheza causada por sua presença ausente é ambígua, assustando e agradando ao mesmo tempo.

No texto *The Uncanny Nineties*, Martin Jay (1988) faz algumas reflexões sobre a presença itinerante de assombrações no interior das casas dos países coloniais. Como ponto de partida para pensar teoricamente a questão do fantasma, o autor se utiliza do já citado texto *O estranho* de Freud, e afirma que, devido ao processo traumático de dominação que marcou os países coloniais, não é possível haver, neles, casa que esteja livre da presença de fantasmas:

whereas there can never be a perfectly secure home, a domestic interior impervious to incursions from without and the return of what has been excluded from it, the alternative should not be actual or even metaphorical homelessness per se. (...) we should strive instead for the strength to dwell in perpetually haunted houses, learning to live with the spooks that periodically invade them. (JAY, 1988, p. 163)

Concluindo que não há lar que seja perfeitamente seguro, Jay propõe como possível alternativa a convivência com os espectros, e não a fuga, já que outro lar será inevitavelmente assombrado.

De acordo com a crença de muitos povos africanos, todas as casas são assombradas, já que os espíritos dos ancestrais permanecem vivos. Exemplo

interessante disso é uma das passagens finais do romance, em que Emídio percebe que “ele era o depositário do segredo daquelas famílias das Margens, segredo que existiria enquanto ele vivesse, ou houvesse muitos espíritos que se reunissem para lhe prestar homenagem.” (SANTOS, 2004, p. 367)

Embora tenha voltado do Reino com estudos e roupas de gente civilizada, o filho da Kissama reconhece que, em sua terra, os espíritos habitam todos os lugares. Entretanto, ele próprio está mais uma vez fora e sozinho, já que foi filho arrancado:

Ele sabia que nenhum espírito viria na cabeça do Muhongo para lhe ajudar. Kissama, sua mãe, de quem fora separado, não tinha enterrado os espíritos dos seus antepassados, eles pairavam algures pelas Margens, mas outros lhes tinham herdado. (SANTOS, 2004, p. 367)

A morte da mãe e a permanência da linhagem paterna no letramento de Emídio entretanto são incapazes de garantir ao mulato um lugar seguro e definido. Pairando entre uma margem e outra, o personagem-narrador, sempre fora e em outro lugar, é causa de medo e desconfiança entre brancos e negros ao longo do romance. Isso se torna evidente logo no início da narrativa, quando Emídio, ao retornar do Reino, sofre um atentado no rio e escapa. Suas declarações ao chefe de polícia causam estranhamento, e o povo passa a chamá-lo de *Kianda* – monstro ou divindade das águas. “-Eu já morri, chefe Cordeiro, e ressuscitei... – disse, sem falar. (...) Ele teria que aprender uma nova linguagem, já que regressara de um outro mundo.” (SANTOS, 2004, p. 21-23)

Se por um lado Emídio é a assombração, o estranho que volta assombrando a casa (terra - Angola) em ruínas, por outro, é receptáculo de opiniões e julgamentos, presença não-marcada, ou o que Derrida (1995) chamou de *Khôra*. Lugar da subversão, e por isso, lugar do jogo, *Khôra* é justamente o lugar ausente, que Emídio parece ocupar. “Ele era o único que sabia que estava numa outra margem.” (SANTOS, 2004, p. 222)

Vivendo a fatalidade da existência, os filhos do país são a heterogeneidade, aquilo que Bhabha chamou de “soma que não fecha”, sobra não prevista pela colonização, o incômodo entre-lugar de Silviano Santiago. Deste estranho lugar, qualquer ação pode ser uma ameaça ao outro lado, ao poder instituído, e mesmo o silêncio (e principalmente ele) pode ser forte resistência.

Em suas recordações sobre a Kissama, Emídio lembra-se de como ela resistia passivamente ao pai. Quando questionada por Antonio Mendonça sobre seu povo e suas transgressões, ela “parece nada saber, ou finge nada saber”. (SANTOS, 2004, p. 145) Na relação sexual entre os pais, Emídio, que os presenciara furtivamente, percebe “uma luta em que cada um resistia dentro de si. Antonio Mendonça avassalava a *quissama*, e esta resistia, passivamente.” (SANTOS, 2004, p. 146) Nas palavras do narrador:

Um desejo qualquer, outro mais intenso que a simples posse, agitava seu pai entre as pernas entreabertas da Kissama. Ele tentava a sujeição daquele corpo, submeter, domesticar, e era firme a maneira como Kissama resistia, consentindo passivamente. Espantava-lhe recordar como era possível tamanho silêncio, num acto praticado com tanto furor (...) Havia entre eles

um quifiquirilo de sons intransferíveis, que Kissama, parecia, nunca se sentira tentada a romper. (SANTOS, 2004, p. 147)

Kissama, como já foi dito, é o nome com que aparece na narrativa a mãe de Emídio pelo fato de pertencer ao povo *kissama*. Este povo, por sua vez, recebe o nome da região em que vive. Assim, kissama é a região, a terra em que vivia um grupo de africanos, arrancada deles pelo sistema de colonização português. Curiosamente, entretanto, este nome significa “terra do brandão aceso”.

Simbolicamente, o *território linhageiro* (espaços de aglomerados formados por familiares com tradições comuns) significava o espaço de ligação entre os seres vivos, os mortos e os ainda por nascer. (HERNANDEZ, 2005, p. 96) Assim, o africano estava habilitado a ocupar a terra segundo normas ancestrais que organizavam e sacralizavam essa relação. O contacto com os ancestrais se dava através do fogo, mantido aceso dia e noite, ainda que em brasa, dentro das casas dessa região da África. Segundo o historiador Robert Slenes, (1999) nas senzalas brasileiras inclusive houve a permanência desse fogo aceso, contato com o outro mundo, costume ininteligível para os brancos.

Terra do brandão aceso, Kissama parece ser ela mesma a ponte entre o mundo dos vivos e os ancestrais, a casa primeira de Emídio, indócil como a própria mãe-terra, confrontando, com o silêncio, um mundo português que é estranho para si.

Considerando o significado do passado para os povos africanos e as possibilidades de renegociação do presente através da invocação do primeiro, é

possível levantar algumas questões. Santos trabalha com lacunas, silêncio e ruído. Deixando o ruído entrar no texto escrito em português, ele implode a língua, corroída por dentro em um processo antropofágico. Diante do impasse de qual língua usar, a opção de Santos é apropriar-se do português, que será contaminado pela oralidade dos falares africanos:

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse que não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu da minha identidade. (MONTEIRO, 1987, p. 357 apud CHAVES, 2005, p. 51)

A fim de melhor investigarmos o ruído e o silêncio do texto de Arnaldo Santos, torna-se necessário recorrer aos textos de Morrisson e Penna e, em um exercício de comparação, tentar ouvir os “ruídos ofendidos” nos ouvidos do discurso hegemônico (TORRES, 1996)

4 – O *locus* de enunciação

Controverso, o texto de Spivak (1988) *Can the subaltern speak?* dividiu opiniões ao afirmar categoricamente ser impossível a enunciação do sujeito subalterno. Seguindo os passos de Ranajit Guha, (1982) cujo projeto era repensar a historiografia cultural da Índia a partir de uma perspectiva que levasse em conta suas margens silenciosas ou silenciadas, Spivak se manteve cética quanto à possibilidade da criação de uma posição de fala para os indivíduos verdadeiramente subalternos. Retomada e reformulada em dois outros ensaios intitulados “Who Claims Alterity?” (1989) e “Foreword: Upon Reading The Companion to Postcolonial Studies” (2000), sua posição continuou contrária à possibilidade de enunciação do subalterno.

Entretanto, outras correntes críticas contemporâneas discordantes do pensamento de Spivak apontam para uma voz bem eficaz do subalterno, ouvida em estratégias subversivas de escritores do chamado Terceiro Mundo. Em “Signs for Taken”, (1985) por exemplo, Homi Bhabha comenta a ambigüidade existente na aparente fixidez da epistemologia colonialista. Segundo o autor, do contato entre colonizador e colonizado, resultam modalidades híbridas de expressão, sendo o hibridismo uma forma altamente eficaz de oposição subversiva. Ao utilizar a linguagem do colonizador de forma subversiva, a diferença estaria contida nessa mesma linguagem, inevitavelmente. (GUEDES, 2002, p. 185-190)

Partindo do que Mikhail Bahkin chamou de exotopia, um diálogo que não pertence a mim ou ao outro, Bhabha chama esse espaço exterior de terceiro

espaço, o hiato instantâneo entre a estereotipia da linguagem e sua realização viva, concreta. Assim, para Bhabha,

em termos de representação do colonizado, qualquer imagem – seja ela feita pelo colonizado ou pelo colonizador – é híbrida, isto é, conterà traços de outros discursos à sua volta num jogo de diferenças e referências que impossibilita a avaliação pura e simples de uma representação como sendo mais autêntica ou mais complexa do que outra. (SOUZA, p.117)

A partir dessa leitura, tornou-se possível para este trabalho um novo olhar sobre a questão do subalterno presente em *Beloved*, *A menina morta* e em *A casa velha das margens*.

Contrapondo as idéias de Spivak e Bhabha, as investigações aqui apresentadas pretendem suscitar perguntas e fazer indagações. Algumas destas indagações se colocam a partir da leitura de Luís Costa Lima e de sua crítica sobre Cornélio Penna. Através da leitura desse autor, que antecede a discussão teórica, será possível apresentar uma reflexão e abrir determinadas questões.

Assim, considerando *A menina morta*, tomemos em primeiro lugar o livro *O romance em Cornélio Penna*, de Luís Costa Lima, versão revista de sua obra *A perversão do trapezista*, publicada em 1976. O autor discorre sobre *A menina morta* sob muitos aspectos, tecendo uma análise muito interessante do perfil de suas personagens. Dessa análise, porém, trazemos para este momento precisamente sua divisão dos personagens entre masculinos e femininos, divisão que contraponho a partir de uma questão suscitada pelo texto de Spivak.

De acordo com Costa Lima, as personagens em *A menina morta* ou

pertencem a um grupo que ele denomina masculino ou ao grupo feminino, isso independentemente de seu sexo. Esta divisão, segundo ele, estaria ligada ao lugar ocupado por cada personagem à mesa e definiria o comportamento de cada um deles no romance. Desta forma, de um lado da mesa (do lado do Comendador), sentam-se Virgínia, Rola, Inácia e Frau Luísa, além dos homens que pouco aparecem no romance. Do outro, existe um lugar ora ocupado por Carlota, ora por D. Mariana; Celestina e as três cadeiras vazias que outrora eram ocupadas pelos dois filhos da Senhora e pela menina morta. É a partir desta disposição de lugares oferecida por Cornélio Penna que Costa Lima desenvolve suas reflexões. Independentemente de seu sexo, personagens como Virgínia e Inácia estão no lugar do poder, do lado do masculino, sendo que Virgínia nitidamente disputa o poder e o controle com D. Mariana, a senhora da casa, e mais tarde com Carlota. Estas, recusando-se a assumir o poder, da mesma forma que os dois filhos que estão na corte, se transformam em fantasmas na casa, habitando-a sem contudo se fazerem presentes. O autor ainda reflete sobre a direção que tomam essas personagens no texto: enquanto as masculinas seguem o caminho da Corte, as femininas vão à clareira, em direção oposta. (LIMA, 2005, p. 105-106)

A crítica que o autor apresenta ao texto de Penna deixa clara a divisão entre lugar do masculino e lugar do feminino; em outras palavras, enuncia a demarcação e separação de um “lugar” do subalterno. Independentemente de seu sexo, as personagens estão divididas entre dominantes e dominadas, opressoras ou oprimidas, e os papéis que devem ocupar no texto estão tão definidos quanto os

lugares que ocupam à mesa de jantar.

A partir de Gayatri Spivak em seu texto *Can the subaltern speak?*, propomos uma outra reflexão que possa discutir a análise de Luís Costa Lima. O texto da autora critica a constituição do Outro da Europa como sendo uma eterna “sombra do Mesmo”, fato evidenciado, segundo ela, na própria intitulação do sujeito colonial como Outro.

Spivak considera que a intitulação do sujeito colonial como “outro” é um amplo e heterogêneo projeto, remotamente planejado, que culmina em exterminar o traço deste “outro” em sua precária subjetividade. Suas críticas a Foucault argumentam que a afirmativa dele sobre a existência de um “saber subjugado” (FOUCAULT, 1979) não explica porque uma única narrativa da História foi considerada sempre a única normativa. Em outras palavras, Spivak considera que, ao intitular o sujeito colonial como “Outro”, ao chamar seu saber de “saber subjugado”, ao falar das “margens”, o intelectual oferece uma explicação e uma narrativa da realidade que foi sempre estabelecida como a única normativa, sem se dar ao trabalho de questionar esse fato.

Por outro lado, utilizando citações de Guha, Spivak mostra a heterogeneidade do sujeito subalterno colonizado na Índia, e por isso mesmo a inaplicabilidade de uma consciência de voz homogênea para si enquanto sujeito heterogêneo. No momento da fala, o subalterno ocupa a instância de poder, e por isso deixa de ser subalterno.

Antes de declarar, porém, que o subalterno só fala quando lhe é dada a

oportunidade para tanto, é preciso estar ciente da heterogeneidade do sujeito subalterno e talvez até das hierarquias dentro da própria classe subalterna. Na narrativa da História, é o intelectual que conta as insurreições do subalterno, oferecendo a versão delas que a classe dominante quer ler. Dessa forma, a autora conclui finalmente declarando que, enquanto a construção ideológica (tanto colonial quanto de gênero) mantiver o subalterno como objeto da narrativa de um Mesmo que faz dele seu Outro, permanecerá sem história ou voz, na sombra e como sombra de um Mesmo que fala por ele. Além disso, se o subalterno (segundo a crítica de Spivak sobre Foucault) fala quando lhe é dada a oportunidade, pressupõe-se que o outro lado, do dominador, esteja disposto a ouvi-lo. Ora, isso, segundo a autora, não é poder falar. Portanto, o subalterno, enquanto tal, segundo Spivak, não fala.

Diante disso, embora discordando da posição de Spivak e tendendo a acolher a teoria do hibridismo de Bhabha, discuto a partir do texto da autora a classificação dos personagens como femininas ou masculinas de Luís Costa Lima em *A menina morta*. Problematizando a construção e a rigidez dos lugares fixos de enunciação, minha leitura pretende questionar justamente essa demarcação do lugar do subalterno bem como a demarcação do lugar do centro. Assim, dialogando com algumas considerações de Costa Lima acerca do fantasma em *A menina morta*, procurarei investigar a questão do subalterno e sua permissão para ser ou falar a partir de um consentimento de um outro, chamado *centro*.

Tanto Cornélio Penna como Morrison e Arnaldo Santos tratam o feminino enquanto visões de mundo, e não como uma simples questão de gênero. Essa perspectiva feminina presente nas obras desses autores já é um elemento de desconstrução no mundo do poder – masculino – da economia escravocrata, já que apresenta um discurso fluido e não-fixo.

Baseando-me no texto de Nelly Richards, (1996) *Feminismo, Experiência y Representación*, pretendo neste trabalho discutir os romances em questão sem adotar a perspectiva do discurso da mulher enquanto gênero. Minhas investigações querem, ao contrário, justamente entender a perspectiva feminina enquanto discurso não-marcado e fluido, e capaz, por isso, de causar subversão. Richards questiona os signos “homem” e “mulher”, entendendo-os também como construções discursivas, e discute a idéia da biologia como destino a ser cumprido. Assim, segundo a autora, uma coisa é ser mulher, outra, bem diferente, é escrever como mulher. A leitura de Richards considera, assim, o feminino como conceito-metáfora, e desconecta a variante biológica da variante ideológica. (RICHARDS, 1996)

Luís Costa Lima faz em sua análise uma divisão de lados no romance de Penna. Essa divisão, segundo ele, não estaria associada ao gênero das personagens. Entretanto, a divisão do autor não deixa de fixar o lado feminino do romance de Penna em uma relação de oposição ao lado masculino, e isso a partir dos lugares fixos que as personagens ocupam à mesa. Ora, o problema que se apresenta aqui é justamente o binarismo de oposições. Se consideramos o

discurso feminino como fluido, não-fixado, e por isso subversivo, há que se repensar a demarcação fixa de um lugar feminino que se oponha ao masculino.

Nelly Richards afirma que

[s]air de esa disyuntiva requiere imaginar una experiencia del discurso suficientemente fluida para moverse entre las fronteras de lo lógico-categorial y de lo concreto-material; una experiencia impulsada por el ritmo interdialéctico de um tránsito entre estructura y bordes, entre sistema y residuos, entre código y márgenes desestructurantes, entre identidad y diferencia , pero sin re-positivar la Diferencia como alteridad absoluta... (RICHARDS, 1996, p. 736)

A memória-sujeito volta em resíduos para ser dissonância em um mundo desenvolvimentista, para provocar a pretensa ordem masculina e logocêntrica do presente. A desconstrução então se dá na descontinuidade e fluidez de um discurso fragilizado e não-fixo.

Embora a leitura das obras em questão pudesse ser feita a partir de uma visão do discurso da mulher, ou da criança, escolhemos trabalhar na perspectiva do subalterno e nos embates das discussões sobre sua possibilidade de representação.

Em *Beloved*, um dos personagens negros, Paul D., reflete em diversos momentos sobre sua condição de homem. Em suas lembranças da fazenda Sweet Home, onde vivia como escravo, questiona-se se o galo chamado Mister não seria muito mais um homem do que ele. Seu dono benevolente, Mr Garner, é adepto de uma escravidão mais “branda”, com a qual não concordam, porém, os

Boawdin, os brancos abolicionistas que ajudam a livrar Sethe da forca após o infanticídio. Mr Garner, porém, mantém seus escravos e se orgulha de chamá-los de homens. Ensina-os a atirar, e dá a cada um sua própria arma, não bate neles e permite que um deles compre a mãe com trabalhos extras. Garner dá a cada um de seus escravos seu sobrenome e chega a brigar com outros cavalheiros brancos que digam que seus escravos não sejam homens. Paul D questiona-se se ele seria um homem se não houvesse trabalhado em Sweet Home, e o que seria dele então.

Por outro lado, quando Garner está morto e seu cunhado assume o controle da fazenda, um dos escravos, Sixo, rouba um leitão para comer. Após ser questionado pelo professor, seu novo dono, responde que não o roubou, mas que está melhorando as terras dele, alimentando-se para melhor produzir. O professor, apesar de considerar o argumento inteligente, dá uma surra em Sixo, “para mostrar que as definições pertenciam aos definidores – não aos definidos.” (MORRISON, 2000, p.223) ⁷

Na verdade, os dois episódios rapidamente resumidos acima propiciam reflexões sobre a questão da linguagem e da enunciação como *locus* de poder. Antes de afirmar que é aquele que fala que detém o poder, é preciso perceber que é só quem detém o poder que pode falar. Daí o inteligente argumento do escravo Sixo não ter sido ouvido por seu patrão, daí o próprio Sixo desistir mais tarde de aprender inglês por concluir ele mesmo que “não havia futuro naquilo”

⁷ “Clever, but schoolteacher beat him anyway to show him that definition belonged to definers – not the defined.” MORRISON, op. cit. 1988. p.190.

A fala, a linguagem, é exercida, em princípio, por aqueles que têm o poder. Morrison exemplifica bem essa questão com dois de seus personagens, Garner e seu cunhado, o professor. O primeiro deles, poderíamos dizer, é o iluminista que chama os negros de homens e dá a eles a cruel ilusão de que o sistema em que vivem é suportável e justo. Sem mudar-lhes a situação, Garner os define como homens, e este certo valor que lhes é atribuído contribui para que seu rendimento seja melhor, além de impedir que haja qualquer desejo de revolução. O benevolente senhor é o continuador ideal do sistema, porque mascara a situação de opressão de um lugar infernal chamando-o “Doce Lar”. O mundo de ilusões vem abaixo, entretanto, quando entra em cena o segundo personagem – o professor – que vem justamente quando Garner está morto e sua esposa benevolente tem uma doença na garganta que a *impede de pronunciar qualquer palavra*.

A linguagem agora, bem como o poder, pertencem novamente ao homem branco. A senhora Garner, que por direito é a dona da fazenda e que deveria por isso dar as ordens, prefere chamar seu cunhado para auxiliá-la, porque a visão de uma fazenda governada por uma senhora não é permitida pela sociedade sulista americana. Assim sendo, a perda progressiva de sua capacidade de falar através da doença que a mantém dia e noite no leito é o sinal de sua falta de poder.

Sintomaticamente, em *A casa velha das margens*, Emídio perde a fala no início do romance, e emudece. Tempos depois, ele volta a falar, mas “teria que aprender uma nova linguagem” (SANTOS, 2004, p. 23), já que ocupava dois

mundos ao mesmo tempo. Essa nova linguagem, entretanto, teria de ser suficientemente fluida para mover-se entre fronteiras, já que o personagem reflete que “A seu tempo falaria a cada um da sua própria maneira.” (SANTOS, 2004, p. 97)

O lugar da enunciação é o lugar do poder. O lugar da fala criadora, do *Logos*, é o centro que pertence aos intelectuais que falam muitas vezes pelas margens. Neste ponto, contudo, apresentam-se dois problemas de que tratarei mais tarde, que desestabilizam esse centro. Primeiramente, como tratar a questão de falar pelo outro, em nome do outro, de um lugar que não é o lugar do outro? Em segundo plano, como recusar a nomeação autoritária de um Outro imposta por um Mesmo que o mantém com isso nas margens?

Com o propósito de ampliar a reflexão, incluo aqui referência a mais um crítico cultural contemporâneo. O teórico Antony Appiah, (1997) em seu livro *Na casa de meu pai*, argumenta explicitamente contra a celebração do negro como outro. Segundo ele, a escravidão não deve fazer escravos os negros do século XX. Em outras palavras, assumir o discurso do diferente, do outro, é assumir a escravidão e o discurso do Imperialismo. Desta forma, afirmar as diferenças raciais e o negro como pertencente a uma raça que essencialmente se difere da “raça branca” é assumir o discurso imperialista que fixou lugares para um mesmo e para um outro. Afirmar o negro, celebrar a raça negra, a identidade negra, além de dar continuidade à nomeação do Imperialismo, não desestabilizaria o sistema de opressores e oprimidos. Ao contrário, apenas serve

para balanceá-lo através de uma breve e permitida inversão do “branco” pelo “negro”.

Appiah ainda comenta que as “raças” são ficções criadas no discurso ideológico e não no discurso científico. A ideologia de dominação teria, assim, inventado identidades e raças a fim de justificar e fixar seu lugar e o lugar do subalterno:

Toda identidade humana é construída e histórica; todo o mundo tem seu quinhão de pressupostos falsos, erros e imprecisões que a cortesia chama de “mito”, a religião, “heresia”, e a ciência, de “magia”. Histórias inventadas, biológicas inventadas e afinidades culturais inventadas vêm junto com toda identidade; cada qual é uma espécie de papel que tem que ser roteirizado, estruturado por convenções de narrativa a que o mundo jamais consegue conformar-se realmente. (APPIAH, 1997, p. 243)

Appiah opõe-se claramente à nomeação de um “outro” a partir de um lugar do “mesmo”, e parece propor, muito mais do que um estudo e uma celebração das “margens”, um questionamento sobre a fixidez de um centro.

Incluo aqui também considerações do teórico franco-argelino Franz Fanon, (1967) a fim de melhor entender a posição de Appiah. Anos antes deste, Fanon afirmava em *Black skins, White maskss* algo muito semelhante ao questionamento de Appiah. A apresentação da cultura negra como algo inteiro e homogêneo, segundo Fanon, apenas aponta laços de um passado improdutivo. Assim, a lembrança de um passado traumático da escravidão é válida apenas a fim de que a violência e a dominação a que foi submetido o povo africano

jamais se repita com outro povo. Tal lembrança não deve ser carregada nas costas de cada negro, não deve escravizá-lo novamente. Tanto assim que Fanon propõe um fim para discussões de Inferioridade e Superioridade raciais, considerando implicitamente o que mais tarde Appiah diria abertamente sobre o assunto: *The Negro is not. Any more than the white man. (...) Superiority? Inferiority? Why not the quite simple attempt to touch the other, to feel the other, to explain the other to myself?* (FANON, 1967, p. 231)

Fanon apresenta a possibilidade de uma troca entre o branco e o negro sem que para isso seja preciso recorrer ao discurso de identidade que afirma a raça Negra como subjugada embora capaz de tornar-se superior. Nesse sentido, Appiah aproxima-se de Fanon, e ambos de Spivak. Na discussão sobre a fixidez dos lugares do subalterno (termo usado por Spivak para designar o sujeito subjugado), encontram-se eles —e deste ponto onde estão os três iniciam-se muitas das fundamentações deste trabalho. É possível saber a história do subalterno sem necessariamente recorrer àquela que foi contada em nome dele?

Retorno ao texto de Spivak mais uma vez. Ela argumenta , entre outras coisas, que os livros de História escritos por intelectuais indianos sobre as lutas e batalhas pela independência da Índia sempre apresentam a elite indiana em seu papel fundamental na luta pela independência. As lutas camponesas, as pequenas revoluções, são menosprezadas em favor das grandes decisões que a classe burguesa indiana tomou para que o país fosse livre. Isso se deve ao fato de que nenhum camponês pôde narrar em livros a história de suas batalhas.

Afastado da instância de poder – a linguagem – o subalterno está fadado a permanecer nas sombras e no silêncio? (SPIVAK, 1988)

Partindo dessa questão de Spivak, posso afirmar que as dúvidas do personagem Paul D. realmente persistem se considerarmos a margem em relação ao centro, o Outro em relação a um Mesmo. As definições pertencem aos definidores, e o negro Paul D. percebe que sua existência e sua permissão para ser homem depende da concepção de um outro. A construção ideológica, neste caso escravocrata, mantém o subalterno como objeto da narrativa de um Mesmo que faz dele seu Outro. Por isso, como afirma Spivak, ele permanece sem história ou voz, na sombra e como sombra de um Mesmo que fala por ele.

Por outro lado, em *A menina morta*, os negros sabem que o saber e as definições pertencem aos brancos, e por isso mesmo tentam o tempo todo ludibriá-los, principalmente de duas maneiras: ou se utilizam de um saber mágico supostamente não-conhecido pelos brancos, ou interditam o saber aos brancos.

Da primeira forma se comporta a velha Dadade, falando sobre um bode preto a Carlota e a Celestina, tentando amedrontá-las; e da segunda forma se comportam as mucamas, que não respondem às perguntas de Carlota quando esta indaga sobre a mãe. Essas pequenas subversões, insuficientes para mudar o sistema que os oprime, a todos, dentro de um círculo fechado, entretanto chegam a incomodar a estabilidade dos senhores do castelo . De fato, se as subversões das escravas são, à primeira vista, inofensivas, na verdade elas são suficientes

para perturbar a suposta paz dentro do Grotão, ou ao menos para tornar evidente a falta de paz que há ali.

Por um lado, quando Dadade finge confundir Carlota, Celestina e a mãe do Comendador, ela só o faz porque as duas primeiras fingem acreditar, aceitando o jogo. Quando Carlota sai do jogo, e nega ser sua avó, a velha que até então parecia caducar imediatamente a chama de Carlota, aceitando o fim de sua pequena tentativa de subversão. Assim também é a interdição do saber que as mucamas tentam realizar, fazendo suspense e recusando-se a responder às perguntas de Carlota. Esta, porém, é quem permite novamente o jogo, aceitando as não-respostas de suas mucamas. Carlota não quer saber de verdade porque a mãe desapareceu, porque no fundo já sabe. Convivendo poucos dias na casa, percebe melhor do que qualquer outra personagem o que a mãe ali passava, porque ela própria ocupa agora o lugar da mãe. Entretanto, deixa-se enganar pelo suspense das mucamas, da mesma forma como Frau Luísa deixa-se amedrontar ao ver a negra fazendo tintura no caldeirão:

[A] Sr^a Luísa tinha os olhos fixos no tacho onde o negror que saía da madeira agora se espalhava em jatos rápidos. Parecia-lhe que depois seria lida a sorte de todos os moradores do Grotão naquela borra, quando pousasse no fundo. A negra devia ser grande feiticeira ... (PENNA, 1958, p. 906)

Se consideramos que essa perturbação da paz é também um modo de subversão, chegamos a uma interessante idéia acerca do que acontece com o subalterno emudecido.

Oprimido, fora do lugar de enunciação, resta ao subalterno fazer pequenas fissuras, que se exprimem em ruídos, incapazes de destruir o sistema, mas capazes de perturbar sua ordem, ainda que *a miúdo*. Permanecendo nas sombras, privado da palavra, da fala criadora, o subalterno com seu ruído incômodo não deixa de estar presente.

Em *A Casa velha das margens*, como apresentado anteriormente, na postura da Kissama há claramente uma negação ao *Logos* na opção por um não-discurso, uma *não-fala*. Como única alternativa dentro do círculo de colonialidade e poder, a não-fala ou o silêncio da Kissama é ruído que, incapaz de fazer vir abaixo as estruturas de opressão, incomoda. Ocorre assim a subversão, que acontece no silêncio, e o ruído que produz é suficiente para perturbar a paz. Daí a linda passagem de *Beloved* em que há a substituição da palavra pelo som: “In the beginning there were no words. In the beginning was the sound, and they all knew what that sound sounded like”. (MORRISON, 1988, p. 259).⁸

As subversões das escravas (*A menina morta*) ou de Kissama (*A casa velha das margens*), bem como as definições de Sixo em *Beloved*, são, aparentemente, saberes que apenas vêm à tona quando lhes é dada permissão para assim procederem. Da mesma forma, Paul D. é um homem somente porque Garner assim o dizia. Ora, se é necessária uma permissão de alguém para que o subalterno fale, como afirma Spivak, ele não pode falar, e está fadado a permanecer na sombra; no entanto, de lá mesmo ele poderá se fazer ouvir em

⁸ “No começo não houvera palavras. No começo houvera apenas o som, e todas elas sabiam o que era o som.” MORRISON, 2000, p. 302.

seu ruidoso silêncio.

As definições pertencem aos definidores, aos homens brancos. As mulheres e os negros, e sobretudo as mulheres negras, não podem falar porque até sua fala está vinculada ao querer daquele que as domina. Diversas vezes isso é exemplificado em *A menina morta*, no silêncio de Carlota ao ser interpelada pelo pai. Ele pergunta a ela se está feliz com o casamento e ela apenas responde o que ele espera ouvir:

Você sente-se feliz em vista da mudança que vai haver em sua vida?
– Sim... meu pai – murmurou Carlota, e cruzou as mãos em atitude de oração – apenas queria confessar-lhe que...
A frase perdeu-se em murmúrio indistinto. O fazendeiro fitou-a interrogativamente, mas quando a moça ergueu a vista, sentiu esfriar o sangue em suas veias, ao dar com o olhar de pássaro, duro e imóvel, que a examinava. (PENNA, 1958, p. 1059)

O ruído que o subalterno provoca nas sombras do silêncio em que se encontra exilado é, sem dúvida, em relação ao discurso dominante, pequeno. Talvez por esse motivo *A menina morta* seja um romance que, apesar de sua estrutura de grande narrativa, inclui na história a miudeza, o elemento pequeno e dispensável das descrições do cotidiano de forma tão detalhada. Na verdade, o narrador parece perder-se nos atalhos da história, na análise psicológica de cada personagem e nos detalhes das regras a serem cumpridas no cotidiano da fazenda.

Sendo a história dos detalhes, é também a história da interdição da fala.

Vamos tomar como exemplo dessa afirmativa o episódio em que o narrador apresenta uma situação de clímax dentro do romance. Nele, Carlota põe-se no meio de todos os escravos e não-escravos com um documento em mãos para falar. No entanto, como a tensão é insuportável, ela desmaia, e de novo não há a possibilidade de fala. Se considerarmos que o documento que Carlota tem em mãos pode ser a alforria de todos eles, este seria o momento ideal para a personagem subverter a ordem herdada do pai. Carlota poderia fazer um discurso, destruindo verbalmente a estrutura escravista e a ordem ali estabelecida. Entretanto, não é o que ocorre. Carlota, ao contrário, opta pelo silêncio, porque é ele sua única opção, o grande silêncio que envolve o Grotão. E o silêncio faz-se corrosivo.

Cornélio Penna constrói uma grande narrativa justamente para não contar a grande história. Sua história é a *anti-grande história*, e a interdição das palavras em seu livro é cheia de sentido. Tanto assim que a destruição da ordem e da estrutura da fazenda de fato ocorre, e é feita por Carlota, porém, se dá nas sombras e no silêncio. Não há discursos, nem mesmo explicações, porque tais modalidades de expressão revolucionária não são permitidas à personagem subalterna.

De forma análoga, Emídio, protagonista do livro de Arnaldo Santos, é incapaz de fazer desmoronar qualquer ordem estabelecida. Sujeito de dois mundos, como veremos adiante, Emídio toma consciência de sua situação de sujeito migrante ao conhecer o destino que a mãe Kissama tivera. Subjugado

como sua mãe/terra, ele sabe entretanto que o simples fato de existir é uma fatalidade para o mundo branco.

Assim também, outro personagem do mesmo livro, José Fontes Pereira, velho jornalista e filho do país, causa fissuras em seu silêncio. Sem poder escrever mais, doente, ele reside no bairro dos portugueses que, irritados com sua postura pró-independência, querem sua expulsão dali. Ele insiste, entretanto, em ocupar sua casa, a contra-gosto dos brancos do reino. A casa do velho jornalista chega a ser apedrejada a fim de que ele saia e vá para o bairro dos “pardos”. Fontes Pereira, entretanto, permanece, em silêncio, na casa destelhada, agonizando com febre até a morte, enquanto sua casa passa a ser visitada noite e dia por todo o tipo de angolanos. Em silêncio, o jornalista consegue incomodar e irritar os portugueses.

Tanto Arnaldo Santos quanto Cornélio Penna parecem ter consciência, ao desenharem Emídio e Carlota, da impossibilidade ou do paradoxo da representação do subalterno na literatura, até porque os *loci* de enunciação estão muito rigidamente estabelecidos. Sobre a questão da representação do subalterno, introduzirei a seguir algumas reflexões do autor John Beverley, (1997) que me ajudarão posteriormente a elaborar questionamentos sobre essa possível proposta de Penna e Santos.

No texto intitulado *Post-literatura: o sujeito subalterno e os impasses das humanidades*, Beverley discute sobre a fala do intelectual e o impasse de sua contraditória representação de um outro. Suas reflexões vão em direção à

questão da apropriação da literatura como discurso de poder, bem como à presença do testemunho, ou discurso testemunhal como uma alternativa para a figura do escritor enquanto “condutor de povos mudos”. Se o intelectual fala pelas massas e pelo povo, não é o povo que fala. Este permanece emudecido, e por isso morto. No intuito de falar por, no lugar de, o intelectual apropria-se da palavra e faz dela lugar de poder. Aí reside o problema básico da representação, e Beverley aponta a crise ao afirmar claramente : “me parece que este modelo de representación ya no funciona, que nos encontramos precisamente em su crisis...” (BEVERLEY, 1997, p. 150)

Ora, a representação do subalterno pelo intelectual, segundo Beverley, pode fazer com que o primeiro permaneça ainda mais nas sombras. Como, porém, tentar fazer no texto com que o subalterno fale? A posição do intelectual é, nesse caso, ambígua. Por um lado, representar o subalterno é falar por ele, deixando-o emudecido. Por outro lado, se o subalterno não fala, como não falar por ele, deixando-o ainda mais nas sombras?

O intelectual muitas vezes fala pelo outro, no lugar do outro e concentra o poder em sua fala, ao mesmo tempo em que faz de sua fala lugar de poder. Esse procedimento ambíguo do intelectual, sobretudo do intelectual latino-americano, é comentado amplamente pelo autor Alberto Moreiras (2001) em “Ficções teóricas e conceitos fatais”, capítulo de seu livro *A exaustão da diferença*. Moreiras comenta sobre o próprio discurso, questionando-o :

(...) não há saída a não ser que compreendamos primeiro até que

ponto nossos instrumentos discursivos acham-se eles próprios comprometidos pela crise. Se nosso questionamento pode ser suficientemente radical, ou se estamos sempre destinados a descobrir que nossas supostas desconstruções, longe de desestabilizarem “um sistema não-igualitário”, podem apenas acabar por reforçá-lo, perpetuando, assim, a crise... (MOREIRAS, 2001, p. 103)

Moreiras ainda vai além em suas considerações e comenta o discurso da universidade sobre América Latina. Entre muitos questionamentos, o crítico se pergunta que tipo de discurso seria o discurso crítico latino-americanista. Sem responder a si próprio, Moreiras nos oferece reflexões interessantes acerca da classificação de Lacan sobre os tipos de discurso, e fixa-se no discurso do mestre. Segundo Moreiras:

O discurso do mestre é o discurso do significante sem sentido: o significante mestre. Este não precisa explicar a si mesmo, pois simplesmente existe, e existe ‘porque sim’. Frente ao discurso do mestre, somos todos escravos. (...) O latino-americanismo é um discurso do mestre no sentido de que nossa relação com ele, na universidade atual e nas ciências humanas, pode ser descrita em termos de uma relação com o significante mestre. O discurso da universidade é o discurso da verdade, do saber enquanto sistema, do saber reunido da universidade. Ele é o discurso do princípio da razão. (MOREIRAS, 2001, p. 105)

Volto agora ao texto de Morrison a fim de exemplificar as questões que proponho. O professor de *Beloved* representa seus escravos separando suas características humanas das animais. É ele uma caricatura do intelectual que

representa e fala pelo subalterno, pondo-o sempre em um determinado lugar em relação ao Mesmo. Ele detém a linguagem do mestre, do instruído, algumas vezes da universidade. Desenvolve um trabalho de pesquisa com cientificidade, tirando as medidas dos escravos e tomando nota cuidadosamente. Repreende os sobrinhos ao ver que eles têm dificuldades de separar do lado certo de seus cadernos as características animais das características humanas. Enfim, ensina-lhes a desenvolver o trabalho de analisar o outro com método e razão.

Tal atitude reporta-me diretamente às considerações de Beverley e de Moreiras. O nomeado “outro” contribui apenas para ampliar o conceito de razão do intelectual, servindo como um objeto de conhecimento e experimentação. Em outras palavras, servindo para se compreender o “irracional”.

Pensando sobre a literatura de Cornélio Penna, Toni Morrison e Arnaldo Santos, percebo que são intelectuais cujos textos representam alegoricamente o processo de negociação entre silêncio/fala, memória/esquecimento. Como apresentar esse processo sem se prender a lugares fixos de enunciação? Como questionar, através do próprio lugar do subalterno, a rigidez deste lugar pré-estabelecido por um pensamento do dominante? Como colocar os lugares outrora demarcados livres e em jogo na narrativa? Como deixar que o subalterno saia da sombra e fale no texto?

Voltando a Moreiras, é possível considerar com ele que a solução (que ele busca em Derrida) é um colocar-se dentro e fora em rápida oscilação. Para esse processo de remoção do sujeito, a linguagem e sobretudo a literatura são

palcos ideais. Segundo Moreiras, talvez seja possível na literatura entender que o subalterno está sempre em outro lugar, fora do alcance de interpelação hegemônica, mesmo em condições de dominação como a escravidão. O autor ainda se pergunta, contudo, se é possível que o subalterno seja uma voz que fala silenciosamente em sua recusa de se submeter ao poder hegemônico.

Ora, se a escritura ocupa este “não-lugar, lugar sem lugar não marcado”, que Derrida trabalha em *Khôra*, que Silviano Santiago nomeou como entre-lugar, e que entendo como fantasma em *A Casa velha das Margens*, em *Beloved* e em *A menina morta*, ela é capaz de subverter em silêncio e ruído. Na negação da palavra, do *Logos* criador, no abandono da fixidez do texto, há um jogo de lugares que constrói o resgate da memória e subverte o texto.

Gayatri Spivak afirma que o intelectual que fala pelas minorias, ao intitular o sujeito colonial como “outro”, segue colocando-o em um lugar de obscuridade. Segundo a autora, este “outro”, que ela chama de “subalterno”, exilado como objeto da fala de um “mesmo”, não pode falar. Não seria possível, no entanto, justamente questionar a ausência como presença, o silêncio como fala, o fantasma como presença fluida, oscilante, que, com ruído, é incapaz de desabar o sistema em que está preso, mas pode perturbar e pôr à mostra a falência de um sistema contraditório?

É assim que trabalham Penna, Morrison e Santos nas obras em questão. Na não-fala, no lugar sem lugar não-marcado, no silêncio, se dá a subversão. No vazio, nas lacunas, na não-palavra, o subalterno fala e subverte. Nas memórias

inexprimíveis e opressoras, vem também a lembrança dos esquecidos e não-amados. Sem ocupar lugar, a lembrança então subverte.

CAPÍTULO 2

CONSTRUÇÕES EM *DESCONSTRUÇÃO*

A palavra é um pacto com o tempo. Mesmo que seja um tempo fissurado entre realidade e sonho, entre vivido e por viver, entre ruído e silêncio. (TAVARES, 1985, p.35)

No livro *Paisagens imaginárias*, Beatriz Sarlo considera, no artigo “Arte, História e Política”, que a escrita é uma atividade de esquecimento e ao mesmo tempo de lembrança. Escreve-se para esquecer, mas ao mesmo tempo não é possível deixar de guardar, ainda que em pequenos resíduos, uma leitura. Na permanência dos resíduos, moram a persistência do autor e a possibilidade da leitura de uma nova versão da história.

A literatura, incômoda, reorganiza então o mundo real, muitas vezes a partir de seus resíduos, mas em outra forma, talvez nova e aberta ao *possível* de outras realidades. O efeito da narrativa de um fato histórico deixa marcas, resíduos inapagáveis daquilo que a caixa de Pandora registrou. A partir deles, um autor, em suas múltiplas possibilidades de reorganizar ou reaproveitar o real, pode

escrever exatamente o contrário do real. Ao ser mirado, porém, como um espelho, aquilo que o autor escreveu parece mostrar, não a imagem invertida que contém, mas a outra, inversa, que não possui; em outras palavras, o real.

Um desses textos parece ser *A construção* de Kafka, porque, quando refletido ou relido, sugere exatamente *A desconstrução* e, de fato, é a partir dessa inversão que iniciei muitas das considerações já parcialmente introduzidas neste trabalho. Neste capítulo, conforme propus na introdução, buscarei levantar algumas questões a partir desse texto que acabou tornando-se um ponto de partida para a leitura de *A menina morta*, *Beloved* e *A casa velha das margens*.

A construção começa assim: “Instalei a construção e ela parece bem-sucedida.” (KAFKA, 1985, p.63) A partir dessa primeira brevíssima frase, o autor nos deixa entrever o que será na verdade todo o texto inacabado: uma discussão sobre o bom sucesso ou não da construção. Sem ainda entrarmos nela, permaneçamos em torno, circulando, pisando com cuidado suas bordas-limites, fronteiras com outros textos.

Gilles Deleuze, no texto *Por uma literatura menor*, refere-se a Kafka ao comentar sobre o processo de desterritorialização da língua. Segundo Deleuze, uma língua é susceptível de um uso seguindo linhas de fuga criadoras. Aí se dá a desterritorialização absoluta. É possível, assim, estar na própria língua como estrangeiro, e servir-se da língua “maior” para gritar contra um determinado programa político.

Ora, Kafka, de acordo com Bradbury no livro *O mundo moderno*, é o

escritor mais perturbador do século XX. (BRADBURY, 1989, p.84) Além de antecipar o mundo surreal da história contemporânea, de abalar e destruir a imaginação moderna, Kafka exprime a fragilidade e o terror que sentimos na era contemporânea. Em Kafka, a literatura das minorias é mencionada em suas primeiras anotações e diários, e isso provavelmente se relaciona ao fato de ser ele minoria enquanto judeu-tcheco falante de alemão.

Refletindo sobre as informações acima, tomamos um pequeno trecho de Seligmann-Silva, em *O local da Diferença*. O autor afirma que:

Não há esperança na literatura de Kafka, porque ela leva até às últimas conseqüências o saber em torno dessa linguagem decaída, dessa linguagem que condena *a priori*, que exclui e vive dessa exclusão.(...) Kafka apresenta o nosso mundo desterritorializado e nos identificamos com essa paisagem. A culpa vai mais longe do que o peso histórico do século XX poderia fazer pensar: ela remonta a toda história da humanidade como uma história de barbárie, de recalçamento. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.75)

A literatura, na vanguarda da linguagem, ensina a jogar com o simbólico, ao buscar caminhos que levem ao real. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.74) Seguindo ainda o pensamento de Seligmann-Silva, a literatura pode abrir uma “cripta”, com as mesmas características da concepção freudiana de *Umheimlich* – sinistro, estranho, algo familiar que não deve ser revelado, escondido. O que entretanto habitaria essa cripta seria o próprio histórico, algo conhecido e esquecido... encenado nas histórias de Kafka, onde a justiça pode ser tão impenetrável quanto o núcleo duro da linguagem. Daí aparecer o “espetáculo da

catástrofe na literatura de Kafka, o trauma do indivíduo alienado, moderno, rasgado por uma ferida permanente. Em suas histórias, os sobreviventes somos nós, culpados e voltados tarde demais aos nossos mortos.

De fato, a literatura do século XX – a de Kafka em especial – é atravessada e abalada pela história, e estar no tempo pós-catástrofes significa habitá-las, entrar na cripta aberta, sentir o perfume dos mortos, ouvir no silêncio que paira ali seus lamentos e murmúrios indecifráveis. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.63) Se levantá-los seria impossível, também assim seria enterrá-los para sempre, fechar a porta do túmulo, apagar os vestígios de um cheiro sempre presente, cruel, familiar e, mais que tudo, um odor que faz lembrar. Com cuidado, entremos na construção de Kafka.

Em *A construção*, o habitante de seu “castelo”, seu lar, após proclamar que instalou a construção e que esta lhe *parece* bem-sucedida, desenvolve a narrativa através de descrições de sua toca, a construção. Vê-se, contudo, que logo no segundo parágrafo o habitante comenta sobre a necessidade de que a entrada fosse vedada por musgos. As contradições prosseguem no parágrafo seguinte, em que o mesmo narrador argumenta que, por outro lado, a necessidade de uma saída instantânea impede a primeira idéia.

A partir daí, seguem afirmações na maioria das vezes contrárias umas às outras, e a narração inteira é um apontar das muitas falhas da construção e a lamentosa descrição dos métodos que poderiam ter sido usados para melhorá-la. Ainda, por outro lado, há o tempo todo a constatação das falhas desses métodos

que fatalmente apareceriam ao serem empregados.

O sujeito que habita a construção é ambíguo como sua própria morada, contente em um momento ao refletir sobre os “pobres andarilhos sem casa (...) entregues aos estragos do céu e da terra” enquanto ele se encontra “aqui deitado num recinto garantido por todos os lados...” (KAFKA, 1985, p.66). Por outro lado, apresenta-se desgostoso em outro momento, a ponto de sair em disparada pela floresta, sentindo em seu corpo “novas forças para as quais, de certa maneira, não há espaço na construção, nem mesmo na praça do castelo, ainda que esta fosse dez vezes maior.”(KAFKA, 1985, p.74). Neste ponto percebemos que a construção que antes representava proteção e paz é percebida como algo opressor.

Dando continuidade ao texto, o mesmo labirinto que o neurótico habitante construíra à entrada para prender seus inimigos, tão vitoriosamente descrito nas primeiras páginas, é apontado mais tarde como grande perigo, por poder também prendê-lo e matá-lo. Em outras palavras, a construção pode se voltar a qualquer momento contra seu habitante e criador, nas armadilhas que ele mesmo criara para prevení-lo do encontro com um outro.

De fato, todos os esforços que o sujeito que narra o texto empreende em sua construção são para evitar o seu possível contato com o outro, e esta deve ser assim o lugar de isolamento completo do mundo externo, livre do medo e dos perigos fatais desse encontro. Precisa ser lugar onde reina o silêncio absoluto embora utópico, já que os fantasmas do medo e da presença de um outro suposto

não deixam de habitar, desde o início, junto com o sujeito, seu lar: “fico escutando no silêncio que aqui reina inalterado dia e noite, sorrio tranqüilizado...(...)Aqui, não importa que se esteja na própria casa, pois o fato é que se está na casa deles.” (KAFKA, 1985, p.65)

Já no final do texto essa presença do outro se torna mais insuportável, e um medo crescente de um encontro assombra o morador da construção. Esta se apresenta falida desde o início, já que no fim “tudo permanece inalterado”, e desde a primeira frase do texto a construção apenas *parece* bem-sucedida em sua função principal de isolamento do sujeito.

Afinal, quem é este “outro” que atemoriza em sua ausência o morador, dono da casa, senhor do castelo? Para o narrador de *A construção*, está claro que há em sua toca, ou muito próxima a ela, uma alteridade que atemoriza como um fantasma, sem se deixar ver. Silencioso, este “outro” não pode defender-se no monólogo ininterrupto que é o texto de Kafka, já que somente o narrador-morador detém a fala. Assim, o que conhecemos deste “outro” escondido nas proximidades do “castelo” vem somente do discurso permeado de contradições e medos deste sujeito-narrador em relação a este “outro”, cujas ameaças ele próprio cuida de deduzir e analisar. É ele quem quer se defender “deles”, de outros possíveis e pensados, embora não consiga.

Esses temidos seres, entretanto, jamais vêm a aparecer no conto, e não se sabe se realmente existem. Como fantasmas, são ameaças invisíveis à aparente estabilidade do habitante e de sua construção. A simples possibilidade de

existirem perturba o narrador-sujeito, que passa a viver em função da possível existência de um outro que ameaça. Do ponto de vista dele, um encontro amigável é impossível:

De resto, procuro decifrar os desígnios do animal. Ele está migrando ou trabalhando na própria construção? Se estiver no curso de uma migração, então será possível um entendimento com ele. Se rompe caminho na minha direção, dou-lhe um pouco das minhas provisões e ele segue viagem. Muito bem, é o que ele faz. Naturalmente, no meu monte de terra posso sonhar tudo, até um acordo, embora eu saiba perfeitamente que algo assim não acontece e que, no momento em que avistarmos um ao outro, mais: no momento em que nos pressentirmos um perto do outro, mostraremos, sem sentir, nossas garras, nossos dentes um para o outro. (KAFKA, 1985, p.104)

O diálogo, a troca com o possível estranho, é impossível do ponto de vista do sujeito habitante da construção de Kafka. De antemão, este ser estranho é chamado de animal, já ocupando a categoria do não-humano em uma classificação que separa o que é humano, racional, compreensível, subjetivo daquilo que é desconhecido, incompreensível enfim.

Essas características que o morador atribui ao “outro” são as ameaças que ele traz consigo e que fazem dele um invasor. Tais ameaças, entretanto, não podem ser comprovadas como perigo real, já que sequer a existência do invasor é comprovada. Assim sendo, as ameaças que o outro apresenta pertencem ao próprio sujeito. Em outras palavras, este “outro” é estigmatizado como um invasor, como uma ameaça à paz da construção. Entretanto, tal ameaça é plantada pelo próprio sujeito, que torna impossível um encontro.

De fato, esses medos introjetados no outro parecem criar nele uma selva intransponível. Essa selva apresenta-se como uma floresta fechada como as florestas tropicais, escuras, cheias do horror do medo dos animais selvagens e de canibais.

O autor de literatura inglesa Conrad em *Heart of darkness* já apresentava esse horror da selva africana que levava à loucura, à selvageria total, uma ameaça ao humanismo do homem branco e civilizado.(CONRAD, 1994)

A época em que Kafka viveu coincide em parte com a época de Conrad. Este último, imigrante na Inglaterra, filho de patriota polonês, nascido na Ucrânia que poucos anos depois viria a ser controlada pela Rússia czarista, é um desterritorializado também. Entra para a marinha inglesa e assume a nacionalidade britânica, e se utiliza mais tarde da língua inglesa para escrever. (BRADBURY, 1989, p.91)

Kafka e Conrad estão situados no início do século XX em um contexto de ascensão da xenofobia na Europa, e seus textos “gritam” – para usar o termo de Deleuze – contra um sistema hegemônico de dominação e exclusão das minorias. (DELEUZE, 1977, p.30)

Em *Cultura e imperialismo*, o crítico pós-colonial Edward Said discute as teorias que justificaram o Imperialismo e a dominação de povos tribais nos séculos XIX e XX, bem como a “visão consolidada” que justificava a ocupação de terras pelos europeus. (SAID, 1999, p.99-244) O autor então utiliza justamente o livro *Heart of darkness* para exemplificar suas afirmações, e nesse ponto recorreremos a algumas delas.

Said comenta sobre as “trevas” que aparecem na selva africana de *Heart*

of darkness, que se traduziriam na resistência e luta pela independência africana. Conrad, segundo ele, estaria à frente de seu tempo por ter percebido e deixado à mostra em seu livro que as trevas, traduzidas em seu texto como selva e horror, possuem autonomia. Assim, a escuridão pode retomar e reivindicar o que o imperialismo havia considerado como seu. Said afirma que Conrad, embora não tenha reconhecido que as trevas são a resistência ao imperialismo, percebeu que elas existiam e tinham autonomia. Dizendo em outras palavras, ameaçavam a paz do mundo europeu e o belo (e cruel) projeto de civilização. Como Kafka faria anos depois, Conrad deixa à mostra as ameaças que o denominado “outro” representava à paz do dono da construção, ao senhor branco imperialista e dono dos meios de produção. Quieto em sua toca, o sujeito-morador e detentor da fala teme as trevas, mesmo sem vê-las de perto.

A partir dessas considerações, tomemos o livro de Morrison, *Beloved*, que traz a questão da escravidão do negro africano nos Estados Unidos no século XIX. Em uma das poucas digressões de *Beloved*, em que Morrison parece dialogar com o leitor, é apresentada a selva do horror de Conrad presente sob a pele de cada negro. A voz que narra, entretanto, não se limita a falar sobre a selva que existe sob as peles dos afro-americanos. Indo mais além, ela afirma que a selva que cresce (e cresce) dentro deles não vem de seu lugar de origem – África. Ao contrário, a selva, cenário do horror que Conrad apresenta, foi introjetada no negro pelo próprio branco. Ameaça o branco e é, como disse Said, resistência ao imperialismo, mas foi plantada pelo próprio colonizador dentro

do negro.

Segundo Said, Conrad é capaz de perceber que as trevas podiam ser colonizadas ou iluminadas através de projetos cruéis e bem-intencionados de levar a luz civilizadora a lugares supostamente escuros. Além disso, Conrad percebe que essas “trevas” possuem autonomia. O que ele não demonstra é a percepção de que essas trevas eram um mundo resistindo ao imperialismo:

A limitação trágica de Conrad é que, mesmo podendo enxergar com clareza que o imperialismo, em certo nível, consistia essencialmente em pura dominação e ocupação de territórios, ele não conseguia concluir que o imperialismo teria de terminar para que os “nativos” pudessem ter uma vida livre da dominação européia. Como indivíduo de seu tempo, Conrad não podia admitir a liberdade para os nativos, apesar de suas sérias críticas ao imperialismo que os escravizava. (SAID, 1999, p.63)

É Morrison contudo que dá ainda um passo além, porque percebe que as trevas são a resistência ao imperialismo, afirmando que foram plantadas no negro pelo próprio branco. Em outras palavras, sem o imperialismo não há trevas ou lugar de horror.

A selva de que nos fala Morrison em *Beloved* supera a selva africana de Conrad. Além disso, ela reflete as afirmativas anteriores sobre o medo que o habitante da construção de Kafka possui do outro, daquilo que ele mesmo plantou no chamado “outro”:

Whitepeople believed that whatever the manners, under every dark skin was a jungle. Swift unnavigable waters, swinging screaming baboons, sleeping snakes, red gums ready for their sweet white blood. In a way, he thought,

they were right.(...) But it wasn't the jungle blacks brought with them to this place from the other (livable) place. It was the jungle whitefolks plated in them. And it grew. It spread. In through and after life, it spread, until it invaded the whites who had made it. Touched them every one. Changed and altered them. Made them bloody. Silly, worse than even they wanted to be, so scared were they of the jungle they had made.(MORRISON, 1988, p.198)⁹

Além da citação acima, temos em diversos pontos da narrativa referências a uma árvore estampada nas costas de Sethe. A “árvore” é o desenho das marcas de uma surra com açoite que a personagem levou e que a impulsionou a fugir. Mirando mais de perto esse exemplo, vemos que a árvore que a personagem afirma diversas vezes carregar nas costas foi implantada pela dominação e açoite do branco:

‘-What tree on your back?’

‘-Huh.’ Sethe put a bowl on the table and reached under it for flour.

‘-What tree on your back? Is something growing on your back? I don't see nothing growing on your back.’

‘-It's there all the same.’

‘-Who told you that?’

‘-Whitegirl. That's what she called it. I've never seen it and never will. But that's what she said it looked like. A chokecherry tree. Trunk, branches, and even leaves. Tiny little chokecherry leaves. But that was eighteen years ago. Could have cherries too now for all I

⁹ “Os brancos acreditavam que, fossem quais fossem as maneiras do indivíduo, sob cada pele escura existia uma selva. Águas turbulentas e não navegáveis, macacos aos gritos pendurados nas árvores, cobras adormecidas, gengivas vermelhas prontas para sugar o doce sangue branco: de certo modo, pensou, eles tinham razão. (...) Mas não era uma selva trazida de seu lugar de origem. Era a selva que os brancos tinham plantado neles. E ela crescia. Aumentava. Na vida, durante a vida, depois da vida, ela se espalhava até alcançar os brancos que a haviam plantado. Tocava a todos. Mudava-os, alterava-os. Tornava-os sedentos de sangue, piores do que queriam ser, porque estavam muito assustados com a selva que eles mesmo tinham plantado.” (MORRISON, 2000, p.233)

know.’(MORRISON, 1988, p.15-16) 10

Essa selva plantada no negro pelo branco assemelha-se às ameaças que o habitante da construção atribui a um possível invasor. O “outro”, assim nomeado pelo habitante, é aquele que vive nas sombras, mas que a qualquer momento pode surgir com sua selva e suas ameaças e ser fatal. À luz desse conflito, voltamos às trevas da construção e de sua função.

O “castelo” resume-se em múltiplos corredores e labirintos, em uma praça requintada e em inúmeros pequenos cômodos. Cabe a essa refinada construção o dever de proteger seu habitante. Porém, as ameaças estão dentro, ao lado, por toda parte. Cercam e invadem a construção e seu morador. Incomodado, resta a ele empreender mudança após mudança para afastar uma estranha presença. Entretanto, cada mudança que o habitante emprega em sua construção requer uma outra, e assim sucessivamente. A obra nunca é capaz de garantir ao habitante a tranquilidade da impossibilidade de um encontro com o temido “outro”. Nesse sentido, o castelo não garante estabilidade, mas apresenta falhas e insegurança.

Por outro lado, por vezes o seu habitante, escondido em um dos pequenos recintos, se sente isolado do mundo externo. Ainda nesse caso, a casa do narrador de Kafka está longe de ser um “doce lar”. Isso se dá porque a curta sensação de

¹⁰ -Que árvore é essa em suas costas? –Nada. – Sethe colocou uma tigela e a farinha sobre a mesa. – Que árvore é essa? Tem alguma coisa crescendo em suas costas? Não vejo nada aí. –Está aqui, mesmo assim. –Quem lhe contou isso? – A mocinha branca. Foi assim que ela a chamou. Nunca a vi e nunca verei. Mas ela disse que parecia uma árvore. Uma cerejeira silvestre. Tronco, galhos, até mesmo folhas. Pequeninas folhas de cerejeira. Mas isso foi há dezoito anos. Pelo que sei, poderia haver frutos agora. (MORRISON, 2000, p.26)

aconchego e proteção logo dá lugar a uma outra sensação, de aprisionamento e opressão. Funciona, assim, como uma prisão, que oprime o seu habitante, constituindo-se um lugar de confinamento: “Também não estou destinado e entregue à vida livre (...), a construção me ocupa muito a cabeça” (KAFKA, 1985, p.74)

Em outras palavras, parecendo ser bem sucedida, a construção, ao invés de defender, oprime, apresentando-se falida, cheia de fantasmas e medos que ela não pode prevenir. Esse último aspecto da construção é especialmente percebido pelo sujeito quando ele se encontra do lado de fora dela: “É como se não estivesse diante da minha casa, mas de mim mesmo dormindo (...).De certa maneira tenho o privilégio de ver os fantasmas da noite....”(KAFKA, 1985, p.74)

O narrador do texto parece , do lado de fora de sua toca, assistir a si mesmo dormindo dentro de seu lar, ou ao duplo de si mesmo em contato com os fantasmas da noite. Incapaz de conviver tranqüilamente com esses fantasmas que habitam consigo a toca, o estranho personagem-habitante de Kafka é um ser que vive sob constante tensão e paranóia, que não consegue esquecer possíveis ameaças nem quando se alimenta das “coisas de que mais gosta”.

Como a construção de Kafka, a construção literária é inesgotável de reformas, constante desconstrução. Inesgotável e aberta, construída muitas vezes a partir de resíduos da História, é o local propício para que todas as ameaças e fantasmas desse “outro” venham à tona.

Voltando às reflexões de Derrida já citadas em um capítulo anterior deste

trabalho sobre a escrita e a subversão, é possível afirmar que, através da escritura, pode ocorrer a subversão. Em outras palavras, o subalterno, tradicionalmente chamado “outro” e colocado nas sombras, tem na literatura uma possível chance de se fazer ouvir, já que o deus subalterno, que subverte das sombras, é o deus da escritura.

Através da escritura, é possível, portanto, subverter a ordem, “dar voz” ao que tradicionalmente foi colocado nas sombras. Contudo, um questionamento do capítulo anterior põe em risco este processo de subversão. Trata-se da questão da possibilidade da fala do subalterno.

Como “dar voz” ao que não tem voz sem necessariamente falar por ele? Como apresentar o subalterno sem representar o subalterno? Como desconstruir os locais fixos de enunciação? Diante desses questionamentos, volto a Kafka, e em seguida a Morrison, Penna e Santos.

Em *A construção*, Kafka desenha a desconstrução. O castelo está em desconstrução, o texto é uma construção inacabada e aberta. Tanto dentro do texto quanto dentro do castelo habitam os fantasmas calados, que entretanto fazem-se presentes, ainda que somente através da fala do narrador e proprietário ou de seu ruído ininteligível. Trazem consigo a “selva” plantada dentro deles pelo próprio dono da casa e dono das definições.

Entretanto, sua maior ameaça é justamente sua ausência, sua permanência nas trevas da noite, onde o habitante não pode e não se atreve a enxergá-los. Sua maior ameaça são os medos que o próprio dono do castelo plantou em si mesmo

por causa deles.

Em seu silêncio, em sua não-fala, os estranhos, os fantasmas, os “outros” são a subversão. Trazem ameaça. Não dizem nada, mas os sinais de que estão dentro da construção são um som insuportável para o morador. E isso é tudo o que produzem: uma não-fala, um som sem palavras, um ruído que o morador não entende – e nem suporta. Ausência de *Logos*, presença de ruído e silêncio. Mas seria o silêncio uma presença?

Eni Orlandi, em *As formas do silêncio*, afirma que o silêncio pode ser *fundante*. (ORLANDI, 2007, p.14) A autora parte de uma afirmação de Roland Barthes, discordando desse autor que argumenta que:

A observação da materialidade (significativa) do silêncio nos permite ser críticos em face da afirmação categórica de que a linguagem não tem exterior. (BARTHES apud ORLANDI, 2007, p.51)

Segundo Orlandi, a linguagem tem exterior. No exterior à linguagem, moram e dormem os possíveis sentidos. Estes não *estão* em lugar algum, mas se *produzem* nas relações. O silêncio é então a garantia da escolha dos sentidos, é a possibilidade de movimento e deslocamento, múltiplo porque múltiplos são os sentidos possíveis. (ORLANDI, 2007, p.28) Ainda seguindo o pensamento dessa autora, o sentido não possui exterior, mas nele estão a linguagem – excesso- e o silêncio. Sem falar, o silêncio é. A possibilidade de escolha, de um mover-se entre palavras que disciplinam a selvageria dos sentidos possíveis. Desta forma, dizer é domesticar o significar, é silenciar outros sentidos, uma vez que “o

silêncio é a condição de possibilidade de o dizer vir a ser outro.”(ORLANDI, 2007, p.154)

Se entendermos o silêncio como devir, torna-se possível a produção da diferença, uma vez que o sujeito, atravessado por múltiplos discursos, estaria condenado à total dispersão. Sendo o sentido errático, o sujeito pode tornar-se movente, o que o mantém em sua identidade. (ORLANDI, 2007, p.90) A questão aqui é entender que capaz de manter a identidade do sujeito é justamente seu estar- em- silêncio.

Assim, embora nosso imaginário social tenha destinado um lugar menor para o silêncio, ele pode significar de muitas e outras maneiras, sendo infinita a possibilidade em si mesmo, e sendo a escrita a “forma específica de fazer silêncio, de fazer ressoar o silêncio de outros sentidos.” (ORLANDI, 2007, p.84)

Horizonte –e não vazio – o silêncio é o tecido intersticial, infinito de possibilidades, proposta possível de resistência na arte, segundo L. Jenny, quando exercido com tal intencionalidade. (JENNY apud ORLANDI, 2007, p.165)

Ora, se a relação com o outro se dá pelo silêncio – e não pelo implícito, mas pelo silêncio enquanto infinito de possibilidades, e se por outro lado ele – o silêncio – pode significar por si mesmo, estando fora da linguagem (*Logos*) mas não fora dos significados, sua presença (ausente) pode perturbar. Em primeiro lugar, a perturbação pode vir ao controle exercido pela urgência da linguagem, mas também, e principalmente, ao discurso, onde um outro (outro sentido,

possível, escondido, negado, preterido) está sempre presente, e muito necessariamente, uma vez que sem sua negação o sujeito se perderia, disperso na multiplicidade de escolhas e falas.

Sendo assim, volto à construção de Kafka, onde o silêncio – ou a alteridade de sentidos preteridos – dorme com o narrador-sujeito amedrontado por eles. Indesejados, os ruídos e o silêncio estão presentes; conviver com eles é inevitável. Da mesma forma, em Morrison, em Penna e em Santos temos *construções* em desconstrução, habitadas por silêncios múltiplos, que, como um mar profundo, escuro e incalculável, escorrem por entre as palavras, em um movimento monótono e perturbador. Adentrar essas construções também é inevitável.

1- Ruído e silêncio: a não-linguagem de *Beloved*

Em *Beloved*, a subversão da linguagem se dá de forma explícita e significativa. Toni Morrison apresenta a casa 124 como um lugar habitado por sons, não por palavras. Há a ausência de *Logos*, da Palavra Criadora, e presença de ruído. Lugar de vozes indecifráveis, a casa é uma construção cheia de fantasmas:

Mixed in with the voices surrounding the house, recognizable but undecipherable to Stamp Paid, were the thoughts of the women of 124,

unspeakable thoughts, unspoken. (MORRISON, 1988, p.19)¹¹

Morrison , além disso, dá várias indicações de uma ausência de *Logos* criador em seu texto:

In the beginning there were no words. In the beginning was the sound, and they all knew what that sound sounded like.(MORRISON, 1988, p. 259) ¹²

A recusa de Morrison ao logocentrismo é percebida também na crítica às definições de Schoolteacher com sua autoridade de nomear e dar definições a coisas e pessoas, questão discutida no primeiro capítulo deste trabalho. Por outro lado, o próprio Garner, dono benevolente, é quem dá seu nome a seus escravos, e os chama de homens. Ambos, Schoolteacher e Garner, estão cheios da herança iluminista presente no etnocentrismo euro-americano. Ao poder do *Logos*, Morrison contrapõe a não-fala de Sethe ao perceber que seus filhos seriam recapturados:

Simple: she was squatting in the garden and when she saw them coming and recognized schoolteacher's hat, she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thought anything, it was **No. No. Nono. Nonono.**¹³ (MORRISON, 1988, p.163, **grifo meu**) .

¹¹ “Misturados às vozes que cercavam a casa, reconhecíveis mas indecifráveis para Stamp Paid, estavam os pensamentos das mulheres da 124. Pensamentos não-falados, impossíveis de serem expressados em palavras.”(MORRISON, 2000, p.233)

¹² “No começo não houvera palavras. No começo houvera apenas o som, e todas elas sabiam o que era o som.”(MORRISON,2000,p..302)

¹³ “Simple: estava de cócoras no jardim quando os vira chegado, e reconhecera o chapéu do professor. Ouvira o barulho de asas – pequeninos colibris enfiando os biquinhos em seu lenço de cabeça, chegando até os cabelos e batendo as asas. Seu único pensamento fora: Não. Não. Não. Não. Não. Não.” (MORRISON, 2000, p.191)

Quando Sethe se vê ameaçada pelo dono da fala, escuta ruídos de pássaros. A única coisa que pode pensar é em um balbuciar de negativas, entretanto muito mais expressivas que um discurso abolicionista. Por outro lado, Schoolteacher é uma caricatura do pensamento racionalista, sempre em volta com um caderno em mãos, escrevendo sobre os escravos e ensinando seus sobrinhos a escrever as características humanas de Sethe à esquerda, e as animais, à direita de seus cadernos. Sua lógica divisiva e seu cientificismo pseudo-empírico são um exemplo daquilo que Morrison considera ser a linguagem do controle e da vigilância.(KHAYATI, 1999)

Considerando a análise de nomes dos personagens, é curioso notar que o marido de Sethe, morto na tentativa de fuga, e seus dois filhos, que posteriormente fogem da casa de Sethe amedrontados com a força estranha da irmã morta que assombra a casa 124, são os únicos personagens negros do núcleo principal da narrativa definitivamente nomeados do livro. Eles, entretanto, não falam uma palavra sequer durante todo o texto. Halle, Howard e Burglar são apenas referidos por outros personagens, que falam deles, mas eles mesmos não falam no texto.

Os outros negros têm nomes que foram colocados por seus donos, ou simplesmente estão vinculados a algum homem branco. Este é o caso dos escravos da fazenda Sweet Home, Paul D Garner, Paul F Garner, Paul A Garner, que recebem o nome de seu dono, Mr. Garner. É o caso também de Denver,

filha caçula de Sethe, que recebe o nome de Amy Denver, a menina branca que ajuda a escrava fugitiva a parir no barco. Sixo, o escravo rebelde da fazenda, é um número, o sexto escravo da fazenda, e quando morre queimado grita apenas “Seven-0”, referindo-se à seu filho, no ventre de sua parceira, definida apenas como Thirty Miles girl, porque ele andava trinta milhas para encontrá-la.

Continuando nessa investigação dos nomes dos personagens de *Beloved*, chegamos a Baby Suggs, sogra de Sethe e mãe de Halle, um dos casos mais curiosos dessa recusa à linguagem, que estamos investigando. Tendo trabalhado por dez anos na casa do dono Garner, Baby Suggs se vê livre por volta dos sessenta anos graças ao filho, que trabalha aos domingos para pagar a liberdade da mãe. O próprio dono a leva em sua carroça até Cincinnati, a fim de que ela comece sua vida de liberta. No diálogo entre os dois, na carroça, Garner a chama de “Jenny” várias vezes, sem que a negra pareça se importar. Ele então menciona que a levará até a casa dos Bodwin, abolicionistas e contrários à escravidão – inclusive a “branda”, chamada por eles “tipo Garner” – e algo curioso se passa:

‘-(...)Name of Bodwin. (...)I been knowing them for twenty years or more.’

Baby Suggs thought it was a good time to ask him something she had long wanted to know.

‘-Mr Garner,’ she said, ‘why you all call me Jenny?’

‘Cause that what’s on your sales ticket, gal. Ain’t that your name? What you call yourself?’

‘-Nothing’, she said. ‘I don’t call myself nothing.’(MORRISON, 1988, p.142) ¹⁴

¹⁴ (...)O nome deles é Bodwin.(...) Nós nos conhecemos há mais de vinte anos. Baby Suggs achou que essa era uma boa ocasião para lhe perguntar algo que havia muito tempo queria saber. – Senhor

Ao mencionar o nome dos amigos, os Bodwin, conhecidos de Garner “há mais de vinte anos”, Baby Suggs, conhecida de Garner há mais de dez anos enquanto escrava –notemos bem – de dentro de casa, enfim, alguém que praticamente morara com ele e sua esposa durante mais de dez anos, resolve só então questionar porque o senhor sempre a chamou, durante todos esses anos, de Jenny.

Muitas considerações poderiam ser feitas a partir desse episódio. Garner nomeia os Bodwin, seus *conhecidos*, mas desconhece completamente a escrava que vai a seu lado na carroça. Não há trânsito entre a casa-grande e a senzala, mas um tipo de comunicação (se é que assim podemos chamar) muito falha entre mundos que não se entendem – mesmo ou principalmente no caso da escravidão “branda”, “benevolente”, de Garner. Ele e a esposa para quem e junto de quem Baby Suggs passara ou últimos dez anos – ou mais – de sua vida não são capazes sequer de nomeá-la, e ainda menos de entendê-la. Prova disso é o diálogo que segue nas páginas seguintes de Morrison, quando Garner, ao levar Baby Suggs aos Bodwin, se sente embaraçado com a leve desaprovação dos irmãos abolicionistas:

‘ We don’t hold with slavery, even Garner’s kind.’

‘Tell em, Jenny. You live any better or any place before mine?’

Garner, por que o senhor me chama de Jenny? – Porque é o que está escrito em sua nota de compra. Esse não é seu nome? Como você se chama? – Nada – respondeu ela. – Eu nunca me chamo. (MORRISON, 2000, p.168)

'No, sir,' she said. 'No place.'
'How long was you at Sweet Home?'
'Ten year, I believe.'
'Ever go hungry?'
'No, sir.'
'Cold?'
'No, sir.'
'Anybody lay a hand on you?'
'No, sir.'
'Did I let Halle buy you or not?'
'Yes, sir, you did.' She Said, thinking, But you got my boy and I'm all broke down. You be renting him out to pay for me way after I'm gone to Glory. (MORRISON, 1988, p.146)¹⁵

A comunicação entre Garner e Baby Suggs falha mais uma vez , cheia de muros e vazios intransponíveis e, embora a conversa aconteça, o diálogo é inexistente, senão impossível. Baby Suggs, assim, reflete consigo mesma que continuará usando o nome “Suggs” do marido e “Baby”, como ele a chamava.

Olhando para os outros nomes que aparecem no livro, temos ainda *Sethe*, que parece remeter a *Set*, cujos significados já foram investigados em um capítulo anterior, e Stamp Paid (Selo pago), o curioso nome do ex-escravo prestativo que trabalha atravessando os escravos fugidos pelo Ohio. De acordo com o personagem, ele nem sempre havia se chamado “Stamp Paid”, há uma história – também de violência – por trás de seu nome. Ele declara que, quando

¹⁵ “–Não aceitamos a escravidão, nem a do tipo de Garner. – Diga-lhes, Jenny. Você morou em algum lugar melhor que minha casa? – Não, senhor. Nunca. – Quanto tempo ficou em Sweet Home? – Acho que uns dez anos. –Passou fome alguma vez? –Não, senhor. –Frio? –Não, senhor. –Alguém pôs a mão em você? –Não, senhor. –Não deixei Halle compra-la? –Sim, senhor, deixou –respondeu ela, pensando:mas o senhor ficou com meu menino, vai aluga-lo para todo mundo, e eu estou acabada.” (MORRISON, 2000, p.173)

era escravo, eles o chamavam Joshua, mas depois de um triste episódio mudara seu nome. (MORRISON, 1988, p.272) Seu dono, um rapaz jovem e casado, solicitava a mulher de Joshua, Vashti, escrava como ele, todos os dias como sua amante, durante muito tempo, até que um dia ela voltou e Joshua, sem mais delongas, quebrou-lhe o pescoço. Seu porte estava pago, e ele fugiu.

É curioso notar que, de acordo com a tradição cristã, Joshua e Jesus são o mesmo nome em hebraico¹⁶. Jesus, no Novo Testamento, assim como Josué, do Velho Testamento, é aquele que leva à terra prometida. Assim como Josué liderara os escolhidos através do deserto, Jesus leva os escolhidos do Pai à vida nova através do deserto das iniquidades deste mundo. Ao juntar os dois nomes, o Cristianismo pretendeu fazer uma relação entre Jesus e o famoso – para os judeus – Josué, reconhecido como profeta de importância significativa. Após o crime, Joshua, de Morrison, abandona este simbólico nome, embora sua sina depois disso seja levar os homens, mulheres, crianças através do rio para o outro lado, o lado da “vida nova”, a liberdade, a terra prometida enfim. Além disso, seu novo nome “Selo Pago” continua remetendo ao nome anterior, já que a teologia cristã afirma que Jesus veio e morreu para pagar nosso “selo”, nossa passagem para a salvação.

Os maiores antagonistas também não possuem nomes próprios, mas apenas são referidos pelos escravos com nomes comuns. O dono da *Sweet Home*, cunhado de Mr. Garner, que compra da viúva doente a fazenda após a

¹⁶ Na verdade “Joshua” é uma transliteração do hebraico “Yoshua”, que significa “Deus dá a salvação”

morte do Garner, é definido apenas como *schoolteacher* (professor) e seus dois sobrinhos não têm outros nomes a não ser *nephews* (sobrinhos) . Essa estratégia de narrativa torna-se interessante se for lida como uma apropriação pelo narrador do procedimento do branco. Além disso, após os sofrimentos que o trio antagonista causou nos escravos da *Sweet Home*, pronunciar seus nomes no texto talvez seja ameaçador demais a um narrador em terceira pessoa que se posiciona contra a dominação deles.

Voltando aos personagens negros, todos exprimem a questão da ausência de *Logos*. Exprimem, como comentei anteriormente, o fato de que sua conceituação depende de um outro que é dono dos conceitos, da linguagem e do poder. Propositamente, deixei a personagem que dá nome ao livro por último nessa reflexão sobre a escolha dos nomes da obra em questão. Nota-se que a autora escolheu o nome da filha morta de Sethe com cuidado, e revela esse cuidado na epígrafe antes do primeiro capítulo, citação de um versículo bíblico: “I will call them my people, which were not my people, and her beloved, which was not beloved.”¹⁷(ROMANS, 9: 25)

Quem é esse povo que será chamado de “meu” na apropriação que Morrison faz da passagem bíblica? Os escravos? Os africanos na América do século XIX? Os afro-americanos no XX? E quem é a voz que fala “meu”?...Deus? O *Logos*? Ou o dono da construção?

Através do nome Beloved, entende-se que a filha de Sethe não pôde ser

¹⁷ BÍBLIA, Rm 9, 25: “Chamarei Meu-povo àquele que não é meu povo, e Amada àquela que não é amada.”

amada, e foi ao mesmo tempo, paradoxalmente, e nesse fato está sua *causa mortis*, sua perdição. Sethe, segundo Paul D., tinha um “amor muito denso”, coisa perigosa demais, amor capaz de matar.

Na verdade, é através da personagem assassinada Beloved que a maior recusa ao *Logos* acontece. Beloved é a criança que teve a garganta cortada pela mãe. A vida lhe foi, assim, tirada, juntamente com a fala. Ela volta, porém, das sombras, e habita a casa 124. O que lhe resta é um discurso entrecortado por pausas, desconexo, cheio de lacunas, mas altamente expressivo exatamente pelo silêncio que faz parte dele. Assim também é a linguagem do livro inteiro, uma narração com fluxo de consciência e fantasmas por todo o texto. Lacunas, perguntas sem respostas, e um final em aberto deixam à mostra a ausência que tanto ameaça o morador da construção de Kafka. Desta forma, podemos mesmo dizer que em *Beloved* a ausência anda solta, circula pelo texto, e o estrutura. O próprio tipo de linguagem escolhido por Morrison para escrever o romance denota essa ausência de *Logos*: Morrison se utiliza livremente de um dialeto do Inglês chamado *Black English*. Muito distante do Inglês falado pela Inglaterra ou mesmo pelo senado americano, o *Black English* foi a marca que a subversão dos escravos deixou nos Estados Unidos.

Sabe-se que nos anos em que o tráfico de negros era legalizado e constante entre os dois lados do Atlântico, uma das muitas estratégias dos senhores era misturar diferentes etnias em uma mesma senzala, evitando, assim, a formação de ghettos, “incentivando” o aprendizado mais rápido do inglês (ou do português,

desnecessário dizer, no caso do Brasil), necessário para a sobrevivência tanto quanto a comida. No cativeiro, a informação podia muitas vezes ser preciosa, evitar castigos indesejados, ou até ser meio de obter vantagens. Em outro contexto de cativeiro, no século XX, Primo Levi comenta sobre as vantagens da informação ao escrever sobre as memórias traumáticas do Holocausto:

Logo nos demos conta(...)de que saber ou não o alemão era um divisor de águas. Com quem compreendia e respondia de modo articulado, instaurava-se uma aparência de relação humana.(...) A maior parte dos prisioneiros que não conheciam o alemão – portanto, quase todos os italianos – morreu nos primeiros dez ou quinze dias de sua chegada: à primeira vista, por fome, frio, cansaço, doença; num exame mais atento, por insuficiência de informação. Na memória de todos nós, (...) os primeiros dias de Lager ficaram impressos sob a forma de um filme desfocado e frenético, cheio de som e fúria, e carente de significado: um caleidoscópio de personagens sem nome(...)onde a palavra humana não aflorava. (LEVI, 2004, p.79-81)

Embora em um contexto diferente, o mesmo processo descrito por Primo Levi durante seus meses como prisioneiro no *Lager* ocorria, de forma semelhante, com os negros africanos tornados escravos no Novo Mundo. Não saber falar inglês em uma fazenda de um estado escravista americano poderia significar desvantagens, castigos e até morte.

Contudo, a subversão se deu na língua, no novo inglês que os africanos aprendiam e modificavam, conhecido hoje como *inglês negro*. Assim, ao focar a voz de uma minoria, o livro de Morrison aproxima-se do conceito desenvolvido por Deleuze daquilo que seria considerado uma *literatura menor*.

(DELEUZE, 1977) Deleuze conceitua essa literatura como sendo o que uma minoria faz em uma língua maior. Em *Beloved*, a afro-americana Morrison deixa o vocabulário “menor”, que já se encontra dissecado, vibrar com intensidade em sua precariedade. Deleuze, refletindo sobre os judeus tchecos que escrevem em alemão, nos faz lembrar a autora afro-americana e sua “construção” :

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a servir? Problema dos imigrantes, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? (DELEUZE, 1977, p.30)

Os questionamentos do autor iluminaram os que tenho levantado nessa parte do texto. Como desestabilizar o chamado “discurso competente” e deixar que seja ouvida a voz do subalterno? No texto “Desestabilizando o Discurso Competente”, Sonia Torres comenta justamente sobre o chamado “discurso competente” dos países hegemônicos, contrapondo-o às práticas discursivas empregadas na produção literária das minorias étnicas.(TORRES, 1996, p.180) As minorias subvertem as normas fixas da linguagem e causam, segundo a autora, “ruídos ofendidos” nos ouvidos do discurso hegemônico. Torres utiliza como exemplo o inglês falado nos Estados Unidos, diferenciando-o do “English English”, língua da tradicional coroa inglesa, apontando a ironia do “Spanglish”, que traz o mesmo problema do Black English, ofender os ouvidos ‘americanos’.

Morrison constrói seu texto escavando a linguagem, a partir de ruínas, pequenos destroços, e faz o inglês negro utilizado no texto vibrar em sua precariedade. No processo de montagem com ruínas, é impossível tapar todos os buracos, e assim o subalterno fala no silêncio, nos *blank files*, no discurso entrecortado de *Beloved* e na própria linguagem “menor” do texto: “Not a house in the country ain’t packed to its rafters with some dead Negro’s grief.” (MORRISON, 1988, p.5)¹⁸

Por outro lado, ainda em silêncio, um dos personagens de *Beloved* também subverte. O escravo Sixo decide, depois da chegada do professor, não falar mais inglês, porque “não havia futuro naquilo”. Para o escravo rebelde Sixo não há futuro em continuar falando ou aprender a língua, talvez porque nele exista a certeza de que, ainda que possa se comunicar, jamais terá direito à fala, e permanecerá nas sombras. Sixo é o subalterno que entende sua condição e opta pelo silêncio e pelas gargalhadas, mesmo sendo queimado. Gritando que ganhou e rindo às gargalhadas, Sixo não aceita o pacto a que os brancos queriam submetê-lo, e opta pelo silêncio e pela morte. A postura desse curioso personagem é contrária à de Caliban, o selvagem autóctone de *A Tempestade*, de Shakespeare. Este submete-se à língua do colonizador, mas, uma vez submetido, seu ato de subversão é poder amaldiçoá-lo e ser entendido:

You taught me language; and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you

¹⁸ “Não existe uma casa no país que não esteja cheia da dor de algum negro morto.”(MORRISON, 2000, p. 14)

For learning me your language! (SHAKESPEARE, 1991, p.1173)¹⁹

Antes de passar para *A casa velha das margens* e *A menina morta*, concluo brevemente alguns pontos que levantei sobre a “construção” de Morrison. Como Kafka, Morrison desenha uma casa habitada por fantasmas em dois sentidos. No primeiro sentido, o fantasma é, ao mesmo tempo, personagem e protagonista do romance, que habita a casa 124. No segundo sentido, posso afirmar que a forma de escrita da obra é uma construção em ruínas, permeada de fantasmas. Morrison utiliza o dialeto dos arruinados pela escravidão para falar de sua não-fala. Nesse sentido, também sua construção é, na verdade, uma desconstrução, um contínuo desfazer, um texto escrito, como o caderno de anotações de Schoolteacher, pela tinta feita por Sethe.

2- Construção em riscos e os riscos da Construção: *A Casa Velha das Margens*

No primeiro capítulo, iniciei um passeio por entre *A Casa velha das margens*, afirmando que a escritura, presente do deus subalterno Theuth a Thamous, deus supremo, do *Logos* criador, havia sido rejeitada em função de seu caráter subversivo. Remédio e veneno, este *phármakon* poderia substituir a

¹⁹ “A falar me ensinastes, em verdade. Minha vantagem nisso, é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem.”

palavra criadora, e é sabiamente rejeitado pelo deus supremo (DERRIDA, 1991).

A escrita tem seus riscos.

Pensando a relação da África com a oralidade, entretanto, torna-se necessária maior atenção a esse pequeno incidente entre os deuses narrado por Platão e relido por Derrida. Segundo Honorat Aguessy, em “Visões e percepções tradicionais”, texto em que aborda elementos da cultura africana e sua percepção pelo mundo ocidental, uma característica essencial das culturas africanas é a oralidade.(AGUESSY, 1981, p.114) Em África, a detenção da palavra é sinal de autoridade, os provérbios são resumos de longas reflexões e, com seu caráter anônimo, demonstram a longa experiência de quem os pode narrar. De forma análoga, Leila Hernandez discute a questão da oralidade em África. Segundo ela:

(...)ligada ao comportamento do homem e da comunidade, a tradição oral envolve uma visão peculiar de um mundo considerado um todo integrado em que seus elementos constitutivos se inter-relacionam e interagem entre si.(...) A tradição oral explica a unidade cósmica, apresentando uma concepção do homem, do seu papel e do seu lugar no mundo...(HERNANDEZ, 2005, p.29)

Dada a importância da tradição oral na África, segundo Hernandez, é uma exigência que o historiador, antes de interpretar as tradições africanas, se inicie nos modos de pensar da sociedade oral com seus “guardiões da palavra falada”, responsáveis por transmiti-la de geração em geração.(HERNANDEZ, 2005, p.28) A palavra tem, assim, caráter sagrado, derivado de sua origem divina e das forças que encerra. Por isso, a fala possui relação direta com a harmonia do

homem consigo mesmo e também com o mundo. Nessas sociedades, mentir é corromper não somente a palavra, mas a si próprio.

Também discutindo a questão da oralidade na África e seus desdobramentos, Laura Padilha afirma que

Falar em África nunca foi um gesto gratuito. Muito antes pelo contrário. Ao falar, o ser cria um mundo onde se retroalimentam o vivo e o morto(...)onde também o cosmo supera o caos, tornando possível a iniciação, ou seja, a transmissão do saber coletivo, como se fosse mistério a ser preservado.(PADILHA, 2002, p.292)

Sendo tão forte a oralidade na África, que lugar teria o presente de Theuth – a escritura – em um texto como o de Arnaldo Santos? Ou não é possível fazer essa relação nesse contexto? Penso ser possível desenvolver duas formas de reflexão sobre a *construção* em ruínas de Arnaldo Santos, a partir do mito *invertido* de Platão.

Por um lado, bastante discutida entre intelectuais africanos de diferentes nações, defendida veementemente por T. Melone, há a concepção de que o uso das línguas européias enfraqueceria o escritor africano como sujeito histórico, já que a força de sua ancestralidade se alimentaria na sua língua nativa de origem. Defendendo também essa corrente, Honorat Aguessy afirma que a língua portuguesa (no caso, por exemplo, de Angola) tem que ser aos poucos substituída pelas línguas locais, como uma evolução, já que sem as línguas as culturas também não poderão sobreviver (AGUESSY, 1981, p.183).

De outro lado, estão os partidários do uso do português como um “despojo

de guerra”, expressão usada por Luandino Vieira (VIEIRA, apud CHAVES, 2005, p.72), ele mesmo escritor angolano que, como todos, após 1975, escreve em língua portuguesa. Segundo Rita Chaves, entretanto, “a aceitação [do português] não será passiva”.(CHAVES, 2005, p. 53) Com insubmissão à gramática, neologismos, mimetização da fala popular, empréstimos de expressões do kimbundo e transferência de normas gramaticais das línguas banto, a língua portuguesa é implodida sutilmente, e antropofagicamente torna-se outra. Neste caso, a imperícia dos falantes é transformada em qualidade estilística pelos autores, e, pela desobediência do escritor, a língua portuguesa já não é mais, em Angola, a que os portugueses trouxeram.

Diante de um impossível retorno às origens, mesmo depois de 1975, quando então se dá a independência de Angola, os escritores utilizam o português, que ganha contornos, voltando-se contra o próprio processo de dominação. (PADILHA, 1992, p.50) Com a marca da alteridade, é possível recuperar a tradição, e é assim que “os escritores se voltam para as práticas discursivas ancestrais da oralidade, percebidas como uma forma possível de luta contra a hegemonia do discurso do colonizador.”(CHAVES, 2005, p.47)

Nesse processo de *desterritorialização*, as minorias se fazem ouvir dentro da língua colonizadora, e o texto passa a ser percebido como um rito de preservação de luta contra o outro e preservação do próprio, sem contudo significar uma elisão do outro, até porque tudo é dito na língua por ele legada (CHAVES, 2005, p.292).

Assim sendo, podemos entender aqui o mito de Platão invertido, a fala subvertendo a escritura, a oralidade dos muitos falares africanos dando novos contornos ao português lusitano, a escritura lugar de um devir lúdico onde muitos caminhos tornam-se possíveis.

Trilhando um deles distraidamente, chegamos à construção de Arnaldo Santos e encontramos, logo nas primeiras páginas, o protagonista mudo. Após o atentado, o “filho alheio” do ex-tenente dos exércitos de Portugal Antonio Mendonça perde a voz e encontra-se em um vazio – silêncio – que vai aos poucos sendo substituído - por sons: “...Foi então que todo o vazio desse mundo onde não existia nada e que ele trazia consigo foi sendo milagrosamente preenchido. Eram os sons...”(SANTOS, 2004, p.17)

Poucas páginas depois do acidente com o crocodilo, Emídio, em recuperação, entende que “teria que aprender uma nova linguagem, já que regressara de um outro mundo.” Que linguagem seria essa? O kimbundo? O português? Uma linguagem do mundo dos mortos? Ou de que mundo?

Curiosamente, o jornal que o mulato lê em sua convalescença está recortado, faltam pedaços, retirados por alguém que leu antes dele, o chefe Cordeiro da Matta. (SANTOS, 2004, p.32) Como observamos no capítulo anterior, Cordeiro da Matta – o poeta – é o primeiro a inserir o kimbundo na poesia angolana, o primeiro a “recortar” o português, e por que não dizer, a começar o processo de implosão da língua. Assim como ele “recorta” a língua portuguesa, o personagem Cordeiro da Matta recorta o jornal, que Emídio

percebe faltar pedaços, mas não reclama. É o próprio Cordeiro da Matta que, desculpando-se ao ver que Emídio se interessa em ler os jornais recortados, vai relembando o que fora retirado, geralmente relatos de crimes contra os “filhos do país” ou naturais da terra.

Sob a nova linguagem que surge em Angola pós 1975, estão soterrados crimes cujos relatos foram recortados e colocados fora, como os pedaços de jornal que revelavam atrocidades cometidas em nome da civilização. É na linguagem nova e híbrida que Emídio percebe que terá que aprender que esses relatos vêm à tona:

Naquela sua terra que ele voltara a reencontrar havia mais de uma maneira de falar. Fala de sunguilamento²⁰, fala de mambo²¹, fala de maka²², as exclamações, os gestos e os silêncios eram atributos necessários. Como lhes poderia falar numa só linguagem? (SANTOS, 2004, p.27)

Híbrida, como quer Bhabha (1998) ou migrante, como discute Cornejo Polar, (2000) a linguagem de Arnaldo Santos em *A casa velha das margens* é construída, como a casa velha, sobre terras indígenas; o resultado não é o português com vocábulos de origem banto, mas um texto corroído pela língua kimbundo, desterritorializado, a fluidez de uma fala onde falta um eixo centrado e fixo, (POLAR, 2000, p.133) já que nela territórios se sobrepõem:

Só naquele momento, Emídio entendeu, quando conseguiu de responder no mais-velho Pascoal (...) Havia uma catadupa de sons que queriam sair ao

²⁰ Sunguilamento (kimbundo): palestra noturna
²¹ mambo (kimbundo): doutrina, rezas; conversas sigilosas
²² maka (kimbundo): discussão, questão

mesmo tempo, qual torrente igual aquele rio Lucala , o rio da margem em que lhe nasceram...(SANTOS, 2004, p.105)

Nessa mesma perspectiva, vemos sintomaticamente o chefe português Antonio Mendonça sendo, como a língua, “devorado” e modificado pelos indígenas e filhos do país.

O tenente Antônio Mendonça usara essa mesma linguagem[o português] sem qualquer receio, tão naturalmente como a sua patente de oficial dos exércitos da Conquista, era a linguagem pesada da autoridade, sem condescendência para com a dos filhos da terra de quem diferia estrangeiramente(...)Porém, o Ngana Makanda em quem eles no andar dos anos lhe tinham transformado tivera que transigir e, nessas ocasiões, ele fora amenizando a sua linguagem numa outra fala de puxar amizade e o sentimento livre das coisas, as palavras ocorriam no quimbundo e no português consoantes, se comunicando indistintamente. (SANTOS, 2004, p.102)

É com essa lembrança de seu pai que Emídio, antes preocupado porque partira daquela terra para adquirir uma linguagem e sem saber como usá-la quando retorna a Angola, percebe que

a maneira como ele viria a se exprimir só mesmo passaria a ser clara para quem lhe comungasse os seus pensamentos mais secretos. Pressentia que só podia ter uma linguagem, ou talvez, uma de cada vez(...) A seu tempo falaria a cada um da sua própria maneira. (SANTOS, 2004, p.103)

Emídio é o mestiço, mas também o sujeito migrante de Polar – uma vez que

os dois não se excluem, mas se articulam— com uma linguagem do “aqui” e do “lá”, em quem os discursos podem estar “encavalados em várias alturas” em uma sintaxe movediça e multifragmentária. (POLAR, 2000, p. 133) Assim também movediça é a linguagem do livro, onde encontramos em várias passagens menção ao “português pesado” justaposto ao “Kimbundo de dar explicação”(SANTOS, 2004, p.250), e a dúvida freqüente: que língua usar?

Tal é o questionamento acerca da linguagem a ser escrita nas *mukandas* (cartas), uma das chaves da narrativa. Os que escrevem as cartas, chamados ambaquistas, são sujeitos de dois mundos, transitando entre os pedidos e reclames do povo e dos indígenas e o mundo burocratizado do colonialismo português. Em troca de pagamento modesto, os ambaquistas traduzem as reclamações, discussões (*makas*) dos habitantes das Margens, cuja *maka* principal é de terem tido as terras confiscadas por colonos portugueses. Diante de sua necessidade, esses homens de dois mundos escrevem às vezes em português padrão, às vezes em “um português cuja gramática se sujeitava a intromissões quimbândicas”, (SANTOS, 2004, p. 250) neste último caso sofrendo o desprezo e o deboche de autoridades e jornalistas portugueses da província. Um desses ambaquistas, Lourenço, sujeito de dois mundos como Emídio, não aceita usar o kimbundo em suas cartas, mas afirma ironicamente: “O putu i longa, kimbundu ki longolola.”²³, dizendo que “não podia misturar as coisas da cidadania.” (SANTOS, 2004, p. 250)

O que ocorre é que a preservação da pureza da língua e dos costumes

²³ O português ensina, o Kimbundo explica.

européus era de suma importância para o bom sucesso da civilização e do projeto de iluminação das trevas africanas. Apesar disso, após a “invasão”, chamada de “conquista”, separar os dois mundos torna-se impossível, e o mundo branco se vê engolido pelas trevas que pretendia domesticar.

Nesse processo antropofágico, o silêncio também tem seu lugar como mais um dos elementos a corroer a construção linguística portuguesa. Prova disso é a irritação que causa nos ouvidos dos chefes brancos após escutarem as palavras do mucandeiro Pedro Vitorino, que advoga em favor dos “povos das Margens”. (SANTOS, 2004, p. 169) Depois de proferir um discurso em português corretíssimo em favor dos indígenas, Pedro Vitorino se cala, e seu silêncio torna-se pesado, insuportável para os chefes, que esperavam tê-lo visto tropeçando nas palavras, usando gramática quimbândica. Sua maior ofensa, entretanto, é calar-se, e seu silêncio é grande peso nos ouvidos das autoridades.

Na verdade, como começamos a investigar no primeiro capítulo, são inúmeras as referências ao silêncio como forma de subversão no texto de Santos. Além da atitude da Kissama, que, segundo o “marido” Antonio Mendonça, era obstinada e não dizia palavra em português, e fazia “perder a paciência ao mais santo...”, há, em outros momentos, a sensação de peso e incômodo causada pelo silêncio. Assim, ele é descrito como “espesso”, ou “hostil, de várias tonalidades” “desalento”, “torpe sonolência”. (SANTOS, 2004, p. 102, 160, 263, 269) Subversivo ou corrosivo, o silêncio impede que Lourenço converse livremente com Emidio Mendonça ou explique as *makas* contidas nas cartas, impede ainda

que Antônio Mendonça conheça Kissama, que dorme ao lado dele.

Há no romance a interdição da palavra, e o impossível reconhecimento entre o mundo português e o mundo subjugado por ele, em um processo semelhante ao que vimos em *Beloved*. É assim que, muito embora o chefe Antônio Mendonça se interesse pelos costumes ancestrais de Kissama, há uma barreira de silêncio e incompreensões mútuas entre os dois, que impede o diálogo:

Ele[Emídio] soubera que, depois do seu nascimento, seu pai se dedicara a indagar dos costumes ancestrais dos quissamas e dos seus ódios e conflitos contra os colonos, mas nessa altura não escapara esbarrar no mutismo da Kissama, que parecia nada saber, ou fingir nada saber. (SANTOS, 2004, p. 127)

O muro de incompreensões está erguido dos dois lados. Antônio Mendonça, como conquistador que acredita na razão e nos bens que a civilização traria sobre os naturais da terra, é incapaz de perceber a origem das incompreensões entre eles, explicada a Emídio mais tarde pelo mais-velho Pascoal:

Tudo teria mesmo começado nos tempo em que os portugueses da Conquista (...), meio mortos de fome, se alimentaram exclusivamente de abóboras. (...) Os quissamas nunca lhes teriam esquecido nessa triste condição de infelizes comedores desses frutos do capim... (SANTOS, 2004, p. 127)

Etnocêntrico, Antônio Mendonça não imagina que para os kissamas as abóboras são um fruto ruim e impuro, assim como os kissamas não conseguem

entender a razão ou os costumes europeus. (SLENES, 1999, p. 192) O resultado é um confronto silencioso, confuso e cheio de lacunas, em que uma parte tenta dominar e a outra resiste, **em silêncio**:

Se o rosto de sua mãe, Kissama, nem sempre lhe fora perscrutável, algumas vezes Emídio lhe apanhara disfarçando uma secreta alegria. E quando isso acontecia, alguma coisa ela estava sonhando no Ngana Makanda, um segredo, um poder,(...)como quando seu pai lhe chamava pelo nome de Kissama, e ela furtivamente cuxucululava a sua ignorância, fingindo atender. (SANTOS, 2004, p. 148)

A distância que separa o chefe português da kissama é tão grande que ele, embora compartilhe o leito com ela, não sabe seu nome.

... os brancos não lhes podiam dar nome; só mesmo quem herdara os espíritos dos seus antepassados é que tinha poder para fazer.(...) Kissama parecia muito confiante em si própria, o seu íntimo estava defendido, e a ele só lhe podiam atingir aqueles que provinham das mesmas miondonas. (SANTOS, 2004, p. 148)

Mais uma vez, vemos uma muralha de silêncio entre a casa-grande e a senzala, entre o pai português de Emídio e sua mãe Kissama, que se recusa a usar a mesa do chefe para comer, preferindo sempre a esteira. Para ela, as palavras portuguesas são pesadas, para Antônio Mendonça, os costumes e tradições da mulher são “obsoletos.” (SANTOS, 2004, p. 148) Na estranha relação que se desenrola entre os dois, nenhuma das partes quer se subjugar, e a comunicação acaba se tornando inviável.

Na verdade, a casa onde os dois vivem, com Emídio e serviçais – e Kissama não eram uma serviçal, mas mulher livre e mucama de Antonio Mendonça – é transpassada por um muro de silêncio intransponível. Kissama se recusa a comer sentada à mesa, dormir na cama, preferindo a esteira ao lado de Antônio Mendonça; este, por sua vez, recusa o quibaco²⁴ e a esteira (luando), já que “Se havia alguns hábitos em que ele não transigia, um deles era sentar-se na esteira, ou num pequeno banco, ou ver-se descomposto de seus trajes de chefe mundele.”²⁵ (SANTOS, 2004, p. 153) Assim, se a “linguagem pesada” do chefe tenta avassalar a Kissama, esta responde com silêncio, arma que fere a fundo o orgulho de Antonio Mendonça , tornando-se a única forma de comunicação entre os dois.

Quando o chefe decide mandar o filho para o Reino, e o embate entre Antonio e a Kissama é inevitável, após enfrentá-lo com argumentos que os ouvidos de Chefe da Conquista não entendem, “ela lhe acusa silenciosamente” a ponto de o chefe “se sentir vexado”, e a confrontação desenrola-se mudamente” , e nesse confronto , nem mesmo Emídio consegue transpor o silêncio que envolve a todos:

Emídio sentira-se tentado a defender sua mãe, mas desistira. Todas as palavras que lhe subiam na cabeça eram poucas e insonoras, nada mais exprimiam, senão recusa, e o nó que lhe apertava a garganta impedia-lhe de qualquer outro som(...) Kissama mantivera-se impassível, imitando essas estatuetas míticas de adivinhação que têm uma expressão indefinível e que acompanham os quimbandas... (SANTOS, 2004, p. 143-144)

²⁴

²⁴ quibaco: pequeno banco de pele de sêxi.

²⁵ Mundele: Branco

No momento de sua partida, nem Emídio, filho das Margens e do branco, tem palavras para expressar qualquer indignação ou júbilo. Quando retorna, já adulto e estrangeiro em sua própria terra, ele começa a aprender que, na África, “as falas” não seguem a mesma lógica dos sermões de Pe Antonio Vieira aprendidos em longos anos de estudos no Seminário de Coimbra:

Sunguilamento nas Margens não é igual ao das cidades e das vilas. Perpassam nele ainda outros mistérios. As múltiplas vozes nocturnas da floresta engendram lianas que se entrelaçam nas vozes humanas, lhes acompanham com seu sentido oculto, ninguém que lhes ouve em particular, mas que se sentem, e o destino misterioso de algumas frases só começou a ter sentido para Emídio quando de madrugada a Natureza de novo lhe envolveu, e elas lhe reapareciam mais nuas. ²⁶ (...)

Pascoal raramente sabia explicar-lhe, como se a verdadeira compreensão de cada frase, ou de cada passagem, só se pudesse conhecer a partir do seu todo. (SANTOS, 2004, p. 112, 131)

Emídio começa a aprender, em seu retorno, que a lógica das palavras na África só tem sentido quando relacionadas ao todo, em que se incluem a natureza, as divindades, os antepassados. De fato, Honorat Aguessy afirma que os três princípios básicos da concepção africana de mundo são vida, força e unidade. Assim, os diferentes níveis de existência e diferentes seres estariam unidos pela força vital, quais sejam: o ser supremo, os seres sobrenaturais, os antepassados próximos, os homens vivos, os universos vegetal, mineral e animal

²⁶ Sunguilamento: palestra noturna

e o universo mágico. (AGUESSY, 1981, p. 98) Incapaz de compreender essa lógica, sem pertencer a esse mundo, o chefe Antonio Mendonça, o Ngana Makanda, “pai dos pretos” é ameaçado pelo silêncio, e, incapaz de domá-lo, acaba traído e vítima da própria Conquista:

O tenente Mendonça, por mor da sua conversão no Chefe dos Pés Grandes, passara a atribuir a si mesmo qualidades e tarefas que, até um certo tempo, ele não teria querido assumir, transformando-se de agente do domínio da Conquista numa de suas vítimas
(SANTOS, 2004, p. 123)

É desta forma que também aqui as “trevas” de Conrad, que segundo Morrison engoliam a todos, brancos e negros, também engolem o chefe Antônio Mendonça, cobrindo seu “português pesado” com um pesadíssimo manto de silêncio.

3- A interdição da palavra em *A menina morta*: linguagem em dobras

Em *A menina morta*, Cornélio Penna desenha uma verdadeira *construção*, um longo romance escrito em português padrão, em que o autor brasileiro desenha a casa grande do Grotão de modo detalhado. Grande parte da narrativa acontece na casa, e quase toda dentro dos limites da fazenda, mas nem uma nem outra, e nem o romance/*construção* estão isentos dos medos do morador da

construção de Kafka. Vejamos o que de fato ocorre.

Sem defender ou proteger os seus moradores – mesmo o Comendador, patriarca e senhor da fazenda – a casa assemelha-se a uma prisão onde a culpa e a sensação coletiva de insegurança pairam no ar, constantes. Funcionando como uma estranha fortaleza, abriga parentes e agregados que não queriam estar ali. A casa é semelhante a um labirinto com seus múltiplos caminhos e quartos interiores impenetráveis, com seus móveis grandes e escuros e altas paredes, grande prisão a isolar e sufocar os indivíduos que a habitam. O próprio nome da fazenda – *Grotão* – remete a algo fechado e impenetrável, um emaranhado escuro que esconde mais que acolhe.

Sem nos deter minuciosamente na descrição e investigação da casa, uma vez que este é o assunto do próximo capítulo, por ora basta pontuar que, em Cornélio Penna, também a casa/construção é assombrada.

Dentro dela, os medos são constantes, o diálogo tranqüilo não acontece, os personagens estão em fuga. Uma estranha sensação de culpa impede e interdita o contato, isolando cada um em seus traumas e frustrações particulares. A comparação da casa a uma prisão é constante:

Parecia a Carlota estar prisioneira(...) O círculo diminuía sempre, e tudo à sua volta tornava-se cada vez mais entrelaçado, e até o silêncio envolvente parecia-lhe espesso e denso. (PENNA, 1958, p.1154)

O “silêncio espesso e denso”, envolvente, é a principal corrente da prisão,

que mantém a todos em um isolamento particular. Advindo de uma culpa, originada por sua vez em uma sensação de *ilegitimidade*, segundo leitura de Costa Lima, (2005, p. 203) atinge a todos sem exceção, que esquivam-se uns dos outros e sustentam os enigmas da narrativa. Nesse sentido, qualquer tentativa de confissão ou desabafo é entendida pelo avesso, como acontece no ensaio de diálogo entre Carlota e Celestina: “Não, não – exclamou Celestina, e estendeu as mãos abertas em gesto de defesa, para aparar o golpe. – Eu não pensei nada de mal a seu respeito!” (PENNA, 1958, p.1153)

A interdição de linguagem e o abismo que se cria a partir dela não separa apenas o mundo branco do mundo negro, mas todos sem distinção, atingidos e contaminados pelo temido “horror” de uma sociedade escravista implantada nos trópicos. Nela, todos são estranhos uns aos outros, e o temor de uma violência iminente conserva agudo o clima de tensão, sendo qualquer sinal símbolo de grande presságio. As relações entre os familiares, agregados e escravos são, assim, de mútua desconfiança, a informação e o saber não são compartilhados, mas detidos e utilizados como arma de uns contra outros. Para exemplificar essas afirmações, recorramos à passagem em que Sinhá Rola, de seu quarto, escuta a partida de D. Mariana da fazenda. Sua irmã, Inacinha, dorme, e ela escuta com curiosidade os sons que se desenrolam na galeria, “passos e ruídos estranhos, ordens dadas com voz seca e breve” (PENNA, 1958, p. 960) e o som surdo e raspante de objetos pesados. A velha senhora intui que não poderá ser a chegada de Carlota, pois mais parecia a partida de alguém. Sem saber a que os ruídos se

referem, Sinhá Rola

Quis acordar D. Inacinha, mas reteve-se ao lembrar de que ela ainda aquela tarde fizera tanto segredo de tudo que sabia, e não lhe dera nenhuma ocasião de se informar com os outros do que se passava. Agora também ela não saberia que alguém partira secretamente,(...) e dentro em pouco adormeceu profundamente, suspensa entre a vida e a morte sem ouvir o diálogo forte e ameaçador travado junto da sua porta, entre dois entes estranhos um ao outro, que se enfrentavam transtornados pela cólera e pela mais louca incompreensão Não escutou também o andar (..) Toda a fazenda em seguida mergulhou no silêncio angustiante daquela noite.... (PENNA, 1958, p.961)

A citação nos oferece dois caminhos de uma mesma investigação. De um lado, vemos a sonegação de informações sobre os acontecimentos misteriosos do corredor de Sinhá Rola em relação à irmã Inacinha, como vingança por esta ter-lhe primeiro – e sempre – sonegado outras informações. O saber e os segredos estão interditados, e entre duas irmãs que dividem o mesmo quarto há um muro de silêncio e incompreensão mútua. De outro lado, vemos os autores dos ruídos do corredor, do diálogo forte e ameaçador, o Comendador e a senhora, D. Mariana, como estranhos um ao outro. A discussão que se passa na verdade tem como fim a saída de D Mariana da fazenda, e início a morte misteriosa de Florêncio, episódio que ainda será discutido neste capítulo. Mariana não aceita a versão do suicídio do escravo, e compra a briga com o marido ao pedir ao padre que o corpo de Florêncio seja encomendado, uma briga tácita e silenciosa, que somente entrevemos através de pistas.

O Comendador, dono de tudo e senhor da fazenda, cujo nome é um enigma no texto (um dos muitos), não conhece a mulher, que tampouco o conhece. Há

uma relação familiar invertida, e os dois são como estranhos que se enfrentam silenciosamente nos poucos momentos de convivência.

O mesmo parece ocorrer com Carlota e o irmão mais velho, que retorna brevemente ao Grotão – ou “passa” por ele após a morte do pai e do outro irmão. Não há espaço para confissões, abraços saudosos ou conforto mútuo, e o jovem tem a máxima pressa de deixar o Grotão. Carlota e ele são estranhos:

...disse Carlota ao enxugar os olhos para o encarar atentamente, da mesma forma que o faria a qualquer estranho (...) pois tinham sido cortados sem se saber como entre eles os laços de sangue e de amizade. (PENNA, 1958, p.1275)

Se, nesse círculo que se fecha e prende, até mesmo os laços de sangue são cortados, “sem se saber como”, que dizer então da relação entre escravos e senhores? Penna parece trabalhar com as teses de Gilberto Freyre – que, propositalmente, deixamos para citar no último item deste capítulo – às avessas.

Em *Casa grande & Senzala (1933)*, Gilberto Freyre elabora cinco teses sobre o Brasil a partir da escravidão dos negros. Segundo ele, a miscigenação que houve no país foi benéfica, corrigiu a distância entre casa grande e senzala e tornou o Brasil democrático socialmente. Os males atribuídos à miscigenação deveriam ser dirigidos à monocultura latifundiária, à hiponutrição, à sífilis, que explicariam a inferioridade física do brasileiro. Por razões históricas, e não biológicas, o brasileiro teria ficado “mais fraco”, mas a miscigenação era vantajosa em muitos aspectos. Ela unia as três etnias em um encontro fraterno,

solidário, democrático, generoso, tornando-se possível em primeiro lugar pela predisposição do povo português à miscigenação. (REIS, 2001, p. 66-75) Em outras palavras, o português já era um miscigenado na Europa, cheio de sangue árabe, sem orgulho de raça. Embora admitindo que a confraternização entre as raças foi tensa, sadomasoquista, imposta pela força, Freyre reforça que:

No brasileiro não subsiste, como nos Estados Unidos, duas metades inimigas, uma branca e outra negra. Somos duas metades confraternizadas, que se enriquecem mutuamente de valores e experiências diversas. O todo brasileiro não se desfaz com o sacrifício de uma das partes(...) Enfim, na casa-grande, os escravos domésticos foram tratados com doçura – eram como familiares, pessoas da casa, como parentes pobres. Sentavam-se à mesa, passeavam com os senhores como se fossem filhos. As mães pretas tinham lugar de honra na família – os nhonhês as tratavam como verdadeiras mães.. (Freyre 1933 apud REIS, p. 77)

É preciso ler Freyre no contexto de 1933, quando escreveu *Casa grande & Senzala*, antes de criticar suas teses. Elas se opunham a uma historiografia que considerava negativa a miscigenação, e o negro como inferior. Segundo Varnhagen,²⁷ um historiador representante típico dessa corrente que datava do século XIX, seria necessário um branqueamento da nação a fim de atingirmos o patamar de sociedade desenvolvida. Freyre rompe com essa noção de determinismo biológico, e, ao produzir uma auto-antropologia da cultura nordestino-brasileira, apresenta uma solução com ênfase no conceito de cultura, valorizando a importância do negro que, segundo ele, “civilizou o português”

²⁷ Francisco Adolpho de Varnhagen (1816-1878) Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e protegido e patrocinado pelo imperador D. Pedro II.

(Freyre 1933 apud REIS, p. 76)

Entretanto, as teses apresentadas por Cornélio Penna indiretamente em *A menina morta* se opõem à noção de encontro fraterno, embora tenso, de Freyre. O encontro, para Penna, nem chega a acontecer, ou acontece muito precariamente, dada a condição de todos os moradores do círculo fechado e prisional em que se traduz a sociedade brasileira escravista.

A grande idéia do romance em questão, é, no entanto, o fato de que as contradições desse sistema não inviabilizam apenas as relações senhor/escravo, mas todas elas, tornadas ilegítimas dada a ilegitimidade do sistema em que se inscrevem. Costa Lima esbarra na noção de ilegitimidade, como citamos anteriormente, sem no entanto abordá-la desta forma. O autor aponta para a ilegitimidade do personagem – Comendador – em relação a seu irmão – Visconde – que causaria e espalharia pela casa do Grotão a sensação de situações ilegítimas. (LIMA, 2005, p. 196) Indo um pouco além nessa noção de ilegitimidade, contudo, entendemos que ela se reporta a todo um sistema que move a grande engrenagem brasileira em que a escravidão é uma peça fundamental. Arrancada a escravidão, a engrenagem pára, custa a retomar seu movimento, adormece. É o que ocorre com a fazenda no final do romance:

Os dias, os meses e os anos se escoaram em seu ritmo sempre igual, na ampulheta do silêncio, da renúncia e da serena tristeza sem remédio...As armadilhas sutis do nada, do ausente e do real perdiam-se na corrida implacável do tempo, e a casa, na desordem estática de seus quartos numerosos, das salas em grandes espaços, os terreiros calcinados pelo sol, as

senzalas silenciosas e indecifráveis, a floresta invasora e tenaz com seu horror sombrio, onde as serpentes adormeciam agora em paz, livre das línguas abrasadoras e dos turbilhões acres das queimadas, dos machados desumanos que despedaçavam suas árvores seculares ainda intumescidas de seiva poderosa, tudo caminhava em atropelo, na cegueira de sua marcha.(PENNA, 1958, p. 1295)

Livre da força que o prendia e amarrava, o “horror sombrio” é libertado, as serpentes estão soltas, as trevas engolem a tudo e todos. O círculo de enigmas entretanto permanece, agora mais nítido, e entrevemos as teses de Freyre às avessas no livro de Penna: o encontro fraterno não ocorre.

Vemos comprovarem-se essas afirmações na impossibilidade da troca e do diálogo entre todos do Grotão, sendo a linguagem sempre interdita. Nesse momento, porém, detenho-me na interdição específica entre a casa grande e a senzala. Em uma passagem, as escravas se perguntam em cochichos porque o filho mais novo, que vem ao Grotão passar uma semana de férias, ficara tão aflito por deixar aquele lugar bem rápido, e tão triste ao mesmo tempo:

Sua velha ama-seca que o tinha recebido nos braços quando ele nascera (...) não conseguiu ouvir dele qualquer palavra de explicação para o silêncio guardado sobre os motivos de sua tristeza, quando certo dia a tinha procurado na enfermaria e soluçara junto dela, a cabeça apoiada em sua cama e escondida entre seus braços. (PENNA, 1958, p. 937)

Algo oprime o “sinhozinho”, algo incomunicável à ama-seca, que, embora não entenda sua dor, lhe seca as lágrimas. Por outro lado, quando Carlota por diversas vezes pergunta a Libânia e Joviana (amas-secas da menina morta e de

Carlota) sobre o paradeiro de sua mãe, ou o que está acontecendo no Grotão, tudo o que obtém como resposta são frases evasivas incapazes de lhe esclarecer. Embora as escravas saibam algo, o conhecimento não é compartilhado; ao contrário, é deliberadamente escondido por Joviana:

-Joviana, conte-me então porque minha mãe se foi embora antes de minha vinda, e me deixou aqui sozinha...

-Não sei, não sei, não sei não, minha Nhanhã!. Sussurrou a negra em segredo – Quem sabe é melhor a minha menina dormir, e não escutar mais a histórias da cativa, já tantã de tão velha... (PENNA, 1958, p. 1137)

De outra forma, embora Libânia, ao contrário de Joviana, pareça querer compartilhar seu saber com Carlota, algo impede, desta vez, que “a sinhazinha escute”:

Compreendia confusamente não poder ela própria explicar nada, pois não poderia tirar a verdade das coisas ouvidas, do visto e sentido guardados em sua memória, mas que se **a Sinhazinha a escutasse** tudo se tornaria claro e teria enorme significação, muito acima e além de suas forças (PENNA, 1958, p. 1185, grifo meu)

Na conversa entre mudos e surdos, o enigma se mantém. Assim também, inquirida por Celestina sobre o paradeiro de D. Mariana, a governanta alemã responde com irritação: “Como quer que eu saiba? – interrogou por sua vez, e quase não era possível compreender suas palavras, tão forte agora o seu sotaque.

– Ninguém me diz nada nessa casa e não compreendo o que dizem...” (PENNA, 1958, p. 1030)

Voltemos, porém, à questão dos interditos entre senhores e escravos. A linguagem é interdita porque existe uma sensação de culpa, advinda da certeza de uma condição de ilegitimidade. Seguindo as pistas do livro de Penna, vemos, cruzando essa linha de culpa, uma outra, do medo. O medo, como a culpa, geram o interdito da linguagem. Mas... medo do quê? Parece haver no Grotão uma sensação geral de eminente violência, como já pontuamos anteriormente. Tal sensação é pressentida pelos senhores e pelos escravos, mas ninguém se atreve a comentar o assunto:

Logo voltou sua atenção para as senzalas, de onde vinham os ecos do jantar (...) Assim [Carlota] estava informada de que toda aquela paz, na aparência da ordem e da abundância, todo aquele burburinho fecundo de trabalho, guardavam no fundo a angústia do mal, da incompreensão dos homens, a ameaça sempre presente de sangue derramado. (PENNA, 1958, p. 1103)

Um outro episódio pode ajudar a esclarecer essa reflexão. Durante o noivado de Carlota e João Batista, há festa entre os negros, que dançam e comemoram à saúde da sua Sinhá moça. Embora os senhores assistam as danças em um primeiro momento, logo se retiram, apreensivos. O “horror” parece tomar conta da festa:

De quando em quando deixavam entrever muito rápido caras onde o rito era de volúpia e de dor e nelas até o riso se tornava sinistro. A música sempre igual, martelante, sem cessar, sobre-humana, alucinava gradativamente os

dançadores, e eles começavam já a uivar em vez de cantar, a ter convulsões em vez dos passos primitivos do batuque e os senhores sentiram ser já tempo de se retirarem, porque a loucura viera tomar parte no baile. (PENNA, 1958, p. 1062)

A descrição recortada acima é ímpar, porque nos permite constatar seu caráter inteiramente etnocêntrico. O riso dos negros é “sinistro”, a música é “sobre-humana”, ou seja, extrapola as condições humanas, atingindo um caráter de outra natureza, confirmado pelos “uivos” e “convulsões”, e, por fim, “loucura”. Em outras palavras, a festa dos negros não pode ser compreendida pelos senhores: ao invés de contagiá-los, causa medo. Ele se esquivam porque parece de novo ameaçar o “horror”, a selvageria, a loucura, ou qualquer coisa que tenha escapado à civilização. Incapazes de se auto-compreenderem, os mundos da senzala e da casa grande permanecem separados, em constante ameaça recíproca, sob aparência falsa de paz. Há cruzamentos e contatos, mas insuficientes para que o encontro seja pacífico, fraterno, democrático. É por isso que D. Virgínia lava desesperadamente as mãos, depois que um escravo as beija, e que Inacinha se corrige, após mencionar o apelido usado pelas escravas da cozinha para nomear sua escrava Balbina (Bina). É por isso ainda que a mulata Libânia, encarregada de amamentar a menina, é separada das negras de dentro da cozinha, sendo dado a ela um quarto separado, para que “a menina fosse preservada” (PENNA, 1958, p. 763) Preservada de quê? Cabe perguntar: do contato/encontro com o outro?

Assim como os brancos temem os escravos, esses os temem também, e

por isso sonégam informações. Assim, quando Joviana deixa escapar que a morte da menina pode ter sido castigo, emenda logo dizendo o que queria esconder, o centro do enigma da narrativa de Penna:

-Por castigo de Deus... Nossa Senhora! Não foi não, Nhanhã! Ninguém foi punido, nem mesmo Florêncio foi castigado...

-Florêncio se matou, não foi, Joviana?

-Não sei não, Nhanhã (...)

-Não finja, não, Joviana, você vai me contar direito tudo o que aconteceu com o Florêncio! Quero que me conte quem mandou mata-lo e por que ele foi morto! (...) – Nhanhã – não olhe assim para mim, pois eu fico cheia de medo... (PENNA, 1958, p. 1191)

Assim como a escrava “de confiança” de Inacinha, Balbina, teme contar o que sabe ou suspeita à sua senhora, da mesma forma Joviana, a mãe-preta de Carlota, não se atreve e não pode conversar com ela respondendo suas perguntas. O motivo é simples: as perguntas de Carlota ameaçam mais que a ordem escravocrata, a ordem patriarcal, já que o episódio de Florêncio é central e esconde alguns dos enigmas principais do livro.

Florêncio é um ser de dois mundos. Mulato, filho do senhor com sua mucama, acaba vendido como escravo qualquer pela esposa branca enciumada, após a morte dos dois, de quem ela mesma se encarregara. Ora, o que leva esta senhora a cometer os crimes e vender o escravo bem criado em sua fazenda? Vejamos como o narrador começa a história de Florêncio: pelo casamento de seu pai. O moço, com vinte anos, foi ao encontro da “menina pálida e acanhada (...)

estranha e intrusa, que vinha em prantos” ao seu encontro ao lado da escrava mulata e sorridente. (PENNA, 1958, p. 977) A menina passa por um longo martírio, até os sessenta anos, “sempre humilhada e perseguida por dois algozes, que ainda piores se tornaram depois do nascimento do filhos de seus amores criminosos” (PENNA, 1958, p. 978) Esta menina é a velha de sessenta anos que mata o pai e a mãe de Florêncio e o vende ao Comendador. Na nova fazenda, o mulato é tratado como escravo qualquer. Sem se conformar, ele tenta matar o senhor, e é conseqüentemente *suicidado*, enforcado em uma árvore.

Por baixo da história de Florêncio, estão soterradas outras histórias: o casamento como contrato entre desconhecidos, as senhoras brancas preteridas, as mucamas dos senhores em constante conflito com as senhoras traídas, os filhos advindos dessas complicadas relações e sua posição nas casas grandes. Em cada uma dessas histórias, o sofrimento da parte mais fraca é inevitável, apesar de imprescindível à manutenção do sistema patriarcal – jamais fraterno – em que a sociedade brasileira se apoiou tendo como mola de impulso o trabalho escravo. Ao discutir a morte de Florêncio, D. Mariana põe o dedo na ferida porque ousa desafiar o sistema patriarcal que faz do próprio Comendador uma de suas vítimas. Ele era o filho mais moço de dois irmãos, sempre comparado e às vezes preterido, e herda a fazenda de menor valor. Embora em escala bem inferior, o sistema que fere Florêncio também atinge o Comendador, que se torna um título, cuja sina é ser um senhor com sentimentos de inferioridade.

A linguagem irônica da obra em questão esconde o nome do representante

máximo do sistema patriarcal sob um título, reduzindo a isso sua subjetividade; por outro lado “a menina morta” jamais é nomeada, e a expressão converte-se, também, em espécie de título de adoração. Alguns outros nomes apresentam a mesma ironia de Penna: João Batista, o noivo que vem do “Paraíso”. A fazenda representa implicitamente para Carlota o inferno de uma continuidade que ela evita, e o noivo tem o nome do profeta que anuncia o salvador. No entanto, o que esse João Batista parece anunciar é a continuidade do pesadelo, ao espancar o escravo na frente da noiva.

A questão que se discute aqui se torna mais clara com a história contada pela velha escrava Dadade a Celestina. Ao comentar sobre sua antiga morada, a fazenda dos pais do Comendador, a quem servia, Dadade a descreve como uma verdadeira Canaã, terra de farturas e belezas incomparáveis. Entretanto, na fazenda, Nanhã Clara (sua sinhá) não possui tranquilidade, porque aparece-lhe constantemente uma escrava sem cabeça. (PENNA, 1958, p. 866) Com a reação de Celestina à história, o contraste fica nítido.

Celestina lembrou-se então das terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, as histórias contadas sobre a crueldade dos antigos senhores, e estremeceu ao pensar no quadro de beleza serena, de formosa prosperidade que a velha parálitica sempre descrevia. Não era possível combinar a negra sem cara e toda aquela opulenta bondade que tudo transformava em riqueza. (PENNA, 1958, p. 866)

Daqui, voltamos ao labirinto- círculo onde todos estão, comunicáveis. Por baixo das histórias contadas em *A menina morta*, está o enigma interdito, a

certeza de que para toda fazenda “Paraíso” (ou “Sweet Home”) existem muitas escravas sem cabeça. Na grande narrativa de Penna, uma pequena e outra narrativa aparece soterrada e contada por uma “boca menor”, como a boca da escrava Joviana a contar vestígios das histórias que Carlota quer ouvir:

Joviana falava com firmeza e seus lábios negros deixavam transparecer os raros dentes ainda brancos e traços vermelhos que davam a impressão estranha de segunda boca, menor e vivamente colorida, escondida pelos lábios quando se calava. (PENNA, 1958, p. 1136)

A interdição da linguagem em *A menina morta* provoca um silêncio corrosivo chamado por Wander Melo Miranda de “um enigma sempre renovado”, o que, segundo ele, faz da linguagem corneliana uma “linguagem em dobras.” (MIRANDA, 1997)

Assim, nas dobras da linguagem, na boca menor e viva, entrevemos a segregação que a escrava Joviana não pode denunciar; a insurreição que só se completa na loucura, as dores que o sistema esconde no enigma.

Até mesmo o expoente máximo do poder dentro do círculo, o representante da ordem patriarcal, o Comendador, é engolido pelo enigma e tem interdita sua possibilidade de comunicação. É assim que, ao tentar conversar com a filha Carlota e perguntar-lhe sobre o casamento da moça, ela desmaia, e ele, depois de transportá-la nos braços, ficou “sem querer dar por terminado aquela cena, que não viera dar fim em nada..” (PENNA, 1958, p. 1024)

Sem também dar fim em nada, a alforria que Carlota concede aos escravos ao final do romance não suspende a interdição da linguagem ou favorece a

comunicação casa-grande e senzala. Os ex-escravos, por vontade própria, se “refugiaram dentro das senzalas” (PENNA, 1958, p. 1284). A casa torna-se, por sua vez, habitada apenas por fantasmas ou mortos-vivos, que desde o início, entretanto, já a habitavam. Os outros moradores, ao enxergarem finalmente que a casa não lhes oferecia a segurança que buscavam, fogem assustados, deixando a moradia apenas para os fantasmas e para aqueles que conseguem conviver com eles.

Este é o desenho da falência de um projeto de sociedade do qual só sobraram ruínas. No Brasil, o modelo europeu de regras foi implantado artificialmente, sem que o crescimento e a independência econômica o acompanhassem. A construção de Brasília é boa metáfora disso, bem como o livro de Penna. A mudança da capital para o interior do país e a modernização da indústria dessa época através de importações não mudam nem minimizam os laços de dependência política e econômica do país em relação aos países desenvolvidos. Ao contrário, acirra-os ainda mais, demonstrando sua falência no momento mesmo de sua implantação. (NOVAIS & MELLO, 1998, p. 604-618)

Com ironia, Penna constrói a narrativa dessa falência na língua padrão, e deixa à mostra as lacunas que nem esta pode preencher. O sistema (lingüístico, literário) é normativo, sólido, arquitetando-se como uma construção. O deslocamento do sistema se daria então pela inserção dos elementos de descontinuidade que fazem com que a solidez seja substituída pela precariedade, que desconstrói o sistema.

Como comentei no primeiro capítulo, Guimarães Rosa, na mesma década em que Cornélio Penna escreve *A menina morta*, escreve *Grande sertão: veredas*. Todavia, Rosa utiliza em seu romance o dialeto falado pelos cangaceiros e, como Morrison, faz o vocabulário da linguagem não-padrão vibrar com intensidade. Penna, ao contrário, nesse romance muito psicológico, utiliza-se da norma culta e, com isso, deixa ainda mais expostas as falhas e lacunas da construção. Seu romance tem um final em aberto, é permeado de anti-climax e de lacunas, não-ditos, misteriosos pensamentos que não chegam a ser falados.

Dentro da *construção* imponente (norma culta), as lacunas, os blank files, os fantasmas estão soltos. Da mesma forma, dentro da *construção* desenhada no romance (Casa Grande) não há tranquilidade, mas opressão e falência. Não há isolamento das ameaças do “outro”, do fantasma, daquele que é chamado subalterno e colocado nas sombras, que se faz ouvir em seu silêncio, em sua não-fala. E isso se faz sentir em *A menina morta* sobretudo na discrepância do tipo de linguagem utilizada com sua impossibilidade de dizer o que na verdade não pode ser dito.

Ao utilizar a norma culta da língua portuguesa para escrever *A menina morta*, Penna apresenta um texto que não se supõe capaz de preencher as lacunas que Morrison deliberadamente deixa em branco. O autor não responde às questões que ele próprio levanta no texto, utiliza-se de uma série de enigmas sem solução e *feedbacks* insuficientes para a compreensão da narrativa. Desenha, assim, uma construção que, apesar de composta com material lingüístico diverso

daquele que caracteriza a literatura menor (qual seja, o de produzir ruídos Outros), encontra-se em ruínas, habitada pelos fantasmas da ambigüidade. Assim, é possível afirmar que a apropriação do código (norma culta) equivale à língua menor (*Black English*) se for compreendida como alegoria. Pode ser compreendida como construção alegórica se for lida em relação ao seu contexto literário – por exemplo, em relação à proposta de Guimarães Rosa e da tradição modernista que atravessa o século XX.

Em toda casa habitam fantasmas. Em especial, nas casas dos países pós-coloniais, ou que viveram a escravidão, o fantasma dessas relações permanece. Extinta há apenas pouco mais de um século e ainda hoje não extinta socialmente ou culturalmente, o tema da escravidão dos negros e o drama dos confrontos entre casas-grandes e senzalas retornam nas obras literárias em questão. De fato, não há casa que seja isenta da presença de fantasmas, Kafka pôde constatar, longe das Américas ou da África e de seu problema específico, mas inserido também em um mundo onde relações de poder e o drama de minorias subsistiu. Do lado de cá do Atlântico, porém, sentimos o peso do texto do autor judeu-tcheco nos traumas que não foram enterrados com a abolição. Tampouco a abolição serviu para dar, na prática, iguais direitos ao negro, que tem permanecido na maioria das vezes como subalterno. Neste novo mundo, seja nos Estados Unidos ou no Brasil, e também em Angola, que luta para banir os vestígios de colonialismo ainda presentes, não há casa isenta da presença de fantasmas.

Resta-nos, então, entrar. Percorrer os labirintos, (re)conhecer os cômodos, (re)visitar a casa... entendendo que o encontro nunca será fraterno.

CAPÍTULO 3

DE SWEET HOME AO PARAÍSO: ESTRANHAS MORADAS

Nosso objetivo está claro agora: pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. (BACHELARD, 2000, p.26)

1 – A casa e o fogo

Em *A poética do espaço*, Bachelard (2000) analisa a casa relacionando-a à intimidade do homem-morador. Sua perspectiva, entretanto, é contrária à que temos abordado. Enquanto este autor parte da casa como aconchego e proteção,

partiremos da idéia já esboçada no capítulo anterior, onde vimos que as paredes da construção oprimiam seu habitante e abrigavam seres estranhos.

Apesar disso, com desdobramentos diferentes, podemos considerar aqui algumas das questões discutidas por Bachelard sobre a casa, sobretudo em sua relação com o tempo e a memória. Segundo Seligmann-Silva,

Entra em colapso na nossa era de catástrofes e de genocídios a própria noção de evolução linear da história (...) a concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos do mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico ou em um hipertexto. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.79)

Se a memória pode articular-se ao espaço, como afirma Bachelard, a casa seria então o lugar primordial onde as primeiras lembranças (traumáticas ou não) da vida se fixariam no sujeito. A casa natal, cosmos primeiro, pequeno e íntimo mundo, estaria, assim, através das lembranças, sempre inserida em seu morador, sempre habitada por ele em seu imaginário.(BACHELARD, 2000, p.24)

É assim que vemos, já no fim de *Beloved*, o abolicionista branco Bodwin aproximando-se da casa de sua infância, a 124, e ao mesmo tempo se lembrando de coisas passadas. A casa desperta suas lembranças de infância, mas também outras, vividas em outros tempos e lugares – lembranças ruins de uma luta contra a escravidão que se tornara difícil e um sentimento de profunda desilusão com o presente:

He had not seen the house for thirty years. Not the butternut in front, the

stream at the rear nor the block house in between. (...) But he did remember that the cooking was done behind the house (...) that women died there: his mother, grandmother, an aunt and an older sister (...) He felt something sweeter and deeper about the house which is why he rented it for a little something if he could get it, but it didn't troubled him to get no rent at all since the tenants at least kept it from the disrepair total abandonment would permit. (...) Those heady days were gone now; what remained was the sludge of ill will; dashed hopes and difficulties beyond repair. (...) As he drew closer to the old homestead, the place that continued to surface in his dreams, he was even more aware of the way time moved. (...) But measured by the burial of his private things it was the blink of an eye. Where, exactly, was the box of tin soldiers?²⁸ (MORRISON, 1988, p. 161)

Por outro lado, vemos rolar diante dos olhos de Sethe a fazenda Sweet Home “em uma beleza desavergonhada”, embora a personagem se esforce para esquecê-la. (MORRISON, 2000, p. 15) Enquanto a lembrança dos filhos apaga-se a cada dia, a imagem da fazenda permanece nítida em cada detalhe, perseguindo seus sonhos com lindos sicômoros²⁹ onde aparece um negro enforcado e sem cabeça. A beleza dos sicômoros da fazenda contrasta com a cena do enforcamento de Paul A, e é recorrente na memória dos que sobreviveram à

²⁸ Não via a casa há trinta anos, nem a árvore na frente nem o riacho atrás,(...) Mas recordava-se da cozinha dos fundos (...), das mulheres que tinham morrido ali: a mãe, a avó, a tia e a irmã mais velha.(...) Sentia algo doce e profundo pela casa, e por isso a alugava por um preço mínimo, só para não deixa-la cair em ruínas.(...) Aqueles dias de luta impetuosos não existiam mais; o que restara era o peso da má vontade: esperanças caídas por terra e dificuldades irreparáveis...(…) Enquanto se aproximava de sua antiga casa, tomava mais consciência ainda da passagem do tempo.(…) Onde estaria aquela lata cheia de soldadinhos de chumbo? Lembrava-se de que a enterrara em algum lugar... (MORRISON, 2000, p.304)

²⁹ O Sicômoro (*sicamore*) é uma figueira nativa de regiões tropicais e meridionais da África. No livro *Beloved*, há diversas referências à existência da planta na fazenda Sweet Home, em torno da casa-grande.

Sweet Home.

Em *Beloved*, a única personagem do núcleo de protagonistas que parece escapar da memória da fazenda é Denver, nascida já fora, nas margens do rio Ohio. Incapaz de compreender a recorrência de Sweet Home na vida de sua mãe, Denver se irrita com a menção repetida à fazenda:

‘How come everybody run off from Sweet Home can’t stop talking about it? Look like if it was so sweet you would have stayed’
‘It comes back whether we want it to or not.’ She shivered a little. A light ripple of skin on her arm, which she caressed back into sleep. ‘Denver’, she said ‘start up that stove.’³⁰ (MORRISON, 1988, p.14)

Se Denver escapa parcialmente da memória do lugar onde sua mãe trabalhou até 1856, por outro lado a sua própria casa, a 124, onde residem os ex-escravos e seus traumas, é cheia de algo que não deve ser esquecido. Toni Morrison, no prefácio da edição de seu livro *Amada* recentemente traduzido no Brasil declara que

A figura mais central da história teria de ser ela, a assassinada, não a assassina, aquela que perdeu tudo e não tivera nenhuma opção em nada. Ela não podia ficar do lado de fora; tinha de entrar na casa. Uma casa de verdade, não uma cabana. Uma casa com endereço, onde antigos escravos vivessem independentes. Não haveria saguão nessa casa, e não haveria nenhuma “introdução” nem para a casa, nem para o romance. (...) Era importante dar nome a essa casa, mas não do jeito que “Doce Lar” ou outras

³⁰ Por que todos que fugiram de Sweet Home não conseguem parar de falar sobre a fazenda? Se era tão bom assim, vocês deveriam ter ficado lá... (...)Ela volta à nossa memória, quer queiramos ou não. – Sethe estremeceu um pouco. Um leve arrepio tomou conta de seu braço. – Denver – falou – acenda o fogo. (MORRISON, 2000, p. 24)

plantações tinham nomes. (...) Ao mesmo tempo uma casa que tem, literalmente, uma personalidade – que chamamos de “assombrada” quando essa personalidade é ostensiva. (MORRISON, 2007, p.12)

A principal casa assombrada do romance de Morrison é a 124, e na primeira frase o leitor é realmente jogado ali dentro: “124 was spiteful. Full of a baby’s venom.” (MORRISON, 1988, p.3)³¹ Essa casa, que, como afirma a autora, tem um nome e uma personalidade, é o lugar em que a maior parte da história se desenrola, em *flashbacks*, e por isso remetendo a uma outra casa – a fazenda Sweet Home. Sweet Home estaria, então, contida e dentro da 124, e o nome desta última relacionado diretamente à sua personalidade.

Se pensarmos nos filhos de Sethe, Howard, Buglar e Denver, temos uma possível explicação: 1, 2... e 4. O número 3 está faltando, a filha morta, a terceira criança. O nome da casa aponta para a falta de Beloved, que, no entanto, a ocupa de outras maneiras. Morta com uma serra na garganta aos nove meses de idade – antes ainda de ter adquirido a fala – a menina assombra a casa com ruídos, não com palavras. Quando retorna em carne e osso, sua fala é destroçada, e a casa continua habitada por sons, como vimos no capítulo anterior. Mas que sons seriam esses?

Stamp Paid, um dos negros da vizinhança da 124, ao se aproximar e pensar em bater à porta, escuta o que lhe parece ser uma “parede de vozes”, percebendo que a linguagem indecifrável que ressoava em torno da casa eram os resmungos irados de negros mortos. Apesar de não conseguir decifrar nenhuma palavra,

³¹ A 124 era rancorosa. Cheia da maldade de um bebê. (MORRISON, 2000, p.11)

acreditava saber quem as proferia: “ the people of the broken necks, of fire-cooked blood and black girls who had lost their ribbons. What a roaring.” (MORRISON, 1988, p. 181)³² A 124 é, assim, um lugar habitado por muitas vozes de outros se manifestando na voz de Beloved. Deixaremos de lado aqui uma investigação mais profunda sobre essa característica receptáculo de Beloved para retomá-la em outro item do trabalho. Por enquanto, atendo-nos à casa em si, podemos afirmar que ela está cheia de vozes, traumas passados e memórias. Os homens não suportam a presença dos fantasmas e fogem. Tal é a atitude de Howard, Buglar e, mais tarde, de Paul D. As mulheres no entanto permanecem. Permanecer é, segundo Baby Suggs, a única alternativa, já que não pode haver casa sem fantasmas em um país onde a escravidão foi uma realidade: “Not a house in the country ain’t packed to its rafters with some dead Negro’s grief.”³³ (MORRISON, 1988, p. 5). Segundo a negra, Sethe tem sorte de que aquele seja o fantasma de um bebê, pois poderia ser pior. Cercadas de ruídos, as moradoras são impossibilitadas de viver seu cotidiano de ex-escravas sossegadamente. Seu passado está dentro da 124, e ainda que haja esforço para tentar afastá-lo ou bani-lo, a própria casa o desperta a cada instante, a ponto de parecer ela também conspirar contra um possível esquecimento.

De fato, a força que reside na 124 é tão grande que em várias passagens ela é descrita como uma pessoa, e não como um ser inanimado: Shivering, Denver

³² “[a]s pessoas de pescoço quebrado, de sangue cozido na fogueira, e meninas negras que haviam perdido suas fitas. Um vozerio ensurdecador.” (MORRISON, 2000, p.211)

³³ “Não existe uma casa no país que não esteja cheia da dor de algum negro morto.” (MORRISON, 2000, p. 14)

approached the house, regarding it, as she always did, as a person rather than a structure. A person that wept, sighed, trembled and fell into fits.³⁴ (MORRISON, 1988, p.29). Referindo-se a uma das manifestações de *Beloved*, a narradora relata que “a casa gritava”, e Sethe, de quatro no chão, segurava a casa com suas mãos. (MORRISON, 1988, p.29). Assombrada, e ao mesmo tempo parte de Sethe, a casa não pode ser deixada para trás, como sugere Paul D, já que, segundo a ex-escrava, sua existência e a da casa se misturam: “this here’s all there is and all there needs to be.”³⁵ (MORRISON, 1988, p.183)

Antes de visitar outras casas igualmente assombradas das outras narrativas, alguns pontos ainda deste estranho lugar onde vivem os ex-escravos após a guerra de Secessão merecem especial cuidado. Vejamos como estão dispostos os cômodos na 124. Sendo um sobrado, há dois quartos no andar de cima e dois no de baixo. A escada que liga os dois andares, lugar preferido da menina *Beloved* que já engatinhava, fora pintada de branco, para que ela pudesse ver até em cima. Dezoito anos depois, quando Paul D. visita a casa, percebe algo de misterioso:

Out of the dimness of the room in which they sat, a white staircase climbed toward the blue-and-white wallpaper of the second floor. Paul D could see just the beginning of the paper; discreet flecks of yellow sprinkled among a blizzard of snowdrops all backed by blue. The luminous white of the railing and steps kept him glancing toward it. Every sense he had told him the air

³⁴ Estremecendo de frio, Denver aproximou-se da casa, encarando-a, como sempre fazia, como uma pessoa. Uma pessoa que chorava, suspirava, tremia, tinha ataques. (MORRISON, 2000, p.42)

³⁵ “Meu mundo é esta casa. Isto aqui é tudo o que existe e tudo o que precisa existir”. (MORRISON, 2000, p. 213)

above the stairwell was charmed and very thin. (MORRISON, 1988, p.11)³⁶

Não pertencendo àquele lugar, Paul D. é capaz entretanto de intuir seu aspecto assombrado, e a escada branca lhe chama especial atenção. Recorrendo mais uma vez à *Poética do espaço*, Bachelard destaca a escada em uma função de remeter aos valores íntimos de verticalidade do habitante. Segundo ele, a casa com dois andares possui verticalidade, subir e descer é um ato que fazemos na escada ao mesmo tempo que, interiormente, descer e subir os degraus pode ser o mesmo que descer e subir nas lembranças. (BACHELARD, 2000, p.36) Nesse sentido, é ao menos sintomático que o lugar preferido da menina Beloved fosse a escada em um momento em que ela já engatinhava, ou seja, estava prestes a conquistar sua posição vertical, de pé.

Ainda um segundo aspecto chama a atenção na 124: sua ausência de cores. Aqui mais uma vez a casa se identifica com a sua moradora, Sethe, que afirma que o vermelho do sangue de sua filha degolada e o cor-de-rosa da lápide haviam sido fortes demais. Depois disso, ela parecia não ver ou não querer mais nenhuma cor em sua vida. Assim também é a 124, em que:

There wasn't any except for two orange squares in a quilt that made the absence shout. The walls of the room were slate-colored, the floor earth brown, the wooden dresser the color of itself, curtains white, and the

³⁶ Saindo da penumbra da cozinha, uma escada branca subia para o papel de parede azul e branco do segundo andar. Paul D podia ver seu início; discretas manchas amarelas salpicadas contra uma tempestade de flocos de neve num fundo azul. O branco luminoso do corrimão em um dos degraus atraía seu olhar. Todos os seus sentidos o alertavam de que o ar acima deles eram enfeitado e muito rarefeito.(MORRISON, 2000, p.21)

dominating feature, the quilt over an iron cot, was made up of scraps of blue serge, black, brown and gray wool ...³⁷ (MORRISON, 1988, p. 38)

As únicas cores da casa são sombrias ou luminosas, remetendo diretamente a aspectos fantasmáticos. Por último, e com atenção, guardamos algumas descrições curiosas da casa 124 para uma investigação mais atenta.

Robert Slenes, historiador norte-americano da escravidão radicado no Brasil, no livro *Na senzala uma flor*, desenvolve um belo estudo sobre a casa ou a cabana escrava e suas relações com as casas africanas. A partir de um relato do viajante francês do século XIX, Charles Ribeyrolles, Slenes desenvolve sua tese. Antes de comentá-la, vamos ao relato de Ribeyrolles.

Para Charles Ribeyrolles, não havia família escrava nas senzalas. Se um galho de roseira seco poderia fazer um trabalhador francês lembrar-se da pátria, da noiva ou da mãe, na senzala jamais se viu uma flor – "lá não existem nem esperanças nem recordações." (RIBEYROLLES 1859 apud SLENES, 1999) Após viagem a fazendas fluminenses, o francês escreve que a escravidão, de tão cruel, havia dilacerado completamente o senso de família nos escravos. Havia, segundo ele, muita promiscuidade entre os cativos, que viviam confinados como animais, sem laços familiares na maioria das vezes, e em suas cabanas ou senzalas (o que às vezes era a mesma coisa) não se encontrava sequer uma recordação, um símbolo de aconchego ou lar, um enfeite ao menos que fizesse

³⁷ Exceto dois quadrados alaranjados num acolchoado, todo o resto não passava de uma gritante ausência de colorido. As paredes do cômodo cinzentas, o assoalho marrom-terra, a camiseira de madeira, as cortinas brancas e o acolchoado sobre a pequena cama de ferro feito de retalhos de sarja azul, lã preta, marrom e cinzenta... (MORRISON, 2000, p.53)

daqueles locais verdadeiros lares. Não havia flores nas senzalas, vasos, pequenos canteiros, ramalhetes sobre uma mesa, nada. As cabanas eram pequenas, e, quando feitas pelo próprio escravo, eram construídas sem janelas ou com janelinhas muito próximas ao teto, cabanas apertadas, o que, segundo o viajante, se explicava pelos muitos anos de cativo que haviam habituado os negros ao confinamento em pequenos espaços. Dentro de cada cubículo daqueles, fosse na senzala tipo pavilhão ou na senzala-cabana, havia sempre uma fogueira – acesa dia e noite – o que tornava o ar dentro das cabanas insuportável, insalubre para os padrões franceses de conforto.

Slenes, entretanto, discute e problematiza a visão de Ribeyrolles, afirmando a existência da “flor” na senzala, que o francês etnocêntrico jamais poderia ter visto. Segundo o historiador, as cabanas, quando feitas pelo próprio escravo, remetiam à arquitetura africana, com as janelinhas bem próximas ao teto e pequenas, ou inexistentes. A maioria das atividades se desenrolava do lado de fora da casa, e a presença do fogo, essencial, não atrapalhava. O fogo era indispensável também nas casas africanas, e sua permanência nas senzalas do Novo Mundo atesta que as tradições e laços familiares não foram totalmente extirpados, nem com a dura viagem pelo Atlântico, nem com os terríveis anos de cativo. Slenes argumenta que o fogo tinha funções práticas – afugentava formigas e mosquitos, mantinha a cabana aquecida, a fumaça e fuligem acumuladas no teto serviam de verniz e enxotavam os cupins. (SLENES, 1999, p. 238) Fora a função prática, e para além dela, havia ainda a função sagrada. Para o

povo ovimbundu, por exemplo, o fogo simbolizava a continuidade da autoridade do chefe político. Quando este falecia apagava-se o fogo (que também morria) e só se acendia outro depois de escolhido o novo chefe. Em muitas outras sociedades africanas da região Congo-Angola, a fogueira acesa era parte do culto aos ancestrais e simbolizava a continuidade da linhagem. O chefe que cuidava do fogo seria assim o mediador entre o povo e os ancestrais, e o fogo o símbolo desta mediação (*mpangu*). No mesmo sentido, fogo e fumaça serviam para manter satisfeitos os espíritos capturados em estátuas, responsáveis pela proteção contra o infortúnio e manutenção da saúde, e a fumaça era então um meio de comunicação entre os espíritos e os vivos (*nsundi*). (SLENES, 1999, p.242) Segundo o historiador, essas práticas eram, por séculos, largamente difundidas em toda a África Central. (SLENES, 1999, p.239)

Estudando a escravidão em fazendas do sudeste brasileiro e do sul dos Estados Unidos, Slenes afirma que “ao ligar o lar aos 'lares' ancestrais, [o fogo] contribuía para ordenar a comunidade - a senzala - dos vivos e dos mortos.” (SLENES, 1999, p. 253) Em outras palavras, o historiador atesta a existência da flor nas senzalas: o fogo. Segundo Jack Godoy, nas sociedades africanas as flores raramente tinham função decorativa e eram pouco valorizadas como símbolos, ao contrário da sociedade francesa do século XIX, onde havia um verdadeiro culto ao uso prático e simbólico das flores. (SLENES, 1999, p. 131) Desta forma, as recordações familiares, lembranças e esperança estavam nas senzalas e cabanas, mas passaram despercebidas por muitos olhares, como o de Charles Ribeyrolles.

Mas vejamos como Morrison desenhou as flores nas senzalas de *Beloved*.

As cabanas dos escravos aparecem em poucos trechos do livro, a descrição é econômica, mas é relatada a presença do lume na cabana onde Sethe e Halle vivem com os filhos: “Halle’s woman. Pregnant every year including the year she sat by the fire telling him she was going to run.(...)Even in that tiny shack, leaning so close to the fire you could smell the heat in her dress.”³⁸(MORRISON, 1988, p.9)

Voltando finalmente ao sobrado¹²⁴, vemos sua curiosa descrição:

The room we sleep in upstairs used to be where the help slept when whitepeople lived here. They had a kitchen outside, too. But Grandma Baby turned it into a woodshed and toolroom when she moved in. And she boarded up the back door that led to it because she said she didn’t want to make that journey no more. She built around it to make a storeroom, so if you want to get in 124 you have to come by her. Said she didn’t care what folks Said about her fixing a two-story house up like a cabin where you cook inside. She said they told her visitors with nice dresses don’t want to sit in the same room with the cook stove and the peeling and the grease and the smoke. She wouldn’t pay them no mind, she said. ³⁹ (MORRISON, 1988, p.207)

³⁸ A mulher de Halle. Grávida todos os anos, até mesmo naquele em que se sentara perto do fogo lhe dizendo que ia fugir. (...) Mesmo naquela cabana pequenina, inclinando-se tão perto do fogo que Paul D. podia sentir o calor em seu vestido.(MORRISON, 2000, p.18)

³⁹ O quarto em que dormíamos lá em cima fora dos empregados dos brancos que tinham morado na casa. Antes de nós. Havia uma cozinha lá fora também. Vovó a transformou num depósito quando veio morar aqui. Tirou a porta que dava para ele, pois jurou que nunca mais entraria numa casa pelos fundos. Hoje em dia, qualquer um que queira entrar na 124 tem que usar a porta da frente. Vovó me contou que muitos caçoavam dela por ter transformado uma casa de dois andares numa cópia de uma cabana de escravos, onde se cozinhava dentro. E também que diziam que suas visitas com vestidos bonitos não iam querer se sentar num cômodo onde havia gordura e fumaça. Mas ela nunca ligou para isso. (MORRISON, 2000, p.242)

A 124 não é mais uma senzala, mas um sobrado de brancos alugado para ex-escravos. Embora sem cores, cinzenta, a casa abriga o fogo das cabanas escravas. Esse fogo não é mero detalhe na narrativa, e é tão importante na representação da casa dos ex-escravos, que aparece em dois outros romances de Morrison. Saindo novamente da 124, para depois retornar a ela, vale a pena evocá-los.

O olho mais azul (The bluest eye) traz como protagonista uma família paupérrima de afro-americanos residente em Lorain, Ohio, nos anos 1940. Os Breedlove vivem em um pequeno cômodo alugado, na parte da frente de uma loja, e o resumo da descrição de sua casa triste e pobre é que:

Não havia recordações entre aqueles móveis. Certamente nenhuma recordação a ser acalentada.(...) a única coisa viva na casa dos Breedlove era o fogareiro a carvão, que tinha vida independente de tudo e de todos. Apagava ou acendia a critério próprio, embora a família o alimentasse e conhecesse todos os detalhes de manutenção: borrar, não umedecer, não exagerar na quantidade... O fogo parecia acender, baixar ou morrer de acordo com seus próprios esquemas...(MORRISON, 2003, p.41)

Se a citação acima não é ainda o bastante, tomemos *Paraíso (Paradise)*, onde o “forno” é quase um personagem da narrativa. A obra, localizada nas décadas 60 e 70 do século XX, apresenta um grupo de descendentes de escravos orgulhosos de sua tradição. Esta teria começado em 1890, quando um grupo de ex-escravos e seus filhos, saindo de Haven, fugindo da intolerância e do racismo, atravessam o deserto e fundam um quilombo, no Oeste dos EUA. Vale assinalar que Ruby, além de ser uma comunidade negra isolada dos brancos, é também

intolerante e racista . Despojados de tudo, esfarrapados, famintos, os negros que fazem a travessia não levam quase nada... a não ser um forno, ou as pedras de um forno quase idolatrado por eles. O forno, originalmente construído em Haven, é desmontado e carregado, deserto afora, até a terra prometida – Ruby. Lá é montado e torna-se o principal símbolo do sagrado na comunidade, não obstante suas três igrejas protestantes. O forno é o lugar de reuniões, de decisões, é o sagrado em resumo.

Mas voltemos à 124.

A primeira manifestação de Beloved no romance, quando Paul D tenta expulsá-la, começa quando Sethe acende o fogo: *The stove didn't shudder as it adjusted to its heat.*⁴⁰ (MORRISON, 1988, p. 18). Por outro lado, quando Beloved já está morando na 124, em carne e osso, no auge de sua briga com Sethe, seu principal ato de violência é jogar o atizador de fogo na mãe: *"In any case she [Beloved] substituted a snarl or a tooth-suck for waving a poker around and 124 was quiet."*⁴¹ (MORRISON, 1988, p. 242)

A ruidosa 124 cai no silêncio quando Beloved começa a usar o atizador a fim de liberar seu rancor. Atizando o fogo – desta vez invisível – de Sethe, suas memórias, traumas e culpas, Beloved faz a ruidosa casa “cair no silêncio”, já que no fogo agora estão as recordações, o choro dos antepassados, a comunicação entre os vivos e os mortos, a “Palavra” tirada de Baby Suggs. É nesta casa da Bluestone Road, na periferia de Cincinnati, sobrado de brancos e cabana de

⁴⁰ “O fogão não estremeceu ao se ajustar ao calor.” (MORRISON, 2000, p. 29)

⁴¹ Então passou a substituir uma risadinha maldosa ou um suspiro irritado por um atizador, que brandia por qualquer motivo. E a 124 caiu no silêncio. (MORRISON, 2000, p.283)

negros, que muitas vezes se reúnem em um fogo que floresce mudo, selvagem e ávido, como *Beloved*, de consumir tudo o que for capaz de alimenta-lo. É nesse lugar que (não só) *Beloved* quer ficar: “ - What you gonna do?- Stay here. I belong here.”⁴² (MORRISON, 1988, p.76).

2 – O Grotão e a Clareira

Embora de uma forma diferente, a casa-grande de *A menina morta* está povoada de lembranças e assombrações tanto quanto a 124. A primeira assombração é a própria personagem a que o título se refere. A outra é Carlota, a filha que retorna de seus estudos, trazendo consigo e em si as lembranças do passado. Além das duas filhas, a senhora, D. Mariana, é comparada a um fantasma em diversas passagens. A casa em si é habitada por medos, lembranças e um *estranho-familiar*, como veremos adiante.

Como *Beloved*, a protagonista de *A menina morta*, Carlota, é a terceira filha, o número três que, ao retornar à sua casa natal, vê despertadas as memórias próprias ao mesmo tempo em que desperta e passa a conviver com as memórias

⁴² - O que vai fazer? - Ficar. Aqui é o meu lugar.” (MORRISON, 2000, p. 93).

dos outros moradores do Grotão. A caçula está morta, e os dois irmãos mais velhos não moram ali, vivendo na corte. A volta de ambos para a fazenda é impossível, mesmo após a morte do pai. O mais moço e o Comendador contraem febre amarela na corte e morrem. Seria de se esperar que o mais velho viesse em auxílio da irmã, a fim de pôr ordem em sua herança, ou na fazenda. Não é o que acontece. Ele chega a visitar a casa-grande, mas sua passagem por lá é mais rápida tanto quanto possível. Os irmãos de Carlota (cujos nomes nem sequer são mencionados) estão, como Buglar e Howard, em fuga da casa assombrada: “Odeio essa casa, odeio tudo isto, odeio até o ar que respiro! É preciso a mana saber que nunca mais porei os pés no Grotão, e necessito pôr em ordem toda a minha herança, para não ter mais necessidade de voltar!” (PENNA, 1958, p.1275)

Ambos fogem, como os dois filhos de Sethe, apavorados com as sucessivas demonstrações fantasmagóricas da irmã degolada pela mãe. Se Sethe tem visões dos filhos voltando para casa, assim também Carlota se lembra com saudade dos dois irmãos a comerem na mesa da casa da fazenda no tempo de férias do colégio. Sabemos, contudo, que sua volta é impossível, porque esses personagens – os filhos – não conseguem simplesmente conviver com os fantasmas que habitam suas casas. O único filho homem que retorna nas três narrativas é Emídio, e para uma casa já em ruínas e cheia de memória, onde não entraremos agora. Ainda no Grotão, onde mulheres assumem a condição de fantasmas, vejamos de perto a casa assombrada.

A casa-grande é semelhante a um labirinto, com tantos enigmas quanto corredores, quartos e passagens. A incomunicabilidade entre as pessoas é também entre os cômodos: os personagens têm uma obrigatoriedade de sair dos quartos passando para o corredor, “como se nunca tivessem tido a lembrança de fazer uma comunicação direta entre as salas.” (PENNA, 1958, p.840) Embora haja portas, caminhos de comunicação, elas jamais são usadas, como também os caminhos para um encontro estão interditados.

No interior do casarão, os móveis são sombrios, de madeira escura, e sua imponência é destacada: “Estavam na sala de costura da fazenda de altas paredes caiadas onde se encostavam dois armários de jacarandá escuro, bojudos...” (PENNA, 1958, p.729). Nesse sentido, a descrição dos móveis apenas compõe o aspecto escuro da casa, em que “a luz entrava coada por muitas cortinas” (PENNA, 1958, p.809). As paredes são altas, já que se trata de uma casa do século XIX, e a descrição seria um dado do real no texto se não fosse seu sentido simbólico, remetendo a uma repressão.

A fazenda era enorme e rústico palácio, fortaleza sertaneja de senhor feudal sul-americano, e tudo ali era grande e austero, de luxo sóbrio e magnífico, mas era preciso viver naquelas salas amplas, de tetos muito altos e mobiliados com móveis que pareciam destinados a criaturas gigantescas, sem contar com coisa alguma de certa nem no presente nem no futuro. (PENNA, 1958, p. 856)

Assim, a principal função da casa – abrigar, proteger – não é cumprida nem

mesmo por suas “altas paredes”, que, ao contrário, reforçam a opressão de uma ordem patriarcal cujo centro é a própria casa. Sem resguardar a família, a fortaleza defende a própria ordem que encarna, sendo essa sua verdadeira função. (cf. LIMA, 2005, p.129) Entretanto, como abriga outros seres fluidos, capazes de fugir dessa ordem fixa, passa a aterrorizar. Daí se explica a sensação de D. Inacinha ao ouvir um tiro do lado de fora: “Há muito tempo ela esperava ouvir um grito, ou mesmo um tiro, que deveria romper a tensão inexplicável que sentia naquela casa tão calma, mergulhada sempre em paz sonolenta...” (PENNA, 1958, p.925).

A tensão sentida (não só) pela prima do Comendador e a estranha expectativa de que algo pudesse interrompê-la habitam a casa-grande porque a ordem patriarcal é incapaz de assegurar tranquilidade ou eliminar o ruído de uma transgressão invisível embora presente. A ameaça é tão latente que a hierarquização preventiva do contato se internaliza na casa, através da posição dos cômodos, separando o sagrado do profano. (cf LIMA, 2005, p.107) Assim, a capela e o quarto dos senhores estão dispostos perto do quarto de Carlota, depois há os quartos das parentas pobres e o reservado às visitas. Essa parte se opõe ao profano da cozinha, já que há um corredor de ligação comparado a “uma rua dentro da grande fazenda.” (PENNA, 1958, p.805)

A separação entre os mundos, agora explícita dentro da casa, e a imposição de uma ordem senhorial são, entretanto, ameaçadas pelos fantasmas, depositários das tensões e conflitos resultantes das contradições do sistema.

Dentro da própria casa, eles ameaçam porque são fluidos, ocupando vários lugares ao mesmo tempo e, ainda, ousando gostar do ar das matas agrestes ou evitando olhar os campos cultivados. Assim, Carlota se sente renovada ao abrir a janela de seu quarto e respirar o ar que vem de fora tanto quanto D. Mariana, em seus passeios, acompanhada somente da mucama Ângela, vai muito além do vale misterioso e fechado da fazenda, para abrigar-se em outra “casa”:

O silêncio era absoluto, e até os pássaros pareciam evitar aquele lugar taciturno, onde a sensação de vazio e de ausência se fazia sentir de forma insidiosa, que subia do coração ao cérebro, sufocando primeiro a garganta, como nos envenenamentos da beladona. Ângela imobilizara-se, tomada de susto pela estranha solenidade que compreendia confusamente haver na clareira, gelada pela solidão, tornada ainda maior pela figura toda de preto erguida diante dela, com o rosto sem vida voltado para o seu lado, mas sem vê-la. (PENNA, 1958, p.889)

A clareira, muito visitada por Mariana, é o lugar do silêncio absoluto. Se pensarmos na abordagem dos sentidos do silêncio de Eni Orlandi, já relatada no segundo capítulo, podemos entender mais uma vez aqui o silêncio da clareira como presença de sentido. Enquanto a casa-grande encerra a ordem patriarcal, a clareira é um ponto de fuga, ausência de som, presença de negação do *Lógos*. Mariana é depositária deste silêncio absoluto assim como a clareira, e consegue com seu estado de ausência incomodar cada uma das peças da engrenagem rígida que move o Grotão. O estado ausente da esposa do fazendeiro melhor se delineia se observarmos sua postura no trajeto para este estranho lugar:

Deviam andar pelos campos sem cultura para evitar sempre, com todo o cuidado, os eitos, porque a Sinhá não gostava de ver os negros no trabalho e dava ordens ríspidas quando viam ao longe o grupo de homens, seguidos pelo capataz, ou ouviam trazido pelos ventos o canto lamentoso do que cavavam.(PENNA, 1958, p.738)

O fato mencionado apenas de relance no livro, pista para o entendimento de alguns enigmas, merece especial atenção para a compreensão da clareira. A senhora Mariana, temida por todos da casa, pelas parentas de seu marido em especial, não gosta de ver nem ouvir os negros no trabalho. O “canto lamentoso” dos negros entretanto atravessa os campos e chega a seu ouvidos, trazendo em si mesmo toda a ordem que alimenta a fazenda e a faz funcionar. Mariana, incapaz de irrompê-la, deixa a casa em seus passeios retirando-se para uma outra “casa” cujas paredes são a mata selvagem e densa e o teto é inexistente. Ali, naquele santuário de silêncio, na negação dos “choros lamentosos dos escravos” ou do burburinho da fazenda em plena produção, um sentido oculto é ouvido.

Explorando a clareira mais de perto, este não é por acaso o espaço preferido de D. Mariana, Carlota e da menina morta. O estranho lugar se opõe à casa grande e à ordem patriarcal e escravista do Grotão. Cercado por mata fechada, o espaço claro tem uma “palhoça muito rústica” e uma “grande cruz de madeira”, além do “silêncio absoluto que ali reinava” (PENNA, 1958, p. 888) Na clareira, D. Mariana ajoelha-se e reza, o que seria estranho para alguém cujo quarto de dormir ficasse ao lado de uma capela. Ao recusar o sagrado instituído,

Mariana opta por um outro tipo de sagrado, encontrado muito longe dos campos de cultivo e do conforto *desconfortante* de sua posição na casa-grande. A esposa do Comendador recusa a mesa de jantar, esquivando-se de tomar a direção do serviço das refeições a não ser no episódio em que o padre visita a sua casa e ela lhe pede que encomende o corpo do escravo “suicidado”, desafiando o marido. Trancando-se no quarto, Mariana evita todos e tudo, passando-se por fantasma, assombração ou morta-viva, e finalmente louca. Desta vez, ela deixa a casa para um lugar misterioso, incerto, mais um dos enigmas do texto cornelianiano. Por enquanto, fiquemos na clareira. Que tipo de fantasmas tem essa “casa”?

Em uma das histórias contadas pela mucama Joviana a Carlota, aparece uma família de cinco pessoas fazendo pouso naquele lugar, depois de uma viagem cansativa. Ao saber disso, o senhor do Grotão – pai do Comendador – os convida a passarem a noite em sua casa, e eles acabam ficando por lá durante um ano inteiro. Questionada por Carlota, Joviana revela que a criança mais velha dessa família era sinhá Mariana.

-Você conheceu minha mãe desde esse tempo, Joviana?(...)

- Conheci, Nhanhã, e ela brincou comigo e com o Sr. Comendador durante todo o tempo passado aqui na fazenda (...)Ah! Sinhazinha! Ela era muito boa e não gostava de mentir! Zangava muito quando a queriam enganar. Parecia a rainha, porque só sabia mandar e não queria nunca aceitar as razões dos outros... Deixava tudo no mesmo instante ao ser contrariada e nos mandava embora quando nós as negrinhas não obedecíamos às suas ordens! (...) – Agora animada pelas recordações acudidas ao vivo,(...) Joviana falava com firmeza(...) Era a menina imperiosa, altiva, sequiosa de

verdade e de justiça, a saltar quase viva entre as duas... (PENNA, 1958, p.1136)

D. Mariana, na descrição da escrava, era uma menina “imperiosa”, que gosta de mandar, mas ao mesmo tempo “sequiosa de justiça e verdade”. O que teria desagradado a senhora a ponto de ela ter deixado o Grotão antes mesmo da chegada de Carlota? O que a fazia voltar à clareira, fugindo das “altas paredes da casa-grande” e trocando-as por uma “casa” no meio do mato sem paredes? Sabemos através de Joviana que aquele fora o local onde a família de Mariana fizera pouso, em caminhada para outro lugar. A intenção inicial do pai da menina Mariana não era ficar no Grotão. Tudo acontece a partir daquele local, o encontro com o Comendador ainda criança, um possível acordo de casamento.

Mas Mariana gostava de mandar.

Ao revisitar a clareira, a senhora revisita as memórias de infância, o passado onde uma aliança odiosa teria começado com alguém que gostava de mandar tanto quanto ela e tinha seu poder legitimado. Mais uma vez, vemos outra “casa” – a clareira – como lugar de memória, capaz de despertar lembranças de um caminho que poderia ter sido outro que não o da casa-grande. Casa sem paredes, a clareira é o vazio, o silêncio, já que nela a ordem toda que se impõe a partir da casa-grande ainda não existia. É assim que Carlota, em excursão com as outras mulheres da casa àquele lugar, sente também necessidade de fazer reviver a figura da mãe em sua mente:

Carlota quis fazer surgir ao seu lado a figura da menina de olhos penetrantes e sérios, de porte altivo que ali estivera muitos anos antes, sem pressentir ser aquela parada a cruz de seu destino, o ponto de partida de toda a série sombria de tristeza e de incompreensão que a esperava naquele pouso.(...) Teria voltado ali depois do incompreensível drama que tornara impossível a sua permanência no Grotão? (PENNA, 1958, p.1141)

Sem resposta às perguntas que a visita à clareira suscita, Carlota vê ali mesmo a menina morta refletida na água, e ajoelha-se ao pé da cruz rústica para rezar, assumindo em seguida a direção da refeição, com altivez e segurança, como Mariana teria feito antes de se esquivar de tudo. Em contrapartida, as senhoras que a acompanham ficam assombradas, confundindo-a com a mãe. A clareira é o lugar onde as três personagens se encontram simbolicamente, se confundem, uma se tornando a outra.

Um fenômeno semelhante parece ocorrer em uma outra Clareira – esta com “c” maiúsculo, lugar das pregações de Baby Suggs, a “Santa”, em *Beloved*. Ali, a ex-escrava pregava, mandando que todos beijassem as mãos, acariciassem os próprios rostos, ouvissem as risadas dos filhos, o choro das mulheres, a dança dos homens. A pregação de Baby Suggs defende a libertação do corpo dominado pela escravidão, incentivando o nascimento de uma auto-estima entre os recém-libertos. Entretanto, oito anos depois da morte da sogra, Sethe vai à Clareira para homenagear o marido com Beloved e Denver, e algo acontece. Sentada em cima de uma pedra, onde a “Santa” costumava pregar, visitada por memórias, Sethe sente dedos em seu pescoço – no início, uma agradável massagem, tornando-se

porém uma tentativa de estrangulamento por um assassino invisível. Seria Baby Suggs? Improvável, segundo Sethe. Aquelas mãos não eram as suas. Entre as certezas de Denver de que Beloved tentara estrangular a mãe, as três deixam o estranho lugar – sagrado – onde a força oculta de Beloved pode se manifestar, tão forte quanto na 124.

Assim também se manifesta uma força oculta na clareira de Penna, diferente daquela porque muito mais implícita, e talvez, por isso, ainda mais assustadora. Ali, as assombrações também estão nas memórias, nos medos, nos sonhos, na troca de identidades. A clareira de Penna e a Clareira de Morrison são lugares assombrados – como a casa-grande ou a 124, e encerram um sentido sagrado que apenas algumas personagens são capazes de compreender.

Percorrendo o caminho de volta da clareira à casa-grande, vemos novamente que o clima de pavor é constante, e que o sagrado instituído ali não é capaz de domesticá-lo:

Vocês todas são negro ruim, não sabem defender a gente! Nenhuma de vocês todas se lembrou de varrer o chão, quando saiu o corpo do Florêncio para jogar o lixo do lado dele, para aquela alma assombrada não voltar mais aqui. Agora nem eu mesma sei o que fazer, pois tenho a certeza de que ele não nos deixará e voltará a rondar a fazenda... (PENNA, 1958, p. 979) .

A casa da fazenda é, como já foi mencionado, assombrada: “Virá alegrar aqui o Grotão, que está feito casa assombrada...” (PENNA, 1958, p.854) ; “Nem sei mesmo se há ainda alguma coisa capaz de causar espanto nesta casa!” (PENNA,

1958, p.1229). Se de um lado as escravas e senhoras sentem medo de um mal invisível dentro da casa, Carlota (e possivelmente D. Mariana) lutam contra o mal visível do lado de fora da casa. É assim que Carlota, ao escutar os negros chegando com as colheitas de café, sentindo ímpetos de ir até eles, percebe que está presa na casa. A sinhazinha está proibida de sair e é por isso que responde a D. Maria Violante que não poderá ir até o pátio com ela: “-D. Virgínia recebeu instruções a respeito de qualquer de minhas saídas da casa, e só ela poderá dizer-lhe se é possível irmos ver no pátio grande a chegada e medição do café.” (PENNA, 1958, p.108)

Para Carlota, a casa é grande prisão, e os carcereiros principais são o pai e D. Virgínia, que, por sua vez, encarna o papel do Comendador – como ele, defensora do poder patriarcal e escravocrata. Daí surgirem suas críticas veladas (porém afiadas) à família de D. Mariana – que descobrimos não escravocrata:

- A pessoa de quem lhe falava está em vésperas de ruína. (...) Depois, a fazenda entregue à velha louca e ao moço adamado, sem saber onde tem o nariz, só vai para trás, ainda mais depois das tentativas de colonização estrangeira! Veja a enorme tolice, quando temos os negros aí à mão para trabalharem para os brancos! E muito bem pagos, pois têm comida, roupa e casa!

- E muito chicote também... – murmurou timidamente D. Inacinha (...)
(PENNA, 1958, p. 1131)

Crete em uma ordem social escravocrata e patriarcal, D. Virgínia é um de seus pilares dentro do Grotão. Neste caso, o projeto do Comendador de manter

Carlota dentro de casa é de suma importância. Tanto assim que, ao surpreendê-la indo a seu encontro, no quadrado ao lado de fora da casa, diz com rispidez: “Já disse à menina que não saia sem acompanhante da residência, e não quero que vá às cocheiras sem ser em minha companhia.”(PENNA, 1958, p. 1079)

De que males o pai a estaria protegendo? A pergunta da moça só é respondida quando ela volta do “Paraíso”, após conversar longamente e em particular no quarto daquela que seria sua futura sogra. Qualquer coisa que tenha sido ali dita, que nunca saberemos, faz Carlota acordar no dia seguinte e ter novo olhar sobre o círculo que se fechava sobre si mesma. É assim que ela vê pela primeira vez a condição das mucamas que sempre a acompanhavam:

Carlota ao abrir os olhos sentiu a impressão de ter adormecido em um mundo e despertar em outro muito diferente, onde não havia paz. (...) quando pronta, abriu a porta do gabinete, e parou surpresa ao ver Joviana e Libânia, envolvidas em cobertas miseráveis, deitadas cada uma em sua esteira, diretamente estendida sobre o soalho. Nunca as vira assim e se as tivesse visto antes, não sentiria o aperto que lhe fez parar a respiração... (PENNA, 1958, p.1224)

A partir desse momento, Carlota começa um caminho do qual não há retorno. Seu próximo passo é ir à capela, onde ressignifica o sagrado vendo o Cristo crucificado, “examinando com espanto a expressão de dor profundamente humana daquele rosto” (PENNA, 1958, p.1224) Ao sair da casa então mergulha em um abismo, não sem antes abrir a porta da prisão:

Foi até o alpendre e mediante penoso esforço conseguiu fazer correr as pesadas corredeiras que a fechavam, mas teve ainda de tirar a barra de ferro que fixava as duas portas, como de fosse a poterna de uma prisão. Era porém para proteger os moradores da casa contra...contra quem? (...) (PENNA, 1958, p.1224)

Tendo subvertido a lei que a manteria trancada em casa, entretida com seus preparativos de noiva, Carlota cai em um abismo ao se deparar com a realidade dos corpos que padeciam do lado de fora da casa da fazenda. Ouvindo os gemidos, vê os escravos no tronco e, inevitavelmente, junta todas as peças que compõem a ordem que agora lhe parece odiosa. É assim que a moça, ao voltar para a casa, vê e espanta o bode preto amarrado no quadrado, de que falara a negra Dadade. Se antes nem Celestina nem Carlota podiam vê-lo, a não ser nos devaneios da negra velha, agora os novos olhos de Carlota são capazes de enxergá-lo:

Ao passar junto das colunas sustentantes da varanda, espantou o animal deitado junto a uma delas, e ele se levantou espavorido, tentando romper a corda que o prendia. Carlota ainda teve tempo de distinguir grande bode preto, inexplicavelmente deixado prisioneiro ali, mas pôde alcançar o alpendre... (PENNA, 1958, p.1226)

Ao sair da casa, ao ganhar novos olhos, Carlota pode enxotar o que antes não podia ver. Já na cozinha, deparando-se com a preocupação de todas as escravas e

sua prontidão em servi-la, percebe ser “doloroso o contraste entre as cenas vistas naquela manhã e a solicitude inquieta, levada aos último limites da submissão” daquelas mulheres. (PENNA, 1958, p. 1226).

Definitivamente, agora desenha-se o projeto que a enredaria para sempre como sua mãe em uma ordem da qual, como a casa, há pontos de fuga, mas não uma saída. Ao perceber-se também peça da engrenagem que fazia tudo funcionar, opta pelo abismo, pela ausência, de onde sai somente como fantasma:

a Sinhazinha sentia seu coração diminuir, pois passara sua infância longe daqueles pequenos dramas da vida escrava, e nunca tinham chegado até ela os ecos dos lamentos e das queixas dos pretos. De repente o choque de alguma coisa a despertou e fê-la vir até a realidade, com o estremecimento que lhe causou a recordação da cena por ela presenciada no quadrado, quando João Batista espancara o trintanário... Todo o sangue lhe correu pelas veias, em fulgurante onda de gelo, e agarrou-se à poltrona onde estava no receio de cair, arrastada pela vertigem. (PENNA, 1958, p.1188)

Oportunamente, mergulharemos no abismo com Carlota para contemplar os fantasmas de perto. Antes, entretanto, é preciso visitar outra casa, bem distante do Grotão... nas margens do rio Lucala.

3 – Casas roubadas

A narrativa cujo protagonista é Emídio tem início com seu retorno a Angola, de volta dos estudos no Reino em virtude de uma morte – a de seu pai português. Embora ele tencionasse chegar logo em casa – a casa velha do

Hombo – muitas peripécias atrasam seu retorno. Assim, primeiro é acometido de um atentado no rio Quanza, ficando algum tempo em convalescença. Quando finalmente chega a Luanda, para de lá embarcar até a região do Massangano, é enredado pelos três poderosos portugueses da cidade com festas e mordomias que intencionam distraí-lo de seu retorno. É com dificuldade que finalmente se desenlaça e consegue embarcar descendo o rio Lucala, em direção à casa velha das margens.

Apenas a aproximação com a casa, ainda no rio, faz Emídio ter uma visão da mãe, risonha, emergindo das águas como quianda⁴³. (SANTOS, 2004, p.104). A estranha aparição da Kissama sobressalta o coração de Emídio, que jamais a vira risonha em vida, e começa a pressentir que regressava não só pela morte do pai.

Entretanto, é somente ao entrar na casa velha, agora consumida por um fogo criminoso, que o personagem revisita as memórias da infância, e, aos poucos, toma conhecimento de si mesmo através do seu passado. Ao chegar na casa, Emídio entende que “para compreender justo os casos passados, era melhor ver-lhes através da imaginação, lhes recriar no espírito”. (SANTOS, 2004, p.110) A partir daí, ele vai tentando recriar o que viveu na casa, bem como o que a casa viveu em sua ausência. Ao encontrá-la, há sinais de morte, abandono e ruína. Incendiada, a casa vai entretanto tornando-se o lugar das memórias, despertando o passado através de seus cômodos e móveis

⁴³ Segundo glossário contido no livro *A Casa Velha das Margens*, kianda (kimbundo) significa “monstro das águas, confundido às vezes com sereia”.

sobreviventes.

A sobrevivência de alguns móveis é a sobrevivência de algumas lembranças que, abraçadas, juntam-se à dramática sobrevivência de Emídio, perdido entre as margens não do Lucala, mas da vida. É dessa forma que ele começa a caminhar dentro da casa, buscando despojos, cacos de recordações, qualquer coisa enfim capaz de lhe explicar sua própria história:

As ruínas da Casa Velha seriam de breve visita se Emídio nelas tivesse entrado apenas em busca de despojos. Com efeito, dentro daquelas paredes de pau-a-pique, que o incêndio devastara até o interior de colmo das paredes de barro, pouco ou nada restara das coisas que lhe enlevariam nos quimjubuetes da infância. Ele andava em busca de algo que, no fundo de si mesmo, lhe assustava. Eram os segredos que naquelas paredes encerraram, e para cuja adivinhação ele pisava com cerimônia as cinzas póstumas, assim mesmo nessa hora de devoção lhes consagrou. (SANTOS, 2004, p.120)

Os segredos encerrados nas paredes na casa velha começam a se mostrar enquanto Emídio caminha pelos quartos e pelas lembranças, que recusa inutilmente. Neste caso, ele tenta desviar-se do passado, pensando em consertar o telhado, reformar a casa, intenções que jamais se concretizam. Quando o mestiço finalmente tenta recusar a memória, em sua segunda visita à Casa Velha, ela vem com mais força, traindo-lhe a mente:

Emídio regressou desenvolto na Casa Velha, já não ia em peregrinação de recordações familiares, duvidava mesmo que pudesse reencontrar entre aqueles escombros novos sinais que lhe transportassem a outras lembranças. (...)Entrou, pois, resoluto nas ruínas da Casa Velha e deu algumas passadas largas pelos quartos, não estava para novamente se deixar arrastar em

penumbrosas cogitações, catando aqui e ali lembranças entre as cinzas, era do presente que ele queria tratar, pensar em restaurar a velha casa, a começar pela cobertura, de que lhe serviria, daí em diante, conhecer o passado do Ngana Makanda? (SANTOS, 2004, p. 135- 137)

Lutando para afastar de si as recordações, Emídio se depara com a mesa, móvel que resiste ao incêndio, e tenta repelir sua “imagem temível”, já que “ela estava carregada de memória” (SANTOS, 2004, p.123) Mais uma vez, as lembranças o traem e vêm à tona. O móvel que resistiu ao incêndio faz Emídio entender sua condição de “mulato com estudos” a partir de sua história na Casa Velha. Enquanto Kissama jamais usara a mesa para comer, o menino Emídio, para quem ela “fora sempre um móvel assustador”, e “sua simples lembrança lhe inspirava ainda um maior horror”, descobrira que “sentar-se à mesa, só mesmo muito vagamente tinha a ver com a necessidade de comer.” (SANTOS, 2004, p.123)

Habitado a comer no *luando*⁴⁴ com sua mãe, Emídio passa a ser requisitado pelo pai a sentar-se à mesa à medida em que vai crescendo. Para Kissama, a mesa prendia-lhe os movimentos, dominava seu corpo, e por isso ela nunca a usaria. Na esteira, o corpo podia descansar, à mesa, era obrigado a certas posturas que ela desprezava, mais ainda quando via se atrapalhar ali seu filho, comendo na companhia do pai.

Para Emídio, o móvel significava o fim de uma certa liberdade, de suas correrias pela fazenda com os outros meninos pardos e de suas refeições na

⁴⁴ Luando (kimbundo): esteira

companhia de sua mãe, no luando. Quando passou a ser requisitado pelo chefe (e pai) a sentar-se à mesa, Emídio “aguardava o aviso inevitável e a reprimenda ajustada, consoante a postura das costas na cadeira, o surro do barro do rio Lucala no pescoço, ou nas orelhas, a terra húmida e vegetal nas unhas, ou a carapinha desgrenhada.” (SANTOS, 2004, p.124) Enfim, o garoto tornava-se “civilizado” ao usar a mesa, sendo muito mais simbólico o gesto de aprender a usar os talheres, como percebe muitos anos depois:

Perceberia depois que à mesa ele estava a fazer algo mais do que saber usar do garfo e faca. Estava a ganhar um estatuto.(...) Sentar à mesa tinha pois sérios riscos, e deles Emídio não sairia incólume. Viveria mesmo profundamente essa experiência que lhe transformara no menino Emídio, sem tempo para suas livres aventuras e a quem os sapatos não permitiam correr pela fazenda. Esse fora mais um outro direito que obtivera por acréscimo, e cujo alcance só muito mais tarde apreciaria devidamente. (SANTOS, 2004, p.124)

Entre os riscos que o “filho do país” assume, ainda que involuntariamente, ao fazer uso da mesa – e dos sapatos – há o distanciamento irremediável da mãe Kissama e da terra. A experiência que o transformava, entretanto, jamais apagaria os vestígios de sua primeira casa/mãe que retornam enquanto ele retorna no vagar de seus pensamentos.

Bachelard compara a casa à morada-mãe, primeira e acolhedora casa, cuja imagem sempre seguirá o morador em suas residências futuras. (cf. BACHELARD, 2000, p.61) Assim, o aconchego da casa da infância poderia remeter ao aconchego do útero materno. No caso de Emídio, porém, cuja

identidade é fraturada no momento mesmo de seu nascimento, a casa da infância é ao mesmo tempo acolhedora e repulsiva. Se por um lado ele ali dormia e comia com a mãe, brincava com os meninos pardos “correndo livremente”, por outro, ali mesmo começava a ser assimilado, civilizado, inevitavelmente separado da mãe. Em sua casa, que é somente a casa paterna, do pai chefe da Conquista, o significado pré-concebido da mesa como lugar onde se compartilha era substituído por lugar onde se segrega. Nem na esteira nem na mesa, jamais o alimento era compartilhado pelos pais. Transitando entre o luando e a mesa, Emídio vivia em dois mundos separados, que se tocavam levemente sem no entanto interagirem.

Casa, mãe e terra estão intimamente interligadas em *A casa velha das margens*. É assim que vemos o nascimento de Emídio e seu reencontro com a terra através de sua nova mãe – Kamone⁴⁵. Após o acidente no Quanza, Emídio redescobre a mãe e a terra , recebendo vida nova:

Ainda era essa a voz que assim à sua volta esvoaçava diligente, “kamone”...kamone...”, misturando seus quimbundos, “ndoko⁴⁶...ndoko...”, e arrastando na sua réstia o perfume dos seus ombros morenos, descobertos pelos panos amarrados ia rizula, frescura das mansas águas quanzânicas, odor novo e antigo, recordação nunca esquecida da infância e que a todo tempo se convertia num perfume novo...” (SANTOS, 2004, p.25)

Assim, para Emídio, lembrar-se da Casa Velha é lembrar-se de Kissama, voltar à

⁴⁵ Kamone (kimbundo): garota. Kamone é o nome com que Emídio identifica Josepha Rosa, sua futura esposa.

⁴⁶ Ndoko (kimbundo): beba

terra – Angola – é voltar ao ventre materno, para sempre perdido depois de sua partida para os estudos no Reino: “Depois de ter saído da Casa Velha do Hombo, Emídio Mendonça corria novamente para ela, ventre materno dos seus sonhos e recordações.” (SANTOS, 2004, p.232) O regresso à casa é o regresso à ruptura, à experiência de ter direito aos sapatos e aos talheres, mas também de escutar as vozes escondidas nos escombros das paredes queimadas pelo fogo assassino. Caminhando pelos quartos, Emídio percebe ser o novo depositário das cartas enviadas a seu pai, em que muitas vozes reclamavam dos abusos do projeto civilizador de Portugal:

Era um sentimento difuso que lhe podia levar a qualquer lugar, que lhe permitia auscultar apelos de vozes que, por vezes, não sabia distinguir se provinham de suas recordações (...)ou de invocações que só aparecem em xinguilamento⁴⁷. E novamente lhe ocorreu a imagem da outra margem que ele já tinha antevisto, e assim, meticoloso, passava devagarmente pelos quartos. (SANTOS, 2004, p.121)

Ao perceber-se depositário das vozes e das cartas, Emídio se percebe habitante de um outro lugar, não mais a casa do Hombo, mas uma “outra margem” citada pelo narrador em diversos pontos do livro, curioso lugar a ser abordado em outro item deste trabalho. Detendo-nos ainda na Casa Velha, vemos, em suas paredes de pau-a-pique, as histórias dos povos das margens, que Emídio passa a conhecer e onde se reconhece. Na verdade, a casa passa a

⁴⁷

xinguilamento (kimbundo): imprecação de males sobre alguém.

ser, mesmo após o incêndio, o lugar simbólico em que as mucandas⁴⁸ se fazem ouvir. Assim, na recriação do incêndio, em sonho, Emídio vê a casa de sua infância envolta em cartas, em pedaços de papel que a cobrem inteiramente e gritam, elas também ameaçadas de morte:

...eram folhas de papel, muitas folhas pequenas, largas, tiras, que foram cobrindo a casa como mortalhas, ela já era uma pira de papel, quando as pequenas faíscas começaram a bruxulear no seu sopé e foram subindo devagar (...) Toda a casa começava a crepitar envolta em chamas, eram a princípio pequenos estalidos, silvos, depois sons inarticulados como gritos, guinchos agudos dos ratos de cubata, que passaram a um vasto clamor, das mucandas que ardiam libertavam-se os apelos, os estertores dos crimes e a fúria das paixões que elas denunciavam. (SANTOS, 2004, p.132)

As vozes que circundam a casa são as mesmas que clamam nas cartas. Tanto uma (casa) quanto as outras (cartas) têm pulsão vital no romance, parecendo-se mais seres animados que objetos. É assim que vemos a descrição da leitura das cartas por Emídio, que as acaricia como se fossem peles de pessoas, invocando-as e esperando que os nomes que reivindicam a posse de suas terras apareçam de repente. As cartas chegam a se materializar no final do romance, ao menos para seu depositário, que passa a ter visões das pessoas das margens lamentando silenciosas a perda de suas terras férteis.

Considerando a relação tão presente mãe/casa/terra em *A casa velha das margens*, vemos porque as *mucandas* são tão preciosas para cada um dos

⁴⁸ Mukanda (kimbundu): carta

personagens que as manuseia. Escritas pelo mais-velho ambaquista ⁴⁹ Lourenço Andrade, sua principal denúncia é em relação à posse da terra. Seu autor, pessoa que circula entre o mundo burocrático português e os povos margeneanos, escreve em tom eloqüente sobre as terras e os direitos desrespeitados, e o ajuste clandestino das leis visando favorecer sempre os colonos. Considerando seu estilo literário rebuscado demais para a descrição de relatos dos povos simples, Emídio pergunta-se, ao ler suas cartas, de que nação ele estaria falando, já que as leis da Conquista eram desrespeitadas pelos próprios conquistadores

“É deste ninho pátrio onde me refugio, que da Nação que me não contempla eu me afasto.” Teria sido o princípio de uma grande desilusão? Mas ainda assim ele escrevia, “mas este assunto não me pertence somente a mim, mas à nação.” Onde estaria a nação de que ele falava, se ele mesmo tinha que se amuralhar no pungo do Ndongo⁵⁰ como se estivesse a esconder para falar dela, indagava-se Emídio, enquanto prosseguia dificilmente a leitura. (SANTOS, 2004, p.262)

A nação que ainda estava por nascer nos fins do século XIX já é vislumbrada pelo escritor Lourenço Andrade em suas cartas resgastadas a tempo do incêndio que deveria tê-las consumido. Entre as muitas *makas* que trazem, a principal é a denúncia do confisco e apropriação de terras dos naturais da terra negros e mestiços. Esta é a questão da nação que estava por nascer nos fins do século XIX, questão ainda latente cem anos depois, no momento da escrita de outro texto, não mais o de Lourenço Andrade, mas o de um outro tipo de

⁴⁹ Natural de Ambaca. O ambaquista era também aquele que traduzia em português as reclamações dos povos naturais de Angola, transitando entre o mundo português e o africano.

⁵⁰ Pungo Andongo situa-se na margem direita do Cuanza a 10 km de distância do rio.

ambaquista, Arnaldo Santos.

De fato, tais problemas da nação – expropriação e roubo de terras – tornaram-se latentes nos fins do XIX com a proibição do tráfico negreiro. Extinta a principal fonte de renda que movimentava a economia angolana, a substituição do “produto” de exportação é inevitável, e a colônia portuguesa volta-se para a agricultura. Por outro lado, as disputas nas fronteiras com as outras potências européias põem em risco a integridade territorial da província. (cf. HERNANDEZ, 2005, p. 566) A partir daí, cresce consideravelmente o número de colonos portugueses em terras angolanas confiscadas. Conforme comenta Leila Hernandez,

Em Angola , a busca de terras foi mais intensa e o confisco maior nos distritos de Luanda e Moçâmedes. Contudo, a questão foi muito mais complexa ao norte do Cuanza, onde os europeus exploravam intensamente a cultura do café, utilizando a violência física para o confisco de terras de exploração coletiva. Ambos os mecanismos, as formas de trabalho compulsório e o confisco de terras, alteraram profundamente as estruturas sociais e políticas dos povos africanos, alimentando um conjunto de movimentos de resistência que se estenderam pelo século XX. (HERNANDEZ, 2005, p.568)

Ao trazer à baila o problema da *terra*, Arnaldo Santos parte indubitavelmente da *casa*, passando pelas saudades da *mãe* para sempre perdida. As relações entre as três com os filhos do país e naturais da terra são adulteradas pela dureza do processo colonial, e um dos resultados dessas

díficeis relações é a “carta de Kijingu”⁵¹. No cruzamento entre as três, a carta, cujo conteúdo não é revelado, mas apenas intuído pelo leitor, aparece como possível e última solução para o caso da dominação da terra.

Na verdade, o confisco de terras trouxe grande desequilíbrio se pensarmos no significado dos espaços de plantio para os povos africanos. Citando mais uma vez Leila Hernandez,

os chefes de terra eram as chefias tradicionais mais comuns exercidas nos “territórios linhageiros”, espaços geográficos constituídos por aglomerados populacionais formados por muitos grupos de familiares com afinidades culturais comuns. Simbolicamente, o território linhageiro significava o espaço de ligação entre os seres vivos, os mortos e os ainda por nascer. Envolvendo a metáfora de tudo o que já foi realizado e o que virá a ser, encerra um sentido de continuidade que sustenta e reforça o coletivo. Por sua vez, deve-se considerar também que o africano estava potencialmente habilitado a ocupar a terra segundo normas ancestrais que organizavam e sacralizavam essa relação, destacando-se o princípio de impropriedade do solo.(HERNANDEZ, 2005, p. 96)

Considerado o princípio de ocupação do solo na concepção africana, percebe-se porque o sistema colonial português interferiu profundamente na relação terra/casa/mãe. Orientando as normas ancestrais que sacralizavam a relação com a terra habitada, estavam os princípios básicos da concepção africana de mundo: vida, força e unidade. Assim,

os diferentes níveis de existência e diferentes seres encontravam-se unidos pela ‘força vital’, o ser supremo, os seres sobrenaturais, os antepassados próximos aos homens, os homens vivos, os universos vegetal, mineral e

⁵¹ Kijingu (kimbundo) : culto secreto

animal e o universo mágico. (AGUESSY, 1981, p.98)

A relação com o sagrado tinha no solo comum parte de seu processo. Interrompê-lo era não somente deixar os africanos sem suas terras de cultivo, mas com as relações de filiação àquilo que um ocidental chamaria “lar” rompidas e rasuradas.

É por isso que o personagem Emídio, mesmo tendo sido retirado muito cedo do convívio com a mãe Kissama, reconhece os perigos da “transfiguração” que vê acontecer com as terras das margens:

A lenta mas inexorável transfiguração de um antigo ngúndu ⁵² de Ndala-Tandu em fazenda Prototipo desencadeou as insondáveis forças do novo destino das Margens, e com ele as makas sem remédio em que os povos de Cazengo se envolviam (...) O velho ngúndu das famílias do antigo sobado⁵³ ao virar fazenda desnaturara-se, e dele se afastaram irremediavelmente os espíritos dos antepassados que lhe protegiam.(...) Graves faltas se tinham cometido para que isso tivesse acontecido, e os espíritos todos assim se rebelassem: os espíritos estavam zangados porque os jingundos⁵⁴ dos antepassados estavam a ser entregues. Essas terras onde as antigas famílias dos sobados semeavam e colhiam, abandonando-lhes em seguida para pousio, onde dormiam os ossos dos muculundundos⁵⁵, não podiam ser alienadas. (...) e então assim foram acontecendo todos aqueles casos insólitos que ensombraram as Margens. (SANTOS, 2004, p.214)

O curioso uso da palavra transfiguração não pode ser ignorado aqui. Aos

⁵² Ngúndu: (kimbundo) lugar onde um grupo, família ou tribo, estabelece, semeia, colhe e abandona em seguida, colônia.restos de edifícios, ruínas, lugares desabitados; lugar onde um grupo, família ou tribo, estabelece, semeia, colhe e abandona em seguida, colônia.

⁵³ tribo onde governa um *soba*: líder; povoado.

⁵⁴ *Jingundu* (kimbundo) : lugares desabitados, abandonados.

⁵⁵ Muculundundo (kimbundo): antepassados.

olhos de Emídio, o território ngúndu era transfigurado em fazenda Prototipo. Nos confins da fazenda, embora tudo o que quisesse era resgatar alguns dos serviçais de seu pai, ele presencia, ao lado de portugueses, espingarda em punho, a expulsão de famílias resistentes em um quilombo em chamas criminosas. O território dos pretos estava sendo transfigurado em fazenda, e Emídio, ao lado dos calçados e armados, se vê no outro lado, junto dos olhos que viam assustados suas pequenas cabanas sendo aos poucos consumidas pelo fogo. Transfiguração.

A palavra é utilizada no novo testamento da Bíblia, nos evangelhos de Lucas, Mateus e Marcos. Neste último, a transfiguração, segundo a exegese baseada no método histórico-crítico, aparece como quiasma, ou seja, mote do texto evangelístico. (MCKENZIE, 1983, p. 583) Em outras palavras, o evangelista, cujo texto é datado em 50 d.C., centraliza a transfiguração de Jesus no meio de seu evangelho, repetindo seu significado no início e no final, através do anúncio da ressurreição. Vamos ao texto bíblico para melhor compreender a transfiguração da fazenda e de Emídio.

Segundo o relato de Marcos,⁵⁶ Jesus levou Pedro, Tiago e João ao Monte Tabor, e lá se transfigura diante deles. Suas vestes tornam-se mais claras que “qualquer lavadeira no mundo poderia alvejar”, seu rosto torna-se transparente. Em meio ao espanto dos discípulos, aparecem ao lado dele Elias e Moisés, e os três conversam. Pedro sugere montarem três tendas ali, para que os três possam

⁵⁶ O relato da transfiguração de Jesus encontra-se no Evangelho de Marcos 9, 2-8.

descansar, mas Jesus volta ao estado normal, e Elias e Moisés desaparecem. Seguindo o mestre, os três discípulos, ainda sem entender o que haviam presenciado, descem o monte. Dias depois entenderiam tudo. Jesus ali havia anunciado sua ressurreição, sua vida após a morte em corpo glorioso. Segundo o teólogo John Mckenzie, no texto de Marcos, a transfiguração é a preparação para que os discípulos entendam a ressurreição. (MCKENZIE, 1983, p. 584) Assim, o relato da transfiguração é o próprio relato da ressurreição, anunciado no início do evangelho, no meio, com o episódio do Monte Tabor, e no fim, com a ressurreição consumada. Segundo a concepção aristotélica, transfigurar-se é mudar o acidente, permanecendo a estrutura, ou seja, modificar a aparência, mas conservar a mesma substância onde reside a identidade do ser. (AQUINO, 2001, p, 187)

Voltando aos problemas da fazenda Prototipo, a transfiguração é também o centro deles. O ngúndu está transfigurado e não transformado em fazenda, e por isso acontecem os casos que assombram as margens. A fazenda está transfigurada, e a essência, a “substância onde reside a identidade do ser”, conserva-se apesar do confisco das terras, permanecendo a terra como ngúndu. Da mesma forma, Emídio se transfigura diante dos colonos e quilombolas. Caminhando ao lado dos primeiros, com a espingarda Schnyder armada, tudo o que ele queria era o resgate de alguns serviçais. Ao presenciar o fogo queimando as cabanas, os olhos das famílias suplicantes através da fumaça, ele se vê de outra forma.

E percebeu-se também no lado do quilombo segurando uma espingarda Schnyder como protegendo os incendiários. Algo se consumava dentro de si. Não era uma sensação que já não estivesse experimentado, essa estranha forma de estar nos dois lugares e não estar em nenhum, mas naquele momento a vertigem da perda era quase total. (...) À noite todos os homens são pardos, e um dos macotas⁵⁷ tomando Emídio por um dos homens da fazenda, virar-se-ia mesmo para ele, perguntando: - Acabou, acabou como?... Essas terras, foram mesmo nela em que nascemos...vamos fazer mais como?!...(SANTOS, 2004, p.222)

Se o ngúndu está transfigurado em fazenda, conservando a identidade de ngúndu embora com a aparência modificada, Emídio, de outra forma, também se transfigura. Ele é o pardo calçado que carrega a espingarda, chegando a ser confundido com um dos brancos pelos negros quilombolas. Entretanto, ali mesmo, em meio à fumaça do fogo (em uma atmosfera que parece remeter ao episódio do Monte Tabor) ele se vê nos olhos dos negros, ou seja, uma espécie de identidade escondida aparece, como a ressurreição escondida é revelada. Tanto assim que, ao saírem dali, um dos portugueses, o degredado “Putá d’Alma”, é capaz de pressentir o que se passou. Ao ver o mulato na varanda da casa da fazenda, com o chapéu nas mãos, torna-se assombrado de desconfianças, aproximando-se com a espingarda em punho, e observa Emídio tão de perto que o mestiço é obrigado a desviar o olhar para o chapéu a fim de “ignorar a provocação” (SANTOS, 2004, p.228). O degredado espera um sinal dos patrícios para atirar em Emídio, e estes fingem não perceber o que se passa, assim como o mulato. Pouco depois do episódio, Emídio finalmente entende o

⁵⁷ Macota: (kimbundo) mais-velho

que teria acontecido:

Emídio fazia a si mesmo essas perguntas enquanto continuava a mirar-se no espelho, mas o que ele viu para além dele, assustou-lhe. Estava a transfigurar-se e não gostou do novo rosto que via desenhar-se no tempo. Seria mesmo esse rosto oculto que o ‘Putá d’Alma’ numa brusca premonição descobrira, e do qual desconfiou? A barba crescera-lhe farta e encrespada, o cabelo, liberto da sujeição das pomadas que até então usara, rebelara-se em anéis, formando pequeninos tufos lanosos de minhocas enroscadas, um rasgão de quissassa⁵⁸ esfarrapava-lhe uma das mangas do camisão, as botas descambavam ameaçadoramente sob seu peso; o desalinho começara também a introduzir-se dentro dele e turvava-lhe o olhar. (SANTOS, 2004, p.229)

Desalinhado pelo “rasgão da quissassa”, Emídio vê exposto seu outro rasgão, o da Kissama, e transfigura-se, vendo seu “rosto oculto” desenhando-se e surgindo por entre as dobras do terno, do chapéu de abas largas e dos sapatos. Sem poder evitar o processo que o expõe, Emídio fará a transmigração para uma outra margem, passando a habitar simbolicamente a Casa Azul, em Luanda.

Enquanto o personagem do evangelista Marcos, depois de transfigurado na ressurreição, vai habitar o céu, Emídio vai para a casa azul, cujo quintal “parecia correr em paralelo com as arcadas invertidas dos muros brancos do cemitério do Alto das Cruzes, que ficavam a menos de uma centena de metros.” (SANTOS, 2004, p.275) Mais uma vez entra em cena uma casa assombrada.

Vizinho do cemitério, Emídio demora um pouco a entender e aprender a tratar os sinais que a casa lhe oferecia, já que “estava ainda engatinhando nessa casa desertada, era filho pequeno.” (SANTOS, 2004, p.274) Aprendendo aos

⁵⁸ Quissassa (kimbundo) :Silveira, planta do mato virgem

poucos sobre o passado da casa, o novo morador se depara com o pau-de-muxixi⁵⁹ que nenhum serviçal quer cortar no quintal do terreno. A casa é tão viva quanto a árvore, que parece guardar em seus galhos as histórias vividas ali pelos outros habitantes, cujos dramas Emídio vai, aos poucos, entendendo.

Emídio percebeu finalmente que algo ainda estava vivo naquela casa depois do grande castigo, não eram simples memórias, era alguma coisa que lhe daria a chave para o segredo daquela casa.(..) Era o passado daquela casa, vagamente pressentido, que aquele espécime cheio de esgares e grandes órbitas escavadas no tronco lhe oferecia. Todas as convulsões dos corpos, todas as fantasias e delírios pareciam estar ali indecorosamente moldados. (SANTOS, 2004, p. 278)

As convulsões dos corpos marcadas na Casa Azul e no pau-de-muxixi são também marcadas na nação que estava por nascer. A casa pertencera a um traficante e era conhecida como Casa dos Quimbondos⁶⁰, passando depois para seu filho, que mudou seu nome para Casa do Quingongo⁶¹. Os quimbondos se referiam às escravas púberes, escolhidas nas caravanas que iam para o Brasil, levadas ali para deleite de alguns portugueses. O filho do traficante, entretanto, “não querendo perpetuar a má-fama do lugar”, doa a casa para servir de enfermaria de tratamento da varíola “em grande epidemia nos idos de 1864.” (SANTOS, 2004, p.276) Assim, as “convulsões dos corpos”, a memória dos episódios que marcaram o violento processo colonial português na África, habitam a Casa Azul, morada do mestiço, assombrada como a nação que ainda estava por nascer.

⁵⁹ Pau-de-muxixi (kimbundo) : árvore cuja seiva serve para friccionar.

⁶⁰ Quimbondo (kimbundo): caju em princípio de maturação

⁶¹ ngóngongo (kimbundo) : sofrimento, padecimento.

Reconhecendo no pau-de-muxixi as memórias da casa, o novo habitante passa também a escrever a própria história por sobre as anteriores, recontando de outra forma os casos das cartas ao seu filho pequeno. Na verdade, depois de começar a visualizar os nomes escritos na “Carta de Kijingu” ao lado da Casa Azul, materializados, o único meio de acalmá-los e a si mesmo é através da recriação de suas histórias para uma futura geração. Recontá-las é impedir seu esquecimento e, assim, Emídio vai passando-as adiante, em meio à sonolência que encobre as margens e ao aviso que se repete no último parágrafo de *Beloved* de que “lembrar parecia pouco prudente... esta não é uma história para se passar adiante.” (MORRISON, 2000, p. 321)

4 – Os fantasmas

I’m small in that place. I’m like this here. (...) Hot. Nothing to breathe down there and no room to move in.⁶² (MORRISON, 1988, p. 75)

Não há casa assombrada sem fantasmas. Aprender a conviver com eles é descobrir porque estão lá, e o que querem. Os fantasmas que habitam as casas

⁶² “Lá sou pequena. Aqui sou assim (...) É quente. Não há como respirar lá embaixo. Nenhum lugar para se mexer.”(MORRISON, 2000, p.92)

assombradas dos três autores aqui estudados são também os filhos que retornam, assumindo uma certa condição. Assemelham-se ao que Freud chamou de *Umheimlich*, algo medonho, assustador, e ao mesmo tempo familiar. Assim, retomamos aqui o texto já citado no primeiro capítulo deste trabalho: “esse estranho não é nada de novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão.” (FREUD, 1976, p. 301) Freud ainda define o *Umheimlich* como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 1976, p.277)

Alienados por um processo de repressão, Emídio é arrancado da mãe/terra Kissama e levado a estudar no Reino, assim como Beloved é “deixada para trás” – usando suas próprias palavras – por Sethe. De outra forma, Carlota volta para preencher o lugar de uma irmã morta, acabando por assumir seu papel e aproximando-se do lugar da mãe, no limite da loucura. Familiares e estranhos, os filhos retornam de um outro mundo e assombram um presente que não pode projetar-se no futuro sem eles.

Na ficção de Morrison, Beloved habita a casa 124 por vinte e oito dias, antes de ter a garganta cortada pela mãe. Ao voltar, afirma a Denver que aquele é seu lugar e que permanecerá ali. Ela então revela sua face, identificando-se com a escuridão e admitindo a identidade de um fantasma:

‘Over there. Her face.’

Denver looks where Beloved’s eyes go; there’s nothing but darkness there.

‘Whose face? Who is it?’

‘Me. It’s me.’⁶³ (MORRISON, 1988,p. 124)

Chegando a apavorar Denver, que tem medo de perder a irmã na escuridão do quarto em que conversam, Beloved brinca de desaparecer. Neste caso, a cor negra é assumida como ausência em si mesma. Beloved é a ausência, um precipício de vazio que entretanto suga histórias e afetos como um buraco negro. Na escuridão, seu rosto aparece e reaparece, e de lá mesmo a estranha personagem afirma ter vindo:

‘In the dark my name is Beloved.’ (...)

‘What’s it like over there, where you were before? Can you tell me’?

‘Dark’⁶⁴ . (MORRISON, 1988,p. 75)

Beloved afirma ter ficado muito tempo na água, em um lugar escuro, quente e superpovoado antes de subir em uma ponte. Em diálogo com Denver, encolhe o corpo para mostrar como era o lugar onde ficava – apertado. Segundo ela, não havia “como respirar lá embaixo. Nenhum lugar para se mexer.” (MORRISON, 2000, p.92) Cheio de gente, com algumas pessoas mortas, o lugar “lá embaixo” era quente.

Deste estranho espaço onde Beloved se encontrava, ela podia ver o rosto de Sethe, e Denver afirma tê-la visto no córrego que passa nos fundos da 124. As referências à água são muitas. Em outro ponto do texto de Morrison, em

⁶³ “ Ali. O rosto dela.. Denver seguiu o olhar de Amada; nada havia ali, a não ser a escuridão. – O rosto de quem? Quem é ela? – Eu. Sou eu.” (MORRISON, 2000, p.148)

⁶⁴ “ No escuro meu nome é Amada.- Como é o lugar onde você estava antes? Pode me contar?-É escuro. (MORRISON, 2000, p.92)

monólogo entrecortado por pausas textuais, Beloved volta a relatar de onde veio:

All of it is now it is always now there will never be a time when I am not crouching and watching others who are crouching too I am always crouching the man on my face is dead (...) daylight comes through the cracks and I can see his locked eyes I am not big small rats do not wait for us to sleep someone is thrashing but there is no room to do it in if we had more to drink we could make tears we cannot make sweat or morning water so the men without skin bring us theirs (...) it is hard to make yourself die forever (...) in the beginning we could vomit now we do not now we cannot (...) we are not crouching now we are standing I cannot fall because there is no room to the men without skin are making loud noises I am not dead the bread is sea-colored I am too hungry to eat it (...) those able to die are in a pile (...) the little hill of dead people the men without skin push them trough with poles (...) they fall into the sea which is the color of the bread (...) in the beginning the women are away from the men and the men are away from the women storms rock us and mix the men into the women and the women into the men ⁶⁵ (MORRISON, 1988, p.210-211)

Curiosamente, a casa dos mortos, ou o lugar onde Beloved esteve após a morte, assemelha-se ao porão de um navio negreiro. Os elementos de comparação são muitos: o lugar é escuro, mas a luz penetra por fendas, as

⁶⁵ Tudo é agora é sempre agora nunca vai existir um tempo em que eu não esteja agachada e vendo outros agachados também estou sempre agachada o homem em meu rosto está morto(...) a luz entra pelas fendas e vejo seus olhos fechados não sou grande ratos pequenos não nos esperam e dormem alguém está se debatendo mas não há espaço para isso se tivéssemos mais para beber poderíamos fazer lágrimas não podemos fazer suor ou urina então os homens sem pele nos trazem as deles (...) é difícil se obrigar a morrer sempre (...) no começo podíamos vomitar agora não conseguimos mais(...) Agora não estamos mais agachados estamos de pé não caio porque não há espaço os homens sem pele fazem barulho não estou morta o pão tem a cor do mar estou faminta demais para come-lo (...) os que podem morrer estão numa pilha (...) o montinho de gente morta os homens sem pele os cutucam com varas(...) eles caem no mar que tem a cor do pão(...) no início as mulheres estão separadas dos homens e os homens das mulheres tempestades nos sacodem e misturam os homens com as mulheres e as mulheres com os homens (MORRISON, 2000, p.246-248)

pessoas estão no mar, amontoadas, famintas e sedentas, algumas têm enjôos e vomitam. Aparecem “homens sem pele” que os alimentam precariamente, homens mortos são jogados no mar, tempestades misturam os prisioneiros. Qual seria o pretexto para tantas referências?

Robert Slenes, em artigo que comenta a recorrência e recriação de vocabulário africano nas senzalas brasileiras, analisa, com base no estudo do antropólogo Wyatt Macgaffey (1972), o uso do vocábulo *Kalunga* e seus significados. Segundo ele, apesar da historiografia que desenha os escravos incomunicáveis entre si nas senzalas do Novo mundo, a comunicação entre diversas etnias já começava em solo africano. Caravanas de escravos de etnias falantes do kimbundo, ovimbundo e bakongo eram levadas ao litoral, onde comumente passavam semanas, talvez meses, esperando pela “engorda” que curava o desgaste da viagem do interior até os portos de embarcação para as Américas. As línguas da região da África central Congo-Angola possuíam vocábulos comuns e grau de parentesco que permitia um entendimento rudimentar ainda que com pouco contato. Segundo Jan Vansina, em prefácio de livro organizado por Linda Heywood,

Quase metade dos africanos que cruzaram o Atlântico veio da África Central. Ele foram para todos os lugares (...) A emigração da África Central, mais do que qualquer outra, propiciou uma base comum, ou seja, uma herança cultural comum para os africanos em todas as comunidades das Américas, base essa que explica suas similaridades. Esses elementos comuns também impediram a emergência de culturas locais ou regionais nas Américas derivadas deste ou daquele grupo cultural específico da África Atlântica. Isso porque a maioria dos centro-africanos partiu de portos

nas costas de Loango e Angola, lugares que pertenciam a somente três culturas regionais: a do Congo, Umbundo e Ovimbundu. Essas culturas não somente se inter-relacionavam, mas interagiam continuamente. (VANSINA, 2008, p. 8)

Tanto para o Sudeste do Brasil quanto para o Sul dos Estados Unidos, a maioria da população africana imigrada era de origem banto, o que quer dizer pertencente à região Congo-Angola, a uma das suas muitas nações que, diferentes, compartilhavam traços comuns. (cf SLENES, 1995, p.6)

Voltando à associação mar/morte encontrada em *Beloved*, é possível entendê-la seguindo a teoria de Slenes sobre saberes compartilhados pelos povos oriundos da África central. Segundo o historiador, tanto para os povos falantes de kimbundo quanto para os de ovimbundo ou umbundo, *Kalunga* era um vocábulo com múltiplos sentidos. Além de significar “mar”,

Kalunga também significava a divisória, ou seja, a “superfície” que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos; portanto, atravessar a kalunga, simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície refletiva como a de um espelho) significava “morrer”, se a pessoa vinha da vida ou “renascer”, se o movimento fosse no outro sentido. Para os bakongo, como para boa parte dos povos da região Congo-Angola, a cor branca simbolizava a morte, os homens eram pretos e os espíritos brancos. Como resultado dessa crença, o tráfico de escravos e da associação do oceano com a barreira da kalunga, foi fácil para os bakongo identificar a terra dos brancos, Mputu, com a dos mortos. (SLENES, 1995, p.6)

Slenes ainda comenta que, mesmo no final do século XX, é comum a crença entre os bakongo de que os mortos vão para a América, viajando pelo *kalunga*,

nesse sentido, o grande Atlântico. (SLENES, 1995, p.7)

Se unirmos os três sentidos de *Kalunga*, superfície transparente, mar e morte, podemos compreender porque Beloved “ia todos os dias olhar o próprio rosto ondulando, dobrando-se, espalhando-se e desaparecendo nas folhas do fundo” do riacho que corria por trás da 124. (MORRISON, 2000, p. 281) Familiar e estranha, a personagem não pertence ao mundo dos vivos. O relato sobre seus dias de morta é o relato de uma viagem pelo mar, perdida para sempre de “seu rosto”, que é o rosto de sua mãe. A separação é a dor mais forte em sua travessia, remetendo à separação de tantos (sessenta milhões ou mais – como escreve Morrison na epígrafe de seu livro) que partiram pelo *kalunga*, rumo a um desconhecido e sempre trágico destino. Beloved ama a superfície refletiva da água do riacho onde vê seu próprio rosto ondulando, navegando sempre por um *kalunga* misterioso. Mas existem outras possíveis explicações para o relato da morta.

A personagem histórica Margaret Garner, escrava em Kentucky, foi quem inspirou Sethe. Levi Coffin, o grande abolicionista dos anos da lei do Escravo Fugitivo (The Fugitive Slave Act) foi também considerado o “presidente” da conhecida trilha clandestina que levava os fugitivos de Ohio ao Canadá (*The Underground Railroad Station*). (COFFIN, 2006, p. 542-574) No caso Margaret Garner, Coffin chegou tarde demais ao local onde se escondera a mulher, e restou a ele interceder para que esta fosse poupada da forca. Vitorioso, ele entretanto narra em suas *Reminiscências* (*Reminiscences*) o caso

como o mais triste episódio de sua vida, já que chegara tarde demais. O que é conhecido do restante da vida de Garner deve-se a esse relato.

Coffin afirma que, após escapar da forca, a escrava volta para o dono em Kentucky, com o marido Robert Garner e o bebê . Os outros dois filhos, feridos no episódio da morte da outra menina, não aparecem mais na história. Uma vez em Kentucky, Margaret Garner e o marido são vendidos com a filha e levados de barco para seu novo destino. Há um acidente com o barco e Margaret cai no rio com o bebê, que morre, já que a mãe não faz o menor esforço para salvá-lo. A escrava reluta em ser resgatada, tentando morrer. De volta ao barco, e feliz com a morte da outra filha, Garner vive apenas mais dois anos antes de morrer de febre tifóide.

Padecendo na água, *Beloved* remete à outra filha de Margaret Garner também, além de reunir os múltiplos significados da cultura africana indubitavelmente soterrados e presentes na nova cultura americana.

Se é a água que leva ou traz de um mundo obscuro, pelas águas do rio Lucala é que Kissama vê sumir o filho para sempre. Parada, na margem do rio, ela “parecia era igual a qualquer uma das naturezas das margens” enquanto esperava, em vão, que o filho lhe devolvesse o filho roubado. (SANTOS, 2004, p.142) Morto para aquele mundo de que é arrancado, o mestiço retorna muitos anos depois pelo rio Quanza, onde tem um outro nascimento. Emídio sofre um atentado e é atacado por um crocodilo, ficando entre a vida e a morte na casa de Nhá Kibiana, onde renasce com o cheiro antigo e novo de Kamone. Ali, Emídio

parece voltar à vida:

Ele flutuava num lento vaivém, entre o mundo da obscuridade e o da luz, e nessas intercadências eram-lhe **estranhas e ao mesmo tempo familiares** as coisas que ia descobrindo (...) Apenas entendeu verdadeiramente o insondável daquele incidente no momento em que se sentiu como vindo de um outro mundo no qual não havia nada. (SANTOS, 2004, p. 17, grifo meu.)

Tanto as descobertas de Emídio quanto ele próprio são familiares e ao mesmo tempo estranhos naquela terra de que fora arrancado em um processo de repressão. Ao retornar, Emídio declara ao chefe Cordeiro da Matta: “Eu já morri, chefe Cordeiro, e ressuscitei...” (SANTOS, 2004, p. 20), tomando consciência de que “teria que aprender uma nova linguagem, já que regressara de um outro mundo”. (SANTOS, 2004, p. 23)

Na verdade, após os acidente com o crocodilo, Emídio passa a ser visto pelos olhos dos moradores como “cousa de admiração”, envolvido em um respeito místico, “escorrida figura devolvida do além do mundo” (SANTOS, 2004, p.19) Em regresso do Reino, ele é realmente devolvido do além do mundo materno, cujas recordações voltam à medida em que navega nas águas do rio Lucala, rumo à antiga casa. Emídio é o filho que retorna para uma mãe que não existe mais. Seu impossível regresso às origens o deixa pairando entre um lugar e outro, em um limbo de onde sua presença é uma ameaça constante. Como Beloved, o mona Emídio, transformado em menino Emídio e depois em seminarista em Coimbra, é banido do mundo materno por um processo de

repressão, em seu caso, chamado civilização. Se Sethe mata a filha para defendê-la da escravidão, Antônio Mendonça aparentemente mata o seu “monandengue”⁶⁶ com a mesma finalidade. Ao afirmar ao filho que sua permanência na fazenda da Província o transformará em mais um dos carregadores descalços movidos a chicote, o chefe da conquista tenta convencer a si mesmo de que o que faz é um ato de amor. Antônio Mendonça procura defender Emídio enviando-o para adquirir os valores da civilização, nos quais acredita piamente. Em nome desses valores, entretanto, acaba desprezando outros: afasta sem pena a cria da mãe e ocasiona sua morte. O menino Kissama morre também, mas renasce anos depois ao entrar em contato com o mundo do qual fora arrancado.

Emídio não é literalmente um fantasma como *Beloved*, mas sua experiência de morte e ressurreição figuradas o deixam em uma situação de onde pode assombrar. Em sua chegada a Angola, os portugueses zombam e riem ao vê-lo descer do vapor, e Emídio sente-se um “verme, um animal inferior” (SANTOS, 2004, p.44) Logo depois, e no mesmo episódio, um grupo de pretos descalços o cercam no intuito de carregarem sua mala, clamando em desespero: “mundele iami”⁶⁷ (SANTOS, 2004, p.45). Reconhecido como branco e como negro ao mesmo tempo, Emídio é alguém que está no meio (Emídio), ocupando uma outra e imprevisível margem, ameaça enquanto ausência.

Na verdade, ao desembarcar em Luanda e tomar parte no convívio com

⁶⁶ monandengue (kimbundo) : criança.

⁶⁷ Mundele iami (kimbundo) : meu branco

os moradores da cidade, o mestiço causa desconfiança até mesmo nos outros “filhos do país.” Com dificuldade, vai sendo apresentado àquela terra familiar e estranha, causando contínuo assombro por sua ausência e mudez:

Emídio sentia-se surdo entre eles. Não conhecia aquela linguagem com muitos subentendidos (...) e preferiu dissimular sua estranheza num ar vagamente distraído. Em terra estranha, arriscamo-nos a assentar sobre a sepultura do nosso sogro. (SANTOS, 2004, p.78)

Ironicamente, as palavras que o nortearão em sua terra estranha pertencem ao provérbio africano aprendido na infância. Emídio se desloca de um lado para o outro tantas vezes que chega a confundir o mestiço Carlos Silva. O jornalista tem a certeza de que “ele parecia outro”, considerando se Emídio seria mesmo um filho do país que regressava dos estudos no Reino ou um colono que chegava à Província. (SANTOS, 2004, p.79)

Como um fantasma, Emídio passa as primeiras semanas em Luanda sem pisar o chão, deslocando-se com a machila ⁶⁸ cedida por Lucas Senteeiro. Quando finalmente pisa o chão, sente-o ondulado sob os pés, movediço, “deslizando escorregadio de imundícies”. (SANTOS, 2004, p.82) Considerando o precário ou quase inexistente sistema de saneamento nas ruas de Luanda do século XIX, a descrição que relata o mulato sujando os sapatos de pelica nas ruas é bastante realista. Para além disso, porém, podemos entrever o caráter flutuante de Emídio, parecendo ser, como a mãe Kissama, “espírito errante”, que “não sabia onde pousar o peso que carregava dentro de si”. (SANTOS, 2004,

⁶⁸ machila (maxila) kimbundo: palanquim, cadeira suspensa de um bordão

p.141)

Suspense, Emídio é transportado pela cidade como um conquistador, mas, ao pôr os pés no chão, uma outra identidade vai se descobrindo juntamente com o desalinho e a sujeira dos sapatos. Assim, ao entrar na fazenda percorrendo os caminhos de sua infância, ele “apalpava como um estranho o chão coberto de folhas” sem ainda pisar, para só mais tarde definir seu passo certo por um descaminho flutuante. (SANTOS, 2004, p.138)

Em sua errância contínua e angustiante, Emídio vai ocupar uma terceira margem, um outro lugar fora de todos os possíveis, longe da lógica racional e divisiva da Conquista, mas também distante do mundo de sua mãe Kissama:

Estava sozinho nas margens, qual seria a sua? A lembrança tumultuosa de todos aqueles acontecimentos enigmáticos excomungavam-lhe de qualquer coisa. Sentia-se subitamente enlevado para uma outra margem que não era essa do terreiro onde ele balançava as pernas sobre um tronco oco, sentia-se enlevado para uma outra margem que também não era a do outro lado do rio cujas arvores e quissassas⁶⁹ ele lhes via dali; era a mesma margem do terreiro, ao mesmo tempo que era a outra, uma terceira-margem do rio na qual ele se queria refugiar em pensamento. (SANTOS, 2004, p.113)

Em claro diálogo com Guimarães Rosa, Arnaldo Santos aponta uma terceira margem onde Emídio também está ausente. Sua existência passa a ser então quase espectral, já que, forasteiro em todos os lugares, não tinha verdadeiramente uma existência nas margens: “Por sua vez, ele voltara a

⁶⁹ quissassa (kimbundo) : silveira, planta de mato virgem.

compreender que a sua margem era sempre a outra, onde também sempre estaria ausente.” (SANTOS, 2004, p.223)

A capacidade de suspensão e a movência de Emídio ameaçam e confundem os colonos, incapazes de saber de que lado o mestiço com estudos está. Daí a impossibilidade inicial de um encontro com Domingos, que em sonhos aparece ao mulato “de pé na outra margem contemplando impassível”. (SANTOS, 2004, p.215) Sozinho em sua margem, Emídio é o mulato sem santo e sem antepassado a quem as histórias dos mujingues⁷⁰ impressionam, porque se identifica com eles:

Eles tinham sido glorificados para cumprir aquele destino de passeantes pela terra dos homens, quais as almas penadas dos católicos; mas, ao contrário destas, era ainda em vida que eles tinham que cumprir a sua missão de resgatar os sofrimentos das gentes, pairando pelas Margens.- Estes assim são já mujeti⁷¹,...os que já não pisam no chão, ficam como que no ar, estão, mas não estão(...) são muéendes⁷² andadores que correm o Mundo, e de tanto andar também aprenderam a ficar assim no ar...(SANTOS, 2004,p.235)

Desterritorializado, Emídio é o filho de um país que não existe, prisioneiro de uma cidadania que não possui. Carregando nas mãos a “carta do culto secreto”, que reivindica a posse da terra aos naturais de Angola, ele é capaz de fazer contato com os sujeitos estranhos cujos nomes aparecem inscritos nos abaixo-assinados. Como fantasma, Emídio se aproxima desses

⁷⁰ Mujingue (kimbundo): passeante, ocioso; glorificado.

⁷¹ Mujeti (kimbundo): que paira.

⁷² Muénde (kimbundu) : andante, caminhante.

“estranhos sujeitos, “que não se furtam ao contacto, mas pareciam ter estado pacientemente à espera dele e aguardavam que ele lhes reconhecesse.” (SANTOS, 2004, p.347) Como fantasma, o mulato passa a “escapar madrugada adentro daquele lado do Quinaxixe⁷³. Considerando o já comentado significado da superfície refletiva e da água para os povos africanos da região de Angola, é com curiosidade que observamos os passeios noturnos do mulato:

Emídio lhe fazia em suas freqüências amiudadas, quase sempre a pretexto de nada, coisas nenhuma, porque a chuva gorda inundara as margens da lagoa (...) ou porque as acácias-siras e as alfarrobeiras estavam a deixar cair suas sementes e frutos. Assim, águem que lhe visse escapar nesses caminhos livres do Quinaxixe, que seguiam até no Bungo, e no lugar do antigo Poço de Bacalhau, não se admiraria.” (SANTOS, 2004, p.350)

Suas idas e vindas repetidas da lagoa são testemunhadas pelo poeta amargurado, Kuxixima kia Muxima, o único capaz de suspeitar o significado das viagens de Emídio:

...mas foi Kuxixima kia Muxima que por suas faculdades outras que sua loucura lhe conferia, e reconhecendo o insólito de outro mundo envolvendo Emídio, ali logo lhe denunciou a todos com grande descaro, e abertamente: - Ele não vem daquelas margens... – disse, apontando o quinaxixi. – ele vem de outras margens...muito mais além destes sítios... – repetiu como profetizando e animado de uma agitação misteriosa. (SANTOS, 2004, p.351)

O além de onde Emídio retorna continuamente parece ser o mesmo lugar para onde vai Carlota, em *A menina morta*. No Grotão, diante da opressão que se instaura entre os moradores, a reação de alguns é a suspensão para um outro

⁷³ Quinaxixe (kimbundo):lagoa

lugar, como fantasmas. Assim se comporta D. Mariana, que em seu andar não toca o chão com os pés, e cujo olhar é escuro como o de Beloved:

E desapareceu, no leve ruflar de suas amplas saias de seda da Índia, a varrerem o soalho em ondulações rítmicas, sem que se pudessem pressentir os movimentos de seus pés. A escuridão a envolveu por instantes, mas depois surgiu no clarão da lâmpada da outra sala, e tornou-se a perder por entre as sombras do corredor. (PENNA, 1958, p.946).

Mariana desaparece e reaparece nas trevas como Beloved, que chega a fazer Denver temer que a irmã “seja comida viva pela escuridão” em seu breve sumiço no quartinho de despensa. No episódio, Beloved volta, mas “nenhum passo a anunciou, ela estava ali parada onde antes não havia ninguém. E sorrindo” (MORRISON, 2000, p.147) Da mesma forma, como os olhos de Beloved, “pretos como o céu da meia-noite” (MORRISON, 2000, p.92), os de Mariana têm luz cega: “(a Senhora) não se movera e olhava vagamente para longe, talvez para lugar nenhum da terra, pois a luz não refletia em seus olhos abertos, sem brilho e sem alma no rosto de cera. (PENNA, 1958, p.889)

Essa capacidade de suspensão de D. Mariana cujo limite máximo é a loucura é recusa e ameaça a uma ordem imposta levemente abalada por sua ação de fantasma. Tal ação, em sua principal característica de errância, é percebida claramente em Carlota, que, como Emídio, é a filha que retorna a um lar que não existe mais.

Carlota é chamada de volta à casa por seu pai após a morte da irmã (a menina morta), mas só chega em casa de fato depois da saída misteriosa de sua

mãe, D. Mariana. Como Emídio, ela é a filha que retorna após a morte dos familiares e, voltando em busca de um lar inexistente, depara-se com a ordem destruidora, transformando-se em fantasma. Carlota é confundida com a menina morta algumas vezes, e outras com sua mãe, D. Mariana, passando a ser aquela que assume o lugar do outro:

Quando se levantou e ergueu o rosto com firmeza (...) e caminhou rapidamente para o grupo, ao encontro de D. Virgínia, de Sinhá Rola e da Sra Luísa, à sua espera imóveis, a olha-la assombradas. A Sra Luísa exprimiu em voz alta o que as três pensavam, arrepiadas: - Mas é a própria Da. Mariana que vem ao nosso encontro!. (PENNA, 1958, p.1142).

Movendo-se com rapidez entre um lugar e outro, Carlota, ao finalmente ocupar o lugar do pai no Grotão, ausenta-se definitivamente, passando à condição de fantasma aos olhos assustados de Celestina e dos outros moradores do Grotão:

O vulto da moça diante dela perdia os contornos e tornava-se grande mancha branca, indecisa, a diluir-se aos poucos no ar. Enxugou os olhos e pôde vê-la melhor, pode distinguir o seu rosto tão pálido que nele não se percebiam os lábios, e teve impressão de sua voz vir do ar, a flutuar no quarto, sem se fixar em ponto nenhum. – Não sou amada, Celestina.(...) Eu queria ser outra. (PENNA, 1958, p.1147)

No fim do romance, Carlota precisa vestir as roupas de sua mãe para sentir-se alguém: “o desejo de vestir aqueles vestidos, para se abrigar em suas dobras estrangeiras, no feitio e no perfume envelhecido de outro corpo(...) a transformariam em outra criatura” (PENNA, 1958, p. 1265) .

Assumindo o papel do outro, estando em outros lugares e em nenhum ao mesmo tempo, Carlota assemelha-se a Emídio. Ambos desafiam em sua movência uma ordem pré-estabelecida por critérios hierárquicos rígidos. Emídio, retornando sempre das margens da lagoa, e de outras e misteriosas margens, assemelha-se a Carlota, que vai em passeio à Clareira e reencontra a menina morta a mirar-se, como Beloved, na superfície refletiva da água:

Carlota entretanto deixou-se ficar sentada sobre uma pedra, e enquanto ouvia o segredo da canção do fio d'água a correr, quis fazer surgir ao seu lado a figura da menina de olhos penetrantes e sérios, de porte altivo que ali estivera muitos anos antes, sem pressentir se aquela parada a cruz do seu destino, o ponto de partida de toda a série sombria de tristeza e de incompreensão que a esperava naquele pouso. (...) De súbito, viu a menina debruçada sobre o riacho, para se olhar em seu espelho trêmulo, e também ria. Não era porém aquela cuja figura queria evocar (...) e teve medo e veio para junto de suas companheiras onde se sentou como se caísse, com a sombra do terror ainda nos olhos. (PENNA, 1958, p.1141)

Em busca da memória da mãe, Carlota acaba se deparando com a figura da menina morta, assombração sempre presente no Grotão. Para os outros moradores da fazenda, Carlota confunde-se com a menina morta e com D. Mariana, trocando de lugar tão rapidamente que chega a assustá-los: “Mas é a própria D. Mariana que vem ao nosso encontro!” (PENNA, 1958, p.1142)

-Vamos! Vamos! Quero fazer tudo como fazia quando era criança! (...)

A mucama contemplava-a e as lágrimas brotavam em seus olhos, sem compreender bem por que a sua Sinhazinha se transfigurara assim subitamente e ainda mais comovida ficou ao ver que ela revivia a menina morta...(...)

- Não... – disse Carlota, mas não prosseguiu. (...) Era agora a Senhora e tudo nela se apagara, se retraíra e entrara dentro das dimensões daquele grupo fechado, perdido nas colinas do vale do grande rio.(PENNA, 1958, p.1107)

Assim como Carlota vai suscitando na memória dos personagens do Grotão a figura da mãe e da irmã, Beloved é o fantasma que, nas palavras de Paul D, “me faz lembrar de alguém, de alguma coisa que, ao que parece, um dia terei de me lembrar.” (MORRISON, 2000, p.274) Algo parecido ocorre com Denver, que responde , quando questionada se Beloved era mesmo sua irmã: “Às vezes penso que era... mais.”(MORRISON, 2000, p.311)

Depositários de impressões e sentimentos, medos e anseios, Emídio, Carlota e Beloved trocam de lugar como Theuth, na análise já comentada de Derrida, em uma recusa explícita à ocupação de um único espaço.

Beloved brinca de ser o duplo de Sethe , tanto quanto Carlota é o duplo de sua irmã morta ou de sua mãe misteriosamente desaparecida. Emídio, por sua vez, branco para os carregadores e pardo para os colonos, transfigura-se caminhando nas Margens entre dois mundos distintos, onde sua existência é uma fatalidade. Segundo Freud, em *O Estranho*, o duplo, inicialmente amistoso, posteriormente se converte em objeto de terror.

...o sujeito identifica-se com outra pessoa de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu ,ou substitui o seu próprio eu por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicidade, divisão e intercâmbio do eu .(...) O duplo converte-se em um objeto de terror, tal como, após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios. (FREUD, 1976, p. 293-295)

A experiência de encontro com o *Estranho*, duplo do *mesmo*, tradicionalmente deixado no lugar das sombras, é, como afirma Jay, ao mesmo tempo boa e ruim: “the experience of the uncanny is itself both disturbing and pleasurable”⁷⁴. (JAY, 1988, p. 159) Se compararmos os três personagens das narrativas aqui abordadas, encontraremos em sua intercessão Theuth, o deus subalterno, o “sol oculto”, deus das trevas e da imitação pela escritura. Agindo como um “joker” do baralho, Theuth ocupa também diversos lugares ao mesmo tempo, pois tem como característica a dublagem e a imitação da fala criadora através da escritura.

Se através de Theuth, como já vimos, é possível subverter a fala criadora, os textos estudados nesse trabalho podem nos apontar, em seus principais personagens, um caminho onde a pretensa ordem logocêntrica seja desafiada. Na imitação ou na transfiguração, na troca de lugares ou na ausência completa, Emídio, Carlota e Beloved assombram projetos civilizadores fundados sobre princípios de segregação.

É assim que, ocupando diversos lugares, Beloved, por exemplo, confunde Paul D.:

‘Something funny ‘bout that gal,’ Paul D. said, mostly to himself.

‘Funny how?’

‘Acts sick, sounds sick, but she don’t look sick. Good skin, bright eyes and

⁷⁴

A experiência do estranho é ao mesmo tempo perturbadora e prazerosa.

strong as a bull.⁷⁵ (MORRISON, 1988, p. 56)

Imitando, Beloved move-se para o lugar de Sethe, como Theuth toma o lugar de seu pai Thamous. Da mesma forma, Carlota veste-se como a mãe:

Dressed in Sethe's dresses, she stroked her skin with the palm of her hand. She imitated Sethe, talked the way she did, laughed her laugh and used her body the same way down to the walk, the way Sethe moved her hands, sighed through her nose, held her head. Sometimes coming upon them making men and women cookies or tacking scraps of cloth on Baby Suggs's old quilt, it was difficult for Denver to tell who was who.⁷⁶ (MORRISON, 1988, p. 241).

... o desejo de vestir aqueles vestidos, para se abrigar em suas dobras estrangeiras, no feitio e no perfume envelhecido de outro corpo, para ela desconhecido e sem elementos para o julgar, certamente a transformariam em outra criatura.” (PENNA, 1958, p.1265)

Vestindo outras roupas, as personagens vestem outros papéis e outras identidades. Carlota, muito próxima de Theuth, é, como ele, parricida e órfã. Carlota é parricida porque modifica o Grotão a seu modo, alforriando todos os negros escravos, destruindo os planos do pai de casá-la com o barão, culminando em desmoronar a ordem de todas as coisas estabelecida no

⁷⁵ “Tem algo esquisito nessa garota.- disse Paul, mais para si mesmo. – Esquisito? – Age como se estivesse doente, mas não parece doente. Pele boa, olhos brilhantes e forte como um touro.”(MORRISON, 2000, p.72)

⁷⁶ “Usava os vestidos de Sethe, acariciava-lhe a pele com a palma da mão. Imitava Sethe, falava igual a ela, ria como ela, movia o corpo de forma idêntica ao andar, movimentar as mãos, respirar e erguer a cabeça. Alguma vezes, quando as via juntas fazendo biscoitos em forma de homenzinhos ou costurando retalhos de tecido no velho alcochoado de Baby Suggs, era difícil para Denver distinguir uma da outra.” (MORRISON, 2000, p. 281)

Grotão. Ao mesmo tempo, como Theuth, é órfã, porque sente a falta do pai que lhe representava estabilidade e fonte iluminante.

Bhabha, comentando na introdução de *O local da Cultura* sobre as mulheres do 124 do livro de Morrison, expõe que “são elas mesmas receptáculos de significados, vítimas de medos projetados, ansiedades e dominações”. (BHABHA, 1998, p.39) Ainda refletindo sobre os lugares suspensos de Emídio, Carlota e Beloved, encontramos esta última como receptáculo das histórias das outras mulheres, em sua insaciável fome de ouvi-las. Receptáculo de receptáculos, Beloved é então um precipício abissal ao lugar de dentro, para tomar a reflexão de Derrida (1995) no livro *Khora*.

Da mesma forma, comporta-se Carlota de *A menina morta*. Receptáculo das expectativas dos outros moradores, Carlota precisa desempenhar uma determinada função (casar-se com seu noivo e substituir a menina morta) para que a ordem continue. Sua função modifica-se contudo durante o romance, e ela se ocupa de assumir o papel de outros, até por simples caridade, como faz por Celestina, assumindo seu papel em frente à velha negra Dadade.

Por outro lado, vemos Emídio como o depositário das cartas dos povos das Margens. Sua sina é carregar para sempre os nomes, as cartas e os espectros dos povos que lhe aparecem em um silêncio pesado reivindicando suas terras.

Emídio, Carlota e Beloved, além de suspensos e móveis, parecem ser lugares abertos, receptáculos, lugares de memórias ou de medos introjetados. Ocupando lugares não-marcados, funcionam como curingas de um baralho,

subvertendo todas as posições.

Segundo Derrida, *Khôra* seria justamente esse receptáculo de receptáculos, isento de identidade consigo mesmo. Lugar sem lugar onde tudo se marca, mas em si mesmo não é marcado, *Khôra* estaria sempre se apagando, sendo receptivo e recebendo a palavra, fazendo o outro falar: “Insubstituível e incolocável lugar, do qual ele recebe a palavra daqueles diante dos quais se apaga, mas que a recebem também dele, **pois ele as faz falar.**” (DERRIDA, 1995, p.45. grifo meu)

Beloved faz os outros falarem e faz o passado vir à tona com sua presença e suas perguntas. Sua linguagem está na fala do outro:

Where your diamonds? Beloved searched Sethe’s face. (...) “Tell me,” said Beloved, smiling a wide happy smile. “Tell me your diamonds.” It became a way to feed her. (...) Sethe learned the profound satisfaction Beloved got from storytelling. It amazed Sethe (as much as it pleased Beloved) because every mention of her past life hurt. Everything in it was painful or lost. She and Baby Suggs had agreed without saying so that it was unspeakable; to Denver’s inquiries Sethe gave short replies or rambling incomplete reveries. Even with Paul D(...), the hurt was there (...). But, as she began telling about the earrings, she found herself waiting to, liking it. ⁷⁷ (MORRISON, 1988, p. 58)

⁷⁷ “- Onde estão seus diamantes? – Amada examinou o rosto de Sethe.(...) – Conte-me – pediu Amada, com um sorriso largo e feliz. – Conte-me sobre seus diamantes.

Aquilo tornou-se uma forma de alimenta-la. (...) Sethe notou a profunda satisfação que a moça encontrava em ouvir histórias, o que a deixava perplexa, porque qualquer menção à sua vida a magoava. Tudo em seu passado era doloroso. Ela e Baby Suggs haviam concordado tacitamente que ele era indescritível; às perguntas de Denver, Sethe dava respostas curtas ou recordações confusas, incompletas. Mesmo com Paul D. (...), a mágoa continuava sempre ali. (...) Mas, ao começar seu relato sobre os brincos, surpreendeu-se com a vontade súbita de continuar, gostando de recordar. (MORRISON, 2000, p. 74)

Sethe volta a falar do passado, entrando no jogo e alimentando a fome de Beloved em ouví-la. Denver, por outro lado, é forçada a sair de casa para procurar ajuda e emprego também através de Beloved, quando esta se torna faminta demais, enlouquecendo Sethe, que perde o emprego. Desta forma é que Denver é forçada a enfrentar a comunidade, saindo da casa 124.

Ainda no livro de Morrison, algo curioso acontece com o personagem Paul D. Através de Beloved, ele é forçado a abrir seu coração e sua habilidade de amar sexualmente após os anos de sofrimento na fazenda *Sweet Home* e os que se seguiram em outros lugares. Depois de padecer com os anos de escravidão, Paul D. tornara-se um homem sem coração para amar, convencendo-se de que a única maneira de se manter vivo no mundo dos brancos era trocando o coração vermelho por uma “lata de tabaco”. Lá dentro ele guardara suas memórias sofridas dos anos de escravo bem fechadas. Beloved o visita à noite, porém, e provoca em Paul D. uma habilidade de amar novamente. Beloved possibilita a ele mexer nas memórias trancadas, revê-las e, posteriormente, eliminar seu passado e pensar de outra forma no futuro. Tudo isso ocorre a partir do pedido de Beloved, que deseja que Paul toque “seu lado de dentro” e fale seu nome. Ao tocar o lado de dentro do receptáculo abissal, Paul D. toca em si mesmo, e recupera seu *coração vermelho*:

‘I want you to touch me on the inside part.’ (...) ‘You have to touch me. On the inside part. And you have to call my name.’ (...) ‘Beloved.’ He said it, but she did not go. She moved closer with a footfall

he didn't hear and he didn't hear the whisper that the flakes of rust made either as they fell away from the seams of his tobacco tin. So when the lid gave he didn't know it. What he knew was that when he reached the inside part he was saying, 'Red heart. Red heart,' over and over again. Softly and then so loud it woke Denver, then Paul D himself. 'Red heart. Red Heart. Red Heart.'⁷⁸ (MORRISON, 1988, p. 117)

De forma semelhante, Carlota faz a mucama Libânia falar da menina morta, faz todos se lembrarem da figura da menina ou da Senhora misteriosamente desaparecida e invocarem seus nomes.

- Conte-me como ela era, fale-me dela, Joviana, - murmurou Carlota(...)

Agora animada pelas recordações acudidas ao vivo, pelas cenas surgidas em sua mente, Joviana falava com firmeza e seus lábios negros deixavam transparecer os raros dentes ainda brancos e traços vermelhos que davam a impressão estranha de segunda boca, menor e vivamente colorida, escondida pelos lábios quando se calava. Era a menina imperiosa,(...) toda ouvidos e muito atenta. Carlota sentia sombria embriaguez a dominá-la, e a fazia viver vida nova(...) Tudo se renovava...(PENNA, 1958, 1136)

Como Beloved, Carlota desperta em outros personagens o desejo de falar, e as memórias vêm à tona, desafiando toda a interdição que cerca o romance e trazendo renovação. O silêncio pesado que domina a narrativa de Penna parece ocultar uma outra história – como os lábios escuros da negra ocultam uma

⁷⁸ “ - Quero que você me toque lá dentro.(...) Você tem que me tocar. Bem aqui dentro. E tem que me chamar pelo nome.(...)– Amada – ele disse, mas ela não foi embora. Chegou mais perto com uma passada que Paul D. não ouviu, como também não ouviu o murmúrio que as lascas de ferrugem soltaram ao caírem da beirada da tampa de sua lata de fumo. Assim, ele não percebeu quando a tampa se abriu. Apenas surpreendeu-se dizendo, ao atingir a parte de dentro: - Coração vermelho. Coração vermelho. – Sem parar. Baixinho e depois tão alto que o grito acordou Denver e, depois, ele mesmo. – Coração vermelho. Coração vermelho. Coração vermelho. (MORRISON, 2000, p. 140)

segunda boca – que é retomada a partir da postura ouvinte de Carlota.

De forma análoga, em *A casa velha das margens*, Emídio é o depositário das cartas, “amaldiçoado acervo da herança de seu pai.” (SANTOS, 2004, p.255) Após recebê-las, um tanto a contragosto e sem entender ainda o que poderia fazer com elas, o mulato vai aos poucos percebendo que

As mucandas não tinham sido feitas apenas de palavras. Atrás delas tinham ficado as vozes trêmulas que lhe ditaram as cartas, corações que tinham pulsado mais depressa quando pronunciadas as juras e denunciados os crimes, muitas lágrimas engolidas. (SANTOS, 2004, p.257)

Receptáculo também dos anseios dos povos das margens, Emídio passa a tatear as cartas como se fossem peles de pessoas, “em longas sessões a que se entregava de olhos fechados, e a intuição lhe dizia que lhes estava convocando” (SANTOS, 2004, p.348) Assim, se Emídio é o receptáculo dos anseios dos povos das Margens, Beloved e Carlota são desencadeadoras da memória.

Em Morrison, Beloved é alguém que, após sair da água, permaneceu em uma ponte antes de chegar à casa 124. Há várias referências à ponte da qual fala a personagem no texto, nas passagens que seguem vemos a recorrência das referências a esse estranho lugar:

‘I wait; then I got on the bridge. I stay there in the dark, in the daytime. It was a long time.’

‘All this time you were on a bridge?’

‘No. After. When I got out.’⁷⁹ (MORRISON, 1988, p. 75)

⁷⁹

“Eu esperei; depois subi na ponte. Fiquei ali no escuro, de dia. Foi muito tempo. – Durante todo

Beloved, scratching the back of her hand, would say she remembered a woman who was hers, and she remembered being snatched away from her. Other than that, the clearest memory she had, the one she repeated, was the bridge – standing on the bridge looking down.⁸⁰(MORRISON, 1988,p.119)

‘All I ever heard her say was something about stealing her clothes and living on a bridge.’

‘What kind of bridge? (...) No bridges here I don’t know about. But don’t nobody live on em. Under em neither.’⁸¹(MORRISON, 1988,p. 235)

Esse lugar parece ser aquele para onde Carlota esvai-se de si mesma , indo ocupar um “estranho lugar”:

Carlota ficou muito quieta. Nem mesmo as cobertas e agitavam mais sobre o impulso de sua respiração, e Libania, que a examinava com inquieta solicitude, teve a impressão esquisita dela ter se retirado dali. E fora embora, voltara para outro lugar muito longe, fora de seu alcance. (PENNA, 1958, p.1012)

Tinha certeza agora ser Carlota quem ali ficara, sem a ver, sem a sentir, completamente alheada. De súbito perdeu o medo e examinou-a(...) e não pôde afirmar ser ela mesma, pois na penumbra não era possível fixar seus traços, e todo o seu corpo mantinha aquela atitude irreal, flutuante, e apenas tomara o banco como apoio.(PENNA, 1958, p.1218)

esse tempo você estava na ponte? – Não. Depois. Quando saí.”(MORRISON, 2000, p.92)

⁸⁰ “Amada, coçando as costas da mão, dizia que se lembrava de uma mulher, e de ter sido arrancada de seus braços. Fora isso, sua recordação mais clara, e que sempre repetia, era a imagem da ponte- ela parada na ponte, olhando para baixo.”(MORRISON, 2000, p. 142)

⁸¹ “A única coisa que contou foi algo sobre ter roubado as roupas e viver numa ponte. – Que tipo de ponte? (...) Não existem pontes por aqui que eu não conheça. Mas nunca soube de ninguém morando numa delas. Nem embaixo.”(MORRISON, 2000, p. 275)

O não-lugar para o qual se esvai Carlota, de onde parece ter vindo Beloved, que ocupa Emídio na ambigüidade de sua existência, é o mesmo não-lugar ocupado pela menina morta, que transitava entre os brancos e negros tranqüilamente, parecendo estar sempre como uma ponte, a “pedir negro” para os brancos. É o lugar da subversão , e por isso, lugar do jogo, não-marcado e nem fixo, oferecendo mobilidade a seus ocupantes, e por isso negando a hipótese de se tornarem sombra do mesmo, habitantes das trevas.

Ao contrário de um lugar fixo, a ponte onde se encontram tais personagens é o lugar intermediário, fronteiro, lugar daquele que pode tomar qualquer forma e surpreender em seu silêncio. Lugar de Theuth, o deus da morte, é onde estão Beloved , Carlota e Emídio, com toda a sua movência.

Este não-lugar é a posição ideal para se viver dentro de uma construção feita de ruínas ou em ruínas, habitada constantemente por fantasmas e enclausurante como a construção de Kafka. É o lugar onde o jogo de identidade torna-se possível, inevitável em qualquer construção.

A ponte é o lugar propício ao encontro e à confluência de não- identidades, já que liga fronteiras, margens; é local de passagem, de migrações raciais e culturais, do migrante , do negro e do afro-americano, ou ser subalterno, fadado a permanecer na fronteira como identidade sempre errante e não-fixa. Nesse local, em que estão Beloved, Carlota e Emídio, torna-se possível o contacto com

o outro e a recuperação dos traumas do passado com novos sentidos, que se dá no processo de rememoração ou de ativação da memória .

Esses encontros resultam em renovações e reavaliações. Como afirma Goethe a respeito do encontro entre literaturas de diferentes culturas, “The inevitable result will be that they will find in each other something likeable and something repulsive, something to be imitated and something to be rejected.”⁸² (GOETHE, 1973, p.10)

Do local não marcado de troca simbólica, do encontro de dissonâncias e aproximações, o estranho vem à luz depois de estar um longo tempo na ponte, no meio do caminho. Atravessa o abismo de diferenças e resíduos e vem à tona na contemporaneidade em busca de “seu lugar”, um não-lugar ambíguo de onde pode subverter a pretensa ordem do presente. Finalmente, a fim de ver seu próprio rosto que na verdade é o rosto do outro, brinca de jogar, mesmo nas sombras do silêncio a que foi submetido, com uma identidade sempre impossibilitada de se fixar:

Sethe is the face that left me Sethe sees me see her face and I see the
smile her smiling face is the place for me it is the face I lost she is
my face smiling at me doing it at last a hot thing now we can join a
hot thing ⁸³ (MORRISON, 1988,p.213)

⁸² O resultado inevitável será que encontrarão um no outro algo agradável e algo repulsivo, algo a ser imitado e algo a ser rejeitado.

⁸³ “foi o rosto de Sethe que me abandonou Sethe me vê vê a si mesma e sorri ela é meu rosto sorrindo para mim finalmente uma coisa quente agora podemos nos unir uma coisa quente.”(MORRISON, 2000, p. 250)

Desses encontros que se dão a partir do retorno da memória, resulta uma resignificação do presente, cujo sentido talvez não possa ser expresso pelas palavras, mas seja (bem) entendido no silêncio:

Dos encontros nas Margens com Domingos, ou daquilo que ele supunha que tinham sido esses encontros, nada lhe diria. Ele mesmo não descortinava o verdadeiro sentido desses encontros. Havia entre eles as palavras que, até ali, o destino não tinha permitido que tivessem sido ditas, que não puderam ser ditas. Elas decidiriam tudo, e talvez, por isso, um largo silêncio lhes envolvia quando estavam juntos. (SANTOS, 2004, p.354)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Instalei a construção e ela me parece bem-sucedida.” (KAFKA, 1985, p.63)

Ao final das reflexões que procurei esboçar ao longo dos três capítulos, percebo que acabei também desempenhando essa função ambígua de escrever, e esse texto não está livre de fantasmas. Perguntas que se levantaram e não encontraram respostas, indagações cuja solução não pode ser uma só. Escrever é um ato de coragem.

Seja qual for o material lingüístico utilizado, é possível construir uma narrativa cheia de frestas, habitada por fantasmas. Quando se recorre à memória do trauma, o passado se presentifica, tornando impossível esquecer. Sua lembrança vem à tona e traz consigo renovação da História.

“Essa não é uma história para se passar adiante...” (MORRISON, 2000, p.321) Embora muitas vezes lembrar pareça ser pouco prudente, é preciso deixar que a memória venha e se faça presente, causando inquietação e questionamento sobre a pretensa ordem do presente. As histórias dos dominados e vencidos vão sendo assim passadas adiante, em retalhos e fragmentos, e ocasionalmente são reativadas.

Nos países coloniais onde se viveu a escravidão e seus horrores há menos de dois séculos, o passado não se encontra “morto e enterrado”. Entre mortos e vencidos, continuam levantando-se fantasmas que não foram ouvidos, e o que poderia permanecer esquecido é lembrado. Nesse

processo, que se dá na literatura, o passado assombra os personagens e os leitores. Provoca inquietação e questionamento sobre o presente e, finalmente, rompe o pacto da amnésia diante da memória traumática.

Para abrigar as memórias traumáticas, entram em cena casas assombradas. Como a construção de Kafka, assustam com a presença estranha de uns *outros* dos quais só se ouve ruído. Essas casas estão cheias de algo que não deve ser esquecido, e torna-se preciso habitá-las.

Nesses estranhos habitantes das casas assombradas, há medos e conceitos introjetados que compõem uma selva densa e escura. A selva traduz-se em um medo constante de um repentino ataque desse ser à ordem estabelecida dentro dos lares dos países coloniais.

Colocados nas sombras do esquecimento e fora do lugar de enunciação, os subalternos chamados “outros” vêm à tona nas narrativas de Morrison, Santos e Penna. Representar essa memória, entretanto, pode ser traí-la, falar dos não-amados pode ser falar “por eles” e, conseqüentemente, calá-los ainda mais.

Como narrar o que não tem rosto, como narrar a heterogeneidade paradoxal da nação? Spivak expõe diante dessa pergunta a afirmação de uma impossibilidade de fala do subalterno, de sua permanência nas sombras e no silêncio a que foi submetido. Bhabha, ao contrário, aponta a presença ausente da fala subalterna no discurso do Mesmo.

Segundo Moreiras, talvez seja possível entender que na literatura o subalterno ocupa sempre outro lugar, lugar que se encontra fora do alcance de interpelação hegemônica. Lugar mesmo das sombras e do silêncio, mas não-marcado, de onde é possível oscilação e ruído.

Na fluidez do discurso, ou através de imitação ou apropriação do discurso daquele que domina, é possível fazer-se presente, nestes casos, na ausência. Torna-se necessário, contudo, a condição de colocar-se dentro e fora em rápida oscilação, um jogo de lugares e de posições e o conseqüente abandono de toda a fixidez de um discurso logocêntrico.

No silêncio e no ruído, habitam memórias traumáticas, fantasmas privados da palavra criadora. Com a oscilação e com o silêncio trabalham Penna, Santos e Morrison nas obras que apresentei ao longo deste texto. Na não-fala, no lugar sem lugar não-marcado, no silêncio, se dá a subversão. No vazio, nas lacunas, na não-palavra das narrativas, o subalterno subverte. Junto com as memórias inexprimíveis e opressoras, vem também a lembrança dos esquecidos e não-amados.

O contato dessas memórias com a pretensa ordem dos vivos e do presente traz confluências e disparidades. A reavaliação do presente, a que se prestam o passado e o encontro com o estranho, acarreta experiências agradáveis e repulsivas. Ainda assim, é indispensável que haja encontros.

Tendo iniciado com a primeira frase de *A construção*, termino com a última, refletindo um pouco sobre o final dos romances aqui investigados.

Em *Beloved*, nossa última visão de Sethe a contempla em uma cama, meio destruída pela memória e pelos traumas, sem vontade de se levantar. No romance de Cornélio Penna, deixamos sozinhas no Grotão Mariana em sua loucura e Carlota, morta-viva em uma apática sonolência diante da destruição à sua volta. Finalmente, em *A casa velha das margens*, vemos com o declínio da imprensa o sono da irmã de Emídio, Isabel, violento e entorpecente. Angola dorme com sua imprensa silenciada, as mulheres repousam seus anseios de liberdade no alheamento da loucura, os escravos não querem mais se levantar... o cansaço dos encontros é desgastante. Adormecidos, como os povos das margens cujos nomes estão gravados na carta do culto secreto, os sobreviventes esperam um despertar que tarda, embora haja esperança.

Ao ser questionado pela mulher acerca da função da “Carta de Kijingu”, ou do que aquele papel velho escrito por um ambaquista poderia fazer pelas famílias roubadas, Emídio entrevê o momento em que os adormecidos poderão despertar:

-O que é que ela pode falar dessas famílias... mas então, nós também aqui no Quinaxixe, não vamos formar a nossa família...

Emídio não soube responder na sua mulher, porque de repente sobreveio uma dúvida, um traço finíssimo de luz introduzia-se no seu coração, e despontava uma longínqua esperança. Não eram então inelutáveis os sentidos daquela escritura?

E Josepha Rosa ficou sem compreender por que seu senhor e amigo Emídio Mendonça se limitava a sorrir-lhe, subitamente divertido, sem lhe responder. (SANTOS, 2004, p.349)

Se inelutáveis são os sentidos da escritura, haverá um despertar?

Tudo permanece inalterado?

OBRAS CITADAS

ACHUGAR, Hugo. Leones, Cazadores e Historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento. *Revista Iberoamericana*, Santiago, v. LXIII, 180, 379-387, Julio-Setiembre, 1997.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: _____; BALOGUN, Ola; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Ed. 70, 1981.

ALVARES, Francisco. *Verdadeira informação das terras do Preste João das Índias*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca da Agência Geral das Colônias, 1943.

ANDRADE, Francisco Fernando da Costa. *Poesia com armas*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

APPIAH, Kwane Anthony. *Na casa do meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASSIS JÚNIOR, António. *O segredo da morta: romances de costumes angolenses*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. V. 5. Trad. Aimom Marie Roget et al. São Paulo: Loyola, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: _____; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Ed. 70, 1981.

BARTHES, Roland. *Aula*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Ed. Robert Laffont, S.A. 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'água, 1981.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Schwarcz, 1989.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Alunos do curso de Mestrado em Literatura Brasileira da UERJ. In: *Cadernos do Mestrado*. Rio de Janeiro : UERJ, s.d.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEVERLEY, John. Post-literatura: sujeito subalterno e impase de las humanidades. In: _____. *Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco*. Colección Doxa y Episteme n. 12. Los teques : Fondo Editorial A. L. E. M., 1997. p. 129-155.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves, Eliana Lourenço de Lima Reis, Myriam Ávila. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. Signs Taken for Wonders. In: *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft et al. London: Routledge, 1997. pp. 29-35.

CAMINHA, Pero Vaz. Carta ao Rei D. Manuel I. In: PEREIRA, Paulo Roberto. (org.) *Os três únicos testemunhos do descobrimento*

do Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

COFFIN, Levi. *Reminiscences of Levi Coffin: the Reputed President of the Underground Railroad*. Kessinger Publishing LLC, 2006.

CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. London: Penguin Books, 1994.

CHAUÌ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DEL Priore, Mary & VENANCIO, Renato Pinto. *Ancestrais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Campus, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____ *Além do princípio do Prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 44 ed. São Paulo, Record, 2000.

GANGHI, Leela. *Postcolonial Theory: a critical introduction*. New York: Columbia University Press, 1998.

GOETHE, Johann W. Von. Some passages pertaining to the concept of World Literature. In: SCHULZ, H. J. RHEIN, P. H. *Comparative Literature: the early years*. New York: University of North Carolina Press, 1973.

GRUEN, Wolfgang. *O tempo que se chama hoje*. São Paulo: Paulus, 1985.

GUHA, Ranajit. On Some Aspects of the Historiography of Colonial India. *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: OUP, 1982.

GUEDES, P. V. . “Can the Subaltern Speak?”: vozes femininas contemporâneas da África Ocidental. In: GAZOLLA, Ana Lúcia & ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. (OrgS.). *Gênero e Representação em Literaturas de Língua Inglesa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002, v. 04, p. 185-190.

HARLAN, David. A história intelectual e o retorno da literatura. In: RAGO, Margareth & GIMENES, Renato A. O. (orgs) *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: UNICAMP/ IFCH, 2000.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à*

história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. 2 ed. São Paulo : Brasiliense, 1980.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Paulo Mattos Peixoto. Belo Horizonte: DEDIC, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

JAY, Martin. The Uncanny Nineties. In: *Cultural Semantics: keywords of our time*. The university of Massachusetts Press, 1988, p. 157-64.

JENNY, L. *La parole singulière*. Paris: Belin, 1990.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Trad. Modesto Carone. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KANDJIMBO, Luis. *Três momentos breves na leitura de A casa velha das margens de Arnaldo Santos*. Disponível em: <www.nexus.ao/kandjimbo/recensoes/arnaldo_santos.htm> Acesso em: 7 de out. 2007.

KHAYATI, Abdellatif. Representation, race, and the “language” of the ineffable in Toni Morrison’s narrative. *African American Review*. Summer, 1999. Disponível em: <[http://www/findarticles.com](http://www.findarticles.com)> Acesso em 13 dez. 2001.

KONDER, Leandro. História dos intelectuais nos anos 1950. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. 2 ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIMA, Luís Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MACGAFFEY, Wyatt. The west in congolese experience. In: CURTIN, Phillip D. (org.) *Africa and the west*. Madison, 1972.

MATTA, J. D. Cordeiro da. *Delírios: versos. 1875-1887*. Lisboa, 1889.

MAY, Henry; McMILLEN, Neil R.; SELLERS, Charles. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MCKENZIE, John. Evangelho de Marcos. In: _____. *Dicionário Bíblico*. São Paulo: Paulus, 1983.

MIGNOLO, Walter. Herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Biblioteca virtual de Ciencias Sociales*. Disponível em: www.cholonautas.edu.pe Acesso em 04 de nov. 2008.

MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. Trad: Eliana Lourenço de Lima Reis , Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Plume, 1988.

_____. *Amada*. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Best Seller, 2000.

_____. *Song of Solomon*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.

_____. *The Pain of Being Black*. Interview with Bonnie Ângelo. Times. 22 May, 1989.

_____. *O olho mais azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOVAIS, Fernando & MELLO, João Manuel Cardoso. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. Colonialidade e literatura em Angola: do enfrentamento às novas cartografias. In: ALBERGARIA, Enilce; et alli. (orgs). *Vozes (além) da África: tópicos sobre identidade negra, literatura e história africanas*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

_____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PAZ, Otávio. apud. BARBOSA, Jorge Luiz. “As paisagens naturais nos Estados Unidos: signos, simulacros e alegorias.” *Cadernos de Letras da UFF*. Literatura e Contexto Cultural: Estudos Sulistas Norte Americanos, Niterói, n. 13, 1997.

PENNA, Cornélio. A menina morta. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

POLAR, Antonio Cornejo. *Literatura e culturas latino-americanas*. Org. Mário J. Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 4 ed. Rio de Janeiro: 2001.

RIBEYROLLES, Charles. *Brasil Pitoresco: histórias, descrições, viagens, instituições, colonização*. Edição Bilíngüe francês-português. 3 tomos em 1 v. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia e representaci3n. *Revista Iberoamericana*. Santiago, v. LXII, Julio-Diciembre, 1996.

ROSA, João Guimarães. *Grande sert3o: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenç3o do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradiç3o no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

SANTOS, Arnaldo. *A casa velha das margens*. Luanda/Salvador: Edições Maianga, 2004.

SANTOS, Luís Alberto Brand3o & PEREIRA, Maria Antonieta. *Trocas Culturais na Am3rica Latina*. Belo Horizonte : UFMG, 2000.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imagin3rias: intelectuais, arte e meios de comunicaç3o*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferenç3a: ensaios sobre mem3ria, arte, literatura e traduç3o*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SHAKESPEARE, W. *The complete works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SKIDMORE, T. *Brasil: de Get3lio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SLENES, Robert. *As provaç3es de um Abra3o africano: a nascente*

nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas: IFCH-UNICAMP, n. 02, 1995/96.

_____. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. A grande greve do crânio do Tucuxi: espírito das águas cento-africanas e identidade escrava no início do século XIX no Rio de Janeiro. In: HEYWOOD, Linda (org.) *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. “Malungu, Ngoma vem!” África encoberta e descoberta no Brasil. *Cadernos do Museu da Escravatura*, Luanda, n. 1. Ministério da Cultura, 1995.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.) *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 113-133.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: GROSSBERG, Lawrence & NELSON, Cary (orgs.) *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan, 1988.

_____. Who Claims Alterity. In: *Remaking History: Discussion in Contemporary History*. Eds. Barbara Kruger and Phil Mariani. Seattle: Bay Press, 1989. pp. 269- 292.

_____. *Foreward: Upon Reading the Companion to Postcolonial Studies*. A Companion to Postcolonial Studies. S.d.

STOWE, Harriet B. *A cabana do pai Tomás*. Trad. Herberto Sales. 7. ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1976.

TAVARES, Paula. Ritos de passagem. Poemas. Luanda: Lito-Tipo, 1995, *Cadernos Lavra & Oficina*, n.55.

THEODORO, Janice. *América Barroca: tema e variações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira-EDUSP, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*.

Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo : Martins Fontes, 1983.

TORRES, Sonia. Desestabilizando O 'Discurso Competente': O Discurso Hegemônico e As Culturas Híbridas. *Gragoatá: Revista do Instituto de Letras da UFF*, Niterói,RJ:EDUFF, v. 1, n. 1, p. 179-189, 1996.

VANSINA, Jan. Prefácio. In: HEYWOOD, Linda (org.) *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008

VERDE, Cesário. *Poesias Completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

VIEIRA, Luandino. *Nós, os do Makukusu*. São Paulo: Ática, 1977.

BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo. Leones, Cazadores e Historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento. *Revista Iberoamericana*,

Santiago, v. LXIII, 180, 379-387, Julio-Setiembre, 1997.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: _____; BALOGUN, Ola; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Ed. 70, 1981.

ALVARES, Francisco. *Verdadeira informação das terras do Preste João das Índias*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca da Agência Geral das Colônias, 1943.

ANDRADE, Francisco Fernando da Costa. *Poesia com armas*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

APPIAH, Kwane Anthony. *Na casa do meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASSIS JÚNIOR, António. *O segredo da morta: romances de costumes angolenses*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. V. 5. Trad. Aimom Marie Roget et al. São Paulo: Loyola, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: _____; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Ed. 70, 1981.

BARBOSA, Jorge Luiz. "As paisagens naturais nos Estados Unidos: signos, simulacros e alegorias." *Cadernos de Letras da UFF*. Literatura e Contexto Cultural: Estudos Sulistas Norte Americanos. Niterói, n. 13, pp. 13-25, 1997.

BARTHES, Roland. *Aula*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Ed. Robert Laffont, S.A. 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'água, 1981.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Alunos do curso de Mestrado em Literatura Brasileira da UERJ. In: *Cadernos do Mestrado*. Rio de Janeiro :

UERJ, s.d.

_____. *A modernidade e os modernos*. Coleção Tempo Brasileiro, n. 41. Rio de Janeiro, 1975.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Post-literatura: sujeto subalterno e impase de lãs humanidades. In: Uma modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco. *Colección Doxa e Episteme*, n. 12. Los teques: Fondo Editorial A. L. E. M, 1997.

_____. Teses sobre a filosofia da História. In: *Coleção Grandes Pensadores*, n. 50. São Paulo: Ática, 1991.

BEVERLEY, John. Post-literatura: sujeto subalterno e impase de las humanidades. In: _____. *Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco*. Colección Doxa y Episteme n. 12. Los teques : Fondo Editorial A. L. E. M., 1997. p. 129-155.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves, Eliana Lourenço de Lima Reis, Myriam Ávila. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. Signs Taken for Wonders. In: *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft et al. London: Routledge, 1997. pp. 29-35.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Schwarcz, 1989.

CAMINHA, Pero Vaz. Carta ao Rei D. Manuel I. In: PEREIRA, Paulo Roberto. (org.) *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

COFFIN, Levi. *Reminiscences of Levi Coffin: the Reputed President of the Underground Railroad*. Kessinger Publishing LLC, 2006.

CHAUÌ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

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

CONRAD, Joseph . *Heart of Darkness*. London: Penguin Books, 1994.

COSTA E SILVA, Alberto. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DEL Priore, Mary & VENANCIO, Renato Pinto. *Ancestrais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Campus, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.

FANON, Frantz. *Os Condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERNANDES, Mário Antônio de Oliveira. *A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)*. Revista ICALP, vol. 10, Dezembro de 1987, 51-79.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Além do princípio do Prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 44 ed. São Paulo, Record, 2000.

GANGHI, Leela. *Postcolonial Theory: a critical introduction*. New York: Columbia University Press, 1998.

GOETHE, Johann W. Von. Some passages pertaining to the concept of World Literature. In: SCHULZ, H. J. RHEIN, P. H. *Comparative Literature: the early years*. New York: University of North Carolina Press, 1973.

GUEDES, P. V. . “Can the Subaltern Speak?”: vozes femininas contemporâneas da África Ocidental. In: GAZOLLA, Ana Lúcia & ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. (OrgS.). *Gênero e Representação em Literaturas de Língua Inglesa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002, v. 04, p. 185-190.

GUHA, Ranajit. On Some Aspects of the Historiography of Colonial India. Subaltern Studies 1: *Writings on South Asian History and Society*. Delhi: OUP, 1982.

GRUEN, Wolfgang. *O tempo que se chama hoje*. São Paulo: Paulus, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HARLAN, David. A história intelectual e o retorno da literatura. In: RAGO, Margareth & GIMENES, Renato A. O. (orgs) *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: UNICAMP/ IFCH, 2000.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Paulo Mattos Peixoto. Belo Horizonte: DEDIC, 2005.

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

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAY, Martin. The Uncanny Nineties. In: *Cultural Semantics: keywords of our time*. The university of Massachusetts Press, 1988, p. 157-64.

JENNY, L. *La parole singulière*. Paris: Belin, 1990.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Trad. Modesto Carone. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KANDJIMBO, Luis. *Três momentos breves na leitura de A casa velha das margens de Arnaldo Santos*. Disponível em: <www.nexus.ao/kandjimbo/recensoes/arnaldo_santos.htm> Acesso em: 7 de out. 2007.

KHAYATI, Abdellatif. Representation, race, and the “language” of the ineffable in Toni Morrison’s narrative. *African American Review*. Summer, 1999. Disponível em: <[http://www/findarticles.com](http://www.findarticles.com)> Acesso em 13 dez. 2001.

KONDER, Leandro. História dos intelectuais nos anos 1950. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

LEÃO, Ângela Vaz. (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte, 2003.

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

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. 2 ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIMA, Luís Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MACGAFFEY, Wyatt. The west in congolese experience. In: CURTIN, Phillip D. (org.) *Africa and the west*. Madison, 1972.

MATA, Inocência. "A periferia da periferia: o estatuto periférico das literaturas africanas de língua portuguesa". In: *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.

MATTA, J. D. Cordeiro da. *Delírios: versos. 1875-1887*. Lisboa, 1889.

MATTOS, Hebe & RIOS, Ana Lugão. *Memórias do cativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MAY, Henry; McMILLEN, Neil R.; SELLERS, Charles. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MCKENZIE, John. Evangelho de Marcos. In: _____. *Dicionário Bíblico*. São Paulo: Paulus, 1983.

MIGNOLO, Walter. Herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Biblioteca virtual de Ciencias Sociales*. Disponível em: www.cholonautas.edu.pe Acesso em 04 de nov. 2008.

MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Plume, 1988.

_____. *Amada*. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Best Seller, 2000.

_____. *Song of Solomon*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.

_____. The Pain of Being Black. Interview with Bonnie Ângelo. *Times*. 22 May, 1989.

_____. *O olho mais azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NASCIMENTO, Evando. (org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

NITRINI, Sandra. Literatura comparada no Brasil: um fragmento de sua história. In: *Anais do 2º Congresso ABRALIC*. Literatura e memória cultural. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. Vol.I

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. n. 10, São Paulo, dez. 1993.

NOVAIS, Fernando & MELLO, João Manuel Cardoso. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. O trânsito para a melancolia na ficção angolana contemporânea. *Scripta*, vol. 7, n. 13, PUC-MG - Belo Horizonte, p. 295-301, 2003.

_____. Colonialidade e literatura em Angola: do enfrentamento às novas cartografias. In: ALBERGARIA, Enilce; et alli. (orgs). *Vozes (além) da África: tópicos sobre identidade negra, literatura e história africanas*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

_____. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

_____. Literaturas Africanas e Pós-Modernismo: uma indagação. In: Silvio Renato Jorge. (org.). *Literaturas de Abril e outros estudos*. Niterói, 2002, v. 1, p. 15-30.

_____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. *Vozes em diferença. Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa, 2001.

PAZ, Otávio. apud. BARBOSA, Jorge Luiz. “As paisagens naturais nos Estados Unidos: signos, simulacros e alegorias.” *Cadernos de Letras da UFF. Literatura e Contexto Cultural: Estudos Sulistas Norte Americanos*, Niterói, n. 13, 1997.

PENNA, Cornélio. A menina morta. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

POLAR, Antonio Cornejo. *Literatura e culturas latino-americanas*. Org. Mário J. Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 4 ed. Rio de Janeiro: 2001.

- RIBAS, Óscar. *Dicionário de Regionalismos Angolanos*. Matosinhos: Ed. Contemporânea, s.d.
- RIBEYROLLES, Charles. *Brasil Pitoresco: histórias, descrições, viagens, instituições, colonização*. Edição Bilíngüe francês-português. 3 tomos em 1 v. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.
- RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia e representación. *Revista Iberoamericana*. Santiago, v. LXII, Julio-Diciembre, 1996.
- RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia e representación. *Revista Iberoamericana*. Santiago, vol LXII, Julio-Diciembre, 1996.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALGUEIRO, Maria Aparecida F. A. “Tradução e Cânone: tradução e escritoras de origem Afro-Contemporâneas”. In: HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza (org.). *Feminismo, identidades, comparativismo: vertentes nas literaturas da língua inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.
- _____. Alice Walker e Toni Morrison: Duas Artistas na Vanguarda das Lutas Igualitárias”. In: TORRES, Sônia. (org.). *Raízes e Rumos: Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Schwarcz, 1989.
- SANTOS, Arnaldo. *A casa velha das margens*. Luanda/Salvador: Edições Maianga, 2004.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão & PEREIRA, Maria Antonieta. *Trocas Culturais na América Latina*. Belo Horizonte : UFMG, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A Magia das Letras Africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/ Barroso Produções Editoriais, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África & Brasil: Letras em Laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

SHAKESPEARE, W. *The complete works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1999.

SIMÕES, Bárbara Inês S. R. *Fantasmata na construção: uma leitura de Beloved, de Toni Morrison e A menina morta, de Cornélio Penna*. Dissertação de Mestrado em Letras. Juiz de Fora, UFJF, 2002.

SKIDMORE, T. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SLENES, Robert. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas: IFCH-UNICAMP, n. 02, 1995/96.

_____. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. A grande greve do crânio do Tucuxi: espírito das águas cento-africanas e identidade escrava no início do século XIX no Rio de Janeiro. In: HEYWOOD, Linda (org.) *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. “Malungu, Ngoma vem!” África encoberta e descoberta no Brasil.

Cadernos do Museu da Escravatura, Luanda, n. 1. Ministério da Cultura, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. MIRANDA, Wander Melo. Perspectivas da Literatura Comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco. (Org.) *Literatura Comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM, VITAE, AILC, 1997.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.) *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 113-133.

SPIELLMANN, Ellen. “Alteridade” desde Sartre até Bhabha: um *surf* para a

história do conceito. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. ABRALIC, Salvador, n. 5, pp. 19-28, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: GROSSBERG, Lawrence & NELSON, Cary (orgs) *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan, 1988.

_____. Who Claims Alterity. In: *Remaking History: Discussion in Contemporary History*. Eds. Barbara Kruger and Phil Mariani. Seattle: Bay Press, 1989. pp. 269- 292.

_____. *Foreward: Upon Reading the Companion to Postcolonial Studies*. A Companion to Postcolonial Studies. S.d.

STOWE, Harriet B. *A cabana do pai Tomás*. Trad. Herberto Sales. 7. ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1976.

TAVARES, Paula. Ritos de passagem. Poemas. Luanda: Lito-Tipo, 1995, *Cadernos Lavra & Oficina*, n.55.

THEODORO, Janice. *América Barroca: tema e variações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira-EDUSP, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo : Martins Fontes, 1983.

TORRES, Sonia . O lugar do exílio: memória a (re)cobrar. Léngua e Meia. *Revista de Literatura e Diversidade Cultural*. Feira de Santana, v. 4, n. 1, 2005.

_____. (org.). *Raízes e Rumos: Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.

_____. Desestabilizando O 'Discurso Competente': O Discurso Hegemônico e As Culturas Híbridas. Gragoatá: *Revista do Instituto de Letras da UFF*, Niterói, RJ:EDUFF, v. 1, n. 1, p. 179-189, 1996.

_____. Geografias e Políticas de Identidade: mapeando espaço, etnia e poder. *Cadernos de Letras da UFF*. Niterói: Instituto de Letras, v. 24, p. 173-181, 2002.

_____. *Nosotros in USA: Literatura, etnografia e geografias de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Vivendo nos Interstícios da Nação*. Para um multiculturalismo crítico.

In: IV CELLIP, 1996, Londrina. CELLIP, 1996. v. 1.

VERDE, Cesário. *Poesias Completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

VANSINA, Jan. Prefácio. In: HEYWOOD, Linda (org.) *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008

VIEIRA, Luandino. *Nós, os do Makukusu*. São Paulo: Ática, 1977.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)