



PUC Minas

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS

AQUELE CANTO SEM RAZÃO:
configuração espacial em contos de
Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso

Wellington Marçal de Carvalho

Belo Horizonte

2013

Wellington Marçal de Carvalho

AQUELE CANTO SEM RAZÃO:
configuração espacial em contos de
Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca.

Belo Horizonte

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

C331a Carvalho, Wellington Marçal de
Aquele canto sem razão: configuração espacial em contos de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso / Wellington Marçal de Carvalho. Belo Horizonte, 2013.

100 f. : il.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura comparada. 2. Espaço na literatura. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 4. Vieira, José Luandino, 1935-. 5. Cardoso, Boaventura, 1944-. I. Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.091

Wellington Marçal de Carvalho

AQUELE CANTO SEM RAZÃO:
configuração espacial em contos de
Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literaturas de Língua Portuguesa.

Maria Nazareth Soares Fonseca (Orientadora) – PUC Minas

Márcia Marques de Moraes – PUC Minas

Sônia Maria de Melo Queiroz – FALE/UFMG

Antonio Geraldo Cantarela (Suplente) – PUC Minas

Belo Horizonte, 07 de fevereiro de 2013.

*Dedico à Imaculada Rosa Marçal de Carvalho,
minha perseverante mamãe.*

AGRADECIMENTOS

Como bem dissera Guimarães Rosa, quando a gente quer passar um rio a nado, a gente passa. Mas quando se percebe, o ponto de chegada é bem diferente do que se imaginava ao iniciar a travessia. O lugar em que agora aporto, tendo concluído o Mestrado e a escrita desta Dissertação, é muito mais legal do que um dia pude sonhar. Principalmente porque comigo estiveram juntas uma coleção de pessoas vestidas com o tecido da solidariedade e que eu não posso furtar-me em agradecê-las: a minha espetacular Orientadora, a Professora Maria Nazareth Soares Fonseca (de uma gentileza sem igual!); aos professores que aceitaram o convite para participar da Banca Examinadora; à Professora Cida Moura (meu porto seguro e fonte de inspiração, inclusive, para as lidas acadêmicas); à Equipe de funcionárias do Pós-Letras e do CESPUC (Vera, Berenice e Rosária); à Equipe de funcionários da Biblioteca da PUC; meu núcleo familiar (mãe Imaculada, pai Wilson, Tia Janita, Junim e Fernanda, meu avô Antônio e vó Maria); à incansável prontidão, “*gasalhado e emparo*” das Bibliotecárias Anália e Simone; aos meus colegas mestrandos da PUC; à toda a Equipe de trabalho da Biblioteca da Escola de Música da UFMG; aos meus companheiros de luta da Diretoria do Sindicato dos Trabalhadores das Instituições Federais de Ensino (SINDIFES), especialmente à Cristina e Neide; aos funcionários do SINDIFES, especialmente ao Adriano e a Sara; à Clara e ao Helder de Montes Claros; ao Vinícius Matias (descobridor da *Coleção História Geral da África* da UNESCO); à artesã Nazir Lopes (o brilhantismo de sua visada criativa das personagens!); à Najla (a sua composição visual supimpa das figuras!); aos meus amigos Evandro, Selminha, Val, Gracielle, Rita (de Cássia e Bison), Thiago Ronan, Maurício, Alan, Fabiana Lugão, Leila, Nádia, Leandro e um obrigado especial à Flavinha.

À CAPES pela bolsa de estudos.

Rogo a Deus que os proteja em todos os momentos de suas vidas!!!

De qualquer maneira, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito.
(BACHELARD, 1974, p. 347)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo refletir sobre as estratégias narrativas configuradoras de espaços e espacialidades tal como se manifestam em contos do escritor brasileiro João Guimarães Rosa e dos escritores angolanos José Luandino Vieira e Boaventura Cardoso. A composição do *corpus* foi motivada por textos que permitissem uma aproximação com vistas ao deslinde das configurações espaciais que estruturam as narrativas. Para a realização do estudo, foram conclamados pontos de vista teóricos sobre espaço e espacialidade, particularmente, os de Edward Soja, Doreen Massey, Michel de Certeau, Cássio Hissa e, principalmente, Milton Santos. Embora os objetivos da dissertação privilegiem a constituição espacial, discussões sobre as categorias personagem e tempo também estão presentes para demonstrar a pertinência de utilização de um conceito tomado ao sociólogo polonês Zygmunt Bauman e de sua teoria sobre o refugio humano. Essa teoria subsidiou a percepção de certas personagens dos contos selecionados, delineadas por elementos que fazem parte do conceito de refugio humano. Como se pretendeu demonstrar, a orquestração de seres do lixo, nos contos analisados, arquiteta e cristaliza o veio de uma literatura que, mesmo produzida em contextos culturais tão diversos, permite construir pontos de contato e delicados olhares para espaços, espacialidades, territórios, paisagens e lugares e seus seres redundantes e exibi-los na cena literária.

Palavras-chave: Literatura comparada; Literaturas de língua portuguesa; Espaço na literatura; Poética do refugio.

ABSTRACT

This dissertation aims to reflect on the narrative strategies that configure spaces and spatialities as they are manifested in tales of the Brazilian writer João Guimarães Rosa and the Angolan writers José Luandino Vieira and Boaventura Cardoso. The *corpus* composition was motivated by texts that allow an approach in view of the disentangling of spatial configurations that organize the narratives. To perform the study, theoretical point of views on space and spatialities were recommended, particularly, from Edward Soja, Dorren Massey, Michel de Certeau, Cássio Hissa and, mainly, Milton Santos. Though this dissertation objectives privilege a spatial constitution, discussion on the character and time categories are also present to demonstrate relevance on using a concept taken from the Polish sociologist Zygmunt Bauman and his theory on human waste. Such theory subsidies a perception of certain characters from selected tales outlined by elements that constitute the human waste concept. As it was meant to demonstrate, the orchestration of trash beings, in the analyzed tales, architects and crystalizes the vein of a literature that, despite of created in so diverse cultural contexts, it allows one to build contact points and delicate contemplation to spaces, spatialities, territories, landscapes and places and their redundant beings and to exhibit them on the literary scene.

Keywords: Compared literature; Portuguese literature; Space on literature; Poetry of waste.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|----------|--|----|
| FIGURA 1 | Refugio humano e espaços literários..... | 11 |
| FIGURA 2 | Existência doidamente celerada em Guimarães Rosa..... | 30 |
| FIGURA 3 | Cenas de musseques luandenses em Luandino Vieira..... | 50 |
| FIGURA 4 | Paisagens sob lentes infantis em Boaventura Cardoso..... | 72 |
| FIGURA 5 | Aquele canto sem razão..... | 87 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 REFUGO HUMANO E ESPAÇOS LITERÁRIOS..... | 12 |
| 2 EXISTÊNCIA DOIDAMENTE CELERADA EM GUIMARÃES ROSA..... | 31 |
| 3 CENAS DE MUSSEQUES LUANDENSES EM LUANDINO VIEIRA..... | 51 |
| 4 PAISAGENS SOB LENTES INFANTIS EM BOAVENTURA CARDOSO..... | 73 |
| 5 AQUELE CANTO SEM RAZÃO..... | 88 |
| REFERÊNCIAS..... | 92 |

refugo humano e espaços literários



Visada criativa da artesã Nazir Lopes, fotografias de Vinicius Matias e composição visual de Najla Mouchrek, em dezembro de 2012, a partir dos contos "Sorôco, sua mãe, sua filha" e "A benfazeja", de João Guimarães Rosa; "Estória do ladrão e do papagaio" e "Dina", de José Luandino Vieira e "Meu toque!" e "Gavião veio do sul e pum!", de Boaventura Cardoso.

1

1 REFUGO HUMANO E ESPAÇOS LITERÁRIOS

“Porém há muitos que bem tecem a intriga e mal a desenlaçam;
o que importa é conjugar ambas as aptidões.”
(ARISTÓTELES, 1973, p. 460)

A dissertação que ora se apresenta tem como objeto a reflexão sobre as estratégias narrativas configuradoras de espaços e espacialidades tal como se manifestam em contos do escritor brasileiro João Guimarães Rosa¹ e dos escritores angolanos José Luandino Vieira² e Boaventura Cardoso³. A composição do *corpus* foi motivado, essencialmente, por textos que permitissem uma aproximação com vistas ao deslinde das formatações espaciais que estruturam as narrativas. É importante destacar que, nos contos a serem analisados, outros elementos serão também abordados com a intenção de se configurar o que Zygmunt Bauman denomina de refugio. A reflexão de Bauman articulada com considerações de vários teóricos sobre espaço e espacialidade sustentarão as análises dos contos.

Ao escolher trabalhar contos de um escritor brasileiro e de dois angolanos, intenta-se trazer para a discussão obras produzidas em contextos culturais que têm como língua oficial o português, embora em espaços distintos. E, ao mesmo tempo, perceber o modo como cada escritor faz da língua herdada da colonização um patrimônio cultural do Brasil e de Angola, como enfatiza o historiador Ki-Zerbo⁴:

¹ O escritor mineiro é autor de vasta obra: *Magma* (1936); *Sagarana* (1946); *Com o vaqueiro Mariano* (1947); *Corpo de baile* (1956); *Grande sertão: veredas* (1956); *Primeiras estórias* (1962); *Campo geral* (1964); *Noites do sertão* (1965); *Tutaméia: terceiras estórias* (1967); *Estas estórias – póstumo* (1969); *Ave, palavra – póstumo* (1970); *Antes das primeiras estórias – póstumo* (2011).

² Sua obra, ainda em expansão, compõe-se dos livros: *A cidade e a infância* (1957); *Duas histórias de pequenos burgueses* (1961); *Luuanda* (1963); *Vidas novas* (1968); *Velhas histórias* (1974); *Duas histórias* (1974); *No antigamente, na vida* (1974); *Macandumba* (1978); *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu* (1981); *História da baciazinha de quitaba* (1986); *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961); *João Vêncio, os seus amores* (1979); *Nosso musseque* (2003); *Nós, os do Makulusu* (1974); *O livro dos rios* (2006); *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças* (2006); *Kapapa: pássaros e peixes* (1998); *À espera do luar* (1998); *Kaxinjengele e o poder: uma fábula angolana* (2012).

³ São importantes títulos na obra do escritor: *Dizanga dia muenhu* (1977); *O fogo da fala* (1980); *A morte do velho kipacaça* (1987); *O signo do fogo* (1992); *Maio mês de Maria* (1997); *Mãe materno mar* (2001).

⁴ Joseph Ki-Zerbo, nascido em Toma (Burkina Fasso) em 1922, é historiador. Publicou a *História da África negra*, dirigiu dois volumes da monumental *História geral da África* (UNESCO), entre outras obras. Contribuiu grandemente para dotar a África de uma história própria, diferente da escrita pelo colonizador. Para ele, a África, que por assim dizer inventou o homem – pois nela se desenvolveu a primeira grande civilização da humanidade, a egípcia –, deve conquistar sua identidade, orgulhosa de sua contribuição para a aventura humana, a fim de tornar-se um ator no mundo. (KI-ZERBO, 2009)

[...] é impensável e impossível rejeitar as línguas impostas pela colonização porque, objetivamente, elas foram integradas ao nosso patrimônio cultural, elas unem povos africanos entre si e com a comunidade internacional. As línguas fazem-nos ter acesso a filões fabulosos de cultura e história que são portas incontornáveis para entrar no mundo contemporâneo. (KI-ZERBO, 2009, p. 73)

Como se quer demonstrar, a escolha desses autores recaiu na constatação, amplamente verificada por pesquisadores da área de estudos literários, do modo de fazer literatura praticado por esses escritores. Como bem salienta Martinho (1980, p. 13), em estudo sobre a obra de Boaventura Cardoso, mas que, acha-se, ser pertinente à obra de Guimarães Rosa e de Luandino Vieira: “Há um prazer evidente em inovar, em pôr à prova as resistências da linguagem. Em ver até onde se pode ir. Sem rupturas que impossibilitem, no entanto, a comunicação”. A observação de Martinho parece referendar a de Fonseca, quando afirma: “Os recursos de reinvenção de linguagem mostram-se como estratégias de solapagem, como uma ‘contra-poética’ que se vale da junção de elementos culturais diversificados” (FONSECA, 2003, p. 502).

O cotejo de uma parte da exegese rosiana explicita algumas das abordagens críticas sobre a obra do escritor: Rondon (2000, p. 656) ressalta o trabalho com conceitos, ideias e forças opostas; a formulação de paradoxos, ligados diretamente à metafísica é destacada por Nogueira (2003, p. 199); Rocha (1981, p. 76) afirma que a obra do escritor exprime o inefável e prolonga-se num plano outro que o real; já Secco (2000, p. 117) percebe na obra de Rosa a presença de ambivalências entre o regional e o universal, entre o social e o existencial, entre o real e o supra-real; por outro lado Coelho e Versiani (1975, p. 63-64) afirmam que os textos de Rosa identificam-se com o “logos”, a palavra reflexiva/meditativa que leva ao conhecimento, que sonda o trans-real e que, em última análise, está buscando resposta para problemas transcendentais da existência: o que é o Bem? e o Mal? a Vida? a Morte? o Destino? Deus? Satanás? a Verdade? o Amor? o Ódio? a Honra? a Caridade?

Ao longo desta dissertação a visão de outros estudiosos da obra de Guimarães Rosa serão chamados para auxiliar a análise dos contos do escritor.

Em missiva de Guimarães Rosa a Harriet de Onis, apresentada por Martins (2008, p. ix), fica salientada a proposta do escritor de não procurar uma linguagem transparente porque sua intenção é trazer para os seus textos “a obscuridade do mistério que é o mundo”:

Mas, o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns, etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. (MARTINS, 2008, p. ix)

Pereira (2009b, p. 73) indica, em breve biografia sobre Rosa, os trânsitos do escritor por vários espaços, o que, certamente, irá influenciar na produção de sua literatura:

Rosa nasceu em Cordisburgo, formou-se em Belo Horizonte [na Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais], clinicou em São João del-Rei, Itaguara e Barbacena, até que em 1938 transfere-se para o Rio de Janeiro e em seguida para Hamburgo, já na carreira diplomática. Fica na Europa de 1938 a 1942; nesse ano segue para Bogotá, onde permanece cônsul até 1944. Volta em 1945, e até 1951 vive um período de intensa movimentação, com estadias em Paraopeba e Cordisburgo, mais uma viagem a Paris, e mais um retorno a Bogotá, dessa vez o Secretário Geral da IX Conferência Interamericana. Passa mais dois anos em Paris, entre 1948 e 1950, que registra no pouco conhecido *Diário de Paris*, e no ano seguinte realiza uma longa excursão ao Mato Grosso, quando constrói sua reportagem poética sobre o sertão, intitulada “Com o vaqueiro Mariano” e publicada em *Estas estórias* (1967). (PEREIRA, 2009b, p. 73)

A literatura de Rosa pode ser considerada detentora de um comportamento do tipo viral. Certamente o poder influenciador emanado do texto rosiano se estende a outros escritores brasileiros e africanos, como espécie de matéria prima em que vão se embeber para auxiliar o construto de seus textos literários.

O angolano Luandino Vieira acaba por ser exemplo de escritor que foi contaminado pela obra rosiana. Em entrevista a Michel Laban, em 7 de abril de 1977, o escritor confirma o seu conhecimento da obra de Rosa:

Um amigo mandou-me de Lisboa, em 1969, *Grande sertão: veredas* e nós lemos na cadeia o *Grande sertão: veredas* porque o director começou a ler e não percebeu nada, e achou que ninguém percebia, e disse: “Bom, isso pode entrar”. [...] aquela ideia, aquele ensinamento que me tinha dado quando li *Sagarana*: a liberdade para a construção do próprio instrumento linguístico que a realidade esteja a exigir, que seja necessário. E sobretudo a ideia de que este instrumento linguístico não pode ser o registo naturalista de qualquer coisa que exista, mas que tem que ser no plano da criação. Portanto que o escritor pode, tem a liberdade, tem o direito de criar inclusivamente a

ferramenta com que vai fazer a obra que quer fazer... Portanto, ensinou-me um sentido, que considero mais completo, da criação. (LABAN, 1980, p. 35)

Por ocasião do III Encontro de Professores de Literaturas Africanas, em 2007, organizado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela Fundação Biblioteca Nacional e pela Universidade Federal Fluminense, Luandino Vieira explicita, mais uma vez, as constatações acerca da escolha acertada feita por ele, no trato com a língua, tendo encontrado eco, sobre esse aspecto, no escritor mineiro Guimarães Rosa:

[...] meu outro mestre, porque esse me ensinou a liberdade de violar uma língua, que é uma herança genética ou qualquer coisa que temos em nós, que faz parte de nós, mas que é extremamente rígida e codificada. João Guimarães Rosa ensinou-me a liberdade da transgressão. Se o instrumento que tens para dizer o que és, ou o que tu queres dizer não chega, inventa outro, transgride. Faz o sinal nas costas do polícia, neste caso nas costas do transgressor. Com duas condições: nunca o faças por ignorância da língua que estás transgredindo; nem nunca o faças sem assumir a total responsabilidade pelo que estás fazendo. (VIEIRA, 2010, p. 34)

Como feito com Guimarães Rosa, aproveitam-se informações dadas por Laban (1980, p. 12), sobre a biografia do escritor angolano. José Luandino Vieira nasceu na Lagoa do Furadouro (Portugal) em 1935, mas seguiu ainda criança com os pais para Angola, tendo frequentado e concluído o ensino primário e secundário já em Luanda. Trabalhou em diversas profissões até ser preso em 1961, por atividades anticolonialistas. Viria a ser libertado somente em 1972, tendo cumprido grande parte da sua pena no Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde.

Assim como Guimarães Rosa, Luandino Vieira se empenhou a tensionar a língua portuguesa e, segundo Fonseca (2000, p. 487), assumiu um compromisso com a expressão de uma literatura que se fazia em tempos duros. Para Oliveira Rosa (2002), a vivência de Luandino fez que sua produção literária testemunhe um conhecimento vivido no musseque e, por conseguinte, deu-lhe condições de elaborar uma linguagem do entre-lugar.

De acordo com Guimarães (2007), Luandino afirmara em uma entrevista, em 17 de novembro de 2007, que sua “ficção sempre se alimentou da memória. É do que se inscreveu na memória que retiro o material que submeto a todos os maus-tratos possíveis sobre ele”⁵. É relevante destacar que Luandino só veio a conhecer o texto de

⁵ Entrevista concedida à *Revista Críticas e ensaios*, disponível apenas em sítio eletrônico, citado nas referências.

Guimarães Rosa em Tarrafal (Cabo Verde), por meio de um exemplar de *Sagarana* a ele levado por seu advogado, Eugénio Ferreira, conforme informa Abdala Júnior:

Também relevante é o fato de ele, sem ter lido o autor brasileiro, já ter publicado anteriormente suas estórias de *Luuanda* com procedimentos literários análogos aos procedimentos rosianos. Fatores como esses, portanto, revelam bases culturais comuns que dão origens a equivalências, quando o contexto sócio-cultural se inscreve em suas produções. No matutar de um dos narradores de Luandino Vieira, com a língua portuguesa pensada na perspectiva híbrida do musseque luandense, notam-se semelhanças com os caboclos de Guimarães Rosa e, nesses narradores, dialogam múltiplas culturas, do popular ao erudito e do local ao transnacional. (ABDALA JÚNIOR, 2006, p. 8)

Luandino, sob alguma medida, aproximava-se do procedimento criativo de Rosa no plano da linguagem e, por vezes, no plano diegético. Entretanto, ele já operava estratégias transgressoras muito antes de ler o escritor mineiro. “No caso específico de Luandino, Guimarães Rosa foi uma motivação para continuar em trilhas já abertas com a publicação de *Luuanda*” (FONSECA, 2003, p. 504).

Em Luandino, “a imersão no universo da fala, no cotidiano dos musseques ajuda a produzir uma escrita que trapaceia com a língua portuguesa e tensiona o modelo literário ocidental” (FONSECA, 2003, p. 502). Sobre esse aspecto são bastante elucidativas as considerações de Ferreira:

Os largos anos de ofício, [...], terão possibilitado uma reflexão sólida, simultaneamente sobre uma melhor apreensão da complexidade do real, que não admite esquematismos (e tão precocemente Luandino conseguiu furtar-se-lhes), como ainda sobre a própria escrita e a conseqüente organização cultural do discurso [...] Luandino Vieira reinventa. Senhor do sistema, torna-se sujeito inovador, dando-se à prática do investimento lingüístico, avançando na criação de novas palavras, por justaposição, por sufixação, por analogia, etc., e ainda por introdução de novas cadeias sintagmáticas, deslocções várias na relação das categorias gramaticais, inversões, e isto por certo não é tudo o que explica o fascínio da sua linguagem. (FERREIRA, 2007, p. 126)

Embora a obra de Guimarães Rosa e de Luandino Vieira tenham sido concebidas em culturas muito diversas e em diferentes momentos históricos, conforme Silva (2000, p. 38), é possível estabelecer um diálogo entre elas, quer a partir de mecanismos de recriação da linguagem operados, quer a partir da temática que norteia as estórias. Como assinala Fonseca (2000, p. 484-485), o questionamento do sentido da vida e a

insistência em questões metafísicas atravessam as histórias contadas, instalando-se o espanto diante da ordem das coisas.

É na companhia de Luandino Vieira que se aporta na literatura de um outro escritor, o também angolano Boaventura Cardoso, cuja densidade poética inerente à sua obra viabiliza o agrupamento aqui proposto. De acordo com Ferreira:

Além de que o próprio estilo denuncia uma sensibilidade aberta ao enriquecimento de novas formas de narrar marcadas pelo processo narrativo oral popular, veio que terminaria por ser a fonte de ouro que rasgaria a Luandino as perspectivas de um estilo pessoal e angolano. Estilo pessoalíssimo que, por ser angolano, influenciaria uma franja larga de ficcionistas angolanos. (FERREIRA, 2007, p. 128-129, grifo nosso)

Boaventura Cardoso, conforme sinaliza Fonseca (2005b, p. 90), segue as pegadas de Luandino Vieira, ao acolher a gente simples dos ‘setores sociais periféricos’ e revela uma escrita proposta como um campo propício a experimentações e inovações.

Em entrevista concedida às pesquisadoras Rita Chaves e Tania Macêdo, realizada em Luanda, em 23 de fevereiro de 2005, Boaventura confidencia: “Acho que, de entre vários [escritores], os que tenho como de importância capital e que, de certo modo, terão influenciado o escritor que sou são [o colombiano] Gabriel García Márquez, [o argentino] Júlio Cortázar, [o peruano] Mário Vargas Llosa, [a chilena] Isabel Allende, [o cubano] Guilherme Cabrera Infante e [os brasileiros] Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro e João Guimarães Rosa” (CHAVES; MACÊDO, p. 24).

É interessante a agudeza da análise empreendida por Macedo acerca da escritura de Boaventura Cardoso:

Quer queiram ou não certos teóricos, hoje o reconhecimento de que ao “criador” de texto literário se legitima o direito a extrapolar a língua, recriando-a em virtude desse extrapolamento, ultrapassa os conservadorismos de “concepção” em contrário. Aliás no interior da “cultura literária angolana” a extrapolação faz história, pois só através dela alguns escritores puderam iniciar o percurso de “nacionalização” do discurso que Boaventura Cardoso redinamiza em parâmetros mais profundos e intensos... ao veicular os parâmetros da sua dimensão de escrita fá-lo utilizando componentes da voz do seu povo, em termos prosódicos, semânticos, etc. Boaventura Cardoso entra na voz colectiva de sua gente e com ela reelabora “mensagens” recriadoras de “universo” que projecta nos percursos do resgate e libertação da africanidade do angolano [...] [Ele] avulta-se cada vez mais como um semanticista qualificado que aproveita todos os recursos ao seu alcance para tornar o discurso literário micro e macro universo de tensões significativas. (MACEDO, 2004, p. 10-11,12)

Ressalta Macedo que os textos de Boaventura Cardoso, no tema e na forma

espelham sempre e inevitavelmente a sua africaníssima e superangolana alma cultural. Ancoram-se num princípio que enforma a sua práxis: “quando escrevo só me sinto literariamente realizado, desde que o meu leitor me identifique inequivocamente como um escritor africano” – disse [Boaventura Cardoso] na altura do lançamento do seu romance, *Maio, mês de Maria*, na cidade do Porto durante o segundo semestre de 2001[...] Ao escritor, preocupa a emanação de uma literatura de permanente intervenção social (literatura engajada) envolvendo sobretudo os extractos sociais mais desfavorecidos e que constituem o subúrbio humano. (MACEDO, 2005, p. 47, 48, grifo nosso).

Ao escutar um texto no outro, numa poética que referencia outra poética, há infinitas descobertas a serem feitas e, talvez, a mais complexa seja a de encontrar, no resultado, o percurso da rede comunicativa que se forma na complexidade das culturas, na pluralidade dos hábitos e do labor estético (MAQUÊA, 2007, p. 774). Essa orquestração de poéticas só pode se dar por meio da língua, contribuindo para formação da identidade. No dizer de Ki-Zerbo (2009, p. 12), sem identidade, somos um objeto da história, um instrumento utilizado pelos outros, um utensílio. E a identidade é o papel assumido; é como numa peça de teatro, em que cada um recebe um papel para desempenhar. Na construção da identidade cultural, a língua conta muito.

E nessa construção identitária é relevante destacar a forma como os seres humanos configuram diferentes tipos de espaços. O ser humano está imerso numa espacialidade, que formata o espaço físico, o relacional, o situacional, o determinado pelas instituições sociais, o delineado pelos conflitos que ele vive ou não vive, com a sociedade.

As configurações espaciais são, nesta dissertação, propiciadoras de reflexão sobre os lugares encenados nos contos dos três escritores. Por isso, em um primeiro momento, vale-se da assertiva de Hissa (2006), na medida em que empresta às discussões pretendidas, maior firmeza argumentativa para destacar a função dessas configurações espaciais na análise dos textos literários, em cada capítulo. Para Hissa:

O espaço consolida-se como um profícuo campo de estudos. Certas observações fornecem argumentos à posição: não há como relegar o espaço (e a geografia) a uma condição secundária: “Todos os processos sociais [...] têm uma dimensão espacial. Não se inscrevem no ‘espaço’: *são* o espaço [...]” (HISSA, 2006, p. 296)

Santos e Oliveira, na introdução ao estudo dos espaços ficcionais, consideram que:

De maneira geral, quando concebemos um determinado ente – seja humano ou não, animado ou inanimado -, criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo. Ou seja: imaginamos uma forma de *situá-lo*, atribuímos ao *ser* um certo *estar*. Ao realizarmos tal operação, estamos produzindo um *espaço* para o ser. Poderíamos dizer, em uma definição bastante genérica, que o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67)

Já Michel de Certeau enfatiza que:

Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais [...] Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. (CERTEAU, 1994, p. 202)

Para Milton Santos o espaço “é matéria trabalhada *por excelência*: a mais representativa das objetificações da sociedade, pois acumula, no decurso do tempo, as marcas das práxis acumuladas” (SANTOS, 2004, p. 33). O espaço

deve ser considerado como um conjunto indissociável, de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento. O conteúdo (da sociedade) não é independente da forma (os objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração de conteúdo. O espaço, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento. As formas, pois, têm um papel na realização social [...] O espaço seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre eles especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais [...] O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento [...] O espaço é a totalidade verdadeira, porque dinâmica, resultado da geografização da sociedade sobre a configuração territorial. Podem as formas, durante muito tempo, permanecer as mesmas, mas, como a sociedade está sempre em movimento, a mesma paisagem, a mesma configuração territorial oferecem-nos, no transcurso histórico, espaços diferentes. (SANTOS; ELIAS, 1997, p. 26-27, 71, 72, 77)

A aparente invisibilidade a que a noção de espaço foi submetida nas teorizações das interações dos sujeitos com o seu meio, nas quais se privilegiou a categoria do tempo, é questionada por Milton Santos e Denise Elias quando apontam para a imprescindibilidade de se valorar a geografização do conjunto de variáveis que formatam a ação social, a partir da configuração espacial. Para esses teóricos:

Os elementos que se agrupam dando a configuração espacial de um lugar têm que passar por um estudo aprofundado, desde o homem até as instituições que vão dirigir, juntamente com as firmas, as formas de materialização da sociedade [...] A configuração espacial [é] a geografização das diversas variáveis componentes de uma situação [...] A configuração territorial ou configuração espacial é dada, conforme já buscamos descrever, pelo arranjo sobre o território dos elementos naturais e artificiais de uso social. (SANTOS; ELIAS, 1997, p. 27, 48, 101, 111)

São de natureza semelhante as considerações realizadas por Doreen Massey e Milton Keynes, em momentos diferentes. Em suas reflexões, os teóricos retomam, de certa forma, o que dizem Santos e Elias:

Primeiro, reconhecemos o espaço como o produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno [...] Segundo, compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve estar baseado na existência da pluralidade. [...] Terceiro, reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. [...] O espaço é a dimensão social não no sentido da sociabilidade exclusivamente humana, mas no sentido do envolvimento dentro de uma multiplicidade. Trata-se da esfera da produção contínua e da reconfiguração da heterogeneidade, sob todas as formas – diversidade, subordinação, interesses conflituosos. (MASSEY, 2008, p. 29)

Milton Santos é categórico quando afirma que:

Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima [...] O espaço é a sociedade, e a paisagem também o é. No entanto, entre espaço e paisagem o acordo não é total, e a busca desse acordo é permanente; essa busca nunca chega a um fim [...] O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. (SANTOS, 2002, 103, 104)

Milton Santos salienta ainda que:

A cada fase histórica, o papel de cada estrutura social assim como seu conteúdo variam [...] É por isso que a sociedade não se distribui uniformemente no espaço: essa distribuição não é obra do acaso. Ela é o resultado de uma seletividade histórica e geográfica, que é sinônimo de

necessidade. Essa necessidade decorre de determinações sociais fruto das necessidades e das possibilidades da sociedade em um dado momento. (SANTOS, 2004, p. 61)

Reis e Lopes (2007) trazem a lume um aspecto de primeira ordem ao se trabalhar a categoria espacial. Para esses autores, a visão de espaço é, fundamentalmente, ideológica:

[...] parece óbvio que o espaço, enquanto categoria narrativa detentora de inegáveis potencialidades de representação semântica, pode ser entendido como signo ideológico. Quando é possível observar nela a presença variavelmente explícita de atributos de natureza social, econômica, histórica, etc., o espaço adquire então uma certa contextura ideológica, remetendo, em articulação com outros signos, para o sistema ideológico que na narrativa predominantemente se representa. (REIS; LOPES, 2007, p. 139)

“O espaço humano é a síntese, sempre provisória e sempre renovada, das contradições e da dialética social” (SANTOS, 2002, p. 107). É o tecido social, ou, como expõe Santos, é

a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. Só a vida é passível desse processo infinito que vai do passado ao futuro, só ela tem o poder de tudo transformar amplamente. [...] O espaço é a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais. [...] O espaço se dá ao conjunto dos homens que nele se exercem como um conjunto de virtualidades de valor desigual, cujo uso tem de ser disputado a cada instante, em função da força de cada qual. (SANTOS, 2002, p. 108, 109, 317)

Cumprido deixar bem delimitada, também, a diferença existente entre o conceito de espaço, conforme já abordado, a partir da visão de vários teóricos, e o conceito de espacialidade. A espacialidade é “o espaço criado da organização e da produção sociais” (SOJA, 1993, p. 101). Ainda de acordo com Soja: “O espaço socialmente produzido é uma estrutura criada, comparável a outras construções sociais resultantes da transformação de determinadas condições inerentes ao estar vivo” (SOJA, 1993, p. 101-102). Sendo que a “espacialidade existe, ontologicamente, como produto de um processo de transformação, mas continua sempre aberta a transformações adicionais nos contextos da vida material. Nunca é primordialmente dada ou permanentemente fixa” (SOJA, 1993, p. 149).

A espacialidade seria, conforme definem Santos e Elias:

um momento das relações sociais geografizadas, o momento da incidência da sociedade sobre um determinado arranjo social. A espacialização não é o resultado do movimento da sociedade apenas, porque depende do espaço para se realizar. No seu movimento permanente, em sua busca incessante de geografização, a sociedade está subordinada à lei do espaço preexistente. Sua subordinação não é a paisagem, que, tomada isoladamente, é um vetor passivo. É o valor atribuído à cada fração da paisagem pela vida – que metamorfoseia a paisagem em espaço – que permite a seletividade da espacialização. Esta não é um processo autônomo, porque, na origem, depende das relações sociais e na chegada não é independente do espaço, nem o seu conceito substitui o conceito de espaço. A espacialização também não é apenas o resultado do movimento da sociedade, porque depende do espaço. (SANTOS; ELIAS, 1997, p. 73-74)

O conceito de espacialidade, tal qual apresentado por Soja, é revisitado de forma sintética, a partir das seguintes premissas:

a)A espacialidade é um produto social consubstanciado e reconhecível, parte de uma “segunda natureza” que incorpora, ao socializá-los e transformá-los, os espaços físicos e psicológicos; b)Como produto social, a espacialidade é, simultaneamente, o meio e o resultado, o pressuposto e a encarnação da ação e da relação sociais; c)A estruturação espaço-temporal da vida social define o modo como a ação e a relação sociais (inclusive as relações de classe) são materialmente constituídas, concretizadas; d)O processo de constituição/concretização é problemático, repleto de contradições e de lutas (em meio a muitas coisas recorrentes e rotinizadas); e)As contradições decorrem, primordialmente, da dualidade do espaço produzido, como resultado/encarnação/produto e meio/pressuposto/produtor da atividade social; f)A espacialidade concreta – a geografia humana efetiva – é, pois, um terreno competitivo de lutas pela produção e reprodução sociais, de práticas sociais que visam, quer à manutenção e reforço da espacialidade existente, quer a uma reestruturação significativa e/ou a uma transformação radical; g)A temporalidade da vida social, desde as rotinas e eventos da atividade cotidiana até a construção da história em prazo mais longo[...] radica-se na contingência espacial, exatamente do mesmo modo que a espacialidade da vida social se enraíza na contingência temporal/histórica, e h)A interpretação materialista da história e a interpretação materialista da geografia são inseparavelmente entremeadas e teoricamente concomitantes, sem nenhuma priorização intrínseca de uma em relação à outra. (SOJA, 1993, p. 158-159)

Pelo exposto até aqui, parece demasiado óbvio que a espacialidade engendrada pela interação entre os seres sociais, em concomitância às técnicas e ao tempo de suas ações não pode ser considerada de menor importância para a tarefa de se tentar compreender as múltiplas configurações espaciais que coexistem em um mesmo espaço.

Para Soja (1993, p. 9), “todo exercício ambicioso de descrição geográfica crítica, de traduzir em palavras a espacialidade abrangente e politizada da vida social, provoca um desespero linguístico similar”.

Paramentada com esse recorte teórico acerca das noções de espaço e da espacialidade, a reflexão sobre os textos literários de Rosa, Luandino e Boaventura, objetivará ainda, destacar os recursos e estratégias discursivas pertinentes ao modo como cada um dos três escritores trabalha com a língua.

Ressalte-se que este trabalho é exequível no campo dos estudos comparados das literaturas de língua portuguesa, especificamente, quando se recorta por reflexões sobre a identidade e alteridade na literatura. Seu ponto fulcral é o estudo da relação identidade/alteridade e suas representações nas obras selecionadas.

Uma das possibilidades de entrada que a leitura de textos ficcionais oferta é aquela que se concentra no espaço em que se dá a ação narrativa. Pensar o espaço, como indicam Santos (2002, 2004), Santos e Oliveira (2001), Hissa (2006), Certeau (1994) e outros teóricos conclamados para este trabalho, acarreta, colateralmente, o refletir acerca de outras duas categorias analíticas enriquecendo, desse modo, a tessitura da crítica: as personagens e o tempo.

Por isso, muito embora os objetivos desta dissertação privilegiem a constituição espacial, as discussões sobre as categorias personagem e tempo também estão presentes. Sobretudo porque, pode-se pensar as personagens dos textos literários retomando as reflexões de Antonio Candido quando diz:

[...] quando pensamos nestas, [personagens], pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. (CANDIDO, 1968, p. 53)

As afirmações de Candido podem ser relacionadas com as ideias de Canclini quando este considera a interação entre sujeito e ação. Para o antropólogo argentino, Néstor García Canclini (2009, p. 192), se não há sujeito, evapora-se a possibilidade de que haja uma ação que transforme a ordem vigente e dê um sentido responsável ao devir. De acordo com Canclini:

Hoje, imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos mas também de uma enorme variedade de repertórios e modelos de comportamento. [...] Por causa da sua maior liberdade de escolha ou da redução de oportunidades imposta pelas crises econômicas ou políticas, os sujeitos vivem trajetórias variáveis, indecisas, modificadas muitas vezes. Viver em trânsito, em escolhas variadas e inseguras, em remodulações constantes das pessoas e suas relações sociais, parece conduzir a uma

desconstrução mais radical do que as praticadas pelas teorias da suspeita sobre a subjetividade e a consciência. (CANCLINI, 2009, p. 201)

Não se pode refletir sobre espaços, sem se deter em considerações sobre os sujeitos que os habitam ou que os configuram. E quando se pensa nos sujeitos presentes em narrativas literárias faz-se relação, como acentua Candido, entre enredo e personagem.

Essa relação será discutida, nesta dissertação, a partir de um conceito tomado ao sociólogo polonês Zygmunt Bauman e de sua teoria sobre o refugio humano, tal como apresentada em sua obra *Vidas desperdiçadas* (2005). Ainda que a categoria tenha sido pensada pelo autor diretamente em relação aos seres humanos, pensa-se ser pertinente trazer suas reflexões para a análise dos contos, particularmente, considerando suas personagens.

De acordo com Bauman:

A produção de “refugio humano”, ou, mais propriamente, de seres humanos refugados (os “excessivos” e “redundantes”, ou seja, os que não puderam ou não quiseram ser reconhecidos ou obter permissão para ficar), é um produto inevitável da modernização, e um acompanhante inseparável da modernidade. É um inescapável efeito colateral da *construção da ordem* (cada ordem define algumas parcelas da população como “deslocadas”, “inaptas” ou “indesejáveis”) e do *progresso econômico* (que não pode ocorrer sem degradar e desvalorizar os modos anteriormente efetivos de “ganhar a vida” e que, portanto, não consegue senão privar seus praticantes dos meios de subsistência). (BAUMAN, 2005, p. 11-12)

Como se não bastasse, Bauman enfatiza:

Para resumir uma longa história: a nova plenitude do planeta significa, essencialmente, *uma crise aguda da indústria de remoção do refugio humano*. Enquanto a produção de refugio humano prossegue inquebrantável e atinge novos ápices, o planeta passa rapidamente a precisar de locais de despejo e de ferramentas para a reciclagem do lixo [...] Esse é, em linhas bem gerais, o ambiente da vida contemporânea. Os “problemas do refugio (humano) e da remoção do lixo (humano)” pesam ainda mais fortemente sobre a moderna e consumista cultura da individualização. Eles saturam todos os setores mais importantes da vida social, tendem a dominar estratégias de vida e a revestir as atividades mais importantes da existência, estimulando-as a gerar seu próprio refugio *sui generis* [...] (BAUMAN, 2005, p. 13, 14-15)

Nas reflexões de Bauman, o refugio humano está intrinsecamente relacionado com os sentidos de rejeitos, de restos, de refugio enfim. Daí que os seres refugados são pensados a partir da relação com o ‘redundante’, que para ele significa “ter sido

dispensado *pelo fato de ser dispensável*” (BAUMAN, 2005, p. 20). A relação entre o refugio e o redundante fica bem clara a partir do seu próprio pensamento:

Ser “redundante” significa ser extranumerário, desnecessário, sem uso – quaisquer que sejam os usos e necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de indispensabilidade. Os outros não necessitam de você. Podem passar muito bem, e até melhor, sem você. Não há uma razão auto-evidente para você existir nem qualquer justificativa óbvia para que você reivindique o direito à existência. Ser declarado redundante significa ter sido dispensado *pelo fato de ser dispensável* [...] “Redundância” compartilha o espaço semântico de “rejeitos”, “dejetos”, “restos”, “lixo” – com refugio [...] O destino do refugio é o depósito de dejetos, o monte de lixo [...] Para todos os fins e propósitos práticos, as coisas excluídas – tiradas de foco, jogadas às sombras, empurradas para panorama de fundo vago ou invisível – não mais pertencem “ao que é”. A existência lhes foi negada, da mesma forma que um espaço próprio no *Lebenswelt* (mundo da vida). Foram desse modo destruídas – porém com uma *destruição criativa*. “Eliminar” [...] “não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente”. (BAUMAN, 2005, p. 20, 28)

Reitera-se que, embora o campo de significação do conceito de refugio humano elaborado por Bauman seja o dos estudos sociológicos, acredita-se na viabilidade de seu deslocamento para o campo da crítica literária. Nesse campo, o conceito pode-se tornar um operador conceitual robusto para a tarefa de pensar a construção dos textos ficcionais e seus intensos ardis como possibilidade de materialização do “redundante”, daquele que é “dispensado pelo fato de ser dispensável”, no sentido dado por Bauman (2005, p. 20).

A discussão proposta nesta dissertação almeja considerar que personagens redundantes, nos termos teóricos de Bauman, podem ser identificadas em Guimarães Rosa, nos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “A benfazeja”; em Luandino Vieira, nos contos “Dina” e “Estória do ladrão e do papagaio” e em Boaventura Cardoso, nos contos “Meu toque!” e “Gavião veio do sul e pum!”

Como se mostrará, a categoria do refugio humano subsidia a percepção de certas personagens desses contos que estão, de alguma maneira, delineadas por elementos que fazem parte do conceito de refugio humano. Ao se lidar com as personagens e com os elementos que as configuram como refugio, conseqüentemente, será discutida a questão dos espaços, tanto os lugares para onde são deslocados os refugos humanos, quanto a própria caracterização de refugio que essas personagens arquitetam por meio de suas ações e manifestações nos contos. Sobretudo, devido à existência de um espaço que já está construído culturalmente no qual transitam os refugos, “os que não puderam ou não

quiseram ser reconhecidos ou obter permissão para ficar” (BAUMAN, 2005, p. 11). A literatura dos escritores selecionados volta-se para esses espaços para onde foram relegadas “as coisas excluídas – tiradas de foco, jogadas às sombras, empurradas para panorama de fundo vago ou invisível” (BAUMAN, 2005, p. 28).

Assim, a proposta de uma poética do refugio se faz pertinente, uma vez que elementos configuradores dessa poética estão bem demarcados nos contos e em determinados recursos poéticos que a sustentam. Cada uma das estórias implementou estratégias para materializar não só o espaço em que habitam os refugados, como também evidências particulares desses mesmos seres.

Ao colocar em cena personagens redundantes os escritores realizam um trabalho estético não apenas com a linguagem, aludida por Aristóteles (1973), como também, com a focalização dos espaços habitados por essas personagens.

Essas considerações permitem ratificar a hipótese apresentada a seguir: Por meio das ações narrativas que formatam o *corpus* sobre o qual se debruça este estudo, é razoável afirmar que os textos, ao focalizarem determinados espaços e seres redundantes em sua própria especificidade, organizam uma visão de espacialidade e uma configuração temporal que se faz importante para se pensar nos elementos de uma poética do refugio.

Discutidos os aportes teóricos importantes para a construção de cada capítulo é necessário explicitar as razões que justificaram a seleção dos contos a serem analisados. Como dito no início deste capítulo, a escolha dos escritores se deu motivada pelo fato de serem expoentes de um fazer literário que se caracteriza pela transgressão no trato com a língua portuguesa. Sendo escritores provenientes de nações que, como já dito, passaram pelo processo de colonização portuguesa, sua obra literária é importante pelo seu aspecto inovador com relação ao uso da língua oficial de seus países. Por fim, optou-se por escolher dois contos de cada escritor, em virtude de assim ampliar o horizonte de discussão, bem como, a elaboração de reflexões verticalmente mais incisivas.

Como já dito, do escritor brasileiro Guimarães Rosa foram selecionados os seguintes contos: do livro *Primeiras estórias*, os contos ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’ e ‘A benfazeja’. De acordo com Morais (1998, p. 39), esses contos tratam do tema da loucura e reiteram a fugacidade dos limites entre “normalidade” e “insanidade”. O enredo dessas duas estórias foi assim sintetizado por Goulart:

[...] o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” é todo dedicado a transtornos psiquiátricos. Em apenas quatro páginas densas e de extrema poesia, Rosa escreveu sobre a reação de uma população rural em relação à loucura, buscando nos detalhes da cena, como a “chirimia” e o “canto desatinado” da mãe e filha do Sorôco, uma correta interpretação da insanidade mental [...] A personagem Mula-Marmela, do conto “A benfazeja”[...] vive “apartada de todos”, como guia de cego e carregando culpas passadas. Mais uma vez é dada importância aos desvalidos e à sua freqüente preocupação com a loucura. (GOULART, 2011, p. 72-73)

Do angolano Luandino Vieira foram escolhidos os contos: ‘Estória do ladrão e do papagaio’, que consta do livro *Luuanda* e o conto ‘Dina’, extraído da obra *Vidas novas*.

De maneira bem resumida o enredo da ‘Estória do ladrão e do papagaio’ se formata a partir do furto de uns patos por um idoso caboverdiano que, ao ser preso, transfere a culpa para o comparsa Garrido, este um aleijado e discriminado pela mulher amada, Inácia. Garrido resolve, então, roubar o papagaio de Inácia, pois tinha ciúmes dos carinhos que a ave recebia da dona e, também porque, desagradavam-lhe os impropérios desferidos em sua direção pelo animal. Na cadeia os dois amigos, Garrido e o caboverdiano, se reencontram e ao serem aconselhados por Xico Futa, também detido, se solidarizam para tentar dirimir a situação desoladora em que estão inseridos. Por seu turno, em ‘Dina’ encena-se a desolação da personagem que dá nome ao conto, moradora do musseque Santo Rosa, órfã, obrigada a se prostituir para arcar com o ônus de sua existência. Um acesso de revolta acaba por fazê-la detida. A despeito dos policiais a considerarem louca, sua atitude constitui-se um primeiro e fundamental movimento para dotar de algum sentido o seu estar no mundo.

Da obra do escritor Boaventura Cardoso foram extraídos os seguintes contos: ‘Meu toque!’ da obra intitulada *Dizanga dia muenhu* [A lagoa da vida], que narra a vida de todas as crianças de um dos maiores e mais antigos musseques de Luanda, o Marçal, representadas pela personagem Kaprikitu. Uma criança fadada a maturar precocemente e que, ao tomar consciência do absurdo de sua realidade, intenta alçar outros rumos na vida. Todavia, não será nada simples. Completa a amostra o conto retirado do livro *O fogo da fala* denominado ‘Gavião veio do sul e pum!’, cuja ação é apresentada, em grande parte, “pelo olhar da criança” (FONSECA, 2005b, p. 92). Como salienta Fonseca (2005b, p. 93), no conto, dois mundos se intercambiam nas visões das personagens: o mundo da realidade marcado pela necessidade de se expulsarem das

lavras as aves devastadoras e o que se organiza a partir das fantasias de Kilausse, sendo essa última uma personagem de juízo infantil.

De acordo ainda com Fonseca, ao tratar dos processos narrativos de Boaventura Cardoso:

Se observarmos os personagens que transitam pelos contos e os protagonistas a quem a narração é delegada, vamos perceber que a criança se destaca como um dos figurantes da arte de narrar. Essa característica nos permite compreender um uso peculiar da linguagem que se ajusta a uma visão de mundo mais descomprometida com uma racionalidade castradora da inventividade. Delegando à criança a função de narrar ou fazendo dela protagonista, as histórias criadas procuram apreender especificidades de um espaço cultural amplo e propiciar intensas experimentações no campo da linguagem. (FONSECA, 2005b, p. 92)

Os textos ficcionais que formam o *corpus* deste trabalho foram tratados como “peças de um mosaico que, subtraído do processo de semiose ilimitada” (ECO, 2003, p. 134), permitiram a construção de uma proposta que evidencia o deslizamento de sentidos que a leitura dos contos propicia a cada vez que seus mecanismos de significação são acionados. Sobre essa questão, Stuart Hall, de certa forma, parecer corroborar a proposta desta dissertação de explicitar que

[...] o significado não pode ser fixado definitivamente. Sempre há o “deslize” inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado. A fantasia de um significado final continua assombrada pela “falta” ou “excesso” mas nunca é apreensível na plenitude de sua presença a si mesma. (HALL, 2009, p. 3)

Diante das questões até aqui postas, as quais procuram explicitar os objetivos da dissertação e os textos a serem analisados, concebe-se ser pertinente encaminhar o conteúdo de cada um dos capítulos que a comporão.

Este primeiro capítulo, como se pode depreender da exposição feita até aqui, funciona como uma introdução às discussões propostas. Desenha-se nele o ponto de vista sob o qual o problema será considerado, o que se pretende alcançar com análises em relação ao problema, bem como a descrição da perspectiva teórica através da qual esse será abordado. Ainda neste primeiro capítulo, apresenta-se o *corpus* de análise constituído de contos escritos em língua portuguesa e produzidos em diferentes fases dos escritores Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, bem como,

aponta-se o referencial teórico sobre o espaço e espacialidade que sustentarão a linha discursiva de todo o trabalho.

Nos capítulos seguintes, pretende-se deter na discussão de um tipo específico de configuração espacial, conforme as estratégias que se mostram nas narrativas de cada um dos três escritores.

Seguindo esse propósito, o capítulo dois será dedicado à reflexão sobre o espaço da loucura encenado nos contos de Guimarães Rosa; o três discutirá o fazer literário de Luandino Vieira, especificamente, no registro metuculoso da realidade de um espaço típico das áreas urbanas de Luanda, os musseques. O quarto abrigará a reflexão sobre o espaço tal como é percebido pelas personagens infantis, nos contos de Boaventura Cardoso. Em cada um dos capítulos, incluir-se-ão considerações sobre elementos da poética do refugio, que costumam as discussões sobre os contos de cada autor e as reflexões sobre espaço, tempo e personagens. O viés interpretativo, enriquecido por aproximações com a teoria de Bauman, intenta demonstrar a plenitude do que, neste trabalho, considera-se como dinamizador de uma poética do refugio.

Nas considerações finais, faz-se uma retomada da situação-problema, das configurações espaciais analisadas em cada um dos três capítulos anteriores e da relação das personagens com os seres relegados à margem ou à periferia e, por isso, afastados da composição precípua do tecido social.

Dito isto, pretende-se, ao final da dissertação, ter conseguido alcançar êxito na análise das estratégias narrativas utilizadas em contos de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, para delinear espaços e espacialidades e personagens, valendo-se de elementos configuradores de uma “poética do refugio”.

2



Visada criativa da artesã Nazir Lopes, fotografias de Vinicius Matias e composição visual de Najla Mouchrek, em dezembro de 2012, a partir dos contos "Sorôco, sua mãe, sua filha" e "A benfazeja", de João Guimarães Rosa.

existência
doidamente
celerada em
guimarães
rosa

2 EXISTÊNCIA DOIDAMENTE CELERADA EM GUIMARÃES ROSA

“Talvez seja necessário, primeiro, arremessar-nos para dentro do espaço.”
(MASSEY, 2008, p. 123)

O presente capítulo se dedica a reflexão sobre o espaço da loucura encenado em contos de João Guimarães Rosa. O escritor mineiro era “um médico de extraordinários pendores literários” (LOPES, 2012, p. 119). De acordo com Pena; Bernardino e Moura (2009, p. 13) é considerado por grande parte da crítica literária como o “bruxo da linguagem”, atributo verificado em extenso levantamento bibliográfico realizado pelas pesquisadoras⁶.

Em termos conceituais, o significado do substantivo loucura é definido obedecendo a variações “de sociedade para sociedade, é um conceito construído” (CHERUBINI, 2006). Para a mesma autora a loucura é descrita no senso comum como “comportamento desviante, produto de desequilíbrios psíquicos ou mentais” (CHERUBINI, 2006).

É interessante notar a perspicácia de Baggio, ao destacar as plausíveis interlocuções entre os mecanismos formadores do medo e suas contribuições para a instauração de um novo patamar na subjetividade, via loucura.

Como sintetiza Baggio:

Sabe-se que algumas formas formidáveis de medo (angústia de aniquilação, angústia impensável) são, em certas circunstâncias especiais de vulnerabilidade do ser, fortes bastante para desencarrilhar o curso da trama histórico-vital do sujeito, arremessando-o para o campo da loucura. Esta é sempre uma possibilidade aberta ao ser humano, impactado diante da loucura. Esta é sempre uma possibilidade aberta ao ser humano, impactado diante da brutalidade com que, eventualmente, o trata a realidade. Diante da

⁶ Faz-se referência ao *Tesouro João Guimarães Rosa: obras, crítica literária e adaptações*. Nele se descreve a criação desse instrumento, concebido com o objetivo de proporcionar acesso eficiente às obras do autor. Utilizou-se da linguagem de indexação como ferramenta para controlar e organizar a busca de informação demandada por estudiosos da área e para facilitar o trabalho dos indexadores bem como a pesquisa por parte dos leitores iniciantes e pesquisadores especializados. O *Tesouro* final possui 13 categorias, 3840 termos preferenciais e 204 termos não preferenciais. O *Tesouro* possui uma apresentação sistemática com um índice alfabético apresentado em duas partes. A primeira é das categorias ou hierarquias de termos ordenados de acordo com seus significados e relacionamentos lógicos. Contém o relacionamento genérico/específico indicado pela posição dos termos dentro de sua hierarquia e pelas diferentes margens. Inclui também notas de explicação e referências recíprocas a termos equivalentes e associativos. A segunda é o índice alfabético que leva o usuário ao ponto apropriado da seção sistemática. Contém também as notas de explicação e as referências recíprocas entre sinônimos e demais relacionamentos que não o genérico/específico. (PENA; BERNARDINO; MOURA, 2009)

dimensão telúrica, insondável, numinosa, que configura o contato com a desrazão, o homem enlouquece. A loucura se caracteriza por ser um tipo específico de desrazoamento, no qual comparecem os sintomas de primeira ordem da psicotização: pensar em voz alta; ouvir vozes que dialogam entre si ou que acompanham a própria atividade com comentários, frequentemente auto-recriminativas; vivenciar o estar sofrendo influências estranhas, externas, sobre o próprio corpo; fuga, roubo e leitura de pensamento; sentir-se comandado pelo outro; não reconhecer sua vontade, sua ação, seu sentimento ou pensamento como próprios. Esses sintomas de primeira ordem são acompanhados de sutis ou devastadores fenômenos, tais como a dissolução dos limites entre o eu e o mundo exterior; a perda do sentimento da unidade do eu (que se estilhaça em múltiplos eus); a perda da identidade do eu, que chega a se estranhar e a se desconhecer; a alteração da consciência da atividade do eu, sob a forma de sofrer fenômenos psíquicos impostos, de posseção por seres ou entidades, e vivências de despersonalização. (BAGGIO, 1993, p. 74)

O excerto de Baggio empresta aos objetivos do presente capítulo aspectos contundentes ao explicitar a fugacidade dos limites que separam o terreno da lucidez e o da insanidade, sobretudo, quando o indivíduo se depara com estados cruciais, cujo tensionamento pode fazer esboroar o delicado e aparente autocontrole e desejo de administrar a totalidade das situações e seus desdobramentos. Acontece que a loucura também pode se dar como mecanismo de resistência, e, sob esse viés, o ser louco alcança o *status*, frente ao grupo de pertença, de transgressor de uma ordem estabelecida e tacitamente acordada pelos integrantes de tal comunidade. Para Silva:

Em razão das recorrentes associações da loucura a elemento de resistência, estado de desregramento ou comportamento transgressivo, entre tantas outras, o louco é visto nos horizontes sociais como uma excentricidade, uma aberração, um fora-de-lugar, cuja presença na sociedade causa mal-estar e ameaça. [...] Por sua complexidade semântica, pela impossibilidade de se fixar um sentido objetivo e uma interpretação consensual para o fenômeno da loucura e por sua inesgotabilidade intrínseca, o conceito de louco torna-se maleável, manipulável e o próprio debate sobre o que é ser louco e o estatuto da loucura está sempre aberto à investigação. (SILVA, 2008a, p. 6)

Esses espécimes muitas vezes considerados aberrantes, excêntricos, fora-de-lugar, *personas non gratas*, foram alvo, ao longo do tempo, de toda sorte de tratamento (não no sentido médico), através de métodos cuja natureza muito pouco, ou quase nada, detinha de ortodoxia. A forma como a história da psicologia, e, mais recentemente, da psiquiatria se deu, deixa claras as idiosincrasias de todo o processo.⁷

⁷ A obra *História da loucura: na idade clássica* do filósofo e professor de história francês Michel Foucault, discute as idiosincrasias de um processo que legitima a separação entre loucura e normalidade para justificar, em épocas distintas, as fronteiras estabelecidas para excluir os portadores

Pode ser que os discursos sobre a loucura pareçam representar todos os loucos como membros de uma grande comunidade, constituindo-os em um “bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, o que reproduz uma relação de dominação”. Se o discurso trata a “diferença” como a unidade, isso vem facilitar o domínio da loucura; ou seja, reunindo-se como loucos, em um mesmo grupo, todos os indivíduos desajustados à sociedade, facilita-se o controle e o poder disciplinador do homem da razão, justificando-se, deste modo, a valoração negativa da loucura e até mesmo as práticas de marginalização do indivíduo diferente. (SILVA, 2008a, p. 24)

Por absurdo e revoltante que o quadro apresentado possa, para os dias atuais, parecer, fato inegável é que ele existiu. Talvez de forma muito mais cruel do que a história oficial optou registrar. A engrenagem do tempo, com os avanços da técnica alcançados pela humanidade, foi contribuindo para rasurar, mesmo que a conta-gotas, o enfrentamento da questão e humanizar a essência do trabalho com esses seres estigmatizados porque desviantes, posto que desiguais, posto que minoria.

Conforme afirma Silva (2008a, p. 7) “a loucura funciona [...] como chave de interpretação literária de determinada realidade sócio-cultural. O tratamento dado ao louco reflete o modo como o outro, aquele que não tem espaço nem voz, é percebido e representado na realidade e na literatura”, logo, pensa-se ser interessante verificar como essa temática se materializa na cena literária de parte da obra de Guimarães Rosa.

Tentar apreender como se espacializa a fragmentação dos seres tidos como loucos nos contos selecionados de Guimarães Rosa possibilita delinear a estetização do lugar ocupado, forçadamente, por aqueles a quem não se cogita parcela alguma de autonomia sob os rumos de sua existência.

A argúcia norteadora de todo o construto literário de Rosa fornece túrgida seara para esse exercício interpretativo. Talvez, em virtude de sua formação enquanto médico frutificasse “a ênfase na importância da condição humana, segundo um certo ideal - Rosa colocaria, no cerne de sua obra, o homem” (BRANDÃO, 2007, p. 458).

E na opinião de Goulart, o fato de ser médico, acentuado por muitos dos seus estudiosos, talvez explique a presença de loucos, desvairados, alucinados, em parte de sua obra.

Problemas psiquiátricos, dúvidas existenciais, instintos incontroláveis, alucinações e surtos psicóticos estão constantemente presentes em seus personagens. Como, por exemplo, [...] na história trágica de Maria Mutema, nas visões do Chefe Zequiel, no deslumbramento da mãe e filha do Sorôco, nas profecias de Nominatedomine, na excitação maníaca e delírios em Darandina, e na decisão irredutível do pai em “A terceira margem do rio”. (GOULART, 2011, p. 65)

Intenta-se, neste trabalho, verticalizar a discussão desse aspecto em dois contos de *Primeiras estórias*. Márcia Marques de Moraes, em artigo basilar para a crítica emanada de *Primeiras estórias*, no qual tece reflexões sobre as facetas irônicas da loucura presentes nessa obra, pontua que “alguns dos vinte contos de *Primeiras estórias* tratam do tema da loucura em suas mais variadas manifestações e reiteram a fugacidade dos limites entre ‘normalidade’ e ‘insanidade’” (MORAIS, 1998, p. 39).

O conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” diz sobre a loucura, “não a loucura simplesmente, e sim a maneira como a sociedade enfrenta aqueles que não apresentam um comportamento social considerado normal” (ZANINI, 2011, p. 52). O seu enredo convida ao leitor “a ponderar sobre a loucura, signo fatídico de morte em vida” (LUNA, 2007, p. 725). Narra-se “a história de uma avó e de sua neta que estão sendo enviadas, de trem, dentro de um carro-prisão, para um hospício, numa cidade longínqua” (FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p. 196). Segundo Pacheco (2006b, p. 172) nos sulcos de um destino trágico lê-se a história de uma desagregação familiar. O conto “caracteriza-se por começar *in medias res*, o que faz que os contornos que marcam o início e fim das narrativas sejam substituídos por comentários do narrador que, de certa forma, já antecipa o clímax da estória a ser narrada” (FIGUEIREDO, 2009, p. 46).

A loucura que acomete as personagens, “a mãe e a filha de Sorôco, é o mal que deve ser expulso da cidade, mas ainda assim, por ser contagiosa, ali permanece sob a forma de uma cantilena do desatino” (SILVA, 2008a, p. 12).

Em sua pesquisa, Silva (2008a) buscou refletir acerca das formas de representação de grupos marginalizados na literatura brasileira, especificamente no que se refere aos indivíduos psiquicamente perturbados, referidos como loucos. Para ela:

Em meio à violência do banimento das mulheres, a loucura abre a possibilidade de tomada de consciência, surgindo como caminho de criação de vínculos, de construção de laços sociais. [...] Meio sem sentido, aquele canto irracional dá forma a um sentimento que oprime a todos, ao mesmo tempo em que, por meio dele, aliviam-se da culpa e do remorso decorrentes da violência contida naquela decisão coletiva. As vozes discordantes da loucura, até então reprimidas e silenciadas, são amplificadas porque a razão

daquela comunidade que, por meio de seu narrador/porta-voz, enumera as vantagens do internamento enlouquece quando se vê ante a tragédia que constitui o expurgo de seus membros. [...] Sua exclusão e segregação garantem a manutenção da ordem e a comodidade do grupo social. (SILVA, 2008a, p. 46, 48)

No conto observa-se, como explicita Morais (2010, p. 170, 177), um questionamento sobre os limites da loucura e, principalmente, sobre o espaço destinado aos loucos no início do século XX no Brasil.⁸ No mesmo estudo Márcia Marques de Morais considera que o conflito de Sorôco “acachapado no conduzir as mulheres ou no ser conduzido pela voz do “que se-diziam os outros”, espelha bem as condições históricas na produção desses efeitos de sentido” (MORAIS, 1998, p. 41). No mesmo estudo, Morais ressalta no conto a função de signos de divisão de espaços e de aprisionamento:

“o carro parara na linha de resguardo” (= desvio nas vias férreas); “(...) ele estava lá no *desvio de dentro*”, onde o *de dentro* é bastante sintomático; “o (vagão) assim *repartido em dois*”. Ainda há muitas sugestões de aprisionamento: “num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia para os presos”, sugerindo não só o trancafiamento dos loucos, mas a prisão da própria loucura que impede o olhar para fora de si, pela “janela” e, mais adiante, “(...) fazer as duas entrar para o carro de janelas enxequetadas de grades”, apontando o enxadrezado, o xadrez, a prisão e, de novo, o cruzamento de linhas repartindo, dividindo um espaço. (MORAIS, 1998, p. 41)

Ao analisarem o mesmo conto, Baldan e Marchezan observam que:

O espaço comum da estação de trem, onde começa e termina o espaço comunitário, transforma-se, naquele dia, no dia definido pelo tempo mais que perfeito verbal (*Aquele carro parara...*) em espaço comprometido com as

⁸ No Brasil, a guinada e reformatação do panorama da loucura deram-se a partir da adoção das medidas terapêuticas adotadas por Philippe Pinel. Desde o início do século XX, funcionou em Barbacena, Minas Gerais:

O Hospício de Barbacena, ou o nome oficial menos conhecido, Hospital Colônia de Barbacena, foi criado em 1903, seguindo o modelo vigente nessa época para o tratamento de doentes mentais. Recebia pacientes de várias regiões do Brasil, que chegavam a Barbacena por meio da ferrovia. De fato existia o “Trem dos Doidos”, que eram vagões especiais que conduziam pessoas até o hospício, as quais, em verdade, estavam condenadas à prisão perpétua. [...] A partir da década de 1980 foram realizadas mudanças drásticas, e os métodos terapêuticos foram humanizados, com os pacientes recebendo tratamento melhor. Hoje o local foi transformado em Museu da Loucura, com fotos, textos, documentos e os instrumentos cirúrgicos utilizados, como depoimento de um passado de tragédias na história da Medicina. (GOULART, 2011, p. 73, 74)

regras e decisões da comunidade. O espaço comprometido, como vimos, estabelece para a mãe e filha de Sorôco, um embarque análogo ao embarque de bois, ao embarque de lenha da comunidade. (BALDAN; MARCHEZAN, 2003, p. 212)

Por outro lado, Cézar e Santos, também focalizando as configurações espaciais nesse conto de Guimarães Rosa, destacam as significações possíveis para o espaço da “Rua de baixo”:

É nesta “Rua de Baixo” que aponta a família. É nesta “Rua de Baixo” que o conto termina, colocando fraternalmente toda comunidade, inclusive Sorôco e o narrador, a assumirem agora a loucura da qual tanto tinham querido proteger-se. Depois dela, o retorno à privacidade, [...], no qual a loucura, proibida, pode esconder-se dos olhos atentos da *pólis* a determinar exclusões. (CÉZAR; SANTOS, 2003, p. 27)

É exatamente o aspecto da exclusão dos que destoam do discurso da normalidade que se passa a enfatizar em “Sorôco, sua mãe, sua filha”.⁹ Já de início, informam-se alguns indícios da singularidade daquela viagem do trem vindo do Rio: estava estacionado “na linha de resguardo” (p. 18), “no desvio de dentro” (p. 18). Registra-se que “não era um vagão comum de passageiros” (p.18) e, uma olhada singela é suficiente para notar as diferenças. Sua presença era motivada por transportar, no cômodo com “as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos” (p. 18), as duas mulheres, a mãe e a filha de Sorôco “para longe, para sempre” (p. 18). Mais exatamente para Barbacena, para o Hospício daquela cidade.

É curiosa a atitude tomada em vários momentos pelos habitantes do lugar. A comunidade, como pode ser visto no desenrolar da estória, ou se mantém a certa distância do drama de Sorôco, ou quando muito, esboça um exíguo lastro de solidariedade, porém, sem se comprometer efetivamente. A impressão negativa em relação à célula familiar de Sorôco é assumida, inclusive, pelas crianças da comunidade. Estas, só em vê-lo, “tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava” (p. 18).

Observa-se que a postura da comunidade vai sendo assinalada pela alusão à sua apatia travestida em solidariedade quando veem Sorôco, ele “estava dando o braço a elas, uma de cada lado. [...] Era uma tristeza. Parecia enterro” (p. 19). Mesmo em face

⁹ Neste capítulo e nos demais, todas as citações dos contos serão identificadas apenas pelo número da página do excerto.

da desgraça as pessoas não hesitam em ministrar as doses de sua perfídia, seja quando “todos ficavam de parte [...] não querendo afirmar as vistas, por causa daqueles transmodos¹⁰ e despropósitos, de fazer risos” (p. 19), ou, mais fidedignos entre eles mesmos, quando expõem sua real avaliação da tragédia familiar de Sorôco:

O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais. De antes, Sorôco aguentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências de mercê. Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir. (ROSA, 1988b, p. 19-20)

Esse trecho traz à superfície o ardil da comunidade em face ao que Bauman considera redundante, excessivo, fora-de-lugar. Por isso, os membros da comunidade julgam e se arvoram o direito de destiná-los a outros espaços, preferencialmente, opostos aos do seu cotidiano. Cabe esquadrihar a atitude dessa coletividade. Quem, de fato, não sentiria falta “dessas transtornadas pobrezinhas” (p. 19)? De certo que não seria Sorôco. O trem levaria “para longe, para sempre” (p. 18) sua ascendência e sua descendência, banindo qualquer vestígio de seu existir. Sob esse prisma, depreende-se claramente para quem a separação definitiva seria “até um alívio” (p. 19).

Também se avolumam incertezas quanto à verdadeira origem da intervenção do poder público na questão familiar. Quem pediu a intervenção do governo “que tinha mandado o carro” para levar as mulheres? A narrativa não esclarece sobre a avocação da demanda ter partido de Sorôco. Mas, ao que tudo indica, a intervenção do governo, que pagou as despesas do deslocamento das mulheres, se deu em decorrência de providências tomadas pela comunidade de “olhar em socorro dele, determinar de dar as providências de mercê” (p. 20).

Ironicamente, o que pode parecer uma demonstração de solidariedade dos pertencentes à comunidade pode indicar frieza, mesmo quando, parecendo condoídos, os moradores, em uníssono, destinavam “a ele seus respeitos, de dó” (p. 19). De certa forma, percebe-se, na atitude da comunidade, um desejo de se ver livre das mulheres,

¹⁰ Foi transcrita a grafia conforme consta na edição de 1988 da Editora Nova Fronteira. Cabe registrar que na sexta edição publicada pela Livraria José Olympio, em 1972, o vocábulo é “trasmodos”, conforme se verifica na página 16 da obra.

embora uma fração de humanidade ainda fizesse com que as pessoas recalculassem as suas atitudes em relação ao que estavam a expurgar do seu cotidiano.

O comportamento dos moradores do lugar talvez possa ser compreendido recorrendo-se ao que Bauman denomina de comunidades-cabide:

Todos esses agentes, eventos e interesses servem como “cabides” em que as aflições e preocupações experimentadas e enfrentadas individualmente são temporariamente penduradas por grande número de indivíduos – para serem retomadas em seguida e penduradas alhures; por essa razão as comunidades estéticas podem ser chamadas de “comunidades-cabide”. (BAUMAN, 2003, p. 67)

O sociólogo polonês afirma que “a característica comum das comunidades estéticas [comunidades-cabide] é a natureza superficial, perfunctória e transitória dos laços que surgem entre seus participantes. Os laços são descartáveis e pouco duradouros” (BAUMAN, 2003, p. 67). Esse comportamento aparentemente contraditório da comunidade mostra-se em relação à família de Sorôco e ao modo como poderia se dar o convívio com “as transtornadas pobrezinhas” (p. 19).

Silva pontua sobre esse comportamento da comunidade, destacando que:

Diante dessa impossibilidade em se aprofundar o que não se conhece, soluções plausíveis são encaminhá-las para a destruição, encerrando-as em um lugar inacessível, conduzindo-as para a morte ou para um hospício em uma região remota. [...] Mas se as representações sociais daquela comunidade indicam que a loucura é um “mal sem cura”, que não se obtém sucesso com tratamentos terapêuticos, o confinamento, bem longe dos olhos da pessoa comum, passa a ser a saída para se manter a ordem, a tranquilidade, a estabilidade para as famílias e para a sociedade. (SILVA, 2008a, p. 199, 50)

Essa atitude paradoxal da comunidade reforça-se com o pungente, lancinante “canto sem razão” (p. 21) que as loucas passam a entoar. “A filha – a moça – tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se dizer das palavras – o nenhum” (p. 19). Em seguida, acompanhada pela mãe, numa orquestração de vozes, característica de seres redundantes, “elas se assemelhavam” (p. 19) [...] “elas cantavam junto, não paravam de cantar” (p. 20).

Tão absortos na tarefa de restabelecer a normalidade daquele espaço, os demais moradores sequer cogitam tentar entender as impossíveis “outras grandezas” (p. 20) decantadas por aquelas mulheres. Talvez porque o que realmente os interessava era “dar fim aos aprestes” (p. 20).

Como afirma Bauman, nas “comunidades-cabide” “quaisquer que sejam os laços estabelecidos na explosiva e breve vida da comunidade [cabide], eles não vinculam verdadeiramente: eles são literalmente vínculos sem consequência” (BAUMAN, 2003, p. 68). Transferindo as reflexões de Bauman para a leitura do conto, entende-se a atitude tomada pela comunidade, a de enviar as “duas mulheres, para longe, para sempre” (p. 18). E isso foi feito “assim, num consumo, sem despedida nenhuma, [...] em ordem” (p. 20).

Pode-se dizer que, embora a comunidade não tivesse condição de avaliar a atitude tomada, a exclusão estava consumada. Como bem observa Cherubini, ao discutir os modelos históricos de compreensão da loucura, enviar as doentes para o Hospital de Barbacena não significava curá-las, pois:

[...] a internação não é o tratamento mais indicado para a cura da loucura. Se não o é atualmente, também nunca o foi. Representa uma das formas de exclusão. Como se o fechamento intramuros da não-razão bastasse para tranquilizar a sociedade, assegurando a ela que a loucura de cada um estava noutra lugar, longe dali. Ou como se a segurança da sociedade fosse restabelecida por uma varredura dos elementos indesejáveis para baixo do tapete. (CHERUBINI, 2006)

O trem parte e a diligência comunitária aparenta estar concluída. Mesmo que fosse possível, nessa partida, ouvir a chirimia do “acorção do canto, das duas” (p. 20), a comunidade não se compadece. Nem todos sabendo que a existência de Sorôco se configurava num vazio completo, ainda assim não se demoveram, porque, certamente, tinham certeza de que a internação das mulheres era a única alternativa para o caso. E, novamente, não hesitam em demonstrar sua comisseração para com Sorôco, quando dizem a ele: ““*O mundo está dessa forma...*” Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostavam demais de Sorôco” (p. 21).

Os momentos finais da narrativa reservavam para aquela comunidade um duro golpe em sua consciência coletiva. O canto de Sorôco, rico em desatino, atinge em cheio as pessoas do lugar. Pode-se pensar que o substantivo masculino desatino detém, entre suas várias acepções, de acordo com o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001, p. 959), o significado de ato ou dito próprio de desatinado e que, o adjetivo masculino desatinado, segundo o mesmo dicionário, compreende, além de desvairado, doido, louco, o sentido de “muito desejo; ansioso, sôfrego”, por isso, desatinado “por um copo de água fresca.” Esse último sentido, se

transposto para o conto de Guimarães Rosa, poderia indicar que a cantiga de desatino entoada por mais de uma vez pelas mulheres e, depois, também por Sorôco, embora fosse conhecida pelas pessoas, nem por isso, a puderam compreender. Os três indivíduos, em seu desatino, nada mais desejavam que compreensão; nada mais ansiavam que por solidariedade. E disso, de certa forma, foram privados. Portanto, a cena final pode sugerir muito mais uma tomada de consciência coletiva extemporânea, do que um legítimo sentimento de sensibilidade para com Sorôco e sua família dilacerada para sempre. Eis a cena:

A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem comparação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação. A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga. (ROSA, 1988b, p. 21)

A comunidade do lugar, nessa fase crucial da vida de Sorôco, “se esfriou, se afundou – um instantâneo” (p. 21). Quando toda a gente começa a acompanhar Sorôco, naquele “canto sem razão” (p. 21), o canto dos seres desprezados, aniquilados, ou, para utilizar a terminologia de Bauman, daqueles seres do refugio, parece que se vislumbra o quão pérfido foi o ato de banimento perpetrado com as mulheres, a mãe e a filha de Sorôco, cumprindo-se, de certa maneira, o que era possível no mundo que “está dessa forma” (p. 21). O povo do lugar irmana-se com Sorôco unindo-se a ele na cantiga e levando-o “para a casa dele, de verdade” (p. 21).

Assume um outro matiz o espaço ocupado por seres excessivos, redundantes, no enredo encenado no conto “A benfazeja”. Alguns estudos destacam o veio trágico presente, segundo esse viés interpretativo, no âmbito dessa cena narrativa. Para Santos (2011, p. 15), ao revisitar o mito grego das ‘Erínias/Eumênides’, Rosa reveste-o de contornos trágicos através da criação de uma personagem marcada pela *hybris*, vítima de um cruel e terrível destino que lhe nega o livre arbítrio do ego e que assume, num pequeno povoado, a condição de bode expiatório.¹¹

¹¹ Leitura semelhante foi produzida por Passarelli (2003), ao trabalhar com as possíveis aproximações entre “A benfazeja” de Guimarães Rosa e “Eumênides”, de Ésquilo.

Já Luiz Costa Lima acentua serem as atitudes da personagem Mula-Marmela movidas por amor:

Em “A benfazeja”, a Mula-Marmela, “furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o de sumir de sanguessuga”, apunhala o Mumbungo, o seu homem, e a gente fala que ajudara a apressar a agonia da morte do filho cego. Mas, sob a aparente maldade da Mula-Marmela, descobre Guimarães Rosa que só o amor lhe movia. Perplexamente, sob os seus aleijões, se revela o amor, a difícil palavra. (LIMA, 1963, p. 222)

Figueiredo tece considerações acerca do narrador desse conto bem pertinentes ao objetivo do percurso interpretativo aqui apresentado:

Assim, o narrador, ao explicitar a sua condição de “ser de fora”, mas, ao mesmo tempo, narrando de dentro dos fatos, inscreve o texto, sob o signo do duplo, já que se constrói por detrás de um pseudodistanciamento para desconstruir pensamentos e juízos de valor já cristalizados pela comunidade, bem como para mediar a relação desta com Mula-Marmela. (FIGUEIREDO, 2009, p. 94)

Ao contrário de se condenar Mula-Marmela, detentora de uma palavra breve, “do diálogo seco” (PASSOS, 2000, p. 125), por um julgamento que pode ser considerado sobremaneira atabalhoado, talvez fosse mais razoável percebê-la, assim como os desdobramentos de suas ações ao avanço da narrativa, sob um prisma outro mais moldado ao espaço em que esses seres, redundantes, transitam. Um excerto do estudo de Baggio sobre a temática do apego e da loucura em algumas personagens rosianas pode auxiliar nesse entendimento:

O louco funciona de maneira típica e específica, frente à maldade e à desrazão que há no mundo e na vida. Quase sempre, o indivíduo psicotiza pelo fato de ter estado exposto – brutal e insuportavelmente – à sanha da maldade e da falta de lógica da existência. [...] O significante descarrilha, “despiroca” e, louco, cria uma outra máquina de escritura, que tentará dar conta do inundado, da melhor maneira possível: psicótica embora. Quase sempre a enchente da loucura é precedida de sinais claros. (BAGGIO, 1993, p. 75)

Nesse sentido, Velloso, ao destacar no conto de Guimarães Rosa os espaços delegados ao excluído, aos condenados por expiar as mazelas coletivas, afirma:

No conto de Guimarães Rosa, Mula-Marmela e Retrupé filiam-se às histórias dissonantes, reinscrevendo e contestando o imaginário social da urbe. São figuras que denotam a violência racionalizada do hermetismo social,

revelando também o papel orgânico do excluído: concentrar o mal, expiar os “pecados” coletivos. (VELLOSO, 2006, p. 81)

Pacheco (2006a, p. 127) vê, encenada no conto, uma coletividade que agradeceu a Deus o desfecho de sua sina, mas rejeitou Mula-Marmela, impelindo-a, por fim, ao banimento. Negando-lhes até os nomes, a comunidade os exclui como anátemas. E Rolim (2010, p. 69) enfatiza que a perspectiva da coletividade destaca somente os aspectos negativos da Mula-Marmela.

Na celeberrima entrevista concedida a Gunter Lorenz, Guimarães Rosa, ao ser questionado acerca do julgamento do senso comum, sobre o que poderia ser considerado como delituoso, em suas personagens do sertão, toma em sua resposta, a construção do protagonista de *Grande sertão: veredas*, o jagunço Riobaldo:

[...] O que ali acontece não são crimes. A gente do sertão, os homens de meus livros, você mesmo escreveu isso, vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos “crimes”, mas que para eles não o são. [...] No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. E assim se explica também aquele provérbio sertanejo que à primeira vista parece outro paradoxo, mas que expressa uma verdade muito simples: o diabo não existe, por isso ele é tão forte. Às vezes não se encontram as palavras que se está sentido dentro de si mesmo. (LORENZ, 2009, p. 61-62)

Advoga-se que é necessário, e mais prudente, analisar as ações de Mula-Marmela paramentados pelo que Andrade (2003, p. 454), considera uma maneira de olhar mais delicada, dirigida à personagem do conto. Com a mesma precaução, Rossi Filho (1988, p. 53), ressalta que essa mulher matara o marido, Mumbungo, e talvez tenha cegado o enteado, porque ambos, pai e filho, eram assassinos. O mesmo estudo traz para a discussão a importância do papel actancial do interlocutor:

Os mecanismos discursivos de actorialização investem o papel actancial do interlocutor de um saber dizer, um dizer complexo, pois congrega, ao mesmo tempo, um saber desmontar o discurso já elaborado pela coletividade e saber construir, através da argumentação, um outro em que a comunidade reconheça o seu saber como falso. (ROSSI FILHO, 1988, p. 54).

Existe alguma similaridade de comportamento que se observa na relação da comunidade apresentada no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, com as personagens e a

que se mostra na relação da comunidade encenada no conto “A benfazeja”, com a protagonista Mula-Marmela.

Em “A benfazeja”, a comunidade do lugar também se reúne para obtenção de seu objetivo: livrar-se daqueles que, de alguma forma, a incomoda. E sem nenhum pudor ou escrúpulo o faz quando, conseqüentemente, subtrai, ao desenrolar da estória, qualquer rastro de dignidade da personagem central, conhecida pelo codinome Mula-Marmela.

Como se toma ciência de sua história, através do narrador, compreende-se sua intenção de, demonstrando um olhar mais humano em relação àquela mulher, direcionar um olhar de indignação e ácida ironia em direção aos “bons moradores do lugar” (p. 118), “as sensatas, quietas pessoas” (p. 119). Talvez seu estatuto de estrangeiro assim o permitisse, já que declarara abertamente que pertencia a outro lugar: “Mas, eu, indaguei. Sou de fora” (p. 115, grifo nosso).

De forma sumária, o conto trata de um problema a ser resolvido sob qualquer custo em determinada comunidade: há um pai assassino, o Mumbungo e seu filho Retrupé, herdeiro do mesmo *dom* do pai, o de ser ruim e a Mula-Marmela, esposa de Mumbungo e madrasta do Retrupé. As três personagens compõem, como em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, um grupo de pessoas tratadas como aquilo que deve ser dispensado pelo simples fato de ser dispensável. O expurgo do pai e do filho será feito pela comunidade através das mãos de Marmela. No entanto, à moda de uma “comunidade-cabide”, a paz, naquele sereno lugar, implica remover para longe, a Marmela, de certa forma, também um “refugio humano”, no sentido dado por Bauman.

Pelo contar do narrador são fornecidos indícios amplos para a desconstrução dos incontáveis delitos atribuídos a Mula-Marmela pela comunidade. É esse mesmo narrador, um de fora, quem ameaça abalar a tranquila consciência das sensatas pessoas quando coloca em evidência o artifício utilizado por elas: lançam mão de Marmela para executar o Mumbungo e, injustamente, a acusam de matar o Retrupé. Expulsam-na do lugar, muito embora a reconhecessem como ‘a benfazeja’.

Alguns ditos da sabedoria popular são veiculados para pontuar a necessidade de um olhar mais perquiridor para com Marmela e sua família. Vale a pena, pois, atentar para o sentido construído por ditos populares, como: “A gente não revê os que não valem a pena” (p. 113); “as sombras carecem de qualquer conta ou relevo” (p. 113); “em volta de nós, o que há, é a sombra mais fechada – coisas gerais” (p. 116); “a cor do

carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco” (p. 117); “há sobrepesos, que se levam, outros, e são a vida” (p. 117); “a gente não consegue nem persegue os fios feixes dos fatos” (p. 119); “a luz é para todos; as escuridões é que são apartadas e diversas” (p. 119); “o entressentir-se, entre as pessoas, vem de regra com exageros, erro, e retardo” (p. 120); “se ninguém entende ninguém; e ninguém entenderá nada, jamais; esta é a prática verdade” (p. 121).

Os ditos da sabedoria popular, no conto, podem ainda significar as minudências que envolvem a vida cotidiana e sua imbricada rede de interações. As vicissitudes que marcam cada acontecimento da existência do ser humano deveriam ser ponderadas, tendo em mente, que sempre existirá um traço de opacidade no acontecer das coisas. Dito de outro modo, os provérbios, porque expressam a sabedoria popular, talvez queiram indicar ser mais prudente aceitar que tudo na vida está marcado, traçado, pois “esta é a prática verdade” (p. 21).

Felizmente, para a elucidação dos fatos e, infelizmente, para as pessoas daquele lugar, o narrador faz chover uma torrente de perguntas bem incômodas para mostrar a vileza com a qual Marmela é tratada. Muito sutilmente ele o faz, por vezes e, por outras, de forma desabrida. Os vários questionamentos funcionam à moda de gotas d’água a escarificar a consciência petrificada dos habitantes daquele sereno lugar: “Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado?” (p. 113); “E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados?” (p. 113); “Por que, então, invocar, contra as mãos de alguém, as sombras de outroras coisas?” (p. 114); “E vocês não vêem que, negando-lhes o de cristão, comunicavam, à rebelde indignância de um e outra, estranha eficácia de ser, à parte, já causada?” (p. 114); “Por que hão de ser tão infundados e poltrões, sem espécie de perceber e reconhecer?” (p. 116); “Dizem-na maldita: será; e?” (p. 117); “Souberam vocês como foi? Procuraram achar?” (p. 118); “E se assim não fosse? Alguém seria capaz de querer ir pôr o açamo no cão em dana? E vocês ainda podem culpar esta mulher, a Marmela, julgá-la, achá-la vituperável?” (p. 119).

Como se verifica, a postura apática adotada pela comunidade em relação àqueles seres “que não amamos, do que danadamente nos enoja, pasma” (p. 120), sob alguma medida, justifica o silêncio da mesma em face das várias perguntas a ela direcionadas pelo narrador “de fora” (p. 115). É digno de nota a teimosia renitente desse estrangeiro em espezinhar as pessoas do sereno lugar, sublinhando esse aspecto, com falas do tipo:

“Vejam vocês mesmos, porém, como essas petas escondem a coisa singular.” (p. 115); “Se eu disser o que sei e pensam, vocês inquietos se desgostarão. Nem consentam, talvez, que eu explique, acabe.” (p. 116); “Mas, com tanto, está que ninguém sabe o que entre os dois verdadeiramente se compassa.” (p. 117).

Em alguns momentos o narrador cobra dos habitantes da comunidade não terem se preocupado em tentar compreender as atitudes da Mula-Marmela: “Vocês, porém, fio que nem nunca lhe escutaram a voz – à surda.” (p. 118); “Vão-se; nunca nenhum de vocês os observou.” (p. 119); “Disso, vocês não quererão saber, são em-diabas confusões, disso vocês não sabem. E, se, para quê?” (p. 121).

Agindo de modo tão desumano, egoísta, autômato, quiçá melhor efeito obteria a comunidade se optasse por aceitar a recomendação do estrangeiro: “Deixem-na, se não a entendem, nem a ele. Cada qual com sua baixeza; cada um com sua altura.” (p. 119).

Aquela comunidade não economizou em atribuir à Marmela um vasto rol de delitos, todos sem fundamento. Acusaram-na de surrupiar as esmolos que o cego Retrupé arrecadava; de cegar o filho de Mumbungo, que era considerado “tal-pai-tal; o “cão”, também, na prática verdade” (p. 116); e, como se não fosse o suficiente, condenaram-na pelo crime de *cambondagem*, isto é, de ter praticado incesto e, embora sem testemunha, o de ter esganado o Retrupé:

Sim, os dois, ficaram, até ao anoitecer, e pele noite entrada, naquela solidão próxima, numa beira de cerca. Alguém os acudiu? Diz-se que ele padecia uma dor terrivelmente, de demasiado castigo, e uma sufocação medonha de ar, conforme nem por uma esperança ainda nem não agoniava. Só estrebuchava. Não viram, na madrugada, quando ele lançou o último mau suspiro. Sim, mas o que vocês crêem saber, isto, seriamente afirmam: que ela, a Mula-Marmela, no decorrer das trevas, foi quem esganou estranguladamente o pobre-diabo, que parou de se sofrer, pelos pescoços; no cujo, no corpo defunto, após, se viram marcas de suas unhas e dedos, craváveis. (ROSA, 1988a, p. 121)

De certa forma, o comportamento das pessoas do lugar com relação à Marmela, demonstra a fragilidade dos laços que estruturam a comunidade. Tal aspecto permite retomar o conceito de “comunidades-cabide” de Bauman. Como já dito anteriormente esse conceito exprime o fato de que os vínculos sociais não são perenes, uma vez que “são vínculos sem consequência” (BAUMAN, 2003, p. 68).

Assim como se verificou em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, à tríade de seres do não, de indignos, redundantes, excessivos, logo, de espécimes desviantes da

normalidade, “tão fora da vida exemplar de todos” (p. 117), outro estatuto não lhes é oferecido senão se englobarem, forçadamente, à categoria do refugio humano, proposta por Bauman (2005). Considerados dispensáveis, Marmela e Retrupé, devem ser banidos para bem longe daquele lugar.

E se a comunidade só enxergava Marmela pelos seus supostos desvios, cabe ao narrador destacar, em seus atos, aspectos próprios de quem arca-se “nos domínios do demasiado” (p. 113):

Rica, outromodo, sim, pelo que do destino, o terrível. Nem fosse reles feiosa, isto vocês poderiam notar, se capazes de desencobrir-lhe as feições, de sob o sórdido desarrumo, do sarro e crasso; e desfixar-lhe os rugamentos, que não de idade, senão de críspa expressão. Lembrem-se bem, façam um esforço. Compeem-lhe as palavras parcas, os gestos, uns atos, e tereis que ela se desvendava antes ladina, atilada em exacerbo. (ROSA, 1988a, p. 113-114)

Seria inútil também esperar que os moradores do lugar atinassem para a simplicidade do olhar daquela excessiva mulher:

Sei que vocês não se interessam nulo por ela, não reparam como essa mulher anda, e sente, e vive e faz. Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres do amaldiçoamento de pedidor? E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. [...] Apara, em seu de-cor de dever, o ódio que deveria ir só para os dois homens. (ROSA, 1988a, p. 117)

E ainda esperar que compreendessem o carinho despendido para com o enteado, o cego Retrupé, mesmo quando ele tenta, num surto de loucura, matá-la:

Saibam ver como ela sabe dar descargo de si. Sim, ela é inobservável; vocês não poderiam. Mas, reparando com mais tento, veriam, pelo menos, como ela não é capaz de pegar estouvadamente em alguma coisa; nem deixa de curvar-se para apanhar um caco de vidro no chão da rua, e pô-lo de lado, por perigoso. Ela abaixa assaz os olhos. Pelo marido, seu morto; pode, porque o matou sem inúteis sofrimentos. Se não o matasse, ele se teria condenado ainda mais? Ela afasta do botequim o cego Retrupé, turbador, remisso e bulhento. [...] Vivem em aterrador, em coisa de silêncio, tão juntos, de morar em esconderijos. [...] E, no entanto, ela cada dia para com ele mais se abranda, apiedada de seu desvalor. (ROSA, 1988a, p. 119, 120)

A despeito de tudo isso, Mula-Marmela e os seus podem ser considerados “seres do lixo” (BAUMAN, 2004), portanto, seu lugar não seria em companhia dos moradores daquele lugar. Considerada pelo narrador como bode expiatório, porque, tendo sido utilizada para livrar a comunidade de pessoas como Mumbundo e Retrupé, acaba por

expiar esses crimes – um de fato e outro apenas em potencial, deixando aquele espaço. Todos anseiam por essa hora e não haverão de lhe fornecer “*gasalhado e emparo*” (p. 118), como ela sempre havia feito aos dois homens. Como não lhe cabe escolher, ela vai, não sem minar a pseudotranquilidade da consciência daquele tecido social. Com uma fala rancorosa, com uso de adjetivação plena de sarcasmo, o narrador dirige-se à comunidade. Eis a cena:

Sei, vocês não notaram, nada. E, mesmo, agora, vocês se sentem um pouco mais garantidos, tranquilos estamos. É de crer que, breve, estaremos livres do que não amamos, do que danadamente nos enoja, pasma. [...] É o caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando -: se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto. (ROSA, 1988, p. 120, 121-122)

Na cena, o uso do adjetivo terríveis destaca a intenção irônica que o escritor, em correspondência endereçada ao seu tradutor para a língua alemã, Curt Meyer-Clason, irá explicar: “o vocábulo terríveis é uma polissemia complexa, cheia de fortes sugestões” (ROSA, 2003, p. 343), cujo significado é obtido pela junção “de terrív(el) + (pa)vorosos MAS também de: terr(a) + (...)voro (de devorar) (Cf. a expressão usual: “com estes olhos, que a terra há de comer”...)” (ROSA, 2003, p. 343). A explicação da formação do vocábulo permite ressaltar a estratégia de grande efeito com que o narrador destaca ironicamente o olhar da comunidade em direção à Marmela e, ao mesmo tempo, o olhar de compaixão lançado por ele à personagem, vista metonimicamente, como “um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua” (p. 122).

Focalizadas as configurações do espaço da loucura pelo qual transitam as personagens dos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “A benfazeja”, torna-se necessário insistir em que esses seres redundantes, no espaço em que estão inseridos, devem ser observados numa perspectiva outra que não os violente. Como o próprio Guimarães Rosa afirma na entrevista concedida a Gunter Lorenz, “a gente do sertão, os homens dos meus livros [...] vivem sem consciência do pecado original [...] não sabem o que é o bem e o que é o mal” (LORENZ, 2009, p. 61).

De natureza similar são as constatações de Costa Lima acerca da presença dos dementes e anormais, em alguns textos de Guimarães Rosa:

Ser atraído pela expressão da demência, dos aleijões, se converte em um dos modos de furar o bloqueio dos “normais” e alcançar uma visão em perspectiva da realidade humana. Entretanto a comunidade normal estranha e reage contra todos os não-sujeitos à sua lei. Instintivamente ela compreende que os “anormais” acenam para uma realidade perigosa, que corrompe a sua ordem e o seu conforto. Por isso, a miserável guia do cego Retrupé, em “A benfazeja”, tem destino igual ao rico e bondoso Man’Antonio. De ambos a comunidade dos homens normais procura livrar-se. Eles socavam a sua ordem. Restam, no entanto, os anormais a dizer que muitas coisas são visíveis debaixo das figuras e dos fatos. (LIMA, 1963, p. 222)

Os contos trabalhados neste capítulo permitem ratificar alguns norteamentos teóricos de Bauman, acerca das excentricidades dos agenciamentos entre seres humanos. No que tange a produção e reprodução de refugos humanos verifica-se, nos contos, que “a população redundante está em pleno andamento. [...] Sempre há um número demasiado deles” (BAUMAN, 2010, p. 153). De certo modo, nos dois contos, estão presentes imagens de refugos que precisam ser descartados, como se fossem lixo. Sobre essa questão Bauman reitera:

Todo modelo de ordem é seletivo e exige que se cortem, aparem, segreguem, separem ou extirpem as partes da matéria-prima humana que sejam inadequadas para a nova ordem, incapazes ou desprezadas para o preenchimento de qualquer de seus nichos. Na outra ponta do processo de construção da ordem, essas partes emergem como “lixo”, distintas do produto pretendido, considerado “útil”. (BAUMAN, 2004, p. 190)

A guetização aparenta não ser a forma mais solidária de estruturação do tecido social. Para Bauman o gueto constituir-se-ia o nível mais baixo da mobilidade societal:

O gueto quer dizer impossibilidade de comunidade. Essa característica do gueto torna a política de exclusão incorporada na segregação espacial e na imobilização uma escolha duplamente segura e a prova de riscos numa sociedade que não pode mais manter todos os seus membros participando do jogo, mas deseja manter todos os que podem jogar ocupados e felizes, e acima de tudo obedientes. (BAUMAN, 2003, p. 141)

Como pode ser verificado na análise dos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “A benfazeja”, de certa forma, expõem-se características apontadas por Bauman sobre o que ele considera lixo humano. A configuração espacial, nos textos literários trabalhados, deixa claras as estratégias de que se valem os seres considerados normais,

para gerenciar, a seu gosto, o delineamento das fronteiras e limites em que serão compartimentados os dessemelhantes, redundantes, loucos, excessivos. O refúgio humano - os loucos em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, os indesejados em “A benfazeja” - é execrado do meio comum e banido para outros espaços, distante o suficiente para permitir a manutenção da serenidade nos lugares em que a comunidade opta se constituir.



cenas de
musseques
luandenses
em luandino
vieira

Visada criativa da artesã Nazir Lopes, fotografias de Vinicius Matias e composição visual de Najla Mouchrek, em dezembro de 2012, a partir dos contos "Estória do ladrão e do papagaio" e "Dina", de José Luandino Vieira e da ilustração feita pelo escritor para o primeiro conto.

3 CENAS DE MUSSEQUES LUANDENSES EM LUANDINO VIEIRA

“Apagado, dizem eles.
 À esquerda ou à direita
 há milhões como você por aqui, abrindo caminho entre o refugo,
 procurando as palavras que perderam.”
 (JUSSAWALLA, 2010, p. 96)

Este capítulo objetiva a reflexão sobre as várias configurações que os espaços dos musseques de Luanda assumem em contos de José Luandino Vieira. Sobretudo porque, conforme afirma Macêdo (2008, p. 122), “por meio da representação literária do musseque como centro da *cidade da escrita*, assiste-se não apenas a uma escolha estética por parte dos produtores culturais, mas também à construção de um completo modelo ideológico.”

Como foi possível perceber, em levantamento bibliográfico, são quase inexistentes os estudos que buscaram refletir sobre a categoria dos espaços narrativos encenados nos textos literários. Essa constatação também se aplica à literatura angolana, e, mais especificamente, ao texto ficcional produzido por José Luandino Vieira. Depreende-se, pois, ser interessante tentar explicitar, em alguns textos luandinos, como se erige a configuração dos espaços, principalmente aqueles ocupados pelos seres marginalizados.

Para deixar mais clara a proposta deste capítulo, pensa-se ser importante trazer os sentidos do substantivo “musseque”, compreendido como o “bairro urbano ou suburbano, de ruas de areia, habitado por segmentos pobres da população de Luanda. Foram espaços importantes nas lutas nacionalistas” (CHAVES, 2010, p. 16). De acordo com o próprio Luandino Vieira, em entrevista concedida a Michel Laban, em 6 de abril de 1977, “a palavra ‘musseque’ é perfeitamente quimbunda; o seu plural seria ‘misseque’, mas nós pegamos no singular e fazemos, utilizamos em português, ‘musseques’” (LABAN, 1980, p. 28).

Outros estudiosos explicam o musseque como: “os bairros pobres da periferia de Luanda” (ANDRADE, 1980, p. 221; PEREIRA, 2009a, p. 51; RIBEIRO, 2010, p. 35; SINDRA, 2007, p. 190; TEODORO, 2012, p. 15); como equivalente às “favelas” brasileiras (OLIVEIRA ROSA, 2003, p. 127; MACÊDO, 2002, p. 57), o correspondente a áreas “sem serviços, as quais crescem respectivamente na periferia da expansão urbana” (JENKINS; ROBSON; CAIN, 2003).

De acordo com Francielle Teodoro, em pesquisa sobre a memória e o espaço urbano em contos da literatura angolana:

Musseque, em grafia aportuguesada, é um termo originário do quimbundo para nomear as zonas de areias avermelhadas, situadas no planalto de Luanda, capital de Angola. [...] Assim, os musseques, uma espécie de favela, acabam sendo zonas de assentamento precário que se formam em torno do centro urbano da capital de Angola, servindo de refúgio dos pobres. (TEODORO, 2012, p. 67-68)

Constitui-se dado relevante no exercício de se compreender a realidade desses locais ter-se em mente que as pessoas que os habitam são as pertencentes à classe economicamente menos favorecida. Como se não bastasse, a expressão “musseque”, como lembra Guimarães (2010, p. 2), ganhou sentido pejorativo ao qualificar os moradores dessas localidades por seu baixo nível econômico e social.

A precariedade das residências, a falta de acesso e usufruto de uma infraestrutura básica como luz elétrica, saneamento, água encanada são indícios de uma situação de vulnerabilidade desses musseques. Todos esses elementos irrompem no âmbito da dimensão da vida, revelando as iniquidades existentes em relação ao acesso e à utilização de serviços de qualidade. (GUIMARÃES, 2010, p. 4)

Essa breve explanação sobre as áreas marginalizadas pelo poder público luandense se justifica, pois auxilia a verticalização do olhar para um aspecto primordial do construto literário de Luandino Vieira. Boa parte de sua obra dedica-se a dar a conhecer ao mundo a vida que fermenta nesses lugares que poderiam ser considerados espaços de refúgio humano, tomando-se emprestadas as ideias de Bauman (2005).

De acordo com Sindra (2007, p. 190), Luandino Vieira, embora, “sendo filho de colonos brancos e pobres, viveu a maior parte de sua infância nos musseques, o que fez com que retratasse em suas obras a realidade social da periferia da cidade.” Para Oliveira Rosa (2003, p. 130) “o musseque, espaço privilegiado por Luandino, traz no seu contexto, além da realidade de pobreza e preconceito, mil vozes, mil cores, que o caracterizam como o lugar da pluralidade de códigos.”

Essa pluralidade coloca em questão a afirmação de que o espaço do musseque possa ser considerado caótico em oposição a espaços planejados. Como acentua Massey (2008, p. 166), “nessa outra espacialidade, diferentes temporalidades e diferentes vozes precisam descobrir meios de acomodação.”

Luandino Vieira, a partir de sua experiência como morador de musseque, opta por colocar em posição central em sua literatura, esses espaços e sua comunidade de habitantes. De certa forma, o escritor angolano realiza o que Guimarães Rosa, como já discutido no capítulo anterior, fez ao retratar, no seu texto literário, os seres redundantes, excessivos, aleijados, loucos, as prostitutas e demais congêneres. No caso específico de Luandino, os seres redundantes são os próprios habitantes do musseque, magistralmente encenados, por exemplo, no livro *Luuanda*, indicado para receber o prêmio da Sociedade Portuguesa de Escritores e impedido de circular pelo então governo de António Salazar, em 1965, em Portugal. Como se vê, falar dos musseques, motiva a estranheza com que a crítica salazarista recepciona, à época, a obra do escritor angolano.

Joelma Gomes dos Santos, em estudo sobre a figura do narratário em um dos romances de Luandino, informa sobre como a produção literária do escritor era colocada sob suspeita pela Polícia Internacional de Proteção do Estado (PIDE):

Desde o início do desenvolvimento de seus dotes artístico-literários, Vieira era condenado pelo fato de sua escrita se voltar para os assuntos do povo: quando aluno secundário do Liceu, o jovem chegou a ser penalizado diversas vezes pela professora de redação pelo fato de optar por composições que já traziam o sabor da fala popular dos musseques. Posteriormente, com a circulação oficial de alguns de seus textos em *Cultura II*, seus escritos passaram a ser alvo do olhar da PIDE (Polícia Internacional de Proteção do Estado), sob suspeita de que continham algo de nacionalista que pudesse perturbar a ordem estabelecida pelo regime, a exemplo da política de assimilação, na qual nativos eram obrigados a aprender a se portar tal como o povo colonizador e esquecer suas tradições e crenças. (SANTOS, 2009, p. 42)

O período no qual se deu grande parte da concepção da obra luandina, ou seja, aquele em que Angola ainda era uma colônia de Portugal, por si só, não era favorável ao trabalho do escritor. Acrescenta-se a isso o fato da experiência estética empreendida por Luandino, na qual, ousadamente, introduz feições de uma língua portuguesa angolanizada, uma linguagem mais apta a representar a fala mussequeira.

Rita Chaves tece pertinentes considerações sobre a noção de espaço na literatura de alguns escritores angolanos, dentre eles Luandino Vieira. O espaço, para ela, é um dado fundamental no exercício literário desses autores, revelando-se como produtor de sentidos:

Não há dúvida de que o espaço mantém a prevalência, confirmando o seu papel central no projeto narrativo cujos índices podemos localizar, por exemplo, em *Luuanda* [...] e *Nós, os do Makulusu*. [...] No caso de Luandino [...] em *Luuanda* [...] [o autor] institui, segundo suas próprias palavras, uma espécie de contramapa da mitologia colonial – colocando em cena os habitantes identificados com a exclusão sociocultural, eleitos pelo autor como protagonistas de suas histórias. (CHAVES, 2010, p. 15)

Luandino transpõe a fronteira, simbolizada pelo asfalto e, ao fazê-lo, possibilita saltarem aos olhos do colonizador o resultado de seu equivocado sistema de ocupação de territórios e a desumanização dos indivíduos através dos quais manterão em pleno funcionamento o seu modo de vida europeu, ainda que em solo africano. De algum modo, seu texto, aparentemente inocente, incomoda sobremaneira Portugal e, obviamente, acabará por ser alvo de retaliações por parte de seus censores, em 1965. Teodoro observa:

Luandino Vieira é um dos escritores angolanos que mais se voltou a esse espaço [o dos musseques] com a perspectiva de, a partir dele, acentuar a luta pela construção da identidade angolana, luandense, sobretudo, e concretizar, no espaço da literatura, as ações desenvolvidas contra a colonização. Oriundo de família de colono que participa do empenho de Portugal por tornar Angola um espaço Luso, desde cedo, já em Luanda, passa a identificar-se com a consciência de liberdade gestada em bairros populares, conhecidos como musseques, como o Braga, o Makulusu e o Quinaxixe, o que foi de suma importância para o escritor. (TEODORO, 2012, p. 68)

As considerações sobre os musseques luandenses e sobre os sentidos que lhes dá a literatura de Luandino Vieira podem ser colocadas em diálogo com reflexões do martiniquense Frantz Fanon, sobre a literatura de combate. Fanon, ao enfatizar o processo de conscientização dos povos colonizados, ressalta a função da literatura de combate:

Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional. Durante essa fase, um grande número de homens e mulheres que, antes, nunca teriam pensado em fazer uma obra literária, agora que se encontram em situações excepcionais, na prisão, na resistência ou na véspera de sua execução, sentem a necessidade de dizer a sua nação, de compor a frase que expressa o povo, de tornar-se porta-voz de uma nova realidade em atos. O homem colonizado que escreve para o seu povo, quando utiliza o passado, deve fazê-lo com a intenção de abrir o futuro, convidar para ação, fundar a esperança. Mas para garantir a esperança, para lhe dar densidade, é preciso participar da ação, engajar-se de corpo e alma no combate nacional. [...] No nível da criação literária, há retomada e esclarecimento dos temas tipicamente nacionalistas. É a literatura de combate propriamente dita, no sentido em que ela convoca todo um povo à luta pela existência nacional. Literatura de combate, porque informa a consciência nacional, dá-lhe forma e contornos e lhe abre novas e

ilimitadas perspectivas. Literatura de combate, porque assume, porque é vontade temporalizada. (FANON, 2005, p. 256, 267, 275)

Como se pode ver, a reflexão de Frantz Fanon sobre a relação dominante / dominado e sobre o processo de conscientização dos habitantes dos lugares colonizados baliza a sua definição de literatura de combate. O texto de Luandino Vieira subverte esses postulados aparentemente estanques, mostrando ser possível a emergência de discursos contestatórios vazados em linguagem altamente criativa. Nesse sentido, Cupertino Dutra (1999, p. 29), pontua que Luandino Vieira usa a linguagem como instrumento de contestação, a palavra como ato político, como elemento fundador da diferença entre as culturas e possibilitador do diálogo entre as mesmas. A palavra como elemento que viabiliza a busca de uma identidade e na qual o “outro” e o “eu” não são constituídos senão enquanto discurso.

Nos dois contos do escritor angolano sobre os quais serão tecidas as considerações que estruturam este capítulo, está presente a palavra fortemente carregada de intenções políticas que denunciam as contradições implementadas pelo sistema colonial. Silva destaca a competência de Luandino em

criar uma linguagem literária autônoma e original, mas também como essa linguagem interage com todo o processo de construção da identidade cultural de seu país, procurando equacionar as contradições que foram, historicamente, implantadas por um sistema de colonização excludente. [...] Sua produção incide, principalmente, sobre a temática social, reconstruída a partir da ótica literária, em que a exposição da realidade local e nativa é uma das tônicas fundamentais, com a tematização dos conflitos raciais, a exploração da dicotomia entre civilização (europeus) e barbárie (africanos) e, por fim, uma visão deliberadamente pessimista da sociedade. Não se trata, evidentemente, de um pessimismo desalentador, que enrijece a vontade de luta e mudança, mas de um pessimismo aliciante, que nos instiga à revolta contra as distorções sociais apontadas na trama de suas efabulações. (SILVA, 2007, p. 169, 171)

Vima Lia Martin (2004), ao destacar alguns ficcionistas que evidenciam o caráter centralizador e segregador dos projetos civilizadores impostos pelas elites governantes, ressalta o trabalho de Luandino Vieira no qual são eleitas especialmente figuras marginalizadas para protagonizarem seus textos.

Luandino Vieira [tece] narrativas sobre os desafios presentes no cotidiano das populações excluídas, desconstruindo o olhar autoritário e preconceituoso que geralmente as caracteriza. Em seus textos, que recriam a dicção característica desses segmentos sociais, a perspectiva não é mais a de quem

exclui e violenta, mas a de quem é excluído e violentado. (MARTIN, 2004, p. 184)

Em outra reflexão sobre o espaço, Rita Chaves explicita a movimentação operada por Luandino, pautada, fundamentalmente, por uma nova maneira de pensar o delineamento e constituição espacial:

[...] o espaço é o elemento estrutural em que se evidencia o deslocamento realizado por Luandino, pois animava-se a produção da literatura colonial, a “revelação” de um mundo novo – o desvelar do tal “continente sombra” -, na esteira dos Novos Intelectuais de Angola, ele vai investir na “descoberta” de um mundo que, sob a dominação, pulsava em outra direção. São as cidades guardadas por Luanda que ele vai apanhar num trabalho de representação que ultrapassa radicalmente as linhas do nativismo que já havia encantado os escritores do século XIX. Há uma verdadeira simbiose entre terra e gente e, ao expor os lugares, ele dá a conhecer as pessoas que viviam à margem e, dali, em sua ótica, estariam a se preparar para protagonizar a grande e necessária transformação. (CHAVES, 2009, p. 103-104)

Logo, é compreensível, como atesta Silva, ao abordar o trabalho transgressor realizado por Luandino, acentuar

sua competência em criar uma linguagem literária autônoma e original, mas também como essa linguagem interage com todo o processo de construção da identidade cultural de seu país, procurando equacionar as contradições que foram, historicamente, implantadas por um sistema de colonização excludente. (SILVA, 2007, p. 169)

Interessa, no presente capítulo, refletir como as várias configurações espaciais das áreas mussequeiras encontram-se perspectivadas nos contos “A estória do ladrão e do papagaio”, que integra a obra *Luuanda* e “Dina”, do livro *Vidas novas*.

Especificamente sobre a obra *Luuanda*, são relevantes as considerações de Carmen Xavier:

A epígrafe: “*Mu’xi ietu Luuanda mubita ima ikuata sonii...*” (de um conto popular) que abre a obra *Luuanda* já anuncia que as “estórias” de Luandino tratam de coisas “dolorosas” ou “vergonhosas”, dito de melhor forma, sendo fiel à tradução da frase quimbunda que consta da edição do texto utilizado neste trabalho: “*Na nossa terra de Luanda passam-se coisas vergonhosas...*” O tema central das “estórias” é a vida dos musseques que cercam a cidade de Luanda, colocando em evidência aspectos antropológicos: os seus moradores na sua fome e escassez de recursos, os seus sistemas raciais, sociais e de trabalho, o seu folclore e as suas tradições orais. (XAVIER, 1997, p. 28)

Em virtude da riqueza dessa perspectiva da literatura de Luandino Vieira, na qual se observa o mundo pelo olhar dos excluídos e violentados, torna-se pertinente uma leitura dos seus textos, focalizando o que se tem nomeado, a partir de Bauman (2005), de um espaço do ser refugado. O espaço dos musseques autoriza tal sugestão interpretativa, como adiante se demonstrará.

As três histórias que compõem esse volume de Luandino operacionalizam uma verdadeira revolução na literatura que se produzia até então em Angola. Ao trazer para a cena as personagens do tecido social excluído, o escritor, de forma sutil, inaugura um jeito todo particular de dizer sobre as mazelas e injustiças que acometiam a vida das pessoas relegadas a viver em condições subumanas, naqueles espaços de extrema miséria.

Talvez seja exatamente por se voltar à vida nos musseques é que se possa afirmar que, em *Luuanda*, destaca-se um veio da literatura engajada, conforme ressalta Vima Martin, retomando, de certa forma, as reflexões de Frantz Fanon:

[...] *Luuanda*, livro-chave na trajetória literária do autor, [...], foi escrito na prisão durante o ano de 1963, publicado em Angola em outubro de 64 e obteve, em 1965, o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores, o que gerou uma violenta reação de setores sociais conservadores e, inclusive, culminou na extinção dessa associação por decisão do governo português. [...] A partir de *Luuanda* a complexidade das relações sociais, culturais e políticas típicas dos espaços marginais urbanos assumem maior destaque, condicionando a forma literária – que se torna intensamente oralizada – e rompendo com um registro mais simplificado da realidade. (MARTIN, 2012, p. 1, 4)

“A história do ladrão e do papagaio” encerra-se com uma clara alusão ao contrato de leitura que o escritor espera concretizar com o seu leitor. O trecho que se segue funciona como se fosse uma advertência sobre o conteúdo narrado:

Minha história. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem. Mas juízo me contaram assim e não admito ninguém que duvida de Dosreis, que tem mulher e dois filhos e rouba patos, não lhe autorizam trabalho honrado; de Garrido Kam'tuta, aleijado de paralisia, feito pouco até por papagaio; de Inácia Domingas, pequena saliente, que está pensar criado de branco é branco – “m'bika a mundele, mundelê uê” – [O escravo de um branco também é branco.]; de Zuzé, auxiliar, que não tem ordem de ser bom; de João Via-Rápida, fumador de diamba para esquecer o que sempre está lembrar; de Jacó, coitado papagaio de musseque, só lhe ensinam as asneiras e nem tem poleiro nem nada...
É isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado. (VIEIRA, 2006, p. 105)

Como pode ser visto, nesse ‘texto-advertência’, parece haver uma sobreposição entre os casos que circulam no universo da oralidade e a escrita do escritor na qual transitam estórias ouvidas: “Juro que me contaram assim”. Mesmo que o caso do roubo dos patos e o rapto do papagaio pareçam fatos comezinhos, servem para conferir materialidade a uma ambiência marcada por extrema carência.

De acordo com Xavier, na segunda estória de *Luuanda*, a “Estória do ladrão e do papagaio”

através do seu título plural, envia-nos para a “totalidade fragmentária” que caracteriza o texto. Têm-se duas histórias cruzadas: a primeira, a do roubo dos patos, cujo ladrão, Lomelino dos Reis (*“Dosreis para os amigos e ex-loló para as pequenas”*), é levado à prisão; a segunda, a do roubo, ou melhor, do rapto do papagaio, que leva Garrido – um jovem mulato com olhos azuis herdados do pai que não conheceu – também à mesma prisão. As personagens principais vivem no musseque nomeado Sambizanga e são figuras populares que praticam “pequenos delitos” para matar a fome – tema recorrente nas “estórias” luandinas. (XAVIER, 1997, p. 31)

Diferentemente de Xavier, pode-se dizer que “A estória do ladrão e do papagaio” caracteriza-se como se fossem três estórias em uma: a do furto dos patos, a do sumiço do papagaio e a da reunião dessas estórias no espaço da prisão.

Chama atenção, já no início da estória, a incerteza que paira quanto à delimitação dos territórios pertencentes a cada musseque. Para os moradores, o furto dos patos deu-se no musseque chamado Sambizanga e para o poder público, na ocasião representado pela força militar, no musseque Lixeira: “a polícia que anda a patrulhar lá, quer já é Lixeira mesmo” (p. 45). De fato, para a esfera administrativa colonial, tanto fazia ser Sambizanga ou Lixeira, pois os dois nomes remetiam a espaços característicos de exclusão. No entanto, para a polícia, o nome “Lixeira” representava mais fielmente, sob a ótica da Administração Colonial, essa área marginalizada dos arredores de Luanda.

Tudo leva a crer que a intenção de Luandino Vieira era retratar as agruras dos habitantes do musseque. São tecidas, no conto, ponderações sobre o espaço habitado por indivíduos dos musseques que praticam crimes menores para matar a fome, que sobrevivem imersos em uma realidade de desigualdade econômica e social, que são discriminados e abandonados à própria sorte e para os quais o decurso do tempo não significa alternativa de ascensão social ou aquisição de algum respeito.

Lauris (2008, p. 143), ao analisar esse conto de Luandino Vieira, atenta para o fato de que “a atenção do autor recai sobre a periferia da cidade, o “musseque”, onde as personagens são retratadas em sua vida cotidiana, seja dentro das “cubatas”, seja no interior da delegacia ou nas ruas do bairro.” Salienta ainda que

o musseque [convida] a refletir sobre como as desigualdades econômicas e sociais associadas a uma política oficial de discriminação e abandono colaboram para a criação de locais de segregação que acabam por desenvolver recursos normativos e institucionais próprios. (LAURIS, 2008, p. 136)

Seguindo os pensamentos da personagem Dosreis se vai conhecer o motivo de sua prisão: “Atacara no escuro, devagar, um a um meteu no saco, cheio de cuidado para não assustar os gansos, esses é que fazem mais barulho que todos, na noite não presta para lhes roubar” (p. 48). Mais adiante, em outro momento, a personagem Lomelino Dosreis, diz para justificar o seu delito:

[...] Dosreis não gostava falar os amigos e só foi explicando melhor, baralhando as palavras de português, de crioulo, de quimbundo, ele sozinho é que tinha entrado lá, agarrado os bichos para o saco e tudo. Porquê? Ora essa, mulher e dois filhos, sô chefe, mesmo que os meninos já trabalham e a mulher lava, não chega, precisa arredondar o orçamento...
 _ Arredondar o orçamento, seu sacana!? Com a criação dos outros...
 _ Oh, sô chefe, criação minha eu não tenho!... (VIEIRA, 2006, p. 53)

É interessante notar que a compartimentação dos espaços e a imposição dos papéis e seus respectivos executores, legitimadas pela sociedade colonial é transportada para dentro do ambiente do cárcere, local em que se realiza o que pode ser considerada uma terceira estória que tece o conto.

No espaço da prisão, o menosprezo aos de pele negra é operado na distribuição de tarefas: “E na hora de adiantar escolher as duas pessoas, ou quatro, tanto faz, para saírem com os baldes de creolina e pano lavar as prisões dos brancos, essa simpatia era muito precisa, para escapar...” (p. 50). Outro exemplo da discriminação, já enraizada na sociedade angolana da época, é verificado em uma das tentativas de levar uma vida honesta, por parte de Dosreis. O diálogo a seguir, entre Dosreis e Xico Futa, é sintomático acerca do que a sociedade colonial acredita ser o lugar a ser ocupado pelos pobres, sejam eles de pele negra ou não:

- _ Deixa! Vida de pessoa está escrita, não adianta!...
- _ Naquele mês, depois desse caso do quimbombo, até procurei trabalho de vender gasolina e arranjei. Mas o gajo foi-me intrigar, arreganhou ia falar no patrão eu era um gatuno, falar os meus casos...
- _ Pois é, Dosreis! Você, com essa pele de branco, não vão saber você é cap'verde...
- _ E depois, isso tem nada?
- _ Tem, mano Dosreis, tem! Assim podem dizer você mesmo fabrica, você é que é o dono. Se é preto e tem muitos barris, não podem lhe aceitar, mas assim até é bom... (VIEIRA, 2006, p. 55)

Se, nesses trechos, fica patente o trato diferenciado a indivíduos em uma mesma situação de reclusão, motivada pela cor da pele e pelo lugar que ocupam na sociedade, também se indica que, na prisão, o espaço de origem dos presos, todos oriundos dos musseques e suas mazelas, fica reproduzido na exiguidade da cela:

O cacimbo chovia misturado com a luz, na janela estreita. O barulho dos sonos, o cheiro pesado de muita gente num sítio pouco, o correr da água na rerete, de não deixar dormir mais a pessoa que fica só pensar os casos da vida, tudo passeava junto na sala escura. (VIEIRA, 2006, p. 50)

O cerceamento da liberdade parece indicar as fronteiras que se traçam entre o ambiente, em que se enriquecem as reflexões sobre a irmandade a uni-los na miséria da vida cotidiana, e o outro marcado pela presença da autoridade policial e que obrigava a Dosreis a não

fazer sair o que tinha guardado, mesmo que no peito agora estava-lhe roer uma dúvida, começou inchar muito tempo, desde a hora da manhã, quando voltou da justiça. Gostava falar tudo, mas não era com o Zuzé ali, sentia vergonha de pôr esses casos na frente do auxiliar. Com Xico Futa, seu amigo, era diferente, podia falar de igual, profissão era a mesma, cubata era vizinha, fome de um era fome de outro, e só ele mesmo é que podia lhe tirar essa vergonha que estava crescer. (VIEIRA, 2006, p. 56)

Outro sinal relevante para se perceber o ponto de vista do narrador para descrever a miséria em que vivem os moradores do musseque transparece na divagação do mais velho Xico Futa. Preso, com maior experiência de vida, tanto na cela quanto fora dela, usufrui do “direito” de saborear um cigarro ao qual não teria acesso caso não estivesse na prisão. Ardilosamente, parecendo fazer as vontades do auxiliar carcereiro Zuzé, consegue fumar “um cigarro [que] assim sabia bem, mais melhor que muitos em liberdade mesmo, fumado com os amigos e companheiros de trabalho, bebendo e conversando” (p. 51). Estrategicamente, o conto deixa ambígua a indicação de que a

personagem aderira à fala do cipaio, do africano igual a ele, mas que serve aos colonizadores: “Verdade podia-se continuar chamar cipaio no Zuzé se ele não estava ali, mas no coração essa palavra já não queria dizer o mesmo” (p. 51).

O espaço do musseque configurado pelas mazelas da exclusão é retomado na cadeia pelas reminiscências do narrador sobre a luta vivida pelas personagens para conseguir emprego que lhes garantisse, pelo menos, o sustento. Vale destacar o trecho em que o narrador relembra os encontros em que se discutia a dificuldade que os homens do musseque enfrentavam à procura de emprego na Baixa, o lugar do asfalto, em Luanda:

A reunião era sempre aí na quitanda do Amaral, oito horas – oito e meia, hora que começavam sair nas cubatas, jantar na barriga, depois de passar o dia à toa na Baixa, procurando emprego de verdade ou dormindo no quintal quando era dia seguinte dum trabalho. (VIEIRA, 2006, p. 79)

É curioso perceber que o espaço do musseque é também configurado pela alusão aos animais que podem habitá-lo e que, por isso, são tidos como diferentes dos que habitam os outros espaços de Luanda: “E eram mesmo uns patos gordos, não andavam no lixo, vadiar nos musseques, não. Tinha um até, branco quase, que ele tinha-lhe visto bem, esse bicho cadavez ia rebentar se lhe engordavam mais, quatro quilos apostava” (p. 80). Esses patos eram de um quintal especial, de uma casa que “ficava nuns fundos de cubatas, só beco estreitinho é que tinha para lá, caminho das patrulhas um bocado longe” (p. 84).

Igualmente desoladora é a imagem do musseque destacada na estória do sumiço do papagaio Jacó. A ave fora sequestrada pelo rapaz Kam'tuta, que morava de favor “no canto da cubata da madrinha” (p. 61) e que “pai não lhe conhecia, um branco qualquer à toa” (p. 92). As características físicas de Dosreis podem ser sintetizadas por meio do diálogo entre o Xico Futa e Via-Rápida, na cadeia, o qual também explicita os motivos que levam o rapaz a dar sumiço no papagaio:

_ Sukua'! Um rapaz coxo, estreitinho, puxa sempre a perna aleijada. Mulato.
 _ Não lembro, mano!... Aleijado... espera...
 Só se fosse o tal que tinha um caixote de engraxar ali mesmo na frente do Majestic, espera só, um mulato-claro, o nome dele é Garrido, olhos azuis, quase um monandengue ainda, não é? Que sim, ele mesmo, confirmou Dosreis; e explicou a alcunha que estavam lhe chamar os miúdos era o Kam'tuta, você percebe, mano, o rapaz tem vergonha de dormir com as mulheres por causa a perna assim, e depois... [...] Até falou o resto, pôs o

nome e tudo, Garrido Fernandes, cubata dele ali para cima, perto do Rangel, sozinho que morava num canto de favor até, na casa duma madrinha. (VIEIRA, 2006, p. 52, 57)

Como se vê no trecho citado, o furto malfadado do papagaio Jacó foi motivado por ciúmes e, pode-se dizer, ódio mesmo que Garrido sentia pela ave, uma vez que ela recebia de Inácia, sua dona, todo tipo de carinho e, inclusive, alguns extremamente provocadores aos olhos de Garrido.

— O Kam'tuta, sung'o pé! [O Kam'tuta, puxa o pé!]
Também quem inventou essa mania de lhe insultar foi a Inácia: num fim de raiva berrou-lhe assim e toda a gente ficou repetir todos os dias, até o papagaio Jacó, que só falava asneira de quimbundo, aprendeu: E isso é que doía mal no Garrido. (VIEIRA, 2006, p. 63)

Como se não fosse o suficiente, o papagaio ainda desferia toda sorte de improperios e provocações direcionadas ao rapaz, fato que aumentava seu sentimento de repulsa à ave. Decide, por isso, sumir com o papagaio, para não ter nenhum obstáculo à concretização de seu amor por Inácia. “Falei a raiz da estória era o Jacó e é verdade mesmo; porque, se não era esse bicho ter todos os carinhos de Inácia, nada que ia suceder...” (p. 72). O plano de Dosreis não funciona e ele acaba preso.

Vale registrar a peculiaridade da visão de mundo de Inácia. Sonhadora, ela tinha certeza de que poderia, no futuro, levar a vida de uma senhora branca da Baixa, embora, paradoxalmente, precise do Garrido para ajudá-la a vencer a “matacanha”, bicho de pé, a “bitacaia”, a pulga que se entranha nos pés: “Inácia tinha se calado, triste, estava só coçar o dedo grande do pé, deixar a cabeça fugir com as palavras do Garrido” (p. 70). “Tinha voz dela doce outra vez e os olhos macios. Empurrou-lhe o pé na barriga, com devagar de gato, o largo pé descalço de menina de musseque [...]” (p. 70).

É frisado na narrativa que o papagaio não era uma ave normal, devido ao fato de ser um “papagaio de musseque” (p. 61). Esse qualificador que funciona com sentido pejorativo permite concluir acerca da eficácia do poder homogeneizador da geografia mussequeira. Segundo essa geografia, todos os indivíduos que habitam esse lugar estão englobados na classe dos seres dispensados, pelo simples fato de serem dispensáveis, como teorizado por Bauman (2005). Nesse espaço, homens e animais são transfigurados em objetos, são coisificados. O próprio Garrido, como já dito, conhecia a diferenciação existente entre os animais do musseque e aqueles da Baixa:

Um pobre bicho só é mau porque lhe ensinaram, sô Ruas é que fez ele assim malcriado com as asneiras de quimbundo, um coitado nem que lhe limpavam no rabo, as penas sempre sujas, cheio de piolhos de galinha, não tinha poleiro, dormia na mandioqueira, ninguém que lhe ensinava coisas bonitas, verdade mesmo, ele sozinho assobiava bem, não podia ser ele o inimigo duma pessoa. [...] Kam'tuta pensava, conhecia papagaio da Baixa era diferente; tinha até um, numa senhora, assobiava hino nacional e fazia toque de corneta do batalhão e tudo. Quando lembrava esse, até tinha pena do Jacó, ranhoso e se coçando cheio de bichos. [...] morar no musseque nem para pássaro papagaio é bom, andava ali só à toa, catando os milhos e as jingubas lá dentro na quitanda, bebendo com as galinhas, passear só no chão, na casa nem poleiro próprio com corrente nem nada, nem gaiola bonita de dormir... (VIEIRA, 2006, p. 93-94, 64, 65)

Contudo, se a vida dos indivíduos do musseque equivalia-se na dificuldade em sobreviver ou em arrumar trabalho, é de se notar que para um aleijado, como Garrido, a luta era muito maior, como se observa em trecho de sua interlocução com Inácia: “[...] os casos da vida assim sem descobrir trabalho de trabalhar mesmo, só uns biscates nos amigos, arranjar sola rota, tomba, salto, e, quando lhe deixavam, também ia nuns serviços de noite, aí já que adiantava ajuntar umas macutas” (p. 67).

Os aspectos que configuram o musseque como um lugar de exclusão estão ressaltados em todo o conto o que permite perceber sua arquitetura espacial marcada pelos que a habitam, os seres humanos refugados, de acordo com a nomenclatura de Bauman (2005). A vida que borbulha no interior dos musseques, a despeito do incontável rol de carências que permeia o cotidiano dos indivíduos forçadamente redundantes, está metaforicamente afirmada pelo ciclo vital do cajueiro, aludido por Xico Futa, que vê o musseque e seus moradores, como “o fio da vida”, pois “[...] mesmo que está podre não parte” (p. 59). Percebe-se, nesse conto a intenção de Luandino Vieira de encenar o musseque a partir da exclusão vivida por seus habitantes e da consequente dificuldade que enfrentam, mas também o desejo de fazer desse lugar o espaço de gestação de um futuro a se construir.

No conto “Dina”, também de Luandino Vieira, a configuração espacial do ambiente mussequeiro assume outras feições. “Dina” foi escrito em 28 de junho de 1962, durante a estada de Luandino Vieira na Cadeia central da Polícia Internacional de Defesa do Estado, em Luanda. O conto é uma das oito estórias que compõem a obra *Vidas novas*, na qual, segundo Salvato Trigo:

Nota-se, com efeito, uma grande preocupação do narrador ou narradores das várias estórias em transparentalizarem o discurso, de modo a que a mensagem ideológica e ética a transmitir seja imediatista. Daí resulta uma acentuada unidade de estilo entre todos os textos que visam globalmente ao panegírico do nacionalismo, da consciencialização da angolanidade. [...] Luandino Vieira, a partir de *Vidas novas*, transporta-se, pois, para o interior dos seus textos narrativos, valendo-se da sua vivência e convivência nos musseques luandenses – autênticos *terroirs* de defesa de certas tradições culturais negras e, ao mesmo tempo, cadinhos de miscigenação civilizacional – onde se tornou adolescente. (TRIGO, 1981, p. 379-380, 382)

O musseque Santo Rosa, local em que se passam os acontecimentos narrados em “Dina”, possibilita ao leitor conhecer mais uma faceta da dura realidade em que são obrigados a viver os moradores desses espaços de exclusão. A pesquisadora Vima Martin, em seu artigo sobre a composição das personagens do conto “Dina”, destaca a composição da personagem protagonista:

A personagem central do conto, uma jovem que tem a sua vida marcada pela dominação e pelo autoritarismo do governo português, é flagrada, ao entardecer, sentada à porta da cubata onde mora. Uma grande tristeza começa a invadi-la, pois, à noite, cumprindo a vontade de sua madrinha, deverá se deitar com um soldado, e só a lembrança do cheiro do suor de sua farda causa-lhe nojo por antecipação. Rememora, então, os assassinatos do pai e da mãe, cometidos pela polícia em 1943 ou 1944, quando ela tinha apenas cinco anos. Desde então, tem sido criada pela velha Mabunda, que vê a prostituição como decadência natural da situação da afilhada, não entendendo sua raiva diante de tal condição. (MARTIN, 2004, p. 186)

Os aspectos ressaltados pela situação vivenciada pela personagem são indicadores da atitude que ela assumirá ao presenciar uma cena de demonstração da prepotência de policiais:

Repentinamente os pensamentos de Dina são interrompidos pela cena de um velho sendo perseguido, espancado e morto por policiais bem à sua frente. Assistir a tal absurdo faz com que a moça se revolte e resolva enfrentar os soldados, sendo surrada também. Depois, ao ser levada de carro pela polícia, Dina sente-se feliz. O assassinato do velho, provavelmente considerado como terrorista pela PIDE, remetera a moça às inesquecíveis mortes do pai e da mãe e lhe dera forças suficientes para decidir de uma vez por todas que não mais manteria relações sexuais com nenhum soldado do exército português. A decisão e a alegria da jovem – expressas com um berro e interpretadas como desvario pelo policial que a acompanhava – marcam uma nova existência “a disparar dentro dela”. (MARTIN, 2004, p. 186)

Vima Martin, em outro estudo sobre esse conto, problematiza aspectos de transgressão operados por Luandino na cena veiculada em “Dina”:

O que parece acontecer, na verdade, é uma espécie de relativização, não de princípios, mas na apreensão das formas sociais configuradas principalmente nos espaços marginais luandenses. Transfiguradas no plano ficcional, essas formas sociais vão trançar o emaranhado fio do jogo mussecal, favorecendo a elaboração de situações em que passa a aflorar o desencanto. [...] a história de Dina não é uma história qualquer. Ela pode ser a história de todas as pessoas que, indignadas com a sua realidade, podem ser sujeitos de uma história transformadora. O saber apresentado pelo narrador encontra eco, assim, no saber demonstrado pelo jovem protagonista. Ela é portadora de um senso moral que, por se referir a valores e a decisões, pressupõe autodeterminação, liberdade e responsabilidade. (MARTIN, 2003, p. 202, 204)

Essa perspectiva rebelde emanada de Dina, para romper com o lugar delineado pelo opressor português como sendo natural para ela e os demais habitantes do musseque Santo Rosa, norteará a leitura do conto, ressaltando os traços específicos desse local potencializador de conflitos entre dominantes e dominados, entre o colonizador e aqueles que são considerados apenas como coisa, mero lixo, como uma subclasse. A “subclasse” consistiria, de acordo com Bauman, naquela

[...] gente que não se soma a qualquer categoria social legítima, indivíduos que ficaram fora das classes, que não desempenham alguma das funções reconhecidas, aprovadas, úteis, ou melhor, indispensáveis, em geral realizadas pelos membros “normais” da sociedade; gente que não contribui para a vida social. A sociedade abriria mão deles de bom grado e teria tudo a ganhar se o fizesse. (BAUMAN, 2009, p. 24)

Como se pretende demonstrar, na trama encenada em “Dina”, está presente um tipo *sui generis* de loucura, acentuado na personagem principal e que funciona à moda de um novo posicionamento frente à realidade indigna sob a qual foi constituída sua vida no musseque. A violência perpetrada com um velho faz tremer o interior de certa forma adormecido de Dina, motivando-a a assumir as rédeas de sua vida.

A atitude de Dina leva a pensar em três espaços presentes na narração coexistindo em intenso conflito no musseque do Santo Rosa: i) o espaço da apatia, da aceitação, da cordialidade, representado pela madrinha Mabunda; ii) o espaço da imposição, da imperatividade, da subalternização, cuja materialidade se dá pela ação da tropa tuga, ou, dos colonos e, por fim, iii) o espaço / tempo, em devir, da revolta, da inauguração de um outro ser / estar no mundo da vida, cujo representante é a ‘xalada’ Dina.

Para seguir um conselho do experiente Xico Futa, da “Estória do ladrão e do papagaio”, anteriormente analisada neste capítulo, a melhor forma de tentar entender um caso da vida é puxar o fio da estória pelo seu começo mesmo. Portanto, talvez seja mais razoável descrever o primeiro dos espaços presentes no conto trazendo a passagem, literal, em que Dina rememora a semente da amargura em que, mais tarde, se torna sua vida:

[...] Madrinha Mabunda lhe gostava de pequeninha, lhe criara de vestido e comida, senão não sabia como ia viver assim, cinco anos, sozinha, no musseque, naquele dia que ela queria mas não podia mais se esquecer. Era domingo de sol, manhã bonita de 43 ou 44, não lembra mais, os tropas correram nos capins disparando nas pessoas e os carros da polícia e dos batalhões adiantaram derrubar mesmo cubatas. Tinha cinco anos e não chorou. A cubata caiu metade só, mamã ficou em baixo da parede e na noite quente desse dia, deitada na esteira de nga Mabunda, lhe contaram também o pai estava deitado, dormia com um grande buraco no peito, nas areias da missão de S. Paulo. (VIEIRA, 1997, p. 16)

Quase vinte anos mais tarde, “em maio de 61” (p. 13), o leitor depara com uma Dina totalmente transfigurada pelos tempos sem fim de sofrimento impingidos a ela no musseque do Santo Rosa. Especificamente quanto à madrinha Mabunda, não restou nem uma sombra de ternura, pois o tempo e a passagem da sua curta infância de gente pobre de musseque, fizeram-na arcar com o ônus de existir, inclusive, financiando os víveres da cubata da madrinha.

Às vezes se via a chorar e, nessas ocasiões, a “vida dela de menina apareceu nessas lágrimas que não queria, não gostava” (p. 15-16). Nga Mabunda havia tratado dela como a um animal de criação qualquer que se sabe que se minimamente bem tratado, dará retorno ao dono. No caso de Dina:

[...] as coisas antigas, a vigilância da velha quando ela estava miúda, não deixando-lhe de noite nas brincadeiras da rua, avisando:
_ Quando você vai ter dezasseis anos, já sabe, minha filha! Sô Tonho te quer na cama dele. Prometeu na tua felicidade! Juízo, menina! Um bom branco, como ele, te pode dar mesmo casamento! (VIEIRA, 1997, p. 16)

A morte em vida de Dina, talvez, represente exemplarmente a escassez de alternativas de todas as meninas dos musseques. A falta de sentido com que se lhes apresenta a vida de todos os dias. Ilustra o indivíduo forçadamente coisificado, destituído de sua natureza humana, travestido em objeto, em ferramenta de satisfação do desejo sexual do outro, dos integrantes das tropas, ou, tão absurdo quanto, da apatia de

um familiar. À velha Mabunda nada de errado havia nesse modo de levar a vida. “A velha, xacatando seu passo antigo, passava a vida no quintal, panela e comida, não podia ainda ver que lá fora tudo está mudado agora” (p. 14). Talvez devido a essa cegueira, a madrinha considerasse uma dádiva a possibilidade, remota, da afilhada contrair casamento com um de seus fregueses:

A mais-velha já tinha-lhe avisado:

_ Dina! É hoje ele vai vir. Menina t’alegra-se!

[...]

_ Adiantou queixar você agora já não fazes serviço bem feito! Não sei mesmo o que pensa na sua cabeça, menina. Um rapaz bonito então!... E amigo, como você sabe! (VIEIRA, 1997, p. 13, 14)

A cordialidade e a simpatia quase caninas de nga Mabunda para com os fregueses de sua afilhada eram contrabalanceadas por uma infundável coleção de pseudodiálogos desagradáveis para com a menina, responsabilizando-a pela vida miserável que levavam no musseque, como pode ser visto nos trechos a seguir:

[...] serviço dessa velha Mabunda, sempre lhe avisando, sempre arreganhando [...] Ameaçava só, arreganhando só, dia inteiro a lamentar o dinheiro pouco, a comida cara e outras coisas para lhe chatear, para lhe obrigar a fazer o serviço em condições, senão os fregueses estavam ir embora, a culpa era dela, já se via.

_ Sukuama! Menina de vinte anos parece é uma acabada. Se você queres eu vou lá te ensinar ainda...

[...] as gargalhadas com a velha Mabunda, sempre agradecendo, sempre desculpando:

_ Sabe, ela anda doente! Parece lhe puseram feitiço, não sei! (VIEIRA, 1997, p. 13, 14, 15)

No segundo espaço configurador do conto, o dos tropas tugas, há, permeando todos os espaços do musseque do Santo Rosa, algo como uma fumaça daninha que insiste em ditar o rumo da vida dos habitantes daquele lugar. Nessa microespacialidade reina a imposição e a consequente subalternização dos indivíduos tidos como não-humanos, ou como excessivos, para retomar a denominação de Bauman (2005). Os soldados das tropas tugas dominam esse espaço sobrepondo-o aos demais, inclusive o significado pela apatia e o que se mostra na postura de Dina.

Mais uma vez é pelo contar de Dina que se toma ciência das ações eivadas de arbitrariedade perpetradas pelos agentes de polícia em suas atitudes em horário de serviço pelo Santo Rosa. “A noite chegava pelo dia fora [...] na hora que os jipes já

passavam devagar, a espreitar” (p. 15). O barulho emitido pelos jipes dos tugas indiciava a sua chegada com a costumeira violência e isso era o bastante para dissipar o pouco de paz e sossego dos habitantes do musseque:

Mas também alegrar como então nesses dias assim, nessas horas de confusão das pessoas e das coisas, tiros dentro das noites, muitas vezes gritos de cubatas invadidas, choros e asneiras e mais tiros e depois ainda o fugir de passos, o correr de jipes com soldados de metralhadora disparando à toa, nas sombras e nas luzes, nos gatos e nas pessoas? [...] Falar esse peso que ficava com a poeira dos jipes e dos homens de metralhadora ou a raiva das berridas de toda a gente no musseque, depois do escuro? Não adiantava nada, já sabia mesmo! [...] os gritos das pessoas acordadas com porradas nas portas ou os berros dos homens caçados a tiro [...] (VIEIRA, 1997, p. 13, 14)

Talvez a guinada na subjetividade de Dina tenha tido seu mecanismo acionado pelo terror provocado pela chegada dos jipes dos tugas nos becos do Santo Rosa. Esse acontecimento fez brotar em Dina a recordação do fatídico dia em que os tugas mataram seus pais, naquela “manhã bonita de 43 ou 44” (p. 16), fazendo vir à tona “a lembrança desse dia antigo, os gritos de agora nesses tempos outra vez maus, barulhos de botas e jipes e tiros no meio da noite” (p. 16).

As batidas das botas dos tugas, dessa feita, parecem ter extrapolado o limite aceitável daquela situação e propiciam, em Dina, a explosão de uma revolta que a fará transgredir o espaço tradicionalmente relegado a ela no território mussequeiro. Muito provavelmente contribuiu para esse turbilhão interior em Dina a demonstração de extrema prepotência que os tugas tiveram com o “velho negro” (p. 17), com “os olhos grossos do medo [brilhando] parece é brasas” (p. 17), surrando-o até à beira da morte, sem nenhuma motivação aparente:

Na zuna, atrás dele, correm os perseguidores e sujam as sombras nas paredes assustadas, berram e gritam parece é festa e tem mesmo outra vez tiros de pistola que vão bater pelas paredes.

De pé, a tremer, as mãos na frente da cara, o velho tapa só os olhos e nem quer mais se esquivar dos socos, dos pontapés, as porradas de paus e pedras que todos estão a lhe pôr, com grandes gritos. Grita, grita, parece é maluco, pedindo socorro, jurando:

_ Não sou eu! Não sou eu! Juro! Não me matem... (VIEIRA, 1997, p. 17)

Emerge desse contexto de extrema violência, uma revolta que há tempos já perturbava Dina, embora meio adormecida, em estado latente. Alguns excertos indiciam a força desse vulcão interior, justificando sua “raiva na vida, raiva de tudo” (p. 16):

Era uma impressão que vinha de muito longe, não sabia mais como, ou mesmo ainda nunca tinha-lhe pensado, isso é que era mais verdade. Essa coisa trepava, crescia parecia era capim com a chuva, amarrava-lhe no coração na hora que trabalhava e os fregueses começavam refilear, cinquenta escudos pagar assim para quê, dormir então com mulher de pau e outras coisas...

Como é ela ia ainda explicar na madrinha Mabunda, esse sentir? Não ia lhe querer aceitar, certeza mesmo. [...] Como ia explicar então, como? E na madrinha é que ia perceber o que estava dentro dela se ela mesmo ainda não dava encontro na verdade? [...] sabia, lá dentro, bem no fundo, na pele dela e na carne dela, um bicho que não conhecia, não sabia, torcia-se, mexia, refileava. [...] O bicho que lhe roia crescia nessas horas. (VIEIRA, 1997, p. 14, 15)

A coisa a estourar dentro dela, a raiva da vida miserável no musseque, o ódio pelos tugas por terem dilacerado sua família, a empatia pelo velho negro arreventado sem motivo, tudo isso culminou no gesto que faz com que Dina transgrida o espaço da revolta, lançando-se no redemoinho, em cujo centro o velho negro está sendo cruelmente surrado pelos tugas. Da empatia com o velho negro, nasce uma nova mulher, “xalada, a gaja” (p. 19), louca aos olhos do polícia.

Contra tudo que a cerca, com esse ato tresloucado, Dina sente-se “xalada e feliz dessa coisa nova a disparar dentro dela” (p. 19). Desde então, “dentro do corpo dela, aquele bicho tinha parado de roer” (p. 18). Este ato tresloucado configura um novo espaço, o da resistência, ainda que os efeitos perversos recaiam, de qualquer forma, sobre Dina.

Como pode ser visto nos contos, está sempre presente a tensão entre o espaço dos poderosos e o dos que são obrigados a se sujeitarem aos desmandos. Essa tensão acentua a prepotência dos poderosos, para os quais “tudo o que não for à imagem e semelhança de seu mundo, é focalizado como inquestionavelmente bárbaro e merecedor da destruição implacável” (MACÊDO, 2008, p. 45).

Nesse sentido, Luandino Vieira demonstra, na aparente singeleza das histórias aqui analisadas, o processo de aniquilação dos dessemelhantes, dos seres do lixo, dos habitantes dos vários musseques mencionados, o Santo Rosa, o Rangel, o Marçal, o Lixeira e o Sambizanga.

A vida de todos os dias dos indivíduos que dão vida ao conto “A história do ladrão e do papagaio” se mostra conforme o pensamento de Rita Chaves (2009), sobre o fato de que, na medida em que se camuflam, no conto, feições de uma literatura sutilmente de denúncia, de combate, centraliza o espaço do musseque e perspectiva os

indivíduos considerados como redundantes, excessivos, lixo humano, tal como referencia Bauman (2005). O musseque visto por Luandino Vieira como espaço de resistência faz-se centro da narrativa, lugar de intensos conflitos, como acentua Rita Chaves:

Era fundamental denunciar as mazelas do colonialismo, e, ao mesmo tempo, apontar os sinais da exclusão, que dominavam o cotidiano dos angolanos, em especial dos habitantes das zonas periféricas, os famosos musseques, que foram, desde os anos 1960, identificados pela prosa como lugar de resistência à ordem colonial e de fermentação do novo tempo. [...] Ao trazer os deserdados para o centro da fabulação, o escritor materializa o seu compromisso com os excluídos, atitude que espelha muito bem a atmosfera que dominava aquela sociedade. (CHAVES, 2009, p. 104-105, 106)

Ainda de acordo com Bauman (2009, p. 40), “para aqueles que estão nos guetos “involuntários”, a área a que estão confinados (excluídos de qualquer outro lugar) é um espaço “do qual não lhes é permitido sair””. Traços dessa exclusão puderam ser verificados na cena narrativa do conto “Dina”. Mesmo tendo em conta o grande movimento empreendido pela personagem, ao se revoltar contra a vida implacável, como lixo humano condicionado no espaço do musseque, acabará por perceber que seu ato já nasce com a marca da decepção, pois, conforme acentua Bauman: “É nos *lugares*, e graças aos *lugares*, que os desejos se desenvolvem, ganham forma, alimentados pela esperança de realizar-se, e correm risco de decepção – e, a bem da verdade, acabam decepcionados, na maioria das vezes” (BAUMAN, 2009, p. 35).

Vistos esses dois contos da obra de Luandino Vieira, “A estória do ladrão e do papagaio” e “Dina” cumpre mencionar a destreza com a qual o escritor angolano soube arquitetar múltiplas configurações espaciais mesclando-as no plurissonante território das margens de Luanda, notadamente os musseques. As reflexões propiciadas pelas cenas literárias analisadas possibilitaram aproximações das peripécias realizadas pelos habitantes desses espaços para – a despeito das intempéries de toda ordem a os subjugar – viver a triste vida de todos os dias.

Ainda que a existência se lhes apresente, no cômputo final, aparentemente decepcionante, de acordo com Bauman; e mesmo que o fio da vida, face à miséria mussequeira, espelhe a convivência entre tanta desigualdade e prepotência, como sugerido por Xico Futa, sente-se um aceno de esperança. A magistral metáfora do ciclo de vida do cajueiro reforça a intenção do texto luandino de, dentro das suas possibilidades, estetizar a reformatação dos espaços urbanos periféricos a fim de torná-

los mais propensos ao exercício da dignidade para aqueles que foram defenestrados da sociedade, transfigurados em seres do lixo, em refugos humanos.

Pensa-se ser relevante retomar, aqui, um trecho da carta escrita por Luandino Vieira, em 31 de julho de 1964, endereçada ao escritor, jornalista e ensaísta angolano Carlos Ervedosa, pouco antes de embarcar para o campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Nessa carta, o escritor angolano indica a sua decisão de ainda que privado de sua liberdade, continuar a militar em seu “campo de ação – o estético”:

Meu Caro:

Faltam poucas horas para embarcar no “Cuanza” rumo a Cabo Verde – ou assim dizem. Li a tua carta e aproveitei estes curtos momentos para te enviar umas linhas, talvez as últimas que recebas de mim antes do regresso geral à nossa terra, às nossas coisas, ao nosso povo. É muito difícil nesta altura dizer qualquer coisa; mas podes afirmar aos amigos e companheiros que procurarei sempre ser digno da confiança que têm em mim; que, nas minhas possibilidades e dentro do meu particular campo de acção – o estético - ... tudo farei para que a felicidade, a paz e o progresso sejam usufruídos por todos. (LABAN, 1980, p. 90-91)

Os contos trazidos para este capítulo atestam o êxito do trabalho de Luandino Vieira quando privilegiando o campo estético não deixou de enveredar por uma literatura comprometida com o processo de conscientização e, conseqüentemente, de libertação.

paisagens
sob lentes
infantis em
boaventura
cardoso



Visada criativa da artesã Nazir Lopes, fotografias de Vinicius Matias e composição visual de Najla Mouchrek, em dezembro de 2012, a partir dos contos "Meu toque!" e "Gavião veio do sul e pum!", de Boaventura Cardoso.

4 PAISAGENS SOB LENTES INFANTIS EM BOAVENTURA CARDOSO

“Porem-lhe assim de lado, trapo velho que só presta para ir no lixo.”
(VIEIRA, 2006, p. 91)

O presente capítulo objetiva analisar a conformação espacial erigida a partir da percepção infantil em contos de Boaventura Cardoso. As crianças exercem papel fundamental no texto de Boaventura, pois, são essas personagens “que efetivamente sofrem os dramas do sistema colonial – participam do processo de libertação” (CAETANO, 2000, p. 109).

As reflexões tomarão como objeto de análise o conto “Meu toque!” do livro *Dizanga dia muenhu* [A lagoa da vida] e, também, a estória intitulada “Gavião veio do sul e pum!”, da obra *O fogo da fala*. Acredita-se que essas narrativas favorecem a explicitação das várias formações dos espaços conflituosos que as crianças, personagens protagonistas, são obrigadas a experienciar cotidianamente. Para tanto, acabam por elaborar, deliberadamente ou não, estratégias de sobrevivência em tensos lugares. Essa tensão pode se dar pela movimentação em busca de alimentos, como se vê em “Meu toque!”, ou pela poética percepção das crianças da revoada de aviões de guerra, em “Gavião veio do sul e pum!”.

O próprio escritor angolano, Boaventura Cardoso, explica aspectos de sua obra em relação ao universo temático e aos processos de elaboração do seu discurso ficcional que dialoga com a oralidade:

Sou de opinião que toda a minha obra de ficção mergulha no mesmo universo temático, abordando numa linguagem estética homogênea, em que intervêm componentes do fantástico, do maravilhoso, mundos mítico-religiosos de interpretação bantu-angolana dos fenômenos sociais, cosmogônicos, cosmológicos, ontológicos e filosóficos. [...] A dimensão sociológica de factos, protagonismos, dramas, tragédias do dia-a-dia; a filosofia banto do vitalismo, inspirada na força vital, transmitida por um ente supremo sobrenatural, superior aos seres humanos e à natureza, e na transmissão recíproca dessa força entre as pessoas e todas as coisas; a envolvência da linguagem banto do maravilhoso e fantástico em nosso discurso ficcional – constituem, entre outras coisas, as componentes-chave que enformam a identidade da nossa escrita angolana. (CARDOSO, 2004, p. 191; 2008, p. 18)

Provavelmente se deve às misturas culturais aludidas pelo escritor no trecho citado a força discursiva carreada em suas narrativas. Guardadas as proporções, seu fazer literário pode ser relacionado ao de Luandino Vieira. Nesse sentido ratifica-se o pensamento de Silva (2011, p. 3) em que se postula que, no tocante à prosa, a literatura

angolana atinge sua maturidade com as obras de alguns escritores dos quais se destacam, Luandino Vieira, Pepetela, Jofre Rocha e Boaventura Cardoso.

Ao analisar aspectos da obra de Boaventura Cardoso, Fonseca (2005a, p. 179), reforça que o escritor aposta nas transgressões de linguagem, nas tensões que se localizam no interior da língua literária, marcando os movimentos oscilantes de desterritorialização e reterritorialização. Para Micheletti (2006, p. 111), Boaventura Cardoso é um escritor de seu tempo e de seu espaço e a realidade emerge em sua obra, porém sem perder o apuro estético.

O universo presente na obra literária de Boaventura Cardoso é verificado em estudo realizado por Secco (2003, p. 241-242), que destaca a abundância de neologismos, a reelaboração de provérbios da tradição, os jogos e os trocadilhos com palavras. Constatações semelhantes foram colhidas por pesquisas empreendidas por Padilha (2007, p. 109), ou mesmo, por Jorge Macedo, no *Prefácio* (2004, p. 9, 11), que integra a obra *A morte do velho kipacaça*.

Sobrexiste na produção literária de Boaventura Cardoso uma nítida politização veiculada concomitantemente ao desenrolar de suas várias narrativas. Tal como observado por Fontes (2009, p. 47) a literatura desse escritor angolano “dá-se a ver no período pós-independência [...]. Em seus textos, as personagens são caracterizadas pelos efeitos de uma história de lutas, de silenciamento e de violência, marcas do passado recente de Angola.”

Nesse mesmo viés, Caetano (2000, p. 102) ressalta a denúncia registrada em *Dizanga dia muenhu* contra a profanação, o roubo e o silêncio que o colonizador impôs ao colonizado, castrando a liberdade e a voz do angolano. O esforço de Boaventura Cardoso, defende Santos (2008, p. 24), é louvável na medida em que reconstruir a história sob a ótica dos vencidos requer um trabalho de paciência e de “desfolhamento” dos processos utilizados pela colonização para tentar apagar as histórias tradicionais dos povos oprimidos. Para a mesma pesquisadora, nos contos de *Dizanga dia muenhu*, o escritor

[...] flagra, em cenas rápidas e dramáticas, o cotidiano dos angolanos, ambientados nos musseques ou nas zonas urbanas, mas sempre em relacionamentos conflituosos originados da vivência com os portugueses. As temáticas abordadas permitem um panorama do dia-a-dia da época, marcado pela transição e fustigado por anseios de mudança. (SANTOS, 2008, p. 36)

A pesquisadora portuguesa Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (2005, p. 135), pontua que as estórias de *Dizanga dia muenhu* alinhavam-se no percurso de personagens marcadas por perseguições ou injustiças sociais. Para a mesma pesquisadora:

Se percorrermos os diferentes textos, vemos que o seu conteúdo se reparte da seguinte forma: existências marcadas pela clivagem entre o asfalto, o subúrbio e a evocação das lavras; a dimensão da fome; as profissões marginalizadas; os factores de assimilação; a estratificação social e o uso de estratégias de poder abusivo; a escola e as formas de reprodução da sociedade colonial; a luta anticolonial; a infância. (MARTINHO, 2005, p. 136)

Interessa, neste trabalho, refletir sobre algumas dessas dimensões que são filtradas pelo dia-a-dia das crianças moradoras do musseque do Marçal, no conto “Meu toque!”. Laura Padilha destaca o transgressor trabalho efetuado por Boaventura Cardoso em seu *Dizanga dia muenhu*, inclusive no conto intitulado “Meu toque!”:

A partir de *Dizanga dia muenhu*, desde a escolha do título, Boaventura mostra querer tornar ainda mais afiado o corte da faca que, por exemplo, a linguagem luandina tornara afiadíssima. O título, em quimbundo, é o que é, e sem qualquer movimento de tradução. O leitor não angolano deve procurar meios que lhe possibilitem conhecer a outra língua que não lhe acena com qualquer facilidade escamoteadora. Com isso, o escritor mostra o lugar de onde quer e vai falar. [...] Em certo sentido, os textos funcionam quase como um pacto autobiográfico, com a vivência pessoal do sujeito da grande enunciação “escorrendo” pelas fendas – quase veias em sangue – abertas no corpo do narrado. Talvez advenha dessa vivência o privilégio que ganha na obra o olhar infantil, cuja inocência se perde quando se pula do jogo da bola para o da própria existência que a todo custo se deve preservar. “Meu toque!” e “Nostempo de miúdo” são representações do procedimento. (PADILHA, 2002, p. 20, 21)

Defende-se no percurso interpretativo do conto “Meu toque!”, que a personagem central do conto, a criança Kaprikitu, é detentora de um comportamento singular, uma forma de loucura *sui generis*, cujo sintoma mais forte é constatado em seu desejo de estudar para fugir à vida considerada normal, imposta pelo destino dos miúdos dos musseques de Luanda.

Duas informações são fornecidas já no início da narrativa e contribuem para o desenho da crueza da vida das crianças do musseque, representadas, no conto, por Kaprikitu. A primeira refere-se ao fato de Kaprikitu não saber quem era o seu pai, assim como os seus irmãos, os quais “cada qual tem pai dele” (p. 15). A outra informação diz

respeito ao fato de a “mãe negra” (p.15), de Kaprikitu precisar “munhugar o corpo” (p. 15), pois prostituir-se era a única alternativa de se “pelejar contra a fome” (p. 15).

A vida se apresentava danadamente cruel para esses habitantes dos espaços dos musseques. A família de Kaprikitu não é poupada das consequências da falta de infraestrutura dos musseques e, muito menos, da desolação frente ao porvir, sem perspectivas, que minava o futuro daquelas crianças. A mãe de Kaprikitu, a “Maria do Beco” (p. 15), a “mãe negra [que] é mãe é pai” (p. 15), aquela que tinha tantos filhos, todos muito provavelmente concebidos no “beco” (p. 15) apenas para alimentar o prazer de um “pula” (p. 15) que surgira, de repente, “no escuro da noite” (p. 15), metaforicamente representa a sina de todas as mulheres do musseque.

Como naturalmente se pode imaginar, em face das injustiças experienciadas no musseque Marçal, o destino do miúdo Kaprikitu já estava selado desde sempre, mesmo antes de ele ter nascido. Existir quase se equiparava a um castigo. Não havia tempo destinado para as brincadeiras típicas da infância, tão comuns para os meninos das partes consideradas ‘descentes’ da cidade, os meninos da Baixa de Luanda.

Em cenário de inúmeras ausências, marcadas pela falta de um pai conhecido e participante, pela escassez de alimentos para nutrir a sobrevivência e pelo fato de a mãe, “fazendo a vida” (p. 15), na prostituição, para “à noite, mesmo bêbada, [trazer] algum ferro” (p. 15), configuram-se as ações de indivíduos dispensados do tecido social, pelo simples fato de serem dispensáveis, como verificado em Bauman (2005).

Os meninos, “Fininho, Zito e Féfé” (p. 15), destoam de Kaprikitu, por trabalharem no engraxamento de sapatos e por isso receberem algum dinheiro. “Sábado e domingo andavam nos aviões, compravam mikondos, passeavam roupa nova” (p. 15). Kaprikitu percebe que poderia transitar em outros espaços se aprendesse “as truquices dos kilamas do brilho” (p. 15), que o possibilitaria sair da obrigação de ficar “só em casa pôr olho nos três manos” (p. 15).

Sua atitude rasura o destino traçado para os habitantes do Marçal: “Kaprikitu [avança] então os planos dele, [puxa] para os Eucaliptos ganhar a vida” (p. 15). Essa mudança advém do fato de Kaprikitu se transformar em “mestre graxista [...] sapato bem limpo, o pano até dizia nheque nheque” (p. 16). E “assim Kaprikitu a embolsar algumas moedas” (p. 15).

Ainda que essa criança, despojada de sua infância, tenha dado um passo em direção à mudança do seu estatuto de ser redundante, excessivo, retomando a concepção

de Bauman (2005), o trabalho de engraxate não lhe possibilita ocupar, de fato, um novo lugar na sociedade. Lustrar os pés calçados dos transeuntes da Baixa, ou da Portugália, contribuía para acentuar qual era o lugar reservado aos “[dispensados], pelo fato de serem [dispensáveis]” (BAUMAN, 2005, p. 20).

Essa condição indica que mesmo que tivesse fôlego para tentar romper com as barreiras que separam os espaços na cartografia da cidade, Kaprikitu, mais cedo ou mais tarde, acabaria por compreender que, nos espaços da subalternização, tinha-se “de pensar no dia de amanhã, pensar já como os kotas que têm mulher e filhos” (p. 17), tinha-se de encampar “a luta dos homens pequenos empurrados cedo na vida dura” (p. 16) e, sempre que necessário, reconhecer que “para ganhar a vida precisa um gajo lutar com os outros, se agarrar mesmo” (p. 16).

Nesse sentido o grito da propaganda de prestação de serviço, verbalizada no *jingle* “MEU TOQUE!” (p. 13) carregava, em sua composição, as agruras vividas pelos habitantes, de todas as idades, dos musseques luandenses que “berridavam atrás do sapato que dava o pão” (p. 16). O *jingle* mostrava-se como “o grito da fome” (p. 16), “a agonia dos explorados” (p. 16). Apesar de todo sofrimento, é interessante aperceber-se da força residente numa criança, que, mesmo em face da enormidade de problemas que marcam a sua existência, consegue mirar a vida com novo ânimo e arquitetar uma reconfiguração do seu espaço cotidiano.

Por essa via Kaprikitu toma consciência dos problemas desta “sanzala grande onde vivemos” (p. 16) e das possibilidades, embora tênues, que poderiam alterar o seu destino. A alfabetização é vista, por ele, então, como uma forma de galgar outros lugares na sociedade em que vivia, já que “a vontade dele não era essa vida” (p. 16) de engraxate, a sofrer todas as injustiças provenientes dos frágeis laços de uma profissão determinada pela insegurança: “tinha dia de negócio fixe, outros dias era só olhar mais nada e o castigo da fome na barriga” (p. 16).

A luta diária dos meninos do Marçal, metonimizada em Kaprikitu, é assumida por Silva (2008b), como alegoria da história de Angola. Segundo Renato Souza da Silva, o conto “Meu toque!” detém forte cunho histórico, especificamente, no registro, ressignificado, de situações concretas vividas pela sociedade angolana. É nesse sentido que considera o conto “Meu toque!”

nuclear na defesa dessa temática, pois evidencia a opressão colonial esmagadora do colonizado. [...] [Nesse conto], por exemplo, Kaprikitu, menino que tenta ganhar a vida como engraxate, é uma alegoria da opressão colonial, uma vez que se faz metonímia da inferioridade social imposta aos moradores dos musseques. (SILVA, 2008b, p. 16, 24)

Todavia, a má sorte dos indivíduos forçados à redundância, entendidos por Bauman (2005, p. 28), conforme já explicado, como aqueles que compartilham “o espaço semântico de “rejeitos”, “dejetos”, “restos”, “lixo” – com refugo [...]”, funcionava como estímulo para que Kaprikitu assumisse “o desejo de estudar” (p. 16), para enfim “saber brincar com a palavra no papel” (p. 16). Na verdade, para estudar, o menino teria que vencer todos os impedimentos marcados pela dificuldade de permanecer na escola uma vez que ele não tinha condição de adquirir os materiais requisitados pela “sôssora” (p. 16).

A impossibilidade de arcar com os custos, ainda que parcos, de sua educação, agigantava-se aos olhos do menino com o fato de as moedas obtidas com o trabalho de engraxate serem insuficientes para comprar os alimentos, enfatizando o inexorável destino dos habitantes do musseque. A ele e a seus companheiros restava entoar o velho conhecido “MEU TOQUE!” e, quando necessário, estarem preparados para receberem pontapés de fregueses, ao invés de moedas e, também, “puxar navalha na conversa salgada” (p. 17).

Em entrevista concedida a Michel Laban, em 21 de abril de 1988, o escritor angolano explicitava, em relação à *Dizanga dia muenhu*:

Digamos que era minha primeira obra, e eram marcas bastante profundas que eu precisava de extravasar, sobre as quais eu precisava escrever. Passado esse tempo todo, acho que ganhei uma certa maturidade, maior reflexão sobre esses problemas, maior consciência política e, como escritor, acho que me sinto muito mais responsável. Hoje, eu trataria, por exemplo, o tema da estória “Meu toque!” de uma outra forma. Produto de toda uma reflexão feita ao longo destes anos... (LABAN, 1991, p. 840)

Pode-se discordar da visão do escritor sobre o livro *Dizanga dia muenhu* e afirmar que já nesse livro o seu estilo é marcado pela argúcia e verbo afiado na denúncia das mazelas vividas por Angola no tempo da enunciação do conto. Além disso, é possível afirmar que, nesse conto, acentuam-se alguns aspectos da configuração socioespacial do Marçal tal como é percebida pelo menino Kaprikitu. Pela visão do

menino, assumida pelo narrador, ressaltam-se as atrocidades do cotidiano vivido no musseque do Marçal.

Vistos alguns aspectos da configuração espacial encenada em “Meu toque!”, a que expõe traços específicos dos espaços excluídos e de seus habitantes, pode-se deslocar para os espaços em que trafegam as personagens do conto “Gavião veio do sul e pum!”. Como se demonstrará, o espaço das lavras, local em que se dá a narrativa, funciona também como um lugar para o qual se empurram os seres refugados, redundantes, excessivos, de acordo com a teoria de Bauman (2005). No desenrolar da estória transparecerá o processo de coisificação de todos os habitantes daquelas sanzalas, daquelas aldeias, motivado pelo destino imposto pelo sistema vigente aos redundantes.

O conto “Gavião veio do sul e pum!” como bem acentua Fernando Martinho (1980, p. 13-14), revela as preocupações estilístico-experimentais do escritor que procura apropriar-se “da fala do menino”, da fluidez e desvios e redundâncias da oralidade para compor imagens criadas pelo viés do discurso infantil.

Vale observar mais atentamente a singularidade da personagem Kilausse, adulta, mas detentora de um juízo infantil, que rasura a ordem social pré-estabelecida. Visto como louco, será desprezado pela comunidade, que o considera responsável pelos males que acometem a aldeia. A rejeição dos habitantes da aldeia a Kilausse pode ser relacionada com as reflexões de Bauman sobre o fato de a construção de uma ordem atrelar-se, obrigatoriamente, a uma força uniformizante do espaço social, uma vez que esse processo

lewa sempre à liquidação dos supérfluos, pois – se querem que as coisas estejam em ordem, se querem substituir a situação atual por uma ordem nova, melhor e mais racional – vocês acabarão por descobrir que certas pessoas não podem fazer parte dela, e, portanto, é preciso excluí-las, cortá-las fora. (BAUMAN, 2009, p. 80)

É exatamente o que vai acontecer com Kilausse, cujos pensamentos são tidos como desviantes, uma vez que sinalizam um esfacelamento da “força uniformizante do espaço social”, como teorizado por Bauman. Sabiamente, Boaventura Cardoso apresenta outra matriz de pensamento, através da figura do narrador-personagem, uma criança capaz de entender os devaneios de Kilausse. Nesse conto, de acordo com Olimpia Maria dos Santos:

O narrador-criança é o único, numa aldeia, a entender os sonhos de Kilausse. [...] O narrador-personagem, extrapolando os códigos normativos da aldeia, estabelece uma relação de amizade com Kilausse, porque aspira aos mesmos voos de liberdade do suposto louco. (SANTOS, 2008, p. 42)

Em seu estudo sobre a memória e o espaço urbano em contos da literatura angolana, Francielle Teodoro tece relevantes considerações sobre essa estória de Boaventura Cardoso, principalmente ao mencionar o contexto belicoso aludido na narrativa, permitindo repertoriar combates armados pelos quais Angola passou, como também, a ressignificação desse conflito pelo olhar de um narrador-criança:

No conto “Gavião veio do sul e pum!” [...] a memória de guerra se torna pano de fundo da narrativa, na qual esse conflito está sutilmente encenado. O narrador-criança permite que o leitor enxergue a guerra a partir de uma visão que apreende o conflito, transfigurando-o. [...] É interessante notar que o conto informa, pela fala do narrador-criança, as consequências perversas deixadas pelos passarões. [...] No conto, é através da percepção da criança que a destruição causada pela guerra é enfocada numa aldeia angolana. A linguagem marcadamente metafórica permite visualizar como o processo de colonização mudou as tradições das pessoas, mesmo em pequenos grupos. (TEODORO, 2012, p. 58, 60)

O *Prefácio* de Fernando Martinho ressalta o lugar ocupado pela criança em contos de Boaventura Cardoso, nos quais a voz narrativa procura apreender o mundo pelo olhar infantil. Destaca, sobretudo, a função exercida pelo narrador protagonista.

Em “Gavião veio do sul e pum!”, o adulto a que o narrador-protagonista está ligado por uma “amizade clandestina”, é Kilausse, que, pelo sonho e pela fantasia, se situa à margem do grupo. O objectivo do menino é fazer com que a comunidade não veja na imaginação semilouca de Kilausse uma força capaz de destruição. A comunidade precisa de um bode expiatório para explicar a ruptura que a abala. [...] A comunidade tende a reger-se pela *aparência*, por um código inflexível onde não há lugar para os que se desviam da *norma*. (MARTINHO, 1980, p. 16-17, 17)

O crítico, no *Prefácio*, pontua a figura de Kilausse contrapondo-a à necessidade dos habitantes da aldeia de expurgá-lo do seu convívio, fazendo dele um bode expiatório. Em contraste com o julgamento dos habitantes da aldeia, o narrador assume uma amizade intensa com a personagem excluída:

A criança, ainda não moldada pelo grupo, é capaz de entender, a liberdade transformadora da imaginação de Kilausse, porque pressente que do seu exercício desprendido e poético não pode vir a destruição das lavras, o desequilíbrio da ordem comunitária. A “maluqueira” de Kilausse é apenas,

aos olhos do menino, perseverante na reposição da verdade, na descoberta que conduza à liberação do seu avilo, a diferença necessária para que a ordem do grupo não seja um poder asfixiante, mas libertador. (MARTINHO, 1980, p. 17)

Nesse conto, a narrativa ambienta-se no aparente tranquilo espaço das comunidades rurais, no espaço das lavras, nas roças. Pelos olhos de um narrador-personagem-criança esse lugar é bucolicamente retratado, registrando o traço paradisíaco da ruralidade:

Estou olhar assim os pássaros estão brincar nas lavras, debicando aqui e ali é cantarolar, música é deles e riacho correr fintando pedras e sol bom e verdura é verde bonito em todos os lados e quando então faço xô! olha só os pássaros todas as cores a se levantarem assustados e estão embora bazar noutras bandas!

[...] Cavalos Sem dono larga corrida e faz voar nuvem: os pássaros! Lá longe estou ouvir ão ão ão. É cão. Cavalos Sem dono vem vindo topeira embocada. Lhe apanhou quando estava buracar nas lavras e zás! (CARDOSO, 1980, p. 39)

Mais adiante, o narrador-criança apresenta como são as mibangas, os montes de terra, em que são praticados os cultivos das várias plantações:

Nas mibangas cada manhã: o traço passageiro do réptil. E ainda: buracos de toupeiras. Formigas formigando na azáfama diária e caracol só tem crosta e salalé tem fortaleza dele na verdura e feijoeiro amigando caule de milho e macundeiro e batata e milho também tem. (CARDOSO, 1980, p. 42)

Considere-se que a descrição de aspectos bucólicos, paradisíacos do cenário tem uma intenção no conto. A descrição faz parte de uma estratégia que privilegia os contrastes entre a serenidade e a turbulência que altera, bruscamente, o quadro com que se inicia o conto. Mesclado a esse espaço das lavras, descrito com pureza do olhar da criança, o leitor toma ciência do pano de fundo que sustenta a vida cotidiana daquele lugar, tecido por matizes menos idílicos na narrativa.

É informado pelo narrador que “as mibangas foram mexidas” (p. 39), índice de uma alteração significativa da paisagem cotidiana: “Como estavam ontem: desencontro as mibangas. Parece andou lá tractor toda a noite” (p. 39-40).

À revelia dos habitantes da “sanzala” (p. 40), algo desorganizava as plantações. A excentricidade de Kilausse, considerado louco pela comunidade, faz dele o culpado. As marcas da destruição – “muitas lavras muitas lavras destruídas” (p. 44) espalham-se pela plantação e inscrevem nela a “cada noite: o terror” (p. 44). Kilausse é apontado

como “o destruidor das lavras” (p. 44). Talvez seja mais prudente desconfiar da culpa tão apressadamente atribuída ao Kilausse, ainda mais quando se conhecem algumas características que o tornam um indivíduo singular. Sendo um adulto, comporta-se como criança, seus amigos e companheiros nas andanças no dia-a-dia, são o narrador e o cachorro Cavalos Sem Dono.

O comportamento de criança ajusta-se ao corpo adulto de Kilausse, “andrajoso e barba barbuda, à noite pernada nas lavras e falar com os morcegos e lhes berridar e os morcegos a voar” (p. 40). Por conta desse comportamento desviante, todos os adultos o rotulam como louco, taxam-no: “é gatuno, é feiticeiro, é ele mesmo quem está estragar nas lavras” (p. 41).

Aos poucos a narrativa aponta o processo de exclusão do qual Kilausse é vítima. Os adultos não o querem por perto, talvez, porque algo no comportamento dele representasse perigo para aquela comunidade: “É preciso proibir o miúdo de andar com Kilausse” (p. 42). Seu avilo, amigo, o narrador-criança, apresenta-o de outra maneira:

Cada manhã se senta comigo e me fala histórias complicadas e fantasias da cabeça dele avariada.
 _ Qualquer dia vou virar pássaro e vou ir voar no outro lado – Kilausse está me falar mas está olhar longe.
 [...] Kilausse dá pernada. Sempre tem pressa de chegar onde? (CARDOSO, 1980, p. 41, 41)

E mesmo diante da atitude dos adultos da sanzala, o narrador-criança confia: “Crescente: nossa amizade clandestina” (p. 42). O comportamento do menino, que defende Kilausse contra as acusações da sanzala, é reiterado quando em meio a uma “ameaça [de] chuva” (p. 44), ele prefere se atrasar em sua fuga para socorrer a “velha Umba ainda lhe ajudou lenha na cabeça” (p. 44). O narrador e Kilausse eram como se fossem membros de uma mesma família e juntos cuidavam da plantação: Kilausse era o ‘espantalho’ nas lavras, na tarefa de afugentar os passarinhos que visitavam as plantações em busca de alimento:

[...] Éramos: família, eu, cão e passarito e Kilausse.
 [...] _ Está na hora de ir trabalhar – de pé: a marchar.
 _ Trabalhar aonde?
 _ Não sabes Kilausse é chefe dos pássaros? – Kilausse: se afastando.
 (CARDOSO, 1980, p. 44, 43)

A passagem citada ressalta porque os adultos não conseguem entender o comportamento de Kilausse e o fato de ele se pautar por outras intenções, no agir como louco. Em certo sentido, a figura de Kilausse remete ao que Bauman explica sobre os processos sociais que legitimam alguns indivíduos como integrantes da “classe perigosa”. Dessa classe fariam partes as pessoas

consideradas incapacitadas para a reintegração e classificadas como *não-assimiláveis*, porque não saberiam se tornar úteis nem depois de uma “reabilitação”. Não é correto dizer que estejam “em excesso”: são *supérfluas* e excluídas de *modo permanente*. (BAUMAN, 2009, p. 22)

Se os habitantes da aldeia delegavam às crianças a tarefa de cuidar das plantações, espantando as aves indesejadas, elas assumiam o trabalho como divertimento. Para o narrador, proteger as lavras das aves que as assaltavam, assemelhava-se a possíveis brincadeiras na companhia de Kilausse, “sentados a enxotar pássaros a virem em bandos cerrados volteando e dando voltas e a irem e a virem” (p. 45).

Fica evidente, portanto, que o conflito entre os adultos da sanzala com relação à Kilausse, considerado por seus habitantes o velho de juízo infantil, o louco, não é assumido pelo narrador-menino. É interessante atentar para o modo como, no conto, é sintetizada a tensão entre a visão dos habitantes e o comportamento de Kilausse: [...] “Círculo interrogante, seculo moderando. Olhadas. Ânimos exaltados, seculo arrefecendo. É Kilausse – boca, bocas, muitas bocas. Kilausse no fogo dos olhos todos está mbora rir. E então as pedras começam cair em cima dele zuá zuá e ele baza” (p. 42).

Na verdade, a narrativa, de modo bem sutil, deixa claro que a tensão dos habitantes da aldeia sobre a destruição das “mibangas” decorre do fato de não conseguirem perceber os evidentes sinais que a guerra ia deixando por todo lado. Em meio à guerra em que vivem, não vislumbram nenhuma alternativa de superá-la e, portanto, só lhes cabe atribuir as avarias deixadas nas lavras ao comportamento “desviante” de Kilausse. No entanto, é o próprio Kilausse que, alheio aos reais acontecimentos, apresenta uma solução para aniquilar os grandes pássaros, os aviões de guerra que lançam seus ovos-bomba naquela região:

Vamos fazer ninho para guardar ovos de todos os pássaros.

[...]

_ Muitos pássaros no céu... muitos ovos a voar e um ovo grande a baloiçar. Depois mato os ovos todos e meto os pássaros nos ovos... [...] Um dia mato os ovos e meto os pássaros todos nos ovos a voar... (CARDOSO, 1980, p. 40, 41)

Em outro momento, após uma tempestade que cai sobre a sanzala, outros indícios de que algo muito estranho está para acontecer são percebidos por Kilausse, que passa a agir, também, de forma esquisita. O louco parece já ter interpretado os vários sinais e age de forma mais estranha: “Se senta, se levanta, se senta, se levanta. Se coça na cabeça” (p. 44). Diferentemente do veredito dado pela aldeia: “Kilausse, o destruidor das lavras” (p. 44), é ele quem pressente o mal que se avizinha “com o céu a escurecer” (p. 45).

A beleza do texto de Boaventura Cardoso se mostra, então, em toda a sua força imagética. A descrição vai se afastando do espaço das lavras para adentrar o da guerra, que com violência máxima irá dizimar as plantações e os habitantes da comunidade rural. Inusitadamente, pelas lentes do narrador, o texto procura dar conta do turbilhão de emoções que a guerra, da qual ele não percebe a dimensão real, dispara em seu interior. Pelo olhar da criança, o cenário da guerra mistura-se com o das mibangas: “Sinto terra mexer e mibangas serpentear e barulho e mais barulho. [...] As árvores estão baloiçar assim e montanhas a se movimentarem assim no ritmo das ondas” (p. 46).

Nesse cenário de intensas alterações chegam os passarões, os grandes pássaros destruidores:

Escondidinho no barranco vejo então a vir rasteiro um passarão. Olhos assim, boca assim, asas assim. Assim gigante, assim grandalhão, um passarão assim. E o passarão então abre a boca gigante e mostra a língua vermelha. [...] Passarão todo senhor dono do espaço. Assim passarão vem vindo rasteiro e desova! e rebenta! Cada ovo grande chega no chão: pum! [...] Agachado no barranco só vejo fumo e fogo. Fogo! Tudo fogo. Fogo! (CARDOSO, 1980, p. 46, 47)

De acordo com Fonseca (2011, p. 79), as imagens do “pássaro grande” que põe seus ovos de fogo na terra, causando intensa devastação, remetem ao horror causado pela guerra. Refugiado em um barranco, a criança expõe o que vê daquela revoada de gaviões, metáforas dos equipamentos bélicos a rasgar os ares e as lavras.

Passado o tempo, restabelecida a aparente calma, o miúdo sai de seu esconderijo improvisado no barranco. “Me levanto assim atordoado. [...] E vejo assim o

resultado: tudo destruído e queimado e arrasado e assado no fogo” (p. 47). De volta à normalidade, o narrador-criança vê a fatura da visita do passarão, ou seja, o espaço das lavras completamente arreventado.

É possível perceber a imbricação de espaços e de espacialidades indicados no conto, a partir do ponto de vista dos indivíduos: o espaço habitado pelos integrantes da sanzala, destruído a cada visita dos gaviões; o espaço tornado coisa a ser eliminada pelos que comandam os aviões a serviço dos que se julgam senhores, donos de todos os espaços e, por fim, o espaço atravessado pela inocência e pureza infantis, a demonstrar a viabilidade de um mundo mais ameno e fomentador da dignidade, tal qual deixa perceber o narrador diante dos horrores deixados pela passagem dos “passarões”:

Olhar tudo assim destruído e queimado assim e vejo então fogo e fumo se esfumando e na terra está verdejar, verde nas lavras, tudo verde. Estou assim espantado a olhar o verde a nascer e o céu a ficar limpo se enchendo da melodia dos pássaros reaparecendo. Estou assim espantado a olhar os pássaros reaparecendo e vejo: Kilausse e o cão.
Estávamos assim sentados a enxotar pássaros em bandos volteando, gavião veio vindo do sul e pum! vida renascente. (CARDOSO, 1980, p. 48)

A vida renascente parece significar, como percebido pela criança, que há espaço para o rebrotar de um novo espaço/tempo mais humano. Esse aspecto apenas ligeiramente mencionado parece explicitar o matiz engajado do texto de Boaventura Cardoso. Em entrevista concedida em 2004, para o periódico *Metamorfozes*, da Cátedra Jorge de Sena, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o escritor angolano tece considerações acerca do traço engajado de sua literatura:

Se a minha modesta obra contribui de certo modo para um questionamento da sociedade angolana, sinto-me feliz. É que considero ter algum mérito toda a literatura que deixa o leitor intrigado e perplexo com o que o circunda. Se o escritor consegue levar o leitor a questionar a realidade em que vive, significa dizer que a sua “mensagem” produziu algum efeito.
De qualquer modo, devo dizer que sinto-me um escritor engajado. Pertencço à geração dos escritores da frente anticolonial e de após 25 de Abril ou da independência nacional. Como escritor, sempre fiz minha a luta das populações mais carenciadas e vivendo dramas sociais. (CARDOSO, 2004, p. 191)

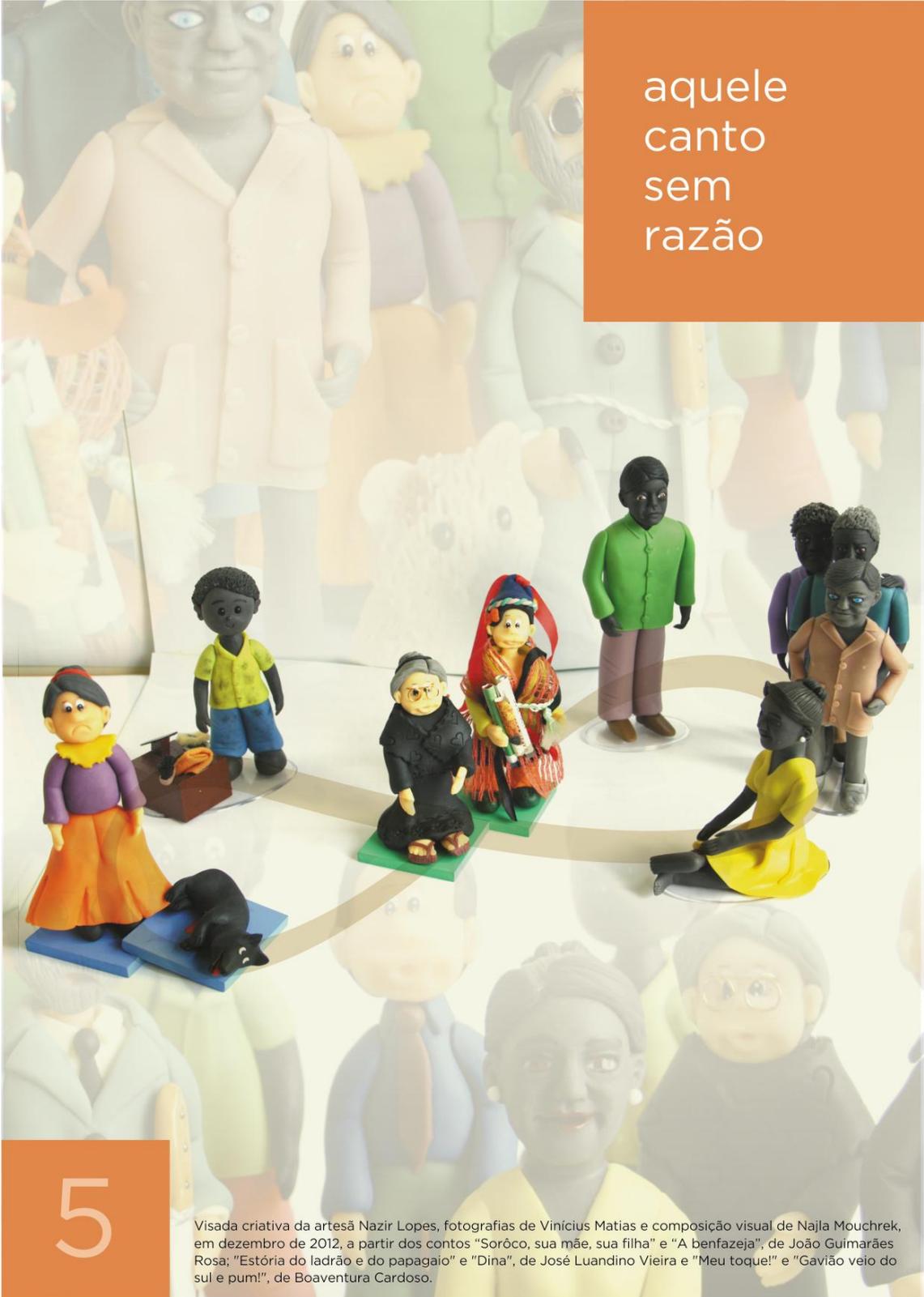
Por outro lado, Fernando Martinho interpreta, no conto, traços do que considera crença no sonho e na fantasia como armas para desmontar o ambiente desolador encenado e garantir a esperança num futuro mais promissor:

A procura do menino tem o significado de uma luta contra as aparências, a suspeita, a acusação infundada. E a única falta do homem que delas é vítima, é não impor limites ao sonho e à fantasia, ao desvario transfigurador da imaginação – é levantar a cabeça “avariada”, “olhar longe” e ver-se pássaro entre os pássaros. A destruição não pode vir de um homem que sonha livre o espaço e os pássaros que o ilimitam. Ela só pode vir de uma negação do espaço, de um seu bloqueio. Da pretensão de *encher, dominar*. A ruptura que o “passarão”, “dono do espaço”, traz, tem, no entanto, um termo. Contra a sua rapina e destruição, há uma arma de terrível eficácia – a paciência, a certeza de que o “verde” voltará. (MARTINHO, 1980, p. 17-18)

As incursões realizadas nos dois contos de Boaventura Cardoso analisados neste capítulo permitiram refletir sobre o espaço da criança em sociedades expropriadas de uma vida digna. Em “Meu toque!”, a reconfiguração dos espaços ocupados pelas pessoas excluídas, não apaga o lastro de esperança, ainda que a empreitada já surgisse fadada ao insucesso. Como se procurou demonstrar, Kaprikitu torna-se emblemático enquanto sujeito de seu porvir, ao menos na parcela em que a ele compete tomar decisões a esse respeito.

Por seu turno, em “Gavião veio do sul e pum!”, a leitura de espaços devassados pela guerra, é feita pelo olhar da criança, narradora da estória e, de certa forma, por Kilausse, o adulto de juízo infante, que pode servir para demonstrar que a intolerância, tão acentuada pela guerra, também se encontra no espaço da aldeia, marcado pela tradição. A figura do narrador, o avilo miúdo, Kilausse, o tresloucado, tendo como comparsas Cavalos Sem Dono, o cheio de “traquinices” (p. 44) e passarito simbolizam a justeza de um lugar em que poderão coabitar os indivíduos aos quais foi surrupiada qualquer opção de vida decente, tornando-os marcados como seres do lixo, redundantes, refugos humanos.

A despeito de tudo, as crianças e os ‘loucos’, nos contos analisados, parecem querer ensinar que resta esperança de instalação de outra lógica de funcionamento do mundo, pautada por um grau atenuado de opressão.



aquele
canto
sem
razão

5

Visada criativa da artesã Nazir Lopes, fotografias de Vinícius Matias e composição visual de Najla Mouchrek, em dezembro de 2012, a partir dos contos "Sorôco, sua mãe, sua filha" e "A benfazeja", de João Guimarães Rosa; "Estória do ladrão e do papagaio" e "Dina", de José Luandino Vieira e "Meu toque!" e "Gavião veio do sul e pum!", de Boaventura Cardoso.

5 AQUELE CANTO SEM RAZÃO

“Esta vida está cheia de ocultos caminhos.”
(ROSA, 1970, p. 212)

O percurso realizado durante esta dissertação permite retomar algumas considerações sobre as configurações espaciais encenadas nos textos literários analisados dos escritores Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso.

A categoria conceitual dos espaços, das várias feições que o espaço assume ao longo do desenvolvimento das cenas narrativas, funcionou como espécie de linha mestra a direcionar cada uma das análises dos seis contos trabalhados. Os teóricos conclamados para sustentar a discussão, dentre eles, Carlos Hissa, Michel de Certeau, Edward Soja, Doreen Massey e, notadamente, Milton Santos, auxiliaram a compreensão desse importante operador conceitual, inclusive, o uso deliberado de diferentes terminologias para expressar um mesmo conteúdo. É o caso, apenas para ilustrar, da expressão “configuração espacial”. O estudo de parte considerável da obra de Milton Santos demonstrou, mesmo com o exaustivo esforço classificatório dos termos geográficos por ele empreendido, que essa expressão por vezes poderia ser substituída por “configuração territorial”. Do mesmo modo, o conceito de “espaço” foi utilizado, pelo geógrafo, como próximo de “espacialidade” e, ainda, de “paisagem” (SANTOS, 2008, p. 103 et seq.).

Ao colocar em diálogo os pontos de vista do geógrafo Milton Santos, sobre esses conceitos com outros estudos teóricos, tais como os de Edward Soja e Doreen Massey, viu-se que a definição de “espacialidade” e de “espaço” não é unânime para os geógrafos nem para os teóricos da literatura que se valem desses conceitos. Essas constatações permitiram que, nesta dissertação, os termos “espaço”, “espacialidade”, “paisagem” fossem usados tomando a precaução de ancorar-se em um referencial teórico específico e datado para se evitarem interpretações equivocadas.

Delimitado esse posicionamento teórico-conceitual, procedeu-se ao mergulho no espaço tal como vivificado pelas ações dos loucos nos dois contos de Guimarães Rosa, em que foi possível enfatizar o processo de desconstrução mais radical, como preconiza Canclini (2009). Obviamente não se pode desconsiderar o momento em que se passa a narrativa desses contos. Em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a forma como a sociedade tratara a mãe e a filha de Sorôco, muito embora carregue traços de perversidade, se pensado nos dias atuais, estava condizente com aquele tempo e aquele lugar, e com a

visão de que “o mundo [estava] dessa forma” (p. 21). Assim, enviar as mulheres para Barbacena, afastando-as do espaço reservado aos “normais” mostrava-se como a única solução para a diligência. De outra natureza opera-se a desconstrução do espaço/núcleo familiar de Mula-Marmela, no conto “A benfazeja”. Com o mesmo artil excludente a comunidade execra as personagens do ambiente comunitário julgando-as indignas de dividir o espaço daquela sociedade.

Uma outra perspectiva possibilitou a reflexão sobre as áreas periféricas de Luanda, nomeadas como musseques, através de dois contos do angolano Luandino Vieira. Assim como feito no capítulo dedicado ao espaço da loucura em contos de Guimarães Rosa, também na análise dos contos de Luandino Vieira foram feitas referências às categorias tempo e personagens. De outra forma não poderia ser, pois como ensina Milton Santos, é através da interação societal que se dá a emergência do espaço. Contudo, como observam Carlos Reis e Ana Lopes (2007), o espaço espelha uma contextura ideológica e, no caso dos musseques, essa afirmação se faz consistente, uma vez que para esses lugares periféricos de Luanda são empurrados todos os elementos considerados, pela sociedade, como escória social. Esse aspecto é o que motiva o escritor angolano a se preocupar em representar, nos contos “A estória do ladrão e do papagaio” e “Dina”, as mazelas da vida de todos os dias nos musseques luandenses. As análises das configurações espaciais encenadas nessas duas estórias permitiram verificar como a materialidade social se dá, como defende Milton Santos, numa distribuição essencialmente desigual, marcada por uma seletividade histórica e geográfica, ao sabor dos que se consideram donos do mundo.

Referendando a assertiva de Cássio Hissa (2006), para quem o espaço constitui-se profícuo campo de estudo, no capítulo dedicado à reflexão sobre os contos “Meu toque!” e “Gavião veio do sul e pum!” de Boaventura Cardoso foram consideradas paisagens de inúmeras ausências, sejam elas determinadas pela pobreza extrema ou pela guerra, sob a percepção das crianças. Nas cenas narrativas, mais uma vez, são registrados os lugares em que foram compartimentados os indivíduos destituídos de quase tudo na vida. A salvá-los do subúrbio humano em que se encontram, resta a esses indivíduos agarrar-se em ímpetos de esperança e contestação, como faz o menino Kaprikitu, ou recorrer-se às imaginações viajantes de Kilausse, como se procurou demonstrar.

A costurar as diversas entradas pelos espaços e espacialidades figuradas nas tramas literárias desses três escritores, materializando uma espécie de percurso de rede comunicativa, foi utilizado o conceito de refugio humano como um mantenedor de pontos de aproximação entre as agruras experienciadas pelas personagens de cada um dos seis contos formadores do *corpus* analisado.

Essa poética do ser humano refugado foi solidamente alimentada em retomadas da obra do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, reorientadas para os objetivos desta dissertação. Tal eleição teórico-metodológica permitiu o uso desse conceito quando das incursões pelas configurações espaciais presentes nos textos literários explicitando, por esse viés, indícios de ações que denunciavam tentativas de (re)construção da ordem, bem como a utilização de estratégias para o pleno funcionamento de aparatos geradores de um esforço para organizar o ambiente, nos termos teóricos de Bauman.

As reflexões de Bauman permitiram perceber a interação social das personagens, nas diversas histórias, agindo sob a batuta de um conjunto de virtualidades de valor essencialmente desigual, propiciando o pleno agenciamento de uma indústria de remoção do refugio humano. Graças à sensibilidade dos três escritores, a crueza da vida das personagens, habitantes desses espaços de exclusão, ocupou a centralidade das cenas narrativas e, dessa forma, um outro ponto de vista pode ser ofertado para rasurar discursos que se esforçam por ditar os limites e fronteiras do aceitável, do normal, do digno e do racional.

Desse modo, ao lançar o foco para esses lugares e para a plurissonante discursividade engendrada por seus habitantes, típicos representantes do subúrbio humano, tais como a mãe e a filha de Sorôco, a Mula-Marmela, Lomelino e seus comparsas, Dina, o miúdo Kaprikitu e Kilausse, para citar apenas uma parte deles, Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso fazem reverberar a canção dos seres redundantes, excessivos, refugos. Um canto que enuncia o lugar dos que não puderam e não tiveram permissão para ter razão, parafraseando Guimarães Rosa em “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

Por fim, como se pretendeu demonstrar, essa orquestração de seres do lixo, como intensamente discutido nos capítulos da dissertação, sob alguma medida arquiteta e cristaliza o veio de uma literatura que, mesmo produzida em contextos culturais tão diversos, permite construir pontos de contato e delicados olhares para espaços, espacialidades, territórios, paisagens e lugares e seus seres redundantes. Tais

configurações espaciais, quando observadas pelo viés proposto, tornam razoável a opção de análise dos contos apresentados nesta dissertação, através da poética do refúgio humano. O conceito tomado à sociologia se transfigura assim em operador teórico hábil para a leitura de textos literários, em cuja orquestração poética a língua portuguesa se mostra em constante tensionamento.

As análises empreendidas nesta dissertação procuram assumir as palavras de Roland Barthes (2007, p. 17-18), quando asseguram que “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso”.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Editorial. **Viatlântica**, São Paulo, n. 9, 2006. p. 7-8.
- ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. “A benfazeja”: Rosa para delicado olhar. In.: Duarte, Lélia Parreira. (Org.). *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2., 2003, Belo Horizonte. [**Anais...**] Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 454-459.
- ANDRADE, Mário Pinto de. Uma nova linguagem no imaginário angolano. In: LABAN, Michel. (Org.). **Luandino**: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980. p. 219-227.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Victor Civita, 1973. 533 p. (Os pensadores; 4).
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BERGSON, Henri; BACHELARD, Gaston. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 339-514. (Os pensadores; 38).
- BAGGIO, Marco Aurélio. Apego e loucura em João Guimarães Rosa. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. especial, p. 69-78, set. 1993.
- BALDAN, Ude; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, entre memórias. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 207-216, 2003.
- BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 190 p.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 141 p.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 94 p.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida a crédito**: conversas com Citlali Rovirosa-Madrado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 250 p.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 170 p.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Leituras do espaço na recepção crítica da obra de Guimarães Rosa. In.: Duarte, Lélia Parreira. (Org.). *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 3., 2007, Belo Horizonte. [**Anais...**] Belo Horizonte: PUC Minas, 2007. p. 453-458.
- CAETANO, Marcelo José. Palavra e gesto em Boaventura Cardoso. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. (Org.). **África & Brasil**: letras em laços. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 101-112.

CANCLINI, Néstor García. Quem fala e em qual lugar: sujeitos simulados e pós-construtivismo. In: _____. **Diferentes, desiguais e desconectados**. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. cap. 7. p. 183-208.

CANDIDO, Antonio. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968. 119 p.

CARDOSO, Boaventura. A escrita literária de um contador africano. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate. (Org.). **Lendo Angola**. Porto: Afrontamento, 2008. p. 17-25.

CARDOSO, Boaventura. Entrevista. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 183-192. 2004.

CARDOSO, Boaventura. Gavião veio do sul e pum! In: _____. **O fogo da fala**. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 37-48.

CARDOSO, Boaventura. Meu toque! In: _____. **Dizanga dia muenhu**. 4. ed. Luanda: UEA, 1988. p. 13-17.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994. 351 p.

CÉZAR, Adelaide Caramuru; SANTOS, Volnei Edson dos. Dionisismo em “Sorôco, sua mãe, sua filha”. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 3, p. 23-39, 2003.

CHAVES, Rita. A narrativa em Angola: espaço, invenção e esclarecimento. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa. (Org.). **África-Brasil: caminhos da língua portuguesa**. Campinas: UNICAMP, 2009. p. 101-114.

CHAVES, Rita. A propósito da narrativa contemporânea em Angola: notas sobre a noção de espaço em Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho. In: SECCO, Carmen Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato. (Org.). **África, escritas circulares: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe**. Rio de Janeiro: UFRJ/UEA, 2010. p. 13-21.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. Entrevista: entrevista realizada em Luanda, no dia 23 de fevereiro de 2005. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência. (Org.). **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005. p. 23-39.

CHERUBINI, Karina Gomes. Modelos históricos de compreensão da loucura: da antiguidade clássica a Philippe Pinel. **Jus Navigandi**, Teresina, n. 1135, ano 10, ago. 2006. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp>>. Acesso em: 19 ago. 2012.

COELHO, Nelly Novaes; VERSIANI, Ivana. **Guimarães Rosa**: dois estudos. São Paulo: Edições Quíron Limitada, 1975. 142 p.

DESATINADO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 959 p.

DUTRA, Ivan Cupertino. Linguagem e identidade: (de alguns confrontos linguísticos em *Luuanda*). **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 6, p. 22-30, jun. 1999.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**: ensaios. Rio de Janeiro: Record, 2003. 305 p.

ESPAÇO. In: REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007. p. 139.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. 373 p. (Cultura; 2).

FERREIRA, Manuel. A libertação do espaço agredido através da linguagem: prefácio à 2ª edição (1997). In: VIEIRA, José Luandino. **A cidade e a infância**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 103-131.

FIGUEIREDO, Maria do Rosário. **Da tragédia ao mito**: um caminho de volta na leitura de *Primeiras histórias*. 2009. 127 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2009.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A força e o abandono: violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa. In: _____. **Um lugar do tamanho do mundo**: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 181-201. Apêndice.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. A diáspora negra como tema literário: da ação da captura às negociações languageiras. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. (Org.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia, 2005a. p. 175-182.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Despossessão da língua do outro: Guimarães Rosa e seus comparsas africanos. In.: Duarte, Lélia Parreira. (Org.). *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2., 2003, Belo Horizonte. [**Anais...**] Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 499-505.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Em que língua escrever?: a língua e seus conflitos na literatura da Guiné-Bissau. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; SEMEDO, Odete Costa. (Org.). **Literaturas da Guiné-Bissau**: cantando os escritos da história. Porto: Afrontamento, 2011. p. 71-82.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Escritores africanos nas veredas rosianas. In.: Duarte, Lélia Parreira. (Org.). *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES

ROSA, 1., 2000, Belo Horizonte. [**Anais...**] Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 482-488.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Processos narrativos e recriações languageiras na obra de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência. (Org.). **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005b. p. 89-106.

FONTES, Juliana Porto. **Literatura e ação política: análise de dois romances de Boaventura Cardoso**. 2009. 94 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura: na idade clássica**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 551 p. (Estudos; 61).

GOULART, Eugênio Marcos Andrade. **O viés médico na literatura de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Faculdade de Medicina da UFMG, 2011. 128 p.

GUIMARÃES, Adriana Mello. Luandino Vieira: o mineiro angolano da memória. **Críticas e ensaios**, 2007. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/302-luandino-vieira-o-mineiro-angolano-da-mem%C3%B3ria.html>>. Acesso em: 06 ago. 2010.

GUIMARÃES, Rogério da Silva. As vulnerabilidades nos musseques luandenses na década de 1960. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUH-RIO, 14, 2010, Rio de Janeiro. [**Anais...**] Rio de Janeiro: ANPUH, 2010. p. 1-9.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 33.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 316 p. (Humanitas; 70).

JENKINS, Paul; ROBSON, Paul; CAIN, Allan. Luanda. **Development Workshop Angola**, 2003. Disponível em: <<http://bibliotecaterra.angonet.org>>. Acesso em: 02 out. 2010.

JUSSAWALLA, Adil. Missing person. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010. cap. 2. p. 96.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando a África?: entrevista com René Holenstein**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. 172 p.

LABAN, Michel. (Org.). **Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, 1980. 323 p.

LABAN, Michel. Encontro com Boaventura Cardoso [em] 21 de abril de 1988. In: _____. **Angola: encontro com escritores**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. v. 2. p. 821-843.

LAURIS, Élida. Literatura e direito: pluralismo jurídico em *Grande sertão: veredas e Luanda*. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate. (Org.). **Lendo Angola**. Porto: Afrontamento, 2008. p. 135-154.

LIMA, Luiz Costa. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 6, dez. 1963.

LOPES, Roberto. **Anjos e safados no Holocausto (1938-1939)**: histórias da diplomacia latino-americana na Europa durante a perseguição nazista aos judeus. São Paulo: Lafonte, 2012. 239 p.

LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. In.: COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 31-64. (Ficção completa; 1).

LUNA, Sandra. Reinvenções do trágico em *Primeiras estórias*: as travessuras estéticas de Rosa e a poética da dor. In.: Duarte, Lélia Parreira. (Org.). *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 3., 2007, Belo Horizonte. [**Anais...**] Belo Horizonte: PUC Minas, 2007. p. 720-726.

MACEDO, Jorge. Compromisso com a língua literária angolizada na escrita de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência. (Org.). **Boaventura Cardoso**: a escrita em processo. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005. p. 47-60.

MACEDO, Jorge. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. **A morte do velho kipacaça**. Luanda: Maianga, 2004. p. 9-13.

MACÊDO, Tania. **Angola e Brasil**: estudos comparados. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. 118 p. (Coleção Via Atlântica; 3).

MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: UNESP, 2008. 237 p.

MAQUÊA, Vera. A estranha mania de construir barcos: Guimarães Rosa e Mia Couto. In.: Duarte, Lélia Parreira. (Org.). *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 3., 2007, Belo Horizonte. [**Anais...**] Belo Horizonte: PUC/Minas, 2007. p. 773-780.

MARTIN, Vima Lia. Exclusão social e composição de personagens na ficção de João Antônio e de Luandino Vieira. **Via Atlântica**, n. 7, p. 183-190, out. 2004.

MARTIN, Vima Lia. Integridade e transgressão em “Dina”, de Luandino Vieira. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 11, p. 201-206, set. 2003.

MARTIN, Vima Lia. Luandino Vieira: engajamento e utopia. **Zunái – Revista de poesia & debates**, v. 7, n. 25, ago. 2012.

MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *Dizanga dia muenhu: neo-humanismo e voz coletiva*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência. (Org.). **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda / União dos Escritores Angolanos, 2005. p. 135-138.

MARTINHO, Fernando José Baptista. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. **O fogo da fala**. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 9-21.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. 536 p.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.

MICHELETTI, Éverton Fernando. **Literatura e nação: travessias de identidade e cultura em estórias de Boaventura Cardoso**. 2006. 171 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2006.

MORAIS, Márcia Marques de. A ironia da loucura: uma leitura de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa. **Extensão**, Belo Horizonte, v. 8, n. 27, p. 39-44, dez. 1998.

MORAIS, Márcia Marques de. O outro modo de mirar as “mulheres” de Rosa. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 469-473, 2002.

MORAIS, Maria Perla Araújo. Linguagem e loucura em Guimarães Rosa. **Todas as musas**, São Paulo, n. 2, ano 1, p.170-180, jan./jul. 2010.

NOGUEIRA, Elza de Sá. Metáfora e experiência em Primeiras estórias. In.: Duarte, Lélia Parreira. *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2., 2003, Belo Horizonte. [Anais...] Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 196-201.

OLIVEIRA ROSA, Patrícia Simões de. **João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira: a palavra em liberdade**. 2002. Disponível em: <http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos/patricia_rosa.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2010.

OLIVEIRA ROSA, Patrícia Simões de. José Luandino Vieira: a palavra em liberdade. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 11, p. 126-137, set. 2003.

PACHECO, Ana Paula. “A benfazeja”: espelho do outro. In: _____. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias** de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006a. p. 125-143.

PACHECO, Ana Paula. Um canto catártico. In: _____. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias** de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006b. p. 179-194.

PADILHA, Laura Cavalcante. Faca amolada: tradição e ruptura em Boaventura Cardoso. In: _____. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: PUC RS, 2002. p. 19-25.

PADILHA, Laura Cavalcante; HAMILTON, Russell George. Tradition and the effects of the new in modern african fictional cartography. **Research in African Literatures**, Bloomington, v. 38, n. 1, p. 106-118, spring. 2007.

PASSARELLI, Paula. Proximidade entre “A benfazeja”, de Guimarães Rosa, e *Eumênides*, de Ésquilo. In.: Duarte, Lélia Parreira. (Org.). *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2., 2003, Belo Horizonte. [Anais...] Belo Horizonte: PUC/Minas, 2003. p. 853-861.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Guimarães Rosa**: do feminino e suas estórias. São Paulo: FAPESP / HUCITEC, 2000. 247 p.

PENA, Patrícia Maria Pires; BERNARDINO, Rosângela Maria Costa; MOURA, Maria Aparecida. **Tesouro João Guimarães Rosa**: obras, crítica literária e adaptações. Belo Horizonte: [S.n.], 2009. 740 p.

PEREIRA, Julianna Souza. **Imagens dos tempos**: figurações do novo na escrita literária de Luandino Vieira da fase colonial. 2009. 114 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2009a.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. O intelectual em trânsito num texto híbrido: “Páramo”, de Guimarães Rosa. In: SOUZA, E.M. de; MARQUES, R. (Org.). **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2009b. p. 70-81.

RIBEIRO, Margarida Calafate. E agora José, Luandino Vieira?: an interview with José Luandino Vieira? **Portuguese Literary & Cultural Studies**, v. 15/16, p. 27-35, 2010.

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. **Sala Guimarães Rosa**: centro de memória da medicina de Minas Gerais. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1981. 97 p.

ROLIM, Marina Ambrozio Galindo. **“Sob o sórdido desarrumo”**: a feiura em “A benfazeja”. 2010. 120 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2010.

RONDON, Simone Von. “Conversa de bois”: conversa para “boi dormir” ou conversa para despertar/acalantar os homens? In.: Duarte, Lélia Parreira. *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1., 2000, Belo Horizonte. [Anais...] Belo Horizonte: PUC/Minas, 2000. p. 653-657.

ROSA, João Guimarães. A benfazeja. In: _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988a. p. 113-122.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 212.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 447 p.

ROSA, João Guimarães. Sorôco, sua mãe, sua filha. In.: _____. **Primeiras estórias**. 6.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1972. p. 14-18.

ROSA, João Guimarães. Sorôco, sua mãe, sua filha. In.: _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b. p. 18-21.

ROSSI FILHO, Alécio. Ver e re(vi)ver *A benfazeja*, de Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 28, p. 53-61, 1988.

SANTOS, Adilson dos. A atualização de *Eumênides*, de Ésquilo, em “A benfazeja”, de Guimarães Rosa. **Todas as musas**, São Paulo, n. 1, ano 3, p. 14-30, jul./dez. 2011.

SANTOS, Joelma Gomes dos. **O narratário**: um estudo de seu papel na construção de João Vêncio: os seus amores, de José Luandino Vieira. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009. 137 p.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 101 p. (Texto e linguagem).

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2002. 384 p. (Coleção Milton Santos; 1).

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 5. ed. São Paulo: EDUSP, 2004. 90 p. (Coleção Milton Santos; 5).

SANTOS, Milton; ELIAS, Denise. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. 124 p.

SANTOS, Olimpia Maria dos. **A alegórica “Mãe, materna mar” angolana**. Rio de Janeiro: Caetés, 2008. 247 p.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. As margens do inefável: a significação poética dos velhos e aleijados em Guimarães, Luandino e Mia Couto. In.: Duarte, Lélia Parreira. (Org.). *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1., 2000, Belo Horizonte. [Anais...] Belo Horizonte: PUC/Minas, 2000. p. 117-121.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Os recantos da memória e os cantos e encantos da linguagem (Boaventura Cardoso e Guimarães Rosa: aproximações possíveis). In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 237-245.

SILVA, Ana Cláudia da. A infância da palavra: um estudo comparado das personagens infantis em dois contos de Guimarães Rosa e Mia Couto. In.: Duarte, Lélia Parreira. (Org.). *et. al.* SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1., 2000, Belo Horizonte. [Anais...] Belo Horizonte: PUC/Minas, 2000. p. 35-39.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. **Olhando sobre o muro**: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea. 2008. 219 p. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, 2008a.

SILVA, Maurício. A tradição da transgressão: língua portuguesa e identidade cultural em Luandino Vieira. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 167-176, jan./jun. 2007.

SILVA, Maurício. Angola, Moçambique e Cabo Verde: uma introdução à prosa de ficção da África lusófona. **Nau Literária**: crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 1-17, jan./jul. 2011.

SILVA, Renata Souza da. **Boaventura Cardoso**: um (re)inventor de palavras e tradições. 2008. 95 p. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008b.

SINDRA, Angélica Gherardi. Intelectuais no contexto político e literário: o papel do angolano Luandino Vieira. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 177-193, jan./jun. 2007.

SOJA, Edward William. **Geografias pós-modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 324 p.

TEODORO, Francielle Nogueira Fernandes. **Memória e espaço urbano em contos angolanos**: estratégias narrativas. 2012. 93 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2012.

TRIGO, Salvato. **Luandino Vieira**: o logoteta. Porto: Brasília, 1981. 643 p. (Literaturas africanas).

VELLOSO, Isabela Monken. “A benfazeja” e êxodos: a trajetória do *pharmakós*. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, p. 74-92, 2006.

VIEIRA, José Luandino. A liberdade da transgressão. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato. (Org.). **Pensando África**: literatura, arte, cultura e ensino. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2010. p. 33-34.

VIEIRA, José Luandino. Dina. In: _____. **Vidas novas**: estórias. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 11-19.

VIEIRA, José Luandino. Estória do ladrão de papagaio. In: _____. **Luuanda**: estórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 45-105.

XAVIER, Carmen Luiza Rabelo. **Apropriação do código lingüístico do outro**: a escrita literária de Luandino Vieira. 1997. 119 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 1997.

ZANINI, Rejane. **Primeiras estórias**: a margem do intraduzível. 2011. 213 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, 2011.