



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

FABULAÇÕES E CENAS ESPECULATIVAS



v. 33 n. 64 abr. 2024



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora
Márcia Abrahão

Vice-reitor
Enrique Huelva Unternbaum

Decano de pesquisa e pós-graduação
Lucio Remuzat Renno Junior

Diretora do Instituto de Letras
Sandra Lucia Rodrigues da Rocha

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Lucia Helena Marques Ribeiro

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Gilson Charles dos Santos

Equipe Editorial

Gabriel Pinezi

Organizadores do dossiê n. 64

Prof. Dr. André Luís Gomes

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Imagem da capa:

Ludmilla Alves

Novo Mundo, Fim do Mundo

2019-2020

Técnica mista

Capa:

Gabriel Pinezi

Projeto Gráfico

Gabriel Pinezi

Diagramação

Gabriel Pinezi

Apoio

POSLIT/IL/UnB

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 33, N. 64, 2024

ISSN 1982-9701

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)
Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)
Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)
Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)
Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)
Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)
Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)
Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)
Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)
Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)
Erick Felinto de Oliveira (UERJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)
Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)
François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)
Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)
Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Pareceristas desta edição

Prof. Dr. Abílio Aparecido Francisco Junior
Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata
Prof. Dr. André Luis de Oliveira
Prof. Dr. André Luís Gomes
Prof. Dr. Carlos Palacios Carvalho da Cunha e Melo
Prof. Dr. Dirlenvalder do Nascimento Loyolla
Prof. Dr. Enrique Vetterli Nuesch
Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira
Prof. Dr. Flavio García Queiroz de Melo
Prof. Dr. Gustavo Castro Silva
Prof. Dr. Gustavo Ramos de Souza
Prof. Dr. Helciclever Barros da Silva Sales
Prof. Dr. Lucas Fernando Gonçalves

Prof. Dr. Luciano Figueirêdo
Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia
Prof. Dr. Wallace Rodrigues
Prof^a. Dr^a. Ana Clara Magalhães de Medeiros
Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia da Silva
Prof^a. Dr^a. Elizabete Barros de Sousa Lima
Prof^a. Dr^a. Elizandra Fernandes Alves
Prof^a. Dr^a. Fabíula Martins Ramalho
Prof^a. Dr^a. Fabricia Wallace Rodrigues
Prof^a. Dr^a. Larissa Farias Rezino
Prof^a. Dr^a. Luciana Barreto Machado Rezende
Prof^a. Dr^a. Neide Garcia Pinheiro
Prof^a. Dr^a. Solange Salette Toccolini Zorzo

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 33, N. 64, 2024

ISSN 1982-9701

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.
SOBRENOME, Nome. Título do artigo. Cerrados, Brasília, v. 56, p. 00-00, jul. 2021.

Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

— Vol. 1, n. 1 (1992) — Brasília: PósLit, 1992 — Quadrimestral
ISSN 1982-9701.

1. Literatura. — Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.



Programa de Pós-Graduação em Literatura - PósLit

Universidade de Brasília Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas Endereço: ICC Ala Sul,
Sobreloja sala B1-012 Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte — Brasília — DF CEP: 70910-900

APRESENTAÇÃO

"O que seria do mundo sem as coisas que não existem?". A frase está numa placa carregada por Antonio Abujamra. É uma frase numa foto; uma foto que transmite um gesto, uma cena, uma intervenção. Uma provocação? Apenas por alguns instantes, paremos: miremos essa pergunta. Vale a pena esticá-la, distendê-la, desmembrá-la. O que seria do mundo — do mundo das frases, das palavras sem mundos, das imagens, das histórias — sem as coisas que não existem? Num mundo saturado de representações, num mundo em que o excesso — e a violenta falta — de possibilidades atordoia, ronda e abala a saúde mental de tantos, vislumbrar outros mundos gera uma fresta.

As fabulações, então, são respiros diante da distopia presente, pequenos alvéolos de especulações por outros mundos, por formas de uma utopia que possa, ao menos, propiciar o prazer do texto, o prazer da cena e da imagem. Mais: as ficções especulativas desafiam o campo teleológico, violento e catastrófico que marca e macula boa parte da ficção científica. Há uma epistemologia que se insurge, e é preciso estar atento a ela. Ela possui um chão e raízes decoloniais, mas se ramifica, sem ter receios de sonhar com mundos ainda por vir.

A proposta deste dossiê temático é abrigar artigos que analisem fabulações e cenas especulativas, atentas às histórias alternativas aos arquivos oficiais. Afrofuturismo e ficções científicas, perspectivismos ameríndios e multinaturalismos, realidades mais-que-humanas, narrativas não-humanas, viradas animais e cosmologias decoloniais recebem uma atenção especial para esta edição. Trata-se de um paradigma emergente, em consolidação, que revisa criticamente modos mais oficiais, realistas e canônicos de narrativa nas artes e na literatura. Se, segundo Saidiya Hartman, os arquivos de vigilância são incapazes de abarcar a história da pulsão das vidas rebeldes dos guetos negros, a ficção especulativa revela-se como uma fonte, uma forma de escrita histórica que não se conforma com a violência e violação das narrativas hegemônicas. Mundos futuros, mundos em ruínas e lacunas ensinam, portanto, narrativas que propõem outros mundos.

Há, nos seis artigos que agora ofertamos ao leitor, obras de caráter comparatista, que situam suas análises nas fronteiras ou na fricção de linguagens, como o cinema, a literatura, as artes dramáticas, a cultura pop, as séries de TV e as artes visuais. Encontramos análises sobre obras clássicas, como *Kindred*, de Octavia Butler, um romance considerado um dos grandes momentos de encontro entre a estética afro-futurista e a ficção especulativa. Há inquietações com a irrupção da inteligência artificial, por seu viés eurocêntrico. Além de uma análise de um romance como *O som do rugido da onça* que, fábula prima e parente das onças de Guimarães Rosa, nos faz especular o passado para ferir melhor nosso tempo presente. O cinema, os mitos e a narrativa ameríndia, as lutas coloniais em Moçambique e uma revisão crítica de *Admirável Mundo Novo* — é vasto o mundo das ficções especulativas e propicia boas pontes, com tantos tempos, entre muitos cosmos. Espreitemos, portanto, o fabuloso mundo das coisas que (ainda) não existem.

A quem se aventurar por esse dossiê, desejamos uma boa leitura.

Pablo Gonçalo Martins



André Luís Gomes

DISCURSO PARASITA NA CONSTRUÇÃO DA FICÇÃO ESPECULATIVA: OPERAÇÕES FICCIONAIS EM *KINDRED*, DE OCTAVIA BUTLER

PARASITIC DISCOURSE IN THE CONSTRUCTION OF SPECULATIVE FICTION: FICTIONAL OPERATIONS IN KINDRED, BY OCTAVIA BUTLER

George Lima dos Santos  

Escola de Educação Básica da UFU | limas.georg@gmail.com

Guilherme Augusto da Silva Gomes  

UFU | guilhermeaugg@gmail.com

Resumo/Abstract

Neste artigo, reflete-se sobre os elementos considerados na caracterização da Ficção Especulativa de modo a entendermos suas especificidades, compreendendo que, desde o surgimento dessa terminologia, não foram esporádicas as tentativas de delimitar os seus sentidos. Todavia vê-se um campo movendo-se sendo edificado, dificultando o reconhecimento de denominadores comuns passíveis de serem observados no próprio exercício literário. Em função dessa perspectiva, busca-se estabelecer caminhos a partir dos quais notam-se operações recorrentes que sejam comuns ao que se pode chamar de Ficção Especulativa. Para esse intento, são considerados os postulados teóricos que deram base à Ficção Especulativa desenvolvidos por Stableford e Langford (1995), Oziewicz (2017) e Meireles (2021). Em seguida, utilizam-se as noções de “fábula” (o que é narrado), “ficção” e de “discurso parasita” definidas por Foucault (2013a) de modo a compreender o que motiva a ficção e a forma com que esse discurso coloca em jogo ao adquirir como elemento determinante o adjetivo “especulativa”. Por fim, analisa-se o romance *Kindred: laços de Sangue*, escrito pela norte-americana afrofuturista Octavia Butler (2019), objetivando reconhecer operações que possam caracterizar sua narrativa como uma ficção especulativa nos termos refletidos.

Palavras-chave: ficção especulativa, *Kindred*, Octavia Butler, ficção, fábula.

In this article, the elements considered in the characterization of Speculative Fiction are reflected in order to capture its specificities, understanding that, since the rising of this terminology, attempts to delimit the meanings have not been sporadic. However, is noticed an unstable field being built, making it difficult to recognize common denominators that can be observed in the literary exercise itself. Regarding, he sought to establish paths from which it is possible to notice recurring operations that are common to what can be called Speculative Fiction. Therefore, the theoretical postulates that underpinned Speculative Fiction developed by Stableford and Langford (1995), Oziewicz (2017) and Meireles (2021) are considered. After that, the notions of “fable” (what is narrated), “fiction” and “parasitic discourse” defined by Foucault (2013a) were used in order to understand what motivates fiction and the way in which this discourse brings into play by acquiring the adjective “speculative” as a determining element. To conclude, the novel *Kindred: blood ties*, written by the North-American Afrofuturist Octavia Butler (2019), was analyzed, aiming to recognize operations that could characterize her narrative as speculative fiction in the terms reflected.

Keywords: speculative fiction, *Kindred*, Octavia Butler, fiction, fable.

Dossiê:

Fabulações e cenas especulativas



ORGANIZADORES:

Dr. André Luís Gomes



Dr. Pablo Gonçalo Martins



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 64, abr. 2024

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 12/12/2023

Aceito em: 28/03/2024

DISTRIBUÍDO SOB



INTRODUÇÃO

Hoje nos estudos (não só) literários sabemos mais ou menos o grau de ambiguidade que o termo “Ficção Especulativa” adquiriu. À medida que consideramos as condições em que esse termo surge, vemos afastamentos e proximidades que ora reúnem determinadas obras com o que elas têm em comum, ora as dispersam quando consideramos suas referências e seus modos de enunciar. Nesse contexto, este artigo procura trazer à tona os lemas e os dilemas postos, *a priori*, por noções estabelecidas a partir desse termo e, com isso, refletir em que medida se tornam funcionais na caracterização de um fenômeno fictício: por que o adjetivo “especulativa”? O que faz de uma ficção ser especulativa?

Um terreno arenoso se abre diante de nós e nos impele a considerarmos os elementos constituintes de cada uma dessas concepções formuladas a partir do termo “Ficção Especulativa”, posto que não parece ser por acaso que elas surjam em um contexto no qual outros termos, como “Ficção Científica”, ganham evidência entre as discussões que envolvem a literatura. Ao fazermos uso dessa terminologia, torna-se conveniente reconhecer determinadas propriedades para nos referir a obras em específico.

No presente artigo, ancoramo-nos na perspectiva de que precisamos entender a correlação entre ficção e fábula (o que é narrado) em uma obra de narrativa para justificarmos não só a terminologia “Ficção Especulativa” como também as unidades discursivas colocadas em jogo quando reconhecemos a disposição dos aspectos materiais que caracterizam uma obra literária. Em função dessa perspectiva, analisaremos a obra *Kindred: laços de sangue*, da escritora norte-americana afrofuturista Octavia E. Butler, buscando identificar as instâncias que fazem desse romance uma ficção especulativa.

O CONCEITO DE FICÇÃO ESPECULATIVA

Embora o termo tenha sido primeiramente utilizado pelo crítico M. F. Egan em “Book-Talk” (na edição de outubro de 1899 do periódico *Lippincott's Monthly Magazine*), o escritor Robert A. Heinlein aparece como responsável pela primeira abordagem do termo durante a segunda metade do século XX dentro da crítica norte-americana. Heinlein utiliza o termo “Speculative Fiction” no ensaio “On the Writing of Speculative Fiction”, apresentado inicialmente em um simpósio e posteriormente publicado sob o título de *Of Worlds Beyond: The Science of Science Fiction Writing (1947)*, editado por Lloyd Arthur Eshbach. De acordo com essa perspectiva, a ficção especulativa seria uma vertente da ficção científica mais voltada para o fenômeno “humano” (LAGFORD; NICHOLLS, 2023). Nesse sentido, a ficção científica não estaria tão preocupada com os campos de saber corriqueiramente chamados de “ciência” ou com a tecnologia. Essa perspectiva se difere das ficções científicas mais comuns e estereotipadas, construídas mais propriamente a partir da concepção de dispositivos tecnológicos e digitais, como robôs, computadores, carros voadores, próteses mecânicas.

De acordo com Marek Oziewicz (2023), o problema a princípio dessa proposição posta por Heinlein foi a exclusão de obras de caráter tecnológico e a busca quase que mística do significado da vida humana. Oziewicz nota também que a utilização do termo tem caráter ainda mais restritivo, pois não só exclui a ficção científica estereotipada, mas também a fantasia, o horror e outros modos do fantástico, tomados por Oziewicz como “não-miméticos”. Essa observação ocorre porque os marcadores de qualidades que caracterizam a Ficção Especulativa podem ser muito bem encontrados em grande parte da Ficção Científica e em outros modos do fantástico. Além disso, a literatura, de modo geral, adotou proposições sociais ao longo dos anos, dando a ver modelos morais de comportamento humano em relação às críticas socioculturais e às contestações das opressões sociais. Judith Merril, por exemplo, foi responsável por criar a ficção científica feminista da década de 1970 e influenciou várias escritoras, como Ursula K. Le Guin, Doris Lessing e Margaret Atwood.

A segunda perspectiva de abordagem da Ficção Especulativa se posiciona como uma oposição a noção de Ficção Científica e tem como principal proponente Margaret Atwood. Ela utilizou essa abordagem no final da década de 1980 para melhor descrever suas obras, como *O conto da aia* (1985), *Oryx e Crake* (2003), *O ano do dilúvio* (2009) e *MaddAdão* (2013). O que Atwood defende como Ficção Especulativa depende de a probabilidade dos fenômenos narrados acontecerem, embora a narrativa seja permeada de elementos não científicos. Isto é, a ficção científica

[...] inclui histórias sobre eventos que não podem acontecer, como a invasão marciana e cenários semelhantes na tradição de HG Wells. A ficção especulativa, em vez disso, refere-se a narrativas sobre coisas que podem potencialmente acontecer, mesmo que ainda não tenham acontecido no momento da escrita. Como exemplos, Atwood evoca a tradição que se estende desde Verne até aquela parte de sua obra que explora os futuros ainda não improváveis de nosso planeta. (OZIEWICZ, 2023)

Essa distinção operada por Atwood não tem sido muito convincente entre os críticos que buscam discutir e analisar a Ficção Especulativa, posto que as obras referidas estão sujeitas a transformações ao longo de tempo e as ocorrências narradas podem não encontrar lugar na realidade. Essa noção de Ficção Especulativa assumida pela escritora não se diferencia da noção de utopia, perspectiva já existente no século XIX, e da noção de distopia, “espaço qualificado como tal à medida que nele ocorra a transgressão de uma norma ideal” (LIMA, 2021, p. 248). Tanto a utopia quanto a distopia estão por vezes empenhadas em especular condições sociais e políticas.

A principal fraqueza da abordagem que a autora de *O conto da aia* assume estaria no valor preditivo da história. Na década de 1960, outros autores como Isaac Asimov também assumiram esse valor preditivo ao afirmar, por exemplo, que a viagem para a lua já estava prevista pela literatura de ficção científica. Para Oziewicz (2023), o consenso é de que o apelo para a Ficção Especulativa estaria em outro fator, principalmente no que tange os aspectos fantásticos.

Sendo cada vez mais difundida a partir dos anos 2000, a terceira abordagem se apresenta de modo mais amplo e com as arestas quase que impossíveis de se observar. Não se restringindo à materialidade literária, sendo passível de se observar em produções também sonoras, visuais e audiovisuais, ela abarca todas as produções que têm em seu âmago a presença do não-mimético. Nesse sentido, essa abordagem não denota excepcionalmente um gênero literário, como vimos a partir de Heinlein e Atwood. O problema dessa abordagem é que não se diferencia de outras noções guarda-chuvas que abarcam as produções que se caracterizam pela presença do não-mimético: as proposições sobre e em torno do conceito de “fantástico” por Tzvetan Todorov (2017) ou de “modo fantástico” por Filipe Furtado (2023), por exemplo, são proposições que já dão conta desse fator não-mimético quando consideramos os elementos metaempíricos.

Uma outra visão aparece diferente em relação à essa terceira concepção de “ficção especulativa” e toma esse termo como indispensável para compreender obras contemporâneas dentro do campo do fantástico. Sobre essa abordagem, Oziewicz (2023) afirma que a ficção especulativa não só reconhece a existência de tradições étnicas de ciência e espiritualidade, mas também o valor cognitivo de visões especulativas do mundo a partir de proposições pós-coloniais e minoritárias. Com isso, o autor extrai duas qualidades que caracterizam uma ficção especulativa: a) o questionamento das noções normativas sobre a realidade; e b) o desafio em relação à complacência materialista de que nada existe além do mundo fenomenal.

Nenhuma dessas quatro abordagens se mostram suficientes para definirmos a noção de ficção especulativa quando as consideramos isoladamente. No entanto, todas elas em seu respectivo momento apresentam contribuições para refletirmos a complexidade que justifica e caracteriza a ficção especulativa. As duas qualidades elencadas por Oziewicz operam de modo a inferir que a realidade é questionada a partir de um fator não-mimético posto pela obra. A nosso ver, a consideração dessas duas qualidades mostra que nem todas as obras fantásticas possuem o caráter especulativo, visto que nem sempre o fator não-mimético está associado a um questionamento sobre a realidade. Isso nos leva a considerar as reflexões postas por Naiara Sales Araujo (2021) de que a ficção especulativa não é um gênero literário, mas uma categoria ficcional que pode amalgamar diferentes gêneros.

FÁBULA, FICÇÃO E DISCURSO PARASITA

Como estamos considerando uma categoria ficcional que se manifesta predominantemente em narrativas, convém diferenciarmos fábula e ficção em sua excepcional caracteri-

zação. Foucault (2013a) nos atenta para essa necessidade quando estamos analisando uma narrativa.

Em toda obra em forma de narrativa é preciso distinguir *fábula* e *ficção*. Fábula, o que é contado (episódios, personagens, funções que eles exercem na narrativa, acontecimentos). Ficção, o regime da narrativa, ou melhor, os diversos regimes segundo os quais ela é “narrada”: postura do narrador em relação ao que ele narra (conforme ele faça parte da aventura, ou contemple como um espectador ligeiramente afastado, ou dela esteja excluído e a surpreenda do exterior), presença ou ausência de um olhar neutro que percorra as coisas e as pessoas, assegurando sua descrição objetiva; engajamento de toda a narrativa na perspectiva de um personagem, de vários, sucessivamente, ou de nenhum, em particular; discursos repetindo os acontecimentos *a posteriori* ou duplicando-os à medida que eles se desenrolam etc. A fábula é feita de elementos colocados em uma certa ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala. Ficção, “aspecto” da fábula. (FOUCAULT, 2013a, p. 215 — grifo do autor)

Ainda que Foucault estabeleça diferenças entre fábula e ficção, a interdependência entre esses dois termos se mostra determinante para a sua explanação. A ficção é um “aspecto” da fábula porque condiciona as relações possíveis entre aquele que narra (o narrador) e o que é narrado. O que é contado numa narrativa literária sempre é narrado conforme sua disposição, isto é, não há neutralidade sobre as ocorrências narradas.

Embora pareça pressupor uma certa concepção de fala cotidiana, convém lembrarmos que a obra em formato de narrativa nada tem a ver com o uso prosaico da língua, pois a narrativa ficcional não toma as palavras como representações das coisas do mundo, e nem o uso da fala no dia a dia pode ser tomado como ficção. Foucault chega a ser irônico ao afirmar que “[q]uando se fala realmente, pode-se também dizer coisas fabulosas”. Essa afirmação não quer dizer que o aspecto fictício esteja operando na fala cotidiana e, com isso, estejamos diante de uma obra literária. Pelo contrário, a relação ternária que o signo linguístico opera entre o sujeito falante, sua fala e o que ele fala é a saída para diferenciarmos a obra literária da fala cotidiana, ou seja, por mais convencional que seja o signo linguístico, o que o sujeito falante realiza é determinado do exterior pelo contexto em que se insere no ato de comunicação.

De acordo com essas proposições postas por Foucault, a ficção acontece por meio do próprio discurso narrativo. Nada de fora da obra literária é decisivo para o exercício fictício. Na obra em formato de narrativa, a relação ternária se estabelece no interior do próprio discurso literário. Em “O pensamento do exterior”, Foucault evidencia as condições nas quais a ficção se faz valer como um aspecto em si:

O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles; encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, por tanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível. (FOUCAULT, 2013b, p. 229)

A ficção é a impossibilidade de verossimilhança, é um aspecto da fábula de modo a estabelecer uma dissimulação na e a partir da linguagem. Uma obra literária é definida pelos modos de se materializar a ficção, isto é, o que caracteriza a obra em forma de narrativa são os modos de enunciar a fábula. Se considerarmos uma obra como o conto *Metamorfose*, de Franz Kafka, veremos que uma impossibilidade de verossimilhança é operada. Mesmo havendo descrições que caracterizam o estado decadente do protagonista, nenhuma personagem (nem mesmo sua família) parece estranhar ou se comover diante da transformação de Gregor Samsa

em um inseto. Essa operação só é possível na e a partir do viés impelido no interior da própria linguagem escrita.

DISCURSO PARASITA NA CONSTRUÇÃO DA FICÇÃO

No final da primeira parte do ensaio “Por trás da fábula”, Foucault (2013a) relata que nenhuma época se utilizou, ao mesmo tempo, de todos os modos de ficção que se pode existir: alguns modos são canonizados e se tornam uma norma; outros são, para o autor, tomados como “parasitas” por assimilarem discursos vindos de outro lugar institucional (do autor, do processo de escrita, de outros gêneros textuais não literários, do leitor, por exemplo, visto que são exteriores à obra literária). A consideração desses discursos parasitas por Foucault (2013a) parece estabelecer uma contradição para a noção de ficção compreendida pelo mesmo autor, mas, ainda que haja referência à exterioridade da obra, nada é verossímil em uma obra literária. Se há referências a discursos vindos de instâncias não literárias, estão aí para dar à literatura uma dimensão quimérica. A obra de ficção só existe ao passo que todas as palavras escritas estão voltadas para a própria literatura e, assim sendo, dá a ver a impossibilidade de verossimilhança.

A nosso ver, a ficção especulativa não foge dessa regra. Seus modos de disposição apontam para a consideração de que se trata de uma proposta ficcional que opera um discurso parasita, um discurso não literário em função da literatura: o discurso filosófico-científico. Ainda que hoje possamos constatar sua abrangência no que toca os suportes materiais possíveis (literatura, cinema, videogame, HQs, entre outros) e as diversas vertentes do fantástico, não podemos negar as condições em que observamos as primeiras utilizações do termo “Ficção Especulativa” e sua aproximação com as discussões sobre Ficção Científica.

Egan utilizou o termo “Ficção Especulativa” para descrever o livro *Looking Backward, 2000-1887* (1888), escrito por Edward Bellamy (LAGFORD; NICHOLLS, 2023), romance futurista e utópico reconhecido ainda hoje como uma ficção científica. De acordo com as proposições vistas por nós a partir de Heinlein, a Ficção Especulativa seria uma vertente da Ficção Científica mais voltada para o elemento humano. Nesse sentido, a ausência de elementos preconceituosamente classificados como científicos ou tecnológicos não destituía de certas obras consideradas “Ficção Especulativa” a possibilidade de incluir o campo da ficção científica.

Embora as proposições filosóficas, históricas, antropológicas, sociais e culturais que caracterizam o elemento humano tenham sido por um longo tempo desqualificadas como ciência, vimos diversas correntes reivindicarem para si o *status* científico ao criar instrumentos de análise e experimentação tal qual as áreas de conhecimentos estereotipadas como “ciência *hard*” (ciências naturais e tecnológicas). Em função dessa perspectiva, o adjetivo “científico” não pode ser encarado apenas como sinônimo de resultados esperados a partir de cálculos matemáticos ou construção de *gadgets*, mas de modo mais amplo à medida que abarque toda a produção de conhecimento e seus respectivos instrumentos.

Exemplo disso são as categorias “ciência prática” e “ciência especulativa” postuladas pelo teólogo Thomás de Aquino (1225-1274), que compreendem a produção de conhecimento muito mais pela postura intelectual diante do fenômeno considerado que pela área de conhecimento — ainda que sirva de prerrogativa para a classificação de áreas. Posteriormente, muitos outros teóricos e filósofos buscaram utilizar o termo “especulação” como uma certa conduta intelectual (racionalidade) diante dos fenômenos. A própria etimologia latina da palavra “especulação” (*speculari*, que significa observar e examinar algo) remonta a uma postura analítica e se relaciona ao termo “espelho”, o que lhe atribui um sentido reflexivo.

Não queremos com isso reivindicar o *status* de ficção científica para a caracterização da ficção especulativa nem remontar às origens de uma categoria ficcional, mas reconhecer que a especulação não atua por acaso em sua identificação. Entre outros aspectos, a especulação é um elemento linguístico e intelectual caracterizador de práticas filosóficas e científicas. Nesse sentido, trata-se de um discurso parasita porque migra de um campo de conhecimento para a construção de narrativas ficcio-

nais. Essa nossa consideração não restringe a um gênero as obras em que a ficção especulativa pode ser observada, convém muito mais questionarmos em que medida uma obra literária apresenta um modo ficcional ao incorporar a especulação como um discurso determinante em sua organização.

Roberto de Sousa Causo (2003, p. 34) observa que no centro de algumas narrativas “está a tentativa de criar realidades alternativas que vêm relativizar a nossa própria” realidade. O que ele relata aí é justamente a presença de um discurso especulativo na construção de uma ficção: a obra propõe a existência inverossímil de realidades alternativas, questionando a evidência de apenas uma. Desse modo, a especulação aparece como um discurso parasita incorporado pela literatura, de modo a refletir, conjecturar ou, como disse Causo (2003), relativizar a evidência de um fenômeno. Embora seja um discurso não-literário, a presença da especulação não corresponde à realidade nem torna a obra representativa: o discurso especulativo faz com que a obra seja ainda mais inverossímil, pois dissimula as relações da obra com sua exterioridade ao colocá-las em paralelo.

ESPECULAÇÃO E FICÇÃO EM *KINDRED*, DE OCTAVIA BUTLER

Como relatamos inicialmente, *Kindred: laços de sangue* é um romance escrito pela norte-americana afrofuturista Octavia E. Butler (2019). Esse romance faz referência à viagem no tempo e estabelece dilemas que são vividos por uma personagem jovem e escritora afroamericana, Dana. A personagem viaja da sua casa na Califórnia dos anos 1970 para o momento anterior à Guerra Civil, no qual as pessoas negras ainda eram escravizadas. Adam Roberts (2018, p. 602) avalia Butler como uma importante romancista “cujas fabulações vigorosas, eloquentes, voltadas para a herança da escravidão na cultura norte-americana e mundial ganham impulso a partir do estranhamento tácito que essas fabulações acarretam”. A nosso ver, pelo menos em relação ao romance *Kindred*, se tomarmos esse estranhamento referido por Roberts (2018) como um termo para designar ou indicar o aspecto fictício, esse estranhamento não só é acarretado pelas fabulações voltadas para a herança escravocrata, mas também pelos modos com que essas fabulações são dispostas na construção do romance. Nesse sentido, não só o que é narrado (fabulações) é determinante para a construção da ficção, mas também a perspectiva que o romance assume ao narrar.

Os modos ficcionais apresentados em *Kindred* permitem entendermos a trama estabelecida entre fábula e ficção por nesse romance ser materializado o discurso especulativo durante a narração dos fatos vividos pela personagem Dana. Em função dessa perspectiva, ao observarmos que o foco narrativo em primeira pessoa é assumido pela protagonista, vemos também a impressão de três instâncias materiais determinantes para nossa consideração: a) a voz da narradora Dana, que vive e conta a odisseia de uma viagem para o passado, sobrevivendo à dominação, à coerção e à violência de uma sociedade escravocrata; b) quando a protagonista está no passado (início do século XIX), evocam-se conhecimentos médicos e históricos sobre a população negra oriundos da atualidade (década de 1970); c) há instantes em que se utilizam formas verbais que manifestam a ideia de probabilidade e/ou questionamento diante dos acontecimentos narrados. A impossibilidade de verossimilhança é operada na disposição desses três aspectos: não é verossímil que, como uma linguagem futura, os discursos especulativo e histórico-racial aconteçam no passado. Com base nessa verificação, levamos em consideração a disposição dos elementos que organizam a ficção.

De início, notamos que a segmentação dos saberes historiográficos evocados durante o romance não funciona de acordo com as leis de repartição geralmente associadas a ela. Isto é, os conhecimentos não são evocados por um sujeito geralmente reconhecido como responsável. Não há a figura do historiador autorizado a evocar os saberes historiográficos sobre a população negra. Nem o médico aparece como responsável pela enunciação de saberes clínicos: o médico do passado que aparece na obra é por vezes colocado em dúvida por Dana ao fazer uso de abordagens ultrapassadas, posto que não são eficazes e têm como consequência mais a morte que a resolução de uma doença ou lesão. Nesse sentido, as inverossimilhanças começam ao nível da ordem do discurso à medida que não se vê os sujeitos comumente responsáveis pelo discurso sendo protagonistas de seus respectivos saberes.

No meio disso, eu me peguei pensando no presunto, imaginando se tinha sido bem cozido. Tentei pensar em mais alguma coisa, mas minha mente estava tomada por histórias horrorosas de doenças que eram muito frequentes na época. A medicina era só um pouco melhor do que a feitiçaria. A malária vinha do ar infectado. As cirurgias eram realizadas em pacientes bem despertos. Os germes eram desconhecidos até mesmo da maioria dos médicos. E as pessoas, de modo casual, sem saber, ingeriam todos os tipos de comida mal cozida e mal conservada que as deixavam doentes ou causavam sua morte. (BUTLER, 2019, p. 121)

Dana é quem aparece responsável pelos saberes e ferramentas “futuros”, vindos do século XX. Embora reconheça de onde vêm esses saberes ao utilizar livros, enciclopédia, ficção, não ficção, entre outros, não há referências explícitas. A protagonista é responsável pelo saber e o assume no momento em que está no passado: Dana é professora de Rufus (personagem branco e filho do dono da casa grande) e o ensina a ler e a escrever, mesmo que ele não tenha aprendido precisamente — esses ensinamentos ainda se estendem aos filhos dele; Dana é quem possui o conhecimento de como cuidar dos ferimentos e prescreve medicamentos eficazes quando outras personagens estão padecendo, sendo solicitada todas as vezes em que surgem problemas de saúde; ela muitas vezes aciona conhecimentos historiográficos sobre a conduta das pessoas negras quanto dos seus opressores brancos, refletindo sobre si e a respeito das condições em que sobrevive um período escravocrata, como se pode notar no seguinte trecho:

Weylin olhou para trás, irritado, e eu tentei, delicadamente, fazer com que Rufus me soltasse. Um momento depois, notei que Weylin olhava para mim, encarava-me. Talvez estivesse percebendo minha semelhança com a mãe de Alice. Não tinha me visto com clareza suficiente nem por tempo suficiente no rio para me reconhecer naquele momento como a mulher em quem já tinha quase atirado. No começo, olhei para ele também. Em seguida, desviei o olhar, lembrando que tinha que agir como escravos abaixavam o olhar respeitosa. Encarar era sinal de insolência. Ou, pelo menos, foi o que eu li em meus livros. (BUTLER, 2019, p. 107-108)

Como se pode observar, os saberes evocados por Dana fazem com que ela crie mecanismos de sobrevivência em um tempo que não é seu e, em função disso, elabore elocubrações entre esses conhecimentos e os fatos observados por ela. Pode-se observar no trecho acima verbos conjugados no pretérito do modo subjuntivo ou que expressam uma possível ação esperada, imprimindo probabilidades e a faculdade de reflexão diante dos acontecimentos.

Posicionando-se diferentemente de Dana, têm-se também as personagens brancas. Todas elas são reconhecidas por serem donos da casa grande e pela subordinação exercida perante as personagens escravizadas. Rufus Waylin, seu pai Tom Waylin, sua mãe Margaret Waylin, entre outras personagens brancas, são os casos que aparecem em *Kindred*. Embora exerçam dominação no sistema de diferenciação entre os sujeitos que são figurados no romance, essas personagens se manifestam como a própria ignorância. As personagens brancas em *Kindred* podem até aprender, como é o caso de Rufus ainda criança; mas seus respectivos papéis nunca são obter conhecimento ou serem mestres de um saber. Essas personagens brancas são caracterizadas pela ignorância, prepotência, discriminação, violência e, como resultados desses predicativos, racismo.

— Vou pegá-lo — falei. Fui até a porta e olhei para fora. O cobertor estava onde o capataz havia deixado, no chão, não muito longe da casa. Eu fui até ele para pegá-lo, mas assim que o alcancei, alguém me agarrou e me virou. De repente, estava frente a frente com um jovem branco, de rosto largo, cabelos escuros, atarracado, cerca de quinze centímetros mais alto do que eu.
— Mas o que...? — ele gaguejou. — Você... não é você. — Ele olhou para mim

como se não tivesse certeza. Aparentemente, eu parecia bastante com a mãe de Alice para confundi-lo por um breve momento.

— Quem é? O que está fazendo aqui?

O que fazer? Ele me segurou sem esforço, quase sem perceber que eu tentava me livrar.

— Eu moro aqui — menti. — O que você está fazendo aqui? — Achava que a chance de ele acreditar em mim seria maior se eu me mostrasse indignada.

Mas ele me deu um tapa forte com uma das mãos enquanto me segurava com a outra. Falou muito baixo.

— Você não tem modos, preta, vou te ensinar a me respeitar!

Eu não disse nada. Meus ouvidos ainda zuniam devido à agressão, mas eu o ouvi dizer:

— Você podia ser a irmã dela, a irmã gêmea, quase. (BUTLER, 2019, p. 66)

O trecho acima corresponde à segunda ocasião em que Dana viaja no tempo, para o começo do século XIX, ano de 1815. Nesse excerto, o jovem branco é caracterizado pela brutalidade com que age sobre o corpo da protagonista. Ele ocupa o lugar da ignorância, pois sua visão era vacilante e julgava a fala de Dana pelo que ela era (negra). Como resultado dessa caracterização, notamos a perversidade da personagem branca. Disso, podemos extrair uma ordem discursiva: a ignorância e a violência estão ligadas.

No caso de *Kindred*, a obra propõe a existência inverossímil de uma viagem para o passado, questionando a evidência de dilemas raciais por meio de uma voz narradora. Como se pode levar em conta, a especulação aparece como um discurso que emerge na construção da ficção em *Kindred*. Trata-se de um discurso parasita porque migra de um campo de saber (o filosófico-científico) para manifestar-se na construção de uma narrativa ficcional.

Toquei a cicatriz que a bota de Tom Weylin havia deixado em meu rosto, toquei minha manga vazia do lado esquerdo.

— Eu sei — repeti. — Por que eu quis vir aqui, afinal? Era de se imaginar que eu já vivi o passado o suficiente.

— Você provavelmente precisava vir pelo mesmo motivo que eu. — Ele deu de ombros. — Para tentar entender. Para tocar a prova sólida de que aquelas pessoas existiram.

Olhei para trás, para o prédio de alvenaria da Historical Society, uma construção que já tinha sido uma mansão.

— Se contássemos a alguém sobre isso, a qualquer pessoa que fosse, ela não nos consideraria muito sãos.

— Estamos sãos — disse ele. — E agora que o garoto morreu, temos uma chance de continuarmos assim. (BUTLER, 2019, p. 423-424)

Este trecho compõe o desfecho do romance. Como se pode observar, além de ser constituído por consequências de dilemas raciais vividos durante a viagem ao passado (cicatriz no rosto e a perda do braço), a necessidade de reflexão a partir da questão feita por Dana, o reconhecimento da espacialidade passada no presente e as suposições sobre a veracidade dos fatos vividos relativizam a impossibilidade de viagem no tempo de modo a refleti-la e/ou conjecturá-la. Questionar-se se os fatos narrados foram vividos torna ainda mais inverossímil a ficção, pois dissimula as relações entre a obra e sua exterioridade ao colocá-las em paralelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossas reflexões e nos procedimentos utilizados, a ficção especulativa está muito próxima das proposições postas por Michel Foucault (2013a) em sua reflexão sobre as obras de Júlio Verne ao considerar o discurso científico como uma espécie de parasita em função do modo com que seus

respectivos romances operam o aspecto fictício. As narrativas que se manifestam como ficção especulativa possuem como aspecto a especulação ao colocar em funcionamento a ficção. Foi por esse motivo que inicialmente consideramos as qualidades postas por Oziewicz (2023). Em função dessa perspectiva, a ficção especulativa seria um modo de dar a ver formas outras de realidade ao utilizar o questionamento ou a possibilidade de mundos para além do que nos é dado pela realidade prosaica. Não se trata apenas de mais um nome para a narrativa fantástica, porém de um modo de se elucubrar sobre vias possíveis (mesmo que utilizando modos fantásticos já reconhecidos pela crítica literária).

Nesse sentido, a ficção especulativa se caracteriza pela materialização de uma reflexão por meio da narração (narrador ou personagem), provocando no leitor/espectador/jogador a lucubração (especulação) sobre um fenômeno “real” e/ou sobrenatural. Posto isso, um romance como *Kindred* funciona como ficção especulativa porque questiona a intersecção de fenômenos raciais de uma mulher negra ao propor uma viagem no tempo. Dito isso, *Kindred* manifesta-se como uma ficção especulativa não por conta do conteúdo que comunica de forma atômica (por exemplo, a viagem no tempo em si), mas pelos aspectos que coloca em jogo ao tornar inverossímil o questionamento de pautas raciais diante de uma viagem temporal. A marca discursiva das especulações (dúvidas, questionamentos, possibilidades, probabilidades, hipóteses, entre outros) torna visível a impossível verossimilhança ao serem tomadas por Dana, pois nem mesmo ela, que sofre e narra as dores causadas pelos dilemas racistas, estabelece a certeza sobre as ações narradas. Essa marca discursiva dissimula o hiato que faz da ficção um fenômeno excepcional.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, N. S. Introdução: Ficção especulativa: considerações sobre a ficção científica e o fantástico. In: ARAUJO, N. S. (org.). *Ficção especulativa: narrativa fantástica, ficção científica e horror em foco*. São Luís: EDUFMA, 2021. p. 7-8.
- BUTLER, O. *Kindred: laços de sangue*. Trad. Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco, 2019.
- CAUSO, R. S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil — 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FOUCAULT, M. O pensamento do exterior. In: MOTTA, M. B. (org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b. p. 223-246.
- FOUCAULT, M. Por Trás da Fábula. In: MOTTA, M. B. (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a. p. 214-222.
- FURTADO, F. *Fantástico (modo)*. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>>. Acesso em 14 de março de 2023.
- LIMA, G. A singularidade distópica em *Neuromancer*, de William Gibson. In: GAMA-KHALIL, M. M.; URZEDO, L. M. B. (Orgs.). *Nos multiversos da ficção científica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. p. 241-256.
- MEIRELES, A. Ficção especulativa. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. Disponível em: <<https://www.insolitificcional.uerj.br/ficcao-especulativa/>>. Acesso em 13 de março de 2023.
- NICHOLLS, P.; LANGFORD, D. Speculative Fiction. In: CLUTE, J.; NICHOLLS, P. (Eds.) *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Griffin, p. 1144-1145, 1995.
- OZIEWICZ, M. Speculative Fiction. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. USA: Oxford Research Encyclopedia, 2017. p. 1-23.
- ROBERTS, A. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Trad.

Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ESPECULANDO NARCISO: FABULAÇÕES DIGITAIS COM A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL SOBRE A BRANQUITUDE

SPECULATING NARCISSUS: DIGITAL FABULATION WITH ARTIFICIAL INTELLIGENCE ABOUT WHITENESS

Dossiê:

Fabulações e cenas especulativas



ORGANIZADORES:

Dr. André Luís Gomes



Dr. Pablo Gonçalo Martins



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 64, abr. 2024

Brasília, DF

ISSN 1982-9701




FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 30/01/2024

Aceito em: 30/03/2024

DISTRIBUÍDO SOB





Celvio Derbi Casal  



UFRGS | derbits@gmail.com

Karine Shamash Szuchman  

UFRGS | karineszuchman@gmail.com

Leonardo Régis de Paula  

UFRGS | leonardoreggis@gmail.com

Lúcia Karam Tietboehl  

UFRGS | luciakt@gmail.com

Luiz Artur Costa  

UFRGS | larturcosta@gmail.com

Resumo/Abstract

Inspirados na fabulação crítica de Saidiya Hartman, experimentamos a inteligência artificial para especular sobre branquitude, fazendo ver as violências implícitas no silêncio de seus arquivos. A partir da noção fanoniana de inconsciente coletivo sociogênico, argumentamos que as imagens geradas constituem uma entrada para o inconsciente social da branquitude e apostamos na especulação crítica para erigir contra-narrativas e deslocar o modo narcísico-ressentido que insiste como norma hegemônica em nossos ecossistemas narrativos.

Palavras-chave: fabulação crítica, ficção, colonialidade, branquitude, inteligência artificial.

Inspired by Saidiya Hartman's critical fabulation, we experimented with artificial intelligence to speculate about whiteness, revealing the violence implicit in the silence of its archives. Based on the Fanonian notion of sociogenic collective unconscious, we argue that the images generated constitute an entry into the social unconscious of whiteness and we rely on critical speculation to rise counter-narratives and displace the narcissistic-resentful mode that insists as a hegemonic norm in our narrative ecosystems.

Keywords: critical fabulation, fiction, coloniality, whiteness, artificial intelligence.

DA ONTOLOGIA COMO FICÇÃO PARA A EXPERIMENTAÇÃO ÉTICO-ESTÉTICA FICCIONAL

Para que um relato seja considerado verdade, é comum a afirmação de que ele não é ficção. A delimitação de um juízo entre as narrativas reais e as ficcionais costuma ser efetuada desde duas dimensões da proposição: a referência e o significado (DELEUZE, 1975). Deste modo, por um lado, se pressupõe um objeto referido desarticulado do próprio referir, ao mesmo tempo que, por outro lado, se naturaliza as definições semânticas de uma língua como independentes dos jogos de significação das sociedades onde tais palavras emergem. Toma-se as palavras, imagens e afins enquanto representações abstratas que correspondem ou não a um mundo completamente isolado destas - sedução da metafísica (implícita e explícita) na gramática que fomenta a indevida naturalização-universalização de saberes e fazeres posicionados, e de perspectivas substancialistas que cindem o mundo entre sujeito e objeto, agente e ação, sujeito e predicado (NIETZSCHE, 1992; 1998). Nesta concepção, imersa nas metafísicas das gramáticas ocidentais, as outras duas dimensões da proposição são consideradas de menor relevância para determinar seu valor de verdade ou falsidade: o manifesto e o sentido (DELEUZE, 1975). No entanto, se tomamos tais proposições não enquanto formalizações lógico-matemático-linguísticas pretensamente desencarnadas, logo percebemos que estamos falando antes de tudo de ações, atos e acontecimentos (NIETZSCHE, 1992; LATOUR, 2012; BARAD, 2017) que carregam sempre consigo tanto uma posicionalidade parcial (HARAWAY, 1995) que se manifesta na ação (manifesto), quanto uma trama de efetuações acionadas enquanto afetações estético-políticas que modulam nossos coletivos (sentido). E é exatamente ao fazermos ver mais intensamente estas duas dimensões proposicionais do manifesto e do sentido que podemos exercitar uma reflexão ética sobre o caráter ficcional dos nossos "narrates" (COSTA, 2014; COSTA, 2020; COSTA, 2022).

É fundamental fazermos aqui uma distinção entre dois modos de trazer tal dimensão ficcional ao debate para problematizar nossas epistemologias na produção de conhecimento acadêmica: se, por um lado, podemos tranquilamente assumir uma perspectiva ontológica a partir da qual reconhecemos que toda e qualquer produção de conhecimento é em certa medida ficcional, uma vez que se tratam de proposições contingentes que poderiam ter se dado de outro modo; por outro lado, podemos investir na dimensão ética desta afirmação intensificando a aposta de que existem sempre outras formas possíveis para narrar. No primeiro caso, partimos da premissa de que tudo é ficção e nos dedicamos a demonstrar que sempre há algo de contingente, de não necessário, constituindo nossas afirmações, saberes e fazeres, sobre o mundo; já no segundo caso partimos de tal premissa para afirmar um exercício ético-estético-político-epistêmico pelo qual iremos buscar tensionar os regimes do dizível, do perceptível, do afetável, assumindo um exercício francamente ficcional como forma de tensionar e problematizar especulativamente o mundo. É nesta segunda dimensão que investiremos aqui, seguindo uma ética-estética ficcional que se coaduna com o método da fabulação crítica (HARTMAN, 2021a; 2021b; 2022) como estratégia de jogar com o (im)possível.

Propor a ficção como um conceito que pode interpelar a cientificidade (SILVA, 2014) menos para se contrapor a esta do que para se dedicar a pensar eticamente o seu exercício de construção-fabulação de um mundo: a ficção não como algo que se opõe ao real, mas como oposto ao constituído, ao já existente. São os gêneros que se enquadram na categoria de não-ficção que devem provar sua eficácia em uma suposta verdade objetiva (SAER, 2012). A ficção, assim, não busca a reivindicação da verdade, pois não necessariamente coloca o falso e o verdadeiro como opostos que se excluem, mas trata (justamente à linha do escritor Jorge Luís Borges, conforme resgata seu conterrâneo): "ficção como um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria que trata" (SAER, 2012, p. 3), uma antropologia especulativa. Saer não abandona os critérios de validação de tal antropologia especulativa; pelo contrário, define as condições de possibilidade do juízo sobre a verdade da ficção ao afirmar que esse se dá em função da potência de relações que esta estabelece com o mundo. Deste modo, por exemplo, políticas narrativas (COSTA, 2020) representacionais que assumem formas de narrar esquemáticas diante das quais diferentes conteúdos podem ser inseridos sem qualquer transformação da estrutura narrativa em si, seriam consideradas ficções falsas pelo autor. Por outro lado, políticas narrativas que constroem formas narrativas em estreita e vascularizada imbricação com os eventos junto dos quais se compõem seriam as narrativas com mais realidade. Assim, é a complexidade de tal trama de constituições mútuas que estabeleceria o grau de re-

alidade de uma ficção para Saer. Para o escritor e ensaísta nigeriano Chinua Achebe (2021), a boa ficção joga com a verdade percebendo sua fragilidade e contingência, em contraposição à má ficção (que é naturalizada-universalizada enquanto verdade dada). A construção de ficções, então, pode servir como ferramenta para elaborar emoções e entrar em relação com os outros, constituindo-se como um lugar privilegiado para reparar, renegociar e reequilibrar nosso vínculo com o mundo (PETIT, 2019).

Ao compreendermos a produção ficcional como uma tentativa de produzir outra cena, ela então nos coloca sua condição de testemunho. Conforme Derrida (2015), o testemunho está sempre imbricado na ficção, diferenciando-o do que seria a pura informação. Ele não precisa ser sinônimo de verdade, desde que a possibilidade da ficção esteja estruturada - não sem fratura - nisso que se chama experiência real. Encontramos assim a ideia de ficção que não visa representar o real, mas contorná-lo, buscar uma forma ainda não produzida. Ao criar contornos e formas, a ficção brinca com a produção, inventando novos usos para velhos dispositivos. Em vista disso, compartilhamos também da compreensão do filósofo Giorgio Agamben (2007) que vê a ficção como profanação da linguagem. Nesse sentido, as ficções podem operar como uma espécie de “desforma”, abrindo inúmeras possibilidades de transmissão do que queremos compartilhar com nossas pesquisas. Intencionamos trabalhar com as ficções na medida em que entendemos, juntamente com Costa (2020), que ela desloca os métodos hegemônicos de produção de conhecimento, ao passo que sustenta uma ética-estética que busca tensionar nossos modos de ser, sentir, de viver, ao invés de buscar reproduzi-los.

Alinhados a tais perspectivas, e assumindo as implicações éticas que estão colocadas em qualquer produção ficcional, tomamos a noção de fabulação crítica proposta por Saidiya Hartman (2021a; 2021b; 2022) enquanto dispositivo narrativo que inspira os experimentos especulativos, realizados neste estudo por meio do uso de uma inteligência artificial (IA) geradora de imagens. Acompanhados pela autora em seu desafio ético de mover-se pelo (im)possível narrativo, buscamos produzir uma variação da sua metodologia pelo deslocamento das seguintes questões: se, por um lado, coloca-se o imperativo ético de avançar sobre o limiar narrável da (im)possibilidade de fazer ver as vidas rebeldes e os belos experimentos que foram alterocidamente (MBEMBE, 2018) aniquilados pelos necroarquivos da colonialidade (HARTMAN, 2021a; 2021b; 2022), também poderíamos, por outro lado, nos colocar o imperativo de fazer ver a violência que subjaz à paz dos arquivos da colonialidade? Faria sentido retomar tais personagens já tão evidenciados por um lado (da memória heroica monumental) e tão invisibilizados por outro (na sua parcialidade de privilégios e violências naturalizados) como forma de extrair a morte do arquivo que se apresenta enquanto vida épica ou pacífica?

FABULANDO CRITICAMENTE A BRANQUITUDE: ESPECULANDO OS RUÍDOS PARA ALÉM DO SILÊNCIO NARCÍSICO

Ao propor a fabulação crítica enquanto dispositivo para narrar vidas e modos de vida não-hegemônicos, Saidiya Hartman busca resistir aos silêncios e estigmas de um arquivo que evidencia as violências e ignora de quê são compostas essas vidas rebeldes e como afirmam seus belos experimentos. No entanto, no presente texto, propomos um deslocamento que se inspira em seu método da fabulação crítica, mas se volta para outro silêncio muito distinto do produzido pelo necroarquivo para com as vidas das mulheres negras estadunidenses: queremos fazer ver o silêncio que garante o sono dos injustos nas casas grandes (EVARISTO, 2007) para que dele emergam os ruídos abafados pela norma que naturaliza-universaliza a branquitude em uma dupla negação, a do seu próprio nome e a da violência que sustenta seus privilégios (BENTO, 2022).

Em suas rigorosas análises documentais, Hartman encara, em um só tempo, a escassez de informações que poderiam de alguma forma singularizar as vidas para as quais olha em sua busca, e um paradoxal excesso no registro dos abusos sofridos por essas vidas: escândalo e excesso formam o arquivo (2021a). Embora a expressão indecorosa dessas violências manifeste de maneira brutal as lógicas que dão forma a uma identidade branca (identidade que usualmente não se autodenomina, mas ainda assim uma identidade), o arquivo também esconde, deixando muito por dizer sobre essa mesma branquitude. Seguindo no sentido dessa constatação, questionamos: sobre o que a branquitude

não fala quando fala de si sem nomear-se a si mesma?

Se as marcas da branquitude podem se fazer mais facilmente evidentes nos arquivos da colonização carregados da violência escravocrata e genocida dos primeiros séculos das invasões da América e África pelos europeus, muitas vezes as muitas insistências das violências da colonialidade e suas dinâmicas de promoção de opressões e privilégios se tornam mais difíceis de distinguir para as perspectivas hegemônicas e críticas do nosso tempo (KILOMBA, 2019; CARDOSO, 2017; BENTO, 2022). As violências da branquitude na colonialidade são naturalizadas ao ponto de tornarmos-nos, alguns de nós, insensíveis a tais dinâmicas produtoras de morte. Soma-se a isso uma característica específica da branquitude em sua dinâmica no contexto brasileiro: além da negação da sua posicionalidade ao pretender universalizar sua perspectiva eurocêntrica, a branquitude também busca constantemente negar sua existência em uma denegação do racismo, através do mito da democracia racial (GONZALEZ, 1984), em um delírio de sua transparência e invisibilidade, em uma esquiva de fazer ver um discurso supremacista ao apresentá-lo enquanto orgulho da ascendência proveniente de algum país europeu (ROSA, 2014), e na construção constante de uma tentativa de, ao invisibilizar sua existência enquanto identidade racial socialmente marcada em nossa sociedade, também escamotear seus privilégios e as muitas violências racistas que lhes sustentam e fazem durar no presente.

Para refletir sobre essas lacunas e silêncios, recorreremos ao conceito de pacto narcísico da branquitude (BENTO, 2022): compromisso assumido, entre pessoas brancas, com vistas à manutenção dos privilégios raciais que as colocam em vantagem - sob os mais diferentes aspectos - em relação a pessoas não brancas. Os modos pelos quais essa manutenção é feita compõem um conjunto de práticas culturais que não são nomeadas e aparentemente não marcadas, restando em torno das mesmas silêncio e ocultação que garantem sua naturalização e universalização, em um contexto no qual se chama de ausência uma presença cortante, assim como se denomina como paz uma violência cotidiana dilacerante.

Tomando o pensamento fanoniano como referência, é possível dizer que esses pactos, sobre os quais a branquitude se sustenta e se mantém, compõem parte do inconsciente da coletividade e evidenciam o caráter não só pessoal, mas cultural de tais defesas narcísicas. Honrar o compromisso racista de proteção à identidade branca e aos privilégios que a diferencia das demais identidades significa defender e agir de acordo com determinadas regras e normas que, “silenciosamente”, fortalecem os que se consideram “iguais” (BENTO, 2022). Como resultado desse compromisso, é possível observar os estados de dominação que garantem a sistemática transmissão dos privilégios dos grupos brancos através das gerações e a precarização dos demais grupos étnicos e raciais.

Ao especular e fabular criticamente a vida de mulheres e meninas negras, Saidiya Hartman fala sobre dor, mas principalmente sobre afirmação da vida, singularidade, transgressão. Ao narrar essas histórias íntimas, ela interrompe o imaginário escravocrata e faz emergir do passado afetos que ajudam a compreender o presente. A partir de tal perspectiva, nos perguntamos: quais afetos podem emergir em nosso exercício fabulativo, que visa especular os não ditos da branquitude, ficcionalizando aquilo que não é enunciado nos arquivos oficiais?

Em seu texto “Vênus em dois atos”, Saidiya Hartman (2020, p. 16) questiona: “pode a beleza fornecer um antídoto à desonra [...]?”. É possível dizer que, inspirado pelo dispositivo narrativo da fabulação crítica, o objetivo de nosso experimento consiste em dar visibilidade não à “beleza terrível” (HARTMAN, 2022) que resiste e transborda os esquadros da violência, mas sim o horror da beleza, ou seja, os horrores naturalizados nos ideais de eu de uma sociedade marcada pela branquitude. Um horror da beleza que possa servir de antídoto ao heroísmo e honra pressupostos nas posições marcadas pelos privilégios da branquitude, fazendo sentir a “desonra” presente nos modos violentos pelos quais ela sustenta sua “paz” - e que são cotidianamente atualizados em nossas práticas mais banais. Ao buscar preencher seus silêncios, desejamos sujar esse arquivo épico, heroico (LE GUIN, 2021) e transparente (GLISSANT, 2021), para assim dar a ver a sujeira que já o constitui.

Para nossa experimentação fabulatória-crítica acerca da branquitude, se colocaram alguns desafios iniciais. Como acessar e explorar o inconsciente da coletividade (FANON, 2008) em busca das hegemonias invisibilizadas em suas naturalizações/universalizações de modo a fazê-las sensíveis no

horror de suas belezas? Como narrar tal horror cotidiano de modo a permitir a visibilização do óbvio, do banal e do mundano enquanto algo absolutamente insólito, excessivo e bizarro? Como adentrar em tais políticas narrativas da branquitude fazendo ver suas delimitações hegemônicas de belezas e correções, de modo a fazer ver seus horrores ao invés de reiterar seus fetiches e adulações iconodulistas? Tal como na fabulação crítica de Saidiya Hartman, compreendemos que nos colocamos aqui diante de algo que habita o limiar do possível, sendo ao mesmo tempo inviável e imprescindível, inexequível e necessário, nos colocando o tempo todo em posições contraditórias ou paradoxais nesta experimentação aberta ao erro e à errância. Para acessar os ecossistemas narrativos (GUATTARI, 1990; COSTA, 2022) que constituem os inconscientes da coletividade (FANON, 2008), resolvemos explorar a vasta e intrincada trama de arquivos imagéticos presentes em nossas redes digitais por meio de uma IA geradora de imagens. Para fazer ver o excesso da norma, o bizarro da normalidade hegemônica, resolvemos explorar tanto os “delírios de máquina” produzidos pela IA em seu processo de produção de imagens, quanto a dimensão do clichê e do *kitsch*¹ (a partir dos comandos utilizados para produzir as imagens), enquanto modulações estéticas que dão corpo sensível ao campo normativo societário de forma nítida e, muitas vezes, para alguns, incômoda às sensibilidades do nosso tempo. Assim, convidamos a IA para especular e delirar sobre os clichês da branquitude, de modo a buscar visibilizar seus excessos e violências. De certo modo, pelo ato especulativo buscamos promover produções oníricas das hegemonias constituintes dos ecossistemas semióticos de nossos inconscientes coletivos imagético-digitais e, assim, possivelmente auxiliar a perturbar o sono dos injustos ao fazer ver seus bizarros pesadelos.

ESPECULANDO NARCISO NO ECOSISTEMA NARRATIVO DE IMAGENS DIGITAIS: FABULANDO CRITICAMENTE PELO TENSIONAMENTO DE UMA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL GERADORA DE IMAGENS

Para discutir a noção de inconsciente coletivo, nos aproximamos daquilo que propõe Fanon (2008), que, através de sua análise sobre as implicações do colonialismo nos modos de subjetivação de colonos e colonizados sustenta que o inconsciente coletivo é sociogênico, adquirido e composto pelos traumas, preconceitos e atitudes coletivas de determinado grupo ou sociedade. O autor distancia-se, portanto, da noção proposta por Jung, que imprime um caráter filogenético, e, portanto, inato, aos arquétipos que comporiam essas formações coletivas. Sob a perspectiva junguiana, as formações arquetípicas seriam transmitidas ao cérebro através de uma herança genética que lhe serve de condição de possibilidade da formação dos aparelhos cognitivos, sendo aspectos compartilhados pela espécie em decorrência de uma escala filogenética de formação. É possível dizer que Fanon, ao situar o inconsciente da coletividade no âmbito do hábito e não do instinto, ele reivindica de maneira radical o caráter ficcional, social e político de tais formações:

Jung situa o inconsciente coletivo na substância cerebral herdada. Mas o inconsciente coletivo, sem que haja necessidade de recorrer aos genes, é simplesmente o conjunto dos preconceitos, mitos, atitudes coletivas de um grupo determinado. (FANON, 2008, p. 159)

No entanto, como podemos perceber a trama de imagens, sentidos, traumas, etc., que modulam nossos coletivos nessas dinâmicas inconscientes?

Ao tecer conceitualmente tal constructo do inconsciente da coletividade, Fanon nos oferece uma situação que permite visibilizar nitidamente que uma das fases de tal trama de afetações se faz ver e operar enquanto um ecossistema de circulação de signos, linguagens, produções do sentido em diversos meios como a escrita, a imagem, a arquitetura, o urbanismo, o dinheiro, etc. Em certo momento do livro (FANON, 2008), ele nos conta a situação de um jovem negro martinicano que está a consumir revistas ilustradas, filmes, canções infantis, entre outras produções culturais produzidas desde a perspec-

1. A estética *kitsch* afirma com intensidade e dureza uma fixação nos ideais de eu societários de modo a estabelecer uma estética do excesso normativo que desnaturaliza a norma tanto por sua intensificação ao absurdo que (d)enuncia o colapso normativo, quanto, também, pela ruptura com os lugares naturalizados das normas tomados com modelos ao rerepresentar sua estética desde posicionalidades marginalizadas experienciadas como simulacros.

tiva colonial do invasor francês, reiterando as violentas lógicas racistas que serviam para pretensamente justificar o processo de colonização e do imperialismo europeu sobre os continentes africano e americano. Neste ponto, Fanon nos remete a relevância destes ecossistemas narrativos na produção da trama libidinal coletiva na qual o sujeito se constitui, permitindo-nos acessar uma dimensão ético-estético-política das produções narrativas em suas múltiplas modalidades e a necessidade de pensarmos estas enquanto territórios de intervenção contra-narrativa:

Rigorosamente falando, diríamos que as cantigas infantis merecem a mesma crítica. Fica logo claro que queremos, nem mais nem menos, criar periódicos ilustrados destinados especialmente aos negros, canções para crianças negras [...] (FANON, 2008, p. 132)

Vemos na obra fanoniana, assim, a relevância clínico-política da crítica e do cultivo de ecossistemas narrativos, pois, apenas através deles, podemos compreender os modos do inconsciente coletivo sociogenético de compor certas dinâmicas de libidinização das afetações, organizando, muitas vezes, modos de amar, odiar, temer, lutar, viver afetivamente; enfim, desde Ideais de Eu próprios da colonialidade, os quais violentamente inscrevem nos coletivos e seus processos de libidinização as marcas hegemônicas da branquitude, do patriarcado, da cisheteronorma, da corponormatividade capacitista, da burguesia, etc.. Assim como os mitos, ritos e outras produções culturais, os diferentes conteúdos de mídia que circulam em uma sociedade são produtos e produtores de certas dinâmicas de organização libidinal, fazendo-nos aqui retomar a grande relevância destas ecologias da subjetivação (GUATTARI, 1990) em uma possível análise da branquitude desde o conceito de inconsciente coletivo fanoniano.

Se na metade do século XX as revistas ilustradas, as canções infantis, os filmes e as canções talvez fossem alguns dos principais modos de constituir e fazer circular tais catexias inconscientes a libidinizar normas hegemônicas e violentarem subjetivações que escapavam destas, podemos pensar que em nossos ecossistemas narrativos contemporâneos os espaços digitais emergiram como grande oceano semiótico no qual nos encontramos imersos, constituindo e sendo constituído pela sua trama de produções de sentido a engendramos cotidianamente um inconsciente coletivo sociogênico que se faz ainda mais presente e contundente do que nos tempos analisados por Fanon. No entanto, como podemos erigir técnicas que nos permitam fazer ver as tramas libidinais compostas por tais ecossistemas semióticos digitais e seus narrares? Se estamos tão imersos nas redes digitais que, tal como o ar que nos circunda, mal percebemos suas agências, precisamos de algo que nos desloque e sensibilize, que nos provoque estranhamento perante aquilo demasiado familiar. Se estamos tão imersos em suas dinâmicas libidinais do amor, ódio, nojo, reconhecimento, intolerância, a ponto de termos, muitas vezes, grandes dificuldades em destacar de tal paisagem naturalizada as barulhentas violências que nos parecem silêncios, precisamos de um processo crítico que faça ver o absurdo que habita a norma. Se tratam-se, como nos alerta Fanon, de sistemas constituintes de opressões e traumas, como podemos deslocar as forças que os naturalizam e impedem constantemente a crítica que faz emergir a violência em meio à paz repressora?

Primeiramente, precisamos observar que “A estrutura técnico- algorítmica pode facilitar manifestações de racismo, mas, ao mesmo tempo, as manifestações de racismo são fonte e conteúdo para aspectos da estrutura técnica” (SILVA, 2022, p. 29). Esse coengendramento entre estrutura algorítmica e o seu repertório de aprendizado está no centro do que Tarcízio Silva chama de “racismo algorítmico”, para argumentar como as lógicas sociais de violência racializada modulam as estruturas socio-técnicas digitais e são, por sua vez, canalizadas por essas estruturas, gerando filtros raciais ao que pode ser acessado nas redes sociais, na priorização de resultados de uma busca ou nas técnicas digitais de vigilância e controle. Nesse último sentido, Silva cita o trabalho de Simone Browne em seu livro *Dark Matters: on the surveillance of blackness*, no qual a autora, também resgatando a abordagem de Fanon sobre o inconsciente coletivo sociogênico,

[...] nos lembra de que o martinicano propôs caracterizar a modernidade como o processo de “fichamento” do homem. Seriam os “registros, arquivos, folhas de ponto e documentos de identidade que juntos formam uma biografia, e al-

gumas vezes uma biografia não autorizada, do sujeito moderno”, com reflexos nas representações dataficadas dos sujeitos nas bases de dados contemporâneas. (BROWNE, 2015, p. 16 *apud* SILVA, 2022, p. 105).

Para explorar clínico-politicamente de modo crítico o arquivo composto pelo vasto repositório de textos e imagens disponíveis na web, iremos recorrer a uma ferramenta de IA generativa. Em parceria com seu algoritmo de difusão que perscruta a trama imagética da web, realizamos uma experimentação artístico-clínica fabulatória que nos permite fazer escuta aos ruidosos silêncios da branquitude. Com o intuito de usar a IA para fabular e especular imagens a partir do acesso aos ecossistemas narrativos imagético digitais, alimentamos a ferramenta com determinadas prescrições (*prompts*) que remetem ao clichê *kitsch* da norma capitalística e tomamos o conteúdo das respostas oferecidas por ela enquanto emergência de alguns dos delírios da branquitude situados no inconsciente coletivo de nossa sociedade. Como no recente experimento, conduzido por Deivison Nkosi Faustino e Walter Lippold (FAUSTINO; LIPPOLD, 2024), no qual o Dall-e (IA generativa de imagens da Open AI), a partir do prompt “Freud no divã, Dr. Frantz Fanon é o psicanalista, em litografia”, entregou uma imagem representando Fanon como um homem branco².

Freud (2010) nos traz uma dupla de pistas com a artesanagem de técnicas para fazer perceber e problematizar o inconsciente e suas dinâmicas, as quais, talvez, possam servir de inspiração para a invenção de novas estratégias crítico-clínicas: o sonho e a associação livre. As produções oníricas, em suas quebras das lógicas narrativas, fazem emergir linhas das tramas inconscientes sem a formatação sensível da vigília em buscar aceitabilidade e comunicação; e ainda, a radicalidade especulativa do jogo de associações livres que findam também por dar corpo às tramas de sentido inconscientes. A própria atividade fabulatória das IAs agencia associação livre (operações aleatórias) e transgressão das formas cotidianas nos delírios sonhados (alucinação de inteligência artificial) como analisadores (LOURAU, 2004) que nos permitem perceber aquilo que já não sentíamos por sentir demais.

Para compreendermos um pouco mais concretamente como as IAs podem ser um meio potente para acessar e promover especulações nas tramas dos ecossistemas narrativos digitais do nosso tempo, temos de atentar para seus mecanismos de operação. Nas IAs generativas de texto, temos o *Large Language Model* (MLL): os MLLs produzem esquemas probabilísticos multidimensionais a partir da correlação das palavras presentes nos seus conteúdos de treinamento; assim, quando “escrevem” um texto, estão realizando, a partir do comando feito pelo usuário, uma composição matemático-probabilística dos conteúdos desde tal esquema complexo de correlação. Deste modo, podemos ter as alucinações de IA, nas quais o MLL encontra correlações que não necessariamente correspondem aos fatos do mundo, mas os apresenta ao usuário. Evidentemente, tal modo de operação por meio da análise probabilística das densidades das tramas correlacionais nos oferece uma potente ferramenta para fazer ver, inclusive nas alucinações, as tramas dos ecossistemas narrativos digitais nos quais estamos imersos. Já no caso das IAs geradoras de imagens, temos usualmente um de dois modelos de *Deep Learning* voltados para a criação visual: as *Generative Adversarial Networks* (GANs) ou o Modelo de Difusão (MD). A primeira se baseia na agência de duas redes que se articulam em uma agonística entre invenção e avaliação/delimitação: uma rede generativa que busca referências relacionadas ao comando e uma outra rede discriminativa da imagem que está sendo produzida, aperfeiçoando-a. No MD, por outro lado, parte-se de mecanismos de diminuição de “ruído” para, por meio de sucessivas operações, produzir imagens originais partindo de fragmentos de ruído visual a partir do guia dado pelo *prompt* (comando) do usuário. Os pontos de referência, por sua vez, são ofertados por um grande banco de dados digital no qual existem correlações entre imagens e palavras que auxiliam o algoritmo a encontrar “inspiração” para produzir suas próprias imagens, a partir da dissolução e recriação destas. As especulações imaginativas produzidas pelas IAs geradoras de imagens nos permitem visualizar com nitidez alguns nós destas tramas de produção de sentido dos nossos inconscientes coletivos sociogênicos digitais, dando corpo a fragmentos da trama formada pelos nossos ecossistemas narrativos digitalizados.

2. O relato do experimento e as imagens podem ser acessadas aqui: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/frantz-fanon-o-dr-branco-e-o-colonialismo-digital/>.

ESPECULANDO A BRANQUITUDE NARCÍSICA: EXPERIMENTAÇÕES FABULATÓRIO-CRÍTICAS COMO ESTRATÉGIA CLÍNICO-POLÍTICA

Apoiamos nossas experimentações fabulatório-críticas com as IAs geradoras de imagem na relevância dos ecossistemas narrativos digitais para a constituição da noção de inconsciente coletivo sociogênico, e na relevância deste último para fazer ver (d-enunciar) e problematizar criticamente os campos normativos hegemônicos, deslocando-os de suas posições centralizadas narcísico-ressentidas. Tais fabulações buscam tensionar o campo do possível. Para tanto, decidimos apresentar à IA geradora de imagens um comando (prompt) que buscasse dialogar com as estéticas do clichê e do *kitsch* em sua intensificação normativa, permitindo-nos vislumbrar sua violência constantemente denegada pelas promessas de felicidade e realização. A descrição que delimitou o conjunto de palavras a serem acionadas na busca de tramas de imagens foi: “imagem realista de uma família que conquistou suas riquezas com muito esforço, ascendendo socialmente e passando por muitas dificuldades”. Trata-se de um pequeno argumento narrativo que busca acionar as tramas que circunferenciam o mito colonial do imigrante, o mito capitalista do *self-made man*, assim como a noção de meritocracia que é fundamental para a individualização negadora das disparidades de condições de possibilidades. Pedimos para o algoritmo fabular a partir dos seus arquivos quais seriam as imagens da superação, do sonho de sucesso da colonialidade capitalística. Imaginamos que, partindo de um *prompt* assim, acionaríamos estilísticas do heroísmo colonial-capitalista e poderíamos visibilizar algumas das suas violências filiativas (GLISSANT, 2021) tomadas como “familiar”, “natural” ou “pacífico”. As imagens geradas pela IA foram as seguintes:



Figura 1: as 4 imagens produzidas a partir do *prompt*

Diversas imagens apresentaram pequenas distorções nas formas padrão corponormativas, em especial nos rostos. Inusitados delírios de máquina também surgem em algumas imagens: tratam-se de efeitos do modo estatístico, randômico e processual pelo qual são geradas as imagens, de modo que não se tratam de meras reproduções de figuras prontas; assim, eventualmente a IA gera imagens que não correspondem aos nossos critérios de verossimilhança e mimesis, mesmo sendo elaborada a partir da análise de um vasto banco de imagens digitais e suas correlações com palavras. Mãos com mais ou menos

dedos do que o esperado. Proporções entre os membros que nos estranham ao avaliarmos desde certas corponormatividades. Uma criança que no lugar da cabeça tem um maço de dólares, entre outros alguns exemplos que podemos encontrar nas imagens acima.

Vemos também a nítida reprodução de padrões clichês e estéticas *kitsch*: os corpos “atléticos” em conformidade com a corponormatividade, as famílias quase todas brancas, a profusão de ouro e dólares, a alegria estereotipada, as famílias burguesas em suas configurações mais ou menos usuais, uma estética empresarial esquemática e clichê facilmente encontrada em manuais de instituições do mercado ou em peças de endomarketing no mundo do trabalho. Podemos vislumbrar em tais estéticas do *kitsch* a potência crítica de intensificar as lógicas normativas ao ponto no qual as dinâmicas de libidinização social naturalizadas findam por exceder os esquadros sensíveis da banalização, fazendo com que possamos nos estranhar com aquilo que nos é tão íntimo que mal divisamos em nossos horizontes coletivos existenciais (COSTA, 2022). Nessa direção, por exemplo, vemos a explicitação visual escancarada da lógica competitiva meritocrática em pódios feitos de moedas douradas, a qual nos remete aos “excessos” estéticos do *kitsch*.

Em meio às fabulações a partir dos ecossistemas narrativos dos seus arquivos digitais, a IA produz também “alucinações”, ou ainda, em outras palavras, condensações oníricas, ao compor com elementos considerados pelos padrões discursivos enquanto díspares, mas de algum modo presentes concomitantemente nos ecossistemas narrativos. Ao escaparem dos padrões instituídos do narrar clichê, demonstram a potência do processo de associação “livre” do algoritmo de difusão que estatisticamente perscruta o arquivo-padrão das imagens e acaba por, em alguns momentos, intempestivamente entrelaçar elementos em geral afastados de si, nos produzindo estranhamentos que, ao mesmo tempo, fazem ver dinâmicas por vezes reprimidas das tramas semióticas dos nossos inconscientes coletivos. Assim, ao observar as imagens, podemos nos perguntar, por exemplo, se estes personagens são ligados por laços de família ou de trabalho, evidenciando os paroxismos entre família e capital nas dinâmicas burguesas: a imagem traz consigo uma inusitada conjunção dos clichês dos retratos familiares burgueses com as imagens motivacionais empresariais.

Além disso, em seus delírios fabulatórios a IA produziu na primeira imagem alguns elementos visuais ao mesmo tempo perturbadores e visibilizadores do óbvio com frequência escamoteado em nossas tramas semiótico-libidinais: junto às bases de moedas empilhadas, aparecem duas cabeças aparecem descoladas de corpos. São as únicas a apresentarem a pele preta, indicando um contraste com os demais personagens das cenas que apresentam pele branca e/ou clara. Assim, vemos emergir na fabulação imagética algo perturbador que explicita a violência presente neste ecossistema narrativo da branquitude burguesa sobre o sucesso. Vemos o sistema da branquitude capitalística em seu mais de meio século de exploração e opressão das vidas, saberes, fazeres, afetos, etc., da população africana e sua descendência em diáspora. A colonialidade como reverberação dos tempos da invasão colonial torna-se aqui perturbadoramente visível.

Observamos assim, nesta experimentação, um convite à IA e sua memória digital oceânica para fabular conosco na busca de explicitar as tramas narrativas do nosso inconsciente coletivo sociogênico. Se por um lado temos um acesso à diversidade de imagens e descrições hegemônicas que constituem um certo “bom senso” (DELEUZE, 1975), ou seja, dão corpo ao clichê e ao *kitsch*, por outro lado seu modo estatístico de probabilisticamente percorrer tais tramas semióticas do nosso inconsciente coletivo nos permite um tensionamento do próprio, fazendo emergir outros sentidos possíveis do excesso de visibilidade, estereótipos e estigmas. Seus duros protocolos matemáticos operam aqui ao modo das restrições rígidas que nos permitem fomentar deriva: os jogos psicogeográficos dos situacionistas com suas prescrições abstratas de trajetos a serem seguidos à risca desde um ponto qualquer (DEBORD, 1958); os desafios de escrever sem utilizar as principais letras do alfabeto (PEREC, 2016), ou ainda, de reescrever uma história banal noventa e nove vezes (QUENEAU, 1995). Não se trata de um pretense jogar de dados casual, mas sim de provocar tensões no possível, tomando o óbvio à contrapelo na busca por evidenciar que ele está pleno de absurdos. Vemos no convite colaborativo a fabular criticamente junto com as IAs generativas de imagem uma potente ferramenta de experimentações ético-estéticas em nossas clínico-políticas sobre o inconsciente coletivo sociogênico.

ESPECULANDO AS DISSIMETRIAS DE NARCISO: FAZENDO RESSOAR O PERTURBADOR REFLEXO DA BRANQUITUDE

Pretendemos visibilizar os ruídos que gritam no silêncio da branquitude, as manchas constantemente negadas em um tecido social que insiste em apagar suas cores, ou ainda, que pretende apagar as marcas da violência alvejante que sustenta tal hegemonia da branquitude em sua dinâmica narcísico-ressentida (NIETZSCHE, 1998) de definir-se pela intolerante e alterocida negação da existência do outro (MBEMBE, 2017; 2018). Com tais experimentações sensíveis, buscamos, portanto, cultivar opacidades (GLISSANT, 2021); denúncias, hesitações e impossibilidades (HARTMAN, 2021a; 2022), dissolver heroísmos (LE GUIN, 2021) e permitir um implicado movimento de análise coletiva a especular Narciso sem repeti-lo na sedução por seu reflexo, um Narciso que consegue desencontrar-se de si mesmo e perceber-se outro de si, desviando do centro que pretende ocupar, desfazendo-se da natureza que pretendia habitar, percebendo-se enquanto uma complexa e injusta ficção entre muitas outras possíveis que ainda podem ser experimentadas.

Para escutar aquilo que somos incapazes de escutar e narrar o que tanto nos esforçamos em esconder, constituir fabulações críticas faz-se uma potente estratégia clínico-política de intervenção ético-estética em nossas tramas narrativo-libidinais. Em outras palavras: “algumas realidades devem ser convertidas em ficção antes que se possam apreender” (VEENA DAS, 2008, p. 346 *apud* ORTEGA, 2011, p. 32). Afinal, tal exercício fabulatório crítico desde uma ética ficcional nos auxilia a cultivar fragilidades/opacidades no modo como estabelecemos nossos pertencimentos aos ecossistemas narrativos que constituímos e nos constituem (GLISSANT, 2021). Relaciona-se à precariedade a que todos estamos submetidos (BUTLER, 2015), e vai na direção de uma relação múltipla com o Outro, naquilo que Glissant (2021) chama de pensamento de errância, distinta da lógica filiativa, que seria aquela por trás da formação de uma identidade nacional-racial da branquitude, construída na invasão e colonização dos territórios: violência da concepção linear hierárquica do tempo e dos povos. Le Guin (2021) vai ao encontro da Poética da Relação de Glissant (2021) quando propõe a ficção especulativa como uma narrativa que busca descrever a realidade, sem, no entanto, colocar o “herói” no centro da história. Assim, a presente experimentação fabulatória pretendeu operar tal ética ficcional no sentido de fazer ver as posições constituídas em tal inconsciente coletivo sociogênico da branquitude ao mesmo tempo que, ao fazê-lo, pretende promover a irrupção do não-dito, tensionando o campo especulativo para além do espelho da mimesis pretensamente realista que apenas reitera regimes do sensível. A fabulação crítica junto das IAs digitais visa aqui o tensionamento do possível desde aqueles lugares onde as possibilidades parecem mais rarefeitas e impossíveis.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, C. *A verdade da ficção*. Trad. Gustavo Racy. São Paulo: Sobinfluencia, 2021.
- AGAMBEN, G. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: 34 Letras, 2000.
- AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARAD, K. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. *Revista Vazantes*, v. 1, n. 1, p. 7-34, 2017.
- BENTO, C. *Pacto da Branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CARDOSO, L. *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris Editora, 2017.
- COSTA, L. A. Imersos no marulho de mundo: experimentando horizontes coletivos como ecossistemas narrativos. In: SILVA, Rodrigo Lages e; MIRANDA, Aline Britto (orgs.). *Horizontes coletivos: experiência urbana e construção do comum*. Curitiba: Editora CRV, 2022.
- COSTA, L. A. Narrar-se para se desgarrar do razoável: a ficção como dispositivo clínico-político ético-estético. *Paralelo 31*, v. 2, n. 15, p. 180, 2020.

- COSTA, L. A. O corpo das nuvens: o uso da ficção na Psicologia Social. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 26, n. 4, p. 551-576, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/5041>. Acesso em: 16 set. 2020.
- DEBORD, G. Teoria da Deriva. *Revista Internacional Situacionista*, n. 2, 1958. Disponível em: <https://bibliotecaanarquista.org/library/guy-debord-teoria-da-deriva>. Acesso em: 26 jan. 2022.
- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1975.
- DERRIDA, J. *Demorar*: Maurice Blanchot. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2015.
- EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, M. A. (org). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- FANON, F. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FAUSTINO, D. N.; LIPPOLD, W. Frantz Fanon, o “Dr. branco” e o colonialismo digital. In: *Outras Mídias: Blog da Boitempo*. 2024. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/frantz-fanon-o-dr-branco-e-o-colonialismo-digital/>. Acesso em: 6 abr. 2024.
- FREUD, S. Revisão da teoria do sonho. In: FREUD, S. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 126-156.
- GLISSANT, É. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs*, 1984, p. 223-244
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.
- HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, 1995, p. 7-41.
- HARTMAN, S. V. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021b.
- HARTMAN, S. V. Vênus em dois atos. In: BARZAGHI, C.; PATERNIANI, S.; ARIAS, A. *Pensamento negro radical: antologia de ensaios*. São Paulo: Crocodilo: n-1 edições, 2021a. p. 105-129.
- HARTMAN, S. V. *Vidas rebeldes e belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.
- KILOMBA, G. *Memórias da Plantação*. Episódios de Racismo Cotidiano Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LATOUR, B. *Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: EDUFBA; BAURU: EDUFSC, 2012.
- LE GUIN, U. K. *A teoria da bolsa de ficção*. Trad. Luciana Chierigati e Vivian Chierigati Costa. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- LOURAU, R.; ALTOE, S. E. *René Lourau: analista institucional em tempo integral*. Trad. Paulo Schneider et al. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MBEMBE, A. *Políticas da inimizade*. Trad. de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- ORTEGA, F. El Trauma Social como Campo de Estúdios. In: ORTEGA, F. (Org.) *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, 2011, p. 17-62

PEREC, G. *O Sumiço*. Trad. Zéfere. São Paulo: Editora Autêntica, 2016.

PETIT, M. *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje*. Trad. de Julia Vidile. São Paulo: Editora 34, 2019.

QUENEAU, R. *Exercícios de estilo*. Trad. Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

ROSA, M. V. de F. *Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante a pós-abolição (1884-1918)*. 2014. 312 f. Tese (Doutorado em História Social) — Universidade Estadual de Campinas. IFCH, 2014.

SAER, J. J. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, 2012.

SAPEDE, T. C. Racismo e dominação Psíquica em Frantz Fanon. *Sankofa*. São Paulo, v. 4, n. 8, p. 44-52, 2011 .

SILVA, R. L. A ficção: uma aposta ético-política para as ciências. *Fractal Revista de Psicologia*, Niterói, v. 26, n. especial, p. 577-592, 2014.

SILVA, T. *Racismo algorítmico: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais*. São Paulo: Sesc/SP, 2022.

FERIR MELHOR: ESPECULAÇÃO, LUTO E VINGANÇA EM O SOM DO RUGIDO DA ONÇA

TO HURT BETTER: SPECULATION, MOURNING AND REVENGE IN O SOM DO RUGIDO DA ONÇA

Dossiê:

Fabulações e cenas especulativas



ORGANIZADORES:

Dr. André Luís Gomes



Dr. Pablo Gonçalo Martins



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 64, abr. 2024

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 10/01/2024

Aceito em: 30/03/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Morgana Fernandes



UnB | morgfeijao@gmail.com

Ludimila Menezes



UnB | ludimilammenezes@gmail.com

Resumo/Abstract

Em *O som do rugido da onça* (2021), Micheline Verunschck constrói um monumento fúnebre por meio de um romance. Por baixo do luto, há também uma possibilidade de vingança. A fim de sustentar a hipótese da obra dar um passo além do romance histórico, elaboramos aqui a ideia de que Verunschck cria uma fantasia diante de um desejo insatisfeito (Freud, 2012) e que essa fantasia se transforma em uma escrita de vingança. Comparamos o movimento de Verunschck ao de Hartman (2022) e, a partir da comparação, consideramos a possibilidade de diferenciar a especulação que busca se vingar daquela que busca reparar.

Palavras-chave: especulação, vingança, luto.

In *O som do rugido da onça* (2021), Micheline Verunschck builds a funeral monument through a novel. Beneath the grief, there is also the possibility of revenge. In order to support the hypothesis that the work takes a step beyond the historical novel, we elaborate here on the idea that Verunschck creates a fantasy in the face of an unsatisfied desire (Freud, 2012) and that this fantasy turns into a piece of revenge writing. We compare Verunschck's movement to Hartman's (2022) and, based on the comparison, we consider the possibility of differentiating speculation that seeks revenge from that that seeks repair.

Keywords: speculation, revenge, mourning.

INTRODUÇÃO

Ficção especulativa é um termo que comumente vem atrelado a algumas dificuldades delimitativas. Quando pensamos nessa expressão, a primeira conexão geralmente é a de se colocar dentro da ficção especulativa, a ficção científica — o que parece sua vertente mais óbvia —, mas também a própria fantasia e suas derivações. No entanto, como costuma acontecer, pensar é desdobrar um conceito: existem tantos textos e tantos filmes que não são ficção científica nem fantasia, mas que se enquadram, de alguma maneira, na ideia ficção especulativa (OZIEWICZ, 2017). A inscrição de temporalidades concorrentes que disseminam futuro em um passado desorbitando a noção teleológica de presente histórico.

Especulação por especulação, toda ficção parece especular algo. O que marca, então, a ficção especulativa? Qual a especificidade? O som do rugido como ficção especulativa, um domínio narrativo de encruzilhadas temporais e redimensionamento ontológicos que radicalizam a palavra natureza e a presença de agência e protagonismo de sujeitos indígenas.

Verunsch, ao aglutinar cosmogonias indígenas que já ganham concretude com a ilustração da capa assinada pelo artista visual roraimense Jaider Esbell, e explorar uma revinda incessante de espectro histórico compõe uma ética de simbiose de mundos de natureza social e não humana que forja um lirismo agônico de empenho dramático e revisionista com personagens que catalisam crises epistêmicas, sociais e ecológicas.

É tentador resumir a ficção especulativa como “a ficção do *e se?*”. Mas, para além disso, a especulação aqui também trabalha com modos de ver. Ora, por mais que queiramos fugir, estamos fadados à nossa realidade — os cogumelos podem até ajudar, mas preferimos as doses que não alteram para sempre a nossa visão do real, ou do que vemos como o real. Para especular, precisamos de uma delimitação do que vemos como realidade — e então, ultrapassá-la.

Roland Barthes vê essa pulsão da linguagem ficcional em ultrapassar o real em seu *Aula* já que na economia da mimesis entre as superfícies de contato do signo e do referente sempre vigorarão os processos múltiplos de significação, o que tornaria a Literatura categoricamente realista por ter como premissa o real por objeto de desejo, e irrealista por acreditar sensato o desejo do impossível:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (BARTHES, 2015, p. 15-16)

A escritura de Verunsch ao investir no “e se” recusa a elaborar a linguagem ficcional em um trânsito meramente contextual erigido sob os efeitos de correspondência do pacto de referencialidade entre figuratividade e representação. Ainda com Barthes (2014, p. 18) e sua mirada analítica de analisar a escrita como uma realidade ambígua, um confronto entre escritor e sua sociedade e, uma espécie de transferência mágica, domínio da imaginação que alcançamos o Som do rugido da onça escritura em oposição a preservação ou satisfação da realidade, perdendo-se pelas tentações do sentido, pelas liberações das diferenças, pelo apogeu da imaginação.

Um romance histórico que deforma o gênero ao catalisar e embolar temporalidades de Brasis violados: seja o colonial ou o bolsonarista. Brasil que se enverga ficcionalmente sob os urros e a vigilância, em rastilho, de uma linguagem barroca às voltas com um futuro combativo e um passado desconcertado. Michely Verunsch corrompe o decalque positivista dos registros naturalistas de Martius e Spix, reconhecidos pela famosa expedição austríaca oitocentista de matiz botânica, ao fazer irromper vozes, olhares e corpos adoecidos das crianças indígenas sequestradas e traficadas para a Baviera. O ponto de partida para essa rasura em radiância de fabulação é a representação

em litografia de Iñe-e observada pela personagem Josefa, uma paraense agora moradora de São Paulo em uma exposição financiada por um banco.

Ali, em uma contemplação da viagem de terror imposta às duas crianças, as vozes narrativas encampam uma dicção de transluciferação dos acontecimentos, uma tradução lírica, arisca e inventiva que possibilite uma reassunção dos corpos mas sobretudo da memória de Iñe-e e Caracara-í. *O som do rugido da onça* mira em outras mimeses, e é também pela diferença dos significantes em suas materialidades que disseminam sentidos encravados que uma outra escritura do Brasil ganha morada no texto ficcional de Verunsch. Memórias que se relançam em uma revinda de recomeços e arremessos e encarnam desencantamentos e demandas que não se encerram na palavra justiça.

A viagem é mais longa, o desejo tanto da personagem Josefa quanto das crianças, dos animais e dos rios - que aqui são entes de voz, sentimentos e emprestam uma espécie de pensamento mágico que se verte em cosmogonias e descomeços — é pela sobrevivência do som, pela irrupção da voz, do rugido que aporta implodindo quaisquer leituras ou pactos de reconciliação seja no tempo do agora ou nos anteontens coloniais.

É claro, as delimitações do real não são tão simples. O presente artigo é escrito por pessoas que não acreditam em deuses, mas que são crentes demais. Obviamente, acreditamos nos búzios do Candomblé; nas incorporações da macumba; em gente que desmaia na igreja porque o Espírito Santo baixou; em rio que tem voz e em menina que vira onça. Acreditamos em tudo isso, mas ainda assim, estamos limitadas: não conseguimos — ainda — ver. Mas conseguimos imaginar — o que, afinal, é apenas outro modo de ver na impossibilidade de ter outros olhos.

A ficção já se ocupa da vastidão do mundo em que fomos criadas — esse da “tradição ocidental”, ou “tradição cristã”, ou qualquer forma de evocar uma miríade de imagens que parecem ser compartilhadas por nós, acadêmicas escrevendo esse texto, com vocês, acadêmicos que o leem. Muitas vezes, livros são considerados portas para outras vidas, outras realidades; portas para dentro de um outro que é nós mesmos, e outros que são mesmo outros. Então talvez o que se coloque em jogo na ficção especulativa, sua especificidade ante tantos outros gêneros de ficção, é que não apenas o mundo é vasto — mas os mundos são.

Tentamos aqui tatear alguns pontos, esboçamos possibilidades, assim como a ficção especulativa esboça mundos possíveis. Queremos afastar *O som do rugido da onça* (Verunsch, 2021) do romance histórico onde ele deve ser afastado, aproximá-lo onde pode ser aproximado. Queremos lê-lo — e o lemos — como uma obra de ficção especulativa, pelo seu manejo com o passado, com o presente, com o que se desenha no futuro. Pretendemos formular uma distinção entre possíveis especulações do passado — todo romance que busca resgatar aqueles que o tempo injustiçou, de certa forma, busca uma reparação, especula para reparar; o que lemos em Verunsch é a falta de possibilidade dessa reparação — sua especulação busca se vingar. Queremos, um pouco, pensar na vingança que parte da fantasia, fantasia essa que parte do luto; a vingança que surge da perda. A ideia central que conduz o texto é que a ficção especulativa pode nos mover não só na direção do *e se?*, mas também nos mobilizar para, cientes da suposta imutabilidade do passado, renovar mais do que os acontecimentos, nosso olhar sobre eles.

UM ROMANCE ENTRE

Quando pensamos em *O som do rugido da onça*, precisamos nos perguntar: onde está a especulação aqui? O que torna este romance próximo da ficção especulativa e não do romance histórico? Ou então, o que o coloca como um híbrido?

Micheline Verunsch, autora do romance, escritora e historiadora, constrói sua narrativa em dois tempos distintos: no passado, trata do evento histórico — sequestro de crianças indígenas por renomados botânicos alemães — e, no presente, utiliza-se da personagem Josefa, integral criação sua, para refletir sobre questões como miscigenação, feminismo, e a própria situação dos povos indígenas ainda nos dias de hoje.

Deixando o Lukács meio minuto de lado, o senso comum faz com que queiramos colocar a história que Verunschik narra nos domínios do romance histórico por se tratar de algo que de fato aconteceu; uma narrativa de acontecimentos verídicos. O famoso texto de Hayden White, *O texto histórico como artefato literário*, de 1970, nos faz pensar aqui que, quando estamos diante de obras que abordam um período que classificamos como passado, estamos também diante das fronteiras entre historiografia e ficção. O trabalho da história envolve investigação de arquivos e de documentação, mas também boas doses de imaginação — e de ordenação. O movimento de escrever a história é quase o mesmo de se escrever o romance, com a diferença de que, supostamente, na história estamos lidando com fatos; no romance, com a ficção.

Retomando Lukács, ele considera que o cerne do romance histórico está na “especificidade histórica do tempo da ação condicionando o modo de ser e de agir das personagens” (Weinhardt, 1994). Ou seja, o cerne do romance histórico está no modo em que o tempo presente de fato age sobre nós e nossas escolhas diárias. Acontece também que aquilo que está presente no romance histórico não está cristalizado, solidificado — o passado retratado em um romance histórico ainda vive e reverbera no presente, ainda pode ser pensado e ressignificado (WEINHARDT, 1994).

Ora, então poderíamos concluir que *O som do rugido da onça* é, antes de mais nada, um romance histórico. Os personagens, verídicos, agem exatamente da maneira que agiram quando vivos, condicionados pelo tempo, que é passado e presente: a violação dos direitos indígenas segue num contínuo desesperador pela sua dificuldade em ser quebrado. Não só isso: pela forma que Verunschik conta a sua história, conseguimos olhar para esse passado vivo e repensá-lo; até mesmo pela ancoragem ao presente com a personagem Josefa.

Mas...

Acontece que não é apenas um olhar para o tempo histórico (passado e presente) que nos está sendo ofertado pela autora. O que há também é a onça. A onça faz parte da narrativa do livro, não apenas como uma personagem — Tipai uu, a onça grande, e Uaara-Iñe-e, quando Iñe-e é encantada como onça —, mas também como algo da própria tessitura do romance. A onça extrapola os limites da nossa linguagem, num diálogo inescapável da nossa mais famosa onça-transformada-em-fala, a onça do ex-onceiro de Guimarães Rosa.

A fala da onça escapa da nossa lógica ocidental. O romance de Verunschik não apenas reconta um fato — ela transforma, até onde pode, o fato recontado. Iñe-e vai morrer a morte que de fato morreu — sequestrada, em um país estrangeiro, longe dos seus, privada de comunicação. Mas Iñe-e também vai retornar, menina-feita-onça, vai continuar existindo, vai existir até mesmo para além de seus captores. O que o romance consegue é andar na terceira margem, estar entre um mundo e outro, entre a história fatídica e a reformulação especulativa. Mundos possíveis.

Entre o romance histórico e o romance especulativo, sim. Mas também entre o luto e a vingança.

É claro que o luto está lá, permeando tudo. A autora estava em uma exposição no Itaú Cultural quando se deparou com a imagem de duas crianças indígenas, identificadas como Isabella — criança miranha e Johann — criança juri. Uma breve explicação na placa ao lado indicava que essas duas crianças tinham sido levadas como parte da fauna brasileira pelos botânicos Spix e Martius. É isso, ponto final. No romance, em que o passado e o presente dialogam, é Josefa quem passa por essa mesma experiência, e que se revolta da mesma forma que a autora: “Os índios vistos como parte da fauna: o texto da parede em letras graúdas a atinge como um soco. [...] Sem nenhum adorno, sem nenhuma vergonha em naturalizar a barbárie, as palavras do curador a desnorteiam” (VERUNSCHK, 2021, p. 89) — a diferença é que Josefa então parte para pensar sobre suas raízes indígenas. E o que Verunschik fez, como historiadora, foi pesquisar.

Freud, em *Luto e melancolia* (2011), fala do trabalho de luto. O trabalho de luto envolve não só perder o objeto — esse é o primeiro choque. No tempo subsequente, o que se faz é meditar sobre aquilo que se perdeu. O luto não se restringe a perda ocasionada pela morte de alguém: perde-se uma pátria, um ideal, um amante. Um sujeito perde algo que lhe é caro, e é preci-

so que haja uma elaboração sobre o que foi perdido; elaboração que evolui para se pensar no que perdemos com o objeto perdido, todas as possibilidades que são tolhidas com a perda.

No rastro do sequestro dos personagens indígenas, o texto de Verunschck porta as duas crianças como presenças que não se arredam, o apelo mnemônico e nostálgico é pacto que faz da linguagem um abrigo metafísico e material, uma espécie de canto para que o luto não só não se dissipe como seja força motriz para os embates e imaginação.

As crianças estão ali introjetadas em uma elaboração lírica, sensorial e repleta de vingança. As vezes narrativas escolhem não palmilhar pacificações e investem no fracasso do luto que não negocia desvio ou substituição, a perda como ente precipitador de memória e vingança é fundante da melancolia como temporalidade do romance. Ainda com Freud, Maria Rita Kehl (2014, p. 48) alerta que a questão é que na melancolia o sujeito não está efetivamente tentando superar uma perda: está reagindo contra ela.

É preciso experimentar a ausência, torná-la quase palpável. Algo ou alguém já não está mais lá, essa ausência desbalanceia a vida da pessoa enlutada, mas não se deve tentar apressá-la a ficar bem: deve-se dar o tempo, o tempo do trabalho. Nossa visão do livro é que ele é um trabalho de luto.

Um luto em que você nem sabia o que tinha perdido — e do mesmo jeito que Verunschck descobriu a perda lá, na exposição, nós descobrimos a nossa enquanto lemos o livro. Crianças indígenas levadas para a Europa como fauna brasileira.

Mas ela não para aí — sim, uma obra erguida no luto, mas com algo que se anuncia nas primeiras páginas, outra chave para a leitura: “Ademais, usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor. É possível envenená-la [...] é possível incendiá-la [...] é possível usá-la como se quisesse” (VERUNSCHK, 2021, p. 15). Além do luto, temos também a vingança. A tentativa de vingança. Ou, para esse texto, a fantasia da vingança.

“ESTA HISTÓRIA PROCURA O SOL”

Evocamos Freud com sua teoria do luto, agora é hora da fantasia. Em “O poeta e o fantasiar” (2012), Freud tece considerações acerca da atividade do poeta. Primeiro, registra o fascínio — e, apesar de sua bela escrita, inclui-se entre os “leigos”, os que se atraem pelo mistério de onde o poeta retira seus temas. Em sua teoria, aproxima a atividade do poeta daquilo que todos nós fazemos na infância: o brincar.

“Toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (FREUD, 2012, p. 271). Acreditamos que essa frase seja uma definição exemplar. A criança, de maneira óbvia, cria um mundo que a agrada, esse mundo é prazeroso, e geralmente são positivas as visões desse novo mundo — ela pode ser uma heroína, uma feiticeira, ter controle sobre tudo; pode até mesmo ser uma professora em uma turma em que todos leram o texto e prestam atenção na aula! Inúmeras são as fantasias prazerosas de uma criança. Agora, o que é prazeroso para o poeta não necessariamente nos parece prazeroso a princípio. Freud fala daquilo que Aristóteles já tratava na Poética. Na arte, coisas que consideramos terríveis na realidade podem nos causar uma espécie diferente de prazer. A tal da catarse.

O fantasiar é afim à criação literária, é também uma reordenação, representação ou transfiguração do mundo em um nova ordem. Faz parte do jogo — refazer o mundo. Freud nos diz que a maioria das pessoas esconde suas fantasias depois de adultas porque as fantasias se formam diante tão somente de desejos insatisfeitos. Esse não é o caso do poeta nem da criança, cujo fantasiar não está necessariamente atrelado a uma vontade de modificar o mundo ao redor. Mas talvez esse seja o caso de nossa poeta, Verunschck — uma recriação do mundo, sim, uma fantasia diante de uma realidade insatisfatória: a realidade da construção do Brasil, inescapável, a realidade daquilo que ocorreu com as crianças indígenas. A história está dada, resta a possibilidade de fantasiar.

Por se tratar de um romance que parte de um fato da história do Brasil, ele poderia ser um romance histórico tradicional, mas não é: nele, lemos extrapolações narrativas, avisos, saltos. O roman-

ce não segue uma ordem, vai do passado para presente, melhor, mescla passado e presente, mostramos que verdadeiramente não há passado no Brasil se pensarmos em determinados aspectos: o genocídio dos povos indígenas, a violação de seus direitos, tudo isso continua, tudo isso segue, como podemos então dizer que dimensão dessa história está no passado? O passado está aqui conosco, infelizmente, sentado à mesa, com sangue nas mãos. A autora sabe disso, então pula entre Iñe-e e Josefa, junta as duas por uma linha, ou até em uma espiral.

A voz narrativa também é traço à parte. Não há uma narradora imparcial, que observa o que será contado com a distância analítica de um realista. Os acontecimentos pedem posicionamentos. Se chocou a autora se deparar com a explicação sobre as imagens das crianças sequestradas sem nenhuma intervenção, a narradora não incorrerá no mesmo erro. “Para contar essa história, Iñe-e adverte que não é possível ser tolerante” (VERUNSCHK, 2021, p. 15). O fato não estava esquecido, já que a imagem das crianças seguia em exposição, mas estava naturalizado, apenas mais um acontecimento banal da colônia chamada Brasil. A historiadora investiga o fato, descobre detalhes. A poeta — romancista — refaz os acontecimentos, reordena o mundo.

Sua reordenação é fantasiosa, no sentido de que é um exercício da imaginação para remendar o real. Não podemos escapar do sequestro de Iñe-e, nem de sua morte trágica na Europa. Também não podemos nos vingar de Spix e Martius pelo que eles fizeram — também já estão mortos há muito, seus nomes em glória na Alemanha. Botânicos renomados e referenciados na área. Não podemos evitar o que já aconteceu — a história, o pesadelo do qual nem Stephen Dedalus nem nós podemos acordar. O que pode ser feito é extrapolar a fantasia. Trazer a história à tona, sim, mas usar as ferramentas da escrita para torná-la mais do que a mera tragédia do que foi.

Freud (2012, p. 274) nos diz que “desejos insatisfeitos são a força impulsionadora das fantasias e toda fantasia individual é uma realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”. Nossa realidade é insatisfatória, e Verunschck sabe muito bem disso; ela mesma está insatisfeita com o fato. Resta a ficção.

ESPECULAÇÃO PARA RESTAURAR; ESPECULAÇÃO PARA VINGAR

Façamos um contraste. Em *Vidas rebeldes, belos experimentos* (HARTMAN, 2022), temos alguns elementos que caracterizam o que chamaremos aqui de uma *escrita de reparação*: Hartman se utiliza do discurso oficial da virada do século XX sobre as jovens garotas negras para operar um contradiscurso, uma contranarrativa. Se os aparelhos estatais nos informam que essas jovens eram arruaceiras, loucas, depravadas sexuais, criminosas, Hartman retira dos relatórios uma reconstrução da verdade. De um lado, documentos oficiais que condenam, moral e violentamente, a vida de garotas negras a um significado único na história. Do outro, uma pesquisadora que busca os sopros de uma provável realidade por trás das narrativas estabelecidas. Hartman nos alerta que não está escrevendo ficção, embora seu livro possa ler lido como alguém lê um romance — ela também borra os limites.

Por outro lado, não é esse mesmo movimento que opera a construção do livro de Verunschck. Ali, não há nada para reparar. Embora historiadora de formação, sua especulação não se volta para criar uma contranarrativa do mesmo formato de Hartman — as duas se propõem a fazer coisas distintas: uma é história; outra, ficção escancarada. Se olharmos a bibliografia de *Vidas rebeldes*, é capaz que nos percamos na quantidade de referências, longas e longas páginas de tudo que Hartman consultou para escrever sua obra historiográfica. Ao final de *O som do rugido da onça*, Verunschck elenca, de maneira breve, algumas de suas consultas e inspirações, e só, afinal, mais não é necessário para um trabalho de ficção.

Mas é aí que está o cerne que diferencia uma escrita que busca reparação de outra que busca vingança. Verunschck não tem a documentação estatal volumosa para contranarrar o acontecido. Como ela conheceu a história da criança miranha que passou a chamar de Iñe-e? Em uma exposição no Itaú Cultural. Verunschck transforma o próprio espanto que sentiu no espanto da personagem Josefa: “Os índios vistos como parte da fauna: o texto da parede em letras graúdas a atinge como um soco. [...] Sem nenhum adorno, sem nenhuma vergonha em naturalizar a barbárie, as palavras do curador a desnorteiam” (VERUNSCHK, 2021, p. 89). Só isso — crianças desenhadas pelas mãos que as levariam

para longe, problema algum visto nisso, tão inumanas que nem mesmo vale um registro estatal do movimento de captura. Fica tudo nas mãos de Spix e Martius.

O que queremos dizer aqui é que Hartman está, evidentemente, movimentando-se de forma distinta de Verunsch, por uma série de razões, que vão desde o tema de cada uma até o local de que cada uma parte. Hartman, mulher negra e revolucionária, escreve sobre as formas de revolução das mulheres negras da virada do século. Há um fio que conduz a experiência dessas jovens para a experiência da própria Hartman. Ela é capaz de imaginar a vida entre quatro paredes das pessoas que resgata em suas linhas por uma série de afinidades. Não é o mesmo processo de Verunsch. Em primeiro lugar, o tempo que separa a menina indígena miranha de Verunsch é muito maior do que separa Hartman de suas jovens rebeldes. Em segundo, Verunsch não é uma autora indígena — sua cosmovisão não é nem igual e nem mesmo semelhante à da criança que ela nomeia como Iñe-e.

Sobre o gesto de nomear, inclusive, temos em Hartman (2022, p. 34) que inventar um nome — o que Verunsch faz, não apenas com nomes, mas com palavras “indígenas” — não é uma solução, mas uma evasão do dilema. A autora prossegue: “Sem um nome, há o risco de que ela nunca escape do esquecimento, que é o destino de vidas secundárias e de que seja condenada àquela pose pelo resto de sua existência, permanecendo como uma figura insignificante anexada à história de um grande homem” (HARTMAN, 2022, p. 35). Ora, a menina de quem Hartman fala está numa fotografia, a menina de quem Verunsch fala está numa pintura. Ambas compartilhavam do mesmo destino de esquecimento, até as autoras teimarem em retirá-las desse rio.

No entanto, ainda em Hartman (2022), “[a]o ter um nome negado [...] ela passa a representar todas as outras meninas que seguem pelo seu caminho. O anonimato permite que ela assuma o lugar de todas as outras. A figura secundária cede ao coro”. Para Hartman, a ficção de um nome não funciona — seu livro não é um romance, afinal. Seu processo de escrita vislumbra uma possibilidade de reparar aquilo que foi feito àquelas meninas, e isso envolve especulação, mas não invenção; uma especulação restaurativa, digamos assim. Nós, brasileiros, sabemos muito bem que um nome é uma rima, não uma solução. Para Verunsch, o que há são apenas migalhas: sem possibilidade de resgatar nomes, palavras, pensamentos. Aqui e ali ela se apoia em cosmovisões indígenas outras que não a miranha para dar sentido e prosseguimento a história que quer contar. Quem quer se vingar e está com as mãos vazias precisa imaginar maneiras de transformar as unhas em garras. Se não há solução possível, há de se apoiar na rima: especulação criadora.

A especulação restaurativa serve para a escrita de reparação. A especulação criadora servirá para a escrita de vingança. Ao contrário da reparação, a vingança não tem medida — Verunsch tem pouco, muito pouco: só palavras e palavras em português. É por isso mesmo que ela escreve, logo no início do livro, que a língua que está usando não é a língua de Iñe-e. A voz que escutamos não é a voz de Iñe-e. Mais do que isso, Iñe-e é uma criação de Verunsch por cima da imagem de uma criança real. “[...] usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor. É possível envenená-la [...] é possível incendiá-la [...] é possível usá-la como se quiser” (VERUNSCHK, 2021, p. 15). Como já dito, Verunsch não partilha da cosmovisão de Iñe-e — a vingança que Verunsch conhece é a mesma que nós conhecemos, a mesma que todos nós que crescemos com o “pensamento ocidental” conhecemos. Sua vingança, inclusive, é uma vingança ocidental: um romance. A questão aqui é que talvez mais do que ligada a por quem se vinga, o gesto deve ser o mais próximo de contra quem se vinga. Só assim é possível ferir melhor.

Verunsch tem dois sistemas diferentes em mãos. Ela é uma autora ocidental, utilizando-se de uma forma ocidental, contra aquilo que o ocidente fez aos povos indígenas. No entanto, no conteúdo, sua vingança busca uma aproximação com uma Iñe-e possível. Da mesma maneira que o ex-onceiro de Guimarães Rosa torna-se onça e vinga os seus parentes — entregando homens para onças; a vingança que Verunsch opera por meio de Iñe-e também envolve tornar-se onça. Como já dissemos, não apenas a onça que Iñe-e se torna, mas também a onça na própria linguagem, assim como em Guimarães Rosa. O experimentalismo de Rosa é sem precedentes e Verunsch bebe da fonte — ainda que não vá até onde ele vai, a voz do narrador de Rosa ecoa no romance.

A especulação de Verunsch não pode reformular a história que contamos sobre Iñe-e. Ao contrário do que acontece com Hartman, que nos mostra a vida possível das jovens para além da docu-

mentação oficial, o que Verunschck escreve não nos serve para “fazer justiça” — não estamos desfazendo a narrativa que Martius escreveu sobre a menina indígena miranha, porque ainda a conhecemos apenas como a criança da pintura. Mas estamos juntos de Iñe-e quando Martius morre, apavorado, em pensamentos sufocados pela selva, abocanhado pela onça. Mais do que justiça a Iñe-e, Verunschck utiliza o pouco que tem em mãos para se vingar por ela. A morte de Martius é patética em seu medo. E há pouco melhor para o espírito do que um algoz acovardado.

Em nossa leitura, o livro — o livro em si, inteiro, o objeto livro, que dá pra segurar na mão — é um monumento do luto. Os personagens estão enlutados: Iñe-e sente falta de seu lar, a mãe de Iñe-e sente a falta da filha. Mas mais do que os personagens: autora e narradora estão de luto e estão nos chamando a participar desse luto. A fazer o trabalho desse luto. As lacunas são inúmeras. Como já disse, o próprio nome de Iñe-e teve que ser inventado, Verunschck também inventa o nome Caracara-í para o menino que chamaram de Johann. Temos ainda as outras crianças, as que morreram na viagem, anônimas. Então a escrita desse romance é uma forma de especular outras possibilidades para essas figuras, é também uma forma de vingança diante do mal causado e nunca reparado. E é uma forma de chorar, também.

“INTERMINÁVEL ONÇA!”

Longe de tentar exaurir os tópicos aqui abordados — a própria definição de ficção especulativa; o local do romance de Verunschck entre romance histórico e romance especulativo; os movimentos que transformam o livro em uma vingança, não uma reparação, este texto busca simplesmente o tatear inicial de um pensamento: formas possíveis de se usar o movimento especulativo.

Nos capítulos finais do romance, temos uma sucessão de citações que se intercalam com a narrativa. Desde uma carta de um bandeirante versando de sua matança de indígenas passando por um relato de Theodore Roosevelt sobre comer carne de jaguar, chegando em uma pequeníssima amostragem das inúmeras, inúmeras notícias referentes ao genocídio dos povos originários da terra que chamamos de Brasil. Documentos históricos, o mundo dos fatos verídicos e verificáveis manchando de sangue as páginas dos livros. Talvez essas sejam as páginas mais angustiantes da obra de Verunschck, as páginas em que a imaginação não recebe convite algum, é tudo terrivelmente palpável.

Junto disso, na ficção, “Uaara-Iñe-e viu que sua vida e sua morte se davam por repetidas nas vidas e nas mortes de outras crianças [...] muitas Iñe-es passando sob sua vista [...] morrendo tudinho de igual morte, em tempo muito curto de viver, tudo, tudo desperdiçado” (VERUNSCHK, 2021, p. 143) — embora nomeada, Iñe-e também faz parte do coro, tal a menina de Hartman. O nome de Iñe-e não existe na História, mas seu rosto existe, e seu olhar talvez se repita em muitos e muitos olhares já extintos pela violência. Acreditamos que esse é o momento crucial do sentimento de vingança da obra. Estamos lendo um livro, estamos impotentes diante de tudo que já aconteceu, que está ali noticiado, não há como mudar. A menina miranha, em vida, foi impotente contra o mal feito a ela. E então, “Uaara-Iñe-e não figurava mais nem como a menina que tinha sido nem como a onça nova [...] saiu do igapó como onça muita velha, onça que sabia ter reiva, e ódio suçaraneando dentro dela andejava pelo caminho de sangue” (VERUNSCHK, 2021, p. 145) — estamos com Iñe-e, não somos onça, mas o nosso ódio a acompanha.

Uaara-Iñe-e sai para sua caçada, Spix e Martius estão mortos. Então a narradora passa a se despir daquilo que vinha usando: da pele humana à língua portuguesa: “E saiba que não quero mais não também sua linguagem. Pode ficar com ela. Carecia dela pra mó de aliança. Agora, aliança tá desfeita” (VERUNSCHK, 2021, p. 155) — o português, o leitor, necessários para que a história pudesse ser assim narrada, descartados, com toda justeza, pela onça. Afinal, não há razão para aliança e nem para confiança. E num giro, a ameaça final se volta para nós, que tentávamos acompanhar o passo de Iñe-e, “o que eu quero, mecê não haverá de me dar pela afeição que disse me ter, que eu sei [...] hora dessas eu mesma pego e tomo de mecê no uso da mais fina força. Se prepare” (VERUNSCHK, 2021, p. 155).

Pela mistura de vozes narrativas — ou talvez pela sua intensificação; no começo ainda mais próxima do humano, ao final, transfigurada na voz da onça que logo irá nos deixar, mas que paira ameaçadora; é possível ir do luto desmedido e entristecido à fantasia da vingança. Ou não só ir de um

para o outro, mas lê-los juntos, indissociáveis. A perda e a revolta da perda. Ao falar de luto, Freud fala que é um trabalho da memória, que não deve ser interrompido — ao fim do trabalho, o que se perdeu está incorporado agora em quem perdeu. Mas é preciso pensar a perda. É preciso meditá-la. É preciso mensurá-la. O romance de Verunschik nos possibilita isso — antes não conhecíamos, agora conhecemos. Agora posso saber, ou imaginar, o que perdi. Mas vamos além.

Ao anunciar que suas palavras estão envenenadas e incendiadas logo nas primeiras páginas, e que assim é possível “ferir melhor”, Verunschik também nos oferece a possibilidade da vingança, ainda que apenas uma fantasia diante de um desejo insatisfeito. Essa é uma boa fantasia, a que se faz pela linguagem, pelo esmero com o trabalho do texto. É também uma boa fantasia porque nos permite um riso de escárnio. Em nome de deus foram perpetradas, e são, tantas violências — e o ensino é oferecer a outra face, humildade. Mas o romance não compartilha desse deus, dessa visão. Não há porque não usufruir do prazer de ver alguém que fez o mal sentindo dor ou medo ou pânico — sentindo exatamente o que fez uma criança sentir. Ainda mais: nós não temos acesso ao momento real da morte dos botânicos, nós não estamos fazendo de fato nada contra esses indivíduos. Aqui, o ataque é no âmbito da memória.

Se é no âmbito da memória, se faz parte da criação literária, se está circunscrito ao espaço do texto, não há motivo para temer a fantasia da vingança proporcionada pela escritora. Estamos de luto, sim. No Brasil, as perdas são sempre enormes — mas não precisamos nos resignar a elas. Há o que fazer. Mais do que o “e se” fosse possível um outro mundo para essa criança, há ainda imaginar novos mundos para o presente.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BARTHES, R. *O Grau Zero da Escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2014.
- FREUD, S. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FREUD, S. O poeta e o fantasiar. Trad. Ernani Chaves. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.
- HARTMAN, S. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. Floresta. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.
- KEHL, M. R. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.
- OZIEWICZ, M. Speculative Fiction. *Oxford Research Encyclopedias: Literature*. 29 de mar. de 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78>. Acesso em: 02/04/2024.
- VERUNSCHK, M. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19095/12396>. Acesso em: 16 dez 2023.
- WHITE, H. *O texto histórico como artefato literário*. Disponível em: <https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/07/hayden-white-o-texto-historico-como-artefato-literario.pdf>. Acesso em: 07/04/2024.

MITO, INICIAÇÃO ONÍRICA E CINEMA NA NARRATIVA MÊHĨ

MYTH, DREAM INITIATION AND CINEMA IN MÊHĨ NARRATIVE

Dossiê:

Fabulações e cenas especulativas



ORGANIZADORES:

Dr. André Luís Gomes



Dr. Pablo Gonçalo Martins



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 64, abr. 2024

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 22/03/2024

Aceito em: 05/04/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Gustavo de Castro da Silva



UnB | gustavocastroesilva@gmail.com

Leonardo Hecht



UnB | hecht.leo@gmail.com

Resumo/Abstract

Análise comparativa e interpretativa do mito de iniciação xamânica Krahô descrito pelo pajé Domingos Crate, com o imaginário indígena presente nos longas metragens "Chuva é cantoria na aldeia dos mortos" (2018) e "A flor do buriti" (2023), ambos dirigidos por Renée Nader Messoria e João Salaviza. A partir de imersão na comunidade Krahô, realizamos uma crítica e um paralelo entre a vida onírica e iniciática dos Krahô e a ficção cinematográfica.

Palavras-chave: ficção especulativa, cosmologias indígenas, Krahô, cinema.

Comparative and interpretative analysis of the Krahô shamanic initiation myth described by the shaman Domingos Crate, with the indigenous imagery present in the feature films "Chuva é cantoria na aldeia dos mortos" (2018) and "A flor do buriti" (2023), both directed by Renée Nader Messoria and João Salaviza. From immersion in the Krahô community, we carry out a critique and a parallel between the dreamlike and initiatory life of the Krahô and cinematic fiction.

Keywords: speculative fiction, indigenous cosmologies, Krahô, film.

INTRODUÇÃO

Este artigo visa relatar uma experiência de convivência com o povo indígena Krahô da aldeia Pedra Branca (TO)¹. A partir de relatos, conversações e filmes dessa experiência refletimos sobre algumas imagens constituintes da socialidade Krahô que emergem da relação com não-humanos: como seus mitos, lugares, sonhos e artefatos. Os Krahô se autodenominam *mêhĩ*, que pode significar “gente”, ou mais precisamente “nosso corpo”, “nossa carne”. Os *mêhĩ* falam uma língua Timbira, que pertence ao tronco linguístico Macro-Jê. Ao longo das nossas visitas à aldeia, algo que chamou atenção foi o fato dos *mêhĩ* utilizarem a mesma palavra, *carõ*, para nomear tanto a alma quanto a imagem. Para os *mêhĩ*, tudo que existe tem *carõ*. Além de alma dos falecidos, essa palavra também é utilizada para designar o “espírito”, no sentido de “força vital”, como também a “fotografia”, no sentido de “duplo” ou “sombra”. Segundo Manuela Carneiro da Cunha (1986, p. 65), *carõ* é “um princípio vital que habita o corpo — sem, no entanto, se confundir com ele, pois pode ausentar-se (em sonhos e doenças), assumir uma forma diferente da deste, e está destinado a ele sobreviver”.

De acordo com a cosmologia Krahô, o *carõ* (imagem) do corpo dos mortos, como seus pertences e lembranças, deve ser esquecido e apagado por seus parentes, com o objetivo de romper os laços de saudade que continua a ligá-los aos vivos. Caso contrário, a alma do morto torna-se um inimigo em potencial, pois pode querer levar a imagem de seus parentes consigo para o mundo dos mortos, gerando riscos para os vivos, como doenças ou morte. Assim, para os *mêhĩ*, não importa o quanto tentamos aprisionar as imagens do corpo dos mortos no tempo, ao tentar conservá-las como eram estamos apenas atizando a saudade de como não podem mais ser. Em oposição, depois que o caráter nocivo da imagem do morto é apaziguado pela cerimônia funerária, como veremos mais à frente, os vivos devem se dedicar em guardar e rememorar as imagens dos conhecimentos, pensamentos, histórias e caminhos de seus antepassados, necessários para que o coletivo continue se reproduzindo no tempo.

Nesse sentido, atualmente, o audiovisual é uma das ferramentas que os *mêhĩ* têm usado para manter viva a memória de sua cultura. Sabendo que muitos não-indígenas ainda retratam os povos indígenas de modo generalizante, os jovens do grupo audiovisual *Mentuwajê Guardiões da Cultura* estão se apropriando da capacidade de contra-esquecimento da expressão audiovisual como forma de (re)tomar a palavra e contar suas próprias histórias.

Inspirados pelo pajé Domingos Crate, que está empenhado em preservar uma memória sobre si que possa ser acessada pelos mais jovens mesmo depois de sua morte. Nossa proposta é investigar as possibilidades de relação entre relatos biográficos gravados junto a anciões *mêhĩ* e obras de ficção especulativa conectadas à cosmologias indígenas no cinema. À medida que acompanhamos como as estratégias de resistência do povo *mêhĩ* vão mudando e se atualizando através do tempo, entraremos em contato com a ficção especulativa por meio da iniciação onírica dos Krahô e por meio da recriação de fatos históricos, que se articulam para além de narrativas estabelecidas pela documentação oficial.

Neste artigo, a ficção especulativa nos ajuda a pensar não só sobre a iniciação onírica, mas também sobre a fantasia, a ficção científica e o realismo mágico. O termo “ficção especulativa” foi utilizado pela primeira vez por Robert A. Heinlein, em 1974, no ensaio *On writing of speculative fiction*, em que o autor propõe que “especular é fugir de nosso enveredado antropocentrismo e considerar a sério a existência de um mundo essencialmente estrangeiro e não-humano” (*apud* Martins, 2021, p. 44). A ficção especulativa explora imaginários que abarcam realidades diversas, e as incluem a partir de diferentes níveis de realidades. Tal ficção é uma noção particularmente rica a nosso artigo, por sua capacidade de imaginar realidades oníricas, como aquelas presente no universo iniciático Krahô. Viveiros de Castro chamou de “onirismo especulativo”, ao se referir à filosofia yanomami no prefácio de *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015), a capacidade de reimaginação indígena, mediante uma relação própria entre sonho e realidade, entre passado, presente e futuro.

1. Nossa primeira visita aos Krahô ocorreu no final de 2014, em função do projeto “Formação de agentes guardiões da cultura” (MINC), quando passamos nove meses na aldeia Pedra Branca, realizando trabalho de assessoria em produção e edição de vídeos para os jovens do grupo audiovisual *Mentuwajê Guardiões da Cultura*. Neste projeto, produzimos mais de 20 vídeos que abordavam assuntos como os cantos, rituais e território Krahô, para uso como material didático nas escolas das aldeias. Desde então passamos a visitar todos os anos a Terra Indígena Krahô. Até que, em 2021, fomos chamados para nova assessoria audiovisual pelo projeto “Cantos e mitos - manter viva nossa voz” (Lei Aldir Blanc). Tal iniciativa convergiu com a presença dos diretores de “A flor do buriti” na aldeia e o convite para participar do filme.

Para os *mêhĩ*, apropriação e intencionalidade são traços que caracterizam não só as vidas humanas, como também os sonhos, os animais e os objetos. O *carõ* tem uma presença que borra a conhecida distinção moderna entre humanidade e natureza. Não nos interessa revelar o significado de *carõ* em si, reduzindo-o a um sentido, mas dar atenção às divergências entre pontos de vista e suas implicações para a produção de conhecimento, percebendo como o *carõ* se torna significativo para as pessoas durante seu processo pessoal de construção de sentidos sobre o mundo onírico Krahô.

Para este fim, o artigo se apoia em pesquisa participante, com a imersão na aldeia Krahô de Pedra Branca e em entrevistas gravadas com o pajé Domingos Crate e com a guardiã de saberes Franciline Wyrkwyj. As entrevistas foram depois transcritas, traduzidas, analisadas e submetidas para checagem com os entrevistados. Na primeira parte do artigo, apresentamos brevemente a personagem Domingos Crate e sua iniciação como pajé. Na segunda parte, apresentamos um paralelo entre duas iniciações: a de Crate com a de Ihjãc, personagem do longa-metragem de ficção *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de Renée Nader Messora e João Salaviza. Comparamos as duas iniciações a partir do mito de *Tyrcre* que é explicado na primeira parte do texto. Na terceira parte, analisamos o filme *A flor do buriti* (2023), dos mesmos diretores, que foi inspirado no massacre dos Krahô ocorrido em 1940. Buscamos imagens para o filme na memória de Franciline Wyrkwyj que, aos dez anos, presenciou o referido massacre. Nossas conclusões retomam a importância da ficção especulativa como um conceito fundamental para a reimaginação das histórias indígenas e o seu reposicionamento tanto em relação ao passado quanto em relação ao presente e ao futuro.

“O PÁSSARO DO MAR TOMA A RAJADA DE INVERNO COMO ROUPA PARA O SEU CORPO” (BLAKE APUD BACHELARD, 2001)

Na aldeia Pedra Branca, localizada no estado do Tocantins, em uma pequena casa feita de paredes de taipa e telhado de palha, vive o velho pajé Domingos Crate com sua filha, Mihkwyj, o genro, Pohprà, e alguns netos. Do pátio da aldeia circular, característica das aldeias Timbira, se vê pelos caminhos radiais uma grande serra que margeia as casas ao fundo. A Pedra Branca é chamada de “capital” pelos *mêhĩ*, pois é a mais antiga aldeia em atividade e com a maior população, cerca de 600 habitantes, dentre as 38 aldeias desse povo. Crate tem mais de setenta anos, é alto, magro, tem rosto largo e bochechas proeminentes, que lhe dão uma feição de bonomia. Sua trajetória de vida foi marcada por intensa mobilidade, porém, atualmente, precisa que seus parentes o carreguem quando sai para cantar em algum ritual ou resolver algo na cidade. Em 2018, Crate pisou em um buraco, quando andava de madrugada com seu cajado pela aldeia, e fraturou o fêmur. A fratura infeccionou no hospital, fazendo com que ele tivesse que amputar a perna esquerda. Crate se caracteriza por ser um formidável contador de histórias, daqueles que quase todas as noites as pessoas se reúnem ao seu redor pedindo para que conte alguma narrativa mítica ou passagem de sua vida.

Seduzidos pelas histórias de Crate, mesmo com medo dos cachorros bravos que rondavam sua casa, passamos a visitá-lo algumas noites interessados nas suas histórias. Assim, fomos construindo uma amizade que também se tornou uma pesquisa colaborativa. Com o tempo de convivência, fomos ganhando confiança um no outro, até que um dia Crate pediu para ser gravado contando a “história do seu estudo de pajé”². Ele explicou que queria gravar as histórias como maneira de deixar uma memória que permanecesse para além do desaparecimento de seu corpo. Ele queria produzir um arquivo com suas histórias que pudesse ser acessado pelos mais jovens, mesmo depois de sua morte. No dia seguinte, fomos à casa de Crate com o gravador. Sentamos bem perto um do outro para sua voz ser bem captada. Ele falava como quem sussurra uma cantiga, tinha a voz leve e baixinha, como a dos espíritos *mêcarõ* (plural de *carõ*).

Quando era menino, Crate fez uma viagem com a mãe e o pai para a aldeia Xerente de onde vieram. Seu tio, Joaquim Aratã, era pajé e queria passar o poder ao sobrinho. Durante essa temporada nos Xerente, Crate cresceu e se tornou pajé. Ao conhecer Joaquim, ele disse: “*quetti, wa wajaka amjĩ*

2. A gravação se deu em março de 2015. Crate contou a história em sua língua (*mêhĩ jarkwa*) e mais tarde a tradução para o português foi feita pelo professor Silas Wôcôô.

to *prām*” (tio, eu quero me fazer pajé). Além de revelar o desejo de ser iniciado, a expressão usada por Crate está intrinsecamente relacionada a contextos míticos e xamânicos, nos quais o termo “*amjĩ to*” é empregado para revelar a capacidade de se metamorfosear em outros seres. No mito do *Tyrcreē*³, que narra a história do primeiro pajé *mēhĩ*, “*Tyrcreē panti nã amjĩ to*” (Tyrcreē vira arara grande). “*Amjĩ to*”, nesse sentido, poderia ser traduzido por “virar”, “imitar”, “transformar-se”, “fazer a si mesmo” um outro ser, com outros atributos e potencialidades. Tradutores do mundo das transformações, os *wajaka* (pajés) são exímios em pegar a “capacidade agentiva”⁴ de “fazer mundo” (*worlding*) de outros seres e imitá-las em suas próprias performances.

A iniciação e a formação do pajé requerem processo de “aparentamento” com os espíritos que passam, sobretudo, pela transformação do corpo mediante resguardos. Ter a marca do resguardo no corpo é constitutivo da socialidade *mēhĩ*. Cada resguardo produz corpos distintos e visões diferentes. O pajé, em específico, “deve realizar um resguardo que o prepare para ouvir as plantas, os animais, os mortos” (PRUMKWYJ, 2017, p. 115). Esse não é um aprendizado apenas *sobre* as plantas e os animais, mas um aprendizado *com* as próprias plantas e animais. Plantas e animais se sentem atraídos por pessoas que têm o sangue limpo e podem querer fazê-las pajés. Na concepção cosmológica de socialidade *mēhĩ*, cada planta e animal tem o seu duplo, sua imitação, sua cultura e seu “modo de ser” (*amjĩ tonxà*). A imitação do “modo de ser” do outro também consiste numa forma de assumir o seu ponto de vista e capturar sua agência específica sobre o mundo. O que nos diz que a noção de “virar/imitar” entre os *mēhĩ* não é exatamente a mesma visão aristotélica de verossimilhança, ou seja, a ideia de “aparência de verdade” ou de “verdadeira plausibilidade”⁵.

Nos processos de resguardo mais conhecidos para se tornar *wajaka* entre os *mēhĩ*, o aprendiz de pajé deve ficar escondido dos olhares alheios, em reclusão e isolamento. Crate, porém, se deslocou de sua aldeia para se iniciar à maneira antiga, participando de um resguardo que era feito coletivamente no pátio da aldeia, onde todos vão para ver e serem vistos, por ser o lugar onde grande parte dos rituais acontecem. Ele e seus colegas ficaram sete dias e sete noites sem comer, sentados em esteiras de palha no pátio, pegando sol e sereno. Em se tratando de pajelança entre os Akwē Xerente, Curt Nimuendajú trouxe as primeiras informações em 1942, depois de ouvir relatos sobre o ritual *dahēlwakulkwá*, que traduziu por “a cerimônia do Grande Jejum” (NIMUENDAJÚ, 1942, p. 93).

Antigamente, os pajés xerente “pegavam” seus conhecimentos com *sdakro tdekwa* (“dono do calor do sol”) e participavam desse ritual que marcava o fim da iniciação dos pajés. É interessante notar que há cinquenta anos os Xerente não realizam mais esse ritual que, no passado, apresentava os iniciados publicamente à comunidade. Além da redução no número de pajés Timbira, o desaparecimento do rito parece gerar dúvidas sobre os fundamentos que regem a formação dos pajés nos dias de hoje. “A formação atual parece ser entendida como excessivamente privada, o que dificulta o controle social sobre ela

3. “No mito, *Tyrcreē* ficou muito doente, estava lá abandonado no meio do mato, com o ouvido cheio de pus por conta de uma minúscula formiga que ali resolveu se instalar. Quando resgatado pelos urubus e levado ao mundo celeste, *Tyrcreē* foi curado pelos pássaros, que alimentaram ele com suas comidas (cada pássaro possuía um alimento diferente, o mito detalha isso). O ato de alimentar cria o aparentamento. O chefe Gavião Real iniciou *Tyrcreē* nas artes xamânicas de ver e ouvir de longe, de se transformar e conversar com os espíritos das plantas e animais” (LIMA, 2016, p. 218).

4. De acordo com Els Lagrou (2009, p. 116), capacidade agentiva é “a capacidade do objeto de agir sobre o mundo à sua volta”. Lagrou pega emprestado de Alfred Gell o conceito de agência, para desdobrá-lo na antropologia da arte. Em seu livro chamado *Arte e Agência* (2020), Gell explica que um objeto tem agência não porque lhe atribuímos vida biológica, mas porque participa de uma teia de relações, constituídas através de processos cognitivos de abdução de intencionalidade. “Temos um exemplo de ‘agência’ sempre que se acredita que um evento acontece por causa de uma ‘intenção’ encontrada na pessoa ou coisa que inicia uma sequência causal” (GELL, 2020, p. 46). A ideia de agência, portanto, está ligada à noção de subjetividade, intencionalidade e reflexividade que definem a possibilidade de um determinado ser ocupar a posição de sujeito. Dizer que os espíritos e animais têm agência, é dizer que eles são pessoas, atribuindo aos não-humanos a capacidade de intencionalidade consciente que habilita alguém a ocupar a posição de sujeito. Viveiros de Castro (2002, p. 372) nos diz que, “é sujeito quem é capaz de adotar um ponto de vista”. Nesse sentido, não é uma potencialidade única da “pessoa humana”, mas compartilhada por outros seres do cosmos.

5. A noção de mimese entre os *mēhĩ* está associada à ideia de metamorfose corporal presente no mito e traduz uma experiência sensível com o mundo que se aproxima da ideia de um “devir” (DELEUZE; GUATARRI, 1997). O pajé está em constante devir: ele não é, mas está alguma coisa, sua condição é transitória. O objetivo da mimese é capturar a agência do outro, deixando-se aparentar por ele. O corpo do pajé é fabricado à imagem de seres noturnos como a coruja ou o jacu, que simbolizam mistério e sabedoria, por terem a capacidade de enxergar no escuro e escutarem sons muito sutis.

e sobre a atuação dos especialistas [pajés]” (MELO, 2016, p. 179). As descrições de Nimuendajú e de Melo sobre a cerimônia do Grande Jejum suscitam semelhanças em relação ao processo de como Crate se fez pajé. Apesar de não termos informações precisas de como a cerimônia ocorria antigamente, podemos afirmar que, se Crate não participou de um dos últimos *dahêlwakulkwá* que se tem notícia, ao menos ele se iniciou coletivamente de forma parecida com que faziam os antigos pajés.

Um ponto central nas narrativas mítico-xamânicas ameríndias é a relação de apropriação com o que vem de fora. Os *mêhĩ* se apoderaram de rituais, artefatos, cantos e saberes xamânicos de outras espécies não-humanas. A relação de apropriação ou transmissão de conhecimentos entre os *mêhĩ* é caracterizada positivamente pelo ato de “roubar” (*to hôpuro*). Esse é um “roubo” que não visa o aniquilamento do outro, mas, pelo contrário, produz um sofisticado conhecimento adquirido a partir da assimilação das qualidades sensíveis das plantas, animais e espíritos subjetivados. Borges e Niemeyer (2012, p. 269) notam que, entre os *mêhĩ*, o roubo é antes de tudo circulação: uma não-propriedade que faz disseminar e perdurar um repertório de saberes. Nessa perspectiva, não se deve apenas guardar os conhecimentos, mas espalhar (*to cahkũm*) para que outros também se beneficiem dele. Vejamos agora um trecho do relato do Crate, onde após o momento de interdição e resguardo, seu tio e mestre Joaquim Aratã leva os jovens aprendizes a introjetarem os “poderes” dos espíritos *mêcarô*:

Juntamos de novo: “vamos fumar cachimbo?”. Nós fumamos, fumamos, até a alteração do cachimbo já estar igual a da cachaça. Nós fomos para um rio rasinho, o nome do rio é Lajeado. Os brancos que deram esse nome, a gente chama de *Kêncrà* [“Pedra Seca”]. Mergulhei no rio, só senti a água fria na cabeça, e já estava em terra firme. Tinha uma estrada bem reta, grande, e fomos indo nela. De repente apareceu um brilho intenso. Eles tinham uma casa de outra forma, parecia uma feira. O mestre disse para entrarmos. “Pronto, agora vocês têm que escolher o seu poder”. Tinha vários poderes brilhando, de todo tipo. Cada poder tinha um dono cuidando. O peixe tem o poder dele, o mosquitinho também tem. Quando a gente passava, cada um já mostrava o seu poder pra gente. Nós estávamos na área de todos os espíritos dos bichos que existem no Brasil. Eu gostei muito, mas eu só fiquei olhando. Cada pessoa pegou um poder luminoso e colocou no braço. Nosso pajé foi levando a gente para o chefe dos poderes que estava lá sentado. Ele tinha olhos claros e um cabelo loiro, igual cristão. O poder dele estava brilhando no peito, era tipo um colar feito de poderes. Quando a gente chegou, esse chefe apertou a mão de cada pessoa e o poder que eles tinham pegado entrava no corpo deles. Todos fizeram com ele e eu estava quietinho. Então ele me olhou e disse para o tio: “E esse aí, não escolheu o poder dele?”. Antes de entrar o tio já tinha me dado conselho pra não pegar qualquer coisa. Então eu disse: “Me escuta, eu não gostei de nada que eles pegaram, eu quero esse poder que está no seu peito”. Ele ficou me olhando, então levantou, tirou o colar do peito e colocou no meu pescoço. Na saída, senti a água fria na cabeça de novo e quando vi já tinha subido o rio de volta. Meu cabelo não tinha molhado nem nada. Depois que eu voltei, minha visão agora era de outro modo. Eu fiquei lembrando desse livro de imagens que eu recebi no corpo. Eu ficava deitado na minha cama e via até quando tinha alguém do outro lado da aldeia fazendo sexo. Via sempre alguma coisa, até o jeito de outro pajé. Pajé novo que eu era, olhava tudo. (BORGES; NIEMEYER 2012, p. 269)

Como podemos ver, os conhecimentos xamânicos não são invenções, mas conhecimentos capturados pelos pajés através da relação com “mestres-donos”, que possuem capacidades agentivas extra-humanas e habitam o espaço-tempo mítico. Esses conhecimentos são uma abertura privilegiada para o campo da alteridade, não só pela maneira como são capturados, mas pelo seu próprio conteúdo. Neles, os espíritos e animais se manifestam com características humanas, descortinando um universo relacional entre humanos e não-humanos, que geralmente apenas os pajés têm acesso. Essas

narrativas são habitadas por vozes de distintos sujeitos, que retratam como agem múltiplas espécies num universo em que a posição de sujeito varia relacionamente.

Em uma noite de andança pelo cerrado, o mestre leva os aprendizes ao *Kencrã* para que visitem os espíritos não na beira do rio, mas no fundo dele, na “Aldeia dos Mortos” (*Preeti*⁶). Logo na saída eles fumam uma grande quantidade de tabaco, sendo uma das técnicas de manipulação sensorial mais conhecidas nos processos de “desterritorialização do olhar”⁷ (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 332) envolvidos no xamanismo. Crate compara essa alteração ao efeito da cachaça (*cacô xyre*, literalmente “líquido amargo”), que é frequentemente associada ao estado de “leveza” e “transparência”⁸ que os pajés procuram atingir para adentrar o espaço do sonho. O sonho é visto pelos *mêhĩ* como uma experiência vivida pelo corpo através do “vagar da alma”, por isso não se opõe ao real. Os sonhos referem-se a espaços-tempos múltiplos que simultaneamente coexistem e se emaranham. Como notado por Morim de Lima (2016, p. 356), os encontros entre pajés e espíritos também ocorrem em sonhos e são muitas vezes relatados sem esse “enquadramento” que delimita o que é sonho e o que é vigília.

Em sua fala, Crate descreve os “poderes” dos *mêcarõ* como “colares” que emitem “um brilho intenso” e depois como “um livro de imagens” que ele recebeu no corpo. Na língua Timbira, Crate utilizou a palavra *hôm nõ* para designar o que traduzimos por “poder”, no sentido de se aproximar de uma “capacidade agentiva”⁴. Mais tarde, voltamos algumas vezes à sua casa, para tirar dúvidas sobre o termo. Ele disse que *hôm nõ* é aquilo que o *carõ* passa ao *wajaka* como forma de provocar nele o seu “poder”; são artefatos invisíveis que funcionam como índice das relações estabelecidas entre o pajé e seu “espírito auxiliar”. Ao traduzir *hôm nõ* por “colar”, notamos como Crate também sugere uma analogia entre os poderes xamânicos e os colares *mêhĩ* fabricados para os rituais. Nestes, os colares circulam como índice de força e beleza, pois contêm os elementos artísticos *mêhĩ* que fabricam o corpo dos parentes⁹. Os colares, nesse sentido, auxiliam na reprodução da singularidade étnica do grupo, contribuindo para a singularização de cada sujeito Krahô.

Nas trocas do universo *mêhĩ*, as coisas são a personificação de quem as produziu. Dar algo a alguém é dar parte de si, de sua imagem vital a alguém. Através das trocas das coisas tornam-se visíveis as próprias relações entre as pessoas. Visto que os bens materiais e imateriais possuem seus donos-mestres num mundo de múltiplos domínios, os pajés aparecem aqui não como proprietários individuais de um saber/poder, mas como agentes que realizam as mediações com uma alteridade plural. Ao externalizarem seus conhecimentos, os pajés o fazem circular, conectando redes de pessoas e permitindo a potencial (re)apropriação por outros. Através dos artefatos xamânicos, os *wajaka* assim o são, porque suas imagens ancestrais foram antes, de tal modo que serão novamente. Como um “livro de imagens” que sobrevive à passagem do tempo, o *hôm nõ* guarda a visão, o pensamento, as palavras e o caminho dos antepassados, que são concebidos como “arqui ou meta genitores dos vivos” (PACKER, 2020, p. 170). Em uma de nossas conversas, Crate contou que não chegou a conhecer seu bisavô Vicente Kratpê em vida, mas que pelo fato dele também ter sido pajé do “espírito-dono” do *Cristão*¹⁰, eles se comunicam atualmente por meio desse *hôm nõ* que, de certa maneira, também funciona como um “rádio” ou um “veículo” que os conecta.

6. De acordo com a cosmografia *mêhĩ*, a aldeia dos mortos se localiza a oeste, sob as águas de um grande e raso rio. “A região localizada a oeste é caracterizada pelo pensamento krahô como marcada pela noite, pelo frio e pela imobilidade e, não por acaso, é justamente nessa direção que se localiza Preeti, a aldeia dos mortos” (PACKER, 2020, p. 204).

7. Através de processos de “desterritorialização do olhar”, o pajé aprende a “ver” relações, tomando visível os tráficos da visão entre os seres.

8. Creuza Prumkwj (2018, p. 43) destaca que “o pajé tem um olhar transparente, como uma coruja que roda o pescoço e enxerga tudo”.

9. O corpo é entendido pelos *mêhĩ* em sua dimensão estética e performática, como conjunto de afecções, de linguagens, códigos, grafismos, sonoridades, hábitos e modos de ser. É um corpo trabalhado e vestido ritualmente. Por isso, “a vestimenta ritual adquirida é um componente essencial na construção dos corpos de pessoas humanas, o que envolve simultaneamente a fabricação do parentesco e os processos de metamorfose e desumanização” (LIMA, 2016, p. 256).

10. Antigamente, os *mêhĩ* chamavam os não-indígenas, de forma geral, de cristãos. Isso se deve ao fato de que, os primeiros contatos que os *mêhĩ* tiveram com não-indígenas de forma mais intensa, no início do século XIX, foram através de missionários, católicos ou evangélicos, que tentaram, sem sucesso, convertê-los ao cristianismo. No relato, Crate usa estereótipos europeus (“olhos claros e um cabelo loiro”) para se referir ao “cristão”, como uma forma de se remeter à ancestralidade dos não-indígenas e, depois, afirma-lo como um dos seus “espíritos-donos”.

Como podemos ver, a partir da ida do Crate à *Preeti*, os brancos aparecem como mais um “dono-mestre” entre os espíritos que povoam o cosmos. É interessante notar que Crate sempre conseguiu traçar relações de afeto e aliança com os brancos, algo que não é tão comum na região onde ele mora. Podemos citar, como exemplo, sua participação na GRIN¹¹ e também seu trabalho como tratorista na FUNAI quando era jovem. Conectando sua trajetória de vida com a experiência cotidianamente vivida pelos *mêhĩ* na cidade de Itacajá-TO, podemos sugerir que os brancos são assimilados pelo pajé a uma dupla condição de “mestres” e “patrões”¹². Dito isso, para onde podemos levar os *hôm nô*? Que histórias podemos escrever com eles? Imaginamos que quando Crate “veste” o colar do *Cristão*, ele não pretende se disfarçar ou dar uma imagem falsa de si. Pode-se dizer, contudo, que ele se engaja em criar conexões entre o mundo dos *mêhĩ* e o mundo dos *cupẽ* (“brancos”, “não-indígenas”). Ao vestir o colar do *Cristão*, Crate faz acordos que podem produzir a formação de novas configurações políticas, convertendo a relação predatória com os fazendeiros em proteção. Considerando que os *cupẽ* aliados geralmente são vistos pelos *mêhĩ* como porta de entrada para as mercadorias não-indígenas, trata-se, portanto, de uma estratégia de transformar “donos predadores” em “provedores de recursos” (LIMA, 2016, p. 253).

“CADA TECNOLOGIA TRAZ À TONA UM TIPO DE MEMÓRIA” (DERRIDA, 2005)

Além de travar negociações cosmopolíticas com os espíritos dos mortos, Domingos Crate também se engajou em outro território de disputa das imagens, o território das telas do cinema. Crate participou como ator do filme de longa-metragem de ficção *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de Renée Nader Messor e João Salaviza. O filme, de certa forma, especula o que aconteceria se um jovem *mêhĩ* decidisse recusar o chamado para se tornar pajé. Crate participou de apenas uma, porém icônica cena do filme, em que interpreta a si mesmo, um grande pajé. Na primeira cena do filme, o jovem Ihjã avança pela floresta sozinho à noite, como se estivesse numa espécie de transe. Ele escuta a voz do seu falecido pai chamando-o a uma cachoeira. Ao chegar no local, a voz leve e sussurrada pede que Ihjã faça logo sua festa de fim de luto, uma vez que quer partir logo para a aldeia dos mortos, pois está se sentindo sozinho e com frio. A voz tenta seduzir Ihjã a entrar na água, dizendo que apanhe um peixe para ele. Ihjã recusa-se a entrar, ele sabe que o pai quer levá-lo consigo para o mundo dos mortos. Então, sem hesitar, Ihjã pega um toco de madeira e atira no rio. O toco pega fogo ao entrar em contato com a superfície da água. Assim, Ihjã atesta que aquela água não é o que aparenta ser.

Após esse encontro com o *carõ* do pai, Ihjã passa a se sentir doente. Ele tenta por um tempo esconder de todos o que está sentindo. Porém, ao notar que os sintomas permanecem, decide abrir-se com sua esposa Kôto. Ihjã confessa que tem medo de falar sobre o encontro com o falecido pai porque não quer que os outros pensem que ele está se tornando pajé. A cada dia Ihjã se sente mais doente e cansado. Kôto o convence então a procurar o pajé Domingos Crate, para que sobre tabaco na sua cabeça e possa entender o que está acontecendo. Crate confirma as suspeitas de Ihjã, ele está se tornando pajé, por isso anda de noite a falar com os espíritos dos mortos: “Quem está deixando-o assim é a Arara, seu mestre”. Crate promete falar com a Arara, mas antecipa que ela deseje Ihjã e não vai esquecê-lo.

Vale ressaltar que, em conversa informal que tivemos com os diretores do filme, em 2016, eles nos disseram que estavam preocupados na época da gravação da cena, com a reação dos espíritos em relação ao filme ficcionalizar a iniciação de um pajé. Por isso, quando os diretores convidaram Crate para participar do filme, pediram que ele consultasse os espíritos a fim de pedir permissão para as filmagens. Depois da consulta, Crate informou que os espíritos sabiam que o filme se tratava de uma “brincadeira” e não fariam mal a ninguém.

11. Guarda Rural Indígena: milícia criada pelo regime militar no Brasil na década de 1970, formada por indígenas de diversas etnias. Foi um projeto nocivo da ditadura militar de “integração” e genocídio de indígenas. Ficou conhecida por ter deixado muitas sequelas nos modos de vida dos povos originários, que sofreram prisões, torturas, assassinatos e perderam sua soberania alimentar. Por outro lado, os *mêhĩ* também resignificaram o intuito da guarda, usando-a a seu favor, pois dizem que as armas e uniformes geraram uma imagem de autoridade que pôs medo nos não-indígenas da região e fez os *mêhĩ* se sentirem mais capazes de defender seu território.

12. Atualmente, quase todos os *mêhĩ* deixam seus cartões e contas bancárias sob o controle dos donos de mercado de Itacajá, chamados por eles de “patrões”, que também são fazendeiros donos de gado. Hoje em dia o gado é a proteína base da alimentação *mêhĩ* e principal insumo usado pelos políticos e fazendeiros da região como moeda de troca com eles.

Comparando a iniciação de Ihjãc no filme com a iniciação de Crate no relato, podemos notar como são dois processos que se deram de formas diferentes. A iniciação de Ihjãc no filme foi inspirada no mito de *Tyrcreĩ* já mencionado, o mito do primeiro pajé *mêhĩ*. Já foram vários os autores que notaram as semelhanças estruturais entre o processo de aprendizagem xamânica *mêhĩ* e o mito de *Tyrcreĩ*. De certa forma, a iniciação xamânica é elaborada discursivamente pelos *mêhĩ* como o reviver do mito de *Tyrcreĩ*. Em *O mito e o xamã* (1963), Júlio Mellati sintetiza as principais etapas dessa iniciação: primeiro a pessoa adoece; depois ela está sozinha e o espírito de um animal ou de uma planta aparece; o espírito cura a enfermidade da pessoa; e, por fim, dá seus “objetos” (*hôm nõ*) a ela.

A especificidade do filme em relação ao mito se dá quando Ihjãc tenta recusar o *hôm nõ*, fugindo para a cidade de Itacajá, achando que quanto mais longe ele estiver da aldeia mais chances teria de a Arara esquecer-lo. Na segunda parte do filme, acompanhamos Ihjãc longe do seu povo e da sua cultura, enfrentando a realidade de ser um indígena no Brasil contemporâneo.

Num primeiro momento, Ihjãc vai ao hospital, acreditando que talvez a medicina dos brancos cure sua enfermidade. Na cena, vemos sua dificuldade de se fazer entender pelos brancos. De início, a enfermeira pede a Ihjãc seus documentos para que possa atendê-lo. Documentos que ele não possui, já que ali na cidade de Itacajá não há onde tirá-los. O médico, a contragosto, o examina e conclui que Ihjãc colocou na cabeça que está doente, acusando-o de hipocondríaco. Ihjãc tem certeza que está doente, ele afirma que está sentindo algo por dentro, não por fora. Ihjãc recebe alta do hospital e passa os dias seguintes a vagar pela cidade, enquanto procura um lugar para ficar interage com a cultura sertaneja dos brancos e faz ligações do orelhão tentando falar com Crate na aldeia. Não encontrando acolhimento na cidade e ainda se sentindo ameaçado pela Arara, Ihjãc desiste de fugir. Ele volta para a aldeia num belo plano de transição, no qual, através de um truque de sobreposição e variação de opacidades, vemos Ihjãc subindo a ladeira da cidade numa noite de lua cheia enquanto caminhões passam em alta velocidade por ele, imagem que vai aos poucos se fundindo e dando lugar a uma cena em que duas meninas olham para a mesma lua cheia na aldeia.

No filme, ao chegar a hora de realizar a etapa final da cerimônia funerária, conhecida como *Pàrcahãc*¹³, Ihjãc volta para a aldeia para correr com a tora e chorar a última vez pelo seu pai, como manda a tradição. No encerramento do ritual, seu tio Ropoxêt faz um discurso dizendo que já passou o tempo de recordar os mortos. Agora a família deve pensar nos filhos e netos que estão crescendo. Tudo parece voltar ao seu lugar. Kôtô faz um apelo a Ihjãc, pedindo para que ele não fique triste e, assim, possam continuar suas vidas. Mas para Ihjãc parece não haver volta: “as coisas mudaram, já não sou o mesmo. Os *mêcarõ*, agora eu os vejo, conheço as almas das coisas. Elas falam comigo. Agora eu sou assim”.

Na última cena, Ihjãc retorna de noite ao rio onde havia escutado a voz de seu pai. Num longo plano sequência, Ihjãc entra no rio lentamente, indo em direção à queda da cachoeira. Quando já quase não dá mais pé, ele hesita por um instante e, então, mergulha. Nesse momento, inicia-se uma bela e melancólica música cantada à capela por uma dupla de cantores *mêhĩ*. A queda da cachoeira continua remexendo as águas do rio, a música avança, o tempo passa e ficamos na expectativa de Ihjãc voltar à superfície. O filme acaba e ele não volta.

Em março de 2021, quando reencontramos os diretores do filme, Renée e João, na aldeia, fizemos questão de perguntar sobre a cena. Um fato curioso revelado por Renée foi que, nas sessões do filme na Europa, as pessoas em geral interpretaram que Ihjãc havia se suicidado. Enquanto que, na América Latina, as pessoas, talvez mais acostumadas às cosmologias indígenas, entenderam que Ihjãc havia se confirmado pajé. Chama atenção na cena, Ihjãc ter mergulhado no rio onde os seus antepassados o chamavam, assim como Crate mergulhou no rio Pedra Seca em sua iniciação e atravessou pa-

13. O *Pàrcahãc* é realizado cerca de um ano após o falecimento da pessoa. Ao longo da noite, canta-se um repertório específico, a fim de alegrar o *carõ* do morto uma última vez e, com isso, romper os laços de saudade que continua a ligá-lo aos vivos. Na manhã seguinte, duas toras de buriti são cortadas e emplumadas com penas dos pássaros associados à metade cerimonial do morto. A aldeia então se divide em dois grupos, que representam as metades cerimoniais *Wacmêjê* (ligado ao sol) e *Katamjê* (ligado à lua), para realizar a corrida de revezamento de toras, saindo do cerrado até o pátio da aldeia. Depois da corrida, os parentes do morto choram uma última vez sobre as toras que representam o seu corpo perante os vivos.

ra a Aldeia dos Mortos. Lembrando o que foi apontado desde a cena inicial, aquele rio não era o que aparentava ser. Ao mergulhar no rio, Ihjãc vai ao mundo dos mortos, aceitando, afinal, a Arara como mestre.¹⁴ O que acaba por confirmar a profecia de Crate no filme, de que a Arara não ia esquecê-lo.

“QUALQUER CENTELHA DE SONHO É EVIDÊNCIA” (BRAND, 2022)

No longa *A flor do buriti* (2023), novo filme da dupla Renée e João, que estreou, assim como o filme anterior, na mostra *Un Certain Regard* no Festival de Cannes, tem uma cena que, curiosamente, contrapõe a experiência de iniciação xamânica narrada no *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*. Depois de colherem folhas de tucum pelo cerrado, as personagens Kôtô e Patpro sentam perto da chapada para fazerem o beneficiamento das fibras que vão utilizar em seus artesanatos. Enquanto friccionam as folhas na perna, para separarem a fibra da casca do tucum, Kôtô conta a Patpro sobre uma tia que quase se tornou pajé. Diferente do que acontece com Ihjãc no *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*, essa tia conseguiu interromper o processo de se tornar pajé. O espírito-dono das cobras queria transformá-la em pajé e por isso deu a ela seus poderes. A tia passou então a conversar com as cobras e ver através da matéria. Ela tinha grandes poderes e era temida por todos na aldeia, porém um certo dia não quis mais dar continuidade à iniciação e conseguiu que outro pajé removesse seus poderes. Na cena do filme, Patpro diz que por mais que seja raro uma mulher se tornar pajé entre os *mêhĩ*, quando elas o são, se tornam mais fortes que os homens. Ao fim, as duas refletem que a tia provavelmente não quis se tornar pajé por ter se sentindo oprimida pelos pajés homens.

No novo filme, além da questão do xamanismo, vemos uma preocupação dos diretores em relação à reconstrução da memória e da produção intelectual de mulheres indígenas. O filme é ancorado em histórias contadas e vividas por mulheres *mêhĩ*, trazendo à tona a questão das ausências e apagamentos de pensadoras, narradoras e escritoras indígenas. É a partir das angústias, esperanças e memórias delas que as protagonistas dizem sobre si, formando uma rede de mulheres que alicerça a narrativa. No artigo *Mulheres-cabaças* (2017), Creuza Prumkwyj faz uma provocação em relação a esse apagamento das mulheres *mêhĩ* na literatura:

Ao pesquisar, vi que a maioria das coisas não é do jeito que estão registradas, porque são as mulheres que fazem e os homens que contam. Nunca saiu nada das histórias das mulheres Krahô, de como faziam as coisas, nenhum livro conta a mulher Krahô. O antropólogo pode ser mulher, pode ser homem, o que for, vai pesquisar os Krahô e só procura os homens. (PRUMKWYJ, 2017, p. 2)

Uma das personagens principais de *A flor do buriti* é a menina Jõtôt, uma criança *mêhĩ* de onze anos. Jõtôt tem sonhado com fatos que aconteceram em outras épocas da história *mêhĩ*. De certa forma, através do seu deslocamento no tempo, o filme especula sobre três momentos históricos da luta do povo *mêhĩ* pela terra: o massacre perpetrado aos Krahô em 1940 por fazendeiros da região; os filhos dos sobreviventes do massacre que são coagidos a integrar a Guarda Rural Indígena em 1969, durante a ditadura brasileira; e a luta contra o Marco Temporal nos dias de hoje.

Quando Jõtôt sonha, vemos sua alma (*carõ*) saindo do corpo e vagando por acontecimentos de outros tempos. Essa evasão da alma é impressa no filme por meio de um truque de sobreposição de imagens e variação de opacidade, parecido com aquele utilizado no *Chuva*, na cena da lua cheia.

Abordando a “viagem no tempo”, um dos temas mais trabalhados na ficção científica, *A flor do buriti* mostra como esse recurso narrativo funciona de forma diferente dentro de cosmologias indíge-

14. Na cosmologia *mêhĩ*, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos se interpenetram através das almas, formando um universo integralmente relacional. Sendo assim, não é tanto o corpo humano de Ihjãc que vai ao mundo dos mortos quanto, mais precisamente, seu duplo, sua imagem. Quando o duplo de uma pessoa comum visita a aldeia dos mortos, pode ser interpretado como doença ou prenúncio de morte, porém os duplos dos pajés têm o potencial de transpor fronteiras corporais no que concerne à espécie e à condição de vivo ou morto. O pajé vive entre os humanos, mas é diferente deles, vive entre os *mêcarõ*, mas não é um deles: por ser de natureza ambígua, o pajé se torna um mediador capaz de transitar entre o visível e o invisível, os vivos e os mortos, o universo dos corpos e o das imagens, sendo capaz de frequentar perspectivas não-humanas sem perder sua própria condição de sujeito.

nas. Em narrativas ocidentais, personagens brancos que fazem viagens no tempo, geralmente se deparam com aventuras empolgantes e diversas possibilidades ao visitar outras épocas. Jõtòt, por outro lado, se depara com a violência e a brutalidade ao vagar por épocas passadas, presenciando os seus parentes mortos num massacre ou coagidos pela ditadura militar. Isso a faz temer quando sua mãe, Patpro, resolve ir à Brasília para participar dos protestos contra a tese do Marco Temporal. Jõtòt diz algo como: “não quero que você vá, lá vai estar cheio de não-indígenas”.

A viagem no tempo atua como elemento mobilizador de espaços e temporalidades no filme. A personagem de Jõtòt ocupa um lugar de intersecção entre a história e o presente na narrativa. Porém, ela também é afetada no seu espaço-tempo de origem pela experiência de retorno ao período do massacre e da ditadura. Não à toa, Patpro chama o pajé Hyjnõ para tentar curar a filha. Hyjnõ percebe que o *carõ* de Jõtòt está vagando no tempo. Ele vê os perigos que ela corre, por isso passa a acompanhar seu *carõ* de perto e indica que ela pinte o corpo com folhas do mato. Por outro lado, Hyjnõ não interrompe o processo de Jõtòt, ele acredita no potencial dela ao adquirir esses conhecimentos nos sonhos.

A cena que se passa em 1969, traz à tona especificamente uma reflexão das mulheres *mêhĩ* sobre a ditadura militar. Assistimos, assim, ao que foi a Guarda Militar Indígena pela visão das mulheres. Elas se despedem de seus filhos e maridos na beira do rio. Acreditando que nunca mais os veriam, elas cortam o cabelo dos homens enquanto entoam o choro fúnebre ritual.

Essa abordagem se diferencia em relação a outros filmes ou livros que tratam sobre o assunto da Guarda Rural Indígena, pois estes geralmente enfocam apenas a perspectiva dos homens que partiram e não das mulheres que ficaram no território. Ao lembrar essa narrativa a partir da corporalidade das mulheres *mêhĩ*, o filme visibiliza a existência e o trabalho intelectual das mulheres que contribuíram para resguardar a memória do povo Krahô.

A importância desse trabalho de resgate está na retomada e recriação de uma memória e narrativa indígena que perturba o discurso dominante. As mulheres *mêhĩ* produzem um contra-discurso de resistência em relação ao discurso hegemônico do período da ditadura no Brasil.

A flor do buriti articula, assim, um tipo de especulação que se aproxima do que faz Sadiya Hartman no livro *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2022), onde especula sobre a vida possível de jovens negras no Harlem do século XX, para além de narrativas estabelecidas pela documentação oficial.

A sequência do massacre no filme, também funciona como um modo de reativar memórias e desfazer estereótipos. Nos dias atuais, durante o ritual do *Ketwajê*, o personagem de Hyjnõ narra para os jovens como os fazendeiros os atacaram em 1940, no mesmo ritual. Vale deixar claro que, o ritual do *Ketwajê* comemora a transição dos meninos e das meninas da infância para a juventude, marcando o início de suas vidas adultas. Assim, a partir de uma retrospectiva, acompanhamos a narração de Hyjnõ enquanto assistimos à cena. Em 1940, os *mêhĩ* sofreram um massacre arquitetado por dois fazendeiros da região, Mundico Soares e Santiago. Seus pistoleiros mataram o cacique Balbino Capèr no meio do pátio da aldeia, além de muitas crianças, velhos e mulheres *mêhĩ*, somando mais de 80 mortos. Eles atacaram a maior aldeia Krahô da época, Cabeceira Grossa, que somava cerca de 200 habitantes. O ataque foi planejado pelos fazendeiros para o dia de um grande ritual de *Ketwajê*, sabendo que a aldeia estaria cheia por conta da festa.

A cena do massacre no filme foi inspirada no relato de alguns de seus sobreviventes. A principal delas foi Franciline Wyrkwyj, que tinha apenas 10 anos na época. Em dezembro de 2021, fomos à Aldeia Nova entrevistar Franciline para a pesquisa do filme. De acordo com o relato de Franciline, a aldeia estava esvaziada naquele dia, as mulheres tinham ido para a roça arrancar mandioca e os homens foram caçar para iniciar a festa do *Ketwajê*:

No final da tarde chegou na aldeia um vaqueiro trazendo um zebu branco. Ele parou na casa do cacique e amarrou o boi na árvore: “Ê, caboclo! O Santiago mandou esse boi pra vocês. Pode matar quando vocês quiserem. E fala pro seu povo que amanhã eu volto com um saco de sal que ele vai dar pra vocês”. Um *mêhĩ* ainda questionou: “Mas como nós vamos fazer essa carne sem sal?”. O va-

queiro respondeu: “Se vocês querem sal, vocês vão lá no Santiago”. Nós resolvemos dividir a carne e ficamos esperando o sal. Os brancos nos assustaram, nós achamos que no dia seguinte ele ia trazer sal, mas era bala que ele estava falando. Os adultos passaram a noite toda cantando no pátio. Eu era bem novinha, tinha muita gente deitada em frente à casa do cacique Balbino. A gente estava dormindo quando os brancos começaram a atirar. Eu entrei pra casa e me escondi debaixo do giral de dormir. O finado Jawiu também estava. A gente se embrulhou com a esteira e uns cofos. Esse branco chegou e todo mundo foi embora. A casa ficou sem ninguém, eu estava só com ele.

No filme, os adultos saem correndo ao escutar os tiros das armas dos brancos e não conseguem voltar para buscar a personagem de Jõtòt, que estava dormindo na casa junto ao seu irmão mais novo. Situação semelhante aconteceu com Franciline, ela e seu irmão ficaram para trás na correria do massacre. Mesmo sem os adultos, os dois conseguiram esconder-se numa roça de bananas ali perto, onde mais tarde foram resgatados por um tio que os levou ao Grande Vão, lugar em que o restante dos *mêhĩ* sobreviventes ficaram escondidos por um longo tempo.

Narrando a história do massacre, Franciline reflete que ao falarem que o sal chegaria depois, os brancos quiseram passar uma mensagem de morte aos *mêhĩ*. Ao dizer que voltaria com o sal, o vaqueiro na verdade estava se referindo às balas que dispararia para matá-los. O sal aqui se torna bala, como imagem do que viria a ser o massacre.

Em 1975, o artista plástico Cildo Meireles gravou uma radionovela intitulada *Sal sem carne*, inspirada no dossiê que seu pai, o indigenista Francisco Meireles, produziu sobre o massacre de 1940 nos Krahô. A partir de sons gravados em suas pesquisas pelo interior do Goiás, em *Sal sem carne* Cildo produz um LP que trata do confronto entre territorialidades por meio da sobreposição de vozes indígenas e não-indígenas. Na radionovela, os não-indígenas definem o “índio” como aquele que só come carne assada sem sal. Esse é um estereótipo através do qual o pensamento eurocêntrico discrimina e marginaliza os povos originários há muito tempo, tratando-os como se fossem “selvagens” ou sem discurso. O título *Sal sem carne*, criado por Cildo, se conecta com o massacre à medida que subverte a imagem da carne sem sal que antecedeu o crime. Sal sem carne é uma metáfora dos tiros disparados contra os *mêhĩ*, ao mesmo tempo em que pode significar um corpo sem carne, um corpo morto, de que sobrou apenas os ossos.

Criando um território em que a não visualidade dos personagens, a ausência da imagem de seus corpos, demanda ao espectador da obra de arte desvendar a narrativa por outros sentidos que não a visão. *Sal sem carne* pode estar nos dizendo: “assim como ver, escutar é sempre formar imagens” (LEITE, 2019, p. 1902). É nessa zona de indiscernibilidade entre som, corpo e memória que Cildo nos permite questionar os “guetos” a que os indígenas são relegados no Brasil. A ideia de gueto na obra carrega a questão do deslocamento entre territórios, apontando para uma inversão da situação de colonização dos indígenas, que por se sentirem invisibilizados pela ciência e história ocidental, agora se deslocam para espaços considerados desse mesmo homem branco para escreverem suas memórias através de discursos e imagens.

A flor do buriti (2023) se conecta a *Sal sem carne*, por ser um filme que dá mais ênfase à resistência dos *mêhĩ* do que à violência dos fazendeiros. Houve um cuidado por parte dos diretores de não reproduzir a violência gráfica tanto do massacre quanto da guarda rural. A violência está lá de forma simbólica, nos sons, gestos e estética dos personagens, mas sem ser mostrada de maneira explícita.

Por meio da recriação de fatos históricos, *A flor do buriti* constrói um arco estratégico de resistência do povo Krahô, que vai mudando e se atualizando através dos tempos. Na parte final do filme, acompanhamos a viagem de Hyjnõ e Patpro à Brasília para participarem do Acampamento Terra Livre contra a tese do Marco Temporal.

Hyjnõ e Patpro vivem o dilema de lutar pelos direitos de seu povo em Brasília enquanto estão preocupados com suas famílias na aldeia. A esposa de Hyjnõ está grávida, sua filha está prestes a

nascer. A família de Patpro está mudando de aldeia e sua filha Jõtõt continua viajando no tempo. Durante o acampamento, Hyjnõ conta para Patpro sobre os sonhos que anda tendo e dali tira sinais do que vai acontecer na luta em Brasília. Essa sequência afirma a contemporaneidade indígena, mostrando como hoje em dia os *mēhĩ* precisam lutar também nos espaços institucionais e vão às cidades grandes para fazer alianças, participando das lutas encampadas há muito tempo pelo movimento indígena.

Mesmo diante do genocídio e do colonialismo, vemos que os Krahô são um povo que encontra formas de fazer parentesco e inventar mundos que resistem através dos tempos. Aqui o filme funciona como um mediador de mundos, revelando como a demarcação das terras indígenas não tem a ver apenas com os povos originários, mas com a nossa sobrevivência no planeta enquanto humanidade, e por isso deve ser uma luta travada a nível global.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a exibição de *A flor do buriti* na aldeia Pedra Branca, em agosto de 2023, escutamos as crianças perguntando aos adultos se o massacre de 1940 tinha acontecido daquela maneira mesmo. Por conta de *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*, Ihjãc teve vários problemas para explicar aos seus parentes de outras aldeias que ele não se tornou realmente um pajé. Esse tipo de experiência ou “confusão”, nos faz pensar como esses dois filmes podem ser lidos como ficções especulativas. A ficção especulativa serve de guarda-chuva para gêneros como a fantasia, a ficção científica, o realismo mágico e o horror.

Diferente da perspectiva ocidental moderna, que requer o estabelecimento de um “mundo real humano” para especular sobre situações que seriam “impossíveis”, a ficção especulativa conectada a cosmologias indígenas necessariamente borra os limites entre cultura e natureza. Não podemos esquecer que a noção de humanidade moderna foi criada a partir da figura do homem branco europeu. Em *Earth beings: ecologies of practice across andean worlds* (2015), Marisol de la Cadena nos diz que ao presumir uma distância intocável entre a Europa, definida como berço da civilização, e o resto do mundo, definido como ainda muito próximo da natureza, “os conceitos ocidentais distribuíram hierarquias naturais de humanidade pelo mundo, desconsiderando completamente os termos indígenas e seus entendimentos não-ocidentais das relações humano-naturais” (CADENA, 2015, p. 100).

Com o mundo moderno, surge a invenção da distinção ontológica entre humanos e não-humanos, eu e outro, natureza e humanidade, selvagem e civilizado. Nesta distinção, os mundos inferiores, tidos como “selvagens”, não chegam nem a ser levados em conta, pois não participam do princípio de realidade de que não podem contar.

Ao contrário da política e da ciência ocidental, os regimes de realidade dos *mēcarõ* e as práticas que trazem consigo não exigem provas para afirmar sua existência. Mesmo ameaçadas pela negação colonial, as narrativas *mēhĩ* não cessam de produzir imagens insurgentes nas frestas e insuficiências do discurso colonialista. São imagens construídas por meio de fricções entre a escritura e o apagamento, a memória e o esquecimento, o fluxo e o corte, em que vestígios de lembrança se transformam em novas formas expressivas, do mesmo modo como imagens cósmicas inescapavelmente transformam o mundo das imagens técnicas.

Considerando as histórias não contadas da população indígena brasileira, a ficção especulativa pode ser um conceito fundamental para que essas histórias sejam reimaginadas e reposicionadas tanto no passado quanto no presente. Por desafiarem a noção de humanidade moderna, essas narrativas parecem nos ensinar que o invisível não precisa servir de contraponto para uma normalidade a ser quebrada, mas que ele pode ser parte da própria realidade. São narrativas mais próximas do que Viveiros de Castro chamou no prefácio do livro *A queda do céu* (Kopenawa; Albert, 2015) de “onirismo especulativo” ao se referir à filosofia yanomami.

Quando os yanomami querem aprender algo, eles se esforçam para conhecê-la em sonho. Numa de suas célebres frases, o xamã Davi Kopenawa diz: “os brancos dormem muito, mas só sonham consigo mesmos”. Ao mesmo tempo em que aponta a desvalorização dos sonhos pelos brancos, Davi

também critica a forma como só conseguimos projetar reflexos de nós mesmos sobre o mundo, ao invés de nos abirmos para a alteridade e o desconhecido. De acordo com o xamã, por não sabermos sonhar, nós não-indígenas ignoramos os pensamentos de outros povos e lugares, não conseguindo, assim, conceber outra forma de pensar a não ser aquela que já experimentamos. É por essa razão que não conseguimos ver a imagem dos espíritos e tampouco sonhar a floresta. Em *O desejo dos outros* (2022), Hanna Limudja explica que:

Ao contrário do que supõe a psicanálise freudiana, para a qual o sonho seria o resultado de um desejo inconsciente de quem sonha, no caso dos Yanomami o sonho se constitui antes como o desejo manifesto de um outro, seja esse outro um morto, um espírito ou um animal. (LIMUDJA, 2022, p. 115)

Tal qual a filosofia yanomami, para os *mēhĩ* sonhar é um ato político. Para eles, o sonho geralmente é desencadeado por uma vontade que é completamente alheia a quem sonha. Ou seja, a pessoa que sonha é considerada objeto de desejo de um outro e, num certo sentido, se torna “presa” daquele que aparece no sonho. Consequentemente, ao acordar os *mēhĩ* poderiam se perguntar: quem está me sonhando? Quem está me causando esse sonho? Ou melhor, para incorporar a premissa das ficções especulativas: “e se” alguém estivesse me sonhando?

Nesse sentido, algo que une as histórias de Crate, Ihjãc e Jõtòt é o fato de que foram desejados e sonhados pelos espíritos *mēcarõ*, seja para se tornarem pajés ou viajar no tempo. Assim, podemos dizer que os *mēhĩ* agem por meio de suas práticas não apenas para verem os espíritos, mas para serem vistos por estes. A própria vivência dos *mēhĩ* recria o mundo dos antepassados e faz com que os espíritos se recordem dos vivos. Enquanto os antepassados olharem para os *mēhĩ*, a existência dos vivos estará assegurada, pois sua lembrança garante a produção da própria memória. O que os *mēhĩ* fazem ao sonhar com seus antepassados é, portanto, um “onirismo especulativo”. E quando articulam essa experiência em um artefato, seja ele um relato, um livro ou um filme, têm o potencial de se tornar uma ficção especulativa.

REFERÊNCIAS

- A FLOR do Buriti*. Direção: Renée Nader Messor, João Salaviza. Produção: Karõ Filmes. Brasil: Embaúba Filmes, 2023. 1 DCP (125 min).
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Martins Fontes, 2001.
- BRAND, D. *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2022.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo, Hucitec, 1978.
- CHUVA é cantoria na aldeia dos mortos*. Direção: Renée Nader Messor, João Salaviza. Produção: Karõ Filmes. Brasil: Embaúba Filmes, 2018. 1 DVD (114 min). Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/chuva>. Acesso em: 09 abril 2024.
- MELO, V. M. C. de. *O movimento do mundo: Cosmologia, alteração e xamanismo entre os Akw-Xerente*. 2016. 211 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.
- DE LA CADENA, M. *Earth beings: ecologies of practice across andean worlds*. Durham: Duke university press, 2015.
- DELEUZE, G, GUATARRI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

- GELL, A. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- HARTMAN, S. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. Floresta. São Paulo, Fósforo, 2022.
- KOPENAWA, D., ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- LEITE, C. A. O. O terceiro canto: sal sem carne (1975) de Cildo Meireles. In: *Origens*, Encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas, 28, 2019, Goiás, Goiânia, UFG, 2019.
- LIMA, A.G.M. “*Brotou batata para mim*”: cultivo, gênero e ritual entre os Krahô (TO, Brasil). 2016. . 428f. Tese (Doutorado em Antropologia) — UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.
- LIMULJA, H. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo, Ubu Editora, 2022.
- MARTINS, K.F. *Ficção especulativa no cinema negro brasileiro: a estética afrofuturista em curta-metragens*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo), UNESPAR, Curitiba, 2021.
- MELLATI, J. O mito e o xamã. *Revista do Museu Paulista*. Nova Série, v. 14, p. 60-70, São Paulo, 1963, .
- NIMUENDAJÚ, C. *The Serent*. Publications of the Frederick Webb Hodge Anniversary Publication Fund, volume IV. Los Angeles: The Southwest Museum, 1942.
- PACKER, I. *Sobre a lenha, labaredas: poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô Timbira/Brasil central*. 2020. 296f. Tese (Doutorado em Antropologia) — Unicamp, Campinas, 2020.
- KRAHÔ, C. P. Mulheres-cabaças. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 11, p. 110-117, nov. 2017.
- SAL SEM CARNE. Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Tapeçar Gravações S.A, 1974. 1 LP (50 min).
- VIVEIROS DE CASTRO, E. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)*, v. 15, n. 14-15, p. 319-338, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120>. Acesso em: 29 abr. 2024.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

PAISAGENS DE EXCLUSÃO: CENOGRAFIAS POÉTICAS DOS CAIS DE MOÇAMBIQUE

LANDSCAPES OF EXCLUSION: POETIC SCENOGRAPHIES OF THE MOZAMBIQUE PIERS

Luciana Brandão Leal  

UFV | luciana_brandao@hotmail.com

Dossiê:

Fabulações e cenas especulativas



ORGANIZADORES:

Dr. André Luís Gomes



Dr. Pablo Gonçalo Martins



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 64, abr. 2024

Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 27/02/2024

Aceito em: 02/04/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo/Abstract

Este ensaio propõe reflexões sobre os gestos literários de Noémia de Sousa e Duarte Galvão, heterônimo de Virgílio de Lemos. Ambos produziram seus textos em meados da década de 1950, em Lourenço Marques, cidade moçambicana que hoje é denominada Maputo. Há vários diálogos intertextuais entre Noémia de Sousa e Duarte Galvão, com alusões, referências e dedicatórias em poemas contundentes como os analisados neste texto. Considera-se, principalmente, as imagens dos cais moçambicanos que figuram em poemas desses escritores, com o objetivo de se analisar como se estabelecem as relações e os trânsitos nesses espaços de exclusão.

Palavras-chave: Duarte Galvão, Noémia de Sousa, exclusão, paisagem, poesia moçambicana, violência.

This essay proposes reflections on the literary gestures of Noémia de Sousa and Duarte Galvão, heteronym of Virgílio de Lemos. Both produced their texts in the mid-1950s, in Lourenço Marques, a Mozambican city that is now called Maputo. There are several intertextual dialogues between Noémia de Sousa and Duarte Galvão, with allusions, references and dedications in poems as those analyzed in this text. It mainly considers the images of Mozambican piers that appear in poems by these writers, with the aim of analyzing how relationships and transit are established in these spaces of exclusion.

Keywords: Duarte Galvão, Noémia de Sousa, exclusion, landscape, Mozambican poetry, violence.

Noémia de Sousa¹ e Duarte Galvão² são vozes marcantes nas literaturas africanas de língua portuguesa no século XX. Noémia, com seus poemas convulsivos e performáticos, denuncia espaços de exclusão e violência nas letras moçambicanas. A força comunicativa e a *performance* marcam essa voz sintomática que ecoa no cenário violento da colônia portuguesa. O livro *Sangue Negro*, reeditado no Brasil em 2016, reúne a poesia escrita entre 1949 e 1951. A escritora se empenha em registrar memórias coletivas, além de denunciar e combater a violência do mundo colonial, que já se expressa no título de seu livro: *Sangue Negro*. Duarte Galvão é um apaixonado pela língua portuguesa e por Lourenço Marques, é o heterônimo virgiliano mais engajado socialmente, sua face mais preocupada com as temáticas sociais, “com os preconceitos étnicos, com a miséria e com as injustiças” (FONSECA, 2008, p. 45). Esse heterônimo assinou o livro *Poemas do tempo presente*, interdito e apreendido pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado). Quando opta por falar sobre “o tempo presente”, Duarte Galvão já demonstra um compromisso com as temáticas sociais e políticas do território moçambicano em meados da década de 1950. Aproximar as propostas e os gestos literários desses dois escritores moçambicanos se justifica porque eles estabeleceram, mutuamente, um diálogo poético muito interessante, que se desdobrou, também, na concepção da Revista *Msafo* (1952). Há inúmeras referências em poemas de Noémia de Sousa a Duarte Galvão (Virgílio de Lemos) e vice-versa, mostrando que ambos se irmanam na construção de um discurso consonante, que também é um projeto poético para literatura moçambicana. A força dos poemas vertiginosos de Noémia de Sousa influencia e se irmana às vozes de seus contemporâneos, em “poemas verticais também de desespero” (GALVÃO *apud* LEMOS, 2009, p. 266).

Ler os poemas de desespero de Noémia de Sousa e Duarte Galvão, escritos em papéis amarelos, suscita questões relativas ao tempo e ao espaço colonial de Moçambique e, como diz Ana Mafalda Leite (2009), nos faz compartilhar olhares “de uma geração de artistas em movimento de contestação, revisitando-se ambientes marginais da cidade, um quadro de ‘personagens’ e acontecimentos que tiveram lugar nas décadas de 50 e 60 e que a poesia, de forma destruidora- -renovadora, traz ao leitor” (LEITE *apud* LEMOS, 2009, p. 09)

No contexto da “nova poesia moçambicana”, Noémia de Sousa inaugura uma dicção própria, representando, insistentemente, as figuras excluídas do cotidiano suburbano, na medida em que, como afirma Secco, “se declara como a que iluminará e libertará os destinos dos irmãos africanos marginalizados” (SECCO, 2016, p. 14). Nos versos de Noémia, transitam diversos personagens de espaços de exclusão: negros colonizados, prostitutas, trabalhadores dos portos, figuras representativas de diversos lugares periféricos. São essas figuras que se integram à voz performática do eu lírico em um esforço coletivo de luta pelo fim das imposições colonialistas. Vozes de outros poetas moçambicanos cadenciam em coro a voz de Noémia de Sousa. Duarte Galvão estabelece diálogos poéticos com Noémia de Sousa, tratando, sobretudo, dos espaços de exclusão no cenário moçambicano, construídos e legitimados pela violência colonial. Ambos se empenham em construir uma nova história e atribuir novas feições aos registros da brutalidade colonialista na medida em que “pintam a história da angústia / de um povo cuja história / se vai forjando em sofrimento” (GALVÃO *apud* LEMOS, 2009, p. 270). Os homens e mulheres marginalizados que transitam nas cenas enunciativas de Noémia de Sousa e Duarte Galvão são, essencialmente:

[...]

Os que fazem blocos de cimento

Os que vivem nas construções

1. Noémia de Sousa escreveu 46 poemas, entre 1948 e 1951, que circularam, inicialmente, em periódicos moçambicanos, como *O Brado Africano*. Em 2001, os textos foram reunidos no livro *Sangue Negro*, publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos. Em 2011, republicado pela Editora Marimbiq, de Nelson Saúte. Em 2016, em edição organizada pela Editora Kapulana, o livro foi publicado no Brasil. Noémia de Sousa figurou, também, em diversas antologias da poesia moçambicana.

2. Duarte Galvão é o heterônimo mais conhecido de Virgílio de Lemos. Assinou alguns dos livros publicados pelo poeta moçambicano, como *Poemas do tempo presente*, *Negra Azul* e os poemas publicados na Revista *Msafo* (1952). Esse heterônimo e sua voz política são muito importantes para constituição de uma face mais nacionalista de Virgílio de Lemos, poeta que fora, muitas vezes, considerado alheio às temáticas de Moçambique.

Os que cantam no cais
Os que perfuram as minas do Rand
Os que vendem peixe no bazar
Os que batem chapas nas oficinas
Os que são diligentes serventes
(GALVÃO *apud* LEMOS, 2009, p. 270).

Os olhares dos poetas se voltam aos “guetos periféricos da cidade”, em um movimento que acompanha o trânsito de pessoas comuns e a forma como elas se integram ao espaço, modificando-o ou sendo modificadas por ele. Há um movimento duplo que constitui a paisagem da exclusão: “Zapunganas e zapatas desceram / dos ghettos da periferia às cidades / e desapareceram volatilizados”. Vê-se processos de despersonalização das personagens que transitam nesses espaços. Homens dos guetos “desaparecem volatilizados” nos cenários de Moçambique evocados pelo poema; isso acontece, como veremos adiante, em paisagens como as dos cais, temática que motivou a escrita deste ensaio e que constitui o cerne desta reflexão.

Encenando o processo de dinamização do espaço territorial, social e poético, Duarte Galvão apresenta o poema “Paisagem”, “dilacerante”, na concepção de Américo Nunes, cujos versos são contundentes e representam uma análise das relações sociais predominantes nos cais de Moçambique e em todo o espaço nacional. A análise desse poema evidencia a visão crítica para expor a paisagem marcada por desigualdades e conflitos, através da estrutura colonialmente cindida da Ilha e característica dos espaços coloniais.

A descrição das relações que compõem a “paisagem” se assemelha ao que propõe Michel Collot, quando diz que a paisagem “é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma coprodução da natureza e da cultura em todas as suas manifestações” (COLLOT, 2003, p. 43). Segundo Collot (2003), para se definir a paisagem, é preciso considerar estes três componentes, unidos de forma complexa: “um local, um olhar e uma imagem” (COLLOT, 2003, p. 17). Como no poema transcrito, “Paisagem”, de Duarte Galvão, percebe-se que na geografia poética da Ilha o “encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2003, p. 18).

“Paisagem”, texto publicado em *Poemas do tempo presente*, é assinado por Duarte Galvão:

Paisagem

Negro gigante teu músculo forte
está a perder a modelação antiga e bela;
no cais medonho as tuas mãos de aço
já se habituaram a não ter descanso;
teu peito largo tornou-se porto de salvação
de todas as poeira de minérios estrangeiros;
teus sentidos perderam mesmo a vibração
ao escutar o silvo agudo dos comboios chegando;
do outro lado da baía calma cantando,
a tua gente trabalha nas salinas
e é mais feliz
que os homens das minas
ou a gente da cidade.
Negro gigante teu músculo forte
vai-se corroendo lentamente e inexoravelmente
com a música cadenciada das grandes pás de ferro
lançando minério nos porões dos cargueiros;
teu corpo forte vai mirrando
perdendo a modelação antiga e bela;
abandona o cais e vai trabalhar nas terras da gente

que é tua e vive esperando por ti;
diz a teus irmãos
de febre que a todos domina e consome
da insatisfeita fome
dos navios de todas as bandeiras
e das gentes que andam descalças e nuas.
Não lhes fale das minas do Rand
e nos homens que regressam das minas.
Fala-lhes deste cais
do que passa nas fábricas e nas ruas
e não voltes mais.
Deste lado da baía calma
morreu a esperança de uma fusão fraterna
morreu mesmo o brilho das estrelas.
Aqui os homens não se entendem.
Estão cerradas todas as janelas.
(GALVÃO *apud* LEMOS, 2009, p. 267)

No poema “Paisagem”, o eu lírico apresenta cenografias do cais moçambicano, revelando a rotina do trabalho exaustivo realizado pelos homens negros neste espaço de “chegadas e partidas”. O título do poema já revela, explicitamente, que a temática percorrerá a paisagem moçambicana: “no cais medonho as tuas mãos de aço / já se habituaram a não ter descanso” (LEMOS, 2009, p. 267). Nos versos citados há um movimento interessante: a personificação do cais, “cais medonho”, contrasta-se ao movimento de despersonificação do trabalhador, “as tuas mãos de aço / já se habituaram a não ter descanso”.

Ao descrever situações vividas nos diversos cais e ilhas moçambicanas, Duarte Galvão reproduz uma paisagem de agonia e exploração, encenando relações estabelecidas entre colonos e colonizados. Homens negros que trabalham incessantemente em portos moçambicanos, carregando e descarregando navios estrangeiros, de todas as bandeiras, “com a música cadenciada das grandes pás de ferro / lançando minério nos porões dos cargueiros”. Esses homens têm seus corpos dilacerados pelo trabalho exaustivo e pela “insatisfeita fome”. Há várias cidades portuárias em Moçambique; destacando-se, dentre elas: Maputo, Beira, Nacala e Pemba. A paisagem descrita pode se referir a qualquer um desses espaços e mesmo a outros marcados pela exploração do trabalho escravo, tornando a cena ao mesmo tempo particular e universal, uma vez que, no espaço marginal, as cenas de exploração se repetem.

Os trânsitos reiterados dos navios chegando, “o silvo agudo dos comboios chegando”, reiteram a música triste que cadencia a deterioração do homem moçambicano que vive no cais e do cais: “teu corpo forte vai mirrando / perdendo a modelação antiga e bela”. As cenas de degradação compõem a paisagem, denunciando o contraste entre a chegada dos grandes navios estrangeiros em busca do minério ali despejado.

A paisagem tem os contornos mais hostis não apenas pelo cenário que é sujo, empoeirado, incômodo ou “medonho”, como descrito. A violência da paisagem está na degradação dos homens que ali trabalham e, inexoravelmente, a compõem:

Da febre que a todos domina e consome
Da insatisfeita fome
Dos navios de todas as bandeiras
E das gentes que andam descalças e nuas.
(LEMOS, 2009, p. 267-268)

As antíteses ampliam e intensificam a oposição entre os imponentes “navios de todas as bandeiras” e as “gentes que andam descalças e nuas”. Essas “gentes” circulam no cais e compõem a paisagem real e poética: trabalhadores, prostitutas, homens e mulheres à margem social. O cenário de exclusão que se delineia nos versos é intensificado pela imponente das embarcações que nada deixam

no cais, ao contrário, levam as riquezas do território, oferecidas com muito suor e trabalho, deixando apenas “a poeira do minério”. Esgotam, também, a força física do trabalhador, que antes era “imponente”, “forte” e “belo”. Esses homens vão se corroendo “lentamente”, “inexoravelmente” pela exaustão a que são expostos no cotidiano de exploração.

O eu lírico menciona, também, as “minas do Rand”, referindo-se à África do Sul. Na época da colonização, os “moçambicanos” eram enviados para as minas do Rand como determinação do sistema de contrato. Eram os magaiças que retornavam corroídos pelas doenças e pela dureza do trabalho. Trabalhadores explorados, como os que ficaram “deste lado da baía calma”, onde a esperança já não persiste e as possibilidades de entendimento entre os homens também se esgotaram. Como se vê, o poema “Paisagem” de Duarte Galvão, cuja voz lírica é tão contundente e marcante, se vincula a paisagens múltiplas de exploração, partindo do cais moçambicano para evocar outros espaços.

O drama encenado em “Paisagem” e as cenas de exploração do povo africano se repetem em “Cais de angústia”:

Quem sabe, Baby, quem saberá
Da beleza em nossas horas de mistério
Com um olhar cheio de carvoeiras e minérios,
De canções monótonas e mágicas
E um peito salgado de maresias?

Quem sabe, Baby, quem saberá que dentro do ruído das pás de ferro
Dos baldes, do minério, dos porões
Se escondem fundas angústias
E anseios de partida para um cais distante
Que seja realmente o prometido cais?

Quem sabe, Baby, quem saberá
Dos negros que vivem neste cais
E fazem andar comboios de minério
Com a força de canções de desalento?

Quem sabe, Baby, quem saberá
Das canções de desespero, da marrabenta
Dos lamentos da Zixaxa e das Lagoas
Onde vivem os negros da cidade?
Quem poderá, Baby, saber
Ou sentir esse mundo de dor,
Sem procurar entender
O drama da vossa cor?

Quem sabe, Baby, dos minérios
Das almas dos que sonham outro cais
Outros navios, porões, minérios
Sem homens feito animais
Num porto de abrigo mais humano?
(GALVÃO *apud* LEMOS, 2009, p. 272)

Em “Cais de angústia”, outro poema assinado por Duarte Galvão, o próprio título denuncia a temática de sofrimento. A expressão “de angústia” modifica o substantivo “cais”, incide nele, qualificando-o. As cenas de exploração do trabalho negro se repetem nesse poema, vindas “do ruído das pás de ferro”. Permanece, também, a marcante despersonalização já anunciada no poema “Paisagem”, são “homens feito animais”, que sonham e anseiam as experiências de um cais mais humano. Aqui, a cena deixa explícito que o trabalhador do cais é o negro marginalizado, colonizado, lembrando os dizeres de Fanon sobre a exclusão pela “raça”. O trabalhador negro é o interlocutor do eu lírico tanto em

“Paisagem” quanto em “Cais de angústia” a quem enuncia uma pergunta que está no próprio fundamento da poesia: a problematização social, a encenação dos dramas e da violência colonial:

Quem poderá, Baby, saber
Ou sentir esse mundo de dor,
Sem procurar entender
O drama da vossa cor?
(GALVÃO *apud* LEMOS, 2009, p. 272)

Quando escreve outro poema denominado “Cais”, Noémia de Sousa repisa, com rigor, o espaço de exclusão na cena moçambicana. Neste mesmo empenho de se criar prosopopeias ao espaço, temos os versos em que se enuncia: “O cais é um gigante / sugando esforços, violentamente / O cais negro e chispante / é a nossa vida e nosso inferno [...]” (SOUSA, 2016, p. 77). Mais uma vez, há um recorte muito específico que se torna evidente pela personificação do espaço: “o cais negro”. Opção que denuncia que os homens que por ali transitam são, sobretudo, negros, colonizados, as maiores vítimas da pobreza e da fome. É desse espaço que esses homens tiram sustento, entretanto, são esforços tão intensos, o trabalho é tão desgastante que justifica a antítese: “é a nossa vida e o nosso inferno”.

Vejamos os versos do aclamado poema de Noémia de Sousa, que encena, também, a paisagem de exclusão do cais. Neste texto, por sua vez, a focalização recai sobre as mulheres marginalizadas, prostitutas que sobrevivem no/do cais, expondo seus corpos colonizados, dilacerados e violentados pelo sistema político-social preponderante na década de 1950 em Moçambique. No poema “Moças das docas” a voz lírica de Noémia de Sousa se faz plural, “nós” de resistência, para denunciar diversas formas de opressão:

Moças das docas
A Duarte Galvão

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,
viemos do outro lado da cidade
com nossos olhos espantados,
nossas almas trancadas,
nossos corpos submissos escancarados.

De mãos ávidas e vazias,
De ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se ascendendo,
de corações amarrados de repulsa,
descemos atraídas pelas luzes da cidade,
acenando convites aliciantes
como sinais luminosos na noite [...]

Agora, vida, só queremos que nos dê esperança
para aguardar o dia luminoso que se avizinha
quando mãos molhadas de ternura vierem
erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,
quando nossas cabeças se puderem levantar novamente
com dignidade
e formos novamente mulheres!
(SOUSA, 2001, p. 92-94)

O poema é dedicado a Duarte Galvão, cuja voz social sobressai no cenário moçambicano ao questionar as estruturas políticas e sociais que reforçam as exclusões típicas do universo colonial. Ficam claras algumas afinidades temáticas e semânticas que remetem a dois textos desse poeta mo-

çambicano. Os versos do poema de Sousa dialogam com os de “Moça perdida”: “Gracinha subiu aos céus / no dia da Anunciação / ninguém se cobriu de véus / na terra da perdição” (GALVÃO *apud* LEMOS, 2009, p. 275), também evidencia o diálogo com os versos de “Emily, the old prostitute”, do mesmo autor:

[...]
 Emily, a mais antiga mercadoria
 do universo antigo das meretrizes
 embora não saiba sua idade
 nem visse pelos prostíbulos
 vida tão ferozmente envelhecida
 sei que teus anos te pesam
 e és como o cargueiro
 que apesar de não ter o fundo roto
 foi retirado das longas viagens
 [...]
 (GALVÃO *apud* LEMOS, 2009, p. 276-277)

Nos três poemas citados, o cenário aparece de forma muito importante para constituição dos enunciados. No primeiro poema, “Moças das docas”, as mulheres são fugitivas de lugares precários; entretanto, onde conseguem chegar, nos portos moçambicanos, continuam sendo “das docas” (pequenos espaços destinados a manutenção das embarcações). Há um indício de caracterização pela localização, como se as subjetividades dessas mulheres estivessem marcadas pelo lugar onde se prostituem, sendo frutos daquele espaço. No poema “Moça perdida”, o adjetivo incide sobre o substantivo de duas maneiras: a moça está perdida porque morreu (Gracinha subiu aos céus) e porque é fruto da perdição (é originária da terra da perdição). Mais uma vez há a caracterização pelo lugar onde a personagem transita, como se esse submundo a modificasse, e a mulher / prostituta fosse exclusivamente fruto dele. No terceiro poema, “Emily the old prostitute”, a personagem do título é descrita como “a mais antiga mercadoria”, por ser uma senhora e por praticar a mais antiga profissão, a do “universo antigo das meretrizes”. Nos três exemplos, quando são caracterizadas pelo espaço de exclusão onde transitam ou de onde são provenientes, a palavra reforça e denuncia a exclusão de que são vítimas. Tais mulheres têm sua subjetividade desconstruída e apagada. Elas são representantes do espaço, portanto, são frutos da exclusão.

A cena enunciativa do poema “Moças das Docas”, de Noémia de Sousa, se constitui com personagens figurativamente identificadas no título, mulheres marginalizadas, vindas dos subúrbios, cujas casas de zinco e caniço denunciam a pobreza. Ao longo dos versos, descreve-se o cotidiano miserável e submisso a que estão sujeitas essas mulheres. Os versos do poema apresentam as figuras anônimas das prostitutas cujos “corpos submissos e escancarados” são consumidos pela miséria. Todavia, uma chama de esperança se anuncia na referência a um tempo em que as “fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines” tiverem condição de novamente levantarem a cabeça “com dignidade”.

Para indicar a construção de uma voz coletiva que expõe as mazelas de vidas excluídas, a escritora elege a primeira pessoa do plural como voz poética. A ideia de coletividade exposta em passagens como “somos fugitivas de todos os bairros”, “nossos olhos espantados / nossas almas trançadas / nossos corpos submissos e escancarados”, fica evidente, sobretudo, pelo uso de formas pronominais indicadoras de uma voz plural que emerge das cenas destacadas e evidencia as estratégias discursivas utilizadas por Sousa, nesse e em diversos outros poemas. Tal estratégia revela-se bastante significativa, porque estabelece uma relação de subjetividade e intersubjetividade e, como interpreta Laura Padilha, “faz com que o desejo de transformação seja mostrado como um desejo de todos, o que o torna mais ameaçador” (PADILHA, 2002, p. 185). Padilha ainda considera que, mesmo que, no discurso poético de Noémia de Sousa, não se percebam marcas explícitas de um sujeito-mulher, a sua poesia irrompe em forma de um feminino convulsionado pela revolta e por uma inadiável ânsia de libertação.

Em “Poema a Jorge Amado”, a voz lírica de Noémia de Sousa pressupõe que as cenas moçambicanas se repetem em outros cais, outros horizontes para além dos dela.

O cais...
O cais é um cais como muitos outros cais do mundo...
As estrelas também são iguais
Às que se acendem nas noites baianas
De mistério e macumba...
(Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
Ou brasileiras, brancas ou negras?)
Jorge amado, vem!
Aqui, nesta povoação africana
O povo é o mesmo também
É irmão do povo marinheiro da Baía,
Companheiro Jorge Amado,
Amigo do povo, da justiça da liberdade!

Nesse “Poema a Jorge Amado” o cais é metáfora e metonímia de vários outros espaços análogos, em que as formas de exclusão e as personagens marginalizadas são comuns. O texto reafirma o compromisso de denúncia e o lugar do poeta-escritor como o que escancara a realidade de exclusão.

Para Roland Barthes (1984, p. 51), o texto configura-se com “um espaço de múltiplas dimensões”, o que se confirma pela leitura dos poemas citados neste texto.

Como se vê, dentre poetas moçambicanos de meados século XX, sobressaem as feições empenhadas em escrever a História extra-oficial, aquela que não foi contada pelo discurso dominante. Neste empenho, destacam-se as vozes nacionalistas de Noémia de Sousa e Duarte Galvão, cujos “poemas verticais” e de combate inquietam e arrebatam seus leitores.

Noémia de Sousa e Duarte Galvão encenam, em seus textos, posicionamento político e humanitário e provocam nos leitores reflexões sobre a paisagem moçambicana, que se desdobra em vários outros contextos de exclusão. A problematização de questões humanas e sociais configura-se com uma das funções essenciais da literatura: a de encenar os sentimentos e a sociedade. Como afirma Antonio Candido (2004, p. 180): “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade, na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante”.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004. p. 176-180.
- CHABAL, P. *Vozes Moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Trad. de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Vega, 1994.
- CHAVES, R. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- CHAVES, R; MACEDO, T. (Orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Trad. de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FONSECA, M. N. S.. Afrodições: matéria de poesia. Congresso Internacional de Lusitanistas — AIL, 1999, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/afrodições.html>. Acesso em: 08 out. 2016.
- FONSECA, M. N. S.. Bordas, margens e fronteiras: sobre a relação Literatura e História. *Scripta*, PUC Minas, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 91-102, jul./dez. 1997.

- GOMES, S. C. Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão. *Via Atlântica*, São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 16, p. 29-46, dez. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460/54572>. Acesso em: 01 fev. 2017.
- LABAN, M. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v. 2.
- LEAL, L. B.. Noémia de Sousa: ética e estética de uma voz plural. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 53, p. 65-78, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/15108/12499>.
- LEAL, L. B. Duarte Galvão, feições poéticas do heterônimo social de Virgílio Lemos. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 31, n. 4, p. 139-161, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/33058>. Acesso em: 29 abr. 2024.
- LEAL, L. B.. *Virgílio de Lemos & seus heterônimos: poesia em trânsito*. São Paulo: Hucitec, 2023.
- LEAL, L. B. *Virgílio de Lemos: poesia em trânsito*. 2018. 241f. Tese (Doutorado em Letras) — Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018.
- LEITE, A. M. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2013.
- LEMOS, V. de. *Jogos de prazer: Virgílio de Lemos & heterônimos*: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2009.
- MENDONÇA, F. *Literatura moçambicana, as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.
- MENDONÇA, F. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras / Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mandlane, 1989.
- PADILHA, L. C. Silêncios rompidos. In: PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 171-186.
- SAÚTE, N. (Org.). *Nunca mais é sábado: antologia de poesia moçambicana*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- SAÚTE, N. A mãe dos poetas moçambicanos. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos - AEMO, 2001.
- SECCO, C. L. T. S. Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana. In: SOUSA, N. de. *Sangue Negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016. p. 11-25.
- SECCO, C. L. T. S. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1999.
- SOUSA, N. de. *Sangue Negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.
- SOUSA, N. de. *Sangue Negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos - AEMO, 2001.

UM OLHAR FUTURISTA SOBRE *ADMIRÁVEL MUNDO NOVO*

A FUTURISTIC LOOK ON BRAVE NEW WORLD

Renata Rezende Menezes  

UFJF | rrezendemenezes@yahoo.com.br

Dossiê:

Fabulações e cenas especulativas



ORGANIZADORES:

Dr. André Luís Gomes



Dr. Pablo Gonçalo Martins



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 64, abr. 2024

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 05/12/2023

Aceito em: 01/04/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo/Abstract

O presente artigo objetiva analisar, a partir dos pressupostos teóricos do futurismo, alguns personagens do ambiente distópico da obra *Admirável Mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, a fim de investigar aspectos dessa narrativa que se aproximam da atual sociedade do século XXI.

Palavras-chave: futurismo, distopia, sociedade.

The present article aims to analyse, based on the theoretical assumptions of Futurism, some characters of the dystopic environment of *The Brave New World* (1932), by Aldous Huxley, with the objective of investigating aspects of this narrative, which approach to the current society of the XXI century.

Keywords: futurism, dystopia, society.

INTRODUÇÃO

Em *Admirável Mundo Novo* (1932), Aldous Leonard Huxley tece uma narrativa distópica com um tom fortemente satírico, fazendo uma irreverência crítica às vanguardas e ao progresso tecnológico. Num futuro distante, a população é dividida em castas na grande Londres. Nessa distopia social, as pessoas nascem dos tubos de ensaio pelo processo Bokanovsky, que mantém a estabilidade da sociedade. Os indivíduos, fabricados por meio da produção em série, são programados para exercer determinadas tarefas, não podendo mudar sua posição e função sociais. A partir dos pressupostos teóricos do futurismo, este trabalho objetiva então analisar alguns personagens do ambiente distópico de *Admirável Mundo novo*, a fim de investigar as características desses personagens e alguns aspectos dessa narrativa que se aproximam da atual sociedade do século XXI.

AS IDEIAS FUTURISTAS DA MODERNIDADE

A Modernidade configurou um momento histórico, firmado principalmente a partir do século XX e caracterizado por grandes transformações, entre elas o progresso técnico e sua consequente mudança nos hábitos de vida da sociedade. A noção do novo e do passageiro passou a ser muito contundente e o crescimento cada vez maior da tecnologia tornou-se constante, influenciando o modo de as pessoas viverem e se relacionarem.

No que concerne aos movimentos literários, havia desde o século anterior, um desejo de mudança em busca de inovação e aventura; algo inédito que recusasse os modelos tradicionais e refletisse todas as transformações que estavam ocorrendo. Dessa forma, os movimentos de vanguarda começaram a surgir, já no final do século XIX na Europa.

As vanguardas vieram para questionar o predomínio tanto do racionalismo, como do drama humano na literatura, com o objetivo de tirar a arte do lugar comum, de uma forma irracional. O artista e escritor modernos deveriam ser transgressivamente audaciosos e curiosos, baseando-se no princípio de ataque à tradição e valorizando, assim, o que era desprezado pelos eruditos. Surge, então, o Manifesto Futurista na Itália, em fevereiro de 1909, pelas mãos de Filippo Tommaso Marinetti, no qual ele instaura as premissas do reino da máquina, da violência, da velocidade e da guerra. Na visão de Gilberto Mendonça Teles (2002), o Futurismo foi um movimento que se caracterizou predominantemente por manifestos, exaltando a vida moderna, o culto à máquina e à velocidade e pontuando a destruição do passado e das expressões literárias e linguísticas tradicionais, como a sintaxe, por exemplo.

De acordo com o teórico Franco Berardi (2019), a ambiguidade foi um campo propício para essa vanguarda de destaque, uma vez que, ao mesmo tempo, que o futurismo se apresentava como uma utopia, o que ele retratava sobre o mundo industrial e a urbanização acelerada realmente figuravam como realidades prementes. A primeira linha de montagem de automóveis foi introduzida por Henry Ford em sua fábrica no mesmo ano do Manifesto Futurista (1909), com a finalidade de execução seriada do trabalho automatizado, no qual os operários passaram a realizar as ações de forma sincronizada e fragmentada, a fim de se obter, no final do processo, a produção completa do objeto carro. Essa tecnologia concebida pelo engenheiro Charles Taylor foi altamente inovadora em termos da industrialização mecânica do novo século. Berardi (2019, p. 14) sustenta que:

O Manifesto Futurista é um hino à modernidade explosiva cujos efeitos [...] estendem-se ostensivamente pelo mundo urbanizado e industrializado euro-americano. Os objetos que ele enfatiza e que transforma em valores estéticos e políticos são a máquina, a velocidade, a violência e a Guerra.

O autor ainda destaca que a explosão do futurismo, na Itália e França, ocorreu como uma reação e um desejo de desenvolvimento industrial muito grandes, já que eram países bastante arraigados em suas tradições culturais e políticas. Porém, segundo o escritor, o futurismo não deve ser considerado apenas como uma reação a esse estado de subdesenvolvimento, mas sim como o ativador de uma “energia estética” (BERARDI, 2019, p. 15) que se alastrou por vários canais da cultura:

“devemos vê-lo como a alma estética de uma fé no futuro que permeia profundamente o espírito do capitalismo moderno.” (BERARDI, 2019, p. 15).

Teles (2002) acrescenta que como movimento efêmero, o futurismo exaltava a destruição do passado e a beleza da velocidade rumo ao futuro, numa tentativa de fugir do presente, porém sem abandonar o plano mundano. Já na visão de Marjorie Perloff (1993), o Manifesto de Marinetti soa como um recrutamento, no qual o “nós” comunal convida e agrega as pessoas por meio do seu discurso pautado na violência e precisão, que segundo ela, perfazem a fórmula do poeta:

A “amante ideal” da poesia romântica e simbolista dá lugar à *macchina* do poeta [...], capaz de atirar cães de guarda contra as soleiras das portas, enroscá-los sobre nossos pneus esquentados como colarinhos sob ferros de engomar” (PERLOFF, 1993, p. 162).

A máquina exaltada pelos futuristas é concebida como exterioridade, que de acordo com Teles (2002, p. 16), significa a máquina “pesada”, “ferruginosa e volumosa”, a qual representa as entidades trabalhando de maneira coordenada para atingir uma certa finalidade: “a máquina visível no espaço urbano e no espaço da fábrica e da rua” (2002, p. 16). Assim, o corpo-mente das pessoas deveria ser controlado por normas e instituições, a fim de se submeterem à sincronização do ritmo das máquinas. Pode-se observar então que, na alta Modernidade, a relação máquina e humano se estreita a tal ponto que a mecanização do trabalho leva à conseqüente mecanização do indivíduo.

Outros pontos conclamados por essa vanguarda foram a velocidade e a aceleração, agentes considerados fundamentais no capitalismo moderno, visto que a produtividade cada vez maior constituía um fator essencial para a expansão econômica. Teles (2002) também argumenta que a Guerra postulada por Marinetti era a guerra da audácia, aquela responsável pela higiene do mundo; utópica e anacrônica, que enaltecia o heroísmo e a competência masculinos, muito diferente das guerras tardo-modernas que vieram posteriormente, exterminando milhares de civis nos campos de concentração.

O desprezo pela mulher também figurava na agenda dos futuristas, como forma de se libertar do feminino que, para eles, simbolizava fragilidade, ternura, e era, por conseguinte, um entrave ao discurso da violência e da agressividade, indispensáveis à potência produtiva da modernização. Berardi (2019) afirma que o desprezo pela mulher provem do princípio de competitividade que passa a dominar o imaginário político e econômico da Modernidade: “O que quer dizer desprezo pela mulher? É o desprezo que o futurismo experimenta em relação ao que reduz a potência produtiva e, em última análise, agressiva”. (2019, p. 27).

A euforia futurista considerava a máquina uma grande aliada capaz de conduzir a humanidade não só ao futuro, mas principalmente à possibilidade do gozo do ócio. Os seguidores de Marinetti acreditavam veemente que as máquinas substituiriam o trabalho do homem e, desse modo, o mesmo passaria a dispor de mais tempo para gozar de seus prazeres.

Sob o ponto de vista de Berardi (2019, p. 67), a palavra vanguarda “indica também o sentido da abertura e da prefiguração de um outro futuro possível no horizonte histórico”. O autor afirma que, por isso, pode-se depreender que as noções de vanguarda e utopia estão historicamente conectadas, principalmente em relação ao início do século XX, que apostou nesse futuro utópico.

Para ele, no entanto, a utopia, além de ser um horizonte, o qual não somos capazes de alcançar, realizou-se, na prática, de maneira contrária aos ideais da vanguarda:

A realização das utopias do século XX teve geralmente a marca do totalitarismo e da violência. A utopia da máquina do futurismo italiano se transformou na modernização alienada do taylorismo fordista, da repetição automática de gestos sem liberdade. A utopia da comunidade vanguardista se transformou na realidade totalitária do fascismo. [...] Até que, no final do século que tinha acreditado no futuro, a utopia perde força e surge uma percepção oposta do iminente, do inexorável, do inevitável, uma percepção distópica (BERARDI, 2019, p. 68).

As distopias produzidas no século XX vieram para retratar de forma ficcional um futuro terrível, opressor e deliberadamente totalitário; podemos considerá-las como o resultado exagerado e negativo dos sonhos utópicos que imaginavam uma sociedade perfeita, com sonhos irreais e seres humanos infalíveis. Theodore Dalrymple (2015, p. 137) sustenta que as distopias descrevem um ambiente político e moral de maneira profética e exagerada, partindo de “tendências sociais significativas” relacionadas ao progresso e às angústias de nossa época. Os distópicos enxergam o futuro com o pessimismo dos que creem que quanto maior o domínio da tecnologia sobre a natureza, menor o controle do homem sobre si mesmo.

ADMIRÁVEIS PERSONAGENS DO MUNDO NOVO

Aldous Leonard Huxley demonstra em *Admirável Mundo Novo* (1932) uma sociedade de condicionamento moral, na qual os valores humanos foram abolidos e ninguém tem acesso ao conhecimento intelectual, a não ser o grande líder Ford e seus administradores. Todos vivem de forma estável e aqueles pertencentes à mesma casta são iguais, tanto físico como emocionalmente. Os Alfas e os Betas encontram-se no topo da pirâmide e os Gamas, Deltas e Ípsilons localizam-se em posição inferior; os que perfazem a mão de obra grosseira desse arranjo social. Qualquer oscilação de humor e de sentimentos são estabilizadas pelo soma, a droga da felicidade, que anestesia a tristeza e os pensamentos “ruins”. Dessa forma, ninguém passa por dificuldades físicas e emocionais.

A narrativa de Huxley nos apresenta uma sociedade poligâmica, do amor livre, na qual as relações românticas duradouras são proibidas e onde não existe núcleo familiar. Há uma correlação de muitos acontecimentos do livro com os ideais do Movimento Futurista, o qual conclamava a abolição do eu, do romantismo e do drama humano, priorizando o progresso social em detrimento do indivíduo. Segundo Dalrymple (2015, p. 140), a história descreve “um regime sexual que se assemelha cada vez mais ao que temos em nossos dias”.

As crianças dessa sociedade, desde cedo, eram treinadas e submetidas aos jogos eróticos, a fim de acompanharem as demandas de “produção e progresso”. Se alguém saísse fora desse modelo de treinamento, ou ousasse “pensar” de modo diferente, como aconteceu com um garoto de dez anos que não quis se entregar aos jogos eróticos com uma garotinha, era considerado um desviado e deveria consultar um psicólogo, uma vez que seu comportamento não se encaixava nos padrões esperados.

Dalrymple (2015, p. 140) também reitera que “essa é uma situação em direção à qual parece que estamos rapidamente caminhando”, visto que podemos observar que a educação sexual tem sido estimulada cada vez mais precocemente nas escolas e na televisão, fortes condicionadores da erotização do público jovem nos dias de hoje. O autor acrescenta que “no passado, as primeiras experiências sexuais dos jovens vinham acompanhadas de culpa; agora é a vergonha que acompanha a **falta** dessas experiências” (DALRYMPLE, 2015, p. 140).

Admirável Mundo Novo revela como a vida permissiva e o estímulo à sexualidade precoce eram sinônimos de desenvolvimento, o que pode ser confirmado na passagem em que o diretor do Centro de Incubação e Condicionamento conta aos jovens aprendizes sobre como as relações no passado eram “obscuras”:

— O que lhes vou contar, agora, poderá parecer inacreditável. Mas é que, quando não se conhece a História, os fatos relativos ao passado, em geral, parecem mesmo incríveis.

Revelou a espantosa verdade. Durante um período muito longo antes de Nosso Ford, e até no decurso de algumas gerações posteriores, os brinquedos eróticos entre as crianças eram considerados anormais (houve uma gargalhada); e não apenas anormais, mas realmente imorais (não!); e eram, portanto, rigorosamente reprimidos.

A fisionomia de seus ouvintes tomou uma expressão de incredulidade espantada. O quê? As pobres crianças não tinham o direito de se divertir? Não podiam

acreditar.

[...]

— Mas, então, o que acontecia? — perguntaram. — Quais eram os resultados?

— Os resultados eram terríveis (HUXLEY, 2014, p. 53-54).

Os núcleos familiares eram claramente refutados por esse admirável mundo, o que também se aproxima dos postulados do Futurismo, o qual atacava, concomitantemente ao desprezo pela mulher; a moralidade sexual, o casamento e a estrutura familiar, considerando-os “as principais causas da castração repressiva tanto do indivíduo masculino como do feminino” (BOZZOLLA; TISDALL, 1977, p. 153)¹. Na narrativa, um dos líderes mundiais, Mustafá Mond, comenta que Freud já havia revelado os perigos espantosos da vida familiar:

— Nosso Ford — ou Nosso Freud, como, por qualquer impenetrável razão, ele gostava de se chamar quando falava de questões psicológicas -, Nosso Freud foi o primeiro a revelar os tenebrosos perigos da vida familiar. O mundo estava cheio de pais e, por consequência, cheio de miséria; cheio de mães e, por consequência, de toda a espécie de perversões, desde o sadismo até à castidade; cheio de irmãos, de irmãs, de tios, de tias — cheio de loucura e suicídio (HUXLEY, 2014, p. 60).

Ao se referir ao lar, Mustafá o descreve como uma prisão habitada por um homem e uma mulher “periodicamente prolífica”, com um bando de filhos, sem espaço e sem ar “uma prisão insuficientemente esterilizada; a obscuridade, a doença, os odores” (HUXLEY, 2014, p. 58) e prossegue discorrendo sobre esse lugar como uma toca de coelhos com intimidades sufocantes e relacionamentos perigosos entre os membros familiares.

Dalrymple (2015) argumenta que a palavra “mãe” e “pai”, além de obscenas, eram consideradas inconvenientes nesse mundo novo, enfatizando que Huxley “foi capaz de transmitir o horror de um mundo onde “todos pertencem a todos” e ninguém poderia construir qualquer ligação profunda com ninguém” (2015, p. 142).

Nesse admirável mundo, a ideia de gratificação imediata, sem obstáculos, também vigorava: “Alguém dos senhores já foi obrigado a esperar um longo intervalo de tempo entre a consciência de um desejo e sua satisfação?” (HUXLEY, 2014, p. 67). Um rapaz responde, então, que certa vez teve que esperar cerca de quatro semanas para “possuir” uma moça e que isso havia sido uma experiência horrível, fora do comum. Dalrymple (2015) prossegue pontuando que, de acordo com a visão depreciativa de Huxley sobre a humanidade, essa maneira de viver com gratificação instantânea descrita no livro resulta em indivíduos infantis, superficiais e egoístas, incapazes de suportar a solidão. Essa boa vida, sem dificuldades e empecilhos, parece estar em compasso com os pressupostos futuristas da velocidade e aceleração, da não espera para se ter a valorização do que é conquistado; tudo isso trabalhando de forma concatenada com o progresso social desenfreado.

Ainda no que diz respeito aos relacionamentos, a personagem Lenina Crowne ilustra bem a superficialidade das relações humanas no enredo. Considerada uma mulher pneumática pelos homens, como todas as fêmeas daquela sociedade, ela era treinada para estabelecer relações sexuais não duradouras com vários machos, desempenhando seu papel de mulher poligâmica e desapegada aos sentimentos. Em uma conversa com sua amiga Fanny, Lenina fica espantada pela possibilidade de a amiga precisar não se relacionar sexualmente nos próximos três meses por motivos de saúde. Em contrapartida, a amiga também a repreende por estar saindo há algum tempo com o mesmo homem, Henry Foster:

— Mas, afinal de contas, —protestou Lenina —, faz apenas uns quatro meses que ando com Henry.

1. No original: “[...] sexual morality, marriage and the structure of the family as the main causes of the repressive castration of the individual, male and female”.

— *Apenas* quatro meses! Essa é boa! E, além disso — continuou Fanny, apontando-lhe um dedo acusador —, não houve mais ninguém durante todo esse tempo, não é? (HUXLEY, 2014, p. 62).

E Fanny mantém esse diálogo, de maneira franca, observando que Lenina deveria se cuidar e enfatizando a questão de que permanecer tanto tempo com o mesmo homem era muito terrível, intenso e prolongado. Isso não condizia com as premissas do fordismo. Ou seja, a família, a monogamia e o romantismo significavam a canalização da energia e dos impulsos para outros fins, o que atrapalhava o bem maior, que no caso, era a produção e o progresso da sociedade como um todo: “as rodas das máquinas têm de girar constantemente, mas não podem fazê-lo se não houver quem cuide delas” (HUXLEY, 2014, p. 64). E a filosofia da vida futurista e fordiana segue repetidamente na narrativa: “É preciso que haja homens para cuidar delas (das máquinas), homens tão constantes como as rodas nos seus eixos, homens são de espírito, obedientes, satisfeitos em sua estabilidade” (HUXLEY, 2014, p. 64).

O admirável mundo não possuía passado. Nele, as pessoas desconheciam e desprezavam os fatos antigos. Para começar, as roupas velhas eram repugnantes; vivia-se de acordo com o mote de que mais valia dar fim do que conservar algo, contribuindo com o consumismo exacerbado e sem limites. Um olhar voltado à cultura era abominável porque se acreditava, por exemplo, que não se podia consumir muita coisa se a pessoa permanecesse lendo livros e utilizando seu intelecto. Em certa altura da história, o diretor do centro de incubação, ao revelar aos seus alunos como a sociedade era estrategicamente montada a fim de se obter a estabilidade, refere-se à importância das campanhas contra o passado, ao fechamento dos museus e à destruição dos monumentos históricos, além da supressão dos livros. Essas palavras vão ao encontro dos princípios futuristas de Marinetti, em seu Manifesto de 1909, sobre eliminar o passado e destruir os museus e os monumentos que registrassem os acontecimentos históricos.

Ao próprio indivíduo não era permitido ficar velho; ele era preservado de doenças, as taxas das substâncias severamente controladas, o metabolismo estimulado de forma permanente, as secreções internas mantidas artificialmente no nível da idade jovem. Não havia doença nessa admirável sociedade. O soma, como já mencionado anteriormente, era a droga da felicidade, a qual continha “todas as vantagens do Cristianismo e do álcool; nenhum dos seus inconvenientes” (HUXLEY, 2014, p. 76). Assim, as pessoas podiam experimentar uma fuga da realidade toda vez que desejassem e retornar a ela sem nenhum problema.

Um personagem de destaque, que representa o contraponto nessa corporação social, era Bernard Marx. Bernard, um Alfa mais, não se enquadrava perfeitamente nos padrões e não era reconhecido socialmente por apresentar certas características físicas e emocionais que destoavam dos demais Alfas. Os outros indivíduos afirmavam que, no processo de sua produção, havia sido colocado álcool em seu pseudossangue e que isso provavelmente atingira seu cérebro:

Bernard dava suas ordens no tom brusco, um pouco arrogante e até ofensivo de quem não está muito certo de sua superioridade. Ter de tratar com representantes das castas inferiores constituía sempre, para Bernard, uma experiência penosa. Porque, fosse qual fosse a causa (e era bem possível que os rumores a respeito do álcool em seu pseudossangue tivessem fundamento — pois, apesar de tudo, acidentes como esse aconteciam), o físico de Bernard não era melhor que um Gama típico. Ele era oito centímetros menor do que a estatura normal dos Alfas e era proporcionalmente delgado. O contato com os membros das castas inferiores lembrava-lhe sempre, dolorosamente, essa insuficiência física [...] (HUXLEY, 2014, p. 88-89).

Essa “consciência” sobre si próprio, de ser um indivíduo à parte, constituía o elemento de sua inquietude e angústia, fazendo-o diferente das outras pessoas e levando-o ao pensamento melancólico e à reflexão: “Eu sou eu, e bem quisera não o ser; o sentimento do eu era nele intenso e aflitivo” (HUXLEY, 2014, p. 89). Bernard, portanto, raciocinava sobre vários aspectos

daquela sociedade que não lhe agradavam, o que também acabava por lhe gerar revolta e impotência. Helmholtz Watson, outro personagem, da mesma forma, sentia-se deslocado naquele arranjo social:

Sim, um pouco competente demais; eles tinham razão. Um excesso mental produzira em Helmholtz Watson efeitos muito parecidos com os que, em Bernard Marx, resultavam de um defeito físico. [...] A Helmholtz, o que dava tão penosa consciência de si mesmo e de estar totalmente só era um excesso de capacidade. O que esses dois homens tinham em comum era a consciência de serem individualidades. Mas enquanto Bernard, o fisicamente deficiente, sofrera toda a sua vida pela consciência de ser um indivíduo à parte, só recentemente Helmholtz Watson, tendo descoberto seu excesso mental, compreendera também o que o diferenciava das pessoas que o cercavam. [...], esse admirável homem de comitês, eminentemente sociável, percebera de súbito que o esporte, as mulheres e as atividades comunais não eram, no que lhe dizia respeito, senão coisas de secundária importância. Na realidade, interessava-se por outra coisa. Mas pelo quê? Pelo quê? Esse era o problema que Bernard viera discutir com ele, ou melhor- já que era sempre Helmholtz quem falava-, viera ouvir, mais uma vez, seu amigo discutir. (HUXLEY, 2014, p. 91)

Na verdade, o que Helmholtz vislumbrava consistia na possibilidade de escrever fora do condicionamento a que todos eram submetidos, fazendo uso da liberdade de seus próprios pensamentos. E isso era muito perigoso nesse mundo novo.

Em uma visita realizada à reserva selvagem, um lugar diferente e fora do admirável mundo, com valores e cultura peculiares de uma sociedade humana tribal, Bernard vislumbra a oportunidade de se vingar do seu diretor, quando descobre que ele era o pai de um selvagem dessa reserva, ou seja, havia tido um relacionamento com uma mãe vivípara por meios naturais. Essa, certamente, seria a pior revelação para os outros; o diretor do centro de incubação havia sido pai por meios naturais. A mulher com quem tinha se relacionado, Linda, fora abandonada e teve que ficar nessa reserva com o filho John porque não seria aceita pelas regras do mundo novo.

A partir daí, caminhamos para o clímax da narrativa. John, o selvagem, é convidado por Bernard a conhecer seu pai e o mundo distópico, no qual tudo funciona corretamente e todos os seres são felizes. O selvagem não é bem aceito em sua comunidade nativa, de ritos tribais, por ser branco e possuir ideais divergentes daquela cultura. Desse modo, John fica deslumbrado com o convite para ir para esse mundo considerado perfeito.

Adepto da literatura shakespeariana por meio de um velho livro encontrado na reserva onde havia nascido, ao tomar conhecimento da sociedade admirável, o bom selvagem, fazendo alusões frequentes a Shakespeare, fica cada dia mais perplexo com o mundo novo. Ele logo percebe o condicionamento moral a que todos são submetidos, e a opressão de um lugar onde a ninguém é permitido pensar e ser livre, e no qual os ideais de sexo, droga, prazer, consumo e tecnologia são impostos, sem o direito de acesso ao conhecimento e à sabedoria.

O personagem John nos leva a pensar que a história se mostra menos distópica que utópica, uma vez que a literatura, na figura do selvagem, parece ser, ao mesmo tempo que o lugar da inquietude, o de salvação também. Só por meio dela, ou seja, do conhecimento, é que o bom selvagem, em comunhão com as ideias de Helmholtz, acredita que os indivíduos do admirável mundo (que descobre não ter nada de admirável) podem obter a salvação. O fato de ele se rebelar contra aquele sistema nos motiva a crer que a literatura constitui o elemento utópico dessa distopia, visto que seria uma saída para desalienar os cidadãos do mundo novo, ao levá-los ao pensamento e conhecimento conscientes.

Ao se deparar com a alienação dos indivíduos, todos iguais e em busca desesperada pela distribuição do soma, John reage, como em várias passagens do texto, recorrendo à literatura:

O selvagem permanecia ali, contemplando a cena. “Oh, admirável mundo novo! Oh, admirável mundo novo!..” Em seu espírito, as palavras cantantes pareciam ter mudado de tom. Elas lhe haviam escarnecido na sua dor e no seu remorso; haviam-lhe escarnecido, e com que horrendo acento de zombaria cínica! Rindo como demônios, elas tinham insistido sobre a sordidez ignóbil, a fealdade nauseante daquele pesadelo. Agora, de repente, elas clarinavam um chamado às armas. “Oh, admirável mundo novo!” Miranda² proclamava a possibilidade da beleza, a possibilidade de transformar até mesmo aquele pesadelo em algo de magnífico e nobre. “Oh, admirável mundo novo!” Era um desafio, uma ordem (HUXLEY, 2014, p. 253).

No final, todos aqueles considerados deslocados do sistema, que, segundo o administrador “[...] por esta ou aquela razão adquiriram demasiada consciência de sua individualidade para poderem adaptar-se à vida comunitária [...]” (HUXLEY, 2014, p. 272), pagaram seu preço de alguma forma. Bernard, contrariado por não se ajustar aos padrões, foi enviado a mando do todo poderoso Ford para uma ilha e Helmholtz, por vontade própria, a um lugar frio, as ilhas Falkland, onde poderia pensar e escrever melhor.

No que concerne ao bom selvagem, desolado com a comunidade opressiva e sem valores humanos, ele escolhe se isolar em um farol abandonado, na tentativa de preservar sua privacidade, paz de espírito e liberdade. Foi em vão, pelo fato de que as pessoas do Admirável Mundo não mais deixavam as crenças, os valores e a liberdade de escolha de John em paz. Sentindo-se sem lugar e saída para se salvar, tanto na reserva selvagem quanto no mundo novo, a única alternativa encontrada por ele foi dar fim à sua vida. Na perspectiva de John Sutherland (2017), o mundo novo pode até criar uma visão de utopia, porém não uma utopia em que gostaríamos de viver. Em relação a Sutherland, esse autor discorre que o admirável mundo “não é para ele” (2017, p. 226), mesmo se rebelando e tentando mudar o pensamento das pessoas, o mundo novo “segue em frente com a mesma “felicidade” de antes; não precisa de bons selvagens e de Shakespeare” (2017, p. 226).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisarmos a obra em questão e seus personagens, torna-se necessário ponderar sobre alguns pontos da nossa sociedade que se aproximam da realidade distópica representada no livro.

Em relação à manipulação genética, em pleno século XX, pudemos observar “a olhos nus”, o avanço constante da ciência no que diz respeito ao controle dos genes humanos. No ano de 1996, houve a clonagem da ovelha Dolly, a partir das glândulas mamárias de uma outra ovelha adulta. Muitas previsões já se desenvolveram e conforme as assertivas de alguns autores, a visão de Huxley sobre o controle genético não estava nem um pouco distante. Sutherland, em 1938, já dissertava que apesar de o estado mundial estável do *Admirável Mundo Novo* ser improvável, muito além da fantasia; sob seu ponto de vista, o prognóstico de Huxley sobre a intervenção biológica era muito profético. Realmente o foi, tendo em vista o mapeamento do genoma humano e a fertilização *in vitro*, para citar apenas alguns. A grande pergunta que fica é o que a humanidade fará com o poder de fabricação do ser humano, como foi também salientado por Surtheland (2017).

No que diz respeito às relações humanas no século XXI, as considerações de Dalrymple (2015) permanecem muito válidas ao declarar que a educação sexual e a erotização estão sendo cada vez mais incentivadas pela mídia. Podemos observar que muitos jovens que não se adequam aos modelos de convivência e relacionamentos “amorosos” previstos pelas redes sociais e acabam sendo ou se sentindo excluídos dos grupos afins. Isso confirma o que foi mencionado previamente sobre a falta da experiência sexual trazer vergonha nos dias de hoje. Em seu prefácio de 1946, Huxley ratifica a questão da promiscuidade sexual não estar tão distante de seu tempo. O autor exemplifica comentan-

2. Miranda é um dos personagens principais de *The Tempest* (1610-11), de William Shakespeare. <<https://www.google.com/search?q=Miranda+shakespeare&oq=Miranda+shakespeare&aqs=chrome..69i57j0l7.4122j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em 06/01/219.

do que em algumas cidades dos Estados Unidos, naquele tempo, o divórcio e o casamento já se equiparavam em números e que, dentro de alguns anos, ele acreditava que haveria facilmente vendas de licenças para casamento. Exagero ou não, assistimos a várias relações humanas que parecem caminhar em direção às previsões de Huxley.

Podemos considerar que existem muitas ferramentas que desempenham o papel do *soma* na atual sociedade. São várias as promessas de drogas e remédios “milagrosos” que irão curar ou anestesiar as depressões e os males decorrentes da sobrecarga de informações e relações a que somos submetidos diariamente. A demanda para se ter uma vida perfeita é enorme, principalmente, ao nos espelharmos nas teias sociais alheias. Utilizamos uma gama de recursos artificiais para muitas vezes fugirmos da realidade ao nosso redor.

Como explicitado por Martins Filho (2003, p. 113): “[...] as crescentes opções de antipressivos e ansiolíticos, [...] considerados os carros-chefes da indústria da felicidade, metáfora usada para designar os bilionários negócios dos laboratórios farmacêuticos”. Aqui podemos acrescentar também o uso de drogas ilícitas como válvula de escape. Esse escritor ainda complementa que os expectadores recebem diariamente “produtos midiáticos embalados e distribuídos intensamente pelos meios de comunicação de massa” que passam mensagens “descontextualizadas, efêmeras e medíocres que resultam na própria nulidade daquilo que se supõe ser mais caro à humanidade, à inteligência” (MARTINS FILHO, 2003, p. 114). Esses últimos fazem, da mesma forma, os efeitos do *soma* do admirável mundo.

Retomando ao elemento utópico da obra, vimos que na história não havia uma morada ideal para o bom selvagem, John, e que sua forma de resistência era a literatura; Shakespeare, especificamente. John, por meio do conhecimento e da espiritualidade, provavelmente almejava encontrar o lugar onde, segundo Huxley (1946), espíritos são possivelmente expressos e experienciados seus valores. Nem a vida considerada utópica nem a selvagem trouxeram isso a John.

O tema de *Admirável Mundo Novo*, como apontado por Huxley (1946), não é o avanço da ciência em si, mas suas consequências sobre nossas vidas. O autor (1946) declara que, se fosse reescrever esse livro, traria uma terceira alternativa para John e em consequência para a humanidade: a de alcançar a sanidade de espírito. Uma comunidade onde a economia fosse descentralizada e a política cooperativista, a ciência e a tecnologia usadas a favor do homem, a religião como busca da divindade transcendente e a filosofia de vida como uma espécie de “Utilitarismo Superior”, no qual os atos individuais e sociais seriam orientados para um objetivo final do homem: Deus.

Consoante ao pensamento desse grande escritor, ao confirmarmos vários aspectos do mundo novo em nosso mundo atual e refletirmos que muitos outros acontecimentos daquele mundo podem vir a se tornar possíveis e existentes no nosso, constatamos que uma profunda revolução se faz urgente e necessária. Contudo, como pontuado por Huxley (1946), essa “revolução verdadeiramente revolucionária” não poderá acontecer se não for de dentro para fora, reivindicadora e provocadora de uma intensa reviravolta interna. A fim de atingir e se processar no mundo exterior, primeiramente, ela precisa tocar a “alma e a carne” do gênero humano.

REFERÊNCIAS

- BERARDI, F. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BOZZOLLA, A.; TISDALL, C. *Futurism*. London: Thames and Hudson, 1977.
- DALRYMPLE, T. *Nossa cultura... ou o que restou dela*. Trad. Maurício Righi. São Paulo: É Realizações Ed, 2015.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad. Lino Vallandro, Vidal Serrano São Paulo: Globo, 2014.
- MARTINS FILHO, A. J. Entre o visível e o invisível: reflexões acerca de um admirável mundo novo. *Revista ORG&DEMO*, Marília, v. 4, p. 97-116, 2003.
- PERLOFF, M. *O momento futurista*. Trad. Sebastião Uchoa leite. São Paulo: Edusp, 1993.

SUTHERLAND, John. *Uma breve história da literatura*. Trad. Rodrigo Breuning. Porto Alegre: L&PM, 2017.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

RESENHA DE *PALAVRAS CRUZADAS*, DE GUIOMAR DE GRAMMONT

REVIEW OF *PALAVRAS CRUZADAS*, BY GUIOMAR DE GRAMMONT

Ricardo Araújo

UnB | ricaredo@unb.br



Dossiê:

Fabulações e cenas especulativas



ORGANIZADORES:

Dr. André Luís Gomes



Dr. Pablo Gonçalo Martins



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 64, abr. 2024

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/02/2024

Aceito em: 01/03/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Uma das lições de Hamlet, de Shakespeare, é de que só conversamos com o Pai depois que ele morre. Parece que Hamlet filho nunca prestou seus ouvidos ao pai Hamlet. Hamlet, o príncipe, o filho, não tem recordações da fala do Pai. Toda sua tragédia é essa busca pela voz do Pai que aparece na forma de fantasma — assim ocorre também com Édipo em Relação ao Pai — Laio — de forma ainda mais dramática: eram estranhos; pela narrativa do mito, parece que nunca tinham se visto até o desfecho trágico. Fantasma tem algo de morto e de vivo, está ao mesmo tempo no exterior e no tempo interior do “eu”: todo fantasma necessita de um “eufismo” para poder caminhar, entre corredores, nas escadarias escuras dos castelos!

Hamlet tem que escrever uma tragédia dentro da tragédia, uma arapuca, para capturar o sentido das coisas, que era no fundo o sentido do seu “*to be or not to be*”. Na falta de um ser de carne e osso, usa-se a lembrança e a imaginação; daí surge o fantasma, o mito. Na verdade, o que busca Hamlet, como uma armação detetivesca, a partir de seu próprio imo, é encontrar a verdade de seu interior. Quando se descobre que sua história está incompleta sem a história do Pai, o vazio ou outras expressões para a perda, refletem essa busca pelo ser, porque toda busca está prenhe da própria origem, do centro, do tempo que não fazia sentido buscar...qualquer coisa que fosse.

Esse é o tema de Proust, é o tempo doméstico, mas o tempo doméstico não escapa ao tempo, físico-matemático. Precisamos de um gênio dos tempos imemoriais para compor nosso próprio tempo cotidiano que, por outro lado, é mais egoísta ainda: o familiar! O tempo egoístico é infantil, pois não tem espaço; o tempo adulto tem mais espaço, e as coisas falam mais que passagens, mais do que as medidas podem medir.

Daí é que vem a melancolia, e desse lugar sem tempo, nasce a angústia de Sofia, que está sempre à procura, à busca, para encontrar uma coisa, o paradeiro – no drama da busca a metonímia vem em socorro do desespero –; essa entidade que parece desprezar o espaço e enxerga apenas o tempo – *omnímoda aporia*, daí o grande mal estar: des-espero! Sabe-se que tem que ocupar um espaço, mas que está além do próprio acaso – é preciso lembrar de Mallarmé para expor esse paradoxo “*Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*” – não há fim do acaso!

Esse tema que remonta à noite dos tempos! É o tema de Guiomar de Grammont, nesse espetacular “*Palavras Cruzadas*”, no qual há a protagonista Sofia, mas antes desse protagonismo dela há outro, o do desaparecido, seu irmão Leonardo, guerrilheiro no Araguaia, que tem tempo, mas não espaço. O espaço cotidiano é físico, o lar, as coisas que compõem o lar, mãe, pai, filhos, irmãos. O tempo é volátil, fútil, informe. De Sofia para a mãe, Luísa, o tempo acomoda-se em espaço. Luísa sabe mais do que Sofia quer saber. Por outro lado, a pesquisa de tempo em tempo, a procura do espaço, está consubstanciando a figura do Pai. Leonardo desaparece, não há corpo, nem vestígios, uma metonímia que seria a notação do espaço. E esse é o círculo de letras e textos do livro.

Pai e filho — tendo como filho, Leonardo —, brigam por espaço: eterna contenda. Se há palavra para explicar esse paradoxo, é labirinto, seja de pessoas ou de palavras, pois nada no espaço é de fácil apreensão, principalmente no âmbito doméstico — busca pelo espaço entre pai, depois de ser filho e de filho, antes de ser pai!

O labirinto é um exercício de lógica. Assim o fez Ariadne — e a melhor lógica é aquela que pende para a ação. Esse exercício de exegese é bem efetivado em “*Palavras Cruzadas*”. Sofia é a narradora e pela sua voz ressoam as vozes do pai e da mãe, e desse labirinto de vozes aparece de forma quase cifrada a voz do irmão. Leonardo, militante de esquerda com passagens por todos os cantos da revolução popular: aprendizado de ações de guerrilha nas serras cubanas, na guerrilha do Araguaia e nos enfrentamentos da guerrilha urbana com seus tribunais de caças às bruxas. Mas todas essas vozes estão encapsuladas na voz de Luísa, a mãe com ímpetos de escritora, leitora de Proust e acostumada com seu ambiente livresco de uma biblioteca doméstica. É a voz de Luísa que fala não falando e que traz no colete a voz de Leonardo, pela glosa e continuação do texto de Mariana. Outra personagem que tem voz, mas não tão proeminente, é o Pai — e é quase que, paradoxo atemporal, uma continuação da voz de Leonardo. Todas essas vozes formam um quebra cabeça, digno do Edgar Allan Poe de “*A carta furtada*”.

Antes de desmastrear o dia-a-dia havia uma vida cotidiana, familiar, na qual sobressaem disputas de Leonardo com o Pai. Essas disputas naturais nos sexos masculinos quase sempre ficam esmaecidas com a corrida do tempo no álbum de fotografia, mas um signo de indicação familiar torna-se quase dramático quando Luísa ou Sofia aparecem entre eles. O livro de Grammont é em sua feição, ou em seu *modus faciendi*, o relato de Sofia que segue as pistas extraídas de um texto datilografado que ela recebe de sua mãe, Luísa. O texto, uma espécie de brochura, era originalmente um texto manuscrito, que narrava as aventuras e desventuras de uma guerrilheira na região do Araguaia.

Essa parte do livro é muito interessante. Pela Voz de Mariana, é o nome da protagonista do relato, sabemos o modo de vida na selva, a forma de organização, a herança militar que a esquerda odeia, mas que utiliza em seu seio. E ainda pode-se dizer que o livro é mais realista do que a terceira pessoa poderia ser, e nesse ponto Grammont segue a herança do cânone brasileiro: ser mais realista que o rei! Mas, apesar de todo realismo e das convenções próprias ao pequeno universo dos guerrilheiros sob a doutrina marxista revolucionária, há um pouco de psicologismo e de barroquismo, o primeiro nos apuros de Mariana que, pequena burguesa paulistana, deixa essa vida para salvar o Brasil e o mundo do fantasma do Capitalismo — apesar de o país, naquele momento de sua história, estar longe do desenvolvimento econômico. Mariana deixa a cidade e vai para o Araguaia juntar-se aos companheiros de partido. Seus relatos são os melhores que li até hoje para compor e vislumbrar um lado dessa guerra civil, confinada a uma pequena parte de terra, minúscula, se comparada a todo o território do Estado do Pará.

Lá, Mariana descreve a fauna, a flora, os companheiros, as pessoas que vivem naquele Pará distante do mundo. Nessa composição, ela aponta para o psiquismo do Chefe, que aos olhos do leitor

parecerá burocrático, duro e até brutal. Ela também fala do preparo para a guerra, chega a compor um desenho do grupo de guerrilheiros, sua luta pela vida nas selvas, sua alimentação — tatus, cobras, pássaros, pacas e capivaras — que a floresta servia para seus pratos. Mariana deixa uma exposição clara dos problemas, das idiossincrasias dos militantes e do espaço externo e interno dessa pequena parte de um exército de revolucionários. Mas tudo que é bem feito tem de desenvolver em seu bojo, em seu ser, um idílio. E então, como “Paulo e Virginia”, marioandrianos, Mariana encontra “A”. Um jovem revolucionário. “A”, sem nunca perder a ternura, continua a narrativa justo no ponto em que Mariana a deixou. Mariana e ‘A’ são sujeitados a julgamento pelo grupo, e discute-se o que fazer na situação de gravidez: aborto, expulsão, matar a companheira? Ali é decidido que ela deve ir para São Paulo, resolver a gravidez, ou seja, abortar e voltar. Em São Paulo, Mariana muda de ideia e se torna mãe, decidindo não voltar para o Araguaia.

Nesse momento, no Araguaia, “A” encontra o diário de Mariana e continua a narração, emprestando a voz de Mariana. Na continuação do relato, “A” mostra-se apreensivo em relação à situação de Mariana e continua quase no mesmo tom a descrever informações sobre o grupo de Guerrilheiros. Isso se desenvolve até o momento do confronto com os militares que avançaram na selva para acabar com a guerrilha. Os militares vencem e toda a carnificina se inicia. Somente depois ter-se-á um panorama completo das mortes, torturas, degolas, quando os mateiros e alguns moradores do local expuseram suas vozes para jornais e dezenas de entrevistas.

Nessa trama que envolve Araguaia e São Paulo, temos Ainda Minas Gerais e Brasília. Brasília, pois Sofia na sua busca pelas palavras sobre palavras, encontra-se com um amigo de Leonardo, companheiro de partido e que naquele momento era advogado e político. Na entrevista dele com Sofia, creio ser interessante ouvir a própria voz de Taco:

Leonardo fez treinamento em Cuba comigo. Ficamos muito amigos. Quando retornamos participamos de algumas ações coordenadas pela organização [algumas vezes no relato os militantes designam Partido desse modo] inclusive alguns assaltos [...] Logo, porém, a repressão começou a endurecer muito. O Esquadrão da Morte nos caçava como bichos. Alguns companheiros caíam e tínhamos notícia do que acontecia com eles na prisão. Estavam apertando o cerco, iam chegando em nós através do que os companheiros revelavam sob tortura. E não havia como permanecer em silêncio. Pois começaram a prender até os familiares da gente, uma coisa horrível foi [...] [a narradora, então, chama a atenção para a postura de Taco] [...] ele baixou os olhos — sem que tivesse nada a ver com a guerrilha.

Taco então entra na parte mais delicada da trama/clandestinidade, quando relata que um companheiro de partido estava sendo observado pelos próprios militantes camaradas, pois desconfiavam que ele tinha dedurado para a Ditadura ações do Partido com vítimas para o Partido Revolucionário.

E Taco continua seu relato falando de sua experiência e de Leonardo: “a vida na clandestinidade era horrível”, “O medo tornava nossos pensamentos mórbidos”, “Estávamos em uma guerra, enquanto as pessoas ao nosso redor viviam e trabalhavam”, “o mundo parecia irreal, envolto naquela atmosfera sufocante.” E, no fim desse relato, Taco revela para Sofia o que Leonardo fizera:

Nós [os militantes do Partido] éramos implacáveis obstinados quando tomávamos uma decisão. Quando ele [o militante condenado pelo Tribunal do Partido] viu que não conseguira convencer ninguém, tentou fugir. Leonardo e os outros correram atrás dele e, num terreno baldio... o mataram a tiros.

Sofia desconfia do relato. Pensa se não terá sido Leonardo esse jovem morto que suplicou e jurou que nada tinha feito de errado contra o Partido. E é depois desse episódio, segundo relato de Taco, que Leonardo vai para o Araguaia.

Mas o espaço é redescoberto depois do tempo passado... sem destino. Sofia descobre pela mãe, Luísa, que Leonardo se encontrara com ela antes de ir para o Araguaia. O pai tivera também o privilégio, mas de novo renovara a promessa do enfrentamento, pois tentara fazer Leonardo voltar para “*O Pater Famílias e a moral da cegonha*” (Oswald de Andrade). Leonardo recusa e parte!

A vida familiar é feita de uma ciranda, uma dança coletiva que envolve em seus balanços todos que entram na roda e seguem o fluxo dos movimentos. Há um relato inicial “escrito” por Mariana e Leonardo/Antonio que tinha sido levado, espécie de despojo de guerra, por um Militar, que morava em Brasília. Daí é que surge a perspicácia da narradora Sofia/Grammont, que nos remete a “*The Purloneid Letter*”, de Edgar Allan Poe. Aqui a Dupin é Luísa, pois ela é quem recebe os manuscritos que foram enviados pelo General Monteiro, velho, doente, caquético e sem voz. O Velho General toma uma atitude que revela um certo arrependimento. Envia o manuscrito para o endereço da casa de Luísa, que lê e o entrega para Marcos, um amigo/confidente de Sofia que o datilografa e devolve à Luísa.

Então Luísa, Marcos e o Pai leram o texto. Sofia, naquele momento, vivia sua vida, e, nessa vida, só o que importa é sua própria vida e, desse modo, não resta tempo para ler o texto. A mãe diversas vezes pede para Sofia encarar a outra parte da vida, da família, o espaço que estava faltando sem Leonardo, mas Sofia passa anos se recusando a ler. Finalmente, quando encara o texto, o tempo que estava nesse espaço quase epistolar, descobre a dualidade do discurso do texto e pergunta a Marcos quem o enviou. Marcos revela o remetente e, então, Sofia descobre que era de Brasília. Assim ela entra em contato com Laura, filha do General, Monteiro, que deve ter dirigido uma tropa no Araguaia e, talvez, tenha sido o algoz de Antonio/Leonardo. Monteiro torna-se o “dono” do manuscrito, pois parte da autoria está morta.

Arrependimento é espaço de tempo! Nunca é no presente, sempre se apresenta em uma contemporaneidade que, volta o olhar para o passado, fincando os pés no contemporâneo. Agora General, Monteiro, homem de medalhas, “virtudes” militares, até tido como reto, correto e direto na ordem da caserna — até na vida civil teve tempo de “*bondades*”, adota uma menininha, uma criança. Talvez o General Monteiro tenha sido obrigado a voltar os olhos para o passado, e vislumbrar na juventude, passada, o fim de outra juventude, que poderia estar no presente naquele mesmo espaço de tempo. Então, o General Monteiro cria sua linha (incompleta) do tempo: arrependimento e melancolia. E é assim que vive, um vivo que tem apenas lembranças de morte, que é sua própria morte. E as pesquisas e cronologias de Monteiro chegam no anti-espaço de Antonio/Leonardo, no Araguaia. E é desse modo, dessas tramas em tramoias, que o manuscrito chega às mãos do pai de Leonardo.

Na continuação do livro *Palavras Cruzadas*, tem-se o contato anódino de Sofia com a filha do General, Laura. Sofia faz duas viagens para Brasília. Na primeira, não obteve informações sobre o irmão. Mas Sofia é uma daquelas pesquisadoras que une a avidez das informações recebidas com a serenidade da reflexão; nisso, percebe que falta um ponto de sustentação nessa história que ela vai criando sobre as peripécias do irmão. E essa reflexão aparece na parte final, na segunda viagem a Brasília, quando vai até o apartamento de Laura e conhece Cintia, que relembra o pai, filho do pai, pai de Sofia; Cíntia morena, “mel e pão” (Guimarães Rosa), irmã de criação da loira e branca, Laura, filha do General Monteiro.

A vida tem caminhos difíceis. Sófocles dizia que “um homem não pode gabar-se de ser feliz até que chegue o último de seus dias”. É verdade, mas a sentença pode ser contrariada pelas esperanças da vida. Esperança é uma coisa que se quer quando se está à borda do desespero, quando chega-se a uma curva em que há uma advertência: fim da linha! E então essa linha se torna sinuosa criando um bailado de existência além da existência, que só poderia ocorrer, para Sofia, se Leonardo pudesse aparecer de novo, mesmo sabendo de sua morte em um final de curva no Araguaia.

Sofia tinha uma caixinha de música, que ganhara do Pai, com uma pequena bailarina, ao centro e que bailava em volta de si mesma, como se todo o espaço e tempo externo e interno da caixa fossem apenas uma coisa: movimento e música. Quando Leonardo vai embora de casa, para lutar contra a ditadura, Sofia deu a caixa de presente para Leonardo levar. Leonardo depois da insistência da irmã mais nova, leva consigo.

Agora, a mesma curva de Leonardo aparecia como uma representação do passado na vida de Sofia. O mesmo ser que estava na caixinha de música nasce em uma geometria do vento, em uma dança aérea, uma cambalhota divina, um sopro de vida (Clarice Lispector), digno de Isadora Duncan, Marilena Ansaldi ou Soraia Silva. Heródoto, em sua *História*, conta que ocorreu certa vez uma contenda entre os povos de Egina e de Atenas por conta de alguns pinheiros que foram derrubados daquela cidade pelos atenienses, o que causou uma briga entre esses dois povos. Na ocasião, os povos de Atenas fizeram com a madeira duas enormes esculturas de duas deusas. Os eginenses levaram ferramentas para derrubar e cortar as esculturas talhadas, mas conta-se que na hora que eles foram dar o primeiro golpe de machado, as esculturas se ajoelharam em frente aos lenhadores. Às vezes a realidade, o tempo, o espaço se curvam; às vezes, até o próprio homem se curva à realidade exposta por Thomas Hobbes: "*homo homini lupus*".

E dessa curva que começa com "*Hexentanz*", tempos difíceis, cinza dos tempos de chumbo da década de 70, e termina com um sopro de vida da abertura para a liberdade e os movimentos solenes de Marilene Ansaldi, década de 80, de chumbo e vida que sobrevive na dança de Cintia, no Teatro Martins Pena, de Brasília: "as covinhas do rosto de Cintia, quando ela sorria, seus olhos cor de mel encimados por logos cílios, ela era inteira... Leonardo". Essa é a grande descoberta de Sofia nessa vida de curvas cruzadas!

O périplo se cumpre, as madeiras dobram-se diante da beleza da vida. Leonardo vive, em Cintia que é vida. Digno de Poe, digno de Sofia!

REFERÊNCIAS

GRAMMONT, G. *Palavras Cruzadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.