



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCO ELDER FREITAS VIDAL

**ALEGORIAS DO AUTORITARISMO: A PERSONAGEM MUTILADA EM
YAKA E QUARUP**

FORTALEZA

2023

FRANCISCO ELDER FREITAS VIDAL

ALEGORIAS DO AUTORITARISMO: A PERSONAGEM MUTILADA EM
YAKA E QUARUP

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito obrigatório para obtenção do título de Doutor em Letras, na Área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V691a Vidal, Francisco Elder Freitas.

Alegorias do autoritarismo : a personagem mutilada em Yaka e Quarup / Francisco Elder Freitas Vidal. – 2023.

224 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

1. Personagem. 2. Alegoria. 3. Violência. 4. Mutilação. I. Título.

CDD 400

FRANCISCO ELDER FREITAS VIDAL

ALEGORIAS DO AUTORITARISMO: A PERSONAGEM MUTILADA EM
YAKA E QUARUP

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito obrigatório para obtenção do título de Doutor em Letras, na Área de Literatura Comparada.

Aprovada em: 26 / 02 / 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Atílio Bergamini Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Andréa Sirihal Werkeman
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof.^a Dr.^a Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Ao meu pai, Sebastião Jorge de Sousa Vidal (*In memoriam*), eterno vendedor de livros e de sonhos...

AGRADECIMENTOS

À memória de meu pai, Sebastião Jorge de Sousa Vidal, que cultivou sabiamente em mim a paixão pelos livros e pela educação.

Aos meus ancestrais maternos e paternos, que teceram com as linhas de suas existências uma gama de vivências que me conduziram até aqui.

À minha mãe e minha avó materna, que cedo me mostraram o peso das injustiças, das interrupções, dos traumas e da resiliência através de suas próprias vidas.

A Saulo, Clarice e Cecília, por mostrarem quão intensos, desafiadores e misteriosos são os caminhos e descaminhos do amar na vida.

À Tânia e família Marreiro por toda a acolhida humana que impactou tão positivamente na formação de minha personalidade.

À tia Alzenira, que me ensinou as primeiras letras e me ajudou a fazer os primeiros registros de minha subjetividade no papel.

Ao professor de história Flávio, responsável direto por me fazer avistar de forma epifânica os episódios da vida política nacional.

Ao professor de Literatura Pitz, que despertou em mim a paixão pelos clássicos da literatura brasileira.

Aos demais professores do Ensino Básico que de alguma forma mostraram por meio de suas vivências um pouco da dor e da delícia de ser professor no Brasil das décadas de 80 e 90 do século XX.

Ao amigo Ronaldo Paiva, que por muitos anos me serviu de farol na travessia dos vários oceanos sociais impostos pela profissão.

Aos amigos Ana Cristina, Kildari, Jeffrey, Will, Eridan, Elizabeth Ávila e Marcellly, que tanto somaram na busca pelo aprendizado nos tempos de graduação em Letras.

À amiga Márcia, por ter sido uma das principais incentivadoras do meu ingresso na área de educação.

Aos amigos de mestrado Sayuri, Márcia, Douglas, Carlos Vaz, Ariadna, Ailton e tantos outros que fizeram daquelas tardes fagueiras momentos singulares de convivência no bosque e nas salas de aula do PPGLetras.

Ao professor Stélio Torquato, que me conduziu, durante a orientação de minha pesquisa de mestrado, a uma África que existia em mim.

Aos demais professores do mestrado do PPGLetras, que tanto acreditaram e me incentivaram a prosseguir na vida acadêmica.

Ao professor Marcelo Peloggio, que mostrou, antes de tudo, que ainda é possível ser humano, demasiadamente humano, num mundo onde se trava uma luta diária contra o fascismo no território da educação. Além do cabedal de conhecimentos que dele recebi desde os meus tempos de mestrado até minha participação no GEELF durante o tempo de doutorado, aprendi com Marcelo que a orientação acadêmica é um exercício complexo, multidimensional, pois vários são os fatores externos que podem inviabilizar nossa prática como pesquisador. No entanto, a cada desafio novo que surgia no decorrer do processo, lá estava Marcelo de prontidão com seu espírito mesclado com acolhida e confiança, me fazendo reorganizar rotas e buscar sempre desvendar novos itinerários. A você, o meu mais cordial abraço e meu muito obrigado de alma. Você é de fato um professor, um educador, no sentido mais real e freiriano da palavra!

Aos amigos do GEELF, que tanta luz e vida trouxeram aos nossos debates literários e filosóficos das sextas.

Aos demais professores do Doutorado que tanto contribuíram para manter acesa a chama do saber nos tempos históricos de profunda escuridão.

Aos colegas e amigos do IFCE - Campus Umirim, que tanto acreditam ser possível oferecer uma educação de qualidade no interior do Ceará e que tanto me ajudam na lida diária.

Aos amigos Michele Colaço, Wally Menezes, Fabiana Lima, Wellington, Francisco, Vicente Júnior, Ritacy Azevedo, Nádyá Gurgel e tantos outros que acreditam no valor democrático da educação.

Aos amigos Valter Batista, João Paulo e Ubiratan, pelas digressões possíveis sobre o aprender, o existir e o sonhar.

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem.

Mikhail Bakhtin

RESUMO

Seja no Brasil da ditadura militar de 64, seja na Angola sob jugo salazarista, a literatura sempre se impôs como zona de atravessamentos, de intersecções, de descobertas, de caminhos e de descaminhos capazes de revelar nuances potentes do existir e do criar. Foi seguindo essa trilha que nos deparamos com *Quarup* e *Yaka*, obras produzidas, respectivamente, por Antonio Callado e Pepetela, autores comprometidos com aspectos para além do documental, vinculados a uma compreensão de literatura como espaço de integração pleno entre forma e conteúdo. Por meio do recurso estético da alegoria, o que eles tornaram possível não foi o registro histórico, mas a captação de suas ruínas como forma de desamordaçamento daqueles que um dia tiveram suas falas silenciadas. Comprometidos com uma visão de alegoria assentada no pensamento de Walter Benjamin, os dois autores tornaram possível o diálogo entre presente e passado, ressuscitando visões até então inéditas sobre esses outros tempos marcados pela dor e repressão, tempos violentos onde o Estado autoritário se fazia impor pela força, rasgando, cortando e aniquilando os corpos, não mais se preocupando em desenvolver uma política em favor da vida, mas uma outra a serviço da morte, conhecida como necropolítica. Em meio a esses escombros, encontramos a categoria estrutural que é o *leitmotiv* de nossa tese, a da personagem mutilada. Através dela, mostraremos que a mutilação na literatura é algo que ultrapassa a barreira do físico, transbordando para outras searas da violência como as de ordem moral e psicológica. Será a partir da análise da personagem mutilada, sob esses três enfoques, que construiremos todo o nosso estudo, revelando quão diverso, dinâmico e intenso é o território da literatura de denúncia. Para cada subcategoria de mutilação, revelaremos facetas, para alguns até inéditas, do vasto arsenal de violências que mancharam as páginas tanto da literatura brasileira quanto da angolana. Como suporte bibliográfico, serão utilizados autores como Agamben (2004), Arendt (2013), Bakhtin (1998), Benjamin (2011), Bobbio (1998), Candido (2009), Chaves (2005), Carvalhal (2006), Compagnon (2010), Coutinho (1994), Dalcastagné (1996), Fanon (1979), Foucault (2014), Forster (1969), Freud (2018), Gagnebin (2013), Ginzburg (2001), Hansen (2006), Laranjeira (1995), Lúcia Helena (1985), Horkheimer (1980), Kant (2018), Kothe (1976), Leite (1982), Lúkacs (2011), Macêdo (2009), Mbembe (2016), Memmi (2007), Massaud Moisés (1999), Moore (2007) Nitrini (2010), Rosenfeld (2009), Secco (2008), Seligmann-Silva(2003), Wood (2012), dentre outros.

Palavras-chave: Personagem; alegoria; violência; mutilação.

ABSTRACT

Whether in Brazil under the military dictatorship in 1964 or in Angola under Salazarist yoke, literature always imposed itself as a zone of crossings, intersections and discoveries of directions and misdirections able to reveal powerful nuances of existence and creation. That is how we came across *Quarup* and *Yaka*, works produced respectively by Antonio Callado and Pepetela, authors who were committed to aspects that went beyond documentary writing and linked to an understanding of literature as a space of full integration between form and content. By means of the aesthetic allegorical resource, they made possible not the historical record, but the perception of its ruins as an instrument of unearthing silenced voices. Committed to a view of allegory based on the thought of Walter Benjamin, both authors enabled the dialogue between present and past, resurrecting hitherto unprecedented visions of those times marked by pain and repression, violent times when the authoritarian state imposed itself by force, ripping, cutting and annihilating bodies, not caring about developing a pro-life policy, but rather one in the service of death, known as necropolitics. Amidst this rubble, we found the structural category that is the leitmotiv of our thesis, that of the mutilated character. Through it, we will show that mutilation in literature is something that goes beyond the physical aspect, spreading to other areas of violence such as those of a moral and psychological nature. Starting from mutilated character analysis, with these three approaches we will build all our study, showing how diverse, dynamic and intense the field of denunciation literature is. For each subcategory of mutilation we will reveal facets (some unprecedented) of the vast arsenal of violence that stained the pages of both Brazilian and Angolan literature. As bibliographic support we will base our research on authors such as Agamben (2004), Arendt (2013), Bakhtin (1998), Benjamin (2011), Bobbio (1998), Candido (2009), Chaves (2005), Carvalhal (2006), Compagnon (2010), Coutinho (1994), Dalcastagné (1996), Fanon (1979), Foucault (2014), Forster (1969), Freud (2018), Gagnebin (2013), Ginzburg (2001), Hansen (2006), Laranjeira (1995), Lúcia Helena (1985), Horkheimer (1980), Kant (2018), Kothe (1976), Leite (1982), Lúkacs (2011), Macêdo (2009), Mbembe (2016), Memmi (2007), Massaud Moisés (1999), Moore (2007), Nitri (2010), Rosenfeld (2009), Secco (2008), Seligmann-Silva (2003), Wood (2012), among others.

Keywords: Character; allegory; violence; mutilation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A CATEGORIA PERSONAGEM MUTILADA PELO AUTORITARISMO EM YAKA E QUARUP: UMA TEORIA LITERÁRIA.....	18
2.1	Uma mancha alegórica.....	18
2.2	Percursos alegóricos em Pepetela e Callado	24
2.3	Alegorias: o recurso alegórico em distintas épocas	37
2.4	Significantes da violência: os bastidores do autoritarismo	50
2.5	Personagem mutilada: uma ruína alegórica do estado autoritário	56
2.6	Mutilação moral em Quarup e Yaka – primeiros indícios	65
2.7	Mutilação física em Quarup e Yaka – Primeiros Indícios.....	75
2.8	Mutilação psicológica em Quarup e Yaka – Primeiros Indícios	82
3	A PERSONAGEM MUTILADA NO ÂMBITO MORAL PELO AUTORITARISMO	90
3.1	Um recorte moral kantiano	90
3.2	Diálogos entre moral, violência e alegoria	96
3.3	Arroubos do autoritarismo: a personagem mutilada moralmente em Quarup.....	101
3.4	Ímpetos do autoritarismo: a personagem mutilada moralmente em Yaka	111
4	A PERSONAGEM MUTILADA NO ÂMBITO FÍSICO PELO AUTORITARISMO	126
4.1	O corpo da personagem como interface da biopolítica e da necropolítica	126
4.2	Feridas do autoritarismo: a personagem mutilada fisicamente em Quarup.....	134
4.3	Chagas do autoritarismo: a personagem mutilada fisicamente em Yaka .	149
5	A PERSONAGEM MUTILADA NO ÂMBITO PSICOLÓGICO PELO AUTORITARISMO	165
5.1	Trauma & Literatura: uma vereda de investigação.....	165

5.2 Trauma, estética e personagem: uma via de muito sentidos	174
5.3 A personagem mutilada no âmbito psicológico em Quarup.	180
5.4 A personagem Mutlada no âmbito psicológico em Yaka.....	196
6 CONCLUSÃO.....	208
REFERÊNCIAS.....	214

1 INTRODUÇÃO

Quais mistérios estão guardados na ficção? A literatura comporta denúncia? A criação literária é produto de uma aliança entre o ético e o estético? De quantas camadas se compõe uma personagem? Pode haver algum tipo de complexidade numa personagem secundária? A personagem literária é ruína de outros tempos históricos? Há afinidades entre sistemas literários distintos? A alegoria é ponte entre o hoje e o ontem? Na composição da personagem alegórica, há resquícios de mutilações doutros tempos de chumbo, mordança e autoritarismos? Qual a fronteira entre a Literatura e a História? Há espaço para a violência dentro da literatura? A filosofia consegue explicar as interdições morais da personagem? As personagens sofrem em seus corpos os efeitos nefastos da necropolítica? O racismo produz traumas no universo psicológico das personagens? Em suma, como a arte elabora a vida?

Diferentemente do que muitos pensam, as respostas para todos esses questionamentos não estavam restritas aos compêndios de teoria literária, que aliás muito nos auxiliaram no processo de construção dessa jornada investigativa, mas às veredas abertas pelos diálogos travados entre eles e dois territórios ficcionais: *Quarup* e *Yaka*. A primeira obra, lançada no calor dos anos de chumbo, em 1967, denuncia a violência dos primeiros anos de ditadura no Brasil. A segunda, mesmo pertencendo a um outro sistema literário, o angolano, e tendo sido lançada em 1984, expõe a selvageria da ditadura salazarista e de suas políticas neoimperialistas que tantos capítulos de terror e pânico inscreveram em território africano. Em suma, são duas obras que favorecem a confecção de um debate interdisciplinar amplo, capaz de contemplar informações oriundas das esferas tanto do campo da ética quanto da estética, por isso, principalmente, foram selecionadas para compor o *corpus* de nosso trabalho.

Mikhail Bakhtin salienta que a obra literária é “viva e significante do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante.” (1998, p. 30). Isso denota que há um intercâmbio entre a obra literária e a sociedade que a produz. Destacamos o termo intercâmbio porque defendemos a ideia de que a arte não é uma cópia do real, mas uma elaboração estética dessa realidade. É a partir dessa premissa que elegemos a questão da personagem mutilada pelos regimes autoritários em *Yaka* e *Quarup* como objeto de estudo da presente tese,

visto que, sob esse tema, há um diálogo profundo entre conteúdo e forma na construção do texto literário.

A opção pelo tema e pelas obras, a propósito, deveu-se, principalmente, a dois fatores de ordem objetiva: em primeiro lugar, a forma literária sempre foi motivo de discussão dentro da literatura. Da Antiguidade à contemporaneidade, De Aristóteles aos Formalistas russos, os procedimentos formais de construção do texto literário endossaram debates importantes sobre os constituintes estéticos do texto. A partir disso, delimitamos nosso recorte sobre a prosa de ficção, especificamente sobre a forma romance, compreendendo-a à luz dos estudos de Lukács, de sua teoria do romance, como uma das formas mais contundentes de expressão dos nossos tempos. Dentro dela, identificamos a personagem como um dos elementos que mais contribui para a multiplicação das camadas de sentido do texto. É por conta disso que optamos por sublinhar as personagens alegóricas, pois há nelas um dizer de um outro que, segundo Walter Benjamin, foi silenciado pela história oficial.

O segundo fator interliga-se diretamente ao primeiro, pois defendemos que a forma mantém integração plena com a expressão. Isso quer dizer que, se as personagens alegóricas são cômodas repletas de gavetas, há nessas gavetas muitos temas a serem explorados que interferem diretamente na constituição desses elementos centrais da narrativa. Um desses temas, no caso das obras em análise, é o da relação entre ditadura e violência, principalmente no que tange ao aspecto da mutilação. Mas como o autor capta esse elemento da realidade e o elabora dentro do tecido artístico? Um dos caminhos que ele utiliza é o da via da construção da personagem. É através dela que ele comunica as agruras desse tempo.

Logo, é pela via desse recorte que optaremos por investigar as violências praticadas por esses regimes autoritários, pois é dentro dela que conseguiremos identificar a mutilação como uma das de maior representatividade nas vidas das personagens. Se muitos pensam que a mutilação é algo restrito ao aspecto físico, buscaremos demonstrar que não, pois identificamos mutilações de outras ordens subjacentes nas vidas das personagens de Callado e Pepetela. Dentre as que foram identificadas, selecionamos as de ordem moral e psicológica para serem investigadas juntamente com a física.

Definido o *corpus* e apresentados os fatores de ordem objetiva que regeram a escolha, é chegado o momento de abrirmos um parêntese no aspecto científico para registrarmos os motivos subjetivos que também nos influenciaram nessas escolhas.

Nessa parte, pedimos licença para fazermos o registro de um relato da ordem do pessoal sobre essas seleções. E como poderia soar estranho um relato particular escrito em primeira pessoa do plural, endossamos mais um pedido de licença para fazermos o registro em primeira pessoa do singular.

Yaka chegou às minhas mãos ainda na época do mestrado, num momento em que estava selecionando o *corpus* de minha pesquisa a respeito da relação entre identidade nacional angolana e literatura. Nesse contexto, Luandino Vieira, Ondjaki, Agualusa e Pepetela foram os primeiros a me conectar com uma Angola que eu ainda desconhecia. Por meio de suas histórias, as distâncias atlânticas entre Luanda e Fortaleza foram sendo reduzidas, sinalizando, já neste contexto, o poder de aproximação entre culturas que a literatura propicia.

Dos vários autores que se seguiram aos que citei, cada um foi me ajudando a compreender particularidades daquele sistema literário multifacetado que mantinha um amplo diálogo interdisciplinar permanente com outras áreas das humanidades. Ao final desse processo de seleção, estava diante de quatro obras que se articulavam profundamente com meu tema. Eram elas *Contos de Morte*, *Mayombe*, *O planalto e a estepe*, e *Yaka*. Esta última escolhida porque, à moda do que fez Érico Veríssimo na literatura brasileira com a história do Rio Grande do Sul, reúne uma grande quantidade de personagens alegóricos capazes de comunicar anseios, afetos e tensões vividos em diferentes momentos da história angolana. Foi justamente essa riqueza composicional de suas personagens que pesou profundamente para incluí-la no *corpus* dessa atual pesquisa.

Já a minha relação com *Quarup* começou ainda na década de 80, no cruzamento de uma aula de Moral e Cívica, ministrada ironicamente por um professor de História que havia sido torturado pela ditadura, e um exemplar de *Quarup* que fora trazido por meu pai, que era vendedor de livros, para o interior de nossa casa. Flávio era o nome do professor, ou seria codinome do guerrilheiro que ele fora um dia? O que lembro é que certa vez ele trouxe para nossa aula o romance *Quarup* e leu para todos nós alguns episódios de tortura que ali havia, justamente num 01 de Abril, o dia real da farsa histórica. Ao final de uma das leituras, ele arregaçou as mangas da blusa e mostrou as marcas das queimaduras feitas com pontas de cigarro em seu corpo e ainda descreveu as sessões de eletrochoque que sofreu enquanto ficou preso no DÓI-COD. Aquilo me impactou profundamente e me levou às páginas daquela obra que, a

partir daquele dia, passou a soar em mim como desespero, como grito que precisa ser desamordaçado.

O tempo passou, tornei-me membro da pastoral da juventude estudantil e, com a Teologia da Libertação invadindo minha vida, lá estava Quarup sendo citado pelos líderes, apontando modelos e formas de ser num mundo de intersecções entre o Marxismo e o Cristianismo. Anos depois, embrenho-me nas prosas literárias dos autores Carlos Heitor Cony, Ignácio de Loyola Brandão, Caio Fernando Abreu, Frei Betto, Marcelo Rubens Paiva, Lygia Fagundes Telles, José J. Veiga e tantos outros. Lá novamente reencontro sinais que me remetem mais uma vez a Quarup, a sua vasta galeria de personagens-brasis. Lanço uma obra de ficção, *Sob a Pétala da Pólvora*, e Quarup lá está sendo anjo e demônio a me influenciar. Por estar relacionado a esse histórico em minha formação e por reunir atributos estéticos singulares que se manifestam através de diferentes elementos da narrativa, mas principalmente, por meio de suas personagens alegóricas, é que se tornou tão fundamental para compor o *corpus* dessa pesquisa peculiar dessa etapa de minha vida acadêmica.

Retornemos à primeira pessoa do plural. Propomo-nos, dessa forma, a investigar a categoria personagem mutilada dentro das obras Quarup e Yaka, observando-a sob uma perspectiva alegórica, ou seja, optando por uma investigação que levasse em conta os aspectos envolvidos em sua múltipla constituição. Com o fim de melhor equacionarmos as questões que nos moveram a desenvolver a presente pesquisa qualitativa e bibliográfica, dividimos esta tese em quatro capítulos.

No primeiro, de cunho marcadamente teórico, iniciaremos a discussão sobre como foi concebida a categoria personagem mutilada e suas subclassificações em Yaka e Quarup. Para isso, daremos início ao processo a partir da análise das relações entre forma e conteúdo à luz da teoria de Bakhtin. Será desse contexto que emergirá a necessidade de investigarmos o recurso alegórico como forma de manifestação dessa integração entre o ético e o estético. A partir de leituras de Walter Benjamin, Maria Zenilda Graunder, Lúcia Helena Martins, Flávio Kothe, Hansen, Merquior, Jeanne Marie Gagnebin e tantos outros, passaremos a conceber a alegoria como ruína de um tempo histórico. Depois disso, buscaremos suporte teórico nos estudos de Literatura Comparada de Renné Wellek, Anthony Thorlby, S.S. Prawer, Victor M. Zhirmunsky, Antônio Candido, Tânia Carvalhal, Eduardo Coutinho, Sandra Nitrini e muitos outros pra conseguir arregimentar o processo de organização da identificação do que havia em termos de pontos de afinidade entre as duas obras.

Será nesse momento que surgirá a necessidade de investigarmos dentro da forma romance, compreendida em diálogo com a teoria de Lukács, a categoria personagem. Dentro desse recorte, faremos o cruzamento de leituras de Aristóteles, Forster, Wood, Massaud Moisés, Rosenfeld, Antônio Candido, Décio de Almeida Prado, Beth Brait e muitos outros para, em diálogo com as duas obras de ficção, conseguirmos aprimorar a compreensão da categoria personagem.

De tal articulação, surgirá o debate em torno de uma categoria de personagem, a alegórica, pois identificaremos nela camadas capazes de revelar indícios profundos sobre outros tempos, como no caso das duas obras, dos tempos ditatoriais. Para compreender esses tempos e suas violências, trilharemos caminhos que nos levarão ao encontro da obra de Kant, Agamben, Hanna Arendt, Michel Foucault, Hockheimer, Bobbio, Mateucci, Pasquin, Fanon, Albert Memmi, Achille Mbembe e outros. A partir disso, fundamentados nessa grande aliança entre forma e conteúdo, identificaremos a categoria personagem mutilada pelos regimes ditatoriais em Yaka e Quarup. Encerraremos o capítulo com investigações de pequenos trechos das obras que materializam as mutilações de ordem moral, física e psicológica. Seguiremos essa ordem porque, nos regimes autoritários, primeiro mutila-se o ambiente moral para só depois iniciar a perseguição ao corpo dos sujeitos com o intuito de feri-los tanto no plano físico quanto no psicológico.

No segundo capítulo, investigaremos as personagens mutiladas no plano moral, ou seja, aquelas que foram submetidas a imperativos categóricos que não correspondem a uma moral universal, mas a uma falseada, arquitetada pelos regimes autoritários para aumentar seu controle sobre a vida social. Apoiaremos nosso estudo numa visão de moral amparada no racionalismo Kantiano, já que grande parte dos documentos que regem a vida moral nos Estados Nacionais baseiam-se nessa visão universalista de Kant. Utilizaremos tanto a obra do teórico quanto as de seus críticos, juntamente com o arsenal de informações sobre personagem e alegoria, com a finalidade de identificarmos as personagens de Quarup e Yaka que tiveram suas vidas afetadas por esse código moral imposto pelas ditaduras brasileira e angolana. O capítulo será subdividido em partes que inicialmente explicarão o que é a mutilação moral da personagem, para só depois analisá-la, em sequência, em Quarup e Yaka. A lógica que será adotada para a ordenação das investigações atende ao princípio de obediência ao período de publicação de cada uma delas.

No terceiro capítulo, analisaremos as personagens mutiladas no plano físico a partir do estabelecimento de diálogo com os estudos sobre autoritarismo, violência, biopolítica, necropolítica e outros temas vinculados. Nessa etapa, os estudos de Hanna Arendt, Foucault, Mbembe, Ginzburg e tantos outros nos ajudarão a perceber o quanto as personagens de *Yaka* e *Quarup* carregam, em seus corpos, os efeitos da selvageria e da brutalidade dos regimes ditatoriais brasileiro e angolano. A partir desse olhar, delinearemos, com maior clareza, como os autores colheram as informações sobre tortura física na realidade para depois elaborá-los no universo da ficção. Nesse capítulo, também perceberemos o quanto essas práticas eram sanguinolentas, violentas e que, por conta disso, conseguiram fazer morada no imaginário coletivo de suas nações. Estruturalmente, o capítulo será organizado, inicialmente, a partir da explicação do que é mutilação de ordem física para só depois seguir para identificação de sua presença nos corpos das personagens tanto de *Quarup* quanto de *Yaka*.

Por último, no quarto capítulo, discutiremos a categoria personagem mutilada no âmbito psicológico a partir do estabelecimento de uma interlocução com os estudos de Freud, Selligman e muitos outros estudiosos que investigam a temática do trauma dentro da literatura. Se o trauma é uma lesão no aparelho psíquico, na confecção de nosso trabalho, compreendê-lo-emos como uma mutilação severa que afeta psicologicamente a individualidade da personagem, até porque essa manifestação particularizada do trauma é um reflexo direto de um fenômeno muito maior: o do trauma coletivo que se abateu sobre as memórias nacionais brasileira e angolana durante suas nefastas experiências ditatoriais. Apesar de o tema do trauma coletivo não ser nosso mote central, ele tergiversará nossa pesquisa por guardar uma profunda relação com as vivências traumáticas particulares das personagens nas duas obras. A organização do capítulo obedecerá a seguinte sequência: definição sobre o que é mutilação psicológica e identificação das personagens mutiladas nessa esfera, respectivamente, em *Quarup* e *Yaka*.

Portanto, será por meio dessa investigação, capitaneada pela Literatura, mais precisamente pelos estudos de Literatura Comparada alicerçados num grande manancial de informações oriundas de articulações interdisciplinares, que empreenderemos esse grande desafio de mostrar as personagens mutiladas de *Quarup* e *Yaka* sob um prisma tão amplo e singular. Esperamos, ao final dessa empreitada, não somente demonstrar as suas existências e seus diferentes matizes,

mas também abrir, no decorrer desse processo, novas possibilidades de estudo sobre elemento tão fundamental da arquitetura narrativa que é a personagem.

2 A CATEGORIA PERSONAGEM MUTILADA PELO AUTORITARISMO EM YAKA E QUARUP: UMA TEORIA LITERÁRIA

2.1 Uma mancha alegórica

“Aquela mancha ali parece um dragão. Aquela podia ser um chapéu. Aquela, um perfil do Dom Quixote de la Mancha, sem tirar nem pôr. Uma mancha do Dom Quixote em vez de um Dom Quixote de la...”

A mancha, Luís Fernando Veríssimo

A mancha. É essa a palavra escolhida por Luís Fernando Veríssimo, escritor brasileiro, para intitular um dos contos de *Vozes do golpe* (2004), coletânea nascida do desejo deste autor em desamordacar memórias, lembranças e outras particularidades históricas dos anos de chumbo no Brasil. Mais do que uma simples escolha de um elemento estrutural do conto, esse título amplia as fronteiras interpretativas do texto. Ele transforma a saga manchada de Rogério, um protagonista que vive à moda de um Quixote moderno, numa grande alegoria¹ da nação brasileira, principalmente no que tange às nodoas de seu passado histórico recente. É por meio da materialização dessa relação entre forma e conteúdo que notamos ser o texto de Veríssimo uma confirmação do que preconiza Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética* quando assegura que

o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferente: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extraestético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se enquanto forma. (BAKHTIN, 1998, p. 37)

É a partir dessa apreciação dos vínculos entre conteúdo e forma que passaremos a compreender, esteticamente, a aliança engendrada pelo autor entre a trajetória do protagonista e o seu desencontro com o país. Em sua jornada de travessia temporal, Rogério, após ser perseguido e torturado pela ditadura instalada

¹ Segundo Massaud Moisés, no Dicionário de Termos Literários, a “alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra. Pondo de parte as divergências doutrinárias acerca do conceito preciso a que o vocábulo encerra, podemos considerar alegoria toda concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de ideias, qualidades ou entidades abstratas. O aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional” (MOISÉS, 1999, p. 15).

no Brasil a partir de 1964, parte para o exílio em terras africanas e europeias, retornando somente quando avista os primeiros sinais, mesmo que ainda fluidos, de nossa abertura política². Ao voltar, o reencontro com sua terra natal cedo se converte em desilusão e frustração. Ele, rapidamente, percebe quão frágil ainda é nossa colcha democrática tecida com linhas e retalhos oriundos de um processo de anistia³ que teve, na figura dos militares, os seus principais alfaiates.

Conforme Veiga, o AI-5⁴, símbolo maior deste regime autoritário, “só seria anulado no fim de 1978, juntamente com uma anistia parcial aos presos políticos que garantiu também a não punição dos agentes da ditadura” (2015, p. 138). Assim, é através desse recorte do conjunto de vivências do protagonista, elemento basilar da estrutura do conto, que o conteúdo de crítica ao universo político brasileiro é exposto. É através dele que o autor denuncia a existência de uma neblina de censura que ainda hoje teima em manipular nossos “esquecimentos”⁵ históricos.

² Francisco Carlos Teixeira da Silva indica, em seu texto, que o processo de reabertura no Brasil aconteceu entre março de 1974, com a ascensão de Ernesto Geisel ao cargo de presidente, e março de 1985, final de mandato do governo Figueiredo e período marcado pelas reivindicações das Diretas Já, manifestações que defendiam a bandeira das eleições diretas para o cargo de presidente do Brasil. Ainda assim, esse período não deixou de ser marcado pela adoção de práticas de poder arbitrárias como as dos anos anteriores. De toda forma, o recorte temporal sinalizado por Francisco Carlos é o comumente utilizado quando se menciona o período de reabertura política brasileira. Cf: SILVA, Francisco Carlos Teixeira. “A crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 243-282.

³ Embora existisse um amplo consenso dentro dos setores militares quanto à extensão da Lei da Anistia, vale ressaltar que não deixaram de existir vozes dissonantes quanto ao mesmo processo, conforme podemos notar: “curiosamente, alguns militares eram contrários à referência aos crimes conexos porque isso implicava admitir que tivesse havido tortura – acusação que a ditadura negou enquanto pôde. FICO, Carlos. A negociação Parlamentar da anistia e o chamado “perdão aos torturadores”. Revista Anistia Política e Justiça de Transição, n. 4, Brasília, jul./dez. 2010. p. 320.

⁴ Os Atos Institucionais (AIs) foram decretos e normas de natureza constitucional expedidos entre 1964 e 1969. Ao todo, existiram 17 AIs e 104 atos complementares, concedendo um poder expressivamente centralizado ao Executivo. Cf: D’ARAUJO, Maria Celina; JOFFILY, Mariana. “Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Luciana de Almeida Neves (Orgs.). O Brasil Republicano: O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização, Quarta República (1964-1985). 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 23-24.

⁵ Segundo Benedict Anderson, em Comunidades imaginadas, a história oficial de uma nação é feita de manipulações e esquecimentos. Confirmamos isso quando percebemos que, desde os primeiros anos da chegada do europeu a outros continentes, por exemplo, uma prática muito comum sua era a de apagamento da história dos povos originários, por meio de ações como a troca de nomes de lugares e a reconfiguração de novos mapas territoriais (1991, p.249). No Brasil da ditadura, essa técnica e outras foram muito aplicadas com a finalidade de sustentar oficialmente a história do golpe militar como Revolução e parte disso ainda ocorre hoje quanto se instrumentaliza o que devemos nos lembrar ou esquecer do passado histórico recente.

Inclusive, também é válido salientar, ainda sobre o plano do conteúdo, que a ditadura instalada no Brasil, por ter sido implantada por militares golpistas (autodenominados de revolucionários) que se rebelaram contra as ordens do presidente João Goulart⁶, flertou, desde sua gênese, com a indisciplina e o autoritarismo. São essas duas características os principais pilares desse projeto de poder. Juntas, elas tornam-se responsáveis diretas pela naturalização da tortura aqui praticada contra civis e até militares que não aderiram às determinações golpistas. Elio Gaspari, em *A ditadura envergonhada*, salienta que “nasceu nessa época a expressão “linha dura”, que designava os ultrarrevolucionários, mas também um grupo de oficiais que além de radicais atravessavam com facilidade a fronteira da disciplina” (2014, p. 135). Logo, ao colocar um torturado no centro da narrativa, autenticamos mais uma vez o quanto Veríssimo aponta caminhos para compreendermos a poeira do passado que ainda paira e sufoca o tempo presente.

É justamente nesta busca de compreensão entre estes dois tempos históricos, o ditatorial e o pós, que estudiosos como Jaime Ginzburg, autor de obras como *Escritas da Tortura* (2001), centram suas atenções. Eles procuram, a partir do emaranhado entre linguagem, memória e trauma, não mais somente documentar o que ocorreu, mas também trazer à tona o indizível, aquilo que ainda não foi revelado sobre os porões da história oficial. Mais do que uma busca de compreensão desse contexto, esse movimento se revela necessário diante do ressurgimento, nos primeiros anos do século XXI, de ataques veementes aos direitos humanos. Grande parte desses grupos também sustenta bandeiras de apoio a regimes autoritários como os que o crítico denuncia na seguinte passagem:

em meio ao debate, um jovem culto universitário tomou o microfone para dizer que o fato de hoje a Constituição Brasileira considerar o racismo um crime é uma limitação da liberdade de expressão, e que se surgisse no Brasil um partido político assumido como racista ou nazista deveríamos respeitá-lo como a qualquer outro. Enquanto isso, notícias vindas da Colômbia, país vizinho vivendo hoje em tensão política extrema, vêm esparsas e raras, em meio aos enormes espaços na mídia dedicados a times de futebol e à vida privada de apresentadoras de televisão. A dificuldade de escrever sobre a

⁶ “João Goulart, ou Jango, é um dos personagens mais controvertidos da história brasileira e, por que não dizer, dos mais trágicos também. Presidiu a um governo que mobilizou as esperanças de milhares de pessoas sob a promessa de reformar o Brasil e atenuar suas mazelas sociais, projetos que provocaram medo e insegurança em outros grupos sociais, os mesmos que o derrubaram do poder em 1964. Dono de imagem inevitavelmente polêmica, a suscitar tanto admiração quanto desprezo, a importância de Goulart no contexto que levaria ao golpe é inquestionável, pois suas ações e projetos, mas sobretudo a maneira como foram interpretados, desempenharam papel chave no processo”. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. João Goulart: uma biografia. Revista Brasileira de história.v.32, n.63, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 429.

tortura no Brasil está em saber que entre os jovens que ocupam hoje classes universitárias não há nem mesmo o consenso ético de que a tortura deva ser eliminada. Muitos não têm interesse na tomada de posicionamento. Muitos cultivam um descaso que, em perspectiva histórica, é potencialmente capaz de reforçar a desumanização. [...] As universidades conseguem conviver lado a lado com campos de concentração (GINZBURG: 2001, p. 133).

Assim, Veríssimo parece ler e identificar as grandes questões de seu tempo. Por isso, ao inscrever na literatura este novo cenário sociopolítico, concomitantemente, também confecciona uma protagonista que se molde a esse contexto complexo. Rogério nasce desse lugar singular fronteiro, pois, ao mesmo tempo que desempenha o papel de ex-exilado, também se torna um homem de negócios bem sucedidos na área de imóveis, alguém que vê, no distanciamento de seu passado, uma estratégia de ascensão social. Sua empresa compra, vende e demole prédios velhos e abandonados, contribuindo incessantemente para o “progresso”⁷ do Brasil. No entanto, investigando as diferentes camadas de conteúdo que se sobrepõem na construção dessa personagem, o que se percebe para além das inferências mais superficiais é que ela é marcada por complexidades. É um homem que vive de ruínas, de construções cariadas, de apagamentos de passados, de fugas de reencontros com memórias tanto individuais quanto coletivas. Regina Dalcastagnè, ao investigar a relação entre literatura, memória e ditadura brasileira, destaca a importância desse tipo de personagem para a reconfiguração de uma memória nacional crítica. Ela ainda salienta o papel da representação artística na construção e perpetuação dessa memória, que muitas vezes é construída na contramão daquela disseminada como oficial. Segundo ela,

[Em] 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor. A memória, terreno tão propício, é demasiadamente instável para semelhantes horrores. Talvez por isso os homens tenham inventado a arte. Picasso abrigou o grito de pavor de uma cidade espanhola em sua *Guernica*, os anos se passaram, mas o grito continua lá, ecoando diante de nossos olhos. No Brasil, foram os escritores que entalharam esse espaço acolhedor. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 15).

⁷ O termo progresso foi utilizado ironicamente com o intuito de tecer críticas ao pensamento positivista que ainda encontra forte capacidade de disseminação no imaginário cultural brasileiro contemporâneo, visto que, além de estar escrito em nossa bandeira, também se encontra replicado inclusive em *slogans* de governos como o de Michel Temer (Ordem e Progresso), acentuando ainda mais seu poder de propagação. Conforme Oliveira, Augusto Comte (1798-1857), fundador do Positivismo, “só admite as verdades positivas, ou seja, as científicas, aquelas que emanam do experimentalismo, da observação e da constatação, e repudia a metafísica (...)”. Sua teoria objetiva a retomada de uma “ordem” que visa suprimir a indisciplina dos costumes. (2000, p. 167)

É por meio da identificação dessa fusão entre texto e contexto, como aponta Candido em *Literatura e Sociedade*, que devemos alicerçar e priorizar uma “interpretação dialeticamente íntegra” (2006, p. 13) do texto literário. Conforme o crítico, precisamos privilegiar uma análise que sempre leve em conta os fatores internos e externos⁸ que permeiam a confecção da obra literária, dando relevância às informações que emergem da intersecção entre os elementos de ordem sociológica e aqueles de ordem formal/estrutural. É até possível identificarmos, nesse pensamento dele, um pouco do eco das palavras de George Lukács, em *A teoria do romance*, quando este afirma que “sem forma não há fenômeno literário” (2009, p. 174). Segundo o crítico húngaro, é a forma quem torna a obra literária imune aos caracteres datados de seu conteúdo, tornado corrente seu fluxo especulativo. No caso de *Veríssimo*, o ponto mais alto de fusão entre essas duas vertentes tão contrastantes e interdependentes se dá por meio do episódio de abalo da rotina burguesa da protagonista quando essa, ao adentrar num dos casarões abandonados que lhe fora ofertado para negociação, desconfia de que ali teria sido o local clandestino onde possivelmente fora torturado juntamente com outros companheiros.

É a partir desse momento que identificamos, de maneira crescente, a capacidade do autor em aliar conteúdo e forma. Isso ocorre, principalmente, quando passa a destacar no cenário alguns objetos que parecem manter um vínculo imediato com a irrupção daquele jorro de memórias involuntárias, fantasmagóricas e dolorosas da protagonista sobre o que ali se operou. Cada objeto acessa um universo de lembranças que o reaproxima de uma dor que até ali parecera estar recalçada⁹. E o conto atinge seu ápice dramático quando Rogério é inserido na parte central da sala do casarão e avista, pendurado numa das paredes, um velho quadro com a personagem de Cervantes. Este é o objeto que lhe faz varrer os penúltimos resquícios

⁸ Segundo Candido, os fatores externos são aqueles vinculados ao contexto histórico-social da obra. Já os internos são aqueles responsáveis pelo aspecto estrutural. Apesar de diferentes, são complementares, pois “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 9).

⁹ De acordo com o Dicionário de Psicanálise de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, “Na linguagem comum, a palavra recalque designa o ato de fazer recuar ou de rechaçar alguém ou alguma coisa. Assim, é empregada com respeito a pessoas a quem se quer recusar acesso a um país ou a um recinto específico. Para Sigmund Freud*, o recalque designa o processo que visa a manter no inconsciente* todas as ideias e representações ligadas às pulsões* e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. Freud, que modificou diversas vezes sua definição e seu campo de ação, considera que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente” (1998, p. 647).

de dúvida, pois os derradeiros desaparecem quando vira a cabeça na direção lateral e deita os olhos sobre uma mancha de sangue no tapete. Seria seu aquele sangue? Seria ele um resquício-prova da tortura que ali lhe fora impetrada?

Desse modo, assim como a arma do primeiro ato de Tchekhov¹⁰, o Cervantes e a mancha passam a ganhar relevância nesse cenário descrito de maneira metonímica. Ao avistá-la, a princípio, Rogério, à moda de um Quixote idealista, enxerga nela um dragão ou um chapéu. Ou seja, seu olhar é similar ao do anti-herói espanhol quando mirava os moinhos de vento e os resignificava como gigantes. No entanto, quando a realidade se impõe, o que se vê é o retrato materializado das atrocidades cometidas pelos regimes políticos de viés totalitário da América Latina¹¹. Há nela indícios das barbaridades que ajudaram a sedimentar essa mancha histórica, uma espécie de mancha-síntese das violências que aqui se replicaram nos âmbitos moral, físico e psicológico de parte da população. Apesar de ter sido gerada no passado, essa mancha continua a ecoar ainda hoje para além das fronteiras artísticas e temporais, à moda do grito mudo de Munch¹², na dimensão traumática da nação.

Diante disso, a mancha de Veríssimo apresenta a literatura como esse grande palco de atravessamentos, de tensões, de agrupamentos de afetos, de ideologias, essa espécie de antena capaz de atrair e fundir indícios importantes da subjetividade de um homem e de seu tempo. É através dela que se confirma ser o autor um manipulador desse processo de criação artística, pois, segundo Compagnon, em o *Demônio da Teoria*, sob o signo da intenção, é ele quem detém “a responsabilidade pelo sentido e pela significação do texto” (2010, p. 47). É por meio

¹⁰ Anton Pavlovich Tchekhov, autor russo, ao discutir seu processo criativo, aponta que, se no primeiro ato, for colocada uma espingarda na parede, no seguinte ela deverá ser disparada. Caso contrário, não a coloque lá. Com isso, ele aponta a importância de cada objeto na composição da cena, destacando a contribuição da metonímia na confecção do texto literário conciso.

¹¹ Em *As veias abertas da América Latina*, Eduardo Galeano descreve assim a situação dos países sul-americanos sob o poder de regimes ditatoriais na segunda metade do século XX: “no Chile, a carnificina deixou um saldo de milhares de mortos, mas na Argentina não se fuzila: sequestra-se. As vítimas desaparecem. Os invisíveis exércitos da noite realizam a tarefa. Não há cadáveres, não há responsáveis. Assim a matança – sempre oficiosa, nunca oficial – se efetiva com maior impunidade, e assim se irradia com maior potência a angústia coletiva. Ninguém presta contas, ninguém dá explicações. Cada crime é uma dolorosa incerteza para as pessoas próximas da vítima e também uma advertência para todos os demais. O terrorismo de Estado pretende paralisar a população pelo medo” (2011, p. 393).

¹² Da autoria do pintor norueguês Edvard Munch, o quadro *O grito* é um exemplo dos temas que sensibilizaram os artistas ligados a essa tendência. “Nessa obra, a figura humana não apresenta suas linhas reais, mas se contorce sob o efeito de suas emoções. As linhas sinuosas do céu e da água, e a linha diagonal da ponte, conduzem o olhar do observador para a boca da figura, que se abre num grito perturbador. Essa atitude, inédita até então para as personagens da pintura, e a ênfase para as linhas fortes evidenciam a emoção que o artista procura expressar” (PROENÇA, 2011, p. 251).

do manejo dessas intenções que o autor subscreve na palavra sua teia de intencionalidades e sentidos políticos, históricos, sociais e culturais capazes de revelar até o que fora interdito em outros tempos.

2.2 Percursos alegóricos em Pepetela e Callado

É justamente seguindo a trilha dessa literatura manchada, que carrega nódoas opacas e derivadas da violência, do horror e do terror praticado pelas ditaduras do século XX, que selecionamos, para compor o *corpus* de nossa pesquisa, os romances *Quarup*, de Antônio Callado¹³, e *Yaka*¹⁴, de Pepetela¹⁵. As duas obras,

¹³ Nascido em 1917, o carioca Antônio Callado publicou seu primeiro romance em 1954 (Assunção de Salviano), a que se seguiram *A Madona de Cedro* (1957), *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976), *Sempreviva* (1981), *A Expedição Montaigne* (1982), além de peças de teatro: *A Cidade Assassinada* (1954), *Pedro Mico* (1957), *Forró no Engenho Cananéia* (1964). Mas, ao contrário de Josué Montello, suas histórias transcorrem em vários ambientes, desde o sertão baiano (Assunção de Salviano) até o Rio de Janeiro (*Bar Don Juan*, *Reflexos do Baile*), passando por Congonhas do Campo (*A Madona de Cedro*) ou Corumbá (*Sempreviva*) e por uma tribo indígena (*Quarup*, *A Expedição Montaigne*). Essa diversidade geográfica implica diversidade temática, uma e outra repousando, porém, numa estrutura narrativa linear (sobretudo nas primeiras obras), a que não é estranho o impacto do romance policial, como, aliás, reconhece o autor, e numa visão da realidade brasileira que procura surpreender-lhe os traços (míticos) mais definidores, sejam os vinculados ao fanatismo religioso (romances iniciais), sejam os de natureza política do Brasil pós-64, no espaço da “esquerda festiva” e da guerrilha com seus desdobramentos (*Bar Don Juan*, *Reflexos do Baile*, *Sempreviva*), sejam os de feição etnográfica, remontando ao meio indígena para descrever a festa da ressurreição dos mortos e, por meio dela, tornada metáfora ou símbolo, denunciar o estado de coisas vigente nos anos 60 (*Quarup*) ou para mostrar o processo de extermínio do aborígene (MOISÉS, 2000, p. 461-462).

¹⁴ O romance *Yaka* narra a trajetória de Alexandre Semedo, um descendente de portugueses que nasce ainda em 1890 em terra cuvale e dá seu último suspiro em meio aos gritos e tiros oriundos da luta de libertação de Angola do domínio português. Do universo neocolonial à independência, a vida de Semedo é uma alegoria das transformações sócio-históricas pelas quais o país passou durante sua travessia de colônia a território independente. Filho de Oscar Semedo, um branco português que fora deportado para Angola por acusação de prática de assassinato, Alexandre testemunha, desde a infância, os efeitos do racismo nas relações que o circundam. Ao crescer, percebe que os efeitos das diferenças de tom de pele nas relações sociais eram responsáveis por revoltas, assassinatos, roubos, falsificações e toda sorte de males que eram patrocinados pelas forças hegemônicas que se revezavam no poder, pois, do domínio monárquico para o republicano, a exploração se perpetuou. O romance é dividido em capítulos intitulados como se fossem partes de um corpo de nação mutilado, rasgado, atravessado e devastado pelo conjunto de sofrimentos, violências e sanções impostos por governos autoritários que flertavam descaradamente com o totalitarismo e que mantinham Angola aprisionada sob seu comando.

¹⁵ Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, ou, como é mais conhecido, Pepetela (codinome que utilizou como guerrilheiro durante a luta de libertação e que significa, na língua Umbundo, Pestana), é um autor angolano nascido em Benguela em 1941. Os primeiros anos de estudo foram realizados em sua cidade natal, mas em 1958 se vê forçado a mudar para Lisboa para poder prosseguir em sua formação estudantil por meio de ingresso no ambiente universitário lisboeta. Por meio dessa oportunidade de observar Angola de fora é que Pepetela se conscientiza de sua condição identitária de cidadão português de segunda classe e adere aos movimentos literários e políticos que discutiam os destinos de sua nação. Durante a sua estada na Casa dos Estudantes do Império, entrou em contato com muitos daqueles que seriam grandes lideranças sociais, literárias e políticas de seu tempo. Foi sua paixão pela luta que o inspirou a cursar Sociologia e o conduziu ao *front* da guerra

escritas no século XX, levantam reflexões importantes, sendo a primeira no Brasil e a segunda em Angola, sobre a vida vivida sob a égide da truculência, da violência, da censura e do medo no estado de viés totalitário, tanto na América Latina quanto na África.

Devido ao manancial polissêmico atrelado a esse termo, identificamos e elencamos, por conta das singularidades encontradas em cada um dos romances citados, três formas de mutilação que consolidam a catalogação dessa nova categoria de personagem. São elas a mutilação moral, a física e a psicológica. Para embasar nossa tese, seguiremos um roteiro que se inicia pelo estudo da alegoria literária, pois é através da utilização desse recurso formal que os autores sintetizam, em seus textos, as percepções de uma época. Em seguida, centraremos nosso olhar sobre a relação entre alegoria e violência dentro do universo literário, dando ênfase ao protagonismo do elemento estrutural/formal personagem como ponto de intersecção. E, por fim, após essa travessia, diante da fundamentação exposta, abordaremos a existência da personagem mutilada nos dois romances.

É notável, na leitura da ficção de Pepetela, a preocupação desse autor em narrar a saga da construção de sua nação, Angola. Ao criar um discurso que vai de encontro, ideologicamente, aos relatos literários oficiais e oficiosos que tanto serviram para justificar práticas políticas que flertam com o totalitarismo, tanto no período anterior quanto no posterior à luta de independência, Pepetela procura resgatar vozes

de libertação da Argélia. Ali pôde treinar estratégias para se tornar um membro relevante do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Ao retornar ao seu país, dividiu suas forças entre luta da guerrilha de libertação e a utopia de mudar o mundo pela educação. Não é à toa que sua obra de estreia, *As aventuras de Ngunga*, é um livro de cunho didático. Esse período compreende aos anos 1969-1974. Após a independência de Angola, Pepetela ocupou cargos como Diretor de Departamento de Educação e Cultura e também do Departamento de Orientação Política, tendo alcançado o ápice de sua carreira como servidor público ocupando o cargo de vice-ministro da Educação entre 1975 e 1982. Depois disso, passou a ensinar Sociologia na Universidade de Luanda e tornou-se membro fundador da União dos Escritores Angolanos. Em 1997, recebeu o Prêmio Camões de literatura pelo conjunto de sua obra composta pelos seguintes livros: *As aventuras de Ngunga* (romance, 1973); *Muana Puó* (romance, 1978); *A corda* (teatro, 1978); *A revolta da casa dos ídolos* (teatro, 1979); *Mayombe* (romance, 1980); *O cão e os caluandas* (romance, 1985); *Yaka* (romance, 1985); *Lueji, o nascimento de um império* (romance, 1989); *A geração da utopia* (romance, 1992); *O desejo de Kianda* (romance, 1995); *Parábola do cágado velho* (romance, 1996); *A gloriosa família* (romance, 1997); *A montanha da água lilás* (romance, 2000); *Jaime Bunda, agente secreto* (romance, 2001); *Jaime Bunda e a morte do americano* (romance, 2003); *Predadores* (romance, 2005); *O terrorista de Berkeley, Califórnia* (romance, 2007); *O quase fim do mundo* (romance, 2008); *Contos de morte* (contos, 2008); *O planalto e a estepe* (romance, 2009); *Crônicas com fundo de guerra* (crônicas, 2011); *A Sul. O sombreiro* (romance, 2011); *O tímido e as mulheres* (romance, 2013); *Crônicas maldispostas* (crônicas, 2015); *Se o passado não tivesse asas* (romance, 2016); *Sua Excelência de corpo presente* (romance, 2018).

reveladoras de visões ainda inéditas sobre os abusos cometidos pelas políticas colonialistas¹⁶ e neocolonialistas¹⁷ em território angolano. Em *Yaka*, a seleção de personagens de diferentes etnias, momentos históricos e estratos sociais compõe parte de sua estrutura, além de revelar quão catastróficas se mostraram as consequências do jugo colonial no decorrer de cinco séculos de exploração. Além disso, a obra também põe em evidência os efeitos da ditadura salazarista no cotidiano daquela nação que até hoje ainda orbita na periferia do capitalismo mundial.

Efeito do cruzamento, em Portugal, de problemas oriundos da crise de 1929 com outros derivados da Primeira Guerra Mundial, a ditadura salazarista (1932-1974), recorte histórico tão presente em *Yaka*, é considerada uma das mais longevas que a Europa já testemunhou. Ela, inclusive, conseguiu resistir à Segunda Guerra Mundial. Suas raízes estão intimamente vinculadas ao golpe de estado de 1926 orquestrado por militares que enxergaram, nas incertezas políticas da Primeira República (1910-1926), um portal de oportunidades para ascenderem ao poder. Saraiva, em *Do Salazarismo*, estudando as causas e origens dessa transformação histórica, aponta que “com uma soma de quarenta e cinco governos, oito eleições gerais e oito presidentes em quinze anos, a República Portuguesa foi o regime parlamentar mais oscilante da Europa ocidental” (2020, p. 38) e contribuiu severamente para pavimentar os caminhos da instauração de uma ditadura no país.

Desde os primeiros anos daquele governo pós-republicano, os militares trataram de perseguir movimentos comunistas e socialistas, buscando consolidar novos ideais através da confecção de uma Constituição que pregava a existência de um Estado forte, controlador e alinhado aos interesses do clero, dos reacionários, dos latifundiários e, principalmente, da burguesia nacional. Inclusive, é a força econômica deste último grupo que prepondera no momento da escolha de Antônio de Oliveira Salazar, ocupante da pasta do Ministério da Fazenda no governo do general Antônio Carmona (primeiro-ministro português), para ascender em 1932 ao cargo de presidente do Conselho de Ministros do regime militar ali instaurado. Graças a isso,

¹⁶ As políticas colonialistas eram centradas na produção de produtos tropicais e na exploração de metais preciosos com a finalidade de manter a balança comercial favorável, já que esses produtos eram bastante valorizados em solo europeu. Ocorreram principalmente durante os séculos XVI, XVII, XVIII até a segunda metade do século XIX.

¹⁷ Já as neocolonialistas, fundadas na segunda metade do século XIX, objetivavam matéria-prima, mercados consumidores e mão de obra barata. Logo abriram mais espaço para as necessidades de ampliação dos domínios territoriais e consequentemente para o aumento dos massacres das etnias locais que habitavam há anos aquelas terras.

torna-se o condutor dos destinos de Portugal e de suas colônias, as quais vai dominar com mãos de ferro até o ano de 1974. O estudioso português Rogério Amaro, em *O Salazarismo na lógica do capitalismo em Portugal*, aponta que aquele período, “apesar de muitas transformações e adaptações, contém uma lógica e uma continuidade muito próprias – não é de fato apenas um período de nossa história passada. É também, e sobretudo, uma lógica do capitalismo em Portugal” (1981, p. 995).

É justamente sob o signo dessa rota de investigação da relação entre Salazarismo e Capitalismo que compreenderemos os efeitos disso no processo de exploração das colônias portuguesas em África¹⁸ no século XX, especialmente em Angola, pois esse é um dos principais destinos coloniais que o Estado português encontrou para enviar parte de sua população mais pobre. Marilúcia Campos denominou essa política de intenso incentivo à emigração como “transfusão de população” (2004, p. 28). Através dela, o governo de Salazar buscou reduzir na metrópole problemas como o desemprego, a fome, o excedente populacional e muitos outros que ajudavam naquele momento a impulsionar o aumento da tensão social. Também é importante lembrar que, além dos apoios de ordem econômica já citados, o ditador também contou com sólida parceria do Vaticano, que com ele até Concordata assinou para a criação de missões católicas, células religiosas nas colônias africanas. Elas muito contribuíram para a ramificação dessa política expansionista “civilizatória” de teor positivista, pois ajudavam a difundir que a introdução dessa população europeia em África retiraria o continente da “zona de atraso” e de “empobrecimento cultural” a que estava “condenado”.

Por meio dessas missões, os agentes da igreja buscavam converter as populações nativas à fé europeia, subjugando-as ao domínio cultural do colonizador. Essa política religiosa envernizada por conceitos cristãos pouco fez de positivo pelas populações locais, pois, se por um lado, esses núcleos catequéticos almejavam a docilização dos corpos dos indígenas por meio da aceitação e naturalização da violência praticada contra eles, por outro, ofereciam o conforto espiritual necessário às consciências daqueles que mandavam ou utilizavam diretamente os chicotes para impor seu cabedal disciplinar colonizatório. Carlos Serrano esclarece que essa aliança entre Estado Novo Português e Igreja Católica não ocorreu somente no plano

¹⁸ Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, e Guiné-Bissau eram as cinco colônias portuguesas que Salazar conseguiu manter em África até a década de 70 do século XX.

ideológico, mas também no âmbito documental, como podemos constatar na seguinte passagem:

As missões católicas, baseadas no estatuto missionário promulgado pelo governo português a 5 de abril de 1941, e que estava de acordo com a Concordata assinada com o Vaticano, tinham entre seus objetivos sobretudo operar com a “missão civilizadora de Portugal”. A Igreja Católica teria colaborado com os colonizadores portugueses no seu intuito de liquidação das culturas indígenas pela imposição da língua portuguesa, pela despersonalização do colonizado e, portanto, teria colaborado na preparação do colonizado para uma atuação com sucesso do colonizador. (SERRANO, 1988, p. 99.)

Ainda sobre este tema, Frantz Fanon, em *Os condenados da terra*, expõe os problemas ideológicos derivados dessa relação:

os comunicados triunfantes das missões informam, na realidade, sobre a importância dos fermentos de alienação introduzidos no seio do povo colonizado. Falo da religião cristã e ninguém tem o direito de se espantar. A Igreja nas colônias é uma Igreja de Brancos, uma igreja de estrangeiros. Não chama o homem colonizado para a via de Deus, mas para a via do Branco, a via do patrão, a via do opressor. E como sabemos, neste negócio são muitos os chamados e poucos os escolhidos. (FANON, 1979, p. 31)

No entanto, apesar de o projeto parecer teoricamente de alta eficácia para o Estado Novo salazarista, nas condições reais de sua aplicabilidade, muitos foram os empecilhos por ele enfrentados. Os não escolhidos para o plano “cristão” de salvação, como afirmou Fanon, paulatinamente foram se percebendo como apartados, marginais e condenados à invisibilidade e à exclusão. Isso contribuiu severamente para o crescimento de uma onda de revoltas e insurreições que foram minando aos poucos as muralhas da ditadura imperialista portuguesa. Muitas dessas ações foram alimentadas por missões protestantes lideradas por estrangeiros que desempenharam um papel de contraponto importante ao grupo religioso católico, pois, juntamente com a disseminação de seu discurso dogmático, também transmitiam informações sobre a pequenez política e a falta de recursos econômicos do império lusitano.

Diante da exposição desses fatos que permeiam a construção da engrenagem ditatorial salazarista da qual a nação angolana foi vítima é que inicialmente passamos a compreender a criação literária de Pepetela. Ela não pode ser tomada como um mero registro sociológico, moral ou cultural de uma época, mas como um impulso de uma necessidade interior desse artista em dialogar com temas e formas, objetivando criar dessa maneira uma obra-síntese capaz de intervir funcionalmente no meio que abrigou sua gênese.

Com isso, Pepetela demonstra enxergar a Literatura como uma arena de reflexão responsável pelo despertar dos valores humanos dos que vivem nessa sociedade tão massacrada pelo domínio colonialista. No capítulo *Experiência e Vida* de “*Portanto, Pepetela...*”, Rita Chaves e Tânia Macedo constroem um importante mosaico sobre o escritor angolano a partir de respostas dele sobre diferentes temas concedidas em entrevistas realizadas em distintas épocas. Numa delas, concedida a Michel Laban, ele esboça sua relação com a Literatura, evidenciando que,

(...) realmente, a literatura nasceu muito antes em mim, antes da sociologia... Sei lá, lembro-me que a primeira coisa que escrevi, que tenho, que guardei, foi um pequenino conto – uma redacção de escola que foi depois publicada no boletim do colégio – em que havia preocupação social, devia eu ter dez ou onze anos... Era sobre os pescadores de Benguela, a vida difícil dos pescadores, o risco etc. Portanto, a dimensão social já estava presente nessa altura, antes de eu pensar que estava a escrever eu estava a fazer uma redacção para a escola. A literatura e essa preocupação social apareceram ligadas em mim desde o princípio, portanto, agora, é um bocado tarde para mudar..., há é que a aperfeiçoar isso... (CHAVES; MACEDO, 2009, p. 31)

Lembrando Bakhtin quando este assegura que “o artista só lida com palavras, pois apenas elas são algo definido e indiscutivelmente presentes na obra” (1998, p. 52), Pepetela demonstra ter consciência crítica sobre o seu papel como escritor em Angola, pois enxerga sua palavra como feixe formal aglutinador de sentidos e intencionalidades. Seja através de histórias como as de *Lueji* (romance, 1989), que se passam no Reino da Lunda (confederação africana de territórios ainda formada no período colonial), seja por meio de outras como *Geração da utopia* (romance, 1992) e *Os predadores* (romance, 2005), que mostram os fatos históricos que se sucederam à luta pela independência, Pepetela procura, em língua portuguesa angolana, exibir a diversidade de identidades políticas, econômicas e culturais que compõem o país, sua angolanidade, pautando o olhar num resgate de percepções, algumas delas inclusive embasadas em sua formação marxista e, por sua vez, ancoradas em sua consciência de classe sem precisar descambar pelo caminho do engajamento político gratuito de tom panfletário.

George Lukács, em *O romance histórico*, aponta que fatos catalisadores de mudanças como a Revolução Francesa, de 1789, e as subsequentes guerras napoleônicas, ocorridas entre 1803 e 1814, deram novos sentidos aos acontecimentos históricos e fizeram desabrochar um sentimento até então inédito de autonomia e afirmação nacional, “um novo despertar da história nacional, com recordações do passado, da glória passada, e dos momentos de humilhação nacional” (2011, p. 41),

elementos temáticos, alguns deles de caráter até antagônico, que passaram então a se sedimentar em torno da criação de um romance histórico, que não é compreendido por ele como um gênero independente, mas vinculado a uma forma já existente, à romanesca.

Segundo ele, o escritor escocês Walter Scott é um dos pioneiros a entrelaçar nesse gênero, de forma orgânica e eficaz, o histórico e o ficcional. Diante disso, mesmo discordando do crítico no que tange a alguns aspectos de sua compreensão de literatura como reflexo direto da sociedade na qual está inserida, pensamento amparado em interpretações de cunho aristotélico e marxista sobre arte, ressaltamos a importância de sua contribuição para a crítica literária no que diz respeito ao protagonismo dado à categoria personagem para consolidar esse processo de figuração. Inclusive ele ampara o uso desse artifício metodológico de análise na relação entre Literatura e História, conforme assevera na seguinte passagem de *O romance histórico* ao analisar a produção literária do autor de *Ivanhoé*:

A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos. Antes de Scott, os traços humanos típicos, em que se evidenciam as grandes correntes históricas, jamais haviam sido figurados com tal grandiosidade, univocidade e concisão. E, acima de tudo, jamais essa tendência de figuração havia sido trazida conscientemente para o centro da representação da realidade. (LUKÁCS, 2011, p. 51)

Pepetela, autor de forte predileção pelo gênero romance histórico, também enxerga, em suas personagens, uma ampla possibilidade de figuração das várias identidades sociais que emergem da relação colonizado *versus* colonizador. Desprendendo-se de olhares maniqueístas, revela uma galeria de tipos sociais históricos (composta por negros assimilados, mulatos, guerrilheiros, pastores neopentecostais, empresários, imigrantes portugueses, missionários, tugas, prostitutas, guerreiras, comerciantes, fazendeiros, sobas e tantos outros), que ganham materialidade, no plano formal, através de um trabalho de composição de personagens pautadas no diálogo com o alegórico. Portanto, constatamos com isso que, à moda dos artistas produtores de palimpsestos, Pepetela demonstra assim escrever em camadas sobrepostas. Com isso, ele transforma suas personagens, por meio desse recurso figurativo, em portadores de mensagens que comunicam para muito além do tempo real de sua escrita.

Em *Yaka*, romance publicado em 1984, mas ancorado em grande parte na história de resistência à política colonialista imposta pelo salazarismo, Pepetela tem

na fragmentação uma aliada para a confecção de uma imagem alegórica do esfacelamento violento a que foi submetida sua nação. Os cinco capítulos deste livro intitulados de *A boca* (1890-1904), *Os olhos* (1917), *O coração* (1940-1941), *O sexo* (1961), *As pernas* (1975) fornecem *flashes* dessa sessão de “esquartejamento” em diferentes momentos históricos, denunciando quão lento, intenso e gradual foi este processo pautado na dor e no sofrimento. Em cada uma de suas partes, é Alexandre, patriarca da família Semedo e descendente de colonos, um branco de segunda, quem entra em contato com personagens responsáveis pela concretização do diálogo com o tema da violência. É por meio desse exercício dialógico que se revela um cabedal de mutilações a que as personagens são submetidas. No entanto, é importante esclarecer que, diferentemente de autores que transformam suas obras em sucessões de quadros violentos, objetivando atrair o leitor apenas pelo contato com o choque e o escatológico, Pepetela opta por um outro caminho, capaz de aproximar episódios majorados pela dor de outros criados sob à insígnia da esperança, ampliando dessa maneira o aspecto humanizador de sua literatura.

Por exemplo, no último capítulo, “*As pernas*”, a batalha pelo fim do domínio português ganha força por meio da narração da luta revolucionária e da autêntica apropriação das cidades pelo signo da liberdade em relação ao jugo colonial. É em meio a esse caos marcado por episódios de violência atravessados por fugas, desesperos, loucuras, ataques e trincheiras vencidas que a personagem Joel, bisneto de Alexandre, representante alegórico do novo e da esperança, aproxima-se do avô no momento derradeiro para com ele partilhar, após travessias de acontecimentos dolorosos, de um sonho de soberania de uma nação onde não haja mais espaço para o racismo, o autoritarismo e a intolerância, ou seja, uma espécie de materialização da utópica construção de um país orgulhoso de sua pluralidade:

- Aqui vamos todos entender-nos, avô. Já estamos a lutar juntos, homens de raças diferentes. Será o primeiro caso em África, dizem os camaradas.
- É preciso ultrapassar muita coisa, o peso da História...(...)
- É este ou não o caminho, avô?
- Claro que é (PEPETELA, 2006, p. 340)

Com isso, através do uso do recurso da alegoria que envolve personagens como Alexandre e Joel (sendo esta última inclusive interpelada pelo nome de Ulisses, alcunha que o avô almejava colocar-lhe, mas que a realidade, por meio de circunstâncias adversas, roubara-lhe a oportunidade), é que Pepetela coloca lado a lado a tradição e o novo, o passado e o presente, o clássico e o popular para ampliar

o debate em torno das heranças dessa história de dor e exploração. Mesmo ancorados na esperança de dias melhores, é a memória do que se viveu que gera a incerteza que teima em aliar felicidade e clandestinidade. Vima Lia Martin, em *Yaka: A Construção do Discurso Utópico*, destaca que:

Partilhar das trajetórias empreendidas pelas personagens que protagonizam o romance, permiti-nos acompanhar a construção de uma proposta utópica, de um projeto coletivo que anuncia uma vontade firme e clara de emancipação e reconstrução da sociedade angolana segundo ideais de democracia e igualdade social. A euforia revolucionária, que modaliza o final da narrativa, toma conta de todos os que apostam na construção de uma nova Angola a partir da ação dos indivíduos comprometidos com liberdade e justiça. (CHAVES, MACEDO, 2009, p. 265)

Logo, é através da análise da aliança entre a categoria personagem e o recurso da alegoria que identificamos um diálogo entre Pepetela e Bakthin no que diz respeito à questão do trabalho com a forma, pois, para o crítico russo, contrário ao isolamento do objeto artístico no que diz respeito ao universo ético que o envolve, a interação entre autor e obra é algo dinâmico e isso se reflete na inter-relação da forma com o conteúdo. Para ele, é nesse ambiente literário marcado por intensas trocas que o escritor desempenha com proficiência o papel de manipulador do objeto artístico, selecionando as estratégias que considera convenientes para a confecção de sua obra.

Georg Lukács, em *A teoria do romance*, também flerta com este pensamento quando mostra as diferenças entre as formas epopeia e romance. Ele destaca que, enquanto a primeira se notabiliza como um gênero totalizante e fechado, em que os aspectos éticos apenas são tomados como pressupostos formais do processo de criação, a segunda dá relevância a estes mesmos aspectos quando resolve incorporá-los de maneira dinâmica a sua própria estruturação formal. Segundo ele, é por meio da materialização dessa relação dinâmica entre a ética e a estética que podemos observar que:

A arte – em relação à vida – é sempre um “apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância. Mas em todas as outras formas, inclusive na epopeia, por razões agora já óbvias, essa afirmação é algo anterior à figuração, enquanto no romance ela é a própria forma. Eis porque nele a relação entre ética e estética no processo formador é diversa do que nas outras espécies literárias. Nestas, a ética é um pressuposto puramente formal que, por sua profundidade, torna possível um avanço até a essência formalmente condicionada, por sua extensão possibilita a totalidade igualmente condicionada pela forma e que, por sua amplitude, realiza o equilíbrio dos elementos constitutivos – de que a justiça é só uma expressão na linguagem da pura ética. No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui,

portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. (LUKÁCS, 2009, p. 72)

No caso de *Pepetela*, o *ethos*¹⁹ torna-se peça-chave na construção das personagens alegóricas, pois é a partir dele que o autor colhe vivências necessárias à construção dessa galeria de tipos capazes de expressar, por meio do mascaramento das palavras, o complexo trato entre ficção e história. Numa das passagens de *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin aprofunda este olhar quando ressalta que:

A forma artisticamente criativa dá formas antes de tudo ao homem, depois ao mundo, mas mundo somente enquanto mundo do homem. Ela pode humanizá-lo diretamente, humanizando-o, animá-lo, colocá-lo numa relação axiológica tão direta com o homem que este mundo perde, ao lado dele, a autonomia de seu valor, torna-se apenas um momento do valor da vida humana. Em virtude disso, a relação da forma com o conteúdo, na unidade do objeto estético, assume um caráter singular e pessoal, enquanto o objeto estético apresenta-se como algum acontecimento original e realizado da ação e da interação do criador e do conteúdo. (BAKHTIN, 1998, p. 69)

Assim, ratificamos que um dos pontos que ampara essa singularidade estética de *Pepetela*, no que tange à forma, revela-se sobremaneira na condução do uso do recurso alegórico na confecção das personagens. É através delas que o autor traz à tona novas informações sobre o passado de sua nação e desperta novas percepções críticas sobre os males do Salazarismo. Sem enveredar pelo uso didatizante desse recurso, o autor angolano o utiliza mais com o intuito de estabelecer pontes com a história, com aquilo que Bakhtin aponta como pertencente ao campo do universo ético, criando dramas atravessados de humanismo e capazes de provocar reflexões sobre as tempestades de terror e sombra que permearam as vivências angolanas sob o regime ditatorial.

Na literatura brasileira, vários também são os autores que enveredaram pela construção de narrativas alegóricas centradas na crítica ao Estado de viés

¹⁹ A palavra grega *ethos* significa o modo de ser, o caráter e a partir dela se originou o termo ética. Segundo a Enciclopédia Digital Direitos Humanos II, “os romanos traduziram o *ethos* grego, para o latim *mos* (ou no plural *mores*), que quer dizer costume, de onde vem a palavra moral. Tanto *ethos* (caráter) como *mos* (costume) indicam um tipo de comportamento propriamente humano que não é natural, o homem não nasce com ele como se fosse um instinto, mas que é “adquirido ou conquistado por hábito” (VÁZQUEZ). Portanto, ética e moral, pela própria etimologia, dizem respeito a uma realidade humana que é construída histórica e socialmente a partir das relações coletivas dos seres humanos nas sociedades onde nascem e vivem. (Universidade Federal do Rio Grande. Ética Pública [2023]. Disponível em <https://eticapublica.furg.br/moral-e-etica?id=26>. Acesso em: 02 Ago. 2023.

totalitário criado a partir do golpe civil-militar de 1964. José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles, Carlos Heitor Cony, Ferreira Gullar, Marcelo Rubens Paiva, Frei Beto, Ignácio de Loyola Brandão, Ana Maria Machado, Chico Buarque de Hollanda, Dalton Trevisan, Ivan Ângelo, Paulo Leminski, Roberto Drummond, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'anna, Silviano Santiago, Sérgio Porto, Stanislaw Ponte Preta, Caio Fernando Abreu e Antonio Callado são alguns dos que emprestaram seu talento ao registro literário desta longa noite que o país atravessou. Dentre eles, destacamos este último por apresentar na sua obra ficcional *Quarup*²⁰ um panorama completo tanto dos fatos que precederam quanto dos que são concomitantes a essa *página infeliz da nossa*

²⁰ Publicado em 1967, *Quarup* é a obra mais significativa da produção literária de Antônio Callado. É um romance onde o Brasil do litoral se encontra com o do interior, onde os golpes políticos se sucedem mostrando a vulnerabilidade de nossa condição democrática e republicana. A narrativa se inicia em Pernambuco contando a história de Nando, um jovem padre que acreditava ser possível a recriação das missões jesuíticas do Sul do Brasil em plena Amazônia. Ainda em Pernambuco, Nando se apaixona por Francisca, mas a paixão é censurada por conta de um namoro que a jovem conserva com Levindo, um jovem estudante que auxilia os trabalhos das nascentes Ligas Camponesas.

Na sua travessia de Brasil, Nando, antes de chegar ao Xingu, passa pelo Rio de Janeiro, onde conhece pessoas das mais distintas esferas de poder do mundo político e jornalístico. Já tendo rompido com o celibato ainda em Pernambuco por meio de uma relação com uma inglesa, ele mergulha ainda mais no universo dos prazeres provando contato com o universo das drogas “burguesas”.

Do Rio, Nando parte para o Xingu e lá chega munido dos seus ideais civilizatórios e catequistas, que paulatinamente vão perdendo terreno para outras formas de compreender o mundo. Entre os intervalos de preparação para o *Quarup*, festa indígena que celebra a despedida e memória dos mortos, ele escuta pelo rádio a notícia do suicídio de Vargas e aos poucos vamos compreendendo a dimensão traumática desse gesto para a nação.

Na parte seguinte do romance, o leitor já se depara com um Nando homem bem diferente daquele repleto de ideais catequéticos. Ainda no Xingu, ele recebe a visita de Francisca, com quem torna possível a metamorfose do amor platônico em carnal, visto que a moça se encontrava na condição de solteira, pois seu noivo, Levindo, havia sido assassinado pela polícia em embates da luta camponesa.

Nando e Francisca retornam para Pernambuco. Porém, por conta de respeito à memória de Levindo, Francisca abdica do caso de amor com Nando e passa a dedicar-se ao magistério, mesmo sabendo que o rapaz havia renunciado a sua condição de sacerdote. Nesse contexto, as Ligas Camponesas estão vivendo o ápice de sua multiplicação por meio do governo de Miguel Arrais, que sabia habilmente costurar os interesses dos camponeses com os dos latifundiários sob as bênçãos da justiça social. Rapidamente Nando integra-se ao trabalho das Ligas.

Com o golpe militar de 31 de março de 1964, o presidente João Goulart é deposto e Arraes também é afastado do cargo de governador. Várias prisões dos líderes das Ligas Camponesas são efetivadas, e materializa-se um cenário de terror por meio de práticas de tortura que se dão no âmbito físico, psicológico e moral. Nando é preso, torturado e, quando sai da cadeia, resolve criar um “apostolado do amor”, um local na beira da praia onde todos que lá chegarem sejam livres para viver as pulsões intensas de seu desejo amoroso. É pelo amor que Nando cria sua alienação social. Mas, como dentro da alma de um guerrilheiro a chama da luta nunca morre, Nando resolve comemorar o décimo aniversário de morte de Levindo como se fosse um grande *Quarup*. Preparam comida e bebida enquanto que na cidade se organiza a grande Marcha da Família com Deus pela Liberdade. O ponto final da Marcha é a Casa de Nando, onde há uma grande luta que culmina com a prisão e espancamento do ex-sacerdote.

Após o período de recuperação, Nando, acompanhado de Manuel Tropeiro, resolve voltar às lutas e parte para o Sertão do país, agora adotando o nome de Levindo e seus símbolos de lutas e ideias para si.

*história*²¹. Como se manipulasse a construção de uma grande ópera, o autor carioca, quando destaca a quase ascensão e sucesso dos militares na tentativa de golpe a Getúlio Vargas, já parece prenunciar, nos capítulos iniciais, as agruras do que o país viveria nas décadas seguintes. O clima de tensão acompanha toda a narrativa e aumenta no epílogo quando já se observam os primeiros gestos autoritários dos que foram alçados, por vias ilegais, ao poder. É através deles que já se percebe no país não mais um clima de reformas e transformações sociais, mas de calabouço alegórico da esperança.

Desde seu primeiro romance *Assunção de Salviano*, datado de 1954, ano emblemático do suicídio de um dos maiores políticos nacionais, Getúlio Vargas, o escritor Antonio Callado enveredou por uma linha de criação onde história e ficção parecem se complementar. Por meio do mascaramento das palavras, que ocorre através do diálogo com o recurso da alegoria, ele traça um itinerário singular, fazendo-nos penetrar nos rincões do Brasil não apenas com o objetivo de nos colocar em contato com fauna e flora, como os ficcionistas regionalistas do século XIX²² faziam com fins deterministas e documentais, mas também de resgatar os vestígios humanizados das vivências. *A Madona de Cedro* (1957), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976), *Sempreviva* (1981) e *A Expedição Montagne* (1982) são alguns de seus romances que nos fazem enxergar o Brasil para além do Rio de Janeiro. Suas obras revelam outros sertões para além daqueles que Rosa já havia desbravado na companhia de Diadorim e Riobaldo. De acordo com Massaud Moisés, em *História da Literatura Brasileira*,

Essa diversidade geográfica implica diversidade temática, uma e outra repousando, porém, numa estrutura narrativa linear (sobretudo nas primeiras obras), a que não é estranho o impacto do romance policial, como, aliás, reconhece o autor, e numa visão da realidade brasileira que procura surpreender-lhe os traços (míticos) mais definidores, sejam os vinculados ao fanatismo religioso (nos romances iniciais), sejam os de natureza política do Brasil pós-64, no espaço da “esquerda festiva” e da guerrilha com seus desdobramentos (*Bar Don Juan*, *Reflexos do Baile*, *Sempreviva*), sejam os de feição etnográfica, remontando ao meio indígena para descrever a festa da ressurreição dos mortos e, por meio dela, tornada metáfora ou símbolo, denunciar o estado de coisas vigente nos anos 60 (Quarup) ou para mostrar

²¹ Fragmento da música de protesto “Vai passar”, de autoria de Francis Hime e Chico Buarque de Holanda. Essa canção se distingue de outras criadas pela dupla por dialogar em sua composição com o gênero samba-enredo.

²² Autores românticos como Visconde de Taunay e Bernardo Guimarães auxiliaram a sedimentação de uma visão regionalista preocupada com o registro e detalhamento da fauna e da flora brasileiras, dialogando inclusive com relatórios de cientistas naturalistas que desembarcaram no Brasil do século XIX em busca de registrar o exotismo de nossas paisagens naturais.

processo de extermínio do aborígine às mãos do branco predador (A Expedição Montaigne). (MOISÉS, 2000, p. 462)

Apesar da consonância com grande parte do pensamento do crítico, discordamos em parte de sua perspectiva crítica quando identificamos que ele atribui um caráter simbólico e não alegórico à relação entre o título da obra *Quarup*, festa de ressurreição dos mortos, e o momento histórico que o Brasil atravessava. Não podemos esquecer que esse é um tempo em que, frequentemente, corpos – em sua grande maioria jovens – desapareciam, às vezes sem deixar nenhum vestígio, sob o comando das forças que governavam o Estado brasileiro. Um tempo de literatura mais alegóricas que simbólicas.

Isso decorre do fato de que, diferentemente de uma construção simbólica que tem significado fixo e neste caso vincularia diretamente o Quarup a uma cerimônia sobre os mortos e assim encerraria a ideia, uma de caráter alegórico expande seus sentidos e permite a construção de intersecções com outras épocas históricas. É por meio dessa versatilidade do recurso alegórico que se consegue agrupar novos mortos ao ritual do Quarup. Ou seja, ele deixa de ser exclusivamente indígena para se tornar de toda a nação brasileira.

Outra informação que também destoa de nosso recorte teórico é a da caracterização desse processo como metafórico. Apesar de tanto a metáfora quanto a alegoria se fundamentarem no processo de associação entre a abstração e a materialidade, a primeira se apoia na semelhança entre elementos distintos enquanto a segunda desvincula-se de qualquer traço de similaridade, pautando sua configuração na arbitrariedade e na intencionalidade de quem a utiliza como recurso. É justamente essa intencionalidade que assegura o caráter mutável do significante na expressão dos significados, tornando possível o diálogo do texto com outros tempos.

Logo, retomando o debate entre símbolo e alegoria, acreditamos que, ao denominar como simbólica tal relação, o crítico paulista incorre num equívoco interpretativo bastante comum no universo literário, o do tratamento de alegoria e símbolo como termos sinônimos. Apesar de isso ocorrer com frequência, é necessário esclarecer que, numa relação simbólica, seria impossível o transbordamento de sentidos do Quarup para além do universo em que o ritual estava circunscrito (fato inclusive negado por ele quando sugere na sequência textual o estabelecimento de pontos de contato entre passado e presente). Aliás, é a arbitrariedade da relação entre significado e significante que define o que é cada um. No caso do símbolo, o

significado aparece vinculado a sua origem (por exemplo, pomba da paz e Espírito Santo, Cruz e Cristianismo) enquanto que no alegórico essa relação se alicerça na arbitrariedade, contribuindo de tal maneira para a ampliação dos limites interpretativos.

Além disso, legitimando as definições citadas, ao fazer tal integração temporal, Massaud Moisés envereda por um caminho que, ao invés de autenticar a presença do simbólico, admite a do alegórico. Isso acontece quando ele aponta existir todo um dinamismo embutido no uso do recurso simbólico. Segundo ele, é o símbolo que torna possível ao leitor fazer a transposição das barreiras temporais capazes de aliançar uma tradição milenar dos povos do Xingu (Misticamente atrelado à ideia de ressurreição dos mortos) ao momento violento pelo qual algumas famílias brasileiras atravessavam, testemunhando o desaparecimento e morte de seus filhos. Diante disso, ao assentar seu comentário numa relação arbitrária de significantes, o autor, ao invés de comprovar a presença do simbólico, ratifica é a do alegórico na composição da obra.

2.3 Alegorias: o recurso alegórico em distintas épocas

Objetivando reduzir embaraços metodológicos e teóricos, antes de prosseguirmos com nossa análise, faz-se necessário o aprofundamento da discussão sobre o recurso da alegoria, já que ele compõe a base de fundamentação de nossa tese a respeito da presença da personagem mutilada em *Yaka* e *Quarup*. Por ser um trabalho confeccionado sob os desígnios teóricos da Literatura Comparada, compreendemos ser importante esclarecer que, mais do que a identificação da personagem mutilada dentro das narrativas, nossa pesquisa se detém principalmente em investigar a funcionalidade alegórica dessa categoria dentro da composição dos respectivos romances. É isso que torna possível o estabelecimento dos laços comparativos entre as distintas obras.

Tânia Carvalhal, em *Literatura Comparada*, ao investigar as relações entre Tynianov, Mukarovsky, Bakhtin e outros teóricos, infere que a obra literária jamais pode ser reduzida à condição de documento sociológico ou fenômeno artístico isolado como queriam os formalistas do Círculo de Praga²³, mas como um grande sistema de

²³ “O Círculo Linguístico de Praga, que em seus estudos estabeleceu as bases das modernas investigações sobre a significância, foi fundado em 1926 por linguistas tchecos como Havránej,

correlações. É graças a essa constatação que ela passa a considerar como proficientes os trabalhos comparativos que consideram “não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto. Enfim, graças a isso, o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída dentro da narrativa” (2006, p. 48).

Portanto, como o fenômeno da alegoria está imbricado à funcionalidade da personagem mutilada, torna-se necessário o aprofundamento de sua investigação. De acordo com Carlos Ceia, professor da Universidade de Lisboa, organizador do e-*Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária*, etimologicamente, “o vocábulo grego “allegoría” significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”” (1998, p. 1). É um termo criado com o intuito de substituir, no mundo grego, o vocábulo *hypónoia*, que tinha por sinônimo significação oculta.

Desde sua gênese, a alegoria buscou ir além da simples definição de correspondência de ideias, pois sempre mostrou compromisso com o campo do *ethos* social no seu processo de configuração de uma relação entre significado e significante, pautada na arbitrariedade e na intencionalidade. Hansen, em *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*, destaca que a retórica antiga a enxergava como ornamento do discurso, ou seja, como um tropo de pensamento que se materializa por meio da substituição de um pensamento por outro que mantém com este uma relação de semelhança. Além disso, ele também ressalta que o verbo grego “*állegorein*” apresenta duplicidade de sentido, podendo tanto “significar “falar alegoricamente” quanto “interpretar alegoricamente” (2006, p. 08). Com isso, ele reforça caracteres desse recurso que lhes são imprescindíveis como a sua expressividade e capacidade hermenêutica. Ainda segundo ele, é por isso que

Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (...)Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua menor ou maior clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso. (HANSEN, 2006, p. 08-09)

Mathesius, Rypka, Trnka, por linguistas russos entre os quais Jakobson, Kartsevski e Trubetzkói e com a participação do etnógrafo russo Bogatyriov. Suas teorias seriam inicialmente regidas pelas do Formalismo Russo e vários integrantes renomados deste movimento reapareceriam no outro.” (Universidade de Brasília [2023]. Disponível em: < <https://bce.unb.br/produto/circulo-linguistico-de-praga-estruturalismo-e-semiologia/>> Acesso em: 03 Ago. 2023.

Observando ainda sua gênese, podemos garantir que a alegoria surge a partir da vinculação entre termos diferentes, por meio do recurso comparativo, obedecendo a uma funcionalidade criativa derivada da intencionalidade do autor. Logo, não deriva de uma relação gratuita, mas de relações amparadas nos valores que regem o ponto de vista de um autor sobre uma determinada sociedade. O império egípcio com seu manancial de hieróglifos é um dos primeiros onde a alegoria ganha posição de destaque, pois é nele que a relação entre a imagem e seu significado se pauta na arbitrariedade, dando inclusive aos decifradores de tais códigos ares de detentores de saberes divinais. O mundo grego também absorveu essa relação entre a alegoria e o campo do sagrado, tornando possível a associação entre sua galeria de deuses e os fenômenos naturais e humanos. Além disso, é importante destacar que a alegoria é um dos grandes recursos responsáveis pela transmissão de saberes nessa sociedade, em diferentes contextos de sua história. Foi através dela que autores da Antiguidade como Heródoto de Halicarnasso foram resgatados por outros do período clássico, ratificando sua função de elo entre o presente e o passado. Inclusive, foi justamente o domínio dessa ferramenta interpretativa que garantiu aos gregos a condição de desbravadores dos estudos hermenêuticos tanto no âmbito teológico quanto no filosófico e no artístico.

No campo das artes, a alegoria ganhou morada e acolhida suficientes para sua multiplicação no universo cultural grego. Ésquilo, Eurípedes e Sófocles são alguns dos tragediógrafos que criaram personagens capazes de atravessar o tempo e dialogar inclusive com a época atual. Sófocles, por exemplo, criador de *Édipo-Rei* e *Antígona*, dentre outras obras, tem até hoje suas personagens sendo revisitadas com a finalidade de provocar debates a respeito de valores caros à condição humana. Na Tragédia *Antígona*, continuação do drama de *Édipo-Rei*, após perder seus dois irmãos lutando numa batalha nas portas da cidade de Tebas, a filha de Édipo resolve desobedecer ao poder do rei de Tebas Creonte. Ela opta por fazer o enterro de Polinice, irmão que fizera oposição a Tebas, com todas as honrarias fúnebres necessárias ao seu descanso no pós-vida. Por conta de tal desobediência, ela é condenada à morte. Ao colocar valores humanos universais em conflito com outros de ordem local, o drama de Antígona se expande e pode até dialogar com o dos brasileiros que testemunharam a chegada ao poder de militares que optaram pela implantação de uma política de desumanização e de viés totalitário em 1964. Dependendo da época em que é reencenada, o embate Creonte *versus* Antígona é

reatualizado, ganhando assim outras camadas alegóricas de significação, já que, enquanto a personagem feminina “assume validade humana e se patenteia a grandeza de seu sacrifício” (LENSKI, 1971, p. 133), cabe a Creonte desempenhar o papel vinculado ao de “cumpridor” das obrigações do Estado, mesmo que este haja sob uma lógica moral destoante do respeito a valores morais universais

Em Platão, no livro VII, de *A República*, a *Alegoria da Caverna*, importante obra do campo filosófico, expõe, a partir de um raciocínio construído por analogia, uma discussão a respeito da importância da educação ou sua falta. Esse registro reforça quão popular era o uso desse recurso na sociedade grega. De acordo com Werner Jaeger, a criação platônica funciona inclusive como “uma alegoria da natureza humana e da sua atitude perante a cultura e a incultura, isto é, da *paideia* (formação/educação) e da *apaideusia* (ausência de educação)” (1986, p. 403). Por meio de homens aprisionados no interior de uma caverna, que não têm acesso ao mundo real, mas somente às suas sombras, Platão, conforme Roberto Machado, vai delineando as bases de seu pensamento filosófico amparado no “dualismo entre essência e aparência, inteligível e sensível, original e cópia, ideia e imagem” (1990, p. 25), revelando dessa maneira que a realidade a qual o homem toma por verdade não passa de uma ilusão derivada de seu universo sensorial. Tal constatação reforça a ideia de quão ilusória é a verdade apreendida pelos sentidos e do quanto isto contribui para afastar o homem da *doxa*, interpretada aqui como verdade suprema.

Maria Zenilda Grawnder, em *A palavra mascarada: sobre alegoria*, aponta que esse raciocínio analógico atravessado por outros de cunho ontológico foi bastante compartilhado por filósofos e poetas, auxiliando-os nas discussões cosmogônicas e facilitando a transposição da analogia mítico-religiosa para a de caráter filosófico. Segundo ela,

A dialética entre realidade e imaginário amplia-se para a questão da verdade, o pensamento ideal central nas preocupações platônicas no século IV a.C. Numa espécie de síntese do pensamento agnóstico e místico, o racionalismo de Aristóteles continua a adotar a atitude analógica como método importante no raciocínio e nas artes, permanecendo a alegoria como artifício retórico não só para as representações imaginárias e alcance da verdade filosófica, mas também na arte do discurso. Com Aristóteles, amplia-se a dialética entre as formas analógicas para conhecimento da verdade filosófica e as usadas para imitação ou falsificação da verdade pela palavra, entre pensamento filosófico, retórica, sofística e poiesis. A polarização envolve a crítica de poetas e retóricos, a necessidade de separação dos objetos da Retórica (arte de bem dizer) e da Poética (fazer, imitar formas), a definição do sentido das imagens e figuras, no plano apenas da ornamentos comuns e necessários de ambas as artes. A Analogia passa a pensar questões de Filosofia e Arte, questões

que continuam presentes nos estudos da Antiguidade latina e da Idade Média. (GRAWNDE, 1996, p. 37)

Amplamente consolidada como um recurso imprescindível, no mundo greco-latino, à transmissão dos valores éticos e morais de uma época a outra, a alegoria tornou-se uma das principais figuras utilizadas também por filósofos medievais para traçar pontos de contato entre a cultura pagã e a cultura cristã. Ela serviu inclusive como importante ferramenta de auxílio ao trabalho exegético que visava arrefecer dúvidas caracterizadas como heréticas. Foi por meio dela que a herança grega clássica e o Velho Testamento conseguiram estabelecer pontos de contato com o Novo Testamento, tornando possível, por exemplo, a interpretação dos sensuais poemas salomônicos do *Cântico dos Cânticos* como uma “terna” celebração do amor de Deus por sua noiva, a igreja. Santo Agostinho, filósofo escolástico estudioso da obra de Platão, defende, em sua obra, a importância da alegoria para a edificação do sentido de sua fé:

Já não julgava temerárias as afirmações da fé católica, que eu supunha nada poder retorquir contra os ataques dos maniqueus. Isto consegui-o eu por ouvir muitíssimas vezes a interpretação de textos enigmáticos do Velho Testamento, que, tomados no sentido literal, me davam a morte. Exposta assim, segundo o sentido alegórico, muitíssimos dos textos daqueles livros, já repreendia o meu desespero, que me levava a crer na impossibilidade de resistir àqueles que aborreciam e troçavam da lei e dos profetas. (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 85)

Já no Renascimento, a alegoria auxilia bastante o homem no desenvolvimento de um arsenal humanístico responsável pela sua libertação das amarras medievais, principalmente, através do estabelecimento de uma teia de intersecções com diferentes áreas do saber. Se antes o universo platônico estava aprisionado a uma aliança com a filosofia escolástica, na Renascença, essas correntes são quebradas e até pré-socráticos como Heráclito de Éfeso, Tales de Mileto, Pitágoras e outros são trazidos para o debate. O intuito maior desse resgate é tornar ainda mais móveis as fronteiras dos significantes que abarcam o mundo sensível, sem perder a interlocução com seu correspondente inteligível. De acordo com Hansen, nessa época

a alegoria deixa de ser pensada como a antiga instituição retórica a pensar: tradução figurada de um sentido próprio. Deixa, também, de funcionar como na hermenêutica medieval, que sob a letra da Escritura revelava a voz do Autor nas coisas. Em Marsílio Ficino, ela é um misto retórico-hermenêutico pois, segundo a orientação neoplatônica da sua interpretação, as “coisas elevadas” da ordem poética estão para além de qualquer conceito e a alegoria efetua um sentido inefável. Evidencia-se a questão da arte: a

alegoria é um dispositivo da invenção, incluindo o que a retórica antiga separava como elocução ou “ornamento”. Como *ars inveniendi*, a alegoria valoriza o engenho do sábio e do artista. (HANSEN, 2006, p. 140-141)

É por meio da exploração de tal recurso vinculado à engenhosidade que autores como Camões renovam a forma epopeia, tão cara aos clássicos, através do estreitamento de alianças entre os conquistadores do passado e os de seu tempo em obras como *Os Lusíadas*. No episódio do Velho do Restelo, por exemplo, mesmo ainda não vivenciando o máximo do espírito decadentista que só os séculos vindouros fariam brotar em Portugal, espírito inclusive que habitou os versos enevoados de nostalgia e saudade de um Fernando Pessoa, Camões consegue, através dessa ferramenta, estabelecer pontes entre as decadências de impérios passados (gregos e romanos) e a do seu torrão natal no seu tempo presente (Portugal das Grandes Navegações). Ele tece pontos de contato entre significantes que representam episódios distintos da história da queda dos grandes impérios ocidentais, mas que são apresentados sob a égide do mesmo significado que é o da decadência expansionista. Com isso, ele assegura o protagonismo da intencionalidade na construção do arcabouço alegórico de sua criação.

Entretanto, o mesmo mundo renascentista que viu a alegoria unificar, numa única linguagem, saberes oriundos da tradição greco-latina, do judaísmo, da alquimia, da astrologia, da anatomia, da literatura, dentre outros, também assistiu ao seu arrefecimento quando Martinho Lutero a desbancou de sua tradicional função religiosa, associando-a a uma imagem de obstáculo na relação entre o homem e o *verbum* divino. Isso fica evidente na sua tradução da *Bíblia* para o alemão. Nela, ele demonstra priorizar o literal em detrimento do alegórico. No entanto, por mais que tentasse se desvincular deste último, cedo percebeu o quanto ele era fundamental para a construção da ampla teia de significantes que habita o mundo sensível e torna possível a materialização, mesmo que mínima, do abstrato. Enquanto resistia ao que claro já se colocava, seus opositores encontraram, nessa falha interpretativa, um caminho para criticá-lo.

Inclusive, é esse espírito de crítica ao reformismo luterano que alimenta o nascimento de um outro contrarreformista, alicerçado num pensamento melancólico associado à ideia de perda, de angústia diante da finita condição humana, de medo diante do efêmero. É do embate entre estas duas cosmovisões tão complexas, as quais regem a vida do homem seiscentista, que surge a estética barroca. Este estilo

de época é assentado na imagem de um homem não mais relacionado ao exposto por *Vitruvius*, mas a um outro rodeado por esqueletos e ruínas. O homem desse contexto é uma espécie de síntese material da transitoriedade a que estava submetido.

É mais notadamente esse tom de melancolia que chama a atenção de Walter Benjamin, em sua obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, quando este vê pairar, sobre a sociedade de espírito decadentista de *fin de siècle*²⁴, um sentimento já experimentado pelo homem do período barroco. Também é importante destacar que, mesmo percebendo a repetição do sentimento, ele observa que sua materialidade, seu significante, apresentava-se sob distintas formas, revelando dessa maneira que “é sobretudo no plano da linguagem que as analogias entre as criações barrocas, as do passado recente e as contemporâneas ficam mais evidentes” (BENJAMIN, 2011, p.45). Terry Eagleton, em “*Walter Benjamin - rumo a uma crítica revolucionária*”, ressalta o potencial expressivo desse crítico em relação não só à capacidade analítica, mas também à de construir pontos de convergência sólidos entre perspectivas aparentemente díspares:

A descoberta progressiva de Walter Benjamin que marcou as últimas duas décadas não é realmente muito surpreendente, pois quem poderia ser mais atraente aos Marxistas ocidentais do que um escritor que consegue combinar maravilhosamente todo o iconoclasmo vigoroso de uma “estética de produção” materialista ao esoterismo arbatador da cabala? Quem de fato poderia ser mais atraente e persuasivo para nós, divididos como estamos entre tecnologia de mídia e meditação idealista? Na figura condenada e pungente de Benjamin vemos o reflexo de algo do nosso próprio desejo contraditório por uma jamais sonhada emancipação e um deleite persistente no contingente. A origem do Drama Barroco Alemão encontra-se na confluência desses impulsos, pois nada poderia ser ao mesmo tempo mais

²⁴ “O *fin de siècle* como representação inquietante começa precocemente na França, trinta anos antes do fim oficial do século. As temáticas que são evocadas à sociedade no curso dos anos 1890 surgem na alvorada dos anos 1880; na verdade, já nos anos 1870, quando da ocasião das amargas reflexões sobre a derrota alemã, já se nota sua presença. Essa precocidade está ligada à coincidência de três fenômenos independentes que vão produzir efeitos cumulativos para o apogeu do tema da decadência ou da degenerescência associada à ideia do *fin de siècle*. O primeiro é a incerteza política que dura de 1871 a 1878 e a hostilidade de uma fração importante dos intelectuais ligados ao Império ou a Ordem moral diante da emergência do novo regime.(...) O segundo fator incitando a um humor do “declínio” é o clima econômico geral de depressão após a quebra das bolsas de 1882, as dificuldades agrícolas e a inquietude ligada à fraqueza demográfica francesa em comparação ao desenvolvimento da população alemã e dos países “anglo-saxões” atestadas pelo desenvolvimento de suas colônias de povoamento.(...) O terceiro motivo central e mais importante na temática *fin de siècle* é aquele de uma crise moral, fundamento secreto dos declínios materiais precedentes: o pessimismo, a exacerbação das paixões e as excitações nervosas seriam produzidos pela civilização moderna.” (CHARLÉ, Christopher. *Fin de Siècle*. Trad: KOSICKI, João; STELLA,Marcello. PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.25.1, p.248-264, 2018. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/148859-Texto%20do%20artigo-305790-1-10-20180813.pdf. Acesso em: 18 Set. 2023.

ousadamente dialético e mais intrigantemente arcano do que o *Trauerspiel* – o drama barroco alemão – do século dezessete. (EGLEATON, 2010, p.19)

Por conseguinte, ao apontar que Benjamin consegue construir uma obra, concomitantemente, dialética e enigmática, o crítico inglês comprova a singularidade desse estudioso que resgatou a alegoria para o centro do debate estético moderno. Ele também enfatiza que, através da análise de dramas barrocos alemães do século XVII, Benjamin consegue extrair peças-chave para a compreensão do universo artístico de sua época. Segundo Egleaton, é na *Origem do drama barroco alemão* que Benjamin traça os primeiros paralelos entre a alegoria e a teoria das correspondências, aproximando-a do judaísmo. Segundo Gershom Scholem, a base da teoria das correspondências que fundamenta o conceito de alegoria na obra de Benjamin guarda uma profunda relação com a mística judaica:

Os cabalistas haviam tentado penetrar e mesmo descrever o mistério do mundo como reflexo dos mistérios da vida divina. As imagens em que suas vivências se haviam cristalizado estavam por demais entrelaçadas com a experiência histórica do povo judeu.” (SCHOLEM, 1978, p. 7-8).

Com isso, autenticamos que Benjamin amplia o debate em torno da associação entre ideia e representação para além do campo teológico, acrescentando elos com outras searas do conhecimento como a da história, tão bem destacada por Scholem. Em *Origem do drama trágico alemão*, muitas são as passagens de tom metalinguístico em que o crítico alemão discute necessariamente essa relação entre conceito e representação. Numa delas, ele assevera que

O conjunto de conceitos que servem à representação de uma ideia presentifica-a como configuração daqueles. De fato, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. São antes a sua disposição virtual objetiva, são a sua interpretação objetiva. Se elas não contêm em si os fenômenos por incorporação e nem se dissipam em funções, na lei dos fenômenos, na “hipótese”, coloca-se então a questão de saber de que modo elas alcançam os fenômenos. A resposta é: na sua representação. Em si, a ideia pertence a um domínio radicalmente diverso daquele que apreende. O critério para definir a sua forma de existência não pode, por isso, ser o de dizer que ela compreende em si aquilo que apreende, por exemplo, como o gênero compreende em si suas espécies. Não é essa a tarefa da ideia. O seu significado pode ser ilustrado por meio de uma analogia. As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. (BENJAMIN, 2011, p. 22)

Assim, percebemos que, para Benjamin, é através da análise da interação, dessa dinâmica de inter-relacionamentos entre as ideias e suas representações, que o crítico deve pautar sua investigação metodológica. Segundo ele, é por meio das frestas residentes entre esses diálogos que se torna possível inferir verdades não

entrelaçadas à fixidez, mas à fluidez e ao dinamismo derivados dos intercâmbios entre as partes que compõem a obra. Aliás, é a partir desse olhar assentado na troca recíproca entre essas partes que Benjamin passa a compreender o texto literário como uma grande constelação. Conforme Flávio R. Kothe, de acordo com Benjamin,

cada parte devia iluminar as outras e, assim, ser também iluminada por elas, num processo de lusco-fusco que estabelece uma dinâmica de conexões sempre renovadas entre todas as partes, dando-se uma sugestão de totalidade não rígida nem ditatorialmente exclusiva. (KOTHE, 1976, p. 28).

Portanto, tal pensamento, além de esclarecer a complexidade dessas relações, também revela as bases que fundamentam a predileção de Benjamin pela análise do alegórico. A propósito, é por meio desse recurso que o crítico passa a investigar o texto literário para além da fronteira do que está exposto. Isso fica evidente na seguinte passagem em que ele destaca a função do alegórico intriguista na construção de novas camadas de significação no drama barroco alemão:

O organizador do seu enredo, o antecessor do coreógrafo, é o intriguista, um terceiro tipo ao lado do déspota e do mártir. As suas infames maquinações despertavam o interesse do espectador dos dramas de assunto histórico e político, um interesse tanto maior quanto reconhecia nele, não apenas o domínio da atividade política, mas ainda um saber antropológico, e mesmo fisiológico, que apaixonava o público. O intriguista de nível é todo ele inteligência e vontade. (BENJAMIN, 2011, p. 95)

Dessa forma, notamos que, para Benjamin, a relação entre o alegórico e o literário apresenta vínculos profundos, visto que é no texto artístico que cada significado passa a carregar, em seu âmago, a possibilidade de se transformar em novos significantes de outros significados. Logo, se o alegórico significa “dizer o outro”, então aquilo que está dito no texto literário apresenta outras camadas de dizeres capazes de trazer à tona, ainda, as vozes daqueles que foram calados e censurados noutros tempos. Com isso, diferentemente de uma concepção aurática de literatura, amparada e circunscrita nos valores da classe dominante, Benjamin reverencia uma outra que coloca em evidência a arte alegórica como “expressão artística de membros da classe dominante insatisfeitos com a sua dominação” (KOTHE, 1976, p. 38).

Por conseguinte, constata-se que é no plano do inconformismo e da indignação que o alegórico se sedimenta e se multiplica, tornando-se ferramenta comum a todos aqueles que na modernidade enxergam a criação literária como um campo de subversão, luta e transformação. As obras de Pepetela e Antonio Callado

foram escolhidas como objetos de estudo dessa tese, precisamente por manterem uma relação intrínseca com esta concepção de alegórico, pois, apesar de escritas por membros de classes sociais hegemonicamente dominantes, implodem os valores dessa classe e desse sistema ao fazer emergir vozes sociais até então silenciadas e perseguidas.

Com isso, voltando ao cerne do pensamento de Benjamin, podemos compreender que, possivelmente influenciado por essa sede de renovação da crítica literária, ele apontou caminhos inéditos no que tange ao tema da análise das relações de correspondência entre arte e sociedade, mostrando que o objeto artístico jamais pode ser tomado como algo pronto, definitivo, aurático, simbólico e atemporal. Conforme sua visão, como o universo do *ethos* social é marcado pelo dinamismo e pela inconstância, nada garante que uma obra tomada como aurática hoje receba a mesma classificação amanhã. Além disso, ele ainda aponta que experiências de choque como as vividas pelo homem do início do século XX ocasionaram a destruição por completo da aura, impedindo-a de proliferar sua realidade sacralizada e imbuída de valores enaltecidos da classe burguesa na literatura moderna.

Ainda sobre o debate em torno do alegórico e do aurático, Flávio Kothe sobreleva que, em Benjamin, ambos guardam como traço comum a condição de serem representações de um outro, “mas se distinguem fundamentalmente na medida em que o outro da alegoria é o outro reprimido, enquanto que o da aura é a representação de uma superioridade sacralizadora” (KOTHE, 1976, p. 37-38) e distante. Para Benjamin, enquanto a arte aurática é compreendida como simbólica, opressora e estável, a alegórica é caracterizada como dinâmica, transgressora e móvel, pois guarda, no seu íntimo, as transformações dos tempos históricos.

Diante de tal observação, faz-se necessário lembrar que, durante todo o período romântico, época a qual Benjamin utiliza como contraponto da defesa de sua tese, a literatura convive com a hegemonia da aura e do símbolo. Ambas eram vistas pelos românticos como ferramentas estéticas que muito os auxiliavam na construção de narrativas envolvidas com a sedimentação de um ideário nacionalista. Apoiados numa perspectiva elitista e burguesa, esses autores fizeram do símbolo um porta-voz de sua classe e de seus valores, associando-o claramente às vivências de suas personagens heroicas. A propósito, não podemos esquecer que tais personagens são personificações, em sua maioria, dos princípios morais defendidos pelos fundadores

dos Estados Nacionais europeus. Segundo Goethe, um dos maiores representantes dessa estética,

Há uma grande diferença entre o poeta procurar o particular para chegar ao geral e contemplar o geral no particular. No primeiro procedimento temos uma alegoria e o particular serve apenas como exemplo, como caso exemplar do geral. Mas na segunda situação, estamos de fato perante a natureza da poesia: ela dá expressão a um particular sem pensar no geral e sem apontar diretamente para ele. Que for capaz de apreender como coisa viva dispõe ao mesmo tempo do geral, mesmo sem disso ter consciência, ou só chegando a tê-la mais tarde. (GOETHE, 1992, p. 189)

Ao indicar que o símbolo é uma manifestação do geral (ideal) no particular (objeto), Goethe ratifica que qualquer representação de ordem simbólica, ao contrário da alegórica, sempre estará apta a revelar uma visão harmônica entre natureza e homem, entre sujeito e objeto. Além disso, ele ainda afirma que o símbolo sempre está envolto em surpresas, aparece de forma sorrateira para só depois ganhar, paulatinamente, mais sentido dentro do contexto, enquanto que a alegoria obedece ao princípio da alusão direta, ou seja, nada oculta, pois é a confirmação de tudo aquilo que já foi exposto textualmente. Logo, para os românticos o símbolo é inferido como um supremo produto da imaginação criadora e inesgotável, uma espécie de universal concreto capaz de sempre manifestar uma visão da totalidade, enquanto que a alegoria é caracterizada como limitada, previsível, desinteressante e incapaz de realizar a fusão do subjetivo com o objetivo.

Apresentando uma postura que vai de encontro à do autor romântico, Benjamin defende que a alegoria não pode ser analisada como um mero modo de ilustração significativa e nem como uma “retórica ilustrativa através da imagem, mas como expressão assim como a linguagem e também a escrita” (BENJAMIN, 2011, p. 173). Ao contrário de Goethe e Schelling que tinham predileção pela visão harmônica entre homem e natureza, significado e significante, ideia e forma, Benjamin interessa-se pela distância “entre o que está dito e o que se quis dizer” (MERQUIOR, 1969, p. 106). Isso fica evidente quando analisa os poemas de Baudelaire e revela que, por traz de sua lírica implosiva, esconde-se uma crítica contumaz à sociedade de consumo, onde qualquer objeto está condenado a ser mercadoria, inclusive a própria poesia.

Diante disso, notamos que, para Benjamin, a relação entre o alegórico e o literário apresenta vínculos intensos, pois, se o alegórico significa dizer o outro, então aquilo que está dito no texto literário é travessia para outras paragens significativas e

criativas. Se, para o autor romântico, o símbolo era a tradução de uma sociedade assentada sobre a paz burguesa, para o moderno, a alegoria passa a ser indispensável para se fazer a implosão dos valores da classe hegemônica. É justamente por conta disso que ela se multiplica tanto no território moderno. E, por fim, com o intuito de concluirmos o debate em torno das diferenças entre símbolo e alegoria, apresentamos o pensamento de José Guilherme Merquior, em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, que, amparado no olhar benjaminiano, diferencia assim o conceito clássico-romântico de símbolo do conceito moderno de alegoria:

O símbolo tem uma natureza “plástica” porque é condensação imediata da ideia na forma adequada; a alegoria, em vez disso, é “temporal”, porque sempre exprime algo diverso do que se pretendia dizer com ela. Cifras do passado esquecido, as alegorias são a marca da História vista como “Paixão do mundo”: como dolorosa e inacabada, significativa apenas na medida em que se arruína. As alegorias correspondem no reino das ideias, ao que as ruínas são no reino das coisas. As alegorias pressupõem a fungibilidade do particular: no mundo alegórico, cada objeto pode representar um outro. O universo concreto aparece desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros; nada merece uma fisionomia fixa. Mas essa mesma alusividade dos objetos os torna mágicos e atraentes; o mundo indiferenciado se converte num tesouro de sentido. (MERQUIOR, 1969, p. 104-105)

Indo ao encontro desse manancial de descobertas, Gagnebin, ao analisar a obra de Benjamin, aponta que, enquanto o símbolo expressa a utópica condição de evidência de sentido numa atmosfera imediatista, a alegoria

extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas (GAGNEBIN, 2013, p. 38).

E é propriamente no interesse pelo inacabado, pelo inconcluso que reside, no olhar alegórico de Benjamin, a recusa pela ideia de apreensão totalitária do sentido, inclusive, daquela advinda do plano histórico, pois, sendo a interpretação alegórica também de cunho historicista, ela também compartilha de uma visão de história assentada na fragmentação e na desestruturação. Ou seja, algo que vai de encontro ao que é proposto pela história oficial.

Ao trazer à tona novas verdades através da alegoria, Benjamin, influenciado por sua formação marxista, aponta que, sob a espessa camada de equilíbrio e tranquilidade em que a história oficial parece se contrabalançar, existe uma outra que se constrói pela via contrária e tem nos excluídos seus protagonistas.

Para ele, “a história está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade” (BENJAMIN, 2011, p. 189) e não pode ser confundida com uma sucessão de quadros inertes. Deve ser entendida como uma constelação aberta a diálogos incessantes e dinâmicos com outras galáxias de sentidos, principalmente, quando revela as vozes daqueles os quais um dia usurpou. Por isso o crítico alemão destaca ser tão essencial investigarmos o passado não com o intuito de resgatá-lo em sua integridade, mas de entender como ele se reconfigura no tempo presente sob os anseios ideológicos de quem manipula seu retorno. Flávio R. Kothe, a respeito da repercussão desse tema em Benjamin, destaca que

Voltar-se para o estudo do passado é, então, essencial não só pelo fato dele constituir o presente, pois a Benjamin importa basicamente como o presente reconstrói o passado, mas porque o presente, não concretizando nitidamente o futuro, é capaz, contudo, de lamentar a felicidade perdida no passado. Sua realização poderia não trazer a felicidade almejada, mas sua frustração dá a dimensão da felicidade possível. E a obra literária seria o registro disso, correspondendo, portanto, às ruínas das potencialidades não construídas na história. (KOTHE, 1976, p. 42)

Logo, observa-se que a fisionomia alegórica da história natural se mostra na literatura sob a forma de ruína. É por meio da disseminação desse olhar que Benjamin aponta ser a literatura uma espécie de espaço de ruínas materializadas dos escombros derivados da queda, da demolição, do desmoronamento, ou no âmbito modernista, da implosão do prédio da História. Ao investigar o Barroco, por exemplo, ele vê nas caveiras indícios da materialização da melancolia derivada do encontro do homem seiscentista com sua condição efêmera. Interpreta-as como ruínas alegóricas de um tempo marcado pela forte presença da angústia derivada do embate entre Reforma e Contrarreforma. No entanto, é necessário esclarecer que o crítico não mantém sobre essa relação entre literatura e história uma visão reducionista, já que não compreende a obra de arte como mera documentação histórica, mas como espaço de integração entre homem, estética, arte e tempo. Jeanne Marie Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin*, mostra quão relevante é a ruína para o trabalho do crítico alemão quando ressalta que

A obra de arte constrói, por assim dizer, sua própria fogueira e sua última verdade será o fogo que a consome. A crítica não deve, pois, preservar a beleza da aparência sensível, mas, uma vez reduzida a ruínas, prender-se a esses destroços e deles fazer objetos privilegiados de sua meditação. Para se tornar objeto de saber, o objeto deve ser histórico de ponta a ponta, ser desnudado e dissecado. Essa concepção devastadora da crítica está nas antípodas de toda a identificação ou de toda boa vontade hermenêutica que se esforça por manter o calor da imediaticidade; no entanto, essa concepção,

visa sim, a verdade da obra, mas da obra “salva”, isto é previamente destruída e reduzida a ruínas. (GAGNEBIN, 2013, p. 45)

Diante de tal percepção crítica, ratificamos que nossa tese sobre a personagem mutilada em *Yaka* e *Quarup* dialoga com essa sugestão benjaminiana de meditação sobre os destroços alegóricos, pois nosso estudo sobre a categorização desse elemento estrutural apresenta uma interlocução direta com esse conceito de ruína defendido por Benjamin. Apesar de os dois autores terem produzido obras em culturas e tempos distintos, o que nos move é o interesse em investigar a maneira como ambos fizeram uso do recurso alegórico para confeccionar a categoria de personagem que denominamos como mutilada.

Além disso, também há o interesse em entender como, através dessa categoria, os romancistas conseguiram comunicar as violências praticadas pelo Estado de viés totalitário que governou seus países durante parte do século XX. Por mais que esses indícios da barbárie praticada por esses regimes estejam ancorados no conjunto de práticas do Estado Totalitário exposto por Hanna Arendt (2013) em *Origens do Totalitarismo*, entendemos que o conjunto de significantes oriundo de tais práticas apresenta um catálogo amplo e diverso de categorizações. Logo, devido a tal extensão, optamos por um recorte temático centrado na mutilação, visto ser esta passível de materialidade no campo da ficção, principalmente no espaço da criação de personagens, abrindo inclusive possibilidades de investigação nos âmbitos moral, físico e psicológico.

2.4 Significantes da violência: os bastidores do autoritarismo

Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino (1998), em *Dicionário de política A/Z*, destacam que a linguagem da política se assenta sobre a ambiguidade, pois “a maior parte dos termos usados no discurso político tem significados diversos. Essa variedade depende do fato de muitos termos terem passado por longa série de mutações históricas” (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 09). Ditadura é um deles e tem sua origem no termo romano *dictatura*, que, bastante diferente do seu significado moderno, servia para designar um órgão extraordinário romano que era ativado para agir frente a situações graves de emergência, sob limites constitucionais e temporais, frente a um problema enfrentado por aquela sociedade.

No decorrer do tempo e principalmente no século XX, o termo ganhou novas acepções e uma delas é a de regime não democrático, caracterizado pela alta concentração de poderes ilimitados na mão de uma pessoa ou de um grupo. Além disso, a precariedade na adoção de regras claras sobre o processo de sucessão de poder também tem se tornado uma de suas marcas mais constantes. Inclusive, no que tange a esse tema da natureza do poder, as ditaduras se comportam de maneiras distintas e guardam profundas relações com os contextos políticos que as geram. Conforme Franz Neuman, são essas peculiaridades que lhes rendem as seguintes classificações: “autoritárias”, “totalitárias” e “cesaristas” (NEUMAN, Franz, 1957, p.20 Apud BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, 374-375). As primeiras fundamentam-se numa busca de manutenção de uma grande massa social despolitizada e exercem seu poder de coerção através do exército, da polícia, dos magistrados e da própria burocracia governamental, conseguindo manter sob repressão os que lhe fazem oposição. As ditaduras de Franco e de Salazar na Península Ibérica ilustram bem este grupo. As que se enquadram no segundo têm na Alemanha nazista e na Rússia stalinista seus maiores exemplos e se erguem a partir da criação de uma grande estrutura de controle e coerção social, amplamente defendida pelas massas que no poder dela se sentem representadas. Por meio de um partido único, esvaziam o debate político, criando offensivas propagandistas capazes de penetrar em todos os rincões das esferas públicas e privadas, condenando qualquer rastro de oposição ao desaparecimento, à violência e ao terror. As do terceiro grupo se diferenciam principalmente das do anterior pelas ausências do partido único e de uma política propagandística de intensa capilaridade social. São ditaduras de viés mais personalista e têm nas de Napoleão e Cromwell seus principais exemplos históricos. Hanna Arendt (2013), em *Origens do Totalitarismo*, destaca que, como os sistemas políticos são dinâmicos, essas ditaduras estavam sempre envoltas em profundas transformações para tornarem-se cada vez mais eficazes em seus propósitos de controle da população. Muitas vezes eram os fatores financeiros quem interferiam drasticamente nesses processos, impedindo as de natureza autoritária de alcançarem a tão almejada condição totalitária:

Depois da Primeira Guerra Mundial, uma onda antidemocrática e pró-ditatorial de movimentos totalitários e semitotalitários varreu a Europa: da Itália disseminaram-se movimentos fascistas para quase todos os países da Europa central e oriental (os tchecos — mas não os eslovacos — foram uma das raras exceções); contudo, nem mesmo Mussolini, embora useiro da

expressão “Estado totalitário”, tentou estabelecer um regime inteiramente totalitário, contentando-se com a ditadura unipartidária. Ditaduras não totalitárias semelhantes surgiram, antes da Segunda Guerra Mundial, na Romênia, Polônia, nos Estados bálticos (Lituânia e Letônia), na Hungria, em Portugal e, mais tarde, na Espanha. Em todos esses países menores da Europa, movimentos totalitários precederam ditaduras não totalitárias, como se o totalitarismo fosse um objetivo demasiadamente ambicioso, e como se o tamanho do país forçasse os candidatos a governantes totalitários a enveredar pelo caminho mais familiar da ditadura de classe ou de partido. Na verdade, esses países simplesmente não dispunham de material humano em quantidade suficiente para permitir a existência de um domínio total — qualquer que fosse — e as elevadas perdas populacionais decorrentes da implantação de tal sistema. Sem muita possibilidade de conquistar territórios, os ditadores desses pequenos países eram obrigados à moderação, sem a qual corriam o risco de perder os poucos súditos de que dispunham. (ARENDR, 2013, p. 278- 279)

É importante ressaltar que moderação reflete, no pensamento de Hanna Arendt, a impossibilidade de alcance do *status* de ditadura totalitária, mas não a abdicação do uso da violência para se perpetuar no poder por meio da instalação de um estado de exceção. Para Agamben, nazismo e fascismo, por meio da excepcionalidade constitucional, instauraram um tipo de regime que “permitia a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político” (AGAMBEN, 2004, p. 12). Logo, se, em solo europeu, a anulação do aparato jurídico era uma realidade vivida por muitos, na periferia do capitalismo, as influências de tal política se multiplicaram e foram responsáveis pelo estabelecimento de políticas fundamentadas na consolidação desse estado de exceção.

Em Portugal, Salazar, durante o Estado Novo (1933-1974), é o governante que incorpora essa política, tornando-a mais nítida à medida que adota leis cada vez mais severas e violentas para controlar as vidas daqueles que residem em domínios do império luso situados para além das fronteiras da metrópole. Seu maior interesse era colocar a política a serviço da engrenagem do sistema capitalista de exploração das colônias. Dessa forma, ergueu os pilares da construção de uma aliança importantíssima entre as forças da política e as do capital, independentemente disso condenar a vida na colônia à barbárie. Através desse processo de retroalimentação, barbárie e ditadura se complementavam, pois era sob o manto do autoritarismo moral ditatorial que ele alegava defender a nação da “balbúrdia sanguinolenta” (TORRAL, 2000, p. 318), que alegava ter herdado da Primeira República. Max Horkheimer, em *Estado Autoritário*, critica o uso da violência para combater a própria violência: quando diz

Nada en la Tierra puede justificar la violència por más tiempo que el necesario para poner fin a la violencia. Si los adversarios tienen razón cuando afirman que después de la caída del aparato de terror fascista se desatará el caos, y no sólo por un momento sino indefinidamente, hasta que en su lugar aparezca otro nuevo aparato de terror, entonces la humanidad está perdida. Es un pretexto su afirmación de que sin una burocracia autoritária quedarían destruidas las máquinas, la ciencia, los métodos técnicos y administrativos, toda la satisfacción de necesidades a la que se há llegado en el estado autoritario.(HOCKHEIMER, 1980, p. 77)²⁵

Desse modo, assim como preconiza Hockheimer, Salazar torna sua política mais violenta que a da Primeira República, justificando para isso a necessidade de manutenção da estabilidade política e econômica. É por meio desse argumento de auxiliar a metrópole na superação de seus problemas severos de ordem financeira, que ele intensificou as violentas políticas de multiplicação dos pontos de cultivo de matéria-prima nas colônias (e o conseqüente aumento da exploração de mão de obra). Com isso, ele as transformou não só em fiadoras da alimentação da sede do império, como também em peças garantidoras de suas investidas no mercado comercial internacional.

Aproveitamos o ensejo para explicarmos que o emprego do termo “violentas”, feito anteriormente para qualificar tais políticas, justifica-se, principalmente, porque elas foram assentadas a partir de muito sangue derramado através de bandeiras assassinas. Essas comitivas da morte, quando não exterminavam todos os membros de uma etnia, colocavam os sobreviventes para trabalhar em condições análogas à escravidão nesses grandes latifúndios que à época embrulhavam os sonhos imperialistas lusitanos.

Por meio da adoção de medidas como o Ato Colonial de 1930²⁶ (que contou sobremaneira com a ajuda da Lei Orgânica do Ultramar, mais conhecida como

²⁵ “Nada na Terra pode justificar a violència por mais tempo que o necessário para pôr fim à violència. Se os adversários têm razão quando afirmam que depois da queda do aparato de terror fascista se iniciará o caos, e não só por um momento, mas indefinidamente, basta que em seu lugar apareça outro novo aparato de terror, então a humanidade está perdida. É um pretexto sua afirmação de que sem uma burocracia autoritária cairiam destruídas as máquinas, a ciência, os métodos técnicos e administrativos, toda a satisfação de necessidades a que já se tenha chegado no estado autoritário.” (Tradução livre)

²⁶ “distingua o que era um homem branco e um “indígena” e até onde este poderia ir; os jovens, após os 14 anos, recebiam a “carta indígena”, comprovando estarem prontos para o trabalho; o assimilado recebia documentos comprovando estar “civilizado” desde que provasse estar seguindo certos quesitos, como “falar corretamente o português”, “ter profissão definida”, “apresentar bom comportamento”, “cumprir o serviço militar” etc.” (CAMPUS, 2004, p. 30. In: CAMPUS, Marilúcia Mendes. Do Salazarismo à Revolução dos Cravos: a História na literatura angolana. In: Revista do Centro de Estudos Portugueses. v. 24. n. 33. p. 27-54. Belo Horizonte: 01 de Jan. de 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.24.33.27-54>. Acesso em: 01 de Fev. de 2022.

Estatuto dos Indígenas), a Reforma Prisional do Ultramar e a Criação da PIDE²⁷, Salazar subjugou populações indígenas de colônias como Angola, deixando como principal marca de seu governo um lastro de desrespeito e violência.

Observando esse conjunto de medidas legislativas adotadas por Salazar, notamos que, diferentemente de um estado centrado somente no controle do indivíduo, o administrado por ele tinha fins econômicos maiores que o creditaram a focar o domínio das coletividades, daí a criação de instituições que trabalharam em rede com o objetivo de formatar as massas, já que essas eram as responsáveis pela base de sustentação da pirâmide da produção econômica do Estado Novo português. É essa política alicerçada no controle dos corpos que visava sua passividade e contribuição ao desenvolvimento do mundo capitalista do trabalho que Foucault denominou anos depois de biopolítica, essa espécie de política de domínio da vida em todas as suas esferas de existência tanto no plano individual quanto no coletivo. Esse pensamento é ratificado por Danner, quando destaca que, em Foucault, “A norma é tanto aquilo que se pode aplicar a um corpo que se deseja disciplinar como a uma população que se deseja regulamentar” (2010, p. 143). Além disso, em *Vigiar e punir*, Foucault também salienta que essa política está ancorada num biopoder que por ele assim é definido:

Ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por um lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dele uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 1975, p. 119)

Analisando a complexidade que envolve tal política, calcada no domínio das vidas que estão sob a égide do estado autoritário, outros estudiosos aprofundaram esse olhar foucaultiano, por meio de estudos voltados à investigação do controle das relações de poder. Entretanto, o foco agora não mais é somente nos instrumentos de controle da vida, mas no uso deles para se confeccionar uma política alicerçada na morte. Um deles é Achille Mbembe, filósofo camaronês que apontou ser a instrumentalização da morte por parte do estado de exceção um fator primordial que garante aos ditadores de poderes soberanos definir quem vive, quem sobrevive

²⁷ Polícia internacional salazarista que empregava violência nas suas ações contra os opositores do regime ditatorial.

e quem desaparece dentro daquela sociedade. Essa política que refuta a vida e celebra a morte recebe dele a denominação de necropolítica, uma política a partir da qual o Estado exerce sua soberania por meio de ações focadas na negação dos direitos humanos e dos princípios de cidadania, reduzindo o indivíduo a um corpo perecível. Ao creditar à soberania do Estado autoritário a decisão sobre as mortes, ele ressalta que

a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. (MBEMBE, 2016, p. 123)

Diante do exposto, observamos que políticas calcadas na desumanização dos indivíduos e alavancadas pela industrialização da morte, fato que atingiu seu ápice com a construção dos campos de concentração na Alemanha nazista, contribuíram significativamente para a ampliação dos significantes daquilo que até ali se entendia como violência praticada pelo Estado. Por meio de estudos como os de Hanna Arendt, Max Hockheimer, Agamben, Foucault e Mbembe, conseguimos enxergar pontos de intersecção entre as violências praticadas pelas ditaduras salazarista em Angola e a civil-militar no Brasil pós-1964.

Enquanto a liderada por Salazar se pautou num embate entre colonizado e colonizador, a brasileira se deu principalmente num contexto pós-Segunda Guerra Mundial, onde o mundo vivia o efeito da chamada Guerra Fria, que, de um lado, colocava países alinhados aos valores capitalistas dos EUA e, do outro, aqueles que compartilhavam dos valores socialistas da URSS. Sob a batuta do terror e do medo, militares brasileiros aliados ao capital estrangeiro norte-americano orquestraram a deposição de João Goulart, presidente democraticamente eleito para exercer o mandato até janeiro de 1966, iniciando uma ditadura autoritária que só se encerraria no ano de 1985. Apesar dessa vitória militar, focos de resistência ao golpe se espalharam na época por todo o país, materializando a insatisfação com os rumos antidemocráticos que o país havia tomado.

Considerada um evento catastrófico, traumático para a história da nação, a ditadura civil-militar brasileira, além de censurar as manifestações democráticas daqueles que lhe faziam oposição, também deflagrou contra eles uma série de violações e perseguições aos seus direitos como cidadãos. Esse conjunto de práticas violentas contribuiu intensamente para a sedimentação da tortura como política de

estado e como ferramenta-chave para a manutenção do controle sobre os corpos, inclusive daqueles que tiveram seus direitos civis usurpados. Elio Gaspari, em *A ditadura escancarada*, a respeito da prática da tortura destaca que:

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade. [...] A tortura envenenou a conduta dos encarregados da segurança pública, desvirtuou a atividade dos militares da época e impôs constrangimentos, limites e fantasias aos próprios governos ditatoriais. [...] A tortura tornou-se matéria de ensino e prática rotineira dentro da máquina militar de repressão política da ditadura por conta de uma antiga associação de dois conceitos. O primeiro, genérico, relaciona-se com a concepção absolutista da segurança da sociedade. Vindo da Roma antiga (“A segurança pública é a lei suprema”), ele desemboca nos porões: “Contra a Pátria não há direitos”, informava uma placa pendurada no saguão dos elevadores da polícia paulista. Sua lógica é elementar: o país está acima de tudo, portanto tudo vale contra aqueles que o ameaçam. O segundo conceito associa-se à funcionalidade do suplício. A retórica dos vencedores sugere uma equação simples: havendo terroristas, os militares entram em cena, o pau canta, os presos falam, e o terrorismo acaba. (GASPARI, 2014, p. 13-14)

É justamente na busca por esse ponto de vista dos perdedores, daqueles que foram combalidos de alguma forma pelas forças do estado de exceção, seja no Brasil, seja em Angola, é que empreendemos a construção desse exercício de Literatura Comparada entre as obras *Quarup* e *Yaka*, revelando, a partir da “dialética do confronto” (CARVALHAL, 2006, p. 7), a existência da personificação de ruínas alegóricas detentoras de informações oriundas das histórias das nações que inspiraram tais romances. Em nossa tese, a categoria personagem incorpora tal condição de ruína, pois, de acordo com Benjamin, é no âmbito estrutural onde residem os pormenores da história, principalmente no que tange a esta categoria, pois é através dela, sobremaneira, que o inscrito passa a “significar qualquer outra coisa” (BENJAMIN, 2011, p. 186). É através da personagem que a relação arbitrária entre significado e significante se materializa.

2.5 Personagem mutilada: uma ruína alegórica do estado autoritário

A princípio, é necessário destacar que enxergamos a categoria personagem como um elemento importantíssimo da própria composição da obra, pois é por meio dela que o autor insere informações do campo da ética, o que torna seu conteúdo muito mais abrangente do que um mero produto puramente cognitivo. De acordo com Bakhtin, a forma artística não pode ser tomada como um conceito puro

ou juízo puro, pois “tudo o que é conhecido deve ser posto em correlação com o mundo onde se realiza a ação humana, deve estar intimamente ligado à consciência agente.” (BAKHTIN, 1998, p. 39) Portanto, é por meio dessa simbiose entre forma e conteúdo que o campo da ética invade o território da arte, assegurando a singularidade do objeto artístico e a defesa de sua verdade.

É importante esclarecermos que o termo verdade aqui não pode ser tomado de maneira objetiva como algo genuíno ou autêntico, mas como a integração singular e plena entre as partes que compõem esse objeto artístico. No território ficcional contemporâneo, a crítica aponta que a verdade de uma obra se associa não mais a sua capacidade de espelhar o real, mas a de manter uma coerência interna entre o mundo imaginário das personagens e as situações por elas vivenciadas numa determinada realidade política, filosófica, sociológica e psicológica. Tal capacidade de estruturação revela a habilidade que um autor tem de tornar sua obra menos ou mais verossímil. Anatol Rosenfeld, em *Literatura e personagem*, destaca existir na verossimilhança um feixe de fatores que contribuem severamente para assegurar o caráter de ficcionalidade do texto:

Os textos ficcionais, apesar de seus enunciados costumarem ostentar o hábito exterior de juízos, revelam nitidamente a intenção ficcional, mesmo quando esta intenção não é objetivada na capa do livro, através da indicação “romance”, “novela” etc. Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objetivos, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa aparência de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor dos detalhes, à veracidade de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, GOMES, 2009, p. 20-21)

Diante disso, notamos que a inserção da personagem num texto contribui decisivamente para ratificar a força de seu caráter ficcional, visto que é através dela que o autor assegura uma performance equilibrada do seu índice de verossimilhança e multiplica o potencial de comunicação de suas intencionalidades. Mesmo assim, é importante destacar que categorias como espaço e tempo também são muito importantes para o desenvolvimento da narrativa. Porém, a sua vinculação ao universo da imobilidade, da estaticidade, afasta-as do componente alegórico (indicativo de movimento) que reside no cerne de nossa tese. Por outro lado, a da personagem, servindo como contraponto destas, distingue-se pelo movimento. É por

meio de seu dinamismo, derivado de sua aliança com a ação, que ela amplia sua capacidade de absorção das intencionalidades alegóricas do autor, interferindo diretamente na condução da história. Sobre essa relação entre enredo e personagem, o crítico Antonio Candido ressalta que:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, 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. O enredo existe através das personagens: as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam. (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, GOMES; 2009, p. 53-54)

Apesar do destaque dado por Candido à categoria personagem, é importante ressaltar que ele não a coloca num patamar de superioridade, mas como elemento que ganha relevância através dos intercâmbios que mantém com o contexto e com os demais elementos estruturais que compõem o tecido ficcional. Justamente por conta dessa posição de intersecção que ocupa na organização do romance e desse conjunto de pormenores que, alegoricamente, abriga sob suas diversas camadas de composição, selecionamo-la para desempenhar papel de destaque na investigação dos romances que servem de *corpus* a nossa tese.

Entretanto, para compreendê-la, faz-se necessário antes de tudo ater-se às suas origens e significados com o intuito de fundamentarmos a subcategoria por nós estudada, a do mutilado. De acordo com Massaud Moisés no *Dicionário de Termos Literários*, o vocábulo *personagem* deriva do latino *persona*, que servia para designar a máscara de cera utilizada por atores do teatro grego. Segundo o crítico, o termo também designa,

No interior da prosa literária (conto, novela, romance) e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são pessoas “imaginárias”; se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador. (...) A importância da personagem tem sido objeto de análise desde Aristóteles. Para o teórico grego, desempenha função menos relevante que a “trama dos fatos, porque a tragédia não é imitação de homens, mas de ações de vida, de felicidade ou de infelicidade”; “não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para que efetuem certas ações; por isso as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia. Conquanto Aristóteles privilegie a tragédia, é de presumir que o seu pensamento poderia estender-se à prosa de ficção. Em posição diametralmente oposta se situam os que consideram a personagem o

“sustentáculo do romance” de forma tal que “lemos romances antes de tudo pelas personagens que revelam. Isso é o que os torna tão fascinantes e instrutivos. (...) Outros partem da verificação empírica de haver íntima relação entre personagem e ação ou enredo, a ponto de um pressupor a outra: Apesar de Aristóteles afirmar que “sem ação não poderia haver tragédia, podê-la-ia haver sem caráter, parece óbvio que um depende da outra. É no fluxo da ação que a personagem mostra as tendências caracteriológicas que a distinguem das demais, e a ação implica um ou mais agentes. Desse consórcio profundo entre ação e personagem nasce a ideia, mais propensa à equidistância de que “evocar a materialidade de um personagem, torna-lhe tangível a presença e sensível o movimento, fazê-la dar três passos na rua, empurrar uma porta, adentrar um aposento – pode ser o alfa e o ômega da arte romanesca”. (MOISÉS, 2004, p. 396-398)

Mesmo não concordando com a integralidade do pensamento de Massaud Moisés, destacamos a convergência de parte de suas ideias com as do crítico Antonio Candido no que tange à relação estabelecida entre ação e personagem. Essa intersecção se dá principalmente quando ele agrega a essa discussão informações oriundas da Poética de Aristóteles a respeito da existência de uma relação recíproca entre o caráter da personagem e a configuração de suas ações na obra. Essa ideia guarda similitudes com as defendidas por Candido, quando este ressalta que é o desenvolvimento do conjunto de ações da personagem na narrativa quem configura o grupo de pormenores que ajudam o leitor a delineá-la e compreendê-la, principalmente, no que se refere ao desempenho de sua funcionalidade.

Consideramos este ponto de vista de suma importância, pois é através dele que identificaremos, nos romances de nosso *corpus*, as personagens mutiladas, objetos centrais de nossa pesquisa analítica, personas da ficção que materializam ruínas históricas das violências praticadas pelas Ditaduras Salazarista e Civil-militar brasileira em seus corpos. Antes de prosseguirmos, faz-se necessário esclarecer que, a respeito da relação hiponímica estabelecida entre as palavras mutilação e violência, a primeira constitui um dos ramos da segunda, que é considerada célula *mater* desse processo. Logo, primeiramente apresentaremos a definição de violência elaborada por Bobbio, Matteucci e Pasquino, em seu *Dicionário de política A/Z*, para só depois esmiuçarmos a de mutilação:

Por Violência entende-se a intervenção física de um indivíduo ou grupo contra outro indivíduo ou grupo (ou também contra si mesmo). Para que haja Violência é preciso que a intervenção física seja voluntária: o motorista implicado num acidente de trânsito não exerce a Violência contra as pessoas que ficaram feridas, enquanto exerce Violência quem atropela intencionalmente uma pessoa odiada. Além disso, a intervenção física, na qual a Violência consiste, tem por finalidade destruir, ofender e coagir. É Violência a intervenção do torturador que mutila sua vítima; não é Violência a operação do cirurgião que busca salvar a vida de seu paciente. Exerce

Violência quem tortura, fere ou mata; quem, não obstante a resistência, imobiliza ou manipula o corpo de outro; quem impede materialmente outro de cumprir determinada ação. Geralmente a Violência é exercida contra a vontade da vítima. Existem, porém, exceções notáveis, como o suicídio ou os atos de Violência provocados pela vítima com finalidade propagandística ou de outro tipo. (BOBBIO, MATTEUCCI; PASQUINO; 1998, p. 1301)

Apesar da definição de Bobbio restringir-se mais ao universo da violência física, é importante notar que ela ratifica nosso pensamento sobre a mutilação no que diz respeito a sua classificação como uma das interfaces da violência. Outro aspecto relevante é notar que a violência se materializa através, principalmente, do confronto com o outro, sendo este outro tanto um componente de si (a parte do sujeito que deflagra o ato violento contra si nos casos de suicídio ou de automutilação) quanto algo tão maior e equivalente à política institucional dos estados autoritários (política alinhada com a compreensão da tortura como mecanismo eficaz de controle social). Logo, se a mutilação deriva de um processo de violência ancorado nessa relação com o outro, é através da análise das ações das personagens e de suas interações com seus pares que identificaremos as peculiaridades que tornam possível classificá-las como mutiladas.

De acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2010), mutilar é um verbo e, quando observamos sua transitividade, verificamos que ele é transitivo direto, ou seja, exige um complemento verbal, um objeto, um alguém que ocupe a condição de mutilado. Ele tem por significado “privar um sujeito de algum membro; cortar um membro do corpo; desramar; trincar; destruir parte de; depreciar o merecimento de; amesquinhar; diminuir; reduzir; privar-se de algum membro ou de alguma parte do corpo” (2010, p. 1676). Em síntese, é uma palavra que aparece associada à ideia de perda, de corte, de destruição, de ruptura assentada sobre a práxis da violência. Inclusive, transpondo esse conjunto de sentidos para nossa tese, percebemos que ele se incorpora ao cerne da nossa análise, principalmente, à ideia de que a personagem mutilada é uma espécie de ruína alegórica de um tempo histórico marcado pelas práticas de um Estado autoritário. Logo, será por meio das análises das ações que envolvem tais personagens, personificações da condição de mutilados pelo autoritarismo, que conseguiremos identificar os atributos que lhes tornam singulares.

Por conseguinte, é importante salientar que, mesmo parecendo a mutilação uma marca nítida, perceptível, principalmente quando se dá no plano físico, é o contexto quem a diferencia da condição de simples corte e a vincula diretamente à de

violência, destruição, aniquilamento. Por conta disso, devemos ficar atentos não somente às ações das personagens, mas também ao conjunto de situações e informações tecidas sobre elas no que tange ao seu embate com as forças autoritárias deflagradoras de tais violências. Décio de Almeida Prado (2009), mesmo escrevendo sobre a personagem teatral, consegue transpor este universo e criar intersecções com o nosso, o das narrativas em prosa, quando afirma que três pontos são essenciais para o mapeamento dos caracteres das personagens: ficar atento ao que a personagem revela de si; o que ela faz ou que se propõe a fazer no desenvolvimento das ações; e, por último, o modo como as demais personagens a observam. Para o crítico de teatro, este é o tripé que sustenta uma análise proficiente, pois é a partir dele que se medirá a grandeza ou insignificância de tal elemento frente à composição de uma determinada obra literária.

Já Antonio Candido (2009) credita a grandeza de uma personagem ao seu grau máximo de complexidade, que é oriundo da quantidade, da qualidade e das formas de integração entre os recursos de caracterização utilizados pelo autor. Para ele, é graças a esses recursos, ou seja, é em virtude desses elementos que o romancista “utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor, [...] que o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito” (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, GOMES; 2009, p. 59). E.M. Forster, romancista e crítico inglês, em seu ensaio intitulado *Aspectos do Romance*, também destaca que uma personagem não se torna crível por ser uma transfiguração do real no ficcional, mas pela sua capacidade de convencimento, de entrosamento que mantém com os demais na construção de um ambiente que seja verossímil. Segundo ele, a personagem

é real quando o romancista sabe tudo a seu respeito. Ele pode não querer nos contar tudo o que sabe – muitos dos fatos, mesmo os que chamamos de óbvios, podem estar ocultos. Mas ele nos dará a sensação de que, embora a personagem não tenha sido explicada, ela é explicável, e conseguimos disso uma realidade de tal espécie como nunca teremos na vida cotidiana. (FORSTER, 1969, p. 48)

Além de tal contribuição, o crítico também se empenhou em apresentar uma teoria das personagens que as classifica em planas/estáticas ou redondas/esféricas. As primeiras “na sua forma mais pura, são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando lhes descortinamos mais de um fator, iniciamos o percurso de uma curva rumo da personagem redonda” (MOISÉS, 1999,

p. 398). Apresentam-se carentes de profundidade e sua personalidade não agrega nenhum caráter de surpresa. Também se apresentam subdivididas em tipos, quando “a peculiaridade alcança o auge sem causar deformação” (MOISÉS, 1999, p. 398); e caricaturas, “quando a qualidade ou ideia única é dilatada ao extremo” (MOISÉS, 1999, p. 398). Já as redondas são qualificadas como “proteicas”, “multiformes”, “complexas” e ostentam um maior cabedal de nuances psicológicas. Com isso, Forster criou uma hierarquia entre as categorias de personagens, situando no topo aquelas denominadas como redondas.

No entanto, a ânsia do crítico inglês em validar sua escala valorativa das personagens como se fosse modelo aplicável cedo encontrou resistência por parte de outros estudiosos em sua época e nos tempos que o sucederam. James Wood é um dos que pertencem a esse grupo dessintonizado com os ideais de Forster. Em sua obra *Como funciona a ficção*, ele aponta novas incursões por este tema, revelando que cada personagem, seja protagonista ou secundário, seja plano ou esférico, revela uma grandeza que não lhe permite ficar limitada aos desígnios impostos pela crítica de viés formalista ou estruturalista. Ele mostra que a grandeza de uma personagem reside principalmente na relação que ela mantém com o leitor, ou seja, na maneira como ela altera as percepções desse observador atento e privilegiado. Basta lembrarmos que, na trama de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, muitas são as personagens que desfilam diante dos olhos do leitor e que, se só tomássemos a teoria de Forster como modelo de análise, centraríamos nosso olhar nos envolvidos no triângulo amoroso, os mais esféricos, e pouca atenção daríamos a outros como a governanta Juliana ou um dos mais celebrados no imaginário leitor, que é o Conselheiro Acácio. Este último é considerado uma das mais célebres figuras da galeria queirosiana e incorpora o papel de um homem que encarna a futilidade e a artificialidade protocolar da vida burguesa lusa do final do século XIX. Para Wood, é a carga de humanidade da personagem quem de fato a coloca em evidência dentro da narrativa:

Se tentar distinguir personagens principais de secundários -personagens redondos e planos- e disser que eles se diferenciam na sutileza, na profundidade, no espaço que ocupam na página, terei de admitir que muitos personagens ditos planos me parecem mais vivos e mais interessantes como estudo humano, por mais efêmeros que sejam, do que personagens redondos a que supostamente estão subordinados. (WOOD, 20014, p. 94)

Além de Wood, outro crítico que também antagoniza com Forster é Edwin Muir. Em seu ensaio *A Estrutura do Romance*, ele também aponta falhas nessa hierarquização e destaca que há romances nos quais as mudanças mais importantes não são as que a personagem sofre no enredo, mas as ofertadas pelas distintas inferências que o leitor vai fazendo delas no decorrer da narrativa. Ele reconhece a grandeza da personagem esférica, mas não concorda com a pequenez e ausência de substancialidade na personagem secundária, pois é muitas vezes na integração entre elas que residem componentes caros ao gênero romance. Ratificando tal pensamento, ele cita inclusive o gênero romance dramático como sendo aquele em que, por meio do desaparecimento do “hiato entre personagens e enredo” (MUIR, 1975 p. 21), se promove uma eficiente integração entre as partes que compõem a obra:

Num romance deste tipo, a correspondência entre ação e os personagens é tão essencial que mal se pode encontrar termos para descrevê-la sem parecer exagerar, poder-se ia dizer que uma mudança na situação sempre envolve uma mudança nos personagens, enquanto toda a mudança, dramática ou psicológica, externa ou interna, ou é causada ou configurada por alguma coisa existente em ambos. (MUIR, 1975, p. 24)

Através disso, o crítico defende que no romance dramático a personagem é a ação e a ação é a personagem, ou seja, que ambas estão tão imbricadas e que qualquer mudança nos rumos da história causará transformações sutis ou profundas nas percepções que o leitor vai, paulatinamente, elencando sobre elas. Logo, para ele, mais importante do que rotulá-las e classificá-las como planas ou esféricas é entender todo o seu processo de desenvolvimento na trama, seu potencial de mudança e de cooptação de detalhes que muito poderão ajudar a elucidar situações polêmicas que envolvem mistério e violência, por exemplo.

Também é válido esclarecer que entendemos por romance dramático aquele que nasce da intersecção de dois métodos criativos distintos: um em forma de narração que relegava as personagens a um segundo plano para que só o autor atingisse a posição de destaque e um outro de natureza epistolar e focado no enaltecimento das personagens. É justamente devido à superação do isolamento de tais métodos por meio da construção de uma terceira via que críticos como Victor Hugo apontam, ainda no século XIX, o pioneirismo de Walter Scott em fazer de sua obra um espaço de experimento de um gênero que nem era predominantemente

narrativo nem epistolar, mas dramático em sua essência. Dessa confluência surgiu o romance dramático que foi definido por Hugo como um gênero:

no qual a ação imaginária se desenrole em quadros verdadeiros e variados, como se desenrolam os eventos reais da vida; que não conheça outra divisão que a das diferentes cenas a desenvolver; que seja enfim um longo drama, no qual as descrições substituiriam as decorações e os costumes, os personagens poderiam se pintar por si mesmos e representar, por seus choques diversos e multiplicados, todas as formas da ideia única da obra. Encontrareis nesse gênero novo as vantagens reunidas dos dois gêneros antigos, sem os inconvenientes. (HUGO, 1823, p. 37-38 Apud CANON, 2015, p. 202)

Apesar de não ser a preocupação central de nosso trabalho, apresentamos a definição de romance dramático mais com o intuito de facilitar a compreensão geral das funções desempenhadas pela personagem nas mais diversas estruturas de romance, pois acreditamos que sua potencialidade advém justamente dessa capacidade de performar de maneira tão distinta tanto em territórios que a lançam ao protagonismo quanto em outros que a relegam ao ostracismo. O crítico Antonio Candido ainda destaca que a grandiosidade das personagens está diretamente vinculada ao “sentimento de verdade”, comunicado por elas através da “impressão da mais lídima verdade existencial”, que são capazes de adicionar ao texto, “seja por meio de um enredo que ganhe vida através delas seja por meio delas, dando vida a um enredo” (2009, p. 54).

Devido à importância do enredo para nossa investigação sobre a categoria personagem nas obras que compõem nosso *corpus*, já que será através dele que poderemos delimitar, com maior precisão, os episódios da trama na qual ela poderá ser identificada como mutilada, deter-nos-emos, a seguir, tanto em definir os três tipos de mutilação que serão por nós estudados, a moral, a física e a psicológica, quanto em identificá-las em algumas cenas nas obras. Inclusive, a fim de tornar mais coesa nossa investigação, definiremos cada subtipo de mutilação com base no que já foi apresentado anteriormente sobre esse tópico e, logo em seguida, já abordaremos sua objetivação através da análise das interações das personagens nos enredos de *Yaka* e *Quarup*. Será essa a tônica que regerá a construção dos capítulos seguintes, que se dedicarão a esmiuçar e mostrar a existência do personagem mutilado pelo autoritarismo em nosso *corpus* sob as óticas dos três planos citados: o moral, o físico e o psicológico.

2.6 Mutilação moral em Quarup e Yaka – primeiros indícios

Retomando o significado de mutilação como corte, amputação, destruição de parte de algo, dilaceramento, ruptura praticada por um alguém de forma violenta, notamos que essa prática se insere, com exceção de quando o sujeito a pratica contra si (o que deixa de ser mutilação e passa a ser automutilação), num contexto relacional, onde existe um sujeito e um outro que lhe antagoniza, que o confronta e que serve de contraponto. Logo, escolhemos a mutilação moral como a primeira das três que formam a categoria personagem mutilado, no contexto das ditaduras que contextualizam os romances estudados, por conta de a compreendermos como o ponto de partida desse périplo de sofrimento, já que, no contexto dos governos autoritários, primeiramente se retira do sujeito as garantias morais que o colocam na condição de decidir sobre como agir para só depois cortar, de maneira violenta, seu corpo físico. Por fim, derivado desse processo, é que a situação traumática se instala, causando a ruptura do indivíduo com sua sanidade psicológica.

Conforme Cotrim e Fernandes, a palavra moral “vem do latim *mos*, mor-, “costumes”, e refere-se ao conjunto de normas que orientam o comportamento humano tendo como base os valores próprios a uma comunidade ou cultura” (COTRIM; FERNANDES, 2013, p. 325). Logo, o indivíduo age no mundo com base nos valores que regem o código moral de uma determinada sociedade, ou seja, é a partir dele que ampara suas decisões sobre o que considera justo, bom e correto. Segundo Aristóteles, em *A Política*, “a característica específica do homem em comparação com outros animais é que somente ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e de outras qualidades morais” (1997, p15). É por conta disso que a moral está tão ligada à questão do livre-arbítrio, da potencialidade despertada por seus julgamentos e escolhas.

Com isso, podemos afirmar que são os códigos morais, noções de bondade e de justiça compartilhadas por um grupo de pessoas num determinado contexto histórico, que definem se a conduta de um indivíduo é moral ou amoral. São eles que inspiram inclusive as normas jurídicas dos Estados. Tais normas, para se fazerem cumpridas, contam com o aparato de forças repressivas do governo que, por meio do exercício da coercibilidade, praticado através das ações da polícia e da justiça, obrigam os cidadãos a obedecer a elas. No entanto, é importante ressaltarmos que, diferentemente das normas jurídicas, as de ordem moral se assentam para além dos

domínios da lei, pois, em casos como os das ditaduras, nas quais cidadãos têm seus direitos e cidadanias violados e até usurpados, só lhes restam o código de moralidade para auxiliá-los no enfrentamento de suas escolhas. Isso decorre principalmente do fato de que, nos regimes ditatoriais, a lei fica plenamente contaminada por essa ideologia de caráter autoritário. É esse fato que torna tão próxima a moral do exercício da liberdade.

Tal aproximação decorre principalmente do fato de que a consciência moral do indivíduo reside, sobretudo, na sua capacidade de observar sua própria conduta em relação à coletividade social em que está inserido. É por meio desse exercício dialógico que o sujeito obtém como resultado a sua consciência moral, ou seja, sua capacidade para julgar seus atos, atribuindo-lhes um valor, uma importância específica. Somente mediante o desenvolvimento dessa sua capacidade de julgar é que ele se torna apto a escolher seu destino, sua maneira de ser no mundo, os rumos de sua própria história. É daí que advém a relação da moral com a liberdade.

Entretanto, mais do que uma simples conjugação de ideias, tais relações estão imersas numa teia de complexidades que nos exige um diálogo com a filosofia racionalista de Immanuel Kant. Optamos por esse viés porque, através de obras Kantianas como *Crítica da Razão Pura*, *A Metafísica dos Costumes*, *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, dentre outras, conseguimos estabelecer importantes vasos comunicantes com o eixo central de nossa investigação.

No que tange ao cerne das discussões sobre a filosofia moral kantiana, notamos que o dever moral, mais do que uma simples escolha para o filósofo iluminista, é um imperativo categórico, ou seja, uma ordem que se aplica a todos os indivíduos e que rege as ações destes amparada em princípios que acreditam lhes serem benéficos. Logo, se o indivíduo age conforme o imperativo categórico, ele estará agindo conforme o código moral da sociedade em que está inserido. Com isso, Kant ratificou que independe do arbítrio do sujeito ter ou não obrigações morais, pois a ele apenas lhe resta a decisão de agir ou não em conformidade com as leis morais que lhes são impostas. Dessa forma, ele passa a compreender o arbítrio humano como o poder que o indivíduo tem de escolher entre obedecer ou não àquilo que os imperativos categóricos lhe impõem. Segundo Guido Almeida, em *Liberdade e moralidade em Kant*,

Se o imperativo moral ordena incondicionalmente e ordena algo que podemos realizar tal como ordenado, isto é, incondicionalmente, é preciso distinguir o

agir em conformidade com o dever por dever do agir em conformidade com o dever moral por interesse em algo a que somos inclinados por um móvel sensível. Mas isso implica que a conformidade ao dever possa interessar por si mesma e, por conseguinte, que o simples conhecimento da lei moral possa ter uma força motivadora. Essa força motivadora é precisamente o sentimento de respeito que a lei moral infunde em nós pela consciência do dever, que por sua vez não é outra coisa senão a consciência da subordinação de nosso arbítrio a um imperativo. (ALMEIDA, 1997, p. 193)

Logo, se a palavra ditadura, originada a partir da latina *dictare* e que tem por significado ditar ordens, carrega, no seu âmago, a força de um termo imperativo, não será difícil interpretá-la como significante de um regime político que se caracteriza pela implantação de uma consciência de dever amparada na subordinação do arbítrio do indivíduo a um código moral mutilado, ou seja, um código repleto de cortes que reduzem as possibilidades de escolha do indivíduo dentro da sociedade. É importante lembrar que os princípios que regem o bem e a justiça na moralidade de Kant devem ser tomados como universais sempre, independentemente do contexto em que estejam sendo aplicados. No entanto, o que as ditaduras fazem é mutilar esses princípios universais, alterando sobremaneira a percepção que o indivíduo tem do real, não só reduzindo suas liberdades, mas criando-lhe situações artificiais de livre-arbítrio, nas quais, sob a máscara da escolha, se escondiam vereditos autoritários.

No Brasil, a ditadura que se instalou a partir de 1964 alterou severamente a percepção que a maioria dos indivíduos tinham da realidade, pois ela se instaura sob o falso manto revolucionário, alegando estar defendendo o povo de uma grave ameaça comunista que deflagraria uma série de prejuízos a todas as camadas sociais. Ao afastar o termo golpe de seu vocabulário, os militares adotaram, inicialmente, uma prática de comunicação pautada na ambiguidade que tinha como meta arrefecer os ânimos revolucionários de todos aqueles que lhes faziam oposição.

Por meio da farsa do respeito à Constituição de 1946, justificaram que só estavam ali para garantir a defesa de nossa democracia dos perigos “vermelhos” de ordem internacional. Alegavam que, para proteger a nação dos soviéticos e dos cubanos, qualquer medida, por mais drástica que fosse, poderia ser adotada, até mesmo a revogação das garantias do Estado de Direito. Através dessa estratégia pautada numa ambiguidade discursiva intencional, o regime ditatorial brasileiro mascarou a realidade e garantiu sua perpetuação no poder por 21 anos e ainda com direito a desfecho selado com negociação de anistia. Ferreira e Delgado, em *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*, confirmam essa dubiedade de papéis dos militares quando expressam que

Assim, ao analisar o papel das Forças Armadas no processo político brasileiro, deve-se levar em consideração duas faces: a primeira, antes de 1964, quando os militares intervinham na política, restabeleciam a ordem institucional, passavam a condução do Estado aos civis e retornavam aos quartéis, exercendo a função arbitral-tutelar; a segunda, depois de 1964, sob égide da Doutrina de Segurança Nacional (instrumentalizada pela Escola Superior de Guerra), quando os militares, após o golpe, assumem o papel de condutores dos negócios do Estado, afastando os civis dos núcleos de participação e decisão política, transformando-se em verdadeiros atores políticos, com os civis passando a meros coadjuvantes no sentido de dar ao regime uma fachada de democracia e legitimidade. (FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 16)

Em *Quarup*, romance de Antonio Calado publicado em 1967, no ápice da implantação desse regime autoritário, a história de personagens como Padre Nando, a de jovens estudantes que lideram trabalhos junto às nascentes Ligas Camponesas e a de trabalhadores rurais pertencentes a essas ligas na região de Pernambuco nos ajudam a compreender esse momento tão violento de nossa história. É através deles, conforme já fundamentamos, que entramos em contato com as ruínas alegóricas desse tempo sombrio. Será por meio da análise de suas relações com o Estado opressor e autoritário que ratificaremos suas classificações como personagens mutilados tanto no âmbito moral quanto no físico e no psicológico.

Conforme já fundamentamos, a mutilação moral é resultado de um processo no qual primeiramente se falseia a realidade moral que circunda o indivíduo, transformando práticas ancoradas em valores universalmente compreendidos como bons e justos em inaceitáveis. Através disso, mutila-se o código moral universal, o qual, depois, é oferecido desprovido de partes, repleto de cortes, ao indivíduo para que este assim faça suas “escolhas-sentenças”. Caso o sujeito opte por não obedecer de imediato a esse Estado criado sob verdades invertidas, ele torna-se instantaneamente inimigo da ordem moral vigente. Em *Quarup*, tal mutilação moral fica evidente no episódio no qual membros da Liga Camponesa, acompanhados por Nando, marcham até a capital Recife para prestar apoio e solidariedade a Miguel Arraes. Na época, por compartilhar dos mesmos princípios políticos defendidos por João Goulart, o governador de Pernambuco foi mantido sob vigilância pelos militares por conta de seu espírito combativo:

- Você foi reconhecido pelo oficial, Januário. Sai daqui depressa.
- Eu fiquei em luta comigo mesmo entre dispersar os camponeses ou forçar os milicos a dar tiro na gente. Porque não tem mais nada a fazer. O governador está cercado no Palácio.

- Vá embora, depressa – disse Nando. – Eu aviso os outros camponeses.

-Acontece que eu resolvi que o tiroteio era melhor – disse Januário.

- Você enlouqueceu? Tiroteio sem armas?

- Tiroteio deles, naturalmente, dos milicos em cima de nós.

A sereia de viaturas do Exército já soava dos lados da Ponte Velha e até mesmo um tanque deixara a linha que formavam em torno do Palácio para vir a Praça da Estação Ferroviária. Era evidente que a Marcha não teria sequer início quando o destacamento do tenente pôs um cinto verde-oliva no grupo maior dos camponeses agrupados em torno de Januário e Nando. O tenente falou direto à Januário:

- Seu nome aí? – Fidel castro – disse Januário,

- O Senhor está preso – disse o tenente.

- Preso por que? Já começou a ditadura?

- Já parou a bagunça, como esta que você fazia aqui. E fala com respeito. Segurem ele, soldados.

Januário Marchou para o tenente, mas os soldados já o retinham.

- Pronto, tenente Vidigal, - disse um soldado.

- Eu sabia que você era covarde – disse Januário. – Tem cara de covarde.

O Tenente Vidigal ficou branco e disse uma coisa que pareceu a Nando uma espécie de cômica verdade:

- Você não tem o direito de me insultar só porque está preso.

- Eu insulto porque você é um cagão e eu gosto de ver os cagões se cagarem. Mande os soldados se soltarem e a gente resolve isto no revólver.

Nando viu o momento da tentação nos olhos do tenente, a certeza de plantar uma bala na boca de Januário. Mas falou:

- As ordens do coronel são de pegar todo mundo vivo. Ele quer ouvir vocês antes. Só fuzila depois. Tira arma dele, cabo.

(...)

E tenho aqui o chefe da malta, coronel, o tal do Januário. Quêdê a arma dele, cabo?

O cabo encolheu os ombros:

- Tinha arma não, tenente Vidigal. Nenhuma.

O tenente buscou os olhos de Januário, que mirava a distância. Ia fazer alguma coisa ao coronel, contar talvez o desafio que lhe fizera Januário um momento antes, mas o coronel fitava Nando, sentado entre camponeses.

- O importante não é pegar apenas o chefe, tenente, e sim os chefes. O chefe ostensivo é às vezes um primário. A cidade está na mais perfeita tranquilidade. Guarde os camponeses aqui mesmo durante alguns minutos. Eu tinha meu pessoal infiltrado nas Ligas e Sindicatos e em breve saberemos quem são, aqui, os cabeças do grupo. (CALLADO, 2006, p. 409-410).

Analisando a cena, é necessário esclarecer, a princípio, que o movimento das Ligas Camponesas foi criado por trabalhadores rurais que contavam tanto com o apoio dos sindicatos populares quanto de setores da sociedade civil que enxergavam nele uma possibilidade de se fazer a tão sonhada reforma agrária no país. No entanto,

é importante destacar que nem sempre essa luta pela terra foi bem-sucedida no Brasil, pois muitos são os empecilhos criados por grupos de latifundiários interessados em manter seu *status quo*. Miguel Arraes, com desenvoltura política, conseguiu alinhar alguns acordos entre tais grupos antípodas, por meio de transações que envolviam cobrança de dívidas públicas, engenhos abandonados e necessidades das Ligas. Nem sempre obteve sucesso, mas angariou conquistas significativas na memória popular quando consolidou sua imagem como a de um político que defendia os interesses dos mais humildes.

É por conta desse papel que desempenhava no imaginário político nacional que Arraes e, conseqüentemente, seus aliados foram tomados como inimigos do novo Estado brasileiro que ascendeu com o golpe. Fatos como esse asseguram o falseamento da realidade²⁸, que anteriormente apontamos como condição para o estabelecimento da mutilação moral, pois é a partir da colocação dos que lutam pela justiça social, pela divisão honesta da terra, na condição de opositores da nação, que se reduz, se mutila, se corta um código moral antes assentado em torno de valores universais. Situações como essa colocam grupos de pessoas na condição de mutilados morais, pois passam a conviver com possibilidades de arbítrio moral tanto reduzidas quanto falseadas.

Diante de tal inversão, a morte passa a ser instituída como política de estado em detrimento da vida, restando ao indivíduo apenas a escolha entre obedecer a um código moral universal (pautado em imperativos categóricos universais), que coloca a defesa do bem, da justiça e da vida acima de tudo, e até morrer por essa causa ou aderir a um código moral, circunscrito à realidade ditatorial, onde tudo é falseado e manipulado para identificá-lo como inimigo da pátria.

Na passagem acima de *Quarup*, a informação do militar que descreve a cidade como “tranquila e calma”, circunscrevendo à rebeldia somente aquele espaço onde estavam os camponeses aprisionados, já contribui para assegurar que, sob a ótica da moral imposta pela ditadura militar, aqueles homens formavam um bando de marginais a quem a morte deveria servir como destino final. Ou seja, mutilados pela ausência de valores morais compartilhados com a maioria, já que esta facilmente foi cooptada pelos militares e fez do código moral do alçóz o seu, o grupo dos

²⁸ Compreende-se como falseamento da realidade a criação de uma nova ordem política onde os defensores da legalidade e da democracia são postos na ilegalidade em nome da defesa de uma nova “pax social”, instituída por meio das ações dos militares.

trabalhadores rurais materializa, de forma dolorosa, a supressão de escolhas em seu arbítrio. Para eles, a possibilidade de ter seu corpo mutilado por bala, uma prova de resistência, é similar à de ser aniquilado pelo mesmo projétil após interrogatório informado pelo tenente. É essa ausência de opções no arbítrio que o colocam na condição de mutilados no âmbito moral em *Quarup*.

Em *Yaka*, são várias as passagens que também revelam a existência de personagens mutiladas no âmbito moral, dado que a ditadura salazarista impôs a Angola um código assentado em valores autoritários e ainda vinculados às teorias científicas racistas que a Europa utilizou para justificar seu domínio em África a partir da Conferência de Berlim²⁹ no final do século XIX. Com isso, o que se viu foi o declínio dos valores universais e a ascensão de outros que asseguravam a concentração de poder nas mãos dos colonizadores colonialistas, responsáveis diretos pela manutenção e perpetuação do poder salazarista em territórios d'Além-mar.

Logo, desempenhando a função de ruínas alegóricas de um capítulo importante da história angolana, as personagens mutiladas trazem à luz graves problemas enfrentados, principalmente pelos pretos, sejam eles assimilados ou não, já que ambos ocupavam, na hierarquia social, posições de subalternidade em relação ao colonizador. É por meio da investigação dessa relação que percebemos o quanto o colonizador falseia a realidade para atribuir a si uma condição moral heroica, desbravadora e civilizatória. Albert Memmi, em *Retrato do colonizado*, aponta a lógica que rege o comportamento de tal indivíduo, que ele denomina como usurpador:

O usurpador, é claro, reivindica seu lugar, e, quando necessário, o defenderá por todos os meios. Ele reivindica, porém, como admite, um lugar usurpado. (...) Sua vitória de fato jamais o preencherá: resta-lhe inscrevê-la nas leis e na moral. Seria necessário para isso que convencesse os outros, se não a si próprio. Ele precisa, em suma, lavar-se de sua vitória, e das condições em que ela foi obtida. Daí sua obstinação, espantosa em um vencedor, em relação a aparentes futilidades: ele se esforça para falsificar a história, faz com que os textos sejam reescritos, apagaria memórias se necessário. Qualquer coisa, para transformar sua usurpação em legitimidade. (MEMMI, 2007, p. 90)

²⁹ A Conferência de Berlim ocorreu entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885 e teve como participantes as seguintes nações europeias: Portugal, França, Grã-Bretanha, Alemanha, Espanha, Itália, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suécia e Alemanha, e a nação americana dos Estados Unidos. Seu principal objetivo era saciar o desejo dessas nações por matérias-primas e novos territórios. Para isso, estabeleceram regras de ocupação do continente africano, desrespeitando completamente as fronteiras naturais, étnicas e culturais já existentes naquele continente, tornando a vida naquele continente ainda mais sofrida.

Diante da descrição de Memmi, pode-se dizer que o colonizador investe em mentiras para tornar sua usurpação legítima, mascarando, por meio desse recurso, sua práxis violenta como missão civilizatória necessária à salvação das almas dos indígenas. É sob essa coberta confeccionada com valores cristãos que ele esconde seus reais interesses financeiros e comerciais, fazendo ressuscitar inclusive, para alcançá-los, práticas escravistas em pleno século XX. Além disso, ele também ampara sua práxis política na morte, enxergando-a como uma aliada de primeira hora na contenção dos conflitos, um trunfo eficaz para se alcançar a tão almejada *pax social*. É inclusive por meio da disseminação dessa política de eliminação de seus rivais que a morte se banaliza e passa a fazer parte da paisagem cotidiana. No entanto, para os que pensam que isso lhe desperta severas crises de consciência, é importante lembrar que a igreja tinha na confissão o remédio para seu alívio, eximindo-o de seu rosário de culpas por meio de um processo que quase insinuava sua beatificação.

Quanto ao universo dos colonizados, ressaltamos que ele não é homogêneo, já que muitas são as etnias que compõem o território angolano e conseqüentemente distintas foram as relações mantidas com o colonizador. No entanto, dentro dessa configuração social, o grupo dos assimilados, pretos que incorporam práticas sociais do civilizador ao seu cotidiano, destaca-se dos demais indígenas por se encontrarem numa trincheira moral na qual a mutilação se materializa de maneira muito mais notável. Isso decorre do fato de os assimilados habitarem uma zona de intersecção de normas entre o mundo do colonizador e o do colonizado. De um lado, estão seus valores étnicos, herdados de seus antepassados, e, do outro, os que assimila da figura do colonizador, almejando um dia tornar-se pelo menos um arremedo dele. É sempre intenção do colonizador manter o assimilado subjugado num degrau abaixo, numa espécie de alcova social.

Para fins de esclarecimento, é importante lembrar que o surgimento dessa classe entre os pretos não se deve a um exercício de bondade ou gesto civilizatório do Império português. É uma política dos tempos imperiais que foi agregada posteriormente ao regime salazarista, principalmente por auxiliar o governo na manutenção da estrutura de controle colonial, uma vez que Portugal não tinha população suficiente para ocupar, principalmente, os cargos administrativos subalternos nas colônias.

Na segunda parte de *Yaka*, denominada “Os Olhos”, a personagem Tuca, preto assimilado adulto que havia passado a infância ao lado de Alexandre Semedo, uma espécie de preto de estimação dos colonos brancos de Benguela, expõe os danos da mutilação moral a que é submetida naquele espaço social fronteiriço que habita. Por meio de sua interlocução com Alexandre, vamos tendo acesso a um conjunto de violências que atravessam a vida dos assimilados angolanos. São episódios que deflagram em Tuca uma profunda crise de consciência moral:

Foi preciso subir aquelas serras todas. Lá tem serras altas húmidas, cheias de árvores, boa terra vermelha para o café. Os caminhos eram escorregadios, por causa da humidade permanente. Eles estavam em todo o lado. Emboscadas e mais emboscadas. Muita gente morta. Quando meu grupo chegou à Gabela, no cimo das serras, mais da metade da tropa tinha morrido.

- Possas!

- É mesmo. Lutaram muito duro. Finalmente conseguimos chegar lá em cima, depois foi limpar o terreno. – Então foi mais fácil.

Tuca passou a mão pela cara. Não trazia o ar alegre e vaidoso dos generais vitoriosos, notou Alexandre. Ou será que os generais vitoriosos não riem e se gabam dos seus feitos?

- Aqui entre nós, para mim até foi pior.

- Mas porquê? Já estavam vencidos.

- Estavam. Mas foi preciso limpar o terreno. As ordens eram não deixar nada vivo.

- Claro, é assim mesmo. Cortar o mal pela raiz.

- Dizes isso aqui, Alexandre. Lá mudava de ideias. Chegávamos a uma libata, que é o kimbo de lá. Juntávamos toda a gente. E matava-se tudo, mulheres e crianças também. Os prisioneiros morriam á noite. Mesmo os que se rendiam, zás, à noite morriam.

- É a guerra, Tuca.

- Não é, não. A guerra é outra coisa. Nem eram os soldados que os matavam. Eram os civis que vinham atrás de nós. Aproveitavam a noite para liquidar os prisioneiros.

- Agora não atires tudo pra cima dos colonos.

- Estou a falar só contigo. Não vou contar aos outros. Os soldados também mataram muita gente, claro, eram ordens. Mas devíamos fazer prisioneiros, sobretudo os sobas revoltosos, Para se apurarem as razões da revolta e o Governo saber o que fazer no futuro. Não se apurou nada. Os sobas não tinham tempo de falar, apareciam sempre mortos no dia seguinte.

- Sabe-se porque se revoltaram. Então não se sabe?

- Eu sei. Ainda tive tempo de fazer umas perguntas a uns e outros. Mas o Governo não deve saber. Pelo menos oficialmente. Só há relatórios dos colonos. Agora, o que os colonos faziam à população e a fizeram revoltar, disso o Governo não tem relatórios. Quem os vai fazer?

- O que é que apuraste?

- Muitos abusos. As boas matas de café foram todas apanhadas pelos colonos. Qualquer pretexto servia. Expulsavam a população para terras piores. E faziam escravos. Digo-te, havia escravos nas roças.

Alexandre mandou um olhar desconfiado para Tuca. Disse, com voz fria:

- Isso já acabou há muito tempo

- Não tenho interesse algum em te mentir. Fui lá para cumprir o meu dever. Não era pelos sumbes, nem sou. Quero apenas trabalhar em paz.

- Mas isso de escravos já acabou, Tuca – Disse Alexandre, com voz suave.

- É o que pensa. Mas havia, os próprios roceiros não o negam. E dos maus tratos aos trabalhadores, então não é bom falar. Não se pode dizer em voz alta, mas foi a verdade que eu vi. O Sô Agripino, conheces? Não imagina o que ele fazia aos trabalhadores. O chicote funcionava todo o dia, por tudo e por nada. E Mandava crucificar gente. Cru-ci-fi-car(PEPETELA, 2006, p.131-133)

Conforme apontamos, Tuca pode ser classificado como um mutilado moral, pois o “dever” que fora cumprir, o imperativo categórico deturpado que lhe foi imposto como soldado, estava amplamente vinculado a uma política autoritária de desrespeito a um valor universal, o da defesa da vida. Assentados na necropolítica, seus deveres morais lhe aparecem como se invertidos estivessem, pois o colocam a serviço de práticas tão desumanas que ultrapassam até os limites daquelas exercidas em espaços de guerra. Além disso, mesmo dotado de livre-arbítrio para escolher como proceder, pode-se dizer que as opções que lhes são postas, além de reduzidas e mutiladas, ainda lhe oferecem, em sua maioria, condições capazes de o conduzir ao seu aniquilamento integral. Isso porque, aos desertores e traidores dos projetos da pátria, o que resta é a morte. Portanto, através de Tuca, entramos em contato com a crise moral que o sistema colonialista fazia irromper na vida dos pretos, principalmente os assimilados. Os que faziam parte desse grupo oprimido enxergavam naquele tipo de prática violenta não só a mutilação de uma simples parte deles, mas também um corte profundo no fio que os conectava à sua identidade ascendente.

Comparando *Quarup* e *Yaka*, é interessante observarmos que, apesar das diferenças históricas de cada nação, as duas obras desempenham a função de palimpsesto de suas histórias oficiais, vinculando suas estruturas às veredas do que Benjamin define como sendo a essência da relação entre literatura e história. É o despertar desse olhar crítico que nos permite identificar as personagens de ambos os romances como ruínas alegóricas desses tempos sombrios. Seja por meio dos trabalhadores rurais das Ligas Camponesas pernambucanas, seja por meio dos pretos angolanos, ambos os autores mostram quão devastadores são os efeitos dos

regimes autoritários na vida cotidiana dessas populações. Além disso, Callado e Pepetela mostram que esses regimes autoritários alteram sobremaneira a realidade, restringindo liberdades e oportunidades de escolhas. Logo, é por conta da adoção desse conjunto de práticas impositivas e sufocantes que esses sistemas políticos pautados na necropolítica, quando não matam o sujeito, empurram-lhe para um limbo de marginalidade sem fim, uma espécie de campo de refugiados dos moralmente mutilados.

2.7 Mutilação física em Quarup e Yaka – Primeiros Indícios

Adentrando no universo da mutilação física, notamos que a arte sempre utilizou o corpo para expressar não só valores estéticos de um determinado período como também elementos que compunham as transformações do imaginário humano. É através dos corpos retratados nos quadros barrocos que reconhecemos a dramaticidade angustiante presente no estilo de um Caravaggio. É na humanização da figura de Pedro na tela *A crucificação de Pedro* (1601), com suas mãos sendo apregoadas numa cruz a marteladas violentas, que o sinestésico invade o território da criação artística, revelando sensações para além do simples registro. Em vista disso, podemos constatar que “a arte expõe o modo como os corpos dos indivíduos estão formatados pelas materialidades” (LIMA, 2004, p. 46) de cada época.

Na literatura brasileira, contos realistas como “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, através dos corpos de suas personagens, revelam os efeitos nefastos da escravidão no Brasil Imperial. Nessa história, Cândido Neves, um capturador de escravos fugidos, e Arminda, uma escravizada fugitiva, alegorizam, respectivamente, as relações de poder entre dominador e dominado num Brasil marcado pela violência escravocrata. De acordo com Santos, “a dinâmica social descrita reflete a maneira de como as relações sociais no Brasil foram estruturadas no contexto escravista para privilegiar brancos em detrimentos dos negros.” (SANTOS, 2017, p. 4), pois, independentemente de seu *status* social ou de sua classe, o branco sempre contava com o privilégio da liberdade. Ao ser capturado e arrastado pelas ruas, o corpo da escravizada grávida traduz, pelo choque que produz, um dos calvários literários mais dolorosos da maternidade preta no Brasil Imperial. Relembramos essa cena ficcional porque ela é uma síntese corpórea das relações sócio-históricas mantidas entre Europa, América e África. É por meio dela que a literatura é capaz de provocar

reflexões sobre as práticas violentas utilizadas pelo europeu para não só subalternizar o corpo preto africano, mas também traficá-lo e maltratá-lo de forma desumana nas colônias americanas.

Com o passar do tempo, já no século XX, mesmo com a escravidão tornando-se um fenômeno abolido, essa violência não desapareceu. Permaneceu enraizada tanto na cultura de lá, a angolana, quanto na cultura de cá do Atlântico, a brasileira, assumindo novas práticas corporais opressivas e se multiplicando por meio das ações de novos agentes do Estado. Através, principalmente dessa rede de agentes, que incluía desde membros do exército a policiais militares de menores patentes, as ditaduras tanto a salazarista em Angola quanto a civil-militar brasileira conseguiram impor seu controle pela força, violando direitos e mutilando corpos com a justificativa de lutar pela defesa do estabelecimento do bem e da paz naquelas sociedades.

Mais do que reconstituir por meio das personagens mutiladas as práticas violentas desses regimes autoritários, o que se quer também com este trabalho é denunciar aquilo que à época ainda não tinha nome e que, só muito tempo depois, recebeu a denominação de prática de tortura. Circunscrevemos nosso olhar às mutilações físicas ocorridas sob o signo de tal prática, justamente por conta da capacidade de escamoteamento que elas têm. Geralmente os que a empregam escondem-na sob justificativas pírias de que foram utilizadas para nos salvar dos maléficos planos arquitetados pelos “inimigos” do Estado. Essa prática não se restringe ao território brasileiro, já que sua aplicação se estende a todos os outros países que passaram pela experiência de serem governados por regimes autoritários. Por exemplo, o general Jacques Massu, militar francês que atuou na guerra da Argélia em 1971, dez anos depois do término do conflito, ainda se interrogava se aquilo que havia sido feito contra os que lhe rivalizavam era de fato tortura, mas sinalizou afirmativamente, justificando que era uma prática “necessária” nos conflitos:

Tratava-se de obter uma informação operacional urgente, da qual dependia a vida de seres inocentes [...]. Então, na prática, se para obrigar a ‘entregar o serviço’ era preciso ‘bater um pouquinho’, os investigadores eram levados a aplicar nos acusados dores físicas cuja violência era graduada para se chegar à confissão. (Massu, 1971, pp. 165-166, Apud, OLIVEIRA, 2011, p. 10).

No Brasil, somente em 1997 é sancionada a primeira lei de combate efetivo à tortura. Logo, as atrocidades físicas praticadas pela ditadura civil-militar que se estabeleceu a partir de 1964, além de subnotificadas, naturalizaram-se e até

banalizaram-se como conjunto de ações adotadas pelo Estado para combater os subversivos. Além disso, a permanente adoção e replicação conferiram ares de legalidade e patriotismo a essas práticas criminosas, fazendo com que elas se popularizassem e se proliferassem nas mais variadas esferas de poder, resguardadas sob a insígnia da manutenção da segurança nacional. Entretanto, apesar de sua propagação durante a ditadura, a tortura nunca foi assumida como prática efetiva em sua integridade. No entanto, percebe-se que, sob suas bençãos, a violência física ramificou-se nas diferentes esferas da área da segurança pública, multiplicando-se de maneira vertiginosa:

A concepção doutrinária que se erigiu em ideologia oficial das Forças Armadas, após 1964, voltada para a caça ao "inimigo interno", impôs remodelações profundas na estrutura do sistema de segurança do Estado. Uma delas foi a hipertrofia, o gigantismo, a contínua proliferação de órgãos e regulamentos de segurança, outra, foi a atribuição de enorme autonomia aos organismos criados. No princípio da década de 70, já se chegava a falar na existência de um verdadeiro Estado dentro do Estado. (ARNS, 1990, p. 72)

Em nome da Segurança Nacional, o regime militar congregou, em torno de si, desde figuras do alto panteão militar nacional até as mais sorrateiras do universo policial, validando seus atos violentos e naturalizando seus exageros no exercício combativo aos opositores do Estado. Com isso, a prática da violência tornou-se instrumento de ascensão e reconhecimento na carreira militar. Foi por meio dela que figuras como o delegado Sérgio Paranhos Fleury rompeu o anonimato e conseguiu ser catapultado à condição de ícone da truculência destes tempos sombrios. De acordo com Mattos,

Fleury era um "dos homens mais fortes do governo". Delegado do DOPS – SP, responsável pela polícia política e pelas perseguições, prisões e mortes de diversas lideranças opositoras ao regime – como as de Joaquim Câmara Ferreira, o "Toledo", Eduardo Collen Leite, o "Bacuri" e Carlos Marighela -, era temido por torturar seus opositores, usando diversos locais para tais sessões, como o DOPS-SP, a sede do DOI-CODI e a Fazenda 31 de Março. (MATTOS, 2011, p. 59-60)

Inclusive, foi esse intercâmbio de informações entre os setores militares e as polícias brasileiras que permitiram o compartilhamento dessas práticas de tortura entre esses diferentes setores. Antes elas encontravam-se restritas aos ambientes das cadeias e eram utilizadas, majoritariamente, contra os mais pobres e vulneráveis. Entretanto, com a ditadura, ela aumentou seu círculo social de aplicação, tornando-se comumente aplicável a todos aqueles considerados inimigos do regime. Com isso,

seu uso, antes mais guiado pelos distintivos de classe, agora passa, principalmente, a se nortear pelos desígnios político-ideológicos.

Então, conforme já lembramos, a tortura imbricou-se à cultura da violência nacional de tal forma que conseguiu atravessar diferentes momentos históricos, atualizando-se e adequando-se a cada um deles. Se, no passado escravista, era o relho, o chicote e tantos outros instrumentos de metalurgia que consolidaram as práticas de tortura, na década de 60, é a eletricidade a responsável pela modernização dessa técnica. Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, mudam-se os inimigos, mudam-se até os instrumentos, o que não se muda é o desejo de aniquilar o outro por meio da dor e da decomposição ordenada de seu sofrimento. Além disso, vale destacar que o eletrochoque não substituiu as outras formas de tortura, apenas foi assimilado ao cabedal de ferramentas mutiladoras.

É no território da arte, por meio da intencionalidade denunciativa dos artistas, que esse tema ganha relevância e torna possível a propagação do eco de dor destes porões para outras épocas. Em *Quarup*, após a deflagração do golpe militar, muitas são as cenas que captam a atmosfera de terror e violência implantada pelos que surrupiaram à força o comando da nação. Segundo Lígia Chiappini Moraes Leite, “a tensão entre a perspectiva externa do romance histórico-político e a perspectiva interna do romance intimista, com maior ou menor insistência, será uma característica dessa ficção” (1982, p. 103). Há sangue de personagens escorrendo em diversas páginas, traduzindo, alegoricamente, através das palavras, as agruras e sofrimentos de todos aqueles que foram tratados pelo Estado como inimigos. É por meio da autópsia desses corpos ficcionais mutilados que identificamos as digitais de seu terrível algoz, o Estado autoritário brasileiro. Por exemplo, ao se deparar com a materialização dos efeitos físicos da tortura no discurso do camponês Libânio, Nando reflete sobre o quanto as consequências dessa prática também contribuíram para a manipulação da realidade moral:

O capitão se levantou, foi a uma porta lateral. O tenente disse a Nando:

- Eu talvez devesse dizer uma de suas vítimas.

Nando se virou de supetão e viu que se aproximava, acompanhado de o capitão e de um soldado, o camponês Libânio, de Palmares.

- Libânio! – disse Nando.

- Sim senhor, seu Nando.

- Os outros foram trazidos para cá? – disse Nando.

O tenente bateu com o lápis na mesa.

- Libânio! – disse o tenente – o que é que você nos declarou no seu depoimento?

Libânio abaixou a cabeça.

- Que eu era do Partido sim senhor.

- E que ordens você, ou vocês tinham? A história dos canaviais.

- Era para tocar fogo nos canaviais, seu tenente.

- Para quê?

- Para quê? O que é que o senhor deseja saber?

- Quero que você repita o que falou no seu depoimento. Não era pra facilitar a entrada no Brasil dos russos e dos cubanos?

Libânio assentiu com a cabeça.

- Fale mais alto – disse o major. – Explique.

- Era isso sim, seu major. A gente tocava fogo na cana, ocupava os engenhos, fazia uma guerra civil. Aí entrava os russos e os cubanos.

- O que é que eles fizeram com você, Libânio? – disse Nando.

- Como é que você foi dizer uma coisa assim?

- Cale-se – disse o major Clemente. – o senhor não está aqui para interrogar ninguém, como já lhe disse o tenente Vidigal.

- Eu protesto, major. Esse pobre homem foi forçado a mentir. Não é verdade o que ele disse. Que o forçou a dizer isto?

Nando olhou Libânio que continuava de cabeça baixa.

- Pode levar o prisioneiro – disse o tenente.

O tenente começou a tamborilar na mesa com o lápis, olhando Nando e fumando, enquanto Libânio era levado para fora. De súbito aquele grito de Libânio, reboando na sala:

- Foi o electricista, seu Nando!

E nada mais. Só o bater violento da porta. (CALLADO, 2006, p. 424-425)

Ao notarmos a segurança e a desenvoltura com que a personagem tenente torturador desfila pelo ambiente, percebemos o quanto a desfaçatez e a desumanidade escalaram altos picos dentro desse regime autoritário. Por meio da prática da mutilação do corpo de Libânio, através dos choques impetrados por um outro a quem a identidade só lhe é atribuída pelas funções que exerce, também somos confrontados com uma das funcionalidades da tortura: o forjamento de provas com a finalidade de manter acesa a chama do medo de invasões comunistas cubanas ou russas no imaginário popular.

Sutilmente denunciada por meio da alusão ao electricista, mas pouco notada pelos demais companheiros, a mutilação por choque era uma das preferidas dos torturadores, pois, apesar de poupar-lhes do derramamento de sangue, não lhes reduzia os índices de sadismo. Ademais, as roupas facilmente as encobriam e

garantiam um ar de normalidade ao corpo. E, como também eram aplicadas geralmente em zonas sensíveis como genitália e ânus, ainda contavam com o constrangimento da vítima diante de qualquer relato a ser feito em tempos posteriores.

Não muito diferente do que ocorreu no Brasil, em território angolano, a PIDE fez uso da mutilação física como instrumento de controle daqueles que lutavam pelo fim do domínio não só salazarista, mas também imperialista sobre o território angolano. Segundo Lima,

A PIDE foi o braço armado do Estado português no combate à subversão instaurada pelo comunismo com os movimentos de libertação, visto que não havia espaço para oposição ao governo salazarista e, para tanto, recebia carta branca na decisão dos métodos de coação. As torturas foram o principal método de investigação e hoje a historiografia já registrou uma série de testemunhos sobre a prática de violência empregada pela polícia política portuguesa. (LIMA, 2021, p. 25)

Enquanto o Brasil havia alcançado sua independência ainda no século XIX, Angola só veio a consegui-la praticamente no último quartel do século XX, em 11 de novembro de 1975, por meio de lutas libertárias marcadas pelo forte emprego da violência. Ainda hoje, muitos são os angolanos que carregam, nos seus corpos, as sequelas desse embate violento entre colonizado e colonizador. Inclusive, é na literatura que essas feridas são intencionalmente realçadas para que nunca possamos nos esquecer da brutalidade com que ali o Estado operou.

Em *Yaka*, mais do que uma ação restrita aos grupos militares, a mutilação física também se destaca no conjunto de práticas violentas utilizadas pela população civil, principalmente nas cruzadas civilizatórias lideradas por colonos que escondiam, sob a cruz cristã, o seu real interesse por terras férteis ainda em posse dos nativos. Segundo Martin, “A angola encenada em Yaka é um espaço marcado pela desagregação e pelo conflito” (2009, p. 261). Muitos desses embates derivam de problemas vinculados à posse da terra, pois grande parte dos territórios ambicionados pelo colonizador estavam sob a guarda de etnias consideradas opositoras do projeto de dominação colonial. Logo, a mutilação dos corpos daqueles que o colonizador queria como aniquilados ou, no mínimo, subjugados, além de servir para consolidar uma política de controle baseada no medo e no terror, também conferia ao colonizador *status* e poder. Não é à toa que um gosto peculiar dos invasores era a ostentação de dentes, olhos ou tufo de cabelos de suas vítimas, comemorados como troféus heroicos de suas “caçadas humanas”. Além de enaltecê-los, biograficamente, tal

gosto ainda servia para perpetuar, na memória dos sobreviventes de sua tenaz perseguição, o medo e o desespero. (MEMMI, 2007)

Na parte intitulada “O coração”, Aquiles, filho de Alexandre Semedo, é quem incorpora, em sua vida civil, todo um cabedal de violências herdadas do autoritarismo salazarista. Sempre que pode, é nos corpos pretos que ele desconta a raiva por seu fracasso social. Tal “animação de espírito” deriva não de algo inato, mas do entorno social que com ele compartilhava dos mesmos ideais eugenistas, que parecem ter lhes sido transmitidos juntamente com uma espécie de manual-síntese dos cinco séculos de violência a que as etnias angolanas foram submetidas.

Em Benguela, era comum encontrá-lo destilando ódio sobre seus subalternos no Bar do Lima, principalmente os mucubais. De tempos em tempos, os colonos, conforme seus interesses por terras, elegiam novas etnias como inimigas, e a da vez eram os mucubais. Acusavam-lhes de saqueadores e assassinos e os culpavam pelos principais males da terra. A tática para o ataque se resumia a primeiro fomentar a raiva pelo inimigo, com histórias falsas e exageradas, para só depois atacá-lo. Assim fez Aquiles na sua empreitada de mentiras, mas, como não atraiu grupo tão grande para sua causa, alegou interesse em caçar na Serra das Neves, em território mucubal. Dirigiu-se para o local acompanhado de um grupo de amigos, dentre eles Damião, o único preto, porém assimilado. Lá chegando, o filho de Semedo transforma o território em zona de caça humana. Seu objetivo é acertar um corpo mucubal e, se possível, trazer parte deste para mostrar ao filho como símbolos de sua “força e coragem”:

Continuaram a andar, muito devagar, A beira-rio era cada vez mais pedregosa e era preciso procurar o caminho quase metro a metro. Demoraram mais de uma hora para fazer dois quilômetros. À frente deles estava o morro com a pedra azul em cima. Abandonaram os carros e começaram a avançar prudentemente, as armas fincadas nas mãos. Viram as lavras de milho e lá muito ao fundo uma manada pastando. Cada vez mais prudentemente, dobrados para frente, foram passando pelos penhascos e se aproximando das lavras. Eram nove horas da manhã e o sol já batia com força nesse céu azul sem uma nuvem. Parecia meio-dia.

Amílcar olhou para a esquerda, para o morro, e viu casas no meio das rochas. Apontou silenciosamente. Aquiles concordou com a cabeça e fez sinal de silêncio para os companheiros mais atrás.

De repente, era cobra era onça era gente, saiu uma sombra do rio. A sombra ficou parada, olhando-os.

- Um mucubal! – gritou Damião.

Aquiles levou a arma à cara. A sombra esguia não se movia. E subitamente saltou para o capim. O tiro de Aquiles se perdeu nas árvores da beira-rio. Os oito correram para lá e a sombra fina voltou a aparecer, dobrada, cobrindo o terreno que a separava dos primeiros penhascos do morro. Aquiles disparou de novo e a sombra se contorceu no ar, rebolou na terra sem capim que indicava princípio do morro. Levantou de novo e tentou subir o morro. O tiro de Armando lhe entrou nas costas, se dobrou para trás como uma sombra de vela na parece branca ao lhe dar a brisa do mar. Caiu na poeira.

Eles correram pra ver como era afinal um mucubal. ((Pepetela, 2006, p. 194-195)

Ao mutilar o corpo de Tyenda, filho de Vilonda, de maneira similar ao que é feito com os animais em territórios de caça, Aquiles desumaniza o jovem mucubal, transformando a ação num verdadeiro ritual regado à barbárie e crueldade. Inclusive, é importante destacar que a desumanização é precedente indispensável para qualquer tipo de mutilação, pois ela investe o sujeito que a pratica de poderes justiceiros, reduzindo seu senso de remorso e ampliando os estragos de seus atos. Também no mesmo episódio, a distância dos demais companheiros de Aquiles, com exceção de Armando, que desfechou o terceiro tiro, não os exime de culpa, pois os coloca não só na condição de testemunhas da espetacularização do ato de caça como também na de cúmplices de tudo o que ali ocorreu. Em síntese alegórica, a cena revela que, no conflito entre as personagens Aquiles e Tyenda, está subscrito o embate entre colonizador e colonizado.

Conforme a análise, pode-se dizer que os regimes autoritários seguem uma lógica sequencial no processo de mutilação. Primeiramente provocam cortes no universo moral do indivíduo, depois lesionam seus corpos e, por último, quando não os eliminam nessa *via crucis*, os condenam à mutilação psicológica. É sobre esta última que nos deteremos a seguir com o intuito de analisá-la dentro do universo da literatura em diálogo com os estudos de Freud e de outros teóricos que discutem a relação entre o trauma e a produção ficcional. Será essa a vereda que percorreremos na busca de revelações sobre as violências praticadas pelos regimes ditatoriais no Brasil e em Angola registradas na colcha de retalhos da literatura.

2.8 Mutilação psicológica em Quarup e Yaka – Primeiros Indícios

Inicialmente, é necessário compreender que a violência psicológica praticada pelo Estado se instaura como trauma no aparelho psíquico do sujeito, mas não fica circunscrito exclusivamente a ele, pois reverbera em distintas camadas da

sociedade, ou seja, torna-se um trauma coletivo da nação. Logo, investigar as ruínas alegóricas literárias desse processo é buscar compreender, a partir das vivências traumáticas de tais personagens, os resquícios dessa grande ferida ainda aberta nas memórias nacionais de Angola e Brasil.

Diferente de uma concepção positivista de história e memória alicerçada numa compreensão que obedece a uma lógica de produção e narração dos fatos pela ótica dos vencedores, o ramo dos Estudos Culturais³⁰, no século XX, optou por um caminho inverso. Esse itinerário por ele sugerido nos mostra a cultura como esse grande museu de ruínas alegóricas, um espaço onde estão armazenados os acontecimentos traumáticos vividos pelos vencidos. Nessa configuração, a memória recebe papel de destaque e o trauma que nela reside consegue vir à tona por meio da narração.

Parte desse estudo dos culturalistas se apoia em pensamentos como os de Walter Benjamin, que, em uma de suas teses *Sobre o conceito de história*, aponta que “nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um (documento) da barbárie” (1974, p. 696). São olhares como esse que nos asseguram que tanto Quarup quanto Yaka podem ser lidas como obras-síntese, ou seja, como produtos da cultura capazes de fornecer dados relevantes sobre os eventos traumáticos vividos e registrados nos escombros da memória nacional de suas respectivas nações em tempos autoritários.

E, para os que desconfiam do potencial da literatura para manter interlocução com o trauma, Seligmann-Silva salienta que

É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que

³⁰ Os Estudos Culturais partem do reconhecimento de que a produção literária convive com outras formas de expressão de que faz parte. Por isso, a Teoria da Literatura rompe com as fronteiras estabelecidas quando de seu aparecimento e passa a abrigar pesquisas sobre cultura de massa (cinema, televisão, quadrinhos), cultura popular de áreas predominantemente rurais (cordel, causos) ou urbana (grafite, *funk*, *rap*, *hip hop*). Stuart Hall, Fredric Jameson e Néstor Garcia Canclini são destacados adeptos dessa linha de pesquisa. Se, na primeira metade do século XX, o texto literário parecia ser a única preocupação da Teoria da Literatura, nas últimas décadas daquele século e na primeira do atual milênio, o foco coloca-se nas relações entre a literatura e o mundo que a cerca, incluindo novos figurantes no processo: o leitor, as mulheres, a identidade nacional, por exemplo. Contudo, as vertentes contemporâneas da Teoria da Literatura não comprometem os objetivos dessa ciência, já que o ângulo de visão tem a obra literária como ponto de partida, mesmo quando inserida o mais amplamente possível em um contexto cultural diversificado. Essas vertentes também não perdem de vista as tarefas básicas daquela disciplina e, ao mesmo tempo, oferecem ao estudioso que se interessa por seu objeto – a literatura – uma gama variada de opções, enriquecendo a atividade que ele exerce. (ZILBERMAN, 2012, p. 21-22)

nós não devemos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles. (SELIGMAN 2008, p. 78)

Com isso, ele revela que a literatura não pretende se assumir como única testemunha ou *locus* único de registro dos fatos. Ela complementa as investigações mostrando novas possibilidades de descobertas sobre o que há nesses desvãos da memória, revelando os engasgos que o relato oficial muitas vezes nos impediu de acessar. Diante disso, recorreremos a um estreitamento de laços entre a literatura e a psicologia, principalmente com o ramo da psicanálise, com o intuito de aprofundarmos nosso olhar sobre o trauma, esse constituinte basilar da confecção da categoria personagem mutilada no âmbito psicológico.

Sigmund Freud, nos alicerces de sua teoria psicanalítica, identificou as pulsões de vida como sendo aquelas necessárias ao estabelecimento da sanidade mental na vida do indivíduo. Sua primeira teorização sobre as pulsões de vida ou impulsos de vida, conforme as denominam outros estudiosos, apontam haver duas energias psíquicas como sendo os pilares de sustentação de toda a base da dinâmica do psiquismo: as pulsões do eu e as pulsões de objeto. Aquelas ocupam-se em oferecer ao eu proteção e satisfação de suas necessidades essenciais como eliminação de fome, sede e outros componentes vinculados à ideia de sobrevivência. Já estas se vinculam mais a fatores de ordem erótica e sexual. Na época, o estudo sofreu muitas críticas, principalmente de cunho moralista por parte daqueles que enxergavam, na temática da sexualidade, um enorme tabu. No entanto, ao invés de interromper seus trabalhos, Freud deu continuidade às suas investigações, avançando no território das pulsões e revelando, em *Além do princípio do prazer*, a existência de uma nova categoria de pulsão: a de morte.

Conforme Endo e Sousa, em *Itinerário para uma leitura de Freud*, a pulsão de morte freudiana pode ser conceituada como “uma energia que ataca o psiquismo e pode paralisar o trabalho do eu, mobilizando-o ao desejo de não mais desejar, que resultaria na morte psíquica” (FREUD, 2018, p.9) do indivíduo. Antes de tudo, faz-se necessário esclarecer que Freud elaborou essa teoria a partir das experiências com tratamentos de pacientes neuróticos de guerra, principalmente aqueles oriundos da Primeira Guerra Mundial. Por meio da análise da repetição do sintoma neurótico desses indivíduos, ele amplia o conhecimento sobre o fenômeno do trauma. Por conta desse senso de atualidade e pioneirismo, Freud dilata os estudos do psiquismo,

revelando a existência de uma força capaz de paralisar e concomitantemente gerar dor e angústia no sujeito, a ponto de conduzi-lo à morte.

A consolidação desse olhar atinge seu ápice no artigo *O eu e o id*, quando Freud aponta haver uma instância psíquica denominada “supereu” e destaca ser a partir dela que se tornam possíveis as condições de aliança entre sujeito e civilização. Ao mesmo tempo que permite uma integração do sujeito com a cultura, com os deveres morais e sociais do grupo, ao qual pertence, essa instância também é responsável pelas culpas, frustrações e exigências que o indivíduo atribui a si mesmo, sendo a maioria delas até da ordem do inalcançável. É isso que gera, no íntimo do indivíduo, uma sensação de mal-estar permanente.

Diante da vastidão de temas que o universo freudiano propõe sobre a pulsão de morte, faremos um recorte específico no que tange ao tema do trauma, já que, para nosso estudo, ele assume o valor de sinônimo de mutilação psicológica, pois se constitui como materialização dos cortes deflagrados contra o sistema psíquico do indivíduo. Além disso, assim como Freud, para sedimentar nossa perspectiva de análise, também recorreremos à raiz etimológica grega desse termo que, desde sua gênese, vincula-se à ideia de lesão provocada por um agente externo. Inclusive, essa compreensão de trauma como lesão consta na seguinte passagem de *Além do princípio do prazer*:

Aquelas excitações de fora que são fortes o bastante para romper a proteção contra estímulos são chamadas por nós de *traumáticas*. Acredito que o conceito de trauma exige tal relação com um impedimento de estímulos normalmente eficiente. Um acontecimento como o trauma exterior certamente produzirá uma tremenda perturbação no funcionamento energético do organismo e colocará em movimento todos os meios defensivos. De início, porém, o princípio de prazer é revogado. A inundação do aparelho psíquico com grandes quantidades de estímulo não pode mais ser detida; faz-se necessária, antes, outra tarefa, a de dar conta do estímulo, de ligar psiquicamente as quantidades de estímulo invasoras para então despachá-las. É provável que o desprazer específico da dor física resulte do rompimento, em extensão limitada, da proteção contra estímulos. Desse ponto da periferia, afluem então ao aparelho psíquico central excitações contínuas como normalmente só poderiam vir do interior do aparelho. E o que podemos esperar como reação da vida psíquica a essa invasão? A energia de investimento é convocada de todos os lados para produzir investimentos energéticos de nível correspondente nas proximidades do ponto de ruptura. Produz-se um tremendo “contra-investimento”, em favor do qual todos os outros sistemas psíquicos empobrecem, de modo que acontece uma extensa paralisia ou redução do funcionamento psíquico normal. (FREUD, 2018, p. 53-54)

Logo, percebido como um afluxo pulsional excessivo que se sobrepõe à capacidade do aparelho psíquico de elaborá-lo, o trauma demonstra estar situado

muito além do universo da representação psíquica. Isso decorre, principalmente, do fato de a experiência traumática sempre deixar marcas da envergadura do inapagável na memória, dando a irrepresentatividade como condição comum a maioria delas. Daí haver uma grande aproximação entre evento traumático e indizibilidade, já que ambos convergem para o universo do indiscernível, pois já ultrapassaram há muito os limites inclusive da capacidade psíquica de apropriação e de recalçamento. É importante ressaltar que essa indizibilidade se deve principalmente ao fato de que o indivíduo que experimenta a situação traumática não consegue sequer encontrar signos verbais ou não verbais capazes de comunicar o que com ele aconteceu de maneira exata ou próxima disso. É isso que torna a convivência com sua dor ainda mais próxima do território do inexprimível.

Diante da dificuldade apresentada pelos graus de indizibilidade do trauma, Freud e outros psicanalistas, através de estudos feitos com soldados adoecidos, propuseram principalmente ser necessária a investigação das falas destes homens não no âmbito da literalidade, mas no do que lhe era latente, submerso. Com isso, ele amplifica os saberes sobre as formas de tratamento do fenômeno traumático. Também acrescentamos que os estudos sobre essas narrativas “simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer” (GAGNEBIN, 2006, p. 49), revelaram que, por mais que elas não tenham passado a figurar na ordem completa do dizível, passaram a pelo menos serem inscritas na ordem do catalogável e do identificável.

Por conseguinte, trabalhar com algo tão vinculado ao território do lacunar na literatura é sempre um processo desafiador para o escritor. Para o homem que sempre lida com palavras, protagonizar silêncios é uma tarefa difícil de se executar. Ademais, o trauma deixa sequelas profundas na vida do indivíduo, pois é uma lembrança da ordem do inominável, de sua cisão com o mundo, da ruptura das comportas de seu aparelho psíquico e de uma mutilação imbricada numa dor profunda para muito além da dor física. Corroborando essas ideias, Ginzburg (2001) define o trauma, embasado no universo psicanalítico freudiano, como “algo que evitamos lembrar, evitamos reencontrar, pelo grau intolerável de dor que a ele se associa” (GINZBURG, 2001, p. 131).

Uma das marcas dos regimes autoritários é a utilização do trauma como ferramenta indispensável à manutenção do poder, pois ele é peça-chave na formação da atmosfera de terror e de violência que, principalmente, as ditaduras impõem. Como

ondas circuncêntricas, os traumas causados nos corpos dos indivíduos reverberam no corpo da nação, tornando o trauma do sujeito uma extensão da grande mutilação psicológica que se abate sobre a memória nacional. Da mesma forma circuncêntrica, também podemos pensar a relação entre o corpo real e o ficcional, não tomando um como cópia fiel do outro, como processo de transfiguração, mas como sinuosidades que se tocam em meio ao silenciamento traumático. É nos corpos ficcionais que as ruínas alegóricas do indizível tomam forma e elaboram esteticamente o que não fora elaborado.

Em *Quarup*, é pela via do silêncio, que emerge da dor provocada pela cena traumática, que, na maioria das vezes, entramos em contato com a mutilação psicológica das personagens. Na cena anteriormente transcrita, o silêncio de Libânio, percebido por Nando após o retorno do trabalhador rural da sala onde fora interrogado, assegura a notificação de algo para além do simples desejo de não querer se comunicar. Há um embotamento no olhar, uma paralisia que parece aniquilá-lo ou no mínimo conduzi-lo, de forma permanente, a outro tempo, o da dor. Seu presente torna-se uma zona permanente de eterno retorno da vivência traumática. Além desse, outro episódio que se destaca na apresentação de personagens mutiladas psicologicamente é o que narra os efeitos do fuzilamento de Pedro Monteiro de Mari, membro da Liga Camponesa, na vida de Januário e Isabel Monteiro, testemunhas da violência ali praticada pelos latifundiários contra os que lutavam pela divisão justa da terra:

Quando veio ver Nando e Francisca, de regresso da Paraíba, onde tinha ido garantir a presença das Ligas na Marcha de Solidariedade aos do Engenho Auxiliadora, Januário era um homem arrasado. Arrasado pelo sofrimento alheio, pensou Nando. Como se aquele batalhador morto da Liga de Mari fosse filho seu, irmão querido, coisa assim.

- Pelo menos em Pernambuco já deixamos para trás o assassinio puro e simples – disse Januário a Nando. – Isto eu concedo de sobra ao governador. Ficou para trás a tocaia em que capangas armados fuzilam um caboclo de ouro, como Pedro Monteiro de Mari. E quase que matam o filho dele, um garoto de doze anos. A mulher, Isabel Monteiro, viu a fuzilaria da janela da casinha e ouviu os gritos do menino ferido de raspão.

- Você falou com ela? - perguntou Nando.

- Falei – disse Januário.

- Devia estar num desespero, a pobre mulher – disse Francisca.

- Não sei o que é que ela sente quando pensa no Pedro, isso ninguém sabe – disse Januário. – Mas estava de olho aceso, seco, dizendo o nome dos mandantes do crime. “Se os pistoleiros que mataram Pedro entrassem por aquela porta agora eu cuspi na cara deles, mas deixava eles ir embora. Tem os que cavam a terra e tem os que matam os outros. Para comer. Mas esses Cardosos latifundiários eu juro que pagam o que fizeram.” Mulher séria e trabalhadeira, a Isabel, boa mãe de uma filharada grande, mas saiu do enterro do Pedro para denunciar os Cardosos num comício. (CALLADO, p. 380)

O efeito do choque, da notícia do fuzilamento na vida de Januário, revela o poder que a ação traumática tem em outras esferas sociais para além daquela onde está situado o corpo traumatizado. É forte, paralisante e amedrontador seu uso didático como estratégia de arrefecimento das ideias e da docilização dos corpos como aponta Foucault. Na cena acima, a personagem mutilada psicologicamente é Isabel, que carrega no olhar o seu desvinculamento com o tempo presente, com a própria realidade, retornando, por meio de suas palavras, ininterruptamente, à cena traumática, não com o intuito de reconstituí-la, mas de reescrevê-la de uma outra forma, característica muito comum àqueles que experimentaram esse tipo de mutilação.

Também é importante ressaltar que o discurso de Isabel é formado por “contrapalavras”, que, ao invés de comunicarem algo para além do dito, só reforçam a estratégia da repetição como disfarce de um silenciamento doloroso e profundo, abrigado em suas entranhas psicológicas, algo da ordem do intraduzível. Logo, se o mecanicismo de seu discurso informa algo, esse elemento é muito pequeno se comparando ao que sua fala esconde em termos traumáticos. Além disso, ainda nesse pouco que comunica, também abriga mensagens que materializam a culpabilização de si, processo muito comum às vítimas de trauma. Gira em torno de sua consciência uma espécie de *mea culpa* por não ter agido de maneira diferente e até evitado a catástrofe maior.

Em *Yaka*, o próprio esquarteramento do corpo da nação, materializado na divisão dos capítulos, já nos indica que estamos diante de uma obra onde violência física e psicológica se complementam na tessitura do quadro de dor experimentado. À medida que adentramos o território angolano, até temporalmente, com Alexandre e sua família, vamos testemunhando episódios nos quais nem sempre o silêncio é um indicativo de paz, mas um componente da atmosfera de terror e pânico instaurada pelas forças autoritárias. É o próprio Alexandre quem comunica que “a monarquia inaugurou o método, a República seguiu e o Estado Novo só continua a tradição

(PEPETELA, 2006, p. 229)”. Logo, diante de tão vasto cenário autoritário, várias são as cenas que abrigam personagens mutilados psicologicamente, mas escolhemos uma em especial, por traduzir com mais nitidez os efeitos dessa lesão traumática:

- O Avô aguenta. Sabe uma coisa? Dizem que ele está gagá, mas percebe tudo e segue as conversas. Acho que não está é para se chatear.
- Por que dizes isso?
- As reações dele são normais. Quando sente que está a ser topado, disfarça.
- Há mais de dez anos que não fala com ninguém. (PEPETELA, 2006, p.300-301)

Através do diálogo entre Joel e Irene, netos de Alexandre, vamos aos poucos percebendo que, por trás de um silêncio, que não é qualquer silêncio, mas um que já se estende por mais de uma década, que somos confrontados com o universo da mudez tão comum a todos aqueles que materializam no comportamento os efeitos do trauma. Por meio do silêncio de Alexandre, vamos compreendendo os deslocamentos que o trauma impõe a quem o carrega, deslocamentos que o retiram do tempo presente, que o desconectam da realidade, fazendo-o habitar um universo paralelo de dor, comportamento que, mesmo sem ter a camuflagem das palavras para encobri-lo, como no caso de Isabel de *Quarup*, expõe, no conjunto da narrativa, o produto do somatório de choques psicológicos pelo indivíduo experimentado.

A partir disso, percebemos que é pelo fio da investigação, que vê a literatura como um palimpsesto da memória coletiva nacional, como um documento histórico-cultural capaz de fazer ecoar os gritos, gemidos e silêncios dos vencidos, que rompemos com uma visão reduzida de mutilação para mostrar uma visão ampliada, de fronteiras móveis e dinâmicas. É por essa perspectiva que pretendemos traduzir a grandeza do caráter multifacetado que paira sobre tema tão relevante da seara acadêmica. Que venham nas páginas seguintes o aprofundamento dessa visão caleidoscópica e sistêmica, dando continuidade ao que nessas páginas até aqui já se iniciou...

3 A PERSONAGEM MUTILADA NO ÂMBITO MORAL PELO AUTORITARISMO

3.1 Um recorte moral kantiano

Artigo 1º- Os homens nascem e são livres e iguais em direitos. As distinções sociais só podem fundar-se na utilidade comum.

Artigo 2º- O fim de toda a associação política é a conservação dos direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses Direitos são a liberdade, a propriedade, a segurança e a resistência à opressão.

Artigo 3º- O princípio de toda a soberania reside essencialmente em a Nação. Nenhuma corporação, nenhum indivíduo pode exercer autoridade que aquela não emane expressamente.

Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, 1789.

Desde o século XVIII, com a ascensão do iluminismo e, conseqüentemente, com a intensa disseminação do pensamento filosófico racional, várias têm sido as tentativas do homem moderno de agrupar, numa única declaração, direitos naturais, inalienáveis que devam ser considerados respeitados por todos os membros do corpo social. Na França de 1789, em meio à grande convulsão social derivada da Revolução Francesa, a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, proclamada pelos membros da Assembleia Nacional, pode ser tomada como exemplo desse processo, uma vez que reúne, em seus artigos, um conjunto de direitos e deveres capazes de garantir a conservação da Constituição e a manutenção da organização social. Inclusive é esse seu caráter apascentador de conflitos que garantiu a replicação de muitos de seus artigos nas constituições de outros estados nacionais, à época, conferindo-lhe uma identidade agregadora e universalizante.

Cento e cinquenta e nove anos depois, após o mundo testemunhar uma das guerras mais violentas e bárbaras que a humanidade já conseguiu produzir, a Segunda Guerra Mundial, foi a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, que, mais uma vez, foi reconduzida ao centro dos debates em torno do tema da cidadania. Nesse contexto, ela passou a exercer uma grande influência na confecção daquele que é considerado um dos principais documentos do século XX, a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Proclamado pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em Paris, em 10 de dezembro de 1948, esse documento estabeleceu, pela

primeira vez na história da humanidade, a proteção universal dos direitos humanos, independentemente de nacionalidade, sexo, etnia, religião ou qualquer outra condição. Através dela, ampliaram-se, sobremaneira, as conquistas da Declaração de 1789. Já nos seus primeiros artigos, temas como a fraternidade e a liberdade ganham bastante relevância e consolidam a luta humana por mais cidadania, igualdade e justiça:

Artigo 1

Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade.

Artigo 2

1. Todo ser humano tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição.

2. Não será também feita nenhuma distinção fundada na condição política, jurídica ou internacional do país ou território a que pertença uma pessoa, quer se trate de um território independente, sob tutela, sem governo próprio, quer sujeito a qualquer outra limitação de soberania.

Artigo 3

Todo ser humano tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal.
(Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948)

Apesar das distâncias temporais que há entre as gêneses das duas Declarações, percebe-se, na organização de ambas, um forte anseio pelo registro de valores tomados como universais. Tal forma de pensar não foi uma característica exclusiva dos membros dessas Assembleias, mas derivações do pensamento iluminista-racionalista, principalmente aquele advindo dos estudos de filósofos como Immanuel Kant. É na obra desse filósofo nascido, ainda no século XVIII, na Prússia, região que se encontrava, à época, sob domínio do Império Alemão, que observamos o nascimento de uma nova Teoria do Conhecimento amparada num exame crítico da razão.

Em sua criação mais célebre, *Crítica da Razão Pura*, Kant defende que nem todo conhecimento deriva da experiência, pois alguns a precedem e por isso são denominados de conhecimentos *a priori*, enquanto os que a sucedem são identificados como *a posteriori*. Para ele, a experiência falseia os juízos, impedindo-os de alcançar o *status* de universalidade verdadeira e rigorosa, direcionando-os para uma outra pautada na suposição e na comparação. Logo, somente o conhecimento puro, *a priori*, é capaz de alcançar a universalidade, uma vez que o empírico sempre

estará condenado a se comprovar como saber somente até o surgimento de uma primeira exceção que o invalide. Segundo ele,

É fácil mostrar que há no conhecimento humano juízos necessários e universais, no mais rigoroso sentido, ou seja, juízos puros a priori. Se quisermos um exemplo, extraído das ciências, basta volver os olhos para todos os juízos da matemática; se quisermos um exemplo, tirado do uso mais comum do entendimento, pode servir-nos a proposição, segundo a qual todas as mudanças têm que ter uma causa. Neste último, o conceito de uma causa contém, tão manifestamente, o conceito de uma ligação necessária com um efeito e uma rigorosa universalidade da regra, que esse conceito de causa totalmente se perderia, se quiséssemos derivá-lo, como Hume o fez, de uma associação frequente de facto atual com o fato precedente e de um hábito resultante (de uma necessidade, apenas subjetiva) de ligar entre si representações. Poder-se-ia também demonstrar, sem haver necessidade de recorrer a exemplos semelhantes, a realidade de princípios puros a priori no nosso conhecimento, que estes princípios são imprescindíveis para a própria possibilidade da experiência, por conseguinte, expor a sua necessidade a priori. Pois onde iria a própria experiência buscar a certeza, se todas as regras, segundo as quais progride, fossem continuamente empíricas e, portanto, contingentes? Seria difícil, por causa disso, dar a essas regras o valor de primeiros princípios. Neste lugar podemos nos bastar com ter exposto, a título de facto, juntamente com os seus critérios, o uso puro da nossa capacidade de conhecer. (KANT, 2018, p. 38-39)

Dessa forma, Kant estabelece que, ao pensarmos num objeto, coisa ou conceito e retirarmos dele toda conceituação empírica a que ele se vincula, restar-lhe-á algo inerente a uma substância o qual denomina de conhecimento puro. Além de ultrapassar o círculo da experiência, esse conhecimento também se caracteriza pela convicção de não ser por ela refutado, sedimentando assim sua condição universalista. Entretanto, para se fazer a verificação de que um conhecimento de fato pode ser considerado como puro, antes de tudo, é necessário investigar se ele deriva de um juízo de experiência ou de um juízo de análise. Daí ser tão importante perceber as distinções entre essas duas formas de acesso ao conhecimento.

Apenas considerando os juízos afirmativos, é possível perceber, quando se pensa numa relação calcada entre sujeito e predicado, que toda predicação que está contida no conceito de seu sujeito, que mantém com ele uma relação de extensão da identidade, deve ser tomada como um juízo analítico. Neste caso, basta analisar a decomposição de seu conceito em partes para se perceber que todas elas mantêm com ele uma relação de interdependência e identificação. Já as predicções que se afastam completamente do sujeito, de seu simples conceito de substancialidade, e se aliam aos juízos de experiência são denominadas como juízos sintéticos. Assim Kant os distingue:

Os juízos de experiência, como tais, são todos sintéticos, pois seria absurdo fundar sobre a experiência um juízo analítico, uma vez que não preciso de sair do meu conceito para formular o juízo e, por conseguinte, não careço do testemunho da experiência. Que um corpo seja extenso é uma proposição que se verifica a priori e não um juízo de experiência. Porque antes de passar à experiência já possuo no conceito todas as condições para o meu juízo; basta extrair-lhe o predicado segundo o princípio de contradição para, simultaneamente, adquirir a consciência da necessidade do juízo, necessidade essa que a experiência nunca me poderia ensinar. (KANT, 2018, p. 43)

É justamente essa capacidade de identificar o conhecimento puro, *a priori*, por meio do juízo analítico, como um saber universal que aproximou Kant de nosso estudo sobre o tema da moral. Mesmo ele não tendo escrito uma obra específica sobre esse tema, percebemos que essa temática atravessa grande parte de sua criação, pois sua filosofia tem como principal objetivo libertar o sujeito das amarras e das tutelas doutrinárias do conhecimento sensorial, fazendo-o agir de maneira racional, autônoma e inteligente. Segundo Cotrim e Fernandes, “para Kant, a filosofia deveria responder a quatro questões fundamentais: o que posso saber? Como devo agir? O que posso esperar? E, por fim, o que é o ser humano? Esta última questão estaria implícita nas três anteriores” (2013, p. 280).

Com isso, percebemos que sua análise sobre o agir humano o aproximou do debate em torno da ética, originando obras como *Fundamentação da metafísica dos costumes* (1775) e *Crítica da razão prática* (1788), alicerces de importantes constatações filosóficas sobre o campo da moral. Em sua primeira *Crítica*, Kant já apresenta o filósofo como um legislador que, *a priori*, age em nome da razão humana diante de dois importantes objetos: a natureza e a liberdade. As leis da natureza constituem a metafísica da natureza³¹, já as da liberdade se debruçam sobre a

³¹ A fim de entender os objetivos da metafísica kantiana dos costumes, convém, portanto, esclarecer os da sua metafísica da natureza, expostos anteriormente (1786), em *Princípios metafísicos da ciência da natureza*. Para começar, convém tornar mais explícita a tese da primeira *Crítica*, mencionada acima, de que a metafísica da natureza consiste de duas partes, a filosofia transcendental e a fisiologia: a primeira considera os conceitos e os princípios do entendimento e da própria razão que se referem a objetos em geral, “sem assumir que esses objetos sejam dados”. A segunda “considera a natureza, isto é, a soma total dos objetos dados” (KrV, B 873; itálicos de Kant). A mesma distinção é feita em *Princípios metafísicos da ciência da natureza*: a metafísica da natureza, pressuposta pela ciência empírica da natureza, tem uma parte transcendental, que trata “das leis que constituem o conceito de uma natureza em geral” sem relação “a qualquer objeto determinado da experiência”; e uma segunda parte, “que se ocupa da natureza particular desse ou daquele tipo de coisas” (1786, p. VIII). Qual é o papel teórico das leis e dos conceitos da parte transcendental da metafísica da natureza? De acordo com a primeira *Crítica*, o de servirem de “princípios de exposição dos aparecimentos” em conceitos *a priori* (KrV, B 303). Ora, em Kant, a exposição da natureza em conceitos *a priori* é o inverso da interpretação ou aplicação (uso) desses mesmos conceitos à natureza, assunto que é, de fato, o principal tema da lógica transcendental. Portanto, a parte transcendental da metafísica da natureza consiste numa semântica *a priori* dos conceitos e dos enunciados *a priori* do entendimento no domínio de interpretação constituído pelo

metafísica dos costumes³². Como nosso estudo se ampara na investigação sobre o aspecto moral, a metafísica dos costumes apresentou-se como elemento indispensável para a composição de nossos estudos. Segundo o próprio Kant, ela “contém os princípios que determinam a priori e tornam necessários o fazer e o deixar de fazer” (KrV, p. 869 apud LOPARIC, 2003, p. 2)

Apesar de o debate sobre a metafísica dos costumes se iniciar em *Crítica da razão pura*, materializada por meio da composição de uma pré-crítica, ele só ganha relevo com a publicação da obra que traz como título o próprio tema. A partir dela, o filósofo inicia uma discussão crítica, de fato, sobre essa temática, que se desenvolverá, consecutivamente, pelas obras *Crítica da razão prática* (1788), *Teoria e Prática* (1793), *Paz Perpétua* (1795), *Princípios metafísicos da doutrina do direito* (1797), *Princípios metafísicos da doutrina da virtude* (1797) e *O conflito das faculdades* (1798). Através delas, o filósofo procurou identificar os princípios fundamentais da metafísica dos costumes, submetê-los ao exame crítico e, por fim, organizar um sistema completo da liberdade. Os fundamentos desse sistema o autorizariam a legislar não somente a respeito da moralidade das ações, mas também sobre outros aspectos elementares da práxis humana. Além disso, segundo Loparic, em *As duas metafísicas de Kant*, há três outras grandes constatações desse arco de desenvolvimento que também devem ser sublinhadas:

- 1) existe um único princípio supremo do sistema da liberdade, expresso na fórmula do imperativo categórico da moralidade (1785), 2) a validade prática desse princípio não pode ser deduzida por meio de argumentos, mas tão somente experienciada, na forma da consciência de que esse princípio é obrigatório *para mim* (o fato da razão), essa condição subjetiva ou afetiva da moralidade passando a pertencer à filosofia transcendental, o que implica em ampliação do conceito desse tipo de filosofia em relação à definição dada na primeira *Crítica* (1788) e 3) vários outros princípios práticos *a priori* podem ser explicitados e afirmados como válidos, constituindo os fundamentos *a priori* das diferentes *doutrinas* da razão pura prática, constituindo um “sistema da liberdade”, análogo ao “sistema da natureza” (1797). (LOPARIC, 2003, p. 2)

campo de *experiência possível*. Trata-se, em suma, da reinterpretação *semântica* da ontologia ou metafísica geral tradicional. (LOPARIC, 2003, p. 4)

³² Para entender a passagem da metafísica da natureza para a metafísica de costumes, é necessário não perder de vista que, enquanto a primeira trata de objetos, a segunda estuda um *outro domínio* de “fatos” ou dados efetivos: os atos do livre arbítrio em geral (1797a, p. 14). Assim como a natureza corpórea oferece exemplos concretos que apresentam os conceitos *a priori* do entendimento, assim também a ação livre produz casos concretos que realizam os conceitos *a priori* práticos, por exemplo, do direito. Um conceito de direito, diz Kant, é um “conceito puro e, não obstante, remetido à práxis (aplicação aos casos que se apresentam na experiência)” (*ibid.*, p. III). Sendo assim, a metafísica dos costumes depara-se com um problema análogo ao da metafísica da natureza — determinar *a priori* as regras de *interpretação* dos princípios práticos no domínio de fatos antropológicos produzidos de acordo com esses mesmos princípios. (LOPARIC, 2003, p. 6)

Através disso, observamos que Kant centraliza sua atenção na práxis, buscando tornar o indivíduo num sujeito autônomo e livre. Sua filosofia prática divide-se, inclusive, em duas vertentes: a da metafísica dos costumes e a da antropologia moral. Enquanto a primeira centra-se no sistema da liberdade, trazendo à tona o debate em torno das doutrinas do direito e da ética (da virtude), a segunda investiga o estudo de condições subjetivas, inerentes à condição humana, tanto favoráveis quanto impeditivas ao cumprimento das leis da razão prática. O arcabouço sintético derivado da integração entre essas duas partes demonstra que, para a filosofia moral kantiana, o dever moral deve ser compreendido como um imperativo categórico, ou seja, algo que independe do arbítrio do indivíduo, pois não cabe a ele optar entre ter ou não obrigações morais, mas decidir se ele agirá ou não em conformidade com as obrigações morais instituídas. Por conta disso, o imperativo moral kantiano pode ser compreendido como incondicional, não-empírico e transcendental, pois encontra-se ligado à liberdade de nossa vontade, ou melhor, ao poder de nossa escolha.

Antes de prosseguirmos, faz-se necessário acrescentar que a visão de Kant sobre a antropologia também é bastante distinta daquela disseminada por seus contemporâneos. Ela se ampara em dois aspectos fundamentais: o cosmopolitismo, pois objetiva o conhecimento do ser humano como cidadão do mundo, ou seja, valoriza o que lhe é comum enquanto humanidade, no âmbito universal; e o pragmatismo, visto que não centra sua atenção na forma de como a natureza modifica o homem, mas na investigação do que ele como indivíduo livre faz de si ou pode e deve fazer dele próprio. Tal teia de relações se coaduna com a semente do que Kant já havia lançado em *Metafísica dos costumes* quando assim definiu a Antropologia moral, conforme Louden, em *A segunda parte da moral*:

A contraparte (*Gegenstück*) de uma metafísica dos costumes, o outro membro da divisão entre filosofia prática como um todo, seria a antropologia moral" (6:217). Elaborando um pouco sobre essas duas partes da filosofia prática em uma de suas lições de ética, ele diz: A metafísica dos costumes ou *metaphysica pura*, é apenas a primeira parte da moral – a segunda parte é a *philosophia moralis applicata*, a qual os princípios empíricos pertencem. A antropologia moral é a moralidade aplicada aos seres humanos. A *Moralia pura* é fundamentada em leis necessárias, e assim, não pode fundamentar-se na constituição particular de um ser racional, como o ser humano, por exemplo. (LOUDEN, 2002, p. 32-33)

Mesmo a discussão sobre antropologia moral não tendo sido registrada dentro de uma obra específica, é possível notar que Kant a concebe como um conjunto de condições subjetivas da natureza humana que impedem as pessoas de cumprirem

as leis de uma metafísica dos costumes ou que as auxiliam nesse cumprimento. Como filósofo, sua grande preocupação é compreender o homem dentro de seus contextos com a finalidade de entender melhor as pontes que ele estabelece com a moralidade.

Em sua época, ele já salientava, inclusive, entre os principais problemas trazidos pelo crescimento vertiginoso da quantidade de nações-estado, o do incentivo ao cidadão para colocar os interesses nacionais acima do imperativo categórico moral. Segundo ele, tal ação destituía o sujeito de sua condição universal, uma vez que relegava os deveres morais a um segundo plano. Ao fazer essa denúncia, seu maior objetivo não era estimular a criação de uma nação que fosse resultado da fusão de todas as outras, mas a criação de uma organização internacional com poderes soberanos que fosse capaz de agregar voluntariamente as nações independentes em torno de um projeto moral comum. Dessa forma, ele confirma o compromisso de sua antropologia moral tanto com o aspecto utilitário quanto com o pragmático, criando precedentes importantes para a materialização de tais ideias através da criação de documentos como as duas declarações anteriormente citadas.

3.2 Diálogos entre moral, violência e alegoria

É graças a esse teor pragmático da Antropologia moral kantiana que conseguimos perceber como os regimes de exceção manipularam as normas jurídicas, no século XX, com a finalidade de controlar as escolhas individuais por meio de decretos que suspendiam os direitos constitucionais. Como sabemos que as normas jurídicas, geralmente, derivam do universo moral, constatamos que, ao suspendê-las, esses regimes tornaram turvo o debate moral e, conseqüentemente, a consciência de liberdade de escolha de seus cidadãos, ainda mais porque, ao invés de trabalhar com palavras facilmente identificáveis como repressoras, eles mascararam o discurso por meio da adoção de um vocabulário que mais parece se filiar ao tema da adoção, da candura e do cuidado. Hitler e Mussolini adotaram com êxito essa prática em seus regimes e eram reconhecidos pelas massas como pais e salvadores de suas respectivas nações.

Conforme Giorgio Agamben, em *Estado de exceção*, “no II Reich, os artigos da Constituição de Weimar (relativos às liberdades individuais) foram suspensos por meio de um documento intitulado *Decreto para a proteção do povo e do Estado*” (2004, p. 12). Quando analisamos tal artimanha linguística, percebemos, através desse

nebuloso jogo de palavras como o termo “proteção”, que um dever universal, e, portanto, moral, foi utilizado de forma completamente ambígua e deturpada. Seu duplo sentido revela que, se por um lado, o Estado coloca alguns cidadãos sob o manto de sua defesa, por outro, arremessa os demais à segregação e à marginalização. Ou seja, é essa estratégia adotada que legitima o uso de práticas violentas de aniquilação do Estado contra aqueles que agora passam a compor seu seletivo grupo de inimigos.

Diante de ações como essa, comprovamos que a desobediência aos códigos morais universais é uma regra comum adotada por todos os Estados que optam pelo regime de exceção. Entretanto, é válido ressaltar que, na maioria das vezes, essa desobediência foi feita de maneira escamoteada, camuflada e sutil, com o intuito de confundir os indivíduos e articular dessa maneira a sedimentação de uma atmosfera propícia a sua mutilação moral.

Tal reflexão nos faz perceber que, graças às proposições filosóficas de Kant, que permeiam o estudo sobre a moral, é que conseguimos criar um arcabouço sólido sobre a investigação da mutilação moral dentro dos regimes de exceção, principalmente os das ditaduras salazarista e civil-militar brasileira. Todavia, ao invés de centrarmos nosso olhar no debate histórico-filosófico, optamos por desenvolvê-lo no âmbito literário, pois reconhecemos a literatura, conforme Benjamin (2011), como ruína alegórica desses tempos sombrios, uma espécie de território-abrigo repleto de indícios ainda interditos daqueles que foram vítimas dessas mutilações morais.

Amparados nessa visão, ratificamos nosso compromisso com uma compreensão de literatura que não despreza a função histórico-filosófica ou social do texto literário, mas que a percebe em integração permanente com sua estrutura, destacando, concomitantemente, a maneira de como esta última consegue corporificar, no plano formal, as representações mentais das vivências compartilhadas no universo social. É esse entendimento que sustenta a construção de nosso olhar investigativo sobre o *corpus* selecionado, objetivando inclusive a ampliação dos saberes oriundos desse fluxo dialógico entre conjuntura social e aspectos estruturantes.

Um dos que contribui para a sustentação dessa ampliação é Georg Lukács, um teórico que antecede Benjamin, mas que já carrega, no bojo de sua obra, importantes reflexões em torno da relação entre forma e conteúdo. Em sua *A teoria do romance*, ele celebra o surgimento dessa nova composição formal, pois considera o gênero epopeia plenamente ultrapassado e incapaz de refletir as profundas

transformações trazidas pelos novos tempos. Segundo ele, “na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação de um mundo” (2009, p. 96) em transformação, esse gênero alcança a condição de forma exímia de expressão artística da modernidade. A respeito dessa perspectiva lukácsiana, Mariani de Macedo comenta que

Assim, a clarividência máxima de que o romance é o veículo só é possível porque ele, como forma representativa de sua época, faz coincidir de modo constitutivo suas categorias com a situação do mundo, isto é, dá a conhecer o sistema regulativo de ideias que funda a realidade. Maleável, o romance não assimila a realidade numa estrutura calcificada, mas antes, por ser capaz de imitar na sua própria forma o conteúdo esquivo do mundo, adapta-se à desarmonia e a transcreve como elemento formal (LUKÁCS, 2009, p. 223)

Essa análise revela que o pensamento de Lukács corrobora algumas ideias oriundas das reflexões de um outro crítico que lhe é contemporâneo, Mikhail Bakhtin. Em *Questões de Literatura e de estética*, especificamente no capítulo IV, no qual se discute o problema da forma, Bakhtin critica severamente todos aqueles que a consideram apenas como um conjunto de técnicas, como algo que não guarda qualquer vínculo com o aparato ético que também constitui a obra literária. Através desse posicionamento, ele contesta o caráter limitador desse pensamento de cunho formalista e defende que a forma deve ser vista sempre pela perspectiva da expressão estrutural e material do conteúdo. Para ele,

Todas as articulações composicionais de um conjunto verbal – capítulos, parágrafos, estrofes, linhas, palavras – exprimem a forma apenas enquanto articulações; as etapas da atividade verbal geradora são os períodos de uma tensão única, são os momentos que atingem um certo grau de acabamento, não do conteúdo em si, como momentos determinados a partir do interior, mas momentos de uma atividade que engloba o conteúdo a partir do exterior, determinados pela atividade do autor, orientada sobre o conteúdo, ainda que, é claro, penetrem no conteúdo, dando-lhe uma forma esteticamente adequada, mas sem coação. (BAKHTIN, 1998, p. 64)

Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2006), destaca, ao investigar a literatura romântica brasileira, o quanto o universo político, contagiado pela ideia de independência advinda do pensamento filosófico-iluminista, interferiu severamente no desenrolar de uma série de mudanças estruturais na composição das obras românticas nacionais. Por exemplo, se antes o emprego do léxico nacional, principalmente o derivado das línguas indígenas, era tomado como algo menor e até esdrúxulo, no Romantismo, esse aspecto formal passa a ser visto como elemento demarcatório de nossas fronteiras culturais, algo capaz de ressaltar nossa identidade literária, diferenciando-nos daquela ostentada pelo colonizador.

Segundo ele, José de Alencar, uma das principais vozes do romantismo brasileiro, em sua trinca de romances indianistas, *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), consegue substancializar essa percepção entre conteúdo e forma quando coloca o índio na condição de protagonista e, a partir dele, insere não só um novo léxico ou uma nova sintaxe, mas também estabelece vínculos intensos com a filosofia de Rousseau. É através dessa integração entre a teoria rousseuniana do bom selvagem europeu e a personagem indígena americana que Alencar consegue, substancialmente, materializar essa aliança entre os aspectos éticos e os estéticos na confecção do texto literário.

Também em *Literatura e sociedade* (2006), Candido chama a atenção para o fato de que alianças como essa seguem um curso temporal e não derivam de rompantes intempestivos. Ao centrar sua análise no Romantismo, ele identifica, no poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão, publicado em Lisboa no ano de 1781, ainda no Arcadismo, a gênese, mesmo que ainda embrionária, desse projeto ético-estético que atingiu seu ápice no século XIX. Com isso, ele demonstra que a relação entre forma e conteúdo é dinâmica e se constrói por meio de interações com o contexto que a circunda.

Esmiuçando ainda mais as origens setecentistas dessa relação, o crítico aponta que o autor árcade é um dos pioneiros a dar tratamento europeu às mulheres indígenas, retratando-as como princesas das tribos, nomenclatura que muito contribuiu para reforçar o enquadramento e adaptação das hierarquias dos povos originários às estruturas de linhagens nobiliárquicas europeias, garantindo, assim, um *status* de nobreza colonial às uniões matrimoniais entre europeus e indígenas no território da ficção. Por trás desse gesto que guarda ares de uma simples manipulação temática, Candido aponta residir a engenhosidade de Durão, que é justamente a de embutir, no elemento formal personagem, o embrião de nosso senso, ainda tímido, de identidade cultural independente.

É graças a essa vereda teórica (aberta pela crítica literária internacional e que tem seus desdobramentos materializados nos trabalhos da crítica literária nacional) que aprofundamos nosso olhar sobre o elemento formal personagem, identificando nele toda uma carga de potencialidade alegórica, até porque é ele que assume um papel de destaque no itinerário ideológico das obras, emprestando seu corpo e seus papéis funcionais às intenções do escritor. Sobre essa relação, Candido ainda destaca que

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra. (CANDIDO, 2006, p. 186)

Ao citar o termo “arbitrário”, Candido legitima o quanto o universo da criação literária tem de alegórico, já que é por meio da relação arbitrária entre significado e significante que a alegoria se instaura, conforme aponta Kothe(1976). Em nosso estudo, defendemos que é através do elemento personagem que essa relação ganha a máxima potência de corporificação, pois é através dele que novas camadas de sentido são incorporadas ao texto, revelando constelações de vivências capazes de extrapolar as tênues fronteiras do enredo. É por meio deles que as mutilações morais por nós identificadas são realçadas e tornam-se elemento comum entre a literatura brasileira e a angolana que retratam contextos ditatoriais.

Esse pensamento guarda sintonia com o que propõe Tânia Carvalhal em sua obra *Literatura Comparada*. Nela, a crítica sublinha que os contextos de produção das obras podem gerar pontos de intersecção entre elas, tornando possível o estabelecimento de uma análise metodológica assentada numa das vertentes teóricas do comparativismo: a da Escola de Constanza. Analisando-a, ela destaca que a linha investigativa proposta por esse grupo, que tem na figura de Hans Robert Jauss seu maior expoente, procura recuperar a importância da dimensão histórica na hermenêutica literária. Segundo ela, Jauss rompe com as concepções isolacionistas da obra literária que a mostravam como algo “acabado a deslocar-se intocável no tempo e no espaço” (2006, p. 71) para advogar a favor de um olhar que a compreenda como um objeto mutável, em pleno estado de devir provocado pelas diferentes leituras que a ressignificam.

Atentos a essa ponte analógica entre as obras literárias, que se ergue a partir do arsenal teórico comparativista, é que avançamos para além da busca de intersecções entre os contextos históricos de *Quarup* e *Yaka*, direcionando nosso olhar, de forma ainda mais específica, para o elemento estrutural personagem, a princípio, e depois para sua subclassificação como mutilado, para, por fim, investigá-lo sob a ótica do tipo de mutilação por ele sofrido. Nesse capítulo, como já podemos observar, é a mutilação moral que se notabiliza e ganha destaque nessa etapa da pesquisa.

3.3 Arroubos do autoritarismo: a personagem mutilada moralmente em Quarup

Em *Quarup*, as personagens vitimadas pela mutilação moral desencadeada pela instauração da ditadura civil-militar brasileira ganham relevância alegórica a partir do capítulo cinco, intitulado “A palavra”. Coincidentemente, a escolha de tal título não poderia ser mais propícia a uma parte da narrativa na qual serão desencadeados não só um conjunto de conflitos sociais, mas também uma grande quantidade de batalhas no campo da significação, do sentido das palavras. Além disso, é importante ressaltar que a denominação desse capítulo estabelece uma relação de consonância com o que afirma Bakhtin em *Questões de literatura e de estética*:

Dotando a palavra de tudo o que é próprio à cultura, isto é, de todas as significações culturais (cognitivas, éticas e estéticas) chega-se bem facilmente à conclusão de que não existe absolutamente nada na cultura além da palavra, que toda a cultura não é nada mais que um fenômeno da língua, que o sábio e o poeta, em igual medida, se relacionam somente com a palavra. (BAKHTIN, 1998, p. 45)

Além disso, não podemos esquecer que a mutilação moral se consolida por meio do falseamento da realidade, ou seja, através do uso de expressões ambíguas ou carregadas de interpretações contraditórias capazes de ocasionar profundas crises de consciência no indivíduo. Por meio delas, cria-se um espaço moral paralelo e distinto daquele que o indivíduo anteriormente compreendia como assertivo e eficiente para a construção de um ambiente justo, democrático e universalmente harmonioso. A cena abaixo exemplifica, de maneira evidente, essa nossa percepção:

Nando e Januário foram presos separadamente, em dois carros do Exército. Do seu carro, encostado bem perto, Nando quase viu o silêncio mortal que desceu sobre o grupo de camponeses agora sentados na rua, nas calçadas, encostados nos muros. Abandonados. Um deles, distraído, com o indicador fez girar o pequeno disco do transistor. A vizinha entrou no ar:

- O último comunicado do comando do IV Exército diz que reina a mais completa ordem em todo o país.

O soldado mais perto olhou o camponês, que com o indicador, desligou o rádio. Mais adiante um outro tinha ligado o seu. Ouviu-se o dobrado militar, que ficou um pouco mais alto com outros dois rádios ligados. Tacitamente os soldados se entreolharam, olharam na direção do tenente, que não pareceu se incomodar. Depois da música mais um comunicado:

- O General Mourão F, comandante da tropa insurgida em Minas Gerais, não precisou disparar um único tiro contra os contingentes do I Exército. É que o Exército Nacional está unido contra o comunismo que queria implantar no país o presidente João Goulart. Nas pontes do Paraibuna, em Areal, em Petrópolis os rebeldes e o pretense “dispositivo militar” do Presidente da

República confraternizaram. O esperado choque foi um encontro de amigos, de camaradas de farda. Nem o I Exército da Guanabara e nem o II de São Paulo, comandado pelo general Krueel, se dispuseram a derramar o sangue de seus irmãos e em seguida de todos os brasileiros. O IV Exército já depôs o governador do Estado de Pernambuco. O próprio General Mourão, que fuma cachimbo, denominou sua gloriosa marcha de libertação do Brasil Operação Popeye. (CALLADO, 2006, 411-412)

Analisando a passagem de *Quarup*, percebemos que ela materializa o pensamento de Bakhtin quando assinala, em *Questões de Literatura e de Estética*, que a obra literária é “viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo” (1998, p. 30). Além disso, ainda notamos que seu autor demonstra ter a consciência de que o texto literário “também é documento” (KOTHE, 1976, p. 49) histórico e, por conta disso, pode ser revelador de verdades ainda interditas. É com base nessas prerrogativas que notamos a destreza com que Callado associa os componentes de denúncia à confecção de suas personagens, revelando um vasto manancial de camadas temáticas. Dentre elas, a da mutilação moral.

Primeiramente, nosso olhar voltar-se-á para a realidade que circunda as personagens Nando, Januário e os demais camponeses. Todos eles foram detidos por estarem atentando contra a ordem “moral”. Entretanto, investigando os motivos do protesto, vamos perceber que lá estavam para demonstrar insatisfação pela perseguição dos novos governantes da nação ao governador de seu estado, um homem legalista e defensor do diálogo a respeito do tema da Reforma Agrária. Com isso, percebemos que, já nas primeiras horas de implantação do novo regime, o ditatorial, por meio do estabelecimento do estado de sítio, notamos que as liberdades individuais começam a ser cerceadas.

Giorgio Agamben, em *O estado de exceção*, aponta que o estado de sítio é a antessala dos regimes autoritários, dado que ele amplia os poderes do Executivo, atribuindo-lhe a função de “promulgar decretos com força-de-lei” (2004, p. 17). Essa abolição provisória da distinção entre os Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário cria a nebulosidade necessária para um falseamento do código moral anteriormente vigente, fazendo emergir um outro desprovido de consonância com valores morais universais.

Conforme Kant, “nenhum conhecimento precede em nós a experiência” (2018, p. 36). Logo, o dever moral não é um elemento que mude conforme as circunstâncias, mas é algo perene e universal que nos acompanha no decorrer da

vida, daí sua aplicação poder ser feita em zonas tão díspares. Diante disso, podemos confirmar que esse grupo de personagens sofreu uma mutilação moral, pois lhes foi suprimido um bem moral universal, a liberdade. Ao colocá-los sob escolta, o regime militar inverte os papéis sociais, impondo aos que lutam pela liberdade o rótulo de inimigos do estado, ou seja, de mutilados morais, de sujeitos a quem caberia ao estado disciplinar. Em *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*, Michel Foucault define a disciplina como:

Um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo, que comporta todo um conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos; ela é uma “física” ou uma “anatomia” do poder, uma tecnologia. E pode ficar a cargo seja de instituições “especializadas”, seja de instituições que delas se servem como instrumento essencial para um fim determinado(as casas de educação , os hospitais) seja de instâncias preexistentes que nela encontram maneira de reforçar ou de reorganizar seus mecanismos internos de poder(...), seja de aparelhos que fizeram da disciplina seu princípio de funcionamento interior, seja, enfim, de aparelhos estatais que têm por função não exclusiva, mas principalmente, fazer reinar a disciplina na escala de uma sociedade(a polícia) (FOUCAULT, 2014, p. 208)

Aliás, é sob os desígnios dessa última definição que os militares golpistas a sequestraram para o exercício de suas práticas e de seus discursos. Inclusive, é válido observar que ela está presente nas entrelinhas do discurso radiofônico militar. Ao transcrevê-lo, Callado manipula a intertextualidade à serviço da ironia, confrontando o artificial discurso disciplinador com a tensa realidade experimentada por suas personagens. É por meio dessa estratégia que ele satiriza essa “ambiência de paz”, revelando bastidores do processo político como o de que naquele momento o país não passava de uma marionete do imperialismo norte-americano. No jogo de xadrez da política internacional, o Brasil era apenas um aliado dos ianques na sua cruzada contra a expansão do comunismo na América Latina. Nada mais irônico do que a operação ser batizada como Popeye.

Adiante, outra cena que revela a escalada da mutilação moral imposta aos antagonistas do regime é a que narra o momento em que Miguel Arraes, personagem histórico, alegoricamente assume a condição de ruído humano, de interferência no contexto disciplinador, quando invade, por meio de sua voz, a transmissão radiofônica militar. De maneira emblemática, ele convoca o povo à luta pela liberdade, uma liberdade assentada em valores democráticos, bastante diferente daquela defendida pelos representantes da ditadura. Sua compreensão de liberdade se alia à evocação

da consciência política, da participação popular e do respeito ao poder que emana do pleito eleitoral:

Somados, os rádios portáteis falavam com voz grossa na praça e o dobrado militar entrou nos ares com entusiasmo celebrando o incruento encontro dos soldados do Brasil. Depois de um ruído de interferência, forte, e uma voz saindo do barulho como um corpo saindo dos escombros:

- No momento em que falo, o Palácio do governo está sendo ocupado por tropas do Exército, que se insubordinaram contra o presidente da República. Deixo de renunciar ou abandonar o mandato, porque ele está com minha pessoa e me acompanhará enquanto durar o prazo que o povo me concedeu enquanto me for permitido viver.

- O governador! – disse um camponês.

- A voz do governador!

- O povo haverá de conquistar cada vez maior liberdade e condições de lutar por um Brasil grande...

De novo nervoso, o tenente aos berros:

- Desliguem todos os rádios! Já!

Viva o governador – disseram baixo uns camponeses se entreolhando.

- Estou assim, por força da ocupação do Palácio, feita à luz do dia, impedido de exercer o mandato. Prefiro isso a negociá-lo e a vê-lo manchado.

- Silêncio! Entreguem os rádios. (CALLADO, 2006, p. 411-412)

Anatol Rosenfeld assinala que “a personagem de um romance é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico quanto no psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo “real” totalmente determinado” (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, GOMES; 2009, p. 33). A compreensão do crítico nos auxilia a perceber que a personagem Arraes encarna de forma visceral esse papel, visto que, diferentemente da pessoa Arraes, o ficcional, por mais que mantenha similitudes com o da vida real, cumpre principalmente funções literárias como aumentar a verossimilhança da obra e revelar as intencionalidades do autor.

Inclusive sob a ótica da intencionalidade defendida por Benjamin, fica evidente que é interesse do autor mostrar que o cerceamento das liberdades não se deu apenas no âmbito das classes populares, mas também se estendeu a outras esferas sociais como a dos governantes. A perseguição a Miguel Arraes, com o intuito de impedir o livre exercício de seu mandato, concretiza não só a percepção de asfixia das liberdades individuais, mas também das coletivas, das que fundam os pilares da democracia. Mantê-lo privado de exercer suas funções políticas comunica algo para muito além do aprisionamento de um homem. Reflete o aprisionamento de todos os cidadãos que o elegeram como representante. À moda de um Policarpo Quaresma de

Lima Barreto, guardando as devidas diferenças históricas e estéticas, ele também incorpora, na sua própria função ficcional de personagem, de maneira alegórica, as transformações políticas de seu tempo. É por meio do que ocorre com ele que vamos tendo acesso à mutilação moral que se abateu sobre a democracia brasileira a partir de 1964.

Portanto, através desse embate entre as personagens Arraes e militares, percebe-se o choque entre duas visões de liberdade, uma que segue os preceitos filosóficos universalistas Kantianos e outra alicerçada na farsa do discurso ditatorial, do empirismo dos regimes autoritários, daquilo que Agamben denominou como “violência fora do direito” (2004, p. 84). É essa falsa liberdade que mutila a de Arraes, impondo-lhe silenciamentos e segregações. No entanto, mesmo diante de tantas intempéries, ainda é possível apreciar, em seu discurso, a conclamação à nação para que se lute a favor de uma liberdade que seja capaz de alforriar o país das mãos do capital internacional, um dos principais sabotadores de nosso desenvolvimento.

Outra cena que revela novos mutilados morais é a que apresenta as personagens Bonifácio Torgo, Libânio, Severino Gonçalves e Hermógenes, trabalhadores rurais, no momento em que reconhecem haver, dentre os militares opressores, um que havia cumprido o papel de araponga do regime. Passagens como essa não só manifestam o desejo do autor de mostrar que havia espiões nas Ligas Camponesas, como também salientam que, há muito tempo, o golpe já estava sendo tramado e alimentado no bojo do regime democrático. Geralmente era da engenhosidade narrativa desses informantes que saíam as famosas teorias conspiratórias tão utilizadas pelos militares em seus interrogatórios. Observemos a passagem:

Apontaram com segurança Bonifácio Torgo, Libânio, Severino Gonçalves. Hermógenes reconheceu com pasmo, num dos oficiais, um “camponês” da sua liga.

- Tu, hem, seu Iscariote da peste, traidor.

Foi o único preso brutalmente, o Hermógenes(...). Os camponeses do grupo do Hermógenes e os que estavam mais por perto tremeram de raiva e bem que quiseram dizer alguma coisa e um deles se lembrou da frase inteira da Lição 74, a qual disse em voz alta:

- Isto não é democracia, governo do povo?

- Que é que tu está falando aí? – berrou um soldado na cara dele.

Feito menino que assobia no escuro o camponês saiu com o resto da lição:

- Cra,cre,cri,cro,cru. Escravo.

- Os outros acompanharam diante dos soldados bestificados.

- Credo, criança, crônica, crua.
- Parem com esse barulho! – gritou o tenente.
- Cra, cre, cri, cro.
- Silêncio!
- Pros carros os que estão gritando! - Ordenou o tenente.
- O mais que se disperse.

Foram tocados para dentro dos carros aos empurrões por soldados pálidos que por desconhecerem a Lição 74 acreditaram na súbita loucura daqueles homens um momento atrás tão silenciosos e mansos.

- DECRETO, CRISE, LUCRO!
- O BRASIL CRESCE COM CRISES MAS CRESCE.DEMOCRACIA, CRA, CRE, CRI, CRO, CRU.

Dois tintureiros cheios de camponeses aos berros saíram pelas pontes e fizeram muita gente voltar a cabeça com aquele ruído de propaganda eleitoral ou comercial que brotava dos carros herméticos:

- ESCRAVO, ESCRAVO, ESCRAVO! DEMOCRACIA! CRISE! CRA! CRU!.
(CALLADO, 2006, p. 412-413)

Antes de prosseguir com a análise, faz-se necessário esclarecer que, diferentemente de teorias sobre a personagem como a de E. M. Forster, em *Aspects of the novel*, que coloca, no centro do debate, a profundidade das personagens redondas, reduzindo as planas a um segundo plano mais periférico e menos importante para a estrutura textual, alicerçamos nossa investigação em visões mais contemporâneas como a de James Wood, que modifica essas percepções, mostrando que uma personagem plana pode ter uma relevância muito maior para a ficção que uma redonda:

Se tentar distinguir personagens principais de secundários – personagens redondos e planos – e disser que eles diferenciam na sutileza, na profundidade, no espaço que ocupam na página, terei de admitir que muitos personagens ditos planos me parecem mais vivos e mais interessantes como estudo humano, por mais efêmeros que sejam, do que personagens redondos a que supostamente estão subordinados. (WOOD, 2014, p. 94)

No caso dessa personagem militar travestida de trabalhador rural, um espião do regime, nota-se que sua adesão simulada à moral da Liga Camponesa só reforça o contraponto desta com a moral militar. Enquanto a primeira defende valores como a igualdade, a justiça e a solidariedade, valores atrelados a uma moral universal, a segunda apela para a desonestidade e o tráfico ilegal de informações com vistas a uma tomada golpista de poder. Uma coloca-se diante do sujeito como um imperativo categórico universal, deixando a cargo do sujeito a liberdade de agir ou não conforme esses preceitos, a outra mina suas escolhas, reduz suas liberdades, colocando-o

numa condição opressora de obediência a valores que lhes são moralmente paradoxais.

Apesar da redução de suas liberdades, da condição de mutilados, porém vivos, as personagens resistem às intempéries impostas pelo regime, rasgando o silêncio da operação militar com disparos de sílabas. É por meio delas que eles demonstram não se dobrar ao imperativo categórico moral golpista, fazendo ecoar o léxico da lição 74, uma síntese da *Pedagogia do Oprimido*³³ e do pensamento transgressor de Paulo Freire. A atitude desesperada do tenente tentando calar a todos reforça quão revolucionário é o papel da educação no combate à alienação política e à desigualdade de classes.

Em cena posterior, já na cadeia, personagens como Nando e Manuel Tropeiro ilustram que a mutilação moral obedece a uma lógica gradativa crescente. Primeiramente, priva-se o sujeito da sua liberdade de ir e vir, para em seguida rotulá-lo como pária moral. É nesse momento que avança a desumanização do tratamento dado a ele por meio da retirada de direitos que lhes são salvaguardados pela constituição. Depois disso, pouco ou quase nada resta-lhe em termos de liberdade de escolha, visto que, perante os imperativos categóricos dessa nova moral, é permitida a violação dos direitos humanos universais em nome de uma pretensa defesa da soberania nacional:

- Manuel – disse Nando

Manuel Tropeiro abriu os olhos.

- Você está muito machucado, Manuel?

- Hum...Só vendo depois. Se eles já acabaram comigo não há de ser nada, seu Nando. E o senhor?

- Eu vou bem, Manuel.

Nando falava com vergonha.

- Ainda não me torturaram não. Por que é que fizeram isso com você?

³³ O livro *Pedagogia do Oprimido* é um trabalho do educador Paulo Freire no qual desenvolve uma pedagogia voltada para a classe oprimida, de modo que esta classe consiga a sua emancipação em torno do pensamento crítico, entendendo a sua real condição social e possa lutar por melhores condições sociais. Não obstante, *Pedagogia do Oprimido* problematiza dois tipos de educação (bancária e problematizadora) como duas correntes educacionais que possuem objetivos distintos, tendo, na educação bancária, um foco maior em manter a hegemonia de classe. Isto é, manter a relação entre opressores-oprimidos enquanto a problematizadora e libertadora tem como finalidade a construção de uma sociedade mais crítica, mais igualitária e menos opressora. Trata-se de uma importante obra de Paulo Freire e está dialogando com o seu outro livro *Pedagogia da Autonomia*. Estas duas obras possuem concepções acerca da educação que vão além da universalização dela, bem como a sua noção de equidade. GARCIA, Edmar Augusto Semeão. Resenha crítica de *Pedagogia do Oprimido*. In: Revista Húmus. v. 11, n. 33, 2021. p. 395-399

- Queriam que eu dissesse que a gente tinha armas vindas de Cuba e que seu Januário mais o senhor treinava a gente com os fuzis. Para fazer guerrilha. Me maltrataram quando eu disse que se tivesse fuzil fazia guerra mesmo. (CALLADO, 2006, p. 432)

Além disso, essa passagem expõe a violência dos interrogatórios militares e sua ânsia em agrupar elementos ou declarações que justificassem a veracidade das ideias que moralmente defendiam. Mesmo severamente machucado, percebe-se que a personagem Manuel Tropeiro não se rende ao código moral de seu opressor e ainda utiliza a palavra, a mesma que intitula o capítulo, para contrapor-lhe um outro, que naquele momento parecia estar mais vinculado ao universo das utopias, mas que dentro dele parecia ainda vivo e pulsante. É a partir dessa crença nos valores morais que acredita que Tropeiro fundamenta seu discurso contestatório e revela o potencial mutilador das delações assentadas em narrativas mentirosas como a da existência de fuzis “comunistas” na luta camponesa.

Assim como esse episódio que expõe as etapas da mutilação moral a que a personagem é submetida, um outro se destaca por denunciar que a lógica moral das personagens militares também era “regida” pela condição financeiro de seus inimigos. Ou seja, via de regra, os mais desabonados eram os que sofriam os maiores ataques, as maiores mutilações morais, enquanto os mais afortunados permaneciam com acesso a algumas garantias. Na passagem abaixo, diferentemente das outras personagens que foram submetidas a um calvário de mutilações morais, à personagem Francisca, por conta do *status* do pai, é dado um outro tratamento, que inclui, ao final, até uma sugestão do exílio:

- (...). Estou certo de que lhe interessará saber que no momento estamos transbordantes de cavalheirismo. Essa moça que o foi buscar no Xingu... como se chama? ... filha do ricoço da cerâmica

- Francisca – disse Nando.

- Francisca. Mal respondeu a dois interrogatórios e o pai conseguiu libertá-la. Eu nem pude ter o prazer de conhecê-la. A moça já tinha embarcado. (CALLADO, 2006, p.437)

Logo, ao manifestar, através de suas personagens, as diferentes facetas da violência militar, Callado utiliza sua literatura como grito de denúncia dos horrores praticados nestes tempos tão sombrios. Entretanto, não podemos esquecer que este grito só ecoa por outras épocas e suscita novas pesquisas como a nossa porque a função sócio-histórica dessa obra mantém uma relação de interdependência com sua estrutura literária, ratificando que o que ele faz não é um registro literal da realidade,

mas uma elaboração desta através da confecção de um objeto esteticamente invariável. Callado não copia as personagens do mundo real, mas as elabora a partir desse, dando a obra, conforme salienta Antonio Candido em *Literatura e sociedade*, as condições para, mesmo sendo invariável, permitir o surgimento de “novas maneiras diferentes de interpretar” (2006, p. 177). É sobre esse olhar que assentamos nossa investigação sobre a mutilação moral.

É graças a essa perspectiva que podemos compreender a relação entre a personagem e o mundo sob a ótica dos valores morais por ela defendidos, até porque, num contexto turvo como o das ditaduras, onde a supressão das liberdades avança a galopes estridentes e velozes, poucos notam os primeiros sinais da infecção do autoritarismo no âmbito moral. Só quando ele se ramifica e estende seus tentáculos por todos os círculos sociais é que sua dimensão fica mais nítida. É justamente nesse momento em que mais se acentua o processo degradante de mutilação moral de todos aqueles identificados como inimigos pelas ditaduras. Isso fica evidente no diálogo abaixo entre as personagens Jorge e Nando:

Uma noite chegou Jandira acompanhada de Jorge e Djamil.

- Eu ainda não tinha procurado você – disse Jorge – porque achava inútil, prematuro. Agora creio que já podemos reorganizar alguma coisa.

- Não conte comigo não – disse Nando. Não vejo nada reorganizável do ponto de vista político.

- Calma- disse Jorge – calma. Eu sinto, como você parece sentir, que a mesma luta não seria possível ainda, com os sindicatos sob intervenção, com os poucos camponeses que tinham aprendido a pensar e a falar presos e acovardados, quando não mortos como o Hermógenes ou sem a língua na boca. Mas....

- Não conte comigo – disse Nando.

O tom foi tão calmo e conclusivo que Djamil não pode conter um sorriso, olhando na direção de Jandira. Nando viu o que Jorge estava pensando: que apesar de ter a razão do seu lado e de estar falando a um homem que não podia ter explicações para a vida que levava em comparação com a vida que vivia antes, quem estava levando a melhor era Nando. Estava levando a simpatia de Djamil, por exemplo.

- Eu acho a tua disposição de lutar a qualquer preço profundamente louvável – disse Nando - mas no momento temos maiores chances de fazer apenas o mais difícil, que é mudar a vida em vez de mudar o mundo.

- Não entendi – disse Jorge.

- Entendeu sim - disse Nando. – Todo homem tem uma vida no mundo que pode ser histórica se ele quiser: altera o mundo, as condições do mundo, adapta o mundo a suas ideias. E tem a vida-vida, vida privada de todos os homens. Em relação ao mundo, ela é um pouco como a vida das plantas,

feita de água, de sol e de. E de amor principalmente, no caso dos homens. Amor de bicho, quero dizer, amor de mulher. Eu estou concentrado nesta vida, que tem pouca ligação com a outra. (CALLADO, 2006, p. 465)

Optando por uma vida-vida, uma vida privada, desprovida de sonhos e de utopias, Nando encerra a conversa materializando os efeitos nefastos da mutilação moral na vida dos que declinaram da luta em favor da volta do regime democrático. Num mundo onde as liberdades de escolha lhe foram cada vez mais suprimidas, sua consciência moral age em conformidade com os imperativos categóricos impostos pela ditadura. Marilena Chauí, em *Filosofia*, assinala que “a consciência moral se manifesta, antes de tudo, na capacidade para deliberar diante de alternativas possíveis, decidindo e escolhendo uma delas antes de lançar-se na ação” (2001, p. 163). O que Nando faz é justamente refletir sobre o pouco que lhe resta em termos de liberdade e escolhe a autoalienação³⁴ como mecanismo de sobrevivência. Tal gesto indica um ponto apoteótico da mutilação moral da personagem, visto que é nele, conscientemente, que o sujeito abdica do papel de condutor de seu próprio destino, entregando-o por completo ao seu algoz.

Com isso, confirmamos mais uma vez que é por meio do componente estético que o ético se manifesta, ou seja, é graças às ruínas alegóricas deixadas por Callado no corpo da obra que acessamos as violências impetradas aos inimigos da ditadura. É desse vasculhar de escombros que emergem novas formas de leitura capazes não só de sugerir, mas também de delimitar, de identificar, com a devida precisão científica, no campo literário, o fenômeno da mutilação moral nas personagens. É justamente tal esforço que nos permite a ampliação de nosso escopo por meio do estabelecimento de diálogo com outra obra literária estrangeira que também aborda a vida em tempos de autoritarismo. É através do estabelecimento dessa ponte analógica que evidenciamos nossa estrutura metodológica, já que nossa pesquisa se assenta nos estudos de literatura comparada.

³⁴ Toda a autoalienação do homem de si e da natureza aparece na relação que ele confere a si e à natureza com outros homens diferentes dele. Daí que a autoalienação religiosa apareça necessariamente na relação do leigo com o sacerdote ou também, já que aqui se trata do mundo intelectual como um mediador, etc. No mundo efetivo, prático a autoalienação só pode aparecer através da relação efetivamente real, prática com outros homens” ((MARX, 2002, p. 160).

3.4 Ímpetos do autoritarismo: a personagem mutilada moralmente em Yaka

Sabemos que muitos foram os teóricos que se debruçaram sobre o tema da literatura comparada e lhe oportunizaram na contemporaneidade uma pluralidade de acepções. Segundo S.S. Prawer, em *O que é Literatura Comparada?*, a gênese desse termo está vinculada ao léxico dos críticos ingleses dos anos 40 do século XIX. Nesse período, a Europa vivia a ascensão do pensamento positivista e a busca por relações entre os fenômenos tornou-se uma prática rotineira e necessária para a elaboração de novas leis científicas. Tentava-se investigar a literatura comparada por uma ótica similar ao que já se fazia em outras áreas como a anatomia. Os estudos de *Anatomie comparée*, de Cuvier, serviram como importante parâmetro para os estudos científicos analógicos desse período. Com a virada do século, os franceses passaram a associar cada vez mais este estudo à historiografia da literatura, centrando suas investigações nas relações causais entre autores e obras.

No entanto, esse modelo comparativista, ainda na primeira metade do século XX, passa a ser contestado por adeptos do New Criticism norte-americano. Alguns desses teóricos, como é o caso de René Wellek, fazem uma séria oposição ao historicismo nele empregado, enquanto outros de seu grupo o aceitam, porém com alegações restritivas. Entre as principais ideias defendidas pelos norte-americanos, estão o despojamento em relação às inflexões nacionalistas e a compreensão do texto como objeto em si mesmo, ou seja, o desenvolvimento de uma visão mais autônoma do texto literário. Carvalhal aponta, em *Literatura Comparada*, que

Além de privilegiar a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras, os comparativistas norte-americanos aceitam os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura, atuação recusada pela doutrina clássica francesa. Sem ter um programa (ou doutrina) estabelecido, os comparativistas norte-americanos têm em René Wellek seu porta-voz mais expressivo. As reflexões de Wellek adquiriram, muitas vezes, caráter polêmico e foram responsáveis pela cisão mencionada entre as duas orientações básicas, fortalecendo as divergências entre elas. (CARVALHAL, 2006, p. 16)

Superados esses embates, o que se percebe é que o escopo das literaturas comparadas se ampliou. Cada vez mais, a historiografia foi perdendo espaço e, junto com ela, as noções cientificistas que enxergavam a produção literária como resultado de uma evolução cultural. Os métodos de estudos comparativistas se multiplicaram e as fronteiras, inclusive as nacionais, passaram a ser transpostas com mais segurança,

alicerçadas em visões críticas que valorizam um olhar integracionista entre conteúdo e forma. Anthony Thorlby confirma nossa percepção quando destaca que

a literatura comparada em si mesma não obriga ninguém a seguir qualquer outro princípio a não ser o de que a comparação é uma técnica utilíssima para a análise de obras de arte, e o de que, ao invés de limitar as comparações a escritos numa mesma língua, uma pessoa pode, com proveito, escolher pontos de comparação em outras línguas Examinar um poema, ou um quadro, ou um edifício é ser pouco sensível às suas qualidades. Examinar outro exemplo da "mesma" coisa, que, sendo outra obra de arte, evidentemente não é a mesma, mas apenas "comparável", é dar o primeiro passo na direção de reconhecer o que, em cada caso, é bom, original, difícil, intencional. (THORLBY, 1968, p. 78-79)

Diante desse olhar, após esmiuçarmos a mutilação moral das personagens de Antonio Callado em *Quarup*, buscaremos nessa etapa identificar tal marca mutilatória nas da obra *Yaka* de Pepetela. Entretanto, desde já, em conformidade com o pensamento de Anthony Thorlby, evidenciamos que, apesar de serem obras que carregam similaridades quanto ao tema da abordagem do contexto histórico das ditaduras do século XX e suas respectivas violências, daremos prosseguimento a nossa investigação ancorando nosso olhar numa compreensão das obras alinhada com suas distinções intencionais e estéticas. Isso se deve ao fato de notarmos que, por mais que os autores utilizem a mesma forma, o romance, eles constroem um jogo muito peculiar entre estrutura e expressão para comunicar seu conteúdo.

Logo, centrando nosso olhar no que as aproximam, percebemos que as culturas brasileira e angolana, historicamente, há muito cultivam laços de integração. As duas nações, hoje independentes, carregam, no seu passado histórico, a condição de colônia do Império Português d'Além-Mar, servindo à metrópole como fornecedoras de mão de obra e matéria-prima. Mesmo o Brasil alcançando sua independência em 1822, sua relação com Angola se manteve e o intercâmbio cultural só ganhou cada vez mais fôlego nos anos vindouros. Autores românticos como Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, segundo Pires Laranjeira (1995), muito influenciaram no surgimento das primeiras manifestações românticas angolanas.

Entretanto, é na primeira metade do século XX que esses laços se estreitam, principalmente, devido à influência do surgimento de uma literatura engajada e de forte apelo à denúncia social. Nessa época, em Portugal, autores como Antônio Ramos de Almeida, Jofre Amaral, Fernando Namora, Armindo Rodrigues e

Manuel da Fonseca fazem uma forte oposição ao movimento Presencista³⁵ através do nascimento de uma literatura denominada como Neorrealista. Nela, o texto literário é visto como espaço de dissidência, lugar de exposição das fraturas da luta de classes.

Com o mundo experimentando as consequências da crise de 1929 e o debate social ascendendo como uma necessidade desses novos tempos, rapidamente, parte do ideário desse movimento atravessa os mares e se irmana à produção literária brasileira dos anos 30. Autores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Érico Veríssimo, Jorge Amado e tantos outros da Segunda fase Modernista se beneficiaram desse intercâmbio estético, colocando-o de forma criativa em diálogo com nossa realidade nacional. Tal capacidade não só jogou luz sobre nossas letras como também as tornou motivo de inspiração para autores de outras literaturas como a angolana, dado que literaturas como essa ansiavam por modelos que as auxiliassem na sedimentação de um sistema literário independente do metropolitano. E, nesse contexto, a produção literária brasileira torna-se um importante farol pra a angolana. O projeto literário de Pepetela fundamenta-se, apesar de só iniciado em 1972, na intersecção desses olhares, conforme afirma Rita Chaves em *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*:

Na relação com os elementos externos, podemos assinalar que a marca das propostas do Neo-realismo português, da literatura norte-americana (Hemingway, Steinbeck e S.Fitzgerald) e do romance brasileiro voltado de modo direto para as questões sociais. Nesse campo, tal como ocorreu com a maior parte dos escritores africanos de língua portuguesa a partir dos anos 1940, a fonte será sobretudo o nosso regionalismo da década de 1930. A Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos associa-se na preferência por uma linguagem mais direta, um estilo seco, calcado no desejo de revelar as agruras de uma situação injusta e, por isso, passível de mudança. Nessa grande família, aproximada pela dimensão popular presente em seus projetos, procurou se situar Pepetela, sempre ligado a um projeto apto a catalisar questões que pudessem definir o ser (e o estar) angolano. (CHAVES, 2005, p. 88)

Assim como Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Costa Andrade, Manuel Rui, Henrique Abranches, dentre outros, Pepetela fez de sua obra uma seara de discussões sobre a identidade nacional angolana. Se isso o aproxima de seus contemporâneos, um fato específico o diferencia: a utilização proeminente que ele faz

³⁵ O movimento Presencista, ocorreu em Portugal entre 1927 e 1940, e segue ideias modernista tais quais o Orphismo no que se refere ao aspecto da criatividade. Entretanto, se destaca principalmente por abrigar autores bastante comprometidos com os temas da interioridade e da introspecção humana. José Régio, Branquinho da Fonseca, Fausto José e Gaspar Simões são alguns de seus principais expoentes.

do gênero romance como forma de expressão. Sua predileção por essa forma revela não só a consciência da relação entre os aspectos éticos e os estéticos na construção do texto, mas também um amplo domínio da estrutura narrativa, principalmente no que tange ao elemento personagem. É ela que torna possível a construção do tecido ficcional alegórico pepeteliano.

Mariani de Macedo, investigando Lukács, aponta que “numa amplitude inviável aos demais gêneros, o romance absorve com apetite voraz as relações reais e as transforma em movimento do enredo – e isso quer na narrativa, quer na prosa das frases isoladas” (LUKÁCS, 2009, p. 224). Sua forma é capaz de congrega elementos capazes de sintonizá-lo com seu tempo, com o que o circunda, com os anseios e angústias que invadem a subjetividade do homem de cada época. O próprio Lukács, em *Teoria do romance*, destaca que ele é “símbolo do essencial que há para dizer” (2009, p. 224). Informamos que a acepção do termo símbolo aqui não se vincula a uma perspectiva romântica goetheana, mas a outra, que, sinonimicamente, encontra par em termos como marca, signo ou atributo.

Logo, ao escolher a forma romance como plataforma central de sua escritura, Pepetela ratifica não só sua predileção pelo gênero, como também sua crença no potencial comunicativo dos elementos que a compõe. É graças a esse olhar que ele evidencia seu desejo pela criação de personagens que sejam capazes de traduzir a imensa riqueza dos tipos sociais que cruzam o território angolano em distintas épocas.

Rita Chaves, em *Mayombe: um romance contra correntes*, confirma esse pensamento quando salienta que “no romance de Pepetela, a incorporação de muitas vozes, parece-nos a expressão do desejo de partilhar o discurso, tornando-o capaz de espelhar a pluralidade de vozes que devem compor aquela sociedade” (CHAVES, 2009, p. 134). É principalmente sob essa ótica plural de comunicar os interditos, os silêncios da história oficial por meio do desamordaçamento de tantas vozes, que a literatura de Pepetela torna-se zona ficcional fortemente marcada pela presença da categoria personagem alegórica, um tipo peculiar que se caracteriza como “ruína, resto de um mundo que já foi e já se foi” (KOTHE, 1976, p. 44).

Em *Yaka*, romance que agrupa personagens alegóricos tanto do interior quanto do litoral angolano, tanto de origem lusitana quanto vinculada às etnias locais, Pepetela aborda diferentes momentos históricos da nação angolana, períodos que ilustram acontecimentos que vão do período colonial ao neocolonial. Entretanto,

apesar de todo esse manancial de diversidade temporal, recortamos um período específico, o que expõe as violentas fraturas causadas pelo regime autoritário salazarista, dado que é nele onde residem as personagens mutiladas, as que viveram, assim como as de Antônio Callado, os efeitos da aniquilação da liberdade em suas vidas.

Se, em *Quarup*, o capítulo no qual elas surgem é intitulado “A palavra”, em *Yaka*, a gênese dessas personagens mutiladas moralmente está situada na terceira parte da narrativa, que recebe o nome de “O coração”. Órgão vital para a sobrevivência, impulsionador das batidas que fazem ressoar a vida por todos os poros do indivíduo, o coração está no centro da existência da mesma forma que esse bloco narrativo está no centro do romance. Dos cinco capítulos que compõem a obra, ele é o do meio, o que funciona como uma espécie de ponte entre a Angola aprisionada e a que testemunhará o ápice da luta pela libertação do domínio português. É a partir dele que entraremos em contato com as personagens mutiladas moralmente pela ditadura salazarista, já que os capítulos que o antecedem abordam períodos históricos anteriores a chegada de Salazar ao poder.

Nessa parte da narrativa, o autor situa as ações dentro do biênio 1940-1941 e, já na seleção da epígrafe, manifesta o peso temático que a violência terá adiante: “Nenhuma bala conseguiu de entrar no coração dele”, contou Ondomba, muitos anos mais tarde.” (PEPETELA, 2006, p. 143). Se a bala não encontra guarida no coração de Ondomba, encontra na memória nacional angolana, tornando-se *leitmotiv* da oratura³⁶ que dela emerge. Seu estampido se prolonga pela obra e se metamorfoseia em diferentes práticas violentas que implodem, à moda das minas, o chão narrativo. Inclusive, o capítulo já abre com a personagem Bartolomeu Espinha agredindo verbalmente a estátua *Yaka*. Ao desmerecê-la esteticamente, o genro do patriarca Alexandre Semedo mostra que a ojeriza que carrega não se restringe ao objeto, mas também se estende aos corpos pretos que o produziram.

³⁶ A oratura é o conjunto das obras sem autoria, que são criadas e difundidas por anônimos, e que servem de instrumentos de educação cívica e moral das sociedades. Todas as sociedades possuem histórias e contos que passam mensagens sobre as regras de ser e de estar numa determinada sociedade. São inclusas neste grupo “três grandes gêneros: formas e jogos de língua (provérbios, ditos, adivinhas, orações, lengalengas, etc.), formas narrativas (contos, lendas e mitos), formas dramáticas e musicais (teatro popular, cantigas e romances).” (NUNES, 2009, p. 35). ALVES, Maria José; TIMBANE, Alexandre António. A importância da literatura africana na transmissão da cultura no ensino médio no Brasil. In: Revista Interfaces. V.7, n. 2, dez de 2016,p.75-85. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/4392/3239 Acesso em: 21 de set de 2023.

Situações como a de Bartolomeu são apenas a antessala das denúncias que Pepetela empreende a respeito das violências geradas pelo sistema colonial. Num mundo bipartido em que, de um lado, encontra-se o colonizador e, do outro, o colonizado, os papéis sociais parecem já estar pré-determinados, restando, na maioria das vezes, aos membros do segundo grupo apenas a condição de espoliados, de marginalizados. O que reside no cerne do sistema colonial de fato é o desejo de aniquilação do colonizado, de sua cultura e de tudo aquilo que possa humanizá-lo. Sobre isso, Frantz Fanon, em *Os Condenados da Terra*, afirma que

O mundo colonizado é um mundo cindido em dois. A linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia. Nas colônias o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o gendarme ou o soldado. Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino religioso ou leigo, a formação de reflexos morais transmissíveis de pai a filho, a honestidade exemplar de operários condecorados ao cabo de cinquenta anos de bons e leais serviços, o amor estimulado da harmonia e da prudência, formas estéticas do respeito pela ordem estabelecida, criam em torno do explorado uma atmosfera de submissão e inibição que torna consideravelmente mais leve a tarefa das forças da ordem. Nos países capitalistas, entre o explorado e o poder interpõe-se uma multidão de professores de moral, de conselheiros, de "desorientadores". Nas regiões coloniais, ao contrário, o gendarme e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contacto com o colonizado e o aconselham, a coronhadas ou com explosões de *napalm*, a não se mexer. Vê-se que o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado. (FANON, 1968, p. 28)

Ao exibir as diferenças entre o mundo capitalista e o mundo colonizado, Fanon ressalta que no primeiro a dominação se traveste de uma invisibilidade estética que passa até desapercibida aos olhos dos que dela são suas vítimas. Já no segundo caso, ela se dá de forma desmascarada, rude e desprovida de qualquer centelha de privação. Ele associa esse escancaramento a uma política do sistema colonial que almeja a subjugação do outro pela via do terror e do medo. É essa condição de vulnerabilidade que faz da vida do colonizado um permanente caminhar sobre um campo minado, algo bastante similar ao que os judeus experimentaram em Treblinka, Sobibor, Auschwitz e outros campos da indústria da morte alemã.

Hanna Arendt, em *Origens do Totalitarismo*, aponta inclusive que, ao escavarmos o entorno dos pilares do nazismo e do fascismo, encontraremos fundidas, às suas bases, as linhas mestras da exploração regida pelo imperialismo europeu em África e Ásia. Lá o colonizador pôs em teste a vulgaridade e a violência de sua política

do terror assentada na barbárie, na objetificação e na desumanização dos corpos que lhe pareciam diferentes. Para isso, ele utilizou como álibi, para o restante do mundo, para o jogo de máscaras sociais, a bandeira da expansão civilizatória, da disseminação dos valores cristãos. Esquecer isso, às vezes, propositalmente, é algo que Arendt sentencia como doloso à compreensão dos fatos contemporâneos:

Assim, os estudiosos do período totalitário têm-se concentrado quase exclusivamente na Alemanha de Hitler e na Rússia de Stálin, esquecendo os seus predecessores menos nocivos, enquanto o domínio imperialista, a não ser para fins de insulto, parece semiesquecido, o que é deplorável, principalmente porque é mais do que óbvia a sua relevância para todos os acontecimentos contemporâneos. (ARENDR, 2013, p. 119)

Como Pepetela expressa na forma os embates morais entre esses dois mundos, é através, principalmente, das ações de suas personagens que os contornos dessa luta se tornam mais nítidos. Entretanto, faz-se necessário esclarecer que em Angola essa opressão do colonizador se torna ainda mais severa no século XX porque, a partir da década de 30, o território ultramarino passou a viver sob o comando de uma ditadura, a de Salazar. Nela, os métodos de violência foram aprimorados e passaram a obedecer a uma lógica de uso sistemática e vinculada à identidade social dos sujeitos dentro do universo colonial.

Nesse contexto, facilmente todos aqueles que não se curvavam aos desígnios de Salazar eram rotulados como inimigos da civilização, do desenvolvimento e da pátria lusa. A eles qualquer castigo poderia ser imposto, dado que eram vistos como desertores da pátria. Munidos desse precedente desumanizador, cidadãos comuns, descendentes de lusitanos desterrados pela fome ou até criminosos sentenciados na Europa, investiam-se de poder nas colônias e passavam a agir como se extensões diretas de Salazar fossem. Em “O coração”, a personagem Aquiles Semedo incorpora esses valores a sua lida diária no trato com as etnias locais, principalmente com aquelas que o Estado lhes aponta como suas inimigas:

- Ó pá, lá para Mocâmedes as coisas estão quentes – disse o Amílcar
- Mas ainda nem começou o campeonato!
- Não é futebol, pá. É coisa mais séria.
- Pode haver coisa mais séria? Mas Aquiles não expressou a ideia.
- Os mucubais! – disse Amílcar. – Andam a matar gente.
- Os macacos, os filhos da puta!

Aquiles Aragão Semedo partiu para casa, sem saber mais pormenores. Uma angústia agradável penetrou-o. Nascia no fundo da barriga, era inquietante, mas ao mesmo tempo anunciava algo de novo. O Amílcar disse, era coisa mais séria que futebol. Vejam lá, o medo pega nas pessoas, até esquecem os amores. Ainda havia de dizer duas coisas a esse gajo do Amílcar, só para não borrar as calças logo que meia dúzia de negros fazem banditismo. E desertar o futebol, isso não podia admitir do Amílcar. Tinha de saber o que se passava realmente. Depois do almoço ia ao Bar do Lima, centro do boato da terra. (PEPETELA, 2006, 162-163)

Amílcar, assim como Aquiles, pertence ao grupo dos colonizadores e desempenha na narrativa o papel de mensageiro. É através de seu discurso que o boato dos assassinatos praticados por mucubais vai se disseminando e despertando desejos de vingança nos que o escutam. Ao chegar aos ouvidos de Aquiles, a informação se soma à raiva que a moral colonial lhe incutiu, durante toda a vida contra os pretos. Zoomorfizá-los é a primeira medida por ele adotada para desumanizá-los, pois associá-los a macacos os coloca na condição de bichos, de alvos de caça, de sujeitos desprovidos de qualquer tipo de clemência. Às personagens mucubais, diante de tamanha vulnerabilidade, quase nada resta em termos de escolha sobre seu destino, visto que há todo um sistema que já as condenou, de forma antecipada, à completa extinção genocida. É justamente essa condição de desamparo pleno que os alça à condição de personagens mutiladas moralmente.

De forma similar ao que ocorre com os membros da Liga Camponesa de Quarup, as personagens mucubais são confrontadas com uma realidade em que até a palavra lhe é aviltada. É o imaginário do colonizador que se sobrepõe, que enumera as ações violentas desse grupo, que cria seus roteiros de ataque, que carrega a tinta das narrativas com sangue, inviabilizando o nascedouro de qualquer chance de esclarecimento ou defesa. Eles são condenados mesmo ainda sem saber que os são. Tal compreensão se confirma na passagem a seguir quando o boato trazido por Amílcar ganha proporções ainda mais robustas, atijando ainda mais a fúria de Aquiles:

No bar do Lima, já as notícias estavam aumentadas. No fundo só se sabia os mucubais em revolta tinham matado gente. Não em Moçâmedes, era muito mais perto de Benguela. Se falava da Bibala, de Capangombe.

- Se armam em finos, se me chateiam muito, vou lá dizimar esses sacristas – disse Aquiles Aragão Semedo. Nem uma mosca se moveu no bar.

Ernesto Tavares, o despachante, cabelo branco, mas feições ainda jovens, lhe segurou num braço.

- É preciso ter calma. Essas coisas não se fazem assim. Há a polícia, o exército. Já passaram os velhos tempos. (PEPETELA, 164)

Apesar de Ernesto Tavares tentar frear os impulsos de Aquiles, a moral incutida neste pela ditadura salazarista já lhe concede plenos poderes para agir, para burlar, para matar em nome da manutenção do que ele compreende como ordem. Aquiles não atende a princípios morais universais, mas a outros movidos por fins autoritários. Sua cor de pele e ascendência europeia o credenciam a atuar em nome desses valores sem a necessidade de qualquer distintivo legal. Seu corpo, por si próprio, já o catapulta à condição de juiz, cabendo a sua espada definir quem vive e quem morre. Tal passagem guarda profunda conexão com o que afirma Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra*:

A discussão do mundo colonial pelo colonizado não é um confronto racional de pontos de vista. Não é um discurso sobre o universal, mas a afirmação desenfreada de uma singularidade admitida como absoluta. O mundo colonial é um mundo maniqueísta. Não basta ao colono limitar fisicamente, com o auxílio de sua polícia e de sua gendarmaria, o espaço do colonizado. Como que para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal. A sociedade colonizada não é apenas descrita como uma sociedade sem valores. Não basta ao colono afirmar que os valores desertaram, ou melhor jamais habitaram, o mundo colonizado. O indígena é declarado impermeável à ética, ausência de valores, como também negação dos valores. :É, ou seamos confessá-lo, o inimigo dos valores. Neste sentido, é o mal absoluto. Elemento corrosivo, que destrói tudo o que dele se aproxima, elemento deformador, que desfigura tudo o que se refere à estética ou à moral, depositário de forças malélicas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas. (FANON, 1968, p. 31-32)

Kant declara, em *Crítica da Razão Pura*, que o conhecimento por experiência, que é o de Aquiles, é “um composto do que recebemos através das impressões sensíveis e daquilo que a nossa própria capacidade de conhecer produz por si mesma” (2018, p.36), ou seja, não é um conhecimento puro, independente e universal. Ao contrário disso, é tendencioso e atende apenas aos preceitos do grupo do qual ele faz parte, o dos colonizadores. Portanto, ao julgar os mucubais pela lógica derivada dessa perspectiva tão sensorial, tão particularizada, ele infringe um código moral universal defensor de valores humanos como a liberdade, a proteção, a solidariedade e tantos outros. São fatos como esse que identificam a vulnerabilidade dos mucubais que confirmam sua condição de mutilados dentro do regime salazarista.

No quarto capítulo, intitulado “O sexo”, a ação se passa no ano de 1961 e, já nos subcapítulos iniciais, somos confrontados com boatos que apontam novas insurreições das etnias locais. A técnica narrativa das mentiras é a mesma, e novamente os pretos são postos na condição de vilões, de pessoas desprovidas de “valores morais”, indivíduos que merecem a privação plena de qualquer tipo de

proteção. É desse cenário que emerge Tuca, um preto assimilado³⁷ que, quando criança, costumava brincar com Alexandre Semedo. É um personagem que encarna o que Wood, em *Como funciona a ficção*, anuncia como um alguém criado além do mero jogo de palavras para aumentar “o grau de realidade da ficção” (2012, p.104), algo muito similar ao que aparece na crítica de Candido sob o nome de índice de verossimilhança. Essa percepção advém do fato de ele incorporar, dentre suas camadas, a identidade daqueles que vivem na intersecção entre os dois mundos do sistema colonial: o do colonizado e o do colonizador. Na cena a seguir, o desejo de Pepetela de retratar essa condição fica bastante evidente:

E depois Tuca voltou para Benguela, para morrer na terra. Acabado, chupado pelos anos de trabalho no Huambo e Moxico. Visitou Alexandre Semedo, tempos antes.

- Trabalhaste sempre com o mesmo patrão? – perguntou Alexandre.

- Tens então uma reforma.

- Não, não tenho reforma. Fui guardando algum dinheiro para a velhice. Mas repara, não me queixo. Estou agradecido ao meu patrão, tratou-me sempre bem.

- Quase de igual para igual, não é?

Tuca ficou perturbado com o ar irônico de Alexandre Semedo.

- Sempre me tratou bem, não tenho do que me queixar. Não podemos exigir tudo.

- É isso, não podem exigir tudo. Nem reforma, ao fim de quarenta anos de trabalho. E diz-me, Tuca. Pagam-te alguma coisa por teres sido oficial.

- Não, claro que não. Que queres dizer com isso, Alexandre?

- Oh, nada, simples curiosidade! E se fosses novo, ias para a tropa agora por causa destes levantamentos?

- Claro, nem se dúvida. É preciso acabar com o terrorismo. Esta terra precisa de paz para progredir. (PEPETELA, p. 226)

Por ter vivido uma experiência educacional colonizatória, a personagem Tuca encarna a máxima de Paulo Freire que diz: “quando a educação não é

³⁷ Na sua totalidade, a elite negra alimentava um sonho: assemelhar-se tanto quanto possível ao branco, para, na sequência, reclamar dele o reconhecimento de fato e de direito. Como tornar real essa semelhança a não ser através da troca da pele? Ora, para nisso chegarem, pressupunha-se a admiração da cor do outro, o amor ao branco, a aceitação da colonização e a autorrecusa. E os dois componentes dessa tentativa de libertação estão estreitamente ligados: subjacente ao amor pelo colonizador, há um complexo de sentimentos que vão da vergonha ao ódio de si mesmo. O embranquecimento do negro realizar-se-á pela assimilação dos valores culturais do branco (MUNANGA, 1988, p. 27).

libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor” (Freire, apud Tavares, 2016, p. 52). Através da fala decadente da personagem, percebemos a força maquiavélica da estrutura ideológica salazarista que se impõe por meio dos “meios de comunicação social, do sistema educativo, das regulamentações administrativas e por aí a fora” (ANDERSON, 2005, p. 221) e ratificamos o quanto ela interfere nas percepções que o sujeito tem de si e do mundo. O “quase” da sua relação com o patrão, a negação do seu direito a terra, a falta de consciência cidadã e, por fim, a adesão a uma luta política contra o terror, em que só os seus iguais de cor são massacrados, atestam o alto grau de alienação social em que vive e ratificam sua condição como personagem moralmente mutilado.

No decorrer do capítulo, as tensões entre brancos e pretos só aumentam, já que as insurreições se tornam cada vez mais frequentes devido ao avanço das invasões dos colonos sobre os territórios que estavam ainda sob posse dos povos originários. É nesse ambiente de inquietude que surge Chico, o neto mestiço de Alexandre Semedo. Descendente de uma relação extraconjugal do patriarca com uma preta, ele assume a condição de materialidade humana da transgressão de seu avô. Entretanto, diferentemente da postura resignada de Tuca, que tudo aceita e consente, Chico já aparenta ter mais consciência de si, de seu lugar no mundo, até por conta de sua condição mestiça, de personagem que carrega as marcas do entrelugar não só no âmbito ideológico, mas também no seu corpo físico. Mesmo assim, apesar dos avanços que sua geração testemunha, ainda paira e recai sobre ele, de forma um pouco menos escancarada, a tempestuosa moral colonizatória, uma moral que lhe arranca liberdades e o violenta:

- Bem, avô... Não sei se lhe posso chamar assim...

- E como me vais chamar então? Senhor Semedo? Chama-me avô.

- Obrigado. É que o Huambo não dá para viver. Está a ver a minha cor, não é? Fui recusado para o serviço militar. Como tenho o quinto ano do Liceu, seria furriel. Parece que não queriam um furriel com a minha cor. Alegaram fraca compleição física. E estão a chegar muitos recrutas, vindos de todos os lados. Então a cidade está muito perigosa. Os recrutas metem-se com as pessoas de cor nas ruas, qualquer dia vai haver problemas. O pai mandou-me para Benguela, que sempre é mais tolerante, diz que a cidade é mestiça. (PEPETELA, 2006, p. 245)

É na limitação do acesso ao direito de ir e vir, na recusa do corpo para o serviço militar, na ausência de identificação racial com os recrutas brancos e na redução das possibilidades de pactuação moral com seu entorno social que

reconhecemos as mutilações morais de Chico. Assim como os perseguidos pela ditadura militar brasileira em Quarup, o que resta a ele em termos de liberdade é muito pouco, por isso evadir-se muitas vezes é mais uma imposição que propriamente uma opção. A casa do avô não lhe soa como um ambiente aprazível, de acolhimento, mas como um reduto que mesmo hostil, ainda lhe assegura uma réstia de proteção diante da indiferença com que era tratado no Huambo, sua terra natal:

- Muitas vezes no Huambo entrava num café de pessoas conhecidas e o ambiente era o mesmo. Calam-se quando chego, ninguém mais fica à vontade.
- Estás a exagerar, Chico. Não digo que não haja desses sentimentos, talvez mais no Huambo. Mas também não vai ao ponto de se calarem por tu entrares num café.
- Eu é que sentia.
- Sentia demais, porque já estavas à espera do sentir.
- Nunca me deixaram nadar na piscina do Ferrovia.
- Está bem, sei disso. Mas nada de exageros. Aqui em casa o problema da cor pode existir. Nem todos têm a mesma vivência. Mas não é a causa principal. O que mais os choca é a tua mãe ter sido feita fora do casamento. Imaginam-se todos no papel da minha falecida mulher, mãe ou avó deles, enganada e humilhada. Apareces tu, neto do adultério, e ficam chocados. Eras muito pequeno quando vieste com tua mãe. (PEPETELA, 2006, p. 262)

Conforme a fala do avô, fica evidente que a condição de clandestinidade que as ruas do Huambo impõem a Chico se estenderão ao Casarão dos Semedo. Se retomarmos a cena da crítica de Bartolomeu Espinha à estátua Yaka, rapidamente, já materializamos a dimensão da resistência que a presença do jovem enfrentará naquele lugar, até porque, no atual contexto da história, Bartolomeu, graças ao posto de latifundiário que alcançou fazendo negócios escusos, passa a disputar com Alexandre o papel de patriarca dos Semedo, mantendo o ancião nesse posto apenas para fins ilustrativos. No Casarão é a Bartolomeu Espinha que todos devem respeito e obediência, já que vem de seus latifúndios o principal ramo de sustento da família.

Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin*, declara que “literatura e história se enraízam no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para resguardar alguma coisa da morte” (2013, p. 03), do esquecimento. Ao situar a personagem Bartolomeu no universo dos que enriqueceram ilicitamente através da apropriação ilegal de terras e de força de trabalho dos povos originários de Angola, Pepetela joga luz sobre as políticas de colonização salazaristas, denunciando o quanto de sangue, de cadáveres e de

corrupção havia, por exemplo, no café angolano que Portugal exportava, à época, para o mundo.

É desse cenário que emerge Moma, mais um mutilado moral de *Yaka*. Vizinho preto de Bartolomeu na zona rural, dono de terras férteis que muito interessam a este último, ele compõe a galeria das personagens assimiladas do romance. Apesar de a assimilação assumir diferentes formas e se manifestar por distintas estratégias, em sua essência ideológica, está o desejo do oprimido de ocupar a condição de opressor. Tanto Moma quanto Tuca agem e pensam como se brancos fossem, identificando muitas vezes seus iguais como inimigos que deveriam inclusive ser abatidos pelas cruzadas armadas da PIDE salazarista, órgão militar por quem demonstravam sempre muito apoio e veneração. É através do diálogo que ele mantém com o vizinho Bartolomeu que, paulatinamente, vamos descortinando os efeitos nefastos da política salazarista na sua compreensão de mundo:

- Dizem que aqui no Bocoio já andam terroristas – disse Bartolomeu.

Moma arregalou ainda mais os olhos. Percorreu os campos à volta com a vista. Instintivamente.

- Verdade mesmo?

- É o que dizem.

-Haka!

- Por isso andamos com armas. Pode ser verdade. Não tem uma arma?

- Nunca tive. Só um porrinho.

- Porrinho não dá nada. Eles atacam à traição e são muitos. Precisa de estar atento.

- Mas vieram lá do Norte? – perguntou Moma.

- Não sei. Ouvei só dizer que eles andam por aqui. Podem não ser do Norte. Podem ser mesmo daqui ou vindos de perto.

- Hum, nunca vi nenhum.

- Saem iguais aos outros, como se vai saber? Às vezes é o próprio filho duma pessoa ou o sobrinho...

-Não - disse Moma. - Daqui não acredito.

- Por que não?

- Daqui mesmo do Bocoio? Aqui tudo gosta dos brancos, os brancos é que nos ensinaram tanta coisa... São esses do Norte, aí está bem. Mas aqui? Haka...

- Aí no Posto dizem que andam a fazer reuniões para matar os brancos.

- Vieram aqui perguntar.

- Vieram aqui, os do Posto? - os olhos pequeninos de Bartolomeu estavam muitos atentos aos gestos do outro.

- Vieram. O próprio chefe mais uns sipaios a mandar matar os brancos. Mas só acredito depois de ver os papéis. Sabe? Tem uns sipaios são bandidos,

eu conheço meu povo. Tem uns sacanas mesmo, inventam coisas para os chefes lhes dar presentes. Aqui quem vai querer fazer mal aos brancos? Hum, hum... Se os brancos vão embora, quem vai comprar o nosso milho e as galinhas? Quem vai nos vender os cobertores e os candeeiros? Vamos viver como? (PEPETELA, p. 253-254)

A submissão de Moma aos brancos revela o quanto de racismo há embutido em sua mutilação moral. Moma encontra-se num estado de alienação tão profundo que não consegue sequer pensar a vida sem o seu algoz, não esboça nenhuma reação de revolta diante daqueles que o oprimem e ainda se solidariza com eles diante do embate contra os seus. Sua inocência o cega diante da estratégia de Bartolomeu para usurpar-lhe a terra, tática que consiste em colocá-lo na mira do regime salazarista. Ao indicar-lhe uma arma como forma de proteção, Bartolomeu o torna um preto suspeito, perigoso, que poderá, de uma hora para outra, ser denunciado para os membros da PIDE. A situação de Moma materializa o que Albert Memmi, em *Retrato do colonizado*, manifesta quando discute a respeito do ódio de si que o colonizado assimilado demonstra quando entra em comunhão com o projeto do colonizador:

A primeira tentativa do colonizado é mudar de condição mudando de pele. Um modelo tentador muito próximo se oferece e se impõe a ele: precisamente o do colonizador. Este não sofre de nenhuma de suas carências, em todos os direitos, desfruta de todos os bens, beneficia-se de todos os prestígios; dispõe das riquezas e das honras, da técnica e da autoridade. Ele é, enfim, o outro termo da comparação, que esmaga o colonizado e o mantém na servidão. A ambição primeira do do colonizado será igualar esse modelo prestigioso, assemelhar-se a ele até nele desaparecer.

Desse procedimento, que supõe de fato a admiração pelo colonizador, conclui-se pela aprovação da colonização. Mas, por uma dialética evidente, é no momento em que o colonizado mais compõe com sua sorte que recusa a si mesmo com mais tenacidade. Isso quer dizer que ele recusa, de uma outra maneira, a situação colonial. A recusa de si mesmo e o amor pelo outro são comuns a todo candidato à assimilação. E os dois componentes dessa tentativa dessa tentativa de libertação estão estreitamente ligados: o amor pelo colonizador tem por base um complexo de sentimentos que vão da vergonha ao ódio de si mesmo. (MEMMI, 2007, p. 162-163)

A personagem Moma incorpora, em suas camadas, os pilares desse projeto de assimilação. Ao compartilhar da moral de Bartolomeu, que por extensão é a da ditadura salazarista, ela demonstra obedecer plenamente aos imperativos categóricos que a reduzem à condição de mero joguete nas mãos do opressor. A ele não é dada qualquer possibilidade de escolha discordante colonizador. Seu último

questionamento “Vamos viver como?” confirma que o sistema colonial está de tal forma impregnado em suas entranhas que para ele não há vida fora dele. Marx afirma que “toda a autoalienação do homem de si e da natureza aparece na relação que ele confere a si e à natureza com outros homens diferentes dele” (MARX, 2002, p. 160), e Moma traduz isso na maneira como enxerga a realidade.

Portanto, desde as personagens tomadas no âmbito do coletivo, como é o caso dos mucubais, até outras que têm suas vivências mais particularizadas como é o caso de Tuca, Chico e Moma, percebem-se os efeitos do devastador sistema colonial em suas vivências. Pode ser morador do campo ou da zona urbana, preto ou mestiço, estudado ou analfabeto, para o sistema colonial, não interessa as particularidades, já que é pela via da desindividualização do sujeito que se constrói o projeto salazarista de desumanização. E depois de instaurada essa etapa do processo, a ditadura fica livre para agir por meio da implantação de um falso código moral assentado na violência e no desrespeito. É a partir desse momento que ela passa a mutilar, cortar e violar as garantias morais de seus inimigos, condenando-os a uma perseguição contínua com fins aniquilatórios.

Por fim, defendemos que nossa análise, embasada nos estudos de literatura comparada, concretiza pensamentos de teóricos como S.S. Prawer quando este afirma que “por toda parte existe conexão, por toda parte há exemplificação: nenhum acontecimento isolado, nenhuma literatura isolada pode ser adequadamente compreendida a não ser em relação a outros acontecimentos, a outras literaturas.” (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 304). Ao identificarmos tanto em *Quarup* quanto em *Yaka* essa leva de personagens mutiladas no âmbito moral, não reduzimos o fenômeno da mutilação a uma mera fórmula aplicável a qualquer romance, mas a investigamos sob a ótica dos intercâmbios culturais, das diferenças, para, só a partir daí, conseguir perceber o que estava no âmago das similaridades. É esse desejo que perpetua nossa curiosidade e nos faz prosseguir rumo ao terceiro capítulo, parte em que se investigará outra subcategoria de personagem mutilada, a que carrega, em seu corpo físico, as marcas da violência e da opressão destes tempos autoritários...

4 A PERSONAGEM MUTILADA NO ÂMBITO FÍSICO PELO AUTORITARISMO

4.1 O corpo da personagem como interface da biopolítica e da necropolítica

Eles queimaram nossa carne com os fios
e ligaram nosso destino à mesma eletricidade.
Igualmente vimos nossos rostos invertidos
e eu testemunhei quando levaram teu corpo
envolto em um tapete.

Então houve o percurso sem volta
houve a chuva que não molhou
a noite que não era escura
o tempo que não era tempo
o amor que não era mais amor
a coisa que não era mais coisa nenhuma.

Alex Polari

Assim clamava esgotado
Não direi nada
nunca fiz nada contra a vossa pátria
mas vós apunhalastes a nossa
[...]
não direi nada não sei nada
mesmo que me espanquem
não direi nada
mesmo que me ofereçam riquezas
não direi nada
mesmo que a palmatória me esborrache os
dedos
não direi nada
mesmo que me ofereçam a liberdade
não direi nada
[...]
Agostinho Neto.

Escrito em homenagem a Stuart Angel³⁸, Canção para 'Paulo', de Alexi Polari, insere, no território poético, palavras-espasmo capazes de apresentar as

³⁸ Stuart Edgart Angel Jones é o nome do estudante de economia da UFRJ que lutou ativamente contra a ditadura militar brasileira. Paulo, codinome de Stuart no Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o MR-8, foi preso aos 25 anos de idade, em 1971, por agentes da Cisa (Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica) e submetido a prolongadas sessões de tortura. Segundo relatos posteriores, sua morte se deu de forma bastante violenta. Já muito debilitado, ele teve seu corpo amarrado à traseira de um jipe e arrastado pelo pátio do quartel. A cada parada do carro, seus algozes levavam sua boca ao cano de descarga, forçando-o a respirar os gases poluentes. Por conta desse processo, ele, que já estava em estado de penúria extremo, não conseguiu resistir e morreu por asfixia de monóxido de carbono. Seu corpo nunca foi encontrado, e, por conta disso, seu nome está inscrito na vasta lista de desaparecidos políticos brasileiros do período da ditadura. Após sua morte, sua mãe liderou uma grande campanha nacional e internacional contra a ditadura, mas infelizmente também teve sua vida ceifada por um acidente automobilístico bastante controverso. Hoje, os ecos de seu pensar continuam a fazer morada em nossos debates por meio das palavras de sua irmã, a jornalista da área de política Hildegard Angel, colunista da TV 247. A ela ficou reservada a condução do bastião de luta da família em busca da verdade sobre os anos de chumbo.

violências perpetradas nos porões da ditadura brasileira. Além de sua tessitura estética, o poema se alia à denúncia para expor não só o sensível, o captável, o palpável, mas também o inteligível, o que ganha forma só no mundo das ideias, mas que ainda carece de palavra-corpo para comunicar o que abriga em suas entranhas. É uma “coisa que não era mais coisa nenhuma” tentando se transmutar em mensagem para que, de alguma maneira, os fiapos dessa memória entremeada de cortes e violências se registrem, não se percam e vaticinem tempos nos quais o “nunca mais”³⁹ nunca volte mais a acontecer.

Já “Assim clamava esgotado”, poema do angolano Agostinho Neto⁴⁰, escrito na prisão do Ajube, expõe a violência dos calabouços onde Salazar, por muitas décadas, tentou sufocar o grito de liberdade, de independência das colônias portuguesas em África. É um exercício poético audaz dos que não se renderam, dos que não se dobraram à força colonial lusitana. Ao reiterar a expressão “Não direi nada”, o eu lírico expressa a resiliência dos angolanos perante as violências que lhe foram impetradas. É um poema sonoro, estridente, composto de palavras que comunicam o espírito audaz dos que não comungaram com as falsas promessas do opressor. É, por fim, um poema que dialoga com a forma interrogatório para expor a incongruência e a pequenez de seus algozes perante um corpo que não se traduz só como substância, mas também, e principalmente, como morada de um ideal.

Dessa forma, tanto o poema de Alex Polari quanto o de Agostinho Neto trazem o corpo com suas várias camadas de sentidos e de ambiguidades para o centro do debate poético. Não somente um corpo regido por leis anatomofisiológicas, mas também um que se doa ao território da poesia, da palavra figurada, para abarcar novas significações para além do literal. Le Breton, em *Sociologia do corpo*, aponta que “o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação (contexto social e cultural) com o mundo é construído (2007, p. 7). Logo, se a literatura emerge da relação do sujeito com o mundo, é natural que o corpo a ela esteja integrado e lhe sirva, estrategicamente, como componente formal importante de seu processo de criação.

³⁹ Alusão ao movimento Ditadura nunca mais.

⁴⁰ Agostinho Neto, filho de um pastor evangélico, era natural de Kaxikane, região de Icolo e Bengo, não muito longe de Luanda, pertencente à região do quimbundo, língua materna do poeta. Aí nasceu, em 17 de setembro de 1922, falecendo em Moscovo, em 26 de setembro de 1979 (...) Desde 1959, líder do MPLA, é o fundador da Nação e tem um lugar reservado no panteão da poesia nacional e continental, como se, por analogia com Portugal, representasse o duplo papel do D. Afonso Henrique e do D. Dinis angolanos. (LARANJEIRA, 1995, p. 92)

Por exemplo, é por meio da categoria personagem que a prosa literária absorve o corpo para o universo ficcional. Não um corpo com vistas a uma reprodução fiel dos que se encontram no mundo real, mas um corpo transmutado em palavras, trabalhado esteticamente com o intuito de tornar mais vasta e completa o que Beth Brait assinala como “síntese de caracterização” (1998, p. 20) da personagem. Rosenfeld, em *Literatura e personagem*, também defende que o corpo auxilia na concretização da imaginação, pois ele está embutido nos “aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares” (2009, p. 14). É por meio da sua integração à personagem que, muitas vezes, o autor salienta momentos visuais, tácteis, auditivos e tantos outros em sua escritura.

Lúcia Helena, em *Totens e tabus da modernidade brasileira*, sinaliza que “as personagens são figuras, alegorias que ultrapassam fronteiras do tempo e do espaço” (1985, p. 114). Logo, se Benjamin concebe a alegoria como o dizer de um outro que teve a palavra usurpada, há camadas de interditos no corpo da personagem alegórica que também comunicam aquilo que os registros oficiais relegaram ao plano do secundário, do “esquecimento”. É pela via desse itinerário alegórico de corpos esquecidos, perseguidos, eletrocutados, lançados ao mar, enrolados em tapetes, desaparecidos, enterrados vivos, violentados, sangrados, assassinados que investigaremos a categoria personagem, em *Quarup* e *Yaka*, sob a ótica da mutilação física.

Para se compreender essa classificação das personagens, faz-se necessário estabelecer uma ponte com o contexto social de opressão em que estão imersas. Tanto as brasileiras quanto as angolanas experimentam situações que guardam íntima relação com as políticas autoritárias implementadas em seus respectivos países. Elas nascem da vontade de seus autores de povoar suas ficções com elementos estéticos que também sejam capazes de dialogar com o campo da ética. É a assunção desse olhar que nos afasta do exclusivismo dos preceitos investigativos formalistas, aqueles pautados somente numa compreensão da literatura sob a ótica do texto por si mesmo, da “literatura como experimentação das possíveis linguagens” (COMPAGNON, 2010, p. 41), e nos coloca em posição de cumplicidade com um outro que evidencia o dinamismo da relação entre forma e conteúdo por meio do recurso alegórico.

Walter Benjamin, ao analisar os dramas do barroco alemão, identificou neles escombros de uma época, memórias esquecidas, relatos dessintonizados do que se afirmava na história oficial. É principalmente por essa capacidade de reunir expressividades dos que estão à margem da enganosa totalidade histórica que ele alça a literatura à condição de documento. À moda de um arqueólogo, ele escava os sentidos da palavra literária, provocando rupturas, fragmentações e abalos na “camada terrosa da história oficial” (GAGNEBIN, 2013, p. 43), deixando vir à tona as vozes dos que tiveram seus pescoços degolados, suas flechas destroçadas e suas culturas brutalmente dizimadas. É essa metodologia investigativa, que se detém sobre a ligação entre significação e historicidade, que ele dá o nome de interpretação alegórica.

Ainda de acordo com Benjamin, a manifestação alegórica também nos permite não só identificar as vozes silenciadas, como também estabelecer pontos de analogias com outras que vivem, em outros tempos, em condições similares de subalternidade. Aliás, é essa capacidade analógica da alegoria que levou o crítico a estabelecer pontos de contato entre os marginalizados do drama barroco e os que habitavam os versos de Baudelaire, mostrando que ambos os grupos, apesar de distantes historicamente, pertenciam a uma mesma constelação, a de desvalidos. Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin* salienta que a interpretação alegórica,

Essa produção abundante de sentido, a partir da ausência de um sentido último, expõe as ruínas de um edifício do qual não sabemos se existiu, um dia, inteiro; o esboço apagado e mutável desse palácio frágil orienta o trabalho crítico. A história não é, pois, simplesmente o lugar de uma decadência inexorável, como uma infinita melancolia poderia nos induzir a crer. Ao se despedir de uma transcendência morta e ao meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada, o pensador alegórico não se limita a evocar uma perda; constitui, por essa mesma meditação, outras figuras de sentido. Ademais, quer ele o reconheça ou não, o trabalho do alegorista revela que o sentido não nasce de uma positividade primeira do objeto(perdido), mas da ausência desse objeto, ausência dita e, deste modo, tornada presente na nossa linguagem. Esse trabalho nos indica assim que o sentido não nasce tanto da plenitude e da eternidade como, também, do luto e da história, mesmo se, através deles, estamos em busca de um outro tempo. (GAGNEBIN, 2013, p. 46)

Desse modo, ao avistarmos os destroços dos edifícios históricos oficiais brasileiro e angolano, identificamos *Quarup* e *Yaka* como ruínas alegóricas, feixe de memórias interditas, grande campa de ausências e lutos daqueles que, em sua maioria, sequer tiveram a chance de ter suas lápides identificadas. É nesse contexto

que nos aproximamos, metaforicamente, dos métodos de exumação para, a partir da investigação dos cortes, das mutilações expostas no corpo de cada personagem, compreendermos a trilha pontuada de lágrima e sangue que os regimes autoritários destes países quiseram por muitos anos esconder.

No caso das ditaduras, é pela via da dor impetrada ao corpo do outro que se manifesta um dos pontos altos da truculência desse sistema. É por meio da materialização dessa violência direta, “que atinge de maneira imediata o corpo de quem a sofre” (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998 p. 1301) que o autoritarismo concretiza o que até então residia apenas no mundo das ideias, até porque, para dar início a essa subjugação do corpo, anteriormente, ele restringe a liberdade do sujeito, falseia-lhe a realidade moral, usurpando-lhe a oportunidade de escolha entre obedecer ou não aos novos imperativos categóricos. Geralmente, é depois disso, após identificar, com mais clareza, quem são os que ainda lhe restam como opositores, que o governo autoritário se sente livre para dar continuidade a sua jornada de violências, por meio da perseguição desenfreada a estes insurgentes. Inclusive, é no corpo destes que a mutilação moral não foi capaz de deter que a violência física se perpetua sob o manto da correção, da punição, materializando uma desobediência completa ao que está assegurado pelos direitos humanos.

Hanna Arendt lembra que muitas são as artimanhas dos regimes autoritários para driblar a cobrança do respeito aos direitos humanos. Sob o manto da luta pelo bem comum, os regimes autoritários camuflam suas violências contra os insurgentes, justificando o uso da violência como algo necessário para a manutenção da paz e da ordem. É nesse ambiente de plena alienação e entorpecimento que os direitos humanos vão sendo desrespeitados sem grandes objeções e protestos. Aos poucos a violência vai sendo naturalizada e normatizada, não despertando revoltas naqueles que a ela assistem. Isso fica bastante claro, em *Origens do totalitarismo*, quando ela expõe a manipulação feita pelo regime nazista:

Os crimes contra os direitos humanos, especialidade dos regimes totalitários, podem sempre justificar-se pela desculpa de que o direito equivale ao que é bom ou útil para um todo, em contraste com as suas partes. (O lema de Hitler, de que “o direito é aquilo que é bom para o alemão”, é apenas a forma vulgar de uma concepção da lei que pode ser encontrada em toda parte e que, na prática, só não permanecerá eficaz se as tradições mais antigas, ainda em vigor nas constituições, o evitarem.) Uma concepção da lei que identifica o direito com a noção do que é bom — para o indivíduo, ou para a família, ou para o povo, ou para a maioria — torna-se inevitável quando as medidas absolutas e transcendentais da religião ou da lei da natureza perdem a sua autoridade. (ARENDR, 260-261)

Portanto, é comum aos regimes autoritários, após obtenção de sucesso com a instalação de seus pilares ideológicos de dominação, implantar uma política de terror que funcione com a anuência do cidadão comum. A atmosfera de terror contribui para o sufocamento das ações do rebelado, tornando-o um alvo mais fácil de ser identificado pelo cidadão comum, que, a essa altura, já se encontra plenamente cooptado pelo regime, muitas vezes desempenhando a função extensiva de olho do Estado.

É importante destacar que essa visão de que o Estado tudo vê e tudo sabe não surgiu no século XX, mas deriva de concepções que ganharam força, principalmente, ainda no século XIX. Nessa época, bastante influenciado pelo lema positivista “ordem e progresso”, o Estado liberal europeu passa a exercer, com mais força, seu poder disciplinador e a categorização dos indivíduos torna-se uma norma basilar para a sedimentação desse processo. Assentado numa lógica binária, derivada inclusive de experiências segregacionistas embutidas nos tratamentos reservados aos leprosos na história da humanidade, o Estado de viés normatizador, que emerge da Revolução Francesa, passa a compartimentalizar a identidade de seus cidadãos com a finalidade de exercer sobre eles seu domínio pleno. Foucault, em *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*, esclarece a lógica desse processo quando assinala que

É próprio do século XIX ter aplicado ao espaço de exclusão de que o leproso era o habitante simbólico (e os mendigos, os vagabundos, os loucos, os violentos formavam a população real) a técnica de poder própria do “quadriculamento” disciplinar. Tratar os leprosos como “pestilentos”, projetar recortes finos da disciplina sobre o espaço confuso do internamento, trabalhá-lo com os métodos de repartição analítica do poder, individualizar os excluídos, mas utilizar processos de individualização para marcar exclusões. – isso é o que foi regularmente realizado pelo poder disciplinar desde o começo do século XIX: o asilo psiquiátrico, a penitenciária, a casa de correção, o estabelecimento de educação vigiada, e por um lado os hospitais, de um modo geral todas as instâncias de controle individual funcional num duplo modo: o da divisão binária e da marcação (louco – não louco; perigoso-inofensivo; normal e anormal); e o da determinação coercitiva, da repartição diferencial (quem é ele; onde deve estar; como caracterizá-lo; como reconhece-lo; como exercer sobre ele, de maneira individual, uma vigilância constante etc.). De um lado, “pestilentam”- e os leprosos; impõem-se aos excluídos a tática das disciplinas individualizantes; e de outro lado a universalidade dos controles disciplinares permite marcar quem é “leproso” e fazer funcionar contra ele os mecanismos dualistas da exclusão.(FOUCAULT, 2014, p. 193)

É assim que, organizada à moda do Panóptico de Bentham⁴¹, Foucault enxerga a sociedade sob o domínio das relações de poder controladas pelo Estado⁴². Além disso, ele adverte que, no decorrer das décadas, esses métodos de domínio só se aprimoraram, visto que a instauração dessa anátomo-política disciplinar propicia o controle pleno do Estado sobre o corpo do cidadão, modelando-o conforme seus preceitos, formatando-o conforme suas necessidades, tornando-o peça-chave daquilo que ele denomina como biopolítica, ou seja, uma política de controle completo da vida em todas as suas esferas.

Segundo ele, no âmbito da macropolítica, é por meio das disciplinas que que o Estado passa a exercer influência sobre as relações de poder que operam sobre a vida do indivíduo, materializando assim uma das facetas mais nefastas da biopolítica. Compreendê-las é parte fundamental do processo de reconhecimento dessas relações de poder e de seus efeitos sobre os corpos dos indivíduos a respeito dos quais atuam. Logo, as disciplinas são técnicas, mecanismo de poder, “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2014, p. 128). É por meio dessas vias de controle que a biopolítica encarcera o indivíduo de forma tão sorrateira que ele, muitas vezes, sequer consegue perceber as “dimensões” da cela em que o Estado o mantém aprisionado.

Entretanto, se em Foucault percebemos que a biopolítica dá mostras de que almeja o regramento com fins disciplinadores para manutenção do *status quo*, nas sociedades africanas contemporâneas, pensadores como Achille Mbembe ampliam as fronteiras desse olhar, já identificando, nas extensões do exercício do biopoder, a gênese de uma política alicerçada na morte, a necropolítica. Ela se caracteriza pelo desprezo definitivo da vida, concedendo aos que habitam o topo das

⁴¹ “O panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente.” (FOUCAULT, 2014, p. 194)

⁴² É importante destacar que ele se refere ao Estado liberal clássico.

relações de poder o direito de decidir sobre quem matar, quem deixar viver, ou seja, quem deverá ser exposto a uma morte mais lenta e gradual.

Em sua análise, Mbemb não se restringe à contemporaneidade nem ao ambiente africano, mas amplia fronteiras analisando os vários episódios da história recente vinculados às relações de poder derivadas da ascensão do Estado liberal. É por essa perspectiva macro, mas que não despreza a microfísica das relações de poder, que ele investiga o papel desempenhado pelo Estado autoritário tanto na aniquilação total de seus inimigos quanto numa espécie de aniquilação parcial, a mutilação. Esta última tanto pode conduzir o sujeito a uma condição lenta de morte em vida como também pode ser o corte inicial que dá início a sua rápida consumação. Inclusive, ele ainda afirma, em *Necropolítica*, que é nos cenários de “guerra” que fica bastante evidente o quanto a necropolítica torna-se um importante pilar de sustentação da soberania do Estado:

A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se considerarmos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida? À morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou morto)? Como eles estão inscritos na ordem de poder? (MBEMBE, 2016, p. 124)

Apesar da complexidade que envolve o uso do termo soberania, tantas vezes vinculado aos desígnios que tornam um povo autônomo, delimitamo-lo por uma outra ótica: a da instrumentalização generalizada da existência humana com fins de aniquilação material dos corpos humanos. É essa perspectiva mais táctil de soberania, mais alinhada com a escolha dicotômica entre os que devem viver e os que devem morrer, que o Estado autoritário incorporou para si. Sob a tutela dele, seus inimigos deveriam ser abatidos, dizimados, destruídos não só no plano ideológico, mas também no plano físico.

A ditadura militar brasileira utilizou bastante esse álibi não só para controlar a vida dos cidadãos em território nacional, mas também para dar início a uma política de extermínio físico de seus inimigos. Logo, se o Estado tudo pode em nome da manutenção da “normalidade”, a violência física rapidamente foi incorporada como prática de contenção dos opositores. Quando utilizamos o termo “incorporada”, estamos confirmando que ela já existia dentro do território nacional, principalmente no interior das prisões. O que há de diferente agora é a anuência explícita do Estado, é a justificativa utilizada para sua aplicação. É por conta dessa naturalização da

violência que as práticas de tortura rapidamente se multiplicaram como informa Elio Gaspari em *A ditadura envergonhada*:

A repressão política, porém, emanava do coração do regime e tinha uma nova qualidade. Não se tratava de mais de espancar o notório dirigente comunista capturado no fragor do golpe. A tortura passara a ser praticada como forma de interrogatório em diversas guarnições militares. Instalado como meio eficaz para combater a “corrupção e a subversão”. O governo atribuía-se a megalomaniaca tarefa de acabar com ambas. O instrumento desse combate eram os inquéritos policial-militares (IPMS), abertos em todos os estados e submetidos, inicialmente, ao controle de uma Comissão Geral de Investigações, CGI, chefiada por um general. Pode-se estimar que os IPMS abertos entre 1964 e 1966 tenham sido mais de cem e menos de duzentos, resultando em processos judiciais para cerca de 2 mil pessoas. (GASPARI, 2014, p. 136)

Logo, se a literatura é um território que abriga ruínas de outros tempos, o romance *Quarup* é um vasto repositório de resíduos desses anos de chumbo. Suas personagens não desempenham a função de meros joguetes ficcionais, mas abrigam camadas de sentidos capazes de ensejar ainda mais o coro das denúncias sobre as violências praticadas pelo Estado brasileiro militarizado. São exatamente elas, personificações dessa condição de ruína alegórica, que abrigam, em seus corpos, os cortes, as feridas, as amputações praticadas por esses agentes da desumanização e do terror, que classificaremos como personagens mutiladas no plano físico pelos regimes autoritários.

4.2 Feridas do autoritarismo: a personagem mutilada fisicamente em Quarup.

É importante salientar que as personagens de *Quarup* que compõem nosso *corpus* aparecem na narrativa a partir do capítulo cinco, pois é nele que o enredo passa a ter como pano de fundo o golpe militar de 64. É na perseguição aos membros da Liga Camponesa, ainda nos primeiros dias do golpe, em Pernambuco, que as primeiras investidas violentas do exército brasileiro começam a se manifestar. Inicialmente, ainda enquanto Nando e os demais trabalhadores rurais encontram-se detidos na praça, é pela via do grito e da ameaça de fuzilamento que a violência começa a se instaurar. Depois disso, já no cárcere, o que era apenas verbo torna-se ato, o que era ameaça torna-se fato. É nesse momento que Nando, Severino, Libânio, Bonifácio, Hermógenes e tantas outras personagens são introduzidos nesse périplo de sofrimento e desumanização. Na cena abaixo, é no corpo de Nando que o regime deixa as marcas de sua de barbárie:

- Eletricista! – disse o tenente.

- Pronto, tenente – disse um homem.

- Mostre ao turista a sua instalação. É só pra mostrar, hem.

O homem encaminhou Nando à mesa que estava na sombra, enquanto o tenente se sentava à cabeceira da mesa iluminada e acendia o cigarro. Como se estivesse realmente mostrando a Nando as peças de uma exposição, o eletricista mostrou a Nando o cobre exposto na ponta do fio.

- Isto foi só para os primeiros dias, quando a gente ainda não tinha se organizado direito. Mas dá uns choques bem razoáveis. Agora temos aqui o magneto. Já viu como funciona?

O eletricista tomou da maquininha com manivela.

- Na ponta dos fios os jacarés, as bocas de jacaré. A gente prende elas nas mãos do cara, ou nas orelhas, depois nas carinhas mais moles da língua ou no beijo ou então nos culhões e na vara do cabra. A gente vira a manivela para aumentar a corrente e dá uns arrepios legais.

Enquanto falava o eletricista prendia as bocas do jacaré no dedo e no pulso de Nando. Nando ia retirar instintivamente a mão, mas resolveu aguentar. Devia ser só uma demonstração sem corrente. De repente a dor como de imensa agulha finíssima que o dilacerasse todo da ponta do dedo ao centro do cérebro. Nando só conseguiu sufocar pela metade o grito de dor.

- Calma, companheiro eletricista! – berrou lá da mesa o tenente. – Estamos com o chefe do gabinete militar a caminho.

O tenente se aproximou quando o eletricista já abria os pegadores do magneto.

- Eu lhe disse que o homem estava aqui só de turista. (CALLADO, 2006, p 427)

Observando a composição da cena, um fato em especial, primeiramente, já se destaca, o dos nomes das personagens. Somente Nando tem nome próprio, todos os demais, o eletricista, o tenente, o chefe do gabinete militar, são apresentados através de seus cargos ou funções. Essa estratégia formal, sob o ponto de vista de Lukács (2009), ratifica que há uma forte e determinante influência das estruturas sociais na arquitetura do romance. Ou seja, ao subtrair os nomes dos militares, Callado comunica que, independentemente de quem eles sejam no plano individual, seu desempenho na cena os mostra como indivíduos que compartilham de uma mesma consciência de classe, a militar. Por mais que haja hierarquias entre eles, todos demonstram fazer parte de um mesmo corpo institucional: o chefe desempenha o papel de cabeça; o tenente, da voz; e o eletricista, das mãos.

Apesar de ser a ação do eletricista quem desencadeia a dor e, sequencialmente, instaura as queimaduras, as mutilações, no pulso e no dedo de Nando, não podemos restringir a violência da cena a este único episódio. Inclusive, ela já adianta seus primeiros sinais no discurso do tenente, quando este se refere a

Nando, sarcasticamente, como “turista” e em seguida lhe recomenda um *tour* pela sala de tortura na companhia do electricista. Não há espaço algum para a proliferação do humor nessa cena, pois ela é construída sob a batuta da perversidade e materializa claramente a conceituação de sarcasmo criada por Tabacaru: “o sarcasmo implica algum tipo de alvo ou vítima de um escárnio explícito por parte do falante e, por outro lado, expressa um pensamento ‘oposto’ (incongruente) ao que o falante mostra em seu comportamento” (2015, p. 124).

Na sequência, já na sala de tortura, o electricista expõe todo o seu sadismo não só na descrição que faz da técnica que emprega nos corpos dos torturados, mas também, sutilmente, na comunicação sobre seu aperfeiçoamento técnico. Suas ações não são feitas a esmo, mas parecem obedecer a uma política de coerções que Foucault define como feita “de seus gestos, de seus comportamentos” (2014, p. 135). Aliás, ao descrever que o uso do magneto traz danos maiores ao eletrocutado que o cobre, ele informa ter adquirido um saber empírico derivado da intensa rotina das práticas de tortura. Esse manancial de detalhes confirma que estamos diante de uma característica muito comum aos personagens modernos, sua composição fragmentária. Segundo Antônio Candido, em *A personagem do romance*, é essa característica que oferece mais dinamismo e complexidade à personagem na modernidade:

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório e infinito na sua riqueza; (...) Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples do que o ser vivo. (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, GOMES; 2009, p. 59)

Logo, diferentemente da compreensão que Forster tem do fenômeno da complexidade, Candido o observa pela ótica da verossimilhança e de sua relação com o universo dos detalhes. Enquanto o primeiro o atrela à complexa ideia da “capacidade da personagem de nos surpreender de maneira convincente” (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, GOMES; 2009, p. 63), o segundo o define de maneira mais abrangente, de uma forma mais integrada à ideia de um elemento estrutural fragmentado, construído por meio de intercâmbios entre os seus vários pormenores.

Essa constatação é fundamental não só para delinear as personagens que compõem a cena, mas também, e principalmente, para confirmarmos a classificação de Nando como personagem mutilada fisicamente, já que é pela via do detalhe, da queimadura provocada pelo eletrochoque, que seu corpo é marcado, estropiado, mutilado. Além disso, é importante lembrar que a palavra mutilado é de origem latina e deriva de “mutilatus”, que significa aquele que teve um membro ou parte do corpo lesionado. Segundo o dicionário *Vade Mecum*, mutilação é o “Ato ou efeito de mutilar. Ablação de membro, órgãos ou parte do corpo humano. Constitui qualificadora do crime de lesão corporal a perda de membro, podendo configurar ainda a deformidade permanente.” (VADE MECUM, 2023). Logo, no plano alegórico, o corpo de Nando se arvora de novos sentidos, dando a entender que a lesão que lhe foi incutida, por extensão, também se estende à nação.

Com isso, ressaltamos, no âmbito mais restritivo, que essas personagens que compõem nosso *corpus* não carregam só as marcas de uma violência generalista em seus corpos, mas também de uma violência que se dá no âmbito institucional, praticada dentro e pelas mãos do Estado. Inclusive, conforme Bobbio, Matteucci e Pasquino, em *Dicionário de política A/Z*, geralmente as violências físicas praticadas pelo Estado ditatorial são “empregadas como um meio para exercer o poder ou para aumentar o próprio poder no futuro” (1998, p. 1302), ou seja, são feitas com o intuito de manter sob controle, por meio de técnicas, todos os corpos. Segundo Foucault, em *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*, “técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que têm sua importância: porque definem um certo modo de investimento e detalhado do corpo, uma nova microfísica do poder.” (2014, p. 136)

Foi principalmente com esse fim de se perpetuar no topo dessas relações de poder que o regime militar brasileiro agregou a tortura ao seu universo de práticas. Logo nos seus primeiros dias, os golpistas deram início a uma “Operação limpeza”, que tinha como principal objetivo reprimir e desarticular todos os setores de esquerda, principalmente aqueles que empunhavam bandeiras de defesa do governo João Goulart. É desse cenário que emergem as primeiras denúncias de tortura que porventura viriam a se multiplicar nos anos seguintes. Janaína Teles, em *Os herdeiros da memória: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil*, oferece-nos uma amostra panorâmica da violência que ocorreu nesse contexto:

“Ainda que a radiografia dos atingidos não esteja concluída, podemos dizer que cerca de 50 mil pessoas foram presas somente nos primeiros meses de ditadura; houve milhares de presos por motivos políticos; cerca de 20 mil presos foram submetidos a torturas físicas; uma quantia desconhecida de mortos em manifestações públicas; cerca de 400 mortos e *desaparecidos* políticos; 7.367 indiciados e 10.034 atingidos na fase de inquérito em 707 processos judiciais por crimes contra a segurança nacional; quatro condenações à pena de morte; 130 banidos; 4.862 cassados; 6.592 militares atingidos; milhares de exilados; e centenas de camponeses assassinados.”(TELES, 2005, p. 25-26)

Diante dessa realidade, de números tão expressivos, confirmamos que o emprego da tortura no Brasil não obedecia a uma lógica improvisada ou derivada de um excesso ou outro de algum militar, era algo planejado e estruturado. O próprio representante dessa ditadura, o ex-presidente militar Ernesto Geisel, em entrevista concedida ao projeto CPDOC⁴³ e transcrita por Oliveira, *em Ditadura Militar, Tortura e História*, não só admite seu uso pelo regime como também defende o seu emprego: “Eu acho que houve. Não todo o tempo. (...) Acho que a tortura em certos casos se torna necessária, para obter confissões. (...) Não justifico a tortura, mas reconheço que há circunstâncias em que o indivíduo é impelido a praticá-la” (2011, p. 12). Ao concluir sua fala, ele ainda atribui à tortura um caráter salvacionista, dando margem para que ela seja concebida como uma espécie de antídoto que nos livrou de um mal maior.

Dom Evaristo Arns, no prefácio de sua obra *Brasil: nunca mais*, um dos primeiros grandes relatórios dos crimes de tortura praticados pela ditadura, contrapõe-se fortemente a essa visão defendida pelos militares quando destaca que “a tortura, além de desumana, é o meio mais inadequado para levar-nos a descobrir a verdade e chegar à paz” (1985, p. 11). É um crime cruel e bárbaro praticado por agentes plenamente conscientes do papel que desempenham. Não são meros fantoches agindo a serviço de um regime. São agentes do Estado fazendo uso do que há de mais perverso e bárbaro para extrair informações de seus inimigos. Inclusive, ele destaca que, apesar de o nosso histórico de torturas no Brasil ser bastante vasto e nos acompanhar desde tempos coloniais, passando pelo Império, pela República e pelo Estado Novo de Vargas, na ditadura militar de 64, esse instrumento de violência é atualizado e alçado à condição de método científico:

⁴³ CPDOC é o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV).

De abuso cometido pelos interrogadores sobre o preso, a tortura no Brasil passou, com o Regime Militar, à condição de “método científico”, incluído em currículos de formação militares. O ensino deste método de arrancar confissões e informações não era meramente teórico. Era prático, com pessoas realmente torturadas, servindo de cobaias neste macabro aprendizado. Sabe-se que um dos primeiros a introduzir tal pragmatismo no Brasil foi o policial norte-americano Dan Mitrione, posteriormente transferido para Montevideú, onde acabou sequestrado e morto. Quando instrutor em Belo Horizonte, nos primeiros anos do Regime Militar, ele utilizou mendigos nas ruas para adestrar a polícia local. Seviçados em salas de aula, aqueles pobres homens permitiam que os alunos aprendessem a várias modalidades de criar, no preso, a suprema contradição entre o corpo e o espírito, atingindo-lhe os pontos vulneráveis. (ARNS, 1985, p. 15)

Diante do relato histórico de Arns, confirmamos a intensidade da força expressiva da literatura de Callado, pois *Quarup*, lançado em 1967, já trazia, em suas páginas ficcionais, o horror e a barbárie provenientes tanto do método de tortura atualizado quanto do restante de todo o cabedal de violências praticados pelo regime militar. Por conta desse processo vanguardista de trabalho com esse tema histórico, a literatura de Callado passa a desempenhar papéis até “supra-literários”, servindo até de *corpus* interdisciplinar, como se pode perceber em produções como *Sociologia das conflitualidades: o romance Quarup de Antonio Callado e sua radicalidade em revolução*, de Rondo Filho (2021), *Romance de aprendizagem*, de Agazzi (1998), e tantos outros. É importante lembrar que tal acepção deriva, em grande parte, das considerações benjaminianas de que toda obra literária é um documento histórico em potencial.

Apesar da riqueza suscitada pelo debate em torno da relação entre literatura e história, optamos por aderir ao caminho proposto por Candido em *Literatura e Sociedade*. Através dele, o valor e o significado de uma obra deixam de depender, exclusivamente, da sua capacidade de captar o real ou de um olhar restrito às operações formais. Para ele, “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra (CANDIDO, 2006, p. 13). É por meio dessa visão que agrega os pensamentos de tantos outros críticos que ratificamos a classificação de Nando não só como personagem mutilado no âmbito físico, mas também como um mutilado pela ditadura brasileira. É pelo viés alegórico que Literatura e História se encontram no corpo desta personagem para denunciar as agruras da tortura praticada pelo Estado brasileiro.

Rosenfeld destaca que é pelo corpo da personagem que o leitor é apresentado sinestesticamente à narrativa. À medida que Nando vai se movimentando

dentro do romance, é seu corpo que, à moda de uma antena, vai captando todo um conjunto de novas sensações derivadas das ações de tortura. Seu périplo revela que, assim como o inferno de Dante Alighieri, o dele também é composto de ciclos e é num deles que encontra outra personagem mutilada, Bonifácio:

Ainda com um tremor no braço direito. Nando foi entrando com o tenente pelas sombras do fundo da sala. Lá se abriram as portas pesadas de uma câmara frigorífica. Nando foi empurrado para dentro enquanto as portas se fechavam às suas costas. Dentro da câmara frigorífica iluminada Nando só viu a princípio carcaças de boi pendentes de ganchos e aquele grande frio, não de todo desagradável durante alguns segundos, insidioso e ativo logo a seguir, entrando pelas juntas do corpo como um líquido, dos artelhos às vértebras do pescoço. Primeiro Nando só viu o seu pavor, só sentiu o seu frio de bicho colocado vivo numa geladeira. Depois viu a um canto contra a parede uma figura humana vibrando em si mesma de tanto tiritar, cara roxa e lábios negros, olhos arregalados. O homem marchou em sua direção e Nando julgou no primeiro momento que ia ser atacado. Recuou em puro instinto de defesa, punhos fechados, mas o outro abriu os braços à medida que se precipitava para ele. Antes mesmo de reconhecer Bonifácio Torgo, Nando compreendeu o gesto. Bonifácio buscava o seu calor. Não o calor de Nando, de um amigo, mas apenas o calor de outra pessoa, de outro animal. Nando abriu os braços, estreitou contra o peito o corpo gelado. Assim ficaram um instante, até que Nando tremeu convulsivamente, do frio da câmara, do frio de Bonifácio que ainda vestia sua roupa da Marcha, os pés enregelados nas sandálias japonesas, as duas canetas esferográficas no bolso da camisa queimando o peito de Nando como fusos de gelo. Nando relanceou os olhos em torno em busca não sabia bem de quê, de algum calor em alguma coisa e num relâmpago de delírio quase se desvencilhou do outro para ver se estreitava Aicá ou o Torgo. Os dois abraçados se encaminharam para a carcaça mais próxima e se meteram entre as costelas geladas do boi esfolado. Ficaram ali engalfinhados um no outro feito gêmeos no ventre. (CALLADO, 2006, p. 428)

Mais uma vez, são os pormenores que revelam a mutilação. Se antes a queimadura era derivada da eletricidade, do fogo, agora ela é oriunda de seu oposto, o gelo. Nando, que já se encontrava em condição de desamparo, agora se encontra ainda mais fragilizado e vulnerável. Dentro da cena, ele parece ser a concretização do homem-bicho do poema de Bandeira, do corpo vulnerável do *Operário em construção*, de Vinícius de Moraes, ou, de outro, seu semelhante, o do operário da canção *Construção*, de Chico Buarque, ou até, por fim, um verso do poema *Não há vagas*, de Ferreira Gullar. É um corpo atravessado pela solidão que tenta se desvendar e se compreender no meio de outros corpos mortos, pendurados, que mais parecem senhas, pistas do fim que a ditadura lhe aponta como destino.

A utilização do frio como instrumento de tortura não é uma prática exclusiva das ditaduras latino-americanas. O Czarismo russo, por muitos séculos, fez bastante uso dela para conter rebeliões. Era comum enviarem os líderes dos movimentos de contestação para a Sibéria, uma região que até hoje atinge

temperaturas extremas, abaixo de zero, por quase todo o ano. Ao contrário do que muitos pensam, a tortura pelo frio não iniciava apenas quando lá começavam os trabalhos forçados, mas já durante o longo percurso que era feito num intervalo de tempo entre três e seis meses, a depender das condições climáticas, com prisioneiros descalços, com os pés em chagas. Essas feridas eram provocadas pelas queimaduras provocadas pela neve. Escondidos sob agasalhos surrados, semelhantes a fantasmas numa paisagem brancamente infernal, eles pareciam comprovar a máxima roseana de que “Viver é muito perigoso”, independentemente do Sertão em que se vive.

Segundo Yulia Mikaelyan, em *A prosa de prisão russa nos séculos XIX-XX*, “O tema das prisões, dos trabalhos forçados e do exílio na Sibéria é mais do que amplo na literatura russa. Uma das primeiras obras que trata desse tema é Jitié protopopa Avvakúma (“A vida do arcepreste Avvakum”), (2018, p. 109) publicada ainda no século XVII. É um texto de cunho autobiográfico no qual o arcepreste Avvakum relata a história de seu exílio na Sibéria após o embate com o patriarca Nikon, deixando claras suas discordâncias com a Igreja Ortodoxa. Daí por diante, a lista dos autores torturados pelo frio na Rússia Czarista só aumentou, chegando inclusive a abrigar nomes como o de Fiódor Dostoiévski. Aliás, é da sua experiência de prisioneiro nos trabalhos forçados da Sibéria entre 1850 e 1859 que advém a inspiração para a criação de uma de suas mais potentes obras ficcionais: *Recordações da casa dos mortos*.

É essa chama da capacidade reflexiva, que Dostoiévski soube manter acesa em sua obra, que Callado compartilha dentro de sua literatura de denúncia. Afinal, não é só o frio que tortura, mutila e mata, mas também as condições criadas para que o indivíduo nele pereça. No universo tropical brasileiro, se não tínhamos uma Sibéria, criamos uma à moda dela, a câmara frigorífica. É através dela que o imaginário de sadismo dos militares dava mostras da pluralidade performática dos horrores que habitavam suas consciências. É um frio controlável, já que, por meio de um botão, manipula-se o nível de sofrimento que o sujeito pretende impor ao corpo do outro. Em *Brasil: nunca mais*, no capítulo dois, *Modos e instrumentos de tortura*, geladeira é um dos nomes dados aos cubículos ou câmaras frigoríficas reservadas aos cativos. Muitas vezes lá eles eram colocados nus. Através dos relatos de prisioneiros colhidos por Arns, podemos dimensionar, com maior precisão, os contornos desse método:

“(...) que por cinco dias foi metida numa “geladeira” na Polícia do Exército, da Barão de Mesquita. (...)”

(...) que foi colocado nu em um ambiente de temperatura baixíssima e dimensões reduzidas, onde permaneceu a maior parte dos dias que lá esteve; que nesse mesmo local havia um excesso de sons que pareciam sair do teto, muito estridentes, dando a impressão de que os ouvidos iriam arrebentar. (...)”

(...) que, sendo, de novo, encapuzado, foi levado para um local totalmente fechado, cujas paredes eram revestidas de eucatex, cuja temperatura era extremamente baixa; (...) (ARNS, 1985, p. 37)

De acordo com Hansen, em *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*, “num mundo em que todas as coisas podem significar todas as coisas devido às correspondências secretas que mantém entre si, tudo é fluido” (2006, p. 177). É essa fluidez que auxilia o discurso ficcional a desenvolver seu potencial alegórico, pois é por meio dela que o autor se sente livre para dialogar com o real sem o compromisso de reproduzi-lo, mas de captá-lo como elemento que se manterá em diálogo permanente com sua arquitetura estética. É graças a isso que podemos divisar, na cena em que as personagens Nando e Bonifácio são inseridas na câmara frigorífica, o potencial alegórico de denúncia da literatura de Callado.

Organiza-se a cena em torno dos detalhes. É por meio deles que vamos acessando informações sobre o ambiente, a temperatura, as queimaduras geradas pelo gelo, as condições de vestimenta de cada um. Em virtude deles, conseguimos dimensionar as etapas dessa “morte em vida” através do quase congelamento total dos corpos. E por mais que o autor, em nenhum momento, cite a palavra tortura, ele cria uma série de situações dentro da cena que nos fazem despertar a percepção crítica de que estamos diante de tal mecanismo opressor. Se o termo lá não está escrito, é o comportamento primitivo, instintivo de Nando e Bonifácio na luta pela sobrevivência, o acentuado grau de zoomorfização envolto em suas descrições que acentuam a objetificação de seus corpos. Expressões como “ia ser atacado”, “recuou em puro instinto de defesa”, “de outro animal”, “engalfinhados um no outro” ratificam essa animalização e, concomitantemente, expõem um dos traços mais perturbadores da tortura, que é a redução dos traços de humanidade do sujeito.

Depois de instaurado esse processo, o corpo torturado atinge grau de objetificação máxima no qual tudo o que se quiser fazer nele é permitido, inclusive mutilar e matar. Por isso o frio queima, mutila a pele de Nando e Bonifácio. Isso fica até mais evidente quando percebemos a precariedade do calçado deste último, uma simples sandália de borracha que, em quase nada, o protege do frio devastador. As

canetas no peito tornam-se navalhas na hora do abraço, fazendo o que antes era objeto de sementeira da educação, da palavra, torne-se um objeto frio, inerte, desprovido de funcionalidade. Essa perda de função anda em sintonia com a própria impossibilidade das palavras de abarcarem o sentido do que ali se opera.

No entanto, mesmo diante dessas tantas intempéries, a cena ainda finaliza com uma réstia de esperança, transformando, poeticamente, uma carcaça gelada de boi em placenta artificial de uma promessa de futuro. É nos escombros de um corpo morto que a vida insiste em pulsar. É nesse momento que o trabalho estético se torna ainda mais nítido, parecendo concretizar o seguinte verso de João Cabral de Melo Neto, em *Morte e vida Severina*: “a vida é uma infecção na miséria”. Logo, ao final do ato, percebemos que esse conjunto de elementos assegura a confirmação de Nando e Bonifácio como pertencentes à categoria personagem mutilada no âmbito físico pelo regime autoritário brasileiro. A propósito, mesmo após a saída da câmara frigorífica, o corpo de Nando ainda continua a ser mutilado fisicamente como assim poderemos observar:

- Torturando os outros, coronel? É assim que o senhor se refere? E sem sequer descer ao porão, para evitar algum respingo de vômito ou de sangue.

- Sua cólera mostra que toquei em ponto sensível. O senhor não é dado a cóleras.

- E o senhor entende de pontos sensíveis, eu sei. Choques elétricos nos culhões dos outros, por exemplo.

O coronel olhou Nando com calma fúria.

- Me respeite como eu tenho lhe respeitado. Não diga palavrões.

- Escroto – disse Nando. – É o que eu devia ter dito. Culhão não. O importante é saber como é que o senhor papa hóstias e manda torturar seus semelhantes. Como é que se arroga o direito de atormentar as criaturas?

O coronel deu um soco no tímpano enquanto falava, o rosto de terra seca onde havia tombado furiosas azeitonas. (CALLADO, 2006, p. 438)

Nesta passagem, além da menção de Nando às descargas de energia elétrica nas genitálias de outros presos, percebemos que o coronel, na ausência de argumentos para contrapor os questionamentos do prisioneiro a respeito de sua personalidade tão paradoxal, capaz de congrega devoção católica e tortura, revida dando-lhe um soco no rosto. Antecipada já no ato verbal pela presença do palavrão, que implode as falsas fronteiras morais demarcadas pelo opressor, a violência eclode, sintaticamente e fisicamente, tanto por meio de um diálogo ágil de palavras engatilhadas quanto pela agressão física.

Ela atinge, de fato, seu ponto de culminância quando abandona o debate de ideias e se transmuta em ação, em gesto bruto desferido por aquele que, assim como os que apareceram anteriormente, tem a grafia de sua denominação feita no diminutivo e referenciada pelo anonimato. Aliás, Hanna Arendt, em *Origens do Totalitarismo*, lembra que, entre os membros dos regimes autoritários, era comum a associação da “velha paixão do anonimato e da perda e si mesmos a uma tensão constante e a um desejo de violência” (2013, p.295). Ou seja, é o anonimato que abre as portas para a permissividade criminosa e, conseqüentemente, o empoderamento violento desse grupo. Já ao contrário disso, a grafia do nome de Nando, iniciada com letra maiúscula, mesmo registrada em sua incompletude, ainda é um signo que o identifica, o individualiza, o substantiva dentro da cena, dando completa compreensão de sua grandeza perante a pequenez de seu algoz.

Além disso, também se registra na cena um quê de metalinguagem, pois a palavra tortura, que é agora mencionada, ocupando inclusive o centro do debate, é explicada na gestualidade das próprias personagens. É na força do murro desferido contra o tímpano de Nando que ela se concretiza, atravessa surdamente a cena, exibindo o quanto de força dramática, de sentido, as palavras podem abrigar. É onde, segundo Foucault, em *Vigiar e punir*: o nascimento da prisão, “o corpo e o gesto são postos em correlação” (2014, p. 149) a serviço do controle disciplinar. É por meio desse contraste, em que, de um lado, há a vida esmurrada e pulsante e, do outro, o homem-engrenagem que age no anonimato, que a palavra se vale dos contornos alegóricos para comunicar algo muito além da cena, mas completamente vinculado ao imaginário do embate da flor *versus* o canhão.

No capítulo seis, “A praia”, já tendo alguns dos prisioneiros sido dispensados da prisão, sob a ameaça de não mais se envolverem com movimentos políticos, outros enviados para o exílio e alguns até mortos, é que as memórias do que ocorreu no cárcere começam a emergir. Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos*, ao discutir o papel da memória na composição das personagens de Graciliano Ramos, afirma que: “obcecados e aturdidos pela tarefa de (re)compôr a vida, pela linguagem, não se trata de escrever o que são, mas de se ser escrevendo.” (2009, p. 86). Apesar de *Quarup*, diferentemente de *Memórias do Cárcere*, não ser o relato memorialístico-ficcional do autor Antonio Callado na prisão, suas personagens, principalmente as que giram em torno do protagonista Nando, desempenham papéis que dialogam com a memória nacional de forma muito parecida com as do autor alagoano. Por meio do

discurso direto, elas falam, exibem seus testemunhos, sem a interferência do narrador, também escrevendo como são e com o que são:

- A gente sofreu seu quinhão – disse Severino Gonçalves – mas bastava pensar nas coisas de antes para a gente nem cuidar muito das dores. Era que nem ter o corpo inteiro enfaixado em bálsamo e com uma couraça por fora.
- Foram todos maltratados?
- O nosso Bonifácio aqui e o Libânio eu sei que foram. Eu vi que foram.
- Acho que todos seu Nando. Como Deus foi servido. O Hermógenes entregou a alma, como o senhor deve saber. De bordoadada.
- Diz que foi os rins dele que rebentou – falou Bonifácio Torgo. (CALLADO, 2006, p. 487)

Wood, em *Como funciona a ficção*, destaca que as personagens são “objetos de observação” (2014, p. 104). Seu pensamento guarda proximidade com a visão de Wander Melo Miranda quando defende que elas são capazes de comunicar para muito além de suas falas. Na cena acima, é pela via do corpo, do sinestésico que a violência do regime militar é comunicada. Seja por meio do relato de sobreposição de dores de Severino Gonçalves, seja por meio da notícia do arrebetamento dos rins do Hermógenes, outro membro da Liga Camponesa, é o corpo físico que ocupa o centro do debate. É nele que estão as marcas da tortura a que os prisioneiros foram submetidos.

Na cena, Severino Gonçalves, que teve o corpo todo ardendo em dores, todas derivadas das mais diversas formas de tortura por ele experimentadas enquanto se encontrava na condição de preso, pode ser classificado como uma personagem mutilada fisicamente pela ditadura. De forma similar, Hermógenes, que já não habita entre eles, transubstancia-se em memória e é por meio dela que as violências infligidas a seu corpo vêm à tona. É um relato de brutalidade, de esfacelamento, de estilhaçamento de um órgão vital para a sobrevivência humana, o rim. Além disso, a pluralização do órgão denuncia que essas violências foram desferidas nos dois lados de seu corpo, já que são órgãos localizados em posições diametralmente opostas. Se Severino Gonçalves alcança a condição de sobrevivente, Hermógenes é a materialização dos que não alcançaram tal condição. No entanto, isso não o impede de ser classificado na mesma categoria de personagem de Severino, Nando e Bonifácio Torgo, a de mutilados, fisicamente, pela ditadura militar, até porque é por meio da mutilação de seus rins que sua morte se consuma.

À medida que a ficção avança, vamos notando que a prisão está em toda parte e em todo lugar. Os serviços de espionagem avançam e passam a agir em parceria com outros setores mais conservadores da sociedade. Apesar de, nessa mesma época, a América Latina testemunhar a emergência de um movimento que articula de “maneira sistemática o Marxismo e a Teologia” (Löwy, 2005, p.46), a Teologia da Libertação, que teve como expoentes pensadores como Gustavo Gutierrez, Hugo Assmann, Enrique Dussel, Leonardo Boff e tantos outros que atuaram intensamente junto às comunidades de base e pastorais populares, também havia, por outro lado, o fortalecimento de grupos engajados, dentro da mesma Igreja Católica, com pensamentos que repudiavam tal aproximação. Essa repulsa se deve principalmente, segundo Löwy, em *A guerra dos deuses: religião e política na América Latina*, ao fato de que:

Durante meio século, o marxismo foi proibido – sob o epíteto caricatural de “comunismo ateuista” – como o inimigo mais terrível e traiçoeiro da fé cristã. A excomunhão decretada pelo Papa Pio XII depois da Segunda Guerra Mundial foi apenas a sanção canônica de uma luta implacável e obsessiva que construiu um muro de hostilidade na América Latina e pelo mundo afora os féis da Igreja e os movimentos políticos orientados para o marxismo. (LÖWY, 2000, p. 111)

São grupos adeptos dessa ideologia antimarxista que passam a agir como tentáculos da ditadura miliar, municinando-a de informações e contribuindo para avolumar as massas que serviam de apoio ao regime. Em *Quarup*, são personagens confeccionadas com essa carnadura que, gritando lemas como “Deus, pátria e família”, “Abaixo o comunismo” e armados de “círios e cacetetes”, invadem a casa de Nando no dia em que ele realiza um jantar com seus companheiros em homenagem à memória de Levindo, um companheiro assassinado antes da ditadura por latifundiários. É um jantar antropofágico, come-se e bebe-se Levindo, uma espécie de *Quarup*.

Mais uma vez, os representantes do exército, em nome da moral, da luta contra o comunismo, desferem golpes e violências nos corpos em nome da manutenção da soberania do Estado. Alguns conseguem fugir, mas Nando, que já era alvo há muito tempo das campanhas de espionagem dos militares, é aprisionado e dá sequência ao seu périplo de sofrimento, ainda iniciado na prisão decorrente da manifestação de apoio a Arraes, sendo capturado e arrastado para a beira da praia:

- Cospe nele para ver se ele acorda – disse o sargento.

O soldado cuspiu meio sem vontade.

- Cospe direito.

Nando se mexeu.

- O cabra já está acordando, sargento.

- Cospe na cara dele, seu filho-da-puta, ou eu cuspo na tua que te pariu. Vamos!

O soldado cuspiu forte, saliva e cachaça. Nando abriu os olhos, sentou estonteado, olhou em torno e encontrou logo a mirada fixa de um homem de bigodão. A mirada foi se aproximando da dele, o homem foi metendo a cara na cara cuspidada de Nando.

- Levanta, cabrão – disse o sargento a Nando.

Nando se levantou, bambo das pernas, cabeça latejando feito um tumor.

- Tu sabe como é que eu me chamo?

Nando olhou fixo. Reconheceu vagamente, fez que não com a cabeça.

- Sargento Xique-Xique – disse o sargento.

Um murro no peito e outro no estômago derrubaram Nando entre pratos e panelas

- Moleirão – urrou o sargento furioso. – Não se pode nem bater numa porra dessas. Arria logo os panos. Vamos levar esse merda lá para a praia onde ele gosta de foder as mulheres de todo o mundo. (CALLADO, 2006, p. 418)

Diferentemente do que acontecia antes, os militares agora já não se escondem atrás do anonimato. Já exibem seus nomes com orgulho como se buscassem já confirmar na memória de suas vítimas um certo reconhecimento público de suas atrocidades. Ao ostentar o nome com orgulho, o militar parece não só informar o outro sobre si, mas também aguardar um pavor, um despertar de um medo no outro perante sua pessoa. Além disso, Wood aponta que “é impressionante como resiste a convenção de dar nomes alegóricos aos personagens” (2014, p. 101), e Xique-Xique é a prova disso. Ele carrega como alcunha o nome de um vegetal da caatinga nordestina, caracterizado por auréolas cinzentas armadas de espinhos corpulentos e que se ramifica a formar moitas, praticamente, intransponíveis. Assim como seu xará vegetal, o militar desempenha o mesmo papel de obstáculo, com ares de invencibilidade, na vida de Nando:

(...) Uma onda passou suave pela cara de Nando.

- É. Pelo jeito não dá não. ando virada para a areia deixando a umidade e sal em lábios feridos. Valha Deus que eu disse logo a ele meu nome para ele saber que ninguém tira boceta assim de Xique-xique não. Vamos arranjar uma pedra aí para o pescoço dele.

- A gente tem ordem para liquidar o cão?

- E para calar o bico senão eu te sumo também, Almeirim. Eu agaranto que o chefe não quer outra coisa. Mas foda-se. Eu digo ao coronel que o cabra correu para dentro do mar, que a gente correu atrás dele, mas não encontrou.

- Isso acaba dando enguiço pra cima da gente, Xiquexique. Se a gente não temos ordem de botar o putto a pique é melhor levar ele preso.

Xiquexique agarrou o outro pela gola.

- Eu sou sargento, seu filho-da-puta, não sou só Xiquexique não, e mato você também se me aperrear.

(...)

E botou de novo o corpo de cara pra cima. Com um pontapé nas costelas. Outro nos rins para arrumar o corpo. E uma saraivada de pontapés a esmo.

Depois Xiquexique, cara satisfeita, desabotoou a braguilha, tirou o pau para fora e começou a mijar em cima de Nando, na cara, na barriga, nas pernas de Nando. Almeirim, que primeiro tinha olhado sem entender, caiu na areia de rir, torceu-se de rir com a ideia do sargento. (CALLADO, 2006, p. 519-520)

E, por último, mesmo tendo sofrido todo o rosário de perversidades que poderiam tê-lo levado à morte, Nando, por meio de um plano estratégico criado por algumas das personagens que com ele mantinham laços de amizade, ainda consegue ser resgatado com vida. Abrigado na casa de Hosana, uma personagem que, apesar do nome de origem hebraica, abdica da vida eclesiástica e passa a confrontá-la, Nando inicia seu processo de recuperação. De significação fortemente alegórica, o nome de Hosana tem por significado um clamor, um pedido de ajuda, e, na história de Callado, representa o espaço que abriga o último suplício, o último grito de Nando pela vida. Sob cuidados médicos, Nando vai curando suas enfermidades paulatinamente, mesmo diante de notícias não tão alentadoras quanto as derivadas do diagnóstico médico:

- A perna dele não sei – disse o médico – É capaz dele ficar manco para sempre.

- E o olho? – Disse Djamil. – Há alguma esperança?

O médico balançou negativamente a cabeça.

- Não. Só se um curativo tivesse sido feito logo depois de causada a lesão. O olho foi-se. (CALLADO, 2006, p. 535)

Portanto, por meio da lesão provocada na perna e da outra constatada através da perda de um dos olhos, o corpo de Nando passa a abrigar mutilações da ordem do permanente. Alegoricamente, as feridas abertas em seu corpo são extensões das que também mutilaram o corpo democrático da nação. Parte delas ainda perduram no imaginário nacional em busca de cicatrização. No entanto, à moda da nação, mesmo diante de tantas intempéries, ainda mancando, cego de um olho,

com o corpo minado de mutilações, Nando insiste em dar continuidade a sua luta por liberdade e democracia.

É na última cena, quando ele abandona seu nome de batismo para chamar-se Levindo, tanto uma homenagem ao companheiro de luta quanto uma demonstração da certeza de que o espírito dos que guerreiam são imortais, é que sua ação vai ao encontro do que Mbembe afirma, em *Necropolítica*, quando diz: “A vida do espírito não é aquela vida que tem medo da morte e se poupa da destruição, mas aquela que pressupõe a morte e vive com isso. O espírito só alcança sua verdade quando descobre em si o desmembramento absoluto.” (2016, p. 125). Portanto, é por meio dessa desagregação que o corpo-Nando segue pelo grande *Quarup* da vida, ofertando-se, ritualisticamente, antropofagicamente, ao banquete das ideias democráticas assentadas sob o signo da liberdade.

4.3 Chagas do autoritarismo: a personagem mutilada fisicamente em Yaka

Após encerrarmos o mapeamento e identificação das personagens mutiladas fisicamente em *Quarup*, é chegado o momento de avançarmos em nossa pesquisa pelo território literário de *Yaka*. Apesar de serem realidades literárias bastante distintas, é pela via teórica da literatura comparada que conseguimos discernir os atravessamentos que lhes são comuns. Sob as orientações de Carvalhal e Coutinho, vamos integrando ao nosso trabalho uma série de estratégias comparatistas selecionadas com base em nosso interesse de comprovar a presença da personagem mutilada nos dois romances que nos servem de *corpus*. Para isso, resgatamos as contribuições de teóricos como Anthony Thorlby, S.S. Praver, René Wellek, Victor M. Zhirmunsky e tantos outros, estudiosos comprometidos em ampliar, independentemente dos marcos cronológicos de sua atuação, as fronteiras desses estudos.

René Wellek, por exemplo, em seu ensaio *A crise da literatura comparada*, contraria orientações histórico-positivistas ao defender o primado do texto literário nos estudos comparatistas. Além disso, ainda foge das restrições impostas pelo formalismo, ao levar em consideração a relação do texto com seu contexto sociocultural. Já Victor M. Zhirmunsky argumenta que o estudo comparativo de tendências comuns na evolução literária favorece o surgimento de uma compreensão

mais proficiente das leis gerais do desenvolvimento literário e, concomitantemente, de um melhor entendimento das particularidades históricas de cada literatura individual.

São pensamentos como esses que nos fazem enxergar pontes entre a literatura angolana e a brasileira, não no intuito de identificar marcadores da influência de uma na outra, mas no interesse em perceber como autores de realidades tão distintas desenvolveram habilidades estéticas tão similares para comunicar fraturas oriundas do universo da ética. Por mais que as personagens dos dois romances tenham itinerários de vida diferentes, as mutilações físicas desferidas sobre seus corpos derivam do jogo das relações de poder estabelecidas pelo Estado de viés autoritário. Seja lá, seja cá, o corpo que manipula a violência age sob o comando de uma força opressora muito maior, a do Estado. É ele que vê, na mutilação de seus rivais, uma forma de contenção eficaz de seus ímpetos contestadores. Muitas vezes, a mutilação é tomada apenas como meio, como parte de um processo que tem por fim a consumação total do indivíduo.

Na literatura angolana, muitos são os autores que enveredaram pela trilha da denúncia: Agostinho Neto, Arnaldo Santos, Luandino Vieira, Boaventura Cardoso, Mendes Carvalho (Uanhenga Xlto), Jofre Rocha, Pepetela e outros. Mais do que produções literárias engajadas, seus romances rompem com visões estereotipadas sobre Angola, trazendo à luz novas percepções da luta travada contra não só o exército português, a PIDE, os outros mecanismos militares, mas também toda a estrutura ideológica que o salazarismo violentamente implantou na realidade social angolana. Pires Laranjeira assim sintetiza a expressão literária angolana:

combate o exotismo sob todas as formas, quer se apresente recuperando narrativas tradicionais, quer utilize ritmos e segmentos significantes emprestados das culturas populares, empenhando-se na desmitificação desses *pontilhados culturais*, libertando-os do seu significado de fetiche turístico e cartaz ilusoriamente localista, o regionalismo sobrevive não em esteriótipos, frases feitas ou tipos de personagens, mas pelo labiríntico da escrita e da acção, pela mistura plurilingüística, pelo preenchimento mnemônico dos espaços imaginários e oníricos dos leitores desapropriados de *ser e pátria*. (LARANJEIRA, 1985, p. 13).

Apesar do compromisso de todos com a construção de uma literatura nacional, identificamos, na produção de Pepetela, um acentuado compromisso com técnicas narrativas inovadoras. Tindó Secco destaca, em *A magia das letras africanas*, que já em *Mayombe*, um de seus primeiros romances, a narrativa “constrói-se dialogicamente pela polifonia de vozes narradoras a quem o narrador em terceira pessoa cede a palavra, evidenciando a relatividade dos pontos de vista.” (2008, p. 54).

Além de fugir da mera convencionalidade do registro, ações como essa, compreendidas dentro da estrutura formal da obra, ratificam o que Bakhtin salienta sobre o papel desempenhado pela dialogicidade na composição da obra. Segundo ele,

A dialogicidade interna só pode se tornar esta força criativa e fundamental apenas no caso em que as divergências individuais e as contradições sejam fecundadas pelo plurilinguismo social, apenas onde as ressonâncias dialógicas ressoam não no ápice semântico do discurso (como nos gêneros retóricos), mas penetrem em suas camadas profundas, dialogizando a própria língua, a concepção linguística de mundo (a forma interna do discurso), onde o diálogo de vozes nasce espontaneamente do diálogo social das “línguas”, onde a enunciação de outrem começa a soar como língua socialmente alheia e, finalmente, onde a orientação do discurso para as enunciações alheias passe a ser a orientação para as línguas socialmente alheias, nos limites de uma mesma língua nacional (BAKHTIN, 1998, p. 93)

São características assim que contribuem para a individualização das personagens de *Pepetela* e para o robustecimento das camadas de sentido que elas agregam a si. É por conta disso que elas suplantam a condição de meros participantes da ação para tornarem-se representações alegóricas potentes do que ali se operou. É através dessa consciência formal que a literatura do autor de *Mayombe* pode ser tomada como ruína alegórica do tempo histórico em que Angola viveu sob a brutalidade da ditadura salazarista. É através de suas personagens, principalmente as de *Yaka*, que os vestígios dessas memórias interditas emergem, trazendo à tona os discursos, as consciências, os corpos daqueles que, por Salazar, foram sufocados.

A partir do capítulo três de *Yaka*, denominado de “O coração”, *Pepetela*, através de suas personagens, alegoriza as disputas de poder que se deram tanto no âmbito macro quanto no micro, materializando, assim, em território ficcional, o cerne do pensamento foucaultiano a respeito das relações de poder. Em suas personagens, gestos e ações, por mais simples que sejam, não são gratuitos, mas repercussões desse jogo de poder que se opera em diferentes esferas sociais. Na cena a seguir, são justamente as nuances envoltas na descrição de Aquiles Semedo que contribuem para identificarmos a posição que ele ocupa dentro da narrativa e qual papel desempenha naquele grupo social:

Aí fugiam todos e uma clareira se abria à volta de Aquiles. Doía, mas era bom. Até que a dor não era nada por aí além. Uma pessoa habitua. O prazer de agarrar um mulato pelas goelas e o abonar de socos e cabeçadas até se lhe verem as tripas em radiografia, esse prazer era muito maior. E ainda maior quando se tratava dum branco que ia defender os mulatos. (PEPETELA, 2006, p. 159)

Aquiles é a personificação do sujeito violento. Diferentemente de seu homônimo grego, um semideus, dono de uma biografia lastreada de feitos heroicos, o filho de Alexandre, dele parece ter herdado apenas a força. Não há nobreza e nem heroísmo em seus gestos. Como representante da classe dos angolanos descendentes de imigrantes portugueses brancos e pobres, ele opera sob influência das forças de poder que acima dele se localizam. É por meio de seu corpo, que exala violência, que percebemos a ideologia neocolonial ganhar ares de materialidade.

A raiva que nutre dos que se encontram em posição social inferior a sua, principalmente os pretos e mulatos, não é derivada de acontecimentos gratuitos, mas de algo muito maior e permanentemente alimentado em suas entranhas, o vírus ideológico do salazarismo. Cultivada pelo Estado Novo português, essa ideologia comprometeu-se, desde sua gênese, com a disseminação de um nacionalismo amparado no seguinte tripé: culto exacerbado ao líder da nação; resgate dos valores heroicos portugueses; aumento da política de controle e de exploração imperialista nas colônias com fins de expansão comercial. Conforme defende Nico Moura, em *A propaganda no Estado Novo*, Salazar ambicionava com ela criar um “Novo Grande Portugal”:

O Estado Novo pretendia desde o início construir um “novo Homem”, que nasceria à luz de uma nova ideologia, a ideologia do salazarismo. Fernando Rosas descreve que a ideologia do Estado Novo culminava na ideia mítica de reeducar os portugueses relativamente à sua própria essência, e apresenta sete “mitos” ideológicos. O primeiro, o da “Renasença”, que se baseava na ideia de que o Estado Novo reergueria a nação da decadência a que havia chegado. O segundo, o do “novo nacionalismo”, que defendia o renascer da pátria com o Estado Novo. O terceiro, o do “imperialismo”, que enfatiza a missão histórica do Portugal colonizador. O quarto, o da “ruralidade”, que preconizava a imagem de um Portugal simples e modesto, predominantemente ligado ao campo e à terra. O quinto, o da “pobreza honrada”, que partia do pensamento que a humildade do povo português era a sua maior característica. O sexto, o do “corporativismo”, que organizava a vida económica e social em corporações dirigidas pelo Estado. O sétimo e último era o do “catolicismo”, sobre o qual provinha os princípios morais que regiam a sociedade (MOURA, 2018, p. 25-26)

Diante disso, podemos confirmar que é no corpo-lugar de Aquiles que esses sete pressupostos se encontram. Aquiles é o produto final do que essa educação para um “Portugal Grande” conseguiu criar nos rincões da colônia angolana. Ele não é um fato isolado, é a encarnação da parcela de violência que habita o inconsciente coletivo dos moradores de Benguela. Para agir contra os pretos, ele não precisa de cargo militar, de distintivo oficial, basta a cor da pele e a ascendência para alçá-lo ao papel de corregedor, de representante moral do ideário salazarista.

A propósito, é imbuído do poder derivado dessa condição que ele se lança sobre o corpo do outro, aviltando-o, degradando-o, mutilando-o, fazendo dele laboratório de experimentos de seus anseios mais violentos, alguns deles até da ordem do escatológico. No seu discurso, a palavra perde força de negociação, sendo substituída pela truculência do gesto que ambiciona o desaparecimento por completo desse outro que desponta, por conta de sua condição de colonizado, como inimigo:

- Pagaram ao soba? – berrou Aquiles. – Por que não me disseram? Eu ia lá dar uma lição a esse cafre e resolvia-se tudo a bem.
- São terras registradas – disse Alexandre. – E foi barato.
- Vocês é que sabem resolver os problemas, os gênios dos negócios, e vão nessa de pagar a um negro... Eu resolvia o caso com duas cabeçadas. E essa baixa boa também vinha para nós. Tá a ver o que dá não perguntarem nada?
- Isso não se resolve assim, Aquiles – disse o pai. – Esses tempos já passaram e nunca estive de acordo com o roubo de terras. Nunca faria mal ao Moma ou a outro qualquer por falta de terras, por causa de terras. Quem com ferro mata, com ferro morre!
- Deixe lá os gregos, pai.
- Isto não é dos gregos, Aquiles. É da Bíblia.
- É a mesma coisa. Eu já disse: mucubal que me chateie, dizimo-o. E esse Moma se chatear muito, é só dizerem, resolvo à minha maneira. (PEPETELA, 2006, p. 181)

Se, na cena anterior a esta, os pretos e mulatos são apresentados sob a ótica de um olhar desumanizador, que apaga suas diferenças e os reduzem a uma espécie de massa humana homogênea por quem Aquiles devota todo o seu ódio, na mesma cena, Alexandre, o patriarca dos Semedo, demonstra manter com os pretos relações bastante diferentes daquelas que o filho insiste em conservar. Esse aspecto denota que as personagens de Pepetela, ainda que pertençam à mesma classe social, movimentam-se de formas distintas dentro do xadrez narrativo, revelando nuances capazes de implodir muitos olhares estereotipados e reducionistas.

Aliás, ao tratar o soba pelo nome, Moma, Alexandre humaniza-o, resgatando-o da identidade massiva, buscando, com isso, frear os ímpetos violentos de Aquiles. No entanto, em polo diametralmente oposto, o discurso do filho vai referenciando Moma como “cafre”, “negro” e “mucubal”⁴⁴, imergindo-o, forçosamente,

⁴⁴ Subgrupo étnico que habita o Sul de Angola. Também recebem a denominação de cuvales, por isso o autor faz esse trocadilho durante a narração. É um povo cuja riqueza são os bois, que são a principal fonte de sustento das famílias e revelam o potencial harmônico desse grupo social com a natureza. São originários da fusão de outros povos como os Helelo, Ovahelero, Herero que

numa identidade coletiva com o intuito de não manter por ele qualquer sombra de solidariedade. Ao fazer isso, a personagem Aquiles reproduz uma estratégia discursiva do colonizador denominada de *marca do plural*. Albert Memmi, em *Retrato do colonizado*, assim a define:

Outro sinal dessa despersonalização do colonizado: o que poderíamos chamar de marca do plural. O colonizado jamais é caracterizado de uma maneira diferencial; só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo (“Eles são isto ... Eles são todos iguais”). Se a empregada doméstica colonizada não aparece em uma manhã, o colonizador não dirá que ela está doente, ou que ela trapaceia, ou que ela não está tentada a não respeitar um contrato abusivo (sete dias em sete; os domésticos colonizados raramente desfrutam da folga semanal concedida aos outros). Ele afirmará que “não se pode contar com eles”. Não é uma disposição formal. Ele se recusa a considerar os acontecimentos particulares da vida de sua empregada; essa vida, em sua especificidade, não lhe interessa, sua empregada não existe como indivíduo. (MEMMI, 2007, p. 123)

Diante disso, percebemos que, de maneira muito similar ao que ocorre com os mutilados do romance *Quarup*, os de *Yaka* experimentam um *modus operandi* bastante próximo, já que tanto as personagens brasileiras quanto as angolanas vivem sob a égide de governos autoritários. Observando a trilha desse processo, percebe-se que, primeiramente, essas ditaduras descredibilizam os discursos e as existências de seus oponentes para só depois iniciar uma caçada aos seus corpos com o intuito de mutilá-los e, em alguns casos, até aniquilá-los.

No decorrer desse percurso, as marcas de plural desempenham um papel importantíssimo. É através delas que, no caso de *Quarup*, rapidamente, as personagens da Liga Camponesa passam a conviver com os efeitos da despersonalização. Elas deixam de ser tratadas, durante os interrogatórios, como Januário, Bonifácio ou Severino para serem identificadas apenas como vermelhos, comunistas ou guerrilheiros. Sem nome, sem lenço e sem documento, qualquer violação a esse corpo marginal, clandestino e ilegal é permitida. Tudo pode ser feito a ele em nome da manutenção da paz e da soberania. A propósito, alicerçado na compreensão foucaultiana de biopoder, Achille Mbembe, em *Necropolítica*, discute a questão da soberania expressa como direito de matar:

Em minha argumentação, relaciono a noção de biopoder de Foucault a dois outros conceitos: o estado de exceção e o estado de sítio. Examino essas trajetórias pelas quais o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar. Em tais instâncias, o poder

começaram a se integrar ainda no século XVI. O território “Mucubal” estende-se ao longo das encostas da Serra da Chela entrando depois pelo Deserto do Namibe.

(e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir semelhantes exceção, emergência e inimigo ficcional. Em outras palavras, a questão é: Qual é, nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência? Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) “racismo”. (MBEMBE, 2016, p. 128)

Em *Yaka*, é o componente racismo que agrava ainda mais a manipulação das marcas de plural por parte do regime opressor. Não é somente um rótulo de classe que está a pairar sobre as personagens perseguidas, são seus constituintes biológicos que passam a denunciá-las e colocá-las na condição de alvo das políticas genocidas lideradas por Salazar em Angola. É a cor da pele, o cabelo, o formato do nariz e dos lábios, a forma de cabeça, ou seja, um conjunto de critérios biológicos essencialistas, fenotípicos, que passam a definir quem vive e quem morre em nome da soberania do Estado. Na cena abaixo, esse tema fica evidente na conversa entre as personagens Aquiles, Bartolomeu e Alexandre:

- Mucubais

- Essas notícias, já sabia – disse Bartolomeu. – Nada de novo.

- Isto é uma cambada de capados – disse Aquiles. – Está tudo à espera que o exército resolva. Uma companhia vive aqui e nem se mexe. As da Huíla e Moçâmedes é que estão a dar caça. E, vá lá, meteram uma avioneta a metralhar os cafres. Isso deve ser o mais eficiente.

- Também sabia – disse Bartolomeu, - É a “Benguela”.

“Benguela” era a avioneta comprada o ano passado por subscrição pública, para instrução de voo. A população se quotizou, construiu o campo de aviação, criou o Aero clube e comprou a avioneta. (PEPETELA, 2006, p. 182)

Não há qualquer resquício de humanidade na fala de Aquiles. A depender dele, qualquer violência sobre os corpos dos mucubais é permitida. Sob seu ponto de vista, eles são animais, por isso devem ser abatidos em grupo como se pertencessem a uma manada. Ao denominá-los como cafres⁴⁵, ele ratifica essa condição de indignos, de sujeitos por quem não se pode desenvolver qualquer sentimento de compadecimento ou qualquer outro afeto, isto é, ele irmana-se ao grupo dos que atacam por via aérea seus inimigos. A propósito, subscrita nessas informações sobre

⁴⁵ Vocábulo de origem árabe que tem por significado ingrato, renegado e infiel.

os ataques aéreos promovidos pelo exército ou por outras aeronaves, compradas via subscrição pública, está a denúncia sobre como o racista Estado Novo português atuava nos bastidores para garantir as vantagens de sua horda. Carlos Moore, em *Racismo e Sociedade*, destaca que:

A função básica do racismo é de blindar os privilégios do segmento hegemônico da sociedade, cuja dominância se expressa por meio de um continuum de características fenotípicas, ao tempo que fragiliza, fraciona e torna impotente o segmento subalternizado. A estigmatização da diferença com o fim “de tirar proveito” (privilégios, vantagens e direitos) da situação assim criada é o próprio fundamento do racismo. Esse nunca poderia separar-se do conjunto dos processos sistêmicos que ele regula e sobre os quais ele preside tanto em nível nacional quanto internacional. (MOORE, 2007, p. 209)

O racismo é um dos exemplos irredutíveis de “formas de consciência determinada pela história” (MOORE, 2007, p. 44). Entretanto, o que o diferencia de outras é o nível de violência consciente de quem o pratica, pois há de forma subjacente nesse ato uma vontade, um desejo, uma intencionalidade de extermínio pleno desse outro. Logo, numa sociedade estruturada sob esse ponto de vista pigmentocrático, os valores fenotípicos definem o papel social dos sujeitos dentro desse *ethos*. Em Angola, é a sedimentação dessa política excludente que empurra o corpo negro para posição de alvo. É por conta disso que, na cena do ataque aéreo, a avioneta dispara a esmo sobre os corpos pretos, pois quem a dirige é o Estado, legitimando, por meio do racismo, a sua necropolítica.

É como agente desse Estado que Aquiles resolve tornar o espaço mucubal num grande território de caçada humana. Antes de para lá partir, embriaga-se ainda mais de ódio no Bar Lima. Na conversa com seus pares, fica evidente que estavam planejando uma ação com total cumplicidade do Estado. Aliás, é Marques Lopes, um dos interlocutores, que lembra, quando interrogado se Salazar saberia quem eram os mucubais, que o chefe de Estado “sabe tudo, advinha tudo” (PEPETELA, 2006, p. 187). É essa garantia de proteção do Estado, de pertencimento ao grupo civilizador, que os leva, em território mucubal, a mutilar o primeiro corpo, o de Tyenda.

É sobre o corpo do jovem mucubal que Aquiles dispara sua arma, vindo a matar o filho de Vilonda. A lesão que sua arma provoca no corpo de Tyenda revela que a mutilação ali foi porta de entrada para a eliminação plena daquele que naquele momento assumiu perante seus olhos a identidade de rival. Qualquer corpo serviria para saciar sua sanha de destruição, bastava ter as marcas fenotípicas daqueles que

o salazarismo o havia ensinado a mirar, a odiar. É uma cena onde racismo e necropolítica se fundem, revelando que a banalidade do mal vai muito além do que aparentemente se vê.

Apesar de a escolha de Aquiles em atirar ser um gesto individual, ele é tomado com base na obediência a um imperativo categórico moral salazarista. Apesar de nunca ter lido os documentos oficiais do governo, de nunca ter se debruçado sobre as reformas constitucionais salazaristas, Aquiles demonstra ter completa consciência de sua ação. Não uma consciência de conhecimento ou saber específico sobre o arcabouço teórico salazarista, mas uma outra, a que ele tinha acesso por meio de contato com o código moral advindo de Salazar. Hanna Arendt, em *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, ao observar a tranquilidade com que Eichmann, um dos responsáveis pelas transferências, expulsões, deportações e migrações de judeus, declarava que tinha a consciência tranquila, constata que a voz da consciência do sujeito não é um elemento inato à sua condição. É algo construído de maneira coletiva e intersubjetiva conforme ela aponta:

Sua consciência ficou efetivamente tranquila quanto ele viu o zelo e o empenho com que a “boa sociedade” de todas as partes reagia ao que ele fazia. Ele não precisava “cerrar os ouvidos para a voz da consciência”, como diz o preceito, não porque ele não tivesse nenhuma consciência, mas porque sua consciência falava com a “voz respeitável”, com a voz da sociedade respeitável à sua volta. (ARENDR, 1999, p. 143)

Apesar de Eichmann ser um personagem histórico e Aquiles, um ficcional, há similaridades na maneira como ambos lidam com a questão da consciência de seus atos. Mesmo o alemão sendo mais pacato e calmo e o angolano mais explosivo, eles são gradações de um mesmo comportamento a serviço de uma ideologia autoritária. Há muito de Eichmann no componente ético da personagem Aquiles. É isso que torna a alegoria uma característica tão comum ao grupo de personagens de Pepetela.

Aliás, é esse constituinte alegórico que emerge quando observamos a cena que se segue à da morte de Tyenda. Nela, Vilonda crava um punhal mucubal no peito daquele que matou seu filho, revelando nuances alegóricas de uma batalha que não se restringe àqueles corpos, mas que remete também a outros embates: o da pólvora *versus* ferro; o do colonizador *versus* colonizado, o da Europa *versus* África; e por fim, o da barbárie *versus* cultura.

De acordo com Edgar Morin, em *Cultura e Barbárie Europeias*, “mesmo que alguns traços de barbárie pudessem caracterizar as sociedades arcaicas, é nas sociedades históricas que assistimos ao surgimento dos traços de barbárie ligada ao poder do Estado e à desmedida demencial, a *hybris*” (2005, p.15). Logo, se o estopim do processo partiu de um “soldado” da barbárie do Estado salazarista, a ação de Vilonda perde o *status* de selvageria para tornar-se o gesto desesperado de vingança de um pai que teve suas terras invadidas por um sujeito que, além de roubar-lhe a paz, arrancou-lhe o bem mais precioso, Tyenda, a garantia de preservação de sua cultura.

É importante ressaltar que, mesmo tendo seu corpo apunhalado, Aquiles não pode ser classificado como personagem mutilado no âmbito físico pelo regime autoritário, já que desempenha o papel de extensão, de tentáculo dessa força opressora. Ele não é vítima do sistema, mas um agente deste, uma peça da engrenagem salazarista a serviço da barbárie. É tanto que, logo após sua morte, o território mucubal é invadido por outros “Aquiles” que, sobre este mesmo espaço, disparam rajadas de ódio e violência, assassinando a todos de cor preta de maneira cruel e indiferente:

Os orgulhosos cuvale aguentaram o primeiro ataque do pássaro estranho que deitou fogo e bala na onganda. Os meninos fugiram para o seio das mães, não choraram. Depois vieram os soldados, o medo nos olhos. Viram Vilonda de pé, fugiram. O estranho pássaro deu a volta, veio de novo. Baixinho, baixinho, parecia ia arrancar o rochedo azul no alto do morro. Tac-tac saía dele. E umas bolas que rebentaram mesmo no meio da onganda e os tetos das cubatas voaram e Ngonga caiu de vez e o filho dele também. Só Vilonda que ficou de pé e os soldados não avançaram. Mas os do outro lado já não tinham Ngonga e o filho a lhes travar. Quando Vilonda virou para o lado, os soldados de caqui estavam a entrar na onganda. Os tiros eram demais. A primeira bala entrou no braço de Vilonda e o arco caiu. A segunda entrou na barriga, a terceira na cabeça. O corpo caiu no pó fininho entre as pedras e os soldados passavam e disparavam nele, com a raiva do medo. Mas nenhum entrou no coração dele. As mulheres corriam entre os restos de cubatas e os soldados disparavam. (PEPETELA, 2006, p. 213)

É por meio dessa cena que se descobre que o corpo mencionado na epígrafe do capítulo é o de Vilonda. Porém, ao contrário do que se fazia crer, através de um recorte textual que sugeria ideia de sobrevivência, já que informava que o coração não fora atingido, o que se percebe na inteireza da cena, quando se a observa em toda sua extensão, é que o coração desempenha um papel de ilha no mapa-corpo de Vilonda severamente mutilado. Na ordem das lesões, nota-se que, enquanto os

dois primeiros tiros reservam ao pai de Tyenda um sofrimento a conta-gotas, o terceiro, que é típico das cenas de execução de guerra, é dado diretamente na cabeça.

A cena continua, e mesmo morto, Vilonda continua a ter seu corpo mutilado, pois, como informa o narrador, mesmo sem vida, ele ainda segue sendo atingido pelos homens armados que invadem sua Onganda. Se antes os tiros eram disparados com o intuito de executá-lo, agora cumprem a função de escoamento das tensões, das raivas dos soldados na tentativa de reprimir o medo que sentiam de pessoas com o fenótipo de Vilonda. É um ataque covarde e revelador de um processo de máxima desumanização, pois as investidas não são desferidas somente contra um corpo, mas também contra o corpo de um homem que, a cada bala recebida, vai se objetificando sucessivamente.

Na classificação de Forster, Vilonda seria uma personagem plana, simples, trivial, com pouca informação a acrescentar na história. Seu papel secundário apenas serviria para complementar a cena, por meio do desempenho da função de assassino do filho do protagonista, de responsável por lhe plantar uma mutilação perene na alma. No entanto, ao contrário disso, o que notamos é que personagens da envergadura dele comunicam para muito além de suas fronteiras ficcionais. São seres alegóricos capazes de revelar interditos, que por muitas décadas foram mantidas, violentamente, sob silêncio. É por conta disso que identificamos maior sintonia de nossa pesquisa, no que tange ao tema personagem, com as ideias de James Wood, em *Como funciona a ficção*, pois segundo ele:

Forster é fracamente esnobe em relação em relação aos personagens planos e gosta de rebaixá-los, reservando a categoria mais alta aos personagens redondos ou completos. Os personagens planos não podem ser trágicos, afirma ele: precisam ser cômicos. Os personagens redondos nos “surpreendem” a cada vez que aparecem, não são ocamente teatrais, combinam com outros personagens nas conversas, “conduzem-se uns aos outros, sem que o notemos”. Os planos não conseguem nos surpreender e são de um histrionismo monocromático. Forster menciona um romance popular de um autor de uma época, cujo personagem principal - plano- é um agricultor que vive dizendo: “Vou arar aquele trecho de tojo”. Mas, diz Forster, ficamos tão entediados com a uniformidade do agricultor que nem nos importa se ele vai arar ou não. (WOOD, 2012, p. 110)

Logo, contrariando aos desígnios impostos por Forster, as personagens de Pepetela, não aderem ao cômico, não são ocamente teatrais e nem representantes de um histrionismo monocromático. É o componente ético aliado a uma estrutura estética que injeta nelas traços de uma singularidade sem par. Por exemplo, em uma das cenas que sucede a da morte de Vilonda, praticamente o mesmo grupo que o

atacou provoca uma nova investida contra outros mucubais. Avionetas, soldados, armas, tudo parece caminhar para uma repetição estrutural. No entanto, a maneira como Pepetela coloca as personagens em interação revela outras interfaces dessa guerra, trazendo à tona capítulos ainda inéditos da barbárie salazarista:

O pássaro estranho foi na direção da Mudas do Huambo, lá continuou a deitar bala e bolinhas que explodiam embaixo. Os homens, o gado, tudo corria para baixo, onde estavam os soldados a disparar com as mausers e as Kropotchés. Os soldados faziam aposta, qual é a arma que fura mais. E juntavam as mulheres nos rochedos, uns disparavam com mauser, outros com Kropotché. Depois iam ver a bala que tinha furado mais. No gado não disparavam, apanhavam só e levavam em Quilengues, em Moçâmedes. Os cuvale se dispersaram no deserto entre as espinheiras de picos brancos, se confundiram no verde de Quilengues e da Cacula, se meteram no mar da Equimina e da Lucira, sem os bois. Iguais aos cuissis que construíram a linha de caminho-de-ferro. Haka, os olhos dos cuvale sem os bois! Os tarros de leite, as cabaças de fazer manteiga, tudo ardeu nas cubatas. (PEPETELA, 2006, p. 213-214)

Neste caso, ao contar sobre a discussão dos soldados a respeito de qual bala provoca as maiores mutilações, se a oriunda do cano da *mauser* ou a da *Kropotché*, o narrador revela fatos novos a respeito das violências praticadas nas veredas da guerra colonial. As personagens femininas que aparecem na cena, assim como Vilonda na anterior, desempenham o papel de alvo humano, porém não tão humano assim, já que são tratadas como se objetos fossem. Assumem uma condição similar à das garrafas nos exercícios de mira, carregando, em seus corpos mortos, as lesões que confirmam o potencial executório de cada arma. São personagens silenciosas, que falam através das dores que atravessam seus corpos. Por menores que sejam suas participações, o que a violência desenhou em seus corpos as credencia a serem classificadas como personagens mutiladas no âmbito físico pelo regime ditatorial.

Outro aspecto relevante é a desproporcionalidade das mortes praticadas pelos salazaristas sob a justificativa de vingar o assassinato de Aquiles. Exterminam, praticamente, duas comunidades de pretos em represália ao que aconteceu ao filho de Alexandre. No entanto, esse desequilíbrio não revela nenhum erro militar estratégico, mas os interesses escusos que residiam no âmago dessas campanhas. Não é à toa que nenhum dos bichos sofreu qualquer tipo de mutilação, pois são eles que materializam os reais interesses que movem essas campanhas militares: o saque e a invasão das terras férteis.

Em seguida, já no capítulo quatro, identificamos, vinte anos depois, que Bartolomeu Espinha foi um dos principais beneficiários, na família, dos saques da campanha pela vingança da morte de Aquiles. Agora ele é um grande proprietário de terras que vive salvaguardado pela PIDE. Incorpora o papel do típico colonizador que multiplicou sua renda a partir dos “incentivos” recebidos pelas políticas salazaristas. Principalmente, a das cruzadas, que reuniam, sob a mesma batuta, padres, militares e colonos, todos engajados em “disseminar” a fé católica cristã e o espírito civilizatório por todo o interior do país.

Aos olhos do Império, Angola era um país a ser conquistado, a ser habitado. Para isso, Salazar não só incentivava a imigração para as colônias, principalmente de pessoas oriundas das classes menos abastadas, como também “garantia” a segurança dos colonos por meio do aumento exponencial do controle e da força militar. Sabe-se que, quanto mais sua campanha avançava rumo ao interior, mais conflitos eram defenestrados, mais tiros eram disparados e, conseqüentemente, mais corpos pretos eram mutilados em nome de Deus e do Capital. Segundo Nico Moura, em *A propaganda do Estado Novo*, à medida que essa cruzada avança,

sincronicamente, o Estado Novo criará estruturas repressivas como a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) entre 1933 e 1945, a Polícia Internacional e Defesa do Estado (PIDE) entre 1945 e 1969, mais tarde, Direção Geral de Segurança (DGS) entre 1969 e 1974, milícias armadas, como é o caso da Legião Portuguesa orientada para defender o espírito da Nação e combater o comunismo, organismos juvenis como a Mocidade Portuguesa encarregues de educar os mais novos sobre a égide da ideologia do regime, organizações estatais para educação das mulheres com a criação da Obra das Mães (OMNEN) e organizações corporativas como a Fundação Nacional para a alegria no Trabalho (FNAT) e a Junta Central de Casas do Povo (JCCP), a primeira destinada a integrar política e ideologicamente os trabalhadores do centro urbano, a segunda destinada a integrar os trabalhadores rurais. (MOURA, 2018, p. 26)

Em *Yaka*, Bartolomeu é quem mais se beneficia dessa política que alia expansão e violência. Na sua gana por terras, passa a assediar seu vizinho, o soba Moma, o mesmo que, no capítulo anterior, servira de pretexto para Aquiles, em conversa, destilar seu ódio contra os pretos. A princípio, Espinha forja uma falsa ideia de amizade com o velho, para depois denunciá-lo à PIDE como acobertador de missionários invasores. Esse grupo de religiosos era alvo da polícia salazarista principalmente por fomentar discussões independentistas entre os angolanos. Alguns deles eram inclusive patrocinados por outras nações que ansiavam pelo declínio

português com fins de exploração e comércio. Entretanto, no caso de Moma, tudo não passava de um invencionismo para colocar o vizinho sob a mira da PIDE:

Moma estás cercado, sai cá pra fora seu terrorista, então queria armas para dar aos terroristas, vem ver as armas que te trazemos, o vulto de Moma tapando a réstea de luz da lamparina que saiu do quarto ao abrir a porta, perguntando que passa senhores, vem cá para fora, estás preso, eu preso mas porquê, não armes em esperto porque ele sabia muito bem, foi pedir armas com fim de matar os brancos, estão malucos, eu pedi arma para defender a minha família dos terroristas se eles vierem, sou amigo dos brancos e tenho medo, e eles disseram deixa-te de partes, preto amigo dos brancos só depois de enterrado, vamos revistar tudo à procura de teu amigo catequista que escondeste, mas lhe escondi aonde então se nem lhe conheço e Sô Bartolomeu Espinha não fala nada, só abana a cabeça parece tem pena do vizinho ou então com a cabeça falando deixa de fazer teatro que eles sabem tudo, o Moma procurando nele o apoio que não vai vir, só a cabeça abanando, não se sabe se a dizer é verdade o que ele está a falar ou está mentir, só uma cabeça a abanar sem falar é onde para que está a resposta, antes procurem jovens circuncidados a resposta na boca dos peixes, e depois teve a busca na casa, armários, cadeiras para fora, frágeis tábuas pregadas que se partem ao cair no chão, grito das mulheres e das crianças, me deixa, me deixa, o filho mais velho parado a olhar um sobrolho escorrendo sangue, já, da primeira coronhada na testa, a segunda mulher levada para o capim, o pano de baixo já na mão do Dionísio a se vingar das frustrações, (PEPETELA, 2006, p. 273)

De acordo com Bakhtin, “o conteúdo de uma obra é como que um fragmento do acontecimento único e aberto da existência, isolado e libertado pela forma (...) autônomo, acabado no seu todo, tendo absorvido a natureza isolada na sua tranquilidade” (1998, p. 60). Logo, diferentemente do olhar de Forster sobre personagens secundários, defendemos que, no caso de Yaka, por serem muito frequentes dentro da narrativa, são essas personagens que contribuem, de maneira significativa, para o desenvolvimento desse senso de autonomia da obra.

São elas que estão sempre a fechar arestas dramáticas e fazer denúncias desde as mais sutis até as mais complexas. Por exemplo, na cena acima, é através da coronhada na testa do filho mais velho do soba Moma que nos deparamos mais uma vez com o fenômeno da mutilação. Além dele, outra personagem mutilada que surge é a segunda mulher, que nem sequer nome tem, mas que, por meio dessa estratégia, passa a referenciar todas aquelas que tiveram seus corpos lesionados sexualmente dentro do território angolano. Sua despersonalização é proposital e denuncia como a prática do estupro era comum naquele universo. Somando-se a elas, por fim, é Moma que passa a ter o corpo mutilado, mas de maneira muito próxima das personagens de *Quarup*, via ritual de tortura nas dependências militares salazaristas:

E foi então que o primeiro tiro estalou embora na noite do Bocoio e nas fazendas à volta todos ouviram era o sinal, agarraram terroristas, agarraram terroristas, estão a defender-se com armas, é um exército que está aqui escondido, de novo as armas, Moma, as armas, não tenho, não vi, toma então mais esta, o sangue escorrendo da cabeça do soba, tapando os olhos brancos e grandes de peixe a se reboarem nas órbitas, me vão matar, só agora é que compreendeste, matamos se não falas, queremos o catequista que veio do Huambo e as armas,(...)enquanto já Moma no chão gemendo e chorando eu não fiz nada, sou amigo dos brancos, os tiros servindo lá no Bocoio de música de fundo para os gritos e os sons cavos das coronhadas nas costas e na cabeça, filas de gente trazidas da sanzalas para o Bocoio(...) como as chamas tortas de raiva que saem das paredes das cubatas e vão lambar o luar, não há armas aqui, não há catequista, aqui não tem nada, já sabiam antes os brancos, no chão tem só o corpo acoronhado de Moma e chamuscado pelas chamas e aquela perna que encolhia e esticava e depois parou, muito direita, de vez, e as mulheres e as crianças que querem rodear o corpo do defunto e os milícias não lhes deixam, afastem, afastem, era mesmo um terrorista, não falou mas havemos de apanhar o chefe, o tal catequista que nessa hora das onze horas da noite já estava preso, magrinho da fome escondida numa cubata isolada que alguém denunciou, era melhor assim, e evitavam mais mortes e torturas.(PEPETELA, 2006, p. 274-275)

A mutilação física do outro como mecanismo de defesa da soberania do Estado é o que Mbembe aponta como uma das etapas da necropolítica. Segundo o autor, a ela muitas vezes não importa só o matar, pois, na maioria dos casos, é preciso matar com técnica, mutilando inicialmente o corpo, quem sabe depois esquartejando-o ou até incinerando-o, porque o que importa de fato, antes de tudo, é impor sofrimento a este outro para depois extingui-lo por completo. É uma ação pensada de maneira detalhada, que encontra nos campos de concentração nazistas o ápice de seu emprego, revelado na técnica empregada de eliminação de corpos em série.

Logo, por meio da literatura de Pepetela, percebemos que, na falta dos recursos financeiros para aplicação das altas tecnologias nazistas da morte, o que restou ao salazarismo foi o emprego de um misto de tecnologia e barbárie na edificação de sua necropolítica. A socos, a pontapés, a coronhadas, a bombardeios, a tiros, a queimaduras, o corpo físico das personagens é mutilado, atacado, lesionado com fins de manutenção de uma ordem que só interessa ao colonizador. Por meio do sofrimento de Moma, Pepetela não só revela a dor de uma personagem assassinada em nome da manutenção de uma farsa histórica, mas também denuncia, alegoricamente, a tragédia coletiva que se abateu sobre os corpos, principalmente pretos, durante os anos de chumbo salazaristas.

Moma, assim como Tyenda, Vilonda, as mulheres que serviram de alvo ao exército, a segunda mulher (a estuprada), todas essas personagens podem ser classificadas na categoria personagem mutilada fisicamente pelo regime autoritário

salazarista. É através de seus corpos, como lembra Rosenfeld, que entramos em contato, sinestesticamente, com esse universo de dor, de violência. É por meio deles que estabelecemos pontes de comparação com outros corpos que residem num imaginário ficcional criado Além-mar, o de *Quarup*. É por intermédio dessa ponte que, somados aos personagens de Pepetela, Nando, Bonifácio Torgo, Severino, Libânio passam a desvincular-se de uma realidade individual para compor uma outra de ordem coletiva: a da constelação alegórica de personagens mutilados fisicamente pelos regimes ditatoriais. É nesse ponto que as dores de lá se encontram com as de cá, impulsionando-nos a continuar por essa caminhada de descobertas, tendo como próxima paragem o capítulo que trata acerca das personagens mutiladas no âmbito psicológico pelas ditaduras brasileira e salazarista.

5 A PERSONAGEM MUTILADA NO ÂMBITO PSICOLÓGICO PELO AUTORITARISMO

5.1 Trauma & Literatura: uma vereda de investigação

- Eu vim pra morrer.

A minha morte vai ser um pouco badalada pelos jornais, a polícia me odeia, há anos me procura. Vão te descobrir, mas não dê nenhuma declaração, diga que não sabe de nada. O que é verdade.

- E se me torturarem? – perguntei.

-Você é menor e eles estão precisando evitar escândalos.

Eu fui para a janela pensando que ia chorar, mas só consegui ficar olhando o mar e sentir que precisava fazer alguma coisa urgentemente. Virei a cabeça e vi que meu pai dormia. Aliás, não foi bem isso o que pensei, pensei que ele já estivesse morto e fui correndo segurar seu único pulso.

Alguma coisa urgentemente, João Gilberto Noll

Agora, diante de mim, Kapapa eu sou: esfrego meus olhos ensonarados – minhas vidas não dão me berrida, não me enxotam. Nesta, d'agora, só os fuzileiros contam os grãos de areia da pegada que a maré não quis arredondar, meu passado sempre stá no altar da frente da casa do meu corpo, meu dilombe, onde que brilham de meu avô suas catanadas, de meu pai um cigarro apagado no escorregar do quimbundo em peleja de jacob com o anjo português, rio abaixo, mar acima. Que o futuro é o que vem atrás, me persegue sempre: nossa luta – um dia, sei, vai me agarrar: morrerei.

O livro dos rios, Luandino Vieira

Um grande diálogo de poucas palavras repleto de traumas e silêncios, assim podemos definir a essência do conto *Alguma coisa urgentemente*, de João Gilberto Noll. Desde o título, já se percebe o quanto as palavras estão carregadas de intenções, pois, se de um lado, há nelas muitas pressas, emergências, espasmos de velocidade, por outro, falta-lhes, sintaticamente, uma associação com um elemento essencial para o cumprimento da ação, o verbo. Sua ausência comunica a inércia, o pavor, a paralisação das coisas, das pessoas diante da iminência do trágico. Sem ele, as demais palavras, diante da condição de testemunhas mudas, deparam-se com um tipo de falência do próprio ato comunicativo, com algo da dimensão do indizível, “do que não tem nome”. (LISPECTOR, 1979, p. 82), ou seja, daquilo que nem capacidade para se verbalizar se tem.

Narrada em primeira pessoa pelo filho, a história conta sobre as lacunas da relação deste com o pai, um homem entregue às mazelas da vida clandestina. Privados de uma convivência harmônica saudável, filho e pai alegorizam aqueles que

foram violentamente calados, censurados e tiveram seus afetos implodidos pela ditadura de 64. Aliás, devido à perseguição, o pai aparece em cenas que se convertem em verdadeiros *flashes*. São episódios curtos, restritos a poucas linhas e, na contramão das expectativas, desprovidos de afetos, pois as ausências da convivência acabaram se metamorfoseando em tijolos de uma muralha com ares de intransponibilidade entre os dois. Xavier da Silva também ressalta essa atmosfera densa entre eles quando afirma que “a operação é sempre de perda, anunciada de uma forma reta, seca, sem emoção; o que aponta para o signo do silêncio que já se inscrevera desde cedo no filho” (2006, p. 65).

A cada aparição do pai, vai ficando evidente não só o seu depauperamento físico como também o de ordem psicológica. O seu silêncio não só advém de uma personalidade observadora, introspectiva e calada, mas, principalmente, do rosário de sofrimentos que habita a sua memória de perseguido, de traumatizado. São lembranças de torturas enevoadas de dores que a nós chegam aos pedaços, metonimicamente, informando, de maneira silenciosa, através de sussurros verbais, o que com ele nos calabouços prisionais se passou. É um braço amputado, é a falta de dois dentes frontais, é o peso que faz falta ao corpo e, por fim, é o cansaço que empurra para a morte, todos sintomas, sinais dos abusos e das violências contra ele cometidos.

É um conto que tem sua unidade dramática mantida sob o signo da perda do começo ao fim. É uma narrativa na qual tudo é perecível, já fadado à morte e ao desaparecimento, pois, nos anos de chumbo, não importa só morrer ou matar, é preciso também apagar os vestígios daquilo que um dia definido foi. Conforme Paloma Vidal, em *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea*, essa indefinição do conto, “o que o conto deixa propositalmente indefinido, ou seja, o futuro do filho e o passado do pai, anuncia um tempo em que não há mais lugares marcados, nem na política nem na estética, um tempo órfão que abre as portas para uma nova escrita” (2006, p. 74).

É a ponte estabelecida entre a literatura latino-americana e a africana que nos faz perceber que essa busca por novas formas estéticas de expressão não se restringe à América, mas tem sido algo cada vez mais frequente nas produções de autores africanos. Na literatura angolana, Luandino Vieira é um dos autores que segue por essa nova vereda caleidoscópica na qual ética e forma também se cruzam para comunicar, através da estética da linguagem, memórias recalcadas de outros tempos.

Em sua escrita, a cultura oral angolana abandona a condição de mero artigo de exotismo, para se tornar instrumento desencadeador de fissuras nos gêneros literários herdados do contato com o europeu. O que ele faz é uma antropofagia à moda angolana, tanto manifestando o domínio do exercício da escrita quanto multiplicando suas possibilidades de reflexão em torno de temas políticos e sociais.

Em suas obras, os gêneros não literários passam a desempenhar funções dentro da arquitetura literária. Trechos da bíblia; ditos populares angolanos; fragmentos de manuais de guerrilha; excertos da *História geral das guerras angolanas*, de Antônio de Oliveira de Cadornega; hagiografias e outros, todos se juntam e se agrupam para expor a constante angústia que paira sobre suas personagens dentro de seu universo de criação. Segundo Tiddó Secco, em *A Magia das Letras Africanas*, “em consonância com o modo ancestral do pensar africano(...), os misteriosos relatos das personagens se armam como alegóricas charadas, as quais, por entre os fios de seus discursos(...), deixam escapar (...)questionamentos” (2008, p. 64) sobre os mais variados temas, “de ordem poética, existencial e histórica.” (2008, p. 64)”. Em *O livro dos rios*, o protagonista, por meio de uma identidade ambígua que transita entre ser Kene Vua e ser Kapapa, revela, no presente, traços obscuros de seu passado como guerrilheiro na luta de libertação.

É um exercício de memória, inundado de interrupções, abreviações, pausas e recomposições. É um mergulho dentro dos rios de si em busca de se saber quem de fato se é. É a comprovação da máxima Heraclitiana que diz que um homem nunca toma banho duas vezes no mesmo rio, pois nem ele e nem o rio são os mesmos. E nesse encontro de águas, de filosofias, de culturas e de de saberes, esse homem vai tentando elaborar os traumas de sua história pessoal, individual, que se confundem com os de sua nação, o coletivo. Falando de si, tentando entender a si, ele também desamordaça sua nação e a ajuda a confrontar-se com as chagas dolorosas de seu passado, pois só assim conseguirá elaborá-las.

Kapapa é o menino, a inocência, enquanto Kene Vua, o sem azar, nome dado pelos guerrilheiros após ele conseguir sair ileso de um cerco armado pelos tucas, é o adulto, o soldado, o articulado, o observador, o estrategista, aquele a quem foi dada a incumbência de enforcar o traidor do grupo, o sapador Batuloza. Dentre os vários traumas que carrega, grande parte deles decorrentes da violência da guerra colonial, o do assassinato de Batuloza o persegue e o faz andar em ciclos como ele muito bem atesta por meio da expressão: “o futuro é o que vem atrás” (VIEIRA, 2006,

p. 124). É um caminhar circuncêntrico que não só revela o caráter de lesão permanente do trauma, como também seu aspecto prisional, de retenção, de encarceramento do indivíduo dentro da própria vida. Ao final, mesmo voltando a chamar-se Kapapa, não consegue retomar a si em sua completude, já que foi condenado a ser um andarilho que vive a tentar compreender e elaborar esse campo minado de perdas e traumas.

Diante disso, tanto Noll quanto Luandino demonstram caminhar por veredas estéticas bastante singulares, mas que se interseccionam num ponto nevrálgico: o de discutir os traumas de suas nações em períodos ditatoriais à luz de suas personagens. Seja ocupando a condição de protagonista e tomando para si todo o arcabouço narrativo como é o caso de Kapapa, seja aparecendo minimamente no texto, ganhando sobrevivência entre escassas palavras emudecidas para existir, as personagens dos dois autores trazem à tona a necessidade da discussão em torno do papel do texto literário como “historiografia inconsciente” (KOTHE, 1976, p.78) de suas nações.

Walter Benjamin, ao analisar os poemas de Baudelaire, constata que raramente a multidão aparece visivelmente em seus versos. No entanto, ele manifesta que ela está lá, interiorizada, habitando as entrelinhas da tessitura poética, “uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco” (BENJAMIN, 1989, p. 46). É por meio das citações e das tematizações que, à moda de um esqueleto, mesmo não sendo vista, *a priori*, de fora, que ela se revela pulsante e pungente como uma espécie de inconsciente que “impregna a sua criação como uma figura oculta” (BENJAMIN, 2006, p. 116).

É uma multidão que, desde sua gênese, já se anuncia como força destrutiva pela experiência de choque com o poeta e que no futuro, segundo Benjamin, fará germinar as facínoras massas fascistas e nazistas da segunda guerra mundial. Ou seja, é uma multidão que, na época de Baudelaire, passa despercebida por grande parte da crítica, mas que, quando resgatada em outro intervalo temporal, é capaz de revelar o nascedouro dessas organizações sociais criminosas a serviço da morte. E, por fim, é uma multidão que, por meio desse embate com o poeta, estiliza a palavra de seu verso e a deixa em condição de desmoronamento “sobre si mesma” (BENJAMIN, 2006, p. 112), uma palavra-ruína. É essa palavra despedaçada que comprova tanto a habilidade do poeta de captar fragmentos da historiografia inconsciente de sua época quanto a de intensificar o potencial de

literariedade de sua poesia, possibilitando-lhe o estabelecimento de vasos comunicantes com outras décadas e, quiçá, até séculos.

À moda do que fez, em termos de análises, com a literatura do poeta francês, Walter Benjamin também submete as obras de autores como Proust, Kafka e outros ao mesmo escrutínio. E o que fica evidente em todas as suas investigações é o seu desejo em descobrir os sentidos que há por trás das máscaras da escrita de cada autor. Para ele, a literatura é enigma a ser desvendado, pois sempre esconde algo situado para muito além das fronteiras do que o historiográfico registra. Analisando seu pensamento acerca desse tema da literatura como historiografia do inconsciente, Flávio Kothe salienta que:

Benjamin insiste também muitas vezes na ideia de que a literatura é uma historiografia inconsciente. As obras literárias, mesmo não pretendendo ser e não sendo um mero registro histórico, acabam sendo também uma historiografia inoficial. Na medida mesmo em que não querem ser documento, seu caráter autônomo lhes permite uma liberdade de registro e transmissão que lhe escapa à historiografia oficial, comprometida com as omissões, cortes, deformações que as relações de produção lhe impõem. (KOTHE, 1976, p. 79)

Com isso, Benjamin recupera preceitos tanto da hermenêutica literária quanto da jurídica com o intuito não só de reestabelecer a autonomia do objeto artístico, mas também de atestar que, quanto mais capacidade ele tem de transpor as barreiras temporais e espaciais de sua origem, criando efetivas relações com leitores de outros tempos presentes, maior será sua performance alegórica e, conseqüentemente, sua capacidade de ser percebida como ruína de outras épocas. Para ele, a vitalidade da crítica reside nessa capacidade de estreitar tempos, de estabelecer pontos de intersecção e analogias entre os inconscientes de obras de distintos contextos. Kothe também destaca que, ao defender a literatura como uma historiografia inconsciente, “Benjamin não está pensando num inconsciente coletivo de tipo junguiano, mas em certos dados essenciais, não claramente perceptíveis numa época e que o transcorrer do tempo pode às vezes evidenciar. (1976, p. 80)

Apesar de não demonstrar afinidade com o pensamento junguiano, Benjamin mantém um diálogo intenso com a obra de Freud, com a sua perspectiva mais individualizada de estudo do inconsciente humano. Em *Crônica Berlinense* e *Infância Berlinense*, na qual desenvolve um exercício de prática autobiográfica por meio do trabalho com o gênero crônica, é notável o reconhecimento tanto da importância de Proust quanto de Freud para a construção de um sujeito que narra não

mais restrito a uma consciência de si, mas aberto às dimensões involuntárias, inconscientes da vida psicológica, uma vida demarcada pelas fronteiras tênues entre o “lembrar” e o “esquecer”. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, *em História e narração em Walter Benjamin*,

A “Infância Berlinense” propõe muitos exemplos desta incompetência infantil reveladora de uma verdade que os adultos não podem e nem querem ouvir. Verdade política da presença constante e subterrânea dos vencidos, humilhados, que a criança, por sua pequenez, percebe na pálida luz dos respiradouros (O Corcundinha) ou nas figuras secundárias das bases das estátuas e das colunas de vitória (Coluna de Vitória). Verdade que atrapalha e que é reforçada por uma outra incapacidade infantil: a de não entender “certo” as palavras, estes mal-entendidos infantis que nem sempre são engraçados. (GAGNEBIN, 2013, p. 81)

São “mal-entendidos da linguagem” capazes de nos fazer compreender que o autor a entende pela via da ambiguidade: ora abrigando um discurso revelador do plano da consciência, ora dando margem para o registro de lampejos do inconsciente. Por exemplo, último texto da coletânea de *Infância Berlinense*, *O Corcundinha* revela traços de marginalidade, desde a posição que ocupa no conjunto da obra até a seleção de seu objeto-tema, captados pela linguagem infantil de um sujeito que observa a si por meio deste outro que lhe é torto e estranho, uma relação entre identidade e alteridade, ou seja, um outro denominado Corcundinha, mas que também pode ser tomado como reflexo do próprio cronista, um judeu numa Europa embalada por totalitarismos, genocídios e traumas.

Síntese do fracasso, do esquecimento, da horda de dores dos miseráveis que habitam os bueiros da sociedade berlinense, o Corcundinha, aboletado no inconsciente do menino-homem judeu e alemão que escreve, revela, por meio de sua precariedade, a sua força como imagem política de uma época. É uma figura assentada no inconsciente do autor. É uma personagem que passa a expressar, por meio de seu constituinte alegórico, esse outro subalternizado que divide com o cronista a condição de actante no teatro social da época e que ganha relevância literária por meio deste exercício de rememoração.

É através dele que o cronista resgata as ameaças da mãe a qualquer tentativa de desestabilização da harmonia do lar. Sua presença-palavra é a personificação dos medos classistas que habitavam o imaginário infantil dos mais abastados, principalmente das famílias de judeus comerciantes: “Quando à adega vou descer/ Para um pouco de vinho apanhar/ Eis que encontro um corcundinha/ Que a jarra me quer tomar” (BENJAMIN, 2000, p. 141). Entre suas camadas de composição,

identifica-se sua irmandade com outros seres marginais como o taverneiro, que aparecem para povoar de medos os sonos noturnos das crianças ricas berlinenses. Não é o medo de um insólito vinculado ao sobrenatural, é o medo de um outro que fisicamente é representante de uma legião de subalternos e desfavorecidos.

Logo, por meio do desenvolvimento dessa atividade de rememoração, do resgate de personagens extraídas do seu inconsciente de cronista, vamos compreendendo os desvãos do labirinto linguístico-alegórico de Walter Benjamin. Até porque não é só um ficcionista a criar um personagem, mas também um crítico literário a compor histórias, a também criar enigmas para seus leitores. Assim sendo, por mais que o Corcundinha, sujeito desprovido de nome próprio e apenas referenciado no texto pela patologia física que o acomete, enquadre-se na categoria de personagem tipo ou plano, o que importa é percebermos o quanto há do inconsciente do artista embutido nele, de permanência de um passado não elaborado no presente, já que Benjamin faz dessa crônica uma verdadeira aplicação de sua teoria, pois confirma, por meio dela, que o exercício da escrita sempre deve ser visto como um somatório, uma aliança do consciente com o inconsciente que se materializa por meio do uso estético da palavra. É tanto que Jeanne Marie Gagnebin, ao retomar o tema dos não entendimentos em “*Infância Berlinense*”, salienta que

Gostaria de realçar que estas deformações e estes deslocamentos linguísticos são sempre mencionados como apontando para aspectos desconhecidos, negados ou recalcados, que as coisas e as palavras, se cessarmos de considerá-las unicamente no seu contexto instrumental, nos lançam à cara: “O mal-entendido, longe de ser um simples não-entender, se revela como entendimento do não entendido nos objetos, comenta Anan Stüssi. Este procedimento, muito próximo do de Freud (e Benjamin sabia dessa proximidade) introduz nas lembranças da infância a dimensão do inconsciente e do esquecimento, dimensão certamente angustiante, mas imprescindível à retomada, pelo presente e para o presente, do passado histórico ou autobiográfico. (GAGNEBIN, 2013, p. 82)

Por fim, verificamos que o Benjamin cronista, assim como também os ficcionistas Noll e Luandino Vieira, todos pertencentes ao grupo dos prosadores, criaram, por meio da manipulação estética da palavra, possibilidades de discutir os traumas psicológicos de suas nações. Seja relatando a vida da personagem clandestina na ditadura militar brasileira, seja narrando a condição do guerrilheiro preto na sangrenta luta de libertação angolana, seja discutindo de forma enviesada um corcunda que muito se assemelha, metaforicamente, ao que eram, racialmente,

os judeus⁴⁶ na Alemanha pré-nazista (já que o texto data de 1928), o que há em comum entre essas obras tão múltiplas é a presença de personagens alegóricas capazes de articular relações entre o individual e o coletivo no que tange ao tema do trauma. Segundo Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência*,

Se por um lado é habitual entender o trauma como um episódio individual, por outro, cada vez mais, é possível pensar em uma experiência de trauma coletivo. Um grupo, um segmento social, ou mesmo uma sociedade inteira pode ser alvo de uma ação de impacto, sem ser capaz, coletivamente, de elaborá-la conscientemente, de modo a superá-la. (GINZBURG, 2012, p.99)

De acordo com Sánchez e Astudillo, em *Subjetivación de la memoria del trauma colectivo en nietos/as de víctimas de la dictadura chilena*,

El concepto de trauma colectivo ha sido desarrollado en el marco de la reflexión sobre episodios históricos de profunda desregulación de la convivencia colectiva, tales como guerras, genocidios y dictaduras. Los trabajos que dieron origen a este campo de estudios se centraron inicialmente en el análisis del holocausto como experiencia de trauma social (Alexander, 2012; Caruth, 1996; Felman & Laub, 1992; Friedländer, 1992a; LaCapra, 2008, 2009). A pesar de la multiplicidad de disciplinas y perspectivas teóricas de las que provenían los autores que tomaron como objeto de indagación el holocausto (historia, sociología, crítica literaria, filosofía, psicoanálisis, etc.), puede concluirse que sus trabajos coinciden en un corolario general: el holocausto implicó un colapso de los mecanismos de representación e inscripción de la experiencia social e histórica.⁴⁷ (SANCHÉZ; ASTUDILLO, 2022, p. 1)

Em vista disso, percebemos que os estudos sobre o trauma coletivo têm acarretado o estabelecimento de diálogos cada vez mais profícuos com outras áreas dos Estudos Culturais. Isso decorre principalmente do fato de que estes traumas, para serem compreendidos em sua amplitude e profundidade, exigem de estudiosos como Vetö (2011), La Capra (2009), Friedländer (1992), Caruth (1996), Santyner (1992) e

⁴⁶ Os acontecimentos políticos do século XX atiraram o povo judeu no centro do turbilhão de eventos; a questão judaica e o antissemitismo, fenômenos relativamente sem importância em termos de política mundial, transformaram-se em agente catalisador, inicialmente, da ascensão do movimento nazista e do estabelecimento da estrutura organizacional do Terceiro Reich, no qual todo cidadão tinha de provar que *não* era judeu ou descendente dos judeus; e, em seguida, de uma guerra mundial de ferocidade nunca vista, que culminou, finalmente, com o surgimento do genocídio, crime até então desconhecido em meio à civilização ocidental. (ARENDRT, 2013, p.12)

⁴⁷ O conceito de trauma coletivo tem sido desenvolvido como marco da reflexão sobre episódios históricos de profunda desregulação da consciência coletiva, tais como guerras, genocídios e ditaduras. Os trabalhos que deram origem a este campo de estudos se centraram inicialmente nas análises do holocausto como experiência de trauma social. (Alexander, 2012; Caruth, 1996; Felman & Laub, 1992; Friedländer, 1992a; La Capra, 2008, 2009). Apesar da multiplicidade de disciplinas e perspectivas teóricas que provinham dos autores que tomaram como objeto de investigação o holocausto (história, sociologia, crítica literária, filosofia, psicanálise etc.), pode-se concluir que seus trabalhos coincidem num corolário geral: o holocausto implicou um colapso dos mecanismos de representação e inscrição da experiência social e histórica. (SANCHÉZ; ASTUDILLO, 2022, p.1)

outros um amplo repertório sobre o contexto sociocultural que os formaram. Até porque, em essência, eles materializam uma interrupção brusca e violenta das regras que regem a convivência coletiva. Além disso, eles não ficam circunscritos à sua época, mas atravessam gerações, ficam incrustados nas memórias coletivas de suas nações, perpetuando-lhe dores, silêncios e indizibilidades por meio dos fluxos transgeracionais. Segundo Azevedo e Brandão,

Na transmissão psíquica transgeracional, que consiste em uma modalidade “defeituosa” da transmissão que inclui os objetos psíquicos de uma herança genealógica mais distante, encontramos lacunas e vazios de transmissão. Estes são aspectos da denominada “denegação”, face ao “não revelado”, que não apresentam possibilidade de simbolização, incluído o que foi escondido ou calado pelos ancestrais e, portanto, bloqueando os processos de transformação psíquica (RUIZ CORREA, 2000). Kaës acrescenta: “O que se transmite é preferencialmente aquilo que não se contém, aquilo que não se retém, aquilo de que não se lembra: a falta, a doença, a vergonha, o recalçamento, os objetos perdidos, e ainda enlutados” (KAËS, 1998, p. 14). (AZEVEDO; BRANDÃO, 2019, p. 14)

Observando o devir da história da humanidade, percebemos que o século XX se destaca como um dos mais turbulentos. Eric Hobsbawm o definiu como “era das catástrofes” em virtude principalmente de uma série de ações violentas decorrentes de experiências de assassinatos em escala industrial sem precedentes, nas quais “não apenas a paz, a estabilidade social e a economia, como também as instituições políticas e os valores intelectuais da sociedade liberal burguesa do século XIX entram em decadência ou colapso”(1995, p.12). Massacre dos armênios, Primeira Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial, Guerras de Descolonização na África e na Ásia, Ditaduras Latino-Americanas, Genocídio de Ruanda etc e etc são alguns dos episódios responsáveis pelo conjunto de traumas coletivos instaurados na memória da humanidade. Isso indica que vivemos num mundo pós-catástrofes, mas, segundo Seligman, “esse prefixo “pós” não deve levar a crer de modo algum em algo próximo do conceito de “superção”, ou de “passado que passou”” (2002, p.136). Graças ao fluxo transgeracional, ainda convivemos não só com os efeitos desses traumas coletivos, mas também com a iminência do surgimento de novos que deles certamente derivarão, pois são traumas que estão atrelados a jogos de poderes políticos e que refletem as sucessivas alternâncias de grupos de poder no comando das nações onde estão abrigados. Conforme Ginzburg,

Nessa concepção, há uma espécie de permanência do passado ao longo do que se entenderia por presente. Essa permanência é proposta como ausência de superação do passado, como expressão de um despreparo para

uma distinção entre a percepção mediada pela memória e a percepção imediata da experiência. (GINZBURG, 2012, p. 99)

Apesar de ser tomado no âmbito coletivo, pela perspectiva do choque que se abate sobre uma nação, é importante percebermos que o trauma coletivo se faz notar, ganha materialidade, através da manifestação de suas sequelas na vivência individual do sujeito. É por conta disso que, para entendê-lo em sua integridade, é necessário investigarmos, primeiramente, a teoria psicanalítica freudiana do trauma, pois ela se detém em analisar essa lesão psicológica do sujeito sob uma perspectiva particular e pormenorizada. Só depois disso é que poderemos compreendê-lo em sua dimensão coletiva, visto que indivíduo e sociedade não são partes estanques, divorciadas, mas porções que se integram e se complementam mutuamente.

5.2 Trauma, estética e personagem: uma via de muito sentidos

Ainda no final do século XIX, em torno dos estudos sobre um grande mal que afetava a sociedade europeia, a histeria⁴⁸, Freud deu início a uma série de

⁴⁸ “Como é possível falar hoje de histeria? O D.S.M. III-R (*Diagnostic! and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3:1ed.) eliminou-lhe o nome para conservar apenas a noção de sintoma de conversão, mais clara e mais precisa. Aliás, os famosos sintomas das histéricas de Charcot desapareceram pouco a pouco, a tal ponto que podemos perguntar se a histeria não se deslocou para o campo social. De um lado, portanto, a rejeição da denominação; de outro, a mudança de significação, duvidando-se de que ainda se trate de uma neurose. Será preciso ver quais as razões dessa crise e o que ela põe em jogo. Podemos sem dúvida falar de sintoma de conversão somática, mas trata-se por isso de histeria? Como indica sua etimologia, é sintoma aquilo que tomba junto, aquilo que chega ao mesmo tempo, em virtude de uma relação necessária entre a causa e o efeito. Ora, a particularidade do sintoma de conversão qualificado de histérico é estar sujeito a uma *dupla mudança*, que põe em questão essa relação de necessidade. Antes de mais nada, nela nenhum sintoma pode ser dito típico, uma vez que seu contrário estará igualmente presente. Assim, no tocante ao humor: risos e choros, depressão e euforia, frieza de sentimentos e veemência da linguagem. No tocante à memória: amnésias e recordações detalhadas. No tocante aos sinais sensoriais: hiperestesia e anestesia (segundo um recorte que não acompanha a anatomia nervosa), afasia e volubilidade, mutismo e atração pelos rumores, cegueira e alucinação, anorexia e bulimia, amenorréia e hipermenorréia. No tocante aos distúrbios motores: tique, bufonaria, convulsão epileptoide e paralisia, contratura. Mas essa instabilidade no descomedimento é acompanhada por uma outra, de ordem temporal. Fazer a história da histeria é atribuir-lhe sintomas que não cessam de mudar. Não há relação necessária entre a histeria e os sinais que ela produz aos olhos dos espectadores... e dos historiadores. No entanto, esses sintomas não se produzem ao-acaso; ao contrário, parecem ser bem determinados segundo a chance que têm, em dado período, de chamar a atenção e despertar a inquietação, não da opinião pública em geral, mas dos especialistas que, por seu saber, são os esteios do poder político ou religioso: médicos, filósofos, teólogos, inquisidores. Por uma duplicidade que nunca se deixa agarrar, por uma mobilidade da própria máscara, o que o histérico procura de fato é confundir os hábitos de pensamento socialmente aceitos, perturbar os referenciais do saber universitário pondo à mostra seus limites, seus avatares e seus percalços. Daí vem a desconfiança constante desses especialistas, que não hesitam em identificar o histérico ao feminino. Será preciso Charcot para que a histeria masculina seja enfim reconhecida, certamente não sem reticência, como se vê na denominação hipocondria, ainda preferida com muita frequência à de histeria quando se trata do homem. Mais radicalmente, será

estudos que culminaria com a construção de um arcabouço teórico sobre o trauma. Dentro desse itinerário, faz-se necessário ressaltar que muitas foram as contribuições introdutórias recebidas de outros estudiosos como Breuer⁴⁹ e Charcot⁵⁰, que o auxiliaram tanto no manuseio de técnicas hipnóticas quanto na compreensão embrionária da noção de histeria. Derivado desse intercâmbio, ainda em 1886, ele lança o texto *Observações de um Caso Grave de Hemianestesia em um Homem Histérico*, no qual discute um caso masculino de histeria levando em consideração, pela primeira vez, ainda de maneira muito sutil, a influência dos fatores psicológicos na construção dos sintomas. Além disso, ele ainda acrescenta informações acerca da história familiar e particular do paciente, com fins de iniciar o afastamento de suas análises daquelas centradas somente nos fenômenos físicos.

Todavia, somente em 1888, através da publicação de um *verbete* na enciclopédia *Cérebro*, que define a Histeria com base numa articulação entre a fisiologia e a psicologia, é que ele demonstra romper de vez com os estudiosos que a restringiam à dimensão física. A partir daí, Freud passa a defender que a histeria era derivada de problemas oriundos das articulações entre as condições de excitabilidade do sistema nervoso e a cadeia de associação de ideias, ou seja, que uma doença

preciso Freud para que histeria e conversão somática se desliguem e para que se liguem histeria e angústia, com ou sem sinais corporais. (...) A causa da histeria não é a hereditariedade como afirmava Charcot. A descoberta freudiana apoia-se essencialmente na noção de inconsciente e é por isso que a sexualidade infantil entra em jogo. De fato, o inconsciente quer dizer que se é guiado por palavras de que não se entende nada, mas nas quais a sexualidade está inteiramente capturada. Com Breuer, Freud descobre antes de mais nada que há um vínculo simbólico entre o sintoma somático e sua causa, isto é, um traumatismo de ordem *psíquica*. Trata-se de fato de algum afeto penoso que, provocado por um ou vários acontecimentos, persistiu *inalterado* por não ter encontrado sua solução por uma resposta adaptada, em razão de um recalçamento. Assim é que o histérico sofre de reminiscências inconscientes, ligadas a um afeto insuportável. Com a ajuda da hipnose, o ato de fala que expressa a lembrança da cena traumática faz desaparecer seu efeito somático que é o sintoma como retorno do recalçado. Resta, contudo, arrancar a lembrança pedaço por pedaço. Ao ir além de Breuer, Freud descobre que esse traumatismo psíquico, causa da histeria, é uma experiência *sexual prematura* que surpreendeu o sujeito. De fato, esta não foi desejada, mas sofrida em decorrência de uma intervenção sedutora de um adulto (na maioria das vezes o pai) junto à criança. A histeria é, portanto, uma reação *a posteriori* à sexualidade enquanto "perversão recusada" (Carta 52 a Fliess). O sintoma é o próprio signo desse conflito. A partir de 1897, Freud descobre que a criança tem uma sexualidade e que os relatos posteriores de sedução pelo pai ocorrem no lugar das lembranças recalçadas de uma atividade sexual própria. Mas os sintomas são o retorno do recalçado. A histeria não passa, portanto, de um caso entre outros desse fenômeno geral que é o infantilismo da sexualidade humana e das fantasias de desejo edipiano (incesto e parricídio). Esse infantilismo decorre do fato de que a sexualidade é traumática em si mesma, e não por acidente." (KAUFMAN, 1996, p. 245-248).

⁴⁹ Médico e fisiologista austríaco que, juntamente com Freud, ajudou bastante na propagação dos estudos de psicanálise.

⁵⁰ Fundador dos estudos de Neurologia Moderna na segunda metade do século XIX.

gerada exatamente nessa zona intercambial entre corpo e mente. Segundo Bocca, em *Histeria: Primeiras Formulações Teóricas de Freud*,

Nesse verbete, a relação entre a cadeia fisiológica e a de representações foi mais uma vez problematizada. Excluindo do diagnóstico da histeria qualquer alteração anatômica do sistema nervoso, em seu lugar reconheceu apenas alterações fisiológicas segundo relações de excitabilidade entre partes do sistema nervoso. Isso esteve apoiado na distinção dos sintomas físicos, marcados por convulsões, contraturas, paralisias, perturbações da sensibilidade, dos sintomas psíquicos compreendidos como alterações nos elos de associação entre representações, que têm como produto inibições da atividade voluntária, sufocamento de sentimentos etc. Isso impôs o reconhecimento que uma alteração da excitabilidade no sistema nervoso sempre aparece em conexão com alterações psíquicas. (BOCCA, 2011, p. 884)

A partir desse momento, Freud e Breuer expandem os tratamentos da histeria com a aplicação de uma teoria de modelo catártico, um tratamento da histeria que visava trazer à consciência cenas que estavam soterradas na memória, já que “os sintomas histéricos são descendentes de recordações que atuam como inconscientes” (FREUD, 1960, p. 72). É esse processo de “desenterramento”, por meio da fala, que eles consideram como o responsável por fazer brotar no sujeito uma sensação de liberdade capaz de reestabelecer sua conexão com o mundo. Então, conforme Seligmann, “a histeria seria uma doença desencadeada por uma reação de defesa diante de uma nova situação que recalcaria a situação inaceitável” (2002, p. 137).

No século XX, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, junto com o reencontro dos familiares, os sobreviventes das trincheiras da morte também trouxeram um conjunto de neuroses traumáticas⁵¹ para o interior de suas casas. Isso indicava que o corpo poderia até ter retornado na sua integralidade, mas o aparelho psíquico estava completamente comprometido. Logo, os estudos psicanalíticos freudianos tornaram-se essenciais para a compreensão dessas neuroses traumáticas

⁵¹ A expressão “neurose traumática” apareceu na psiquiatria no final do século XIX para designar distúrbios apresentados pelas vítimas dos primeiros acidentes ferroviários. A palavra grega “trauma” (ferida, fenda), até então reservada para os acidentes corporais, foi psicologizada. A partir disso, a noção de traumatismo enuncia a relação da doença com a sua causalidade. É nesse contexto que encontramos as primeiras formulações da psicanálise a respeito da neurose traumática (KNOBLOCH, 1998).

Em Estudos sobre a histeria (1896/1976), Freud estabeleceu com Breuer uma analogia entre a “histeria comum” e o que se compreendia como neurose traumática. Desse modo, as lembranças traumáticas desempenhavam um papel significativo na eclosão dos sintomas histéricos. Assim, ao se preocupar com a causa da histeria, Freud propôs como procedimento o método catártico, cuja estratégia (partindo de uma metáfora arqueológica) seria descobrir a representação (Vorstellung Representanz) enterrada e escondida, fazendo com que os sintomas adquirissem expressão através da fala. (AZEVEDO; BRANDÃO, 2019, p. 10)

desenvolvidas pelos soldados nos campos de batalha. Sob o vocábulo trauma, Freud abrigou uma complexa explicação sobre o que de fato acometia os soldados. Segundo ele,

A expressão “traumático” não tem outro sentido que não econômico. Nós – afirmou ele – assim denominamos a uma vivência que traz em um período de tempo curto um crescimento de estímulo de tal ordem, que o transporte [Erledigung] ou elaboração [Aufarbeitung] da mesma não se dá de forma normal, do que resultam distúrbios duradouros no funcionamento energético. (FREUD, 1960, p. 275 apud SELIGMANN, 2002, p. 138)

Em *Além do princípio do prazer*, Freud amplia o olhar sobre a questão do trauma, relacionando-o a uma pulsão que é contrária àquela que é responsável pelo equilíbrio e sanidade do sujeito, a pulsão de morte. Pulsão é o nome dado por ele aos impulsos que podem tanto nos direcionar para a vida como também para um processo de autodestruição que nos encaminhe a uma perda completa do desejo de não mais desejar. Logo, o trauma é uma lesão provocada por um agente externo no sistema psíquico do indivíduo e que se torna peça fundamental para o êxito da pulsão de morte. Ele é uma espécie de inundação pulsional tão excessiva que não dá tempo ao aparelho psíquico de elaborá-la. A energia psíquica que exige do sujeito é de tal magnitude que colapsa seu sistema, deixando marcas profundas, da ordem do inapagável, em sua memória. Dito de outro modo, conforme Azevedo e Brandão,

Trauma é uma palavra que vem do grego (τραύμα = ferida) e consiste em um acontecimento na vida caracterizado pela intensidade, pela incapacidade de o sujeito responder de forma adequada pelos transtornos e efeitos patogênicos duradouros na organização psíquica. Em termos econômicos, o traumatismo corresponde a um afluxo excessivo de excitações, relativo à tolerância do indivíduo e à sua capacidade de dominar e de elaborá-lo psicologicamente. Esse afluxo excessivo de tensões pode ocorrer devido a um acontecimento muito violento (emoção forte) ou ao acúmulo de excitações que o aparelho psíquico não foi capaz de descarregar. Dito de outro modo, o trauma é uma vivência que, no espaço de pouco tempo, aumenta demasiadamente a excitação da vida psíquica, de tal modo que a sua liquidação ou a sua elaboração pelos meios habituais fracassa, acarretando em perturbações duradouras no funcionamento energético (LAPLANCHE; PONTALIS, 1986 apud AZEVEDO; BRANDÃO, 2019, p. 9)

Sob o ponto de vista de Bohleber, o trauma se caracteriza pelo “enfraquecimento da capacidade de organização dos traços mnemônicos nos representantes objetivos da nossa mente” (2000, p.831), ou seja, ocorre uma falha na representação interna desse fato brusco, intenso e violento, acarretando seu registro, mas não sua representação. Isso faz com que o fato traumático, por não ter sido elaborado, aprisione o indivíduo, torne a sua vida um eterno retorno a um tempo

presente de sofrimento e angústia. É por conta disso que as vítimas de um traumatismo se comportam de forma, geralmente, calada, silenciosa e introspectiva, pois o trauma é algo da ordem do indizível, do paralisante.

Diante disso, percebemos que Freud é um homem que soube mapear os problemas de seu tempo e conseguiu antever que estávamos entrando num século que seria profundamente marcado pela insígnia do trauma. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, marcada por bombas atômicas e campos de concentração que eram verdadeiras indústrias da morte, o trauma, paulatinamente, passa a ocupar posição de destaque nos debates e expande seu fluxo de intersecção com outras áreas do conhecimento, incluindo-se nesse rol a literária.

É interessante percebermos que a produção literária sobre os traumas do século XX não se restringe à produção de relatos de testemunhos feitos por sobreviventes das catástrofes, pois também engloba um conjunto muito mais amplo de gêneros de ficção que, de alguma maneira, foram capazes de captar as nuances simbólicas desses acontecimentos. Classificamos o testemunho no âmbito literário e não no historiográfico, justamente porque, como são narrativas traumáticas, esse passado vem repleto de lacunas e silêncios que muitas vezes são preenchidos com a argamassa da ficção. Segundo Seligmann, “o testemunho não deve ser confundido nem com o gênero autobiográfico e nem com a historiografia – ele apresenta uma outra voz, um canto ou lamento paralelo” (2002, p. 150).

Ampliando nosso olhar sobre a relação entre trauma e literatura, percebemos que, se a literatura não é uma cópia da realidade, mas uma realidade elaborada esteticamente, o que podemos esperar em termos de elaboração estética de algo que não foi elaborado pelo sujeito que narra, algo que o mantém preso a um presente que nunca cessa? A resposta para isso está na elaboração de uma estética caracterizada pelo corte, pelo *flash*, pelo choque, pela fragmentação e outros aspectos, enfim, pelo estabelecimento de diálogo com a própria dinâmica do trauma.

É por conta disso que, nas narrativas que nos servem de epígrafe e na crônica de Benjamin, todas narrativas que dialogam com traumas, a forma escolhida não é uníssona. Em *alguma coisa urgentemente*, é o silêncio mesclado ao recorte preciso de cada palavra que dá a tônica da dor silenciosa que advém do trauma ditadura militar brasileira. Já em *O livro dos rios*, é a sintaxe quebradiça com traços de desconexão entre os elementos que nos dá a dimensão da violência dos cortes que o trauma impõe ao sujeito que o abriga. E, por último, em *O Corcundinha*, são os

lampejos de memórias, da ordem do involuntário, do inconsciente, que rasgam a narrativa, criam fendas no faz de conta harmônico dos judeus burgueses que acreditavam estar blindados do preconceito racial em suas ilhas de conforto. Por conta disso, o Corcundinha é um corte, uma lesão, um trauma-prenúncio da vulnerabilidade que essa etnia viria a sofrer, de uma maneira ainda inédita na história da humanidade, num futuro bem próximo, no que ficou conhecido como *Terceiro Reich*.

Em todas as cenas citadas, um elemento estético se torna essencial para sua elaboração: a personagem. Sem ela, a linguagem reduz seu poder de comunicação e o que parece incomunicável alcança um degrau a mais no caminho do indizível. Por isso a personagem é um elemento de destaque na construção de obras que retratam os traumas coletivos de suas nações, pois é através delas que, esteticamente, o autor coloca em diálogo o individual e o coletivo, já que, conforme Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética*,

Uma personagem de romance sempre tem sua área, sua esfera de influência sobre o contexto abrangente do autor, ultrapassando (às vezes muito) os limites do discurso direto reservado ao personagem. Em todo caso, o campo em que age a voz de um personagem importante deve ser mais amplo que seu discurso direto autêntico. Essa área ao redor dos personagens importantes do romance é profundamente original do ponto de vista estilístico: predominam nela as mais variadas formas de construções híbridas, e ela sempre é dialogizada de alguma maneira; nela irrompe o diálogo entre o autor e seus personagens, não um diálogo dramático, desmembrado em réplicas, mas um diálogo romanesco específico, realizado nos limites das estruturas monológicas aparentes. A possibilidade de tal diálogo é um dos privilégios mais notáveis da prosa romanesca, inacessível tanto aos gêneros dramáticos como aos puramente poéticos. (BAKHTIN, 1998, p. 124)

Antônio Callado e Pepetela se destacam por ampliar esse debate para muito além das personagens protagonistas e isso faz de suas literaturas um território múltiplo, atravessado por temas diversos, inclusive o dos traumas coletivos de suas nações. É por meio de suas personagens que essa mutilação da ordem do psicológico, instaurada nas memórias coletivas de seus povos, passa a ganhar forma estética individualizada, já que as facetas sintomatológicas do trauma são diversas e exigem uma observação atenta para se fazerem captar, para só depois reelaborá-las no universo estético.

5.3 A personagem mutilada no âmbito psicológico em Quarup.

Em *Quarup*, vários são os traumas vividos pela nação que ganham forma através do registro literário. Dentre eles, o Suicídio de Vargas e o Golpe Militar de 64 podem ser apontados como alguns dos de maior expressão dentro da narrativa, pois, além dos alcances de suas repercussões, também estão diretamente interligados. Com base nos estudos do historiador Antônio Barbosa (2014), a morte de Vargas impediu a instalação do golpe militar que seria dado em 54, adiando esse episódio funesto por dez anos em nossa história. Por centrarmos nosso trabalho na investigação das personagens que sofrem mutilações no âmbito moral, físico e psicológico por força de mando dos regimes autoritários, delimitamos nosso olhar sobre o fatídico episódio do Golpe Militar de 64.

É a partir do capítulo cinco, com o aprisionamento dos trabalhadores rurais e dos padres vinculados ao movimento das Ligas Camponesas, que os primeiros sinais de uma violência psicológica causada pela ditadura começam a ser registrados. Sabemos que a violência praticada pelos estados autoritários, obedece, geralmente, a uma sequência lógica e racional. Ela é uma violência manipulada, conjecturada a partir de práticas didaticamente repassadas. No Brasil, grande parte delas foi transmitida por agentes estrangeiros americanos, conforme afirmou Arns (1985) em *Brasil nunca mais*.

É uma violência que segue um rito de organização: inicia-se na mutilação moral do indivíduo, tornando-o vulnerável perante as próprias leis do Estado, já que o universo jurídico se encontra intrinsecamente ligado ao moral. Sobre isso, Hanna Arendt, em *Origens do Totalitarismo*, destaca que, na lei dos estados autoritários, “não existe a questão de “certo” ou “errado”, mas apenas a obediência absoluta” (2013, p. 133). Só depois disso, após o rapto da cidadania do sujeito, é que se inicia o processo de mutilação física que ocorre de forma, praticamente concomitante, ao de ordem psicológica.

O que denominamos como mutilação psicológica é a lesão estabelecida no aparelho psíquico do sujeito quando este é submetido a uma situação de violência extrema a ponto de não conseguir elaborar o que ocorreu consigo. Desse modo, podemos afirmar que a expressão “mutilado psicologicamente” tem o mesmo valor de “sujeito traumatizado”. São termos sinônimos. Diante disso, as personagens

classificadas como mutiladas psicologicamente pelo regime autoritário em *Quarup* são aquelas que experimentaram esse tipo de violência extrema nos porões da ditadura. É importante destacar que elas não são cópias, transposições da realidade, mas criações estéticas que são capazes de denunciar os horrores traumáticos do que o país viveu nos anos de chumbo.

Nando é um dos mais mutilados no âmbito psicológico nesse romance. Ele é a síntese de várias violências aplicadas pela ditadura naqueles que lhe faziam frente. Seu martírio não é instantâneo, é feito gradualmente, por meio de uma *via crucis* que se inicia logo após a sua prisão na praça, local onde protestava com os demais trabalhadores contra o cerco a Miguel Arraes, e o persegue até o momento final em que assume sua nova identidade: a de Levindo. Alegoricamente, ele é um feixe dessas violências que culminam com a sua mutilação psicológica. A propósito, já na sua chegada à cela, vamos entrando em contato com a tensão que o acompanha, primeiro indício do sofrimento psíquico que está começando a enfrentar:

A cela de Nando era tão pequena que tinha qualquer coisa de inacreditável. Na sua nuca uma dor viva, única lembrança positiva dos cachações que haviam levado ele e Januário ao chegar à prisão. Os soldados que os conduziam pareciam inteiramente calmos, mas quando os dois transpunham o portão do Batalhão de Guardas tinham sido de repente empurrados aos trancos e socos sem maiores explicações. A cela em si nada teria de tão ruim assim, apesar de escura e estreita e apesar de oferecer ao repouso apenas um chão de cimento grosso. Terrível era a presença a um canto do balde de fazer as necessidades, fedorento mesmo quando “limpo”. Nando pensava de olhos abertos no que iria acontecer a Otávio, Januário, aos padres empenhados na luta e, principalmente, aos pobres camponeses das Ligas e Sindicatos, mas quando fechava os olhos a única pergunta e a única sensação eram atribuladas saudades de Francisca, o desejo enorme de saber o que estava acontecendo a ela entre as ruínas do mundo de Levindo (CALLADO, 2006, p. 413)

Na cela de porte inacreditavelmente pequeno, Nando vive a angústia dos prisioneiros de guerra. Questiona sobre o paradeiro dos companheiros e o destino que terão naquele lugar. Privado de comunicação, começa a refletir de olhos abertos, um dos sinais do quão abalado emocionalmente está. Na ausência de um outro para dialogar, começa a rememorar Francisca, que agora habita um mundo que é ruína daquele utopicamente pensado por Levindo, um mundo de esperança, revolução, Reforma Agrária, que agora foi reduzido a um amontoado de ruínas. O próprio Nando e Francisca se confundem com tais ruínas, pois também, alegoricamente, são resíduos humanos desse tempo mais democrático que a ditadura de 64 implodiu.

A partir de Nando, de suas percepções de mundo, vamos dando sentido aos elementos que compõem a cena. Desde o chão de cimento até o balde de fezes, propositalmente sujo, escatologicamente imundo, tudo ganha relevância, na composição, à medida que estabelece referencialidade com a figura humanizada de Nando. São suas percepções que sutilmente denunciam haver lados opostos entre os próprios militares, já que a dupla que o prendeu foi empurrada aos “trancos e socos” (CALLADO, 2006, p. 413). Logo, Nando é um corpo-antena a captar sinais, alguns precisos, outros não, desse subsolo onde a ditadura fazia a esperança caminhar sobre o cadafalso. Por meio dele, “a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO, GOMES; 2009, p. 21), revelando novas nuances do agravamento de sua apreensão dentro da narrativa:

A história viva e quente da humanidade é exatamente a da perda de um parque e da ânsia de reavê-lo. Toc-toc-toc. Não, não era possível! Como nos livros. Monte Cristo, Rubashov. Era sem dúvida Januário criando um código de batidas na parede da cela. (...) E se ele soubesse que iam ser os dois fuzilados, por exemplo? Como se iniciara a formulação de um código, Senhor? Uma batida só devia ser a letra a. Ou não? Toda conversa em princípio começaria com o verbo “escuta”, ou talvez “ouve”, para alertar o parceiro. Qual seria a impressão de um homem de costas para o muro com seis, ou dez ou lá quantos fuzis sejam de cano voltado para ele? Gordões batistões em Cuba que morreram de charuto na boca. Toc-toc-toc-toc. Estaria louco Januário a tagarelar daquela maneira? (CALLADO, 2006, p. 414)

Por meio do discurso indireto livre, o autor vai revelando informações que estavam no íntimo da personagem Nando. É importante salientar que a forma discurso indireto livre tem sido bastante utilizada desde o século XIX. Na contemporaneidade, ela tem ocupado papel de muita relevância no que tange à expansão do universo psicológico das personagens, pois tornou-se um dos recursos mais utilizado pelos autores, nos textos com narradores em terceira pessoa, para expressar a confusão mental que estes elementos da narrativa abrigam no seu âmago. A aplicação desse artifício “confere naturalidade à narrativa” (PIAZZA, 2008, p. 177 apud TEIXEIRA, VENTURINI, 2015, p. 112). Segundo Câmara Júnior, “o traço mais curioso desse tipo sintático é que ele conserva as interrogações sob sua forma originária, em contraste com o discurso indireto estrito, que as reduz a uma incolor forma assertiva, mantendo embora deste as transposições. (2010, p. 5). Portanto, por meio do discurso indireto livre, vamos notando tanto o desespero de Nando para compreender um código que sequer foi combinado entre ele e Januário quanto suas conjecturas a respeito de um processo de fuzilamento, possibilidade que ele já aventava, indiretamente, como um

possível fim que o futuro lhe reserva. Nos dias seguintes, a situação perdura, e sua tensão só se agrava:

Durante quantos dias nada lhe disseram e nada lhe perguntaram enquanto trocavam gamelas de comida e latas fedorentas e enquanto numa tensão mental às vezes furiosa ele tentava as mensagens de Januário? Durante quantas semanas? Depois os corredores escuros que pareciam luminosos, o pátio incendiado de sol que doía nos olhos, a sala fresca, a cadeira, o IPM. (CALLADO, 2006, p. 415)

Se a tortura segue um rito, uma sequenciação, uma organização, elaborá-la no território da ficção também exige do autor um ritmo construtivo que torne o fato narrativo verossímil. Callado, por meio de Nando, vai dando pistas sobre o compasso desse processo, revelando seus bastidores e colocando uma lente sobre não só o que acomete o físico da personagem, como também toda a sua exaustão psicológica. Com isso, a obra de Callado abre diálogos com o pensamento de Adorno, contemporâneo e interlocutor de Benjamin, que defendeu, em sua *Teoria Estética*, “a ideia de que a forma é uma mediação, ou seja, é uma relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. (...) A forma procura fazer falar o pormenor através do todo” (ADORNO, 1988, p. 166).

Com base nesse pensamento crítico, ao inscrever a expressão “tensão mental” (CALLADO, 2005, p. 415) como característica de Nando, Callado reforça ainda mais o agravamento da crise de pânico, medo e terror vivida pela personagem no interior da cela. Ou seja, como a compreensão se dá por meio de níveis de leitura, é como se ele fizesse questão de sublinhar, para os leitores que até aqui não haviam captado o desgaste psicológico de Nando, a dimensão vultosa de seu sofrimento psíquico. Logo, é pela via do pormenor que o inferno da personagem vai, paulatinamente, ganhando forma, revelando as peculiaridades de sua derrocada psíquica. É tanto que essa corrosão se agrava quando Nando é interrogado por um militar defensor dos crimes da Santa Inquisição:

- Então – disse o coronel – o que eu quis dizer é que me cansei de alertar D. Anselmo contra o demônio. Porque eu tenho uma tese sobre o Brasil, a mais séria que já se propôs sobre o Brasil. E a estou agora desenvolvendo em livro, depois de já havê-la exposto aos pedaços – mas pedaços vivos e sangrentos – À Escola Superior de Guerra, ao próprio D. Anselmo, a todos que me pareciam dignos de ouvi-la.

Será o jabuti? Pensou Nando, enquanto o coronel Ibiratinga prosseguia:

- Falta uma cinza de virtude em nossos campos, é o título do capítulo inicial do meu tratado. Nunca tivemos esse adubo. Nunca queimamos hereges e

infiéis, nunca matamos aqueles que insultam as coisas sagradas. No fim do primeiro século tivemos a grande oportunidade de criar na alma do Brasil o arcabouço de ferro da alma dos grandes países. O senhor deve conhecer bastante bem a história das duas visitas que fez o Santo Ofício ao Brasil, entre 1591 e 1595.

- Sim – disse Nando.

- E o que é que o senhor pensa delas?

- O que é que eu penso? – disse Nando. – Bem. Compreende-se na época, quando a religião era uma paixão mais forte do que o nacionalismo hoje...

- Há um fato – disse Ibiratinga – um fato importante. No Brasil nunca se queimou um só herege!

- Parece que enviamos alguns, que foram supliciados em Lisboa, não foram?

- É assim, de fato. Criava-se então ao contrário do travejamento férreo da alma nacional, o imperativo categórico Kantiano às avessas que em linguagem chula se intitula o jeitinho brasileiro. Não quisemos saber de queimar ninguém e por outro lado exportamos aquela cinza de virtude para os campos lusos. (CALLADO, 2006, p. 419-420)

Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia*, salienta que existem casos na ficção que a violência ocorre de forma tão velada que “a força destrutiva voltada sobre o outro pode manifestar-se não de modo dirigido, mas intransitivo.” (2017, p. 18). Esse pensamento se adequa claramente à análise da cena acima. Nela, Nando é interrogado por Ibiratinga e o que poderia soar como uma conversa desinteressada a respeito da história do Brasil colonial torna-se um embate ideológico tenso movido por duas personagens que também incorporam, alegoricamente, pontos de vista de uma luta histórica e universal muito maior: a do opressor *versus* o oprimido.

Ao se alinhar ideologicamente ao Tribunal da Santa Inquisição, Ibiratinga revela pontes entre o passado e o presente e sustenta por meio delas, de maneira bastante implícita, a justificativa para a ditadura militar matar seus adversários. Imbuído da condição de representante da Santa Inquisição dos tempos modernos, na qual religiosidade se confunde com nacionalismo conforme sua fala, ele sente-se autorizado a transformar sua pequena sala de interrogatório em Tribunal. Diga-se de passagem, um Tribunal de exceção em que todos os prisioneiros já adentram sentenciados. Já Nando ocupa a posição dos oprimidos, irmana-se com aqueles que no passado, mesmo diante das ameaças da fogueira, continuaram a defender seus ideais. É aparente sua aflição, mas também é visível sua coragem diante de um agente do poder que o coloca na condição de inimigo da soberania nacional. Aliás,

Ginzburg, em *A violência Legitimada*, discute a relação entre militarismo, soberania e violência, destacando que

Para diversas instituições, parece ser preferível, por várias razões, manter chances de que a violência esteja presente. O argumento da soberania é sempre muito importante. Para essa linha de argumentação, a principal razão para a existência da violência em tempo presente é que as sociedades precisam mostrar suas forças, seus valores. Precisam delimitar, diante de outras, suas fronteiras identitárias. Trata-se de um argumento associado ao campo do militarismo e utilizado constantemente no discurso político de índole conservadora. Raciocínio similar aparece também no campo da ação policial. Violência seria um útil modo de controle. Agredir pessoas, matá-las, essas ações teriam uma função: mostrar, de acordo com essa perspectiva, que a sociedade está protegida. Há espaços institucionalmente legítimos para a violência. O campo do militarismo é um deles. Sendo militar, o agressor está legitimado a destruir o inimigo. (...) A lei está do seu lado. (GINZBURG, 2017, p. 102)

Logo, diante do interrogatório de Nando, que mais se assemelha a uma antecipação de justificativa das violências que ainda estão por serem cometidas, percebe-se a manipulação de Callado para inscrever no plano estético tanto as violências do presente quanto as do passado que acompanham o processo histórico brasileiro. O próprio nome da personagem Ibiratinga é belicoso, pois refere-se a uma planta da família das Tímeleáceas que os índios utilizavam para fazer lanças. Michel Foucault, em suas reflexões, aponta que, universalmente, “a historicidade que nos domina e nos determina é belicosa” (1979, p. 5 apud GINZBURG, 2017, p.95). Portanto, o que Callado faz, por meio das duas personagens, é inscrever essa belicosidade brasileira no plano estético, relacionando-a, principalmente, à vulnerabilidade psíquica da personagem oprimida. É por meio dela que ele materializa a vida que está diretamente sob ameaça.

Por fim, a violência de Ibiratinga e seus asseclas, que até ali se mostrava mais no plano discursivo, escondida sob uma sintaxe polida e organizada, passa a ganhar forma física, corporificação, quando Nando se depara com Libânio. Em interrogatório, o trabalhador rural havia declarado que, juntamente com seus companheiros, invadia fazendas e incendiava o canavial com o intuito de abrir veredas no interior pernambucano para a entrada de comunistas russos e cubanos. Quando indagado a repetir a confissão perante Nando e outros presos, Libânio sustenta um olhar parado na direção do chão. Seu corpo reflete um sintoma típico dos traumatizados: a sensação de entorpecimento. O que está no plano do apresentável, do visível, em pouco reflete a grandiosidade da lesão implantada no seu aparelho psíquico:

- O que é que eles fizeram com você, Libânio? – disse Nando. - Como é que você foi dizer uma coisa assim?

- Cale-se – disse o major Clemente. – O senhor não está aqui para interrogar ninguém, como já lhe disse o tenente Vidigal.

- Eu protesto, major. Esse pobre homem foi forçado a mentir. Não é verdade o que ele disse. Quem o forçou a dizer isto?

Nando olhou Libânio que continuava de cabeça baixa.

- Pode levar o prisioneiro – disse o tenente.

- O tenente recomeçou a tamborilar na mesa com o lápis, olhando Nando e fumando, enquanto Libânio era levado para fora. De súbito, aquele grito de Libânio, reboando na sala:

- Foi o electricista, seu Nando!

E nada mais. Só o bater violento da porta. (CALLADO, 2006, p. 425)

Ao sinalizar que fora vítima de tortura por choque elétrico e que esta teria sido a grande responsável por aquele tipo de declaração, Libânio revela sinais do trauma psicológico que o acomete. À moda de um espantalho, seu corpo traduz o efeito da inundação de uma dor que seu aparelho psíquico não foi capaz de comportar. É uma dor paralisante de quem não conseguiu elaborar, processar, adequadamente, o que lhe ocorreu. O silêncio lhe domina por completo, e a consciência, quando surge, assume apenas a forma de lampejo. A única frase que pronuncia não só traduz o esforço para formar uma sentença coerente, que comunique algo, que aponte o culpado por ele estar naquele estado, mas também há nela outras sobreposições de sentido. Dentre eles, dois se destacam: a possibilidade de ser um pedido de ajuda ou um aviso sobre o que o destino reserva aos que ainda não foram ao porão.

É através dessa vereda de ambiguidade linguística que Callado mais uma vez aproxima-se da psicanálise. Para Freud, “a busca do sentido é a busca pela referência, dada a suposição de que a função da linguagem seria apontar para algo.” (GABBI JR, 2007, p. 113). Logo, por meio da ampliação metafórica dos termos presentes na frase de Libânio diante do contexto em que ela foi proferida, levando-se em conta principalmente sua condição de traumatizado, é possível ratificar que ela aponta para sentidos localizados muito além do plano literal. Isso torna o trabalho estético de Callado ainda mais verossímil, já que a verossimilhança “propriamente dita, que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real, - acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil.” (CANDIDO; ROSENFELD;

PRADO, GOMES, 2009, p. 75). Desse mundo, podemos classificar Libânio como uma das personagens mutiladas psicologicamente pela ditadura, pois ele carrega, silenciosamente, lesões situadas no seu corpo para muito além do que o físico é capaz de demonstrar.

Na composição do jogo de cenas de Callado, chama atenção o fato de ele conseguir recompor, esteticamente, dentro da narrativa, toda uma tensão em torno da apresentação da sala de tortura. Ela não é exposta de imediato. Segue, como a própria tortura, um rito de apresentação. Ela existe nas brechas da prisão, numa espécie de entrelugar, que, por abrigar memória tão violenta, parece nunca ser apresentada em seu todo. Sua iluminação e as coisas que abriga parecem estar sempre a gritar, a trazer memórias de um alguém sem rosto que ali viveu seu processo de desumanização extrema. Quando convidado a visitar a sala, mais do que objetos, Nando avista corpos, praticamente sombras de corpos, que estão a se movimentar como hienas em torno de uma vítima:

O porão era bem grande e parecia maior ainda devido à iluminação escassa, que o fazia acabar em manchas de sombra. Sobre as duas compridas mesas que havia no porão pendiam do teto alto lâmpadas com pequeno abajur verde de ágata. Só uma das lâmpadas estava acesa. No outro fio o abajur tinha sido retirado, a lâmpada removida e o fio descoberto. Luziam, com a luz da outra mesa, as pontas de cobre do fio exposto. Nessa mesma mesa Nando ainda viu uma curiosa maquininha de manivela, que parecia feita de ferraduras montadas numa base de metal ou de aço. Da maquininha saíam fios terminados no que a Nando pareceram pegadores de roupa de metal. Entre as duas mesas estendia-se como uma ponte um pau forte e roliço e havia baldes d'água pelos cantos. Na mesa iluminada pela lâmpada forte que era a única a clarear a sala uma cena parecida com a que vira Nando pouco antes: três homens interrogavam um outro, homem do povo.

-Tem aqui um turista – disse o tenente. – Mandado pelo major. Não há aí um freguês para o pau-de-arara? Só para dar uma ideia a ele. (CALLADO, 2006, p. 426)

A passagem de Nando pelo porão revela mais uma etapa de sofrimento e terror psicológico por ele vivido nesta realidade que parecia comprovar a seguinte fala da personagem sartreana na peça *Entre quatro paredes*: “o inferno são os outros”. Entretanto, é importante destacar que, além disso, a cena revela o espírito sádico dos algozes de Nando, um componente que intensifica ainda mais sua tortura psíquica. Segundo Maria Rita Kehl, a tortura é uma práxis exclusivamente humana, não há registro de um outro animal que seja capaz de “instrumentalizar o corpo de um indivíduo da mesma espécie, e de gozar com isso” (2004, p. 13). Freud também

destaca que a crueldade pode ser vista como algo inerente à condição humana quando sublinha, em *O mal-estar na civilização, que*:

os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes pulsionais deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. [...] essa cruel agressividade espera por alguma provocação, ou se coloca a serviço de algum outro intuito, cujo objetivo também poderia ter sido alcançado por medidas mais brandas (FREUD, 1996, p. 133).

Batista e Pantoja, em *Torturador e torturado: notas sobre ficcionalização do trauma nos contos pós-64*, ressaltam que nessas ficções o torturador, na maioria das vezes, é descrito “com traços grotescos, os quais acentuam o teor violento das ações e, conseqüentemente, ajudam na elaboração do perfil da vítima, essa apresentada como o contrário do agressor” (2014, p. 4). No entanto, em *Quarup*, na maioria das vezes, os reconhecemos mais por seus traços psicológicos, principalmente por meio seu espírito sádico. No caso da cena acima, desde a forma como se posicionam em torno da vítima até a manifestação discursiva violenta, assentada num misto de sadismo e terror, o que se percebe é um processo crescente de intimidação psicológica do torturado. Na fala do tenente, expressões como “turista” e “freguês”, além de serem erguidas sobre o sarcasmo, carregam, subliminarmente, a ideia de eterno retorno, ou seja, de ciclo que talvez só se encerre com a morte, até porque freguês significa, neste caso, ser torturado por mais de uma vez no pau de arara.

Por sinal, esse método de tortura, ainda na década de 70, deu nome à obra de Ítalo Tronca e Bernardo Kucinski, que denunciou internacionalmente os bastidores da ditadura brasileira pós AI-5. Dividida em três partes, é uma escritura do silêncio que nas duas partes iniciais dá ênfase à ideia de como esse aparato se instalou no Brasil, fazendo referência a sua relação com o Estado Novo⁵², para trazer na terceira os depoimentos daqueles que foram vítimas dessa violência bárbara a partir de 64. Além de *Pau de Arara: a violência militar no Brasil*, Arns também é outro autor que esmiuça os horrores dessa prática assim descrevendo-a:

⁵² A experiência do Estado Novo representou no Brasil um período de exercício intenso de autoritarismo. Ideias do fascismo europeu circularam no país, legitimando atitudes de exclusão e preconceito 192. O Estado Novo pode ser considerado um momento de culminância, na história da república, do exercício de valores cujos fundamentos mais básicos podem ser encontrados na exploração colonial, no regime escravocrata imperial e na política de tradição oligárquica 193. E também a consolidação de elementos que reaparecerão, sob forma nova e assustadora, no regime de ditadura militar nos anos 60 e 70. (GINZBURG, 2012, p. 179)

O pau-de-arara consiste numa barra de ferro que é atravessada entre os punhos amarrados e as dobras do joelho, sendo o “conjunto” colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado a cerca de 20 ou 30cm. do solo. Este método quase nunca é utilizado isoladamente, seus “complementos” normais são eletrochoques, a palmatória e o afogamento. (...)

(...) que o pau-de-arara era uma estrutura metálica, desmontável, (...) que era construído de dois triângulos de tubo galvanizado em que um dos vértices possuía duas meias-luas em que eram apoiados e que, por sua vez, era introduzida debaixo de seus joelhos e entre as suas mãos que eram amarradas e levadas até o joelho. (ARNS, 1985, p. 34)

Como a literatura é uma síntese elaborada esteticamente da realidade, a expressão “pau de arara” utilizada por Callado, de maneira bastante metonímica na cena, carrega em si todo esse vasto cabedal de sentidos que autores como Arns, Kucinski, Tronca e tantos outros deram a ela. Sua presença dentro da obra não só nos dá a dimensão do sofrimento físico, mas também de todo o pavor psíquico que essa prática de tortura despertava não somente nos que a experimentavam em seus corpos, como também em todos aqueles que sabiam que ali tinham possibilidade de um dia estar, como é o caso de Nando.

A apresentação do pau de arara a Nando cumpre esse papel não só de traumatizá-lo como testemunha do ato degradante, mas também de semear nele um medo permanente de ali ser colocado. Após sair da sala, Nando é encaminhado a uma câmara frigorífica onde lá encontra Bonifácio praticamente congelado em meio a várias carcaças de animais mortos, pendurados. Ali vivem um processo pleno de desumanização que os coloca nas mesmas condições dos animais que já mortos ali estão. O estado de degradação de Bonifácio era tamanho que, quando a porta abriu, ele “quis se precipitar para a porta, mas mal podia andar. Veio andando ajudado pelo braço que Nando passou pela sua cintura” (CALLADO, 2006, p. 429). Portanto, assim como Nando e Libânio, Bonifácio é outra personagem que também pode ser classificada como traumatizada e, conseqüentemente, passa a integrar os grupos das personagens mutiladas psicologicamente pela ditadura brasileira. Depois dele, outros que passarão a ser incorporados a esta categoria são Manoel Tropeiro e André, como podemos observar a partir da cena a seguir:

Abraçado a André, Nando disse:

- Tenente, é ignóbil torturar um louco, um homem que não sabe o que faz ou o que diz.

- Pois fique sabendo que o André fez um dos melhores depoimentos que temos sobre as ligações de vocês com os cubanos. Ela não sabe o que faz ou o que diz mas sabe o que diziam e o que queriam vocês fazer. Vocês não

prestavam atenção a ele porque era louco, mas ele ouvia vocês. E estou convencido de que vocês o utilizavam para propaganda também. Você não está com pena dele. Está é com um remorsozinho.

Nando enfurecido encarou o tenente:

- Nós não precisamos de doidos para lutar contra canalhas de sua espécie.

Antes que o tenente pudesse replicar o eletricista tinha dado um tapa em Nando e o arrastava para a mesa onde estava o magneto.

- Logo que falaram os sete trovões – disse André – eu ia escrever, mas ouvi uma voz do céu dizendo: guarda em segredo as coisas que os sete trovões falaram, e não as escrevas.

Nando foi deitado na mesa e quando o eletricista começava a lhe amarrar os pés, Manuel Tropeiro começou a se levantar trôpego, mas um safanão do tenente o aquietou.

- Tomei um livrinho da mão do anjo e o devorei – disse André – e na minha boca era doce como o mel. Quando engoli o meu estômago ficou amargo.

- Culhões e cacete? - disse o eletricista que agora amarrava os punhos de Nando a buracos da mesa. (CALLADO, 2006, p. 434 – 435)

Na sala do terror, percebemos que os torturadores, tenente e eletricista, são apresentados, respectivamente, pela patente e função que exercem. Há um anonimato proposital que paira sobre suas identidades com o intuito de protegê-los, *a posteriori*, de qualquer tipo de acusação. Isso porque, como o trauma gera mais incertezas que certezas nas memórias dos traumatizados, a ausência dos nomes contribuiria para esse desbotamento de memória, impedindo o sujeito torturado, no futuro, de afirmar com assertividade sobre quem era de fato seu algoz. Logo, não se sabe quem são, apenas estão a desempenhar as ordens da cadeia hierárquica que lhe é superior.

Ao torturarem André, alguém reconhecidamente deteriorado por problemas de ordem psíquica, nota-se quão vulnerável estava a sociedade naquele momento sob o regime militar. André alegoriza a condição dos despolitizados que, por problemas de outra ordem, acabaram sendo levados juntamente com os presos políticos para esses porões em que se gestava a morte. Seu desamparo não desperta nos seus abusadores qualquer tipo de compaixão, pois há muito já perderam sua sensibilidade devido ao fato de terem agregado aqueles martírios às suas rotinas.

André é apenas um corpo que fala, que emite sons que podem ser traduzidos da forma como seus algozes quiserem entender. Entre os lábios de André e os ouvidos de seu agressor, as palavras percorrem um hiato, sofrem agregações de sentidos a ponto de serem transpostas para um documento oficial, no caso o depoimento, completamente obedientes a uma ordenação sintática machadiana, que

ainda é capaz de acrescentar informações sobre cubanos. Com isso, o depoimento de André torna-se um aprova forjada no calor da tortura de um alienado com fins de se obterem justificativas para a tortura dos demais aprisionados que ali se encontravam.

Alegoricamente, André representa o grupo de alienados brasileiro que, na maioria das vezes, é posto à margem dos processos políticos. É importante perceber que essa é uma prática comum da ditadura de 64, mas ela não é exclusiva dela. Está ligada a uma cultura social de violência e exclusão impregnada em nossa formação histórica. No início do século XX, Lima Barreto, em seu *Diário Íntimo*, já revelava os horrores das políticas higienistas que empurravam pretos e loucos para asilos de alienados a fim de que não atrapalhassem a ordem social. Guimarães Rosa, no conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, relata a dor do protagonista de se separar das duas famílias que ingressariam num trem para muito longe. O intuito dessa viagem era a manutenção da “paz social”. Aliás, a Colônia Juliano Moreira, em Barbacena, Minas Gerais, criada em 1919, com a finalidade de aprisionar o lixo humano (loucos, opositores políticos, rebeldes, jovens estigmatizadas pela perda da virgindade) das cidades mineiras, só foi desativada em 1994, com a luta pela Reforma Psiquiátrica no Brasil. Estima-se que algo em torno de 80.000 pessoas tenham morrido em suas dependências. Por conta disso, a jornalista Daniela Arbex intitula essa catástrofe, que dá título ao seu livro, como *O holocausto brasileiro* (2013). Enfim, André carrega em si a alma desses indesejáveis sociais que o autoritarismo tenta esconder, mas que a literatura faz questão de expor e denunciar.

Apesar de suas falas serem desconexas, elas obedecem a uma lógica de um inconsciente em chamas, um inconsciente que não está inscrito na ordem do racionalmente traduzível, mas do captável, mesmo de maneira difusa e incompleta, pelos instrumentos da psicanálise. De acordo com Seligmann-Silva, “em um corpo sofrido, a relação entre língua e pensamento é abalada pela negatividade da experiência. A linguagem é percebida como traço indicativo de uma lacuna, de uma ausência.” (2003, p. 48-49). Acerca desse tema, Aych, em *Método e loucura da teorização em psicanálise: a busca de figurabilidade*, também salienta que

A significância de um discurso, na psicanálise, não jaz nos diversos sentidos articulados pelos seus conteúdos, mas na sua origem e na sua direção: “quem fala”, pergunta-se, “e a quem está dirigida esta fala”? Interrogar-se, não a respeito do enunciado, mas do lugar de enunciação do discurso é o que define a psicanálise como um discurso não sobre o conhecimento, mas

sobre a verdade, como insiste Lacan (1965). (...)A psicanálise visa a um outro tipo de saber, saber da repetição que o/a analisando/a opera na busca do gozo, saber dependendo de um "dizer", mas que "fala só", num "meio-dizer", e procede do inconsciente (Lacan, 1991). O que mais importa no processo de teorização analítica é, mais do que o conteúdo do discurso, o lugar do qual ele é emitido: a enunciação. (AYOSH, 2013, p. 86)

Analisando o discurso de André por esse viés que leva em conta o contexto tenso de sua enunciação, notamos que são sete trovões que o dizem algo, mas uma voz superior o impede de fazer o registro e lhe pede segredo sobre o que foi falado. É uma voz superior e similar à de um Deus, uma voz acima das vozes dos trovões. Além disso, é importante lembrar que trovão está associado ao som estridente que dele emana, um som pesado que antecipa as chuvas torrenciais. Seu barulho, sua fala, é derivada dos embates, das lutas entre as nuvens. Na cena, até o anjo, que poderia ser emissário de uma boa nova, nada lhe oferece. A displicência ou insinuação dela no gesto angelical leva André a "tascar-lhe" um livrinho, mas o que poderia ser alegria, cedo se converte em fel e desilusão.

Logo, sob essa ótica psicanalítica lacaniana, há intersecções entre o que fala André e o contexto de violência no qual está inserido. Os trovões de espírito belicoso em muito lembram os torturadores da sala e a voz que acima deles está assemelha-se à dos superiores destes, pois é uma voz imperativa, de comando, que não pede, ordena. É cobrado de André um silenciamento sobre tudo o que se passa. O doce que se converte em fel também guarda relação com o processo de delação, com as falsas promessas que podem tê-lo atraído, mas que cedo se converterão em promessas vazias e amargas. Optamos pelo tom de sugestividade e não de afirmação devido ao teor ambíguo que não só envolve a linguagem, mas também todo o seu contexto de enunciação. Além disso, é importante frisar que a fala de André, acima de tudo, é um trabalho de composição estética. É isso que nos autoriza a montar essa teia semântica de inferências, já que esse trabalho se constitui como de análise literária, e não de análise psicanalítica. A psicanálise aqui foi tomada apenas como recurso auxiliar na construção do universo interpretativo. Sua finalidade é auxiliar a trazer à luz um pouco do que reside nessa mente enlouquecida que a ditadura ainda insistiu em implantar novos traumas.

Segundo Guillermo Martin, "o torturado se apresenta como a testemunha encarnada de uma ferida que concerne à humanidade inteira. Seu corpo ferido se oferece como símbolo, como bandeira onde se inscreve o que nele foi atingido" (2005, p. 437). É assim, nesta condição de corpo-código, que o de André se soma a outro

que está na sala, o de Manuel Tropeiro. Apesar de ser muita rápida sua participação, pois ele apenas levanta atordoado, tentando entender a realidade difusa pós-eletrochoque e rapidamente volta a ficar desacordado, após receber um safanão, ela é muito importante por ratificar a fala anterior do tenente sobre “os fregueses” da tortura, ou seja, aqueles que a ela foram submetidos por mais de uma vez. Inclusive na cena anterior em que fora torturado, quando indagado por Nando sobre o que aconteceu, ele responde: “Se eles já acabaram comigo não há de ser nada, seu Nando.” (CALLADO, 2006, p. 432). A relação de matriz existencialista entre o ser e o nada proferida pela personagem traduz o que Viñar aponta, em *Exílio e tortura*, como sendo o “abalamento da matriz da constelação identificatória” (1989, p. 64, apud MARTIN, 2005, p. 437), ou seja, uma espécie de aniquilamento do *self* do indivíduo. Além disso, personifica o que Seligmann-Silva define como “uma espécie de descolamento entre mente e corpo: ou seja, vontade de abandonar o corpo” (2005, p. 53).

No capítulo seis, o regime autoritário já se mostra plenamente instaurado no país. A liga camponesa, apesar de contar com parte de seus integrantes fora da prisão, perde força, principalmente, por conta da vigilância extrema sob seus membros. Aqueles que sobreviveram às prisões, tentam retomar suas vidas, porém, as sequelas dos traumas que lá viveram os impedem de retornar à normalidade. É nesse contexto que a morte de Hermógenes, que teve o os rins estourados de tanta violência a que fora submetido na prisão, adquire o *status* de trauma coletivo, passando a ser uma memória recorrente nos discursos de vários trabalhadores rurais. Um deles é Jorge, que assim relembra discursivamente o fato: “com os poucos camponeses que tinham aprendido a pensar e a falar presos e acovardados, quando não mortos como Hermógenes ou sem a língua na boca” (CALLADO, 2006, p. 465). Outra personagem que demonstra ser traumatizada com o fato é Severino Gonçalves, como podemos notar a partir do seguinte diálogo:

- A gente sofreu seu quinhão – disse Severino Gonçalves – mas bastava pensar nas coisas de antes pra gente nem cuidar muito das dores. Era que nem ter o corpo inteiro enfaixado em bálsamo e com uma couraça por fora.
- Foram todos maltratados? O nosso Bonifácio aqui e o Libânio eu sei que foram. Eu vi que foram.
- Acho que todos, seu Nando. Como Deus foi servido. O Hermógenes entregou a alma, como o senhor deve saber, de bordoadada.
- Diz que foi os rins dele que rebentou - falou Bonifácio Torgo. (CALLADO, 2006, p. 487)

Em diálogo com Nando, que não era um trabalhador rural, mais um defensor da luta no campo por justiça e terra para todos, Severino escancara não só suas dores pessoais, mas também o efeito que tinha no imaginário coletivo a morte de Hermógenes. Sua fala adquire um *status* coletivo, de quem fala em nome de uma nação traumatizada. Ele e Jorge são personagens mutilados no âmbito psicológico assim como o interlocutor Nando. Aliás, o ex-padre demonstra ser um dos mais afetados pelos traumas do período de cadeia. Devido à mutilação de seu *self*, ele renasce despedaçado procurando criar uma identidade completamente distinta daquela que antes o distinguia no cenário de luta.

Nessa etapa da história, ele ressurgue afastado da política com um comportamento que o aproxima do que seria uma espécie de guru do amor. Por meio dessa nova roupagem, Nando passa a canalizar sua pulsão de vida que antes era destinada à luta social para o sexo. No entanto, à medida que vai novamente estreitando os laços com seus antigos companheiros, ele, paulatinamente, começa um processo de ressuscitação do Nando que foi um dia. Essa transmutação atinge o ápice quando o Nando de ontem se encontra com o Nando de hoje, numa espécie de festa antropofágica, de revigoramento *Sagarânico*, regada a amor e política em homenagem à memória de um outro morto pela luta, Levindo. O Nando que ressurgue dessa operação-situação é o que podemos chamar de Nando “quarupítico”, ou seja, um Nando festivo que incorpora a força de Levindo a si. O restante desse ritual alcança a consagração máxima na cena final quando ele assume a identidade de Levindo.

A festa avança e, com o pretexto de defesa da ordem, da moral e dos bons costumes, é interrompida pela presença dos agentes da lei que estavam à espreita de Nando, buscando uma justificativa para fazê-lo retornar à prisão. No entanto, se antes precisava-se levar Nando para um porão para só aí iniciar seu processo de tortura, agora, depois de estabelecida a nova ordem, pode-se fazer o que quiser em qualquer lugar e a qualquer hora com a certeza da falta de punição. É por conta disso que o levam até a praia e decidem ali dar cabo de sua vida. Violentam seu corpo por inteiro e, quando nada mais resta, o abandonam à beira-mar para morrer asfixiado, afogado pelas ondas da praia. Porém, é resgatado por seus companheiros de luta que o levam para casa e testemunham seu processo de recuperação física, porque, no âmbito psicológico, sua estrutura psíquica encontrava-se ainda mais debilitada devido ao

novo arsenal de traumas implantados. É já no capítulo sete, intitulado “O mundo de Francisca”, que as sequelas traumáticas da violência vivida por Nando ficam mais evidentes:

- Tem alguma coisa que te doa no corpo? Ou uma preocupação que não quer nos contar? Diga, Nando, tem alguma coisa te atormentando?

Nando fez que não com a cabeça. Se ele ao menos pudesse explicar. Aquela sangria de trevas tinha aberto nele um vazadouro. A solução era só uma, começar a voltar, a recolher as águas, engolindo os riachos que tinham entrado pelos lados, restituindo às nuvens as chuvas caídas, me espremendo, me afinando com jeito as margens onde eu cabia menino, alargando as beiradas um pouquinho só. Enquanto isso o coco boiando no rio, tingindo o rio para que não se perca o negro.

- O que eu acho – disse Djamil – é que uma consulta tranquilizaria todo o mundo. Deve ser só estado de choque e esse olho.

- E a perna dele – disse Margarida.

- Eu vou – disse Cristina. – Eu trago um médico de absoluta confiança, Hosana.

O esforço de tornar arroio infante um rião imenso, de destrançar os fios d'água a distribuir por grotas e grotões, de se espremer ao ponto de vomitar do leite jacarés e pirararas até virar lagoa com biras de Colômbia e Venezuela. A lagoa estendida como espelho negro na cara do céu.

- Então – disse o médico - está se sentindo bem?

- Bem, muito bem – disse Nando.

- Agora, escute – disse o médico - o que preocupa seus amigos é seu ...esquecimento. Talvez seja penoso, mas tente se lembrar. Você foi espancado, na praia, espancado brutalmente, se lembra?

-Lembro. (CALLADO, 2006, p.530-531)

Um dos mais violentos choques mentais deflagrados contra Nando, o trauma que se instala nele, após a tortura na praia, deixa-o em silêncio, com os olhos a vagar pelo ambiente em busca de referenciais. Falta-lhe a princípio a fala, que não só por fatores fisiológicos, mas também psicológicos, não consegue se materializar. Enquanto isso, à moda de um rio caudaloso, sua memória flui, traz à tona episódios de seu passado, mistura-se com outras águas temporais e o faz percorrer espaços completamente distintos daquele em que está inserido. A desordem do seu pensar soma-se ao seu corolário sintomatológico traumático, ratificando sua classificação como personagem mutilado no âmbito psicológico.

Nando, Libânio, Bonifácio, André, Severino Gonçalves, Manuel Tropeiro, todos são ruínas alegóricas desses tempos sombrios. Por meio de seus traumas individuais, recompomos, através da manipulação estética de Callado, o trauma coletivo da nação. Suas mutilações psicológicas revelam que os crimes cometidos pela ditadura vão muito além das fronteiras do palpável e do perceptível a olho nu. São crimes que ainda estão a vagar emudecidos em nosso imaginário. São silêncios que nos acompanham e que nem sequer sabíamos que os hospedávamos. São engasgos de memória que saltam do inconsciente revelando que o que está à mostra nem sempre é.

Callado, por meio da manipulação do recurso alegórico, consegue expressar, através de sua ficção, uma denúncia política sobre uma das épocas mais nefastas de nossa história. Suas personagens não são espelhamentos da realidade, mas criações estéticas que refletem o debate ético em torno desse tema. Daí emergirem de Quarup tantas mensagens sutilmente colocadas nas entrelinhas de seu processo de criação, informações que metonimicamente assumem, às vezes, a forma de uma única palavra, mas que são capazes de abrigar um universo semântico abissal de tensões. É por conta disso que comprovamos o quanto a temática da mutilação psicológica está imbricada ao processo de construção de Quarup.

5.4 A personagem Mutlada no âmbito psicológico em Yaka

Como nosso trabalho fundamenta-se num exercício de Literatura comparada, após investigarmos esse tema dentro de uma obra do sistema literário brasileiro, é chegado o momento de finalizarmos a análise identificando a mutilação psicológica das personagens sob o poder do autoritarismo dentro de um outro sistema, o angolano. O que nos interessa é perceber quais estratégias formais Pepetela utilizou, em *Yaka*, para desenvolver esse tema que também discute uma chaga traumática que habita a memória nacional e afeta diretamente a constituição identitária de seu povo.

Segundo Heloísa Toller Gomes, a obra literária “é uma fecunda via de entendimento se a ligarmos a outras com as quais se apresentam possibilidades de ligação” (1981, p. 27 apud NITRINI, 2010, p 240). É pela via do confronto, do estabelecimento de pontes com o diferente, que conseguimos identificar as centelhas que podem revelar pontes invisíveis entre os dois sistemas literários que viveram

longos períodos sob a égide de governos autoritários. É através desse método comparativo, que dialoga com textos críticos de outras searas científicas como a da História, a da Sociologia e a da Psicologia, que descortinamos, no corpo das personagens alegóricas, as lesões psicológicas provocadas pelas ditaduras brasileira e salazarista.

No caso do sistema literário angolano, essas chagas ficaram mais expostas após o fim do domínio colonial na década de 70. A partir daí, a consciência de ruptura com o sistema autoritário gerou uma necessidade nos autores de ficção de se deter sobre o passado da nação, de vasculhá-lo, com o intuito de compreender os traumas que a afetavam. Nesse contexto, alegoricamente, é como se a nação deitasse no divã em busca de si, investigasse os desvãos de seu passado e, só depois disso, iniciasse um processo de elaboração do que se viveu por meio da emissão de um discurso que, além de literário, também é libertador. Segundo Rita Chaves, em *Angola e Moçambique: Experiência colonial e Territórios literários*,

Compreender a relevância da proposta de recuperação do passado, mesmo que tal processo se faça através de uma reinvenção, pressupõe desvendar a natureza do colonialismo, atentando-se para dados que, ao ultrapassar a esfera da exploração econômica a que foram submetidos os povos oprimidos, exprimem a política de despersonalização cultural própria da empresa. Em estudos dedicados à relação entre racismo e cultura, Frantz Fanon lança luzes sobre vários aspectos desse problema, apontando as estratégias de inferiorização do dominado como fundamentais para a justificação das desigualdades a serem perpetuadas pelo colonialismo ainda que o discurso procurasse difundir as hipóteses de redução e até extinção das mesmas. (CHAVES, 2005, p. 46)

O que Chaves destaca é que a literatura cumpre um papel decisivo para colapsar as instâncias daquilo que Fanon delimitou como sendo um grande processo de submissão cultural. Destacamos o termo grande, pois sabemos que envolvem distintas estratégias e atores sociais. Uma delas é a da desvalorização cultural do dominado, uma tática que, além de desligá-lo de seu passado, ou seja, exilá-lo de sua própria história, também tinha a função de perpetuar sua condição de pária no mundo, de sujeito que vive a vagar em busca de uma condição utópica de civilizado. Outra que ocorre de forma concomitante à anterior, que inclusive a complementa, é a de que, apesar das diferenças raciais, dos abismos entre colonizador e colonizado, todos

faziam parte de um mesmo império, de um uma mesma coloração no mapa-múndi⁵³, de um mesmo domínio territorial miscigenado.

A miscigenação, essa mistura “harmônica” das raças, é um dos temas centrais da obra do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. Em *Casa Grande e Senzala* (1933), ele defende a miscigenação como elo, como resultado de intersecções entre esses dois mundos socialmente tão distintos e ainda a alça à condição de principal responsável pela democracia racial brasileira. O que hoje reconhecemos como violências de ordem, moral, física, sexual e psicológica, na época, foram captadas por ele apenas como pequenas extrapolações, exageros comedidos, cóleras maltratadas, nada que interferisse negativamente nas “linhas harmônicas” da moldura social de nossa nação formação.

Mediante isso, percebemos que, rapidamente, a sociologia de Gilberto Freyre (que nem sequer explicava de fato nossa realidade nacional brasileira), direta ou indiretamente, passou a ser incorporada aos discursos dos grandes líderes dos impérios neocoloniais. Nesse contexto, a miscigenação tornou-se uma bandeira defendida por muitos países imperialistas, já que era uma espécie de justificativa “científica”, um antídoto contra qualquer tipo de rebelião social. Se todos são filhos da mistura e com ela convivem “harmonicamente”, não há motivos para se fazer contestações a esse projeto de nação alicerçado no “respeito” às diferenças.

Parafraseando Marx, podemos dizer que a miscigenação é um recurso alienador potente, é uma espécie de ópio das nações que têm na desigualdade étnica a origem de grande parte das suas desigualdades sociais. Brasil e Angola são dois países que, por muitas décadas, tiveram o grito de denúncia do racismo sufocado por este instrumento ideológico que, além de entorpecer seu povo, travou severamente grandes movimentos de transformação social. Além disso, é importante ressaltar que

⁵³ Benedicte Anderson, em *Comunidades Imaginadas*, destaca o papel do mapa enquanto logótipo do imperialismo. Segundo ele, isso nasceu de uma “forma bastante inocente – pela prática de os Estados imperiais pintarem as suas colônias nos mapas com cores imperiais. Nos mapas imperiais de Londres, as colônias britânicas eram geralmente vermelho-rosa, as francesas eram azul-roxo, as holandesas castanho-amarelo, e por aí a fora. Pintada desta maneira, cada colônia parecia ser uma peça separada de um puzzle. À medida que este efeito de puzzle se tornava normal, cada “peça” podia ser inteiramente destacada do seu contexto geográfico. Na sua forma final, era possível retirar por completo todas as indicações explicativas: as linhas de latitude e longitude, os topónimos, a sinalização dos rios, dos mares e das montanhas, os vizinhos. Era puro sinal, e já não a bússola do mundo. Com esta forma, o mapa foi introduzido numa série passível de reprodução infinita, passível de transposição para cartazes, selos oficiais, cabeçalhos de cartas, capas de revistas e livros, toalhas de mesa e paredes de hotel. O mapa-logo, reconhecível de imediato e visível por toda a parte, penetrou profundamente na imaginação popular, convertendo-se num emblema poderoso para os nacionalismos.” (ANDERSON, 2005, p. 233-234)

as ações racistas, na maioria das vezes, agem nos subterrâneos sociais, de maneira velada e linguisticamente ambígua. No Brasil, por exemplo, uma das provas desse aspecto sorrateiro do racismo é o fato de, na história republicana, sua existência só ter sido reconhecida de maneira pública e oficial por um presidente, Fernando Henrique Cardoso, anos após o centenário da assinatura da Lei Áurea.

Em Portugal, Salazar rapidamente se apropriou desse conceito e muito o utilizou para aumentar sua dominação sobre os territórios coloniais do império. Qualquer manifestação contrária a sua autoridade era um ataque à miscigenação e conseqüentemente a toda a ordem social que dela emanava e também se beneficiava. Luiz Schneider, em *Charles Boxer: raça e racismo no Império Português ou a erudição história contra o regime salazarista*, cita que, na obra de Charles Boxer, historiador britânico e severo crítico dos estudos de Gilberto Freyre, há o registro de uma entrevista concedida por Antônio de Oliveira Salazar à revista britânica *Life*, em que ele afirma que os contatos entre os colonizadores portugueses e os povos originários “jamais envolveram a menor ideia de superioridade racial ou discriminação”(BOXER, 1967, p. 35 apud SCHNEIDER, 2013, p. 254). Ou seja, Salazar, sob a bandeira da miscigenação, da paz social por ela gerada, esconde o rastro de sangue e destruição deixado pelas cruzadas comerciais portuguesas, objetivando se fazer crer que a história entre portugueses e colonizados havia sido assentada sob um espírito de paz, respeito e cordialidade.

Schneider salienta ainda que Boxer é um dos historiadores pioneiros a popularizar um tema que já aparecia no debate acadêmico da época, mas que ainda não era investigado de forma sistemática: o da questão racial na história da expansão lusitana ao longo da Era Moderna. Segundo ele, Boxer investiga o Império luso em todas as suas longitudes e latitudes, trazendo à tona violências, desrespeitos e discriminações raciais praticadas contra os povos colonizados. Em *Race relations in the Portuguese Colonial Empire*⁵⁴, Schneider ainda aponta que ele ataca frontalmente o lusotropicalismo freyriano, muito usado à época por Salazar para justificar a implantação de sua política uniformizadora, pluricontinental, assimiladora e disseminadora de uma mística luso-cristã que se estendia “do Minho ao Timor” (LÉONARD, 1999, p. 42).

⁵⁴ Relações raciais no Império Colonial Português.

Portanto, como nosso trabalho nesta etapa está centrado em investigar as personagens de Yaka mutiladas no âmbito psicológico pela ditadura salazarista, é necessário focarmos as passagens que põem em evidência a elaboração estética dessa realidade traumática. É por meio desse exercício de delimitação que identificamos o racismo, tão cinicamente negado por Salazar, como um dos principais temas desencadeadores de traumas nas personagens desse romance de Pepetela.

Mais do que ocasionar uma lesão psicológica individual, percebe-se que o racismo desencadeou traumas, na esfera do coletivo, que afetaram severamente as relações sociais angolanas. Logo, se a literatura de Pepetela “traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado” (CHAVES, 2005, p.45), é natural que os episódios racistas imbricados na história da nação emerjam na matéria literária, revelando a dimensão dolorosa dessa chaga social e psicológica. É principalmente através do confronto com a diferença, com um outro que detém traços étnicos distintos dos seus, que as personagens de Pepetela sentem o efeito do racismo em suas vidas. Isso fica evidente, por exemplo, no diálogo abaixo entre Alexandre Semedo e Chico, seu neto mestiço e bastardo:

- Bem, avô... Não sei se lhe posso chamar assim...

- E como me vais chamar então? Senhor Semedo? Chama-me avô.

- Obrigado. É que o Huambo não dá para viver. Está a ver a minha cor, não é? Fui recusado para o serviço militar. Como tenho o quinto ano do Liceu, seria furriel. Parece que não queriam um furriel com a minha cor. Alegaram fraca compleição física. E estão a chegar muitos recrutas, vindos de todos os lados. Então a cidade está muito perigosa. Os recrutas metem-se com as pessoas de cor nas ruas, qualquer dia vai haver problemas. O pai mandou-me para Benguela, que sempre é mais tolerante, diz que a cidade é mestiça. (PEPETELA, 2006, p. 245)

Conforme Mota, “a psique individual está entrelaçada com os aspectos históricos, sociais e culturais” (2019, p.35) que regem a vida do sujeito. Diante disso, o racismo pode ser compreendido como um mal social que atravessa a coletividade e desagua na vivência particular do indivíduo. Ele é algo da esfera do ideológico que se torna perceptível a partir da materialização do confronto preconceituoso desse eu com o que lhe é diferente. Na cena acima, é pela via da caracterização étnica das personagens, ou seja, da instrumentalização do pormenor para indicar diferenças, que vamos, paulatinamente, compreendendo o malabarismo estético do autor para comunicar os efeitos angustiantes do racismo na vida de Chico. Inclusive, Pepetela denuncia o aspecto velado desse vocábulo quando opta esteticamente por não o

inscrever no texto, mas apenas sugeri-lo indiretamente como deflagrador das ações discriminatórias vividas pelo jovem.

Conforme o relato do neto de Alexandre, o Huambo tornou-se um espaço tão inóspito para pretos e mestiços que ele teve que abandoná-lo como forma de sobrevivência. A realidade traumática que o circundava era tão devastadora que, mesmo não estando mais nela, mas em outra um pouco menos racista, continua agindo como se na primeira ainda estivesse. Isso se reflete na sua conduta com Alexandre, a quem ele tem dificuldade de tratar como avô, principalmente, por ser um homem branco. As reticências de seu discurso direto revelam silêncios embotados de constrangimento por sua condição étnica perante um branco, mesmo sendo este um ascendente seu. É um homem traumatizado por uma vida de perseguições, interdições, negativas e exclusões, todas atravessadas pela questão racial. Seu corpo não presta nem para o serviço militar, já que sua condição de mestiço não inspira confiança. Chico é uma espécie de síntese das vulnerabilidades que derrubam por terra todo o pensamento luso-tropicalista que permeava os discursos políticos salazaristas, mas que em nada se assemelhavam a sua *práxis* governamental. Após Chico, outra personagem que se soma ao grupo dos mutilados psicologicamente é Canivete. Vejamos sua aparição relampejante no enredo da obra:

- Ó Canivete, parece que queres levar uma cabeçada! Cava direito, filho da puta. Não vês que assim a vala fica torta? Depois tens de entortar o cano para caber aí e vai entortá-lo com o teu cu. (...)

Os trabalhadores cavaram com força e a vala estava quase pronta. O trabalho era abrir a vala para se depois fazer a ligação de água da casa em construção à rede da cidade. Havia ainda que se pôr os tubos, fazer as ligações e tapar a valas. Depois os técnicos faziam o resto. Ele só tinha de orientar os trabalhadores para cavarem e montarem os tubos. A vantagem deste trabalho era passar-se na rua. Podia ver o movimento dos carros e das bicicletas, às vezes um amigo parava para conversar um bocado. O resto do tempo passava em pensamentos e a afastar as moscas.

- Andem mais depressa para irmos almoçar. Não saem daí sem abrir essa puta dessa vala. E é quase meio-dia e meia. Vocês só mesmo à porrada!

Os trabalhadores voltaram a aumentar o ritmo. Não me gramam, mas estou-me cagando. Têm medo, é o que interessa. Aquiles tinha a percepção que não deixava as pessoas indiferentes. (PEPETELA, 2006, p. 159-161)

Apesar de ser bastante fugaz, a presença de Canivete revela a condição de um homem traumatizado e escravizado que nem sequer tem mais anseios ou forças para romper com o ciclo de violências que sofre no ambiente de trabalho comandado por Aquiles Semedo. Além da ameaça física de levar uma cabeçada, há

uma sequência de insultos pejorativos, regados a palavrões, que contribuem severamente para aumentar seu sofrimento e, conseqüentemente, ratificar sua condição de mutilado. Por mais que se esforce para desempenhar suas funções, perante os olhos de Aquiles, continuará sendo visto pelo chefe como um preguiçoso. Essa era uma estratégia muito comum de exploração adotada pelo colonizador para exaurir por completo a força de trabalho do colonizado. Situações como a de Canivete guardam intrínseca relação com o que afirma Albert Memmi quando evidencia que “o colonizado, qualquer que seja a função que assuma, qualquer que seja o zelo com que a ela se dedique, nunca será nada além de preguiçoso” (2007, p. 119). Canivete é a ilustração literária, a elaboração estética do que Memmi captou do real.

A prova de que Canivete e os demais, que nem nome têm citados, não eram preguiçosos está na própria fala do narrador que descreve estar a obra quase pronta. Aproveitamos o ensejo temático dessa observação para sublinhar que, se por um lado, a ausência de nomes dos companheiros de Canivete os despersonaliza, por outro, a revelação do seu indica uma condição traumática imposta pelo colonizador ao colonizado: a do apagamento de sua identidade pessoal por meio da objetificação de seu nome. Tal processo consiste em trocar os nomes próprios angolanos, que traduziam individualidades e linhagens ancestrais, por outros substantivos comuns como barra, sabão, pente, colher para designar esses sujeitos, uma operação traumática severa que visava à aniquilação completa desse sujeito, já que seu processo de objetificação havia se estendido até a raiz de sua identidade, seu nome. (MEMMI, 2007)

Segundo Pires Laranjeira, o nome “é condição *sine qua non* de existência, uma vez que nada pode existir sem nome e todas as coisas, homens incluídos.” (LARANJEIRA, 1995, p. 148). Logo, ao denominar o trabalhador como Canivete, Aquiles expressa mais uma faceta das relações de poder entre colonizador e colonizado. Aliás, sempre que nos reportarmos a esse tema, é interessante destacarmos que, conforme sublinhou Foucault (2014), essas relações obedecem sempre a uma lógica unidirecional que parte sempre dos governantes e se encerra naquilo que eles entendem como escória social, a base da pirâmide. No caso de Angola, essas relações de poder se iniciam a partir das estabelecidas entre Salazar e seus subalternos diretos e se estendem até aquelas que estão situadas próximo à base da pirâmide social, como é o caso da que envolve Aquiles, um branco olheiro de obra, e seus empregados pretos. É por conta de encontrar-se envolvido nesse

emaranhado traumático de sofrimentos que Canivete passa a compor o grupo das personagens mutiladas no âmbito psicológico pela ditadura salazarista, grupo no qual também será feita a inserção de Tyenda, o filho de Vilonda, conforme poderemos constatar a partir da seguinte passagem:

Tyenda voltou para a onganda numa forma muito estranha. Vilonda estava no alto do rochedo azul quando o viu. Não andava, mais corria. Tantas saudades de casa? Mas Tyenda nem olhava para os lados, corria na direção dele, se subir assim o morro, vai cansar muito, mas Tyenda evitou a onganda e subiu a direito ele, tem qualquer coisa, é essa angústia do peito e o agitar da namulilo. Vilonda se levanta, o filho ofegante deu a volta ao rochedo e subiu por trás, mal o cumprimentou, esqueceu os costumes, gritou quase sem fala de tanto cansaço:

- Ai, pai, ai, pai, o que está a passar na terra dos teus antepassados...

-Que se passa na terra dos teus antepassados? E é assim que se cumprimenta o pai?

- Estão a matar gente, os brancos estão a matar gente. Todos, todos...- Aqui ninguém nos faz mal, Tyenda.

Vilonda não insiste mais na falta dos cumprimentos devidos. Pega no braço do filho, obriga-o a sentar no rochedo. Tyenda tenta afastar dos olhos os luars de medo e horror escritos nele. (PEPETELA, 2006, p. 172)

Observando os gestos de Tyenda, antes de sua palavra, percebe-se neles a presença do horror e do desespero típicos da situação de trauma. A sutileza da informação de que ele “tenta” afastar dos olhos os luars revela o quanto aquilo tudo já o lesionou no âmbito mental. Sua fala é desesperada, passa por cima dos rituais de respeito aos seus ascendentes para denunciar o caos. Como o discurso de Libânio, do romance *Quarup*, que consegue sintetizar numa frase um grito de denúncia, o de Tyenda, num exercício de concisão típico dos traumatizados, comunica os horrores da necropolítica racista de Salazar. De forte impacto psicológico, o terror causado nessas populações é uma peça fundamental na desarticulação desses cotidianos dentro dos regimes políticos ditatoriais. Segundo Aquile Mbembe, “*A característica mais original dessa formação de terror é a concatenação do biopoder, o estado de exceção e o estado de sítio. A raça é, mais uma vez, crucial para esse encadeamento.*” (MBEMBE, 2016, p. 132). Portanto, o racismo é o cimento que está a colar os tijolos desse muro de exclusão que define o lado de quem vive e de quem morre. Na cena adiante, isso fica ainda mais evidente:

- Os velhos dizem eles vão-nos fazer mal em toda a parte. Querem matar todos os cuvale, querem apanhar todos os bois.

- Os brancos são soldados?

- Todos com farda. Uns têm farda de soldado, outros de administrador.

Tyenda não sabe explicar mais, está esgotado. O pai leva-o para a onganda, lhe dá água e leite, deixa-o a dormir. Manda chamar as mulheres e Ngonga, para contar as notícias. Ouviram-no, soltando só exclamações assustadas. (PEPETELA, 2006, p. 174)

Logo, Tyenda é uma personagem traumatizada com a violência das políticas salazaristas. Ao denunciar uma postura assassina do governo (que ele desconhece diretamente) da qual ele e, conseqüentemente, seu povo eram os principais alvos, fica nítido o motivo da agitação da personagem. Ele nem sequer parece estar dialogando com os vivos, mas com aqueles que já enxerga como mortos. Um fato revelador de sua fala é a descrição que faz dos soldados. Nela, ele enfatiza a cor da pele, ou seja, que são homens brancos que ocupam distintas funções dentro da administração salazarista. Alguns são soldados e outros são administradores, mas em essência todos constituem o corpo violento da administração colonial, ou seja, de um Estado autoritário branco e racista. No final da cena, Tyenda é descrito como esgotado, alguém sem forças diante da condição de mira imputada ao seu corpo. Além disso, neste caso, o trauma soa como antecipação do destino trágico que a violência racista colonial o reserva e fará de seu pai Vilonda o próximo traumatizado:

Quando passou o êxtase do cansaço e levantou, então aí, começou a tremer de medo. Antes não tinha tido, tudo rápido demais para trazer com a onça o medo que arrepanha as tripas. Mais tarde tirou a pele da onça, os dentes e as unhas, com que fez colares, um para ele, outro para Tyenda quando crescesse.

A cena de quinze anos atrás veio com os homens armados que apareceram lá embaixo do lado direito. Do alto do rochedo azul onde agora permanecia todo o dia imóvel, viu os homens avançar para a margem. O sol pousara nos canos oleados das armas e não mais os largara, como não mais os largaram os brancamarelos da pele da onça agachada para o salto. Levantou no alto do penhasco quando viu Tyenda sair das sombras das árvores e ficar parado. Tyenda estava contra o sol e não podia ver o gesto dele com a azagaia a indicar, esconde-te. Viu o branco grande levar à arma à cara e Tyenda saltar. O estouro do tiro veio depois. Viu Tyenda correr para a Onganda e rebolar no chão. Levantar, atingir os primeiros rochedos e aí ficar dobrado para trás, os braços no ar, o colar-amuleto com os dentes e as unhas da onça brilhar como as armas deles e os olhos amarelos dela e como a areia faiscante nos rochedos negros e cair para trás lentamente, lentamente, os braços abertos como o pássaro estranho que paira à tardinha despedindo terrores brancos e a nuvem de pó fininho se elevar no azul límpido sem vento ao tocar o corpo de Tyenda que rebolou e levantou mais nuvenzinhas de pó fininho, até o sol se fixar de vez no corpo negro dele e no colar do pescoço.

O grito de Vilonda rasgou o azul do céu e fez estremecer o morro escarpado e os rochedos. (PEPETELA, 2006, p. 198)

Do trauma de Vilonda, o que se extrai não é só a perspectiva de um luto paterno, de uma experiência de perda familiar, mas a da existência de uma conjuntura governamental que aponta os canhões de sua necropolítica na direção dos corpos pretos. É o racismo que move o desejo de Aquiles para assassinar o jovem cuvale. É ele quem o autor denuncia quando ressalta o confronto entre o corpo negro de Tyenda e os corpos brancamarelos de seus assassinos. É uma cena descrita com poeticidade, com entrecortes de memória, com *flashbacks*, com símiles inclusive que associam os braços abertos de Tyenda a uma confiança de espionagem aérea sob a aldeia mucubal. O grito dilacerante de Vilonda, que rasga tudo o que está a sua frente, manifesta uma parte da dimensão da lesão que se abateu sobre seu aparelho psíquico, dá a dimensão de algo tão devastador que o impediu de elaborar o acontecido. É por conta disso que podemos classificá-lo como mais uma personagem a compor o quadro de mutilados psicologicamente pela ditadura salazarista em *Yaka*.

Por fim, a última personagem a compor esse grupo é o velho soba Moma, vizinho de Bartolomeu. Ao ser denunciado pelo genro de Alexandre como acobertador de líderes catequistas protestantes, disseminadores de ideias contrárias ao catolicismo salazarista, ele tem sua casa invadida pela PIDE. Antes de ser levado para a prisão, testemunha uma série de violências desferidas contra seus parentes e descendentes. A violência que se abate sobre ele e seus parentes é de tal magnitude e tão intempestiva que se reflete na própria sintaxe. São narrações de episódios de ação, entrecortados por vírgulas, revelando a habilidade estética do autor em lidar com a captação da velocidade com que se deram as cenas traumáticas. É essa pressa sintática que comunica esteticamente a angústia da personagem diante do testemunho de tantos fatos insólitos, acontecimentos que a impedem de elaborar o que presencia, gerando-lhe no íntimo traumas severos:

Moma no chão gemendo e chorando eu não fiz nada, sou amigo dos brancos, os tiros servindo lá dono Bocoio de música de fundo para os gritos e os sons cavos das coronhadas nas costas e na cabeça, não dispara nós vamos, não dispara, , onde estão as armas que não vêem, onde estão as armas desse exército clandestino, são estes porrinhos, estas bengalas de velho, as armas devem estar enterradas, pega masê fogo à cubata para iluminar as cenas e Guilherme mulato obedece., labaredas subindo para o ar, se enterraram as armas nas cubatas as munições vão explodir, afastem-se, afastem-se, vermelhos-laranja subindo beijar o azul-escuro do luar, nuvens alaranjadas na Lua de ouro-prata, beijo da traição, a cara de Bartolomeu contorcida pelas chamas, sorriso esgar na cara magra de rato, um império, tudo por um império, (PEPETELA, 2006, p. 274-275)

A desordem sintática reflete o que se opera na consciência da personagem traumatizada Moma. As cenas se sucedem destacando os rasgos de violência e ódio que nos ajudam a compreender o quanto de sangue há nos pilares dos pequenos impérios que formam o grande imperialismo luso. O império de Bartolomeu, assentado sobre a mentira e o declínio moral, é pilar de sustentação do império salazarista. Dessa forma, demonstra-se, mais uma vez, a materialização das relações de poder sob o ponto de vista da biopolítica, mas, além disso, também se ressalta o ponto máximo de decrepitude de suas ações: o momento em que ela se lança sobre os corpos não mais só com o ensejo de controlá-los, mas também de aniquilá-los. O soba Moma exemplifica a aplicação da necropolítica no contexto social. É por meio dele que se percebe a materialidade dos efeitos nefastos e traumáticos de seu uso por parte dos dirigentes autoritários.

Portanto, Moma, Canivete, Vilonda, Tyenda e Chico, todas personagens pretas, com maior ou menor grau de melanina, demonstram, pelos caminhos mais distintos, as facetas violentas do autoritarismo salazarista e seus efeitos nefastos na vida da população angolana. Por meio dessas personagens, percebe-se o quanto o racismo foi instrumentalizado a serviço da manutenção do poder ditatorial e colonialista. Através delas, nota-se a dimensão das chagas psicológicas que afetam a nação tanto no plano individual, dos que a constituem, como no coletivo. É por conta disso que podemos afirmar o quanto o trabalho de Pepetela reverbera a ideia de Bakhtin de que uma obra de arte autêntica deve se valer da capacidade de orquestrar o plano formal com o plano ético.

Em suma, concluímos essa última etapa de nosso trabalho comparativo percebendo que tanto Pepetela quanto Callado procuraram enxergar, na materialidade da personagem, a possibilidade de construir alegorias potentes sobre os traumas que se abateram sobre suas nações. Mesmo advindos de realidades nacionais distintas, os dois autores se encontram no que tange à maneira de compreender, esteticamente, seus personagens como elementos da narrativa que também exercem o papel de ruínas alegóricas de outros tempos históricos. Seja um personagem protagonista, seja outro de perfil bastante secundário, às vezes restrito a uma linha narrativa, o que aqui importa é perceber o quanto ele contribuiu para comunicar a dimensão dos traumas que os governos autoritários deflagraram sobre essas nações. As práticas de tortura, os assassinatos, o terror, as tragédias, as violências reveladas para além do físico apontam que muito ainda há de se investigar

sobre esse tema da mutilação psicológica nas literaturas desses dois autores. O que fizemos aqui, conforme a teoria do inconsciente freudiano, foi apenas vasculhar o que está na borda do *iceberg*, pois muito ainda há nas franjas desse território a ser descoberto. Sigamos...

6 CONCLUSÃO

À moda de uma confecção cartográfica, a pesquisa que aqui se conclui aproximou continentes, criou atalhos, exumou memórias, ampliou territórios, fez boiar corpos mortos e provou que muitas ainda são as rotas que estão para ser descobertas no que tange ao universo da crítica literária de ficção. O que iniciamos não se pretende como fim, mas apenas ponto de paragem de novas cartografias que consigam mostrar o quanto a pesquisa acadêmica é importante não só para o restrito universo científico, mas também para o que está além dos muros das fronteiras acadêmicas, que tantas vezes impactam as rotas de contato entre Universidade e Sociedade.

Num mundo onde a referencialidade torna-se uma imposição e a palavra é cada vez mais ameaçada e condenada a não abrigar sentidos, a literatura emerge como sendo essa ilha, esse bálsamo, esse relicário de alegorias capaz de nos fazer fluir pelo e dentro do tempo. É pela sua carga metafórica, figurativa que ela irrompe contra a dureza desse asfalto lexical monológico para trazer à luz polifonias, memórias e histórias de outros que tiveram suas vidas ceifadas por conta das palavras que proferiram. É essa capacidade de ressuscitação pela palavra que nos levou a eleger *Quarup* e *Yaka* como *corpus* dessa pesquisa.

E quem diria que, entre *Quarup* e *Yaka*, haveria tantos fatos a serem descobertos? *Quarup*, ritual indígena do Xingu brasileiro, feito com um tronco de uma madeira-homem, pedaço de árvore fundida ao espírito de um grande líder, que, após morrer, nela reencarna espiritualmente para ouvir as últimas palavras de despedida dos seus, para só depois disso partir rumo ao infinito. *Yaka*, estátua de madeira das etnias mais recônditas do interior de Angola que passa toda a narrativa a nos observar com olhos de quem assistiu a um século de traumas e dores tão violentas que a palavra parece perder poder para relatar tudo o que testemunhou. Seria *Yaka* um tronco-*Quarup*? Seria *Yaka* também a reencarnação num corpo inanimado dos espíritos vencidos de outrora, que, mesmo reencarnados, permanecem imobilizados pelos choques que interrompem o devir de seu devir?

Logo, mais do que títulos literários, essas palavras que denominam esses dois troncos-estátua são calcificações de memória, são resíduos de culturas milenares, são ruínas doutros tempos que aqui foram resgatadas para auxiliar na compreensão de um outro momento de dor e opressão desses povos: o do encontro de suas vidas com o autoritarismo ditatorial. Nesse contexto, *Quarup* e *Yaka* são

pinçados desses escombros para também ressuscitar outros mortos, outros corpos-memória, outras vidas condenadas ao desaparecimento, outras versões que o discurso oficial relegou propositalmente ao esquecimento. É por conta disso que são consideradas obras literárias singulares das culturas de suas respectivas nações, e nossa pesquisa confirmou suas potencialidades.

Se Walter Benjamin constatou que a realidade moderna do início do século XX era regida pelo choque, pelo embate, conseguimos provar que, mesmo depois de Auschwitz, Hiroshima e Nagasaki, na contemporaneidade, ela ainda assim permanece. Foi através da busca de compreender as fissuras geradas por este choque que empreendemos uma pesquisa que amplia o olhar sobre o literário, mais especificamente o alegórico, investigando-o a partir do recorte da violência, mais detidamente, o da mutilação oriunda tanto da ditadura militar brasileira quanto da salazarista sobre os corpos das personagens de ficção. Assim como Baudelaire registrou as agruras de seu tempo em sua poesia, confirmamos que Callado e Pepetela, por meio de *Quarup* e *Yaka*, também demonstraram o potencial que a literatura tem para elaborar esteticamente as vivências traumáticas de suas nações, ou seja, de inscrever no literário as marcas de seu tempo.

Flávio Kothe salienta que “a própria obra literária é a caveira que sorri na morte que ela é. Suas órbitas vazias permitem olhar o obscuro, que elas já olharam, mas elas mesmas não olham mais” (1976, p.43). Aproveitamos o ensejo para ratificar o quanto *Quarup* e *Yaka* são caveiras destes tempos sombrios e o quanto a investigação das mutilações sofridas nos corpos das personagens revelam as interdições morais, os desesperos, os medos, os silêncios e os emudecimentos traumáticos que afligiram essas nações. À moda de um corpo físico morto, a “obra-cadáver” que ali está para ser dissecada tem na personagem o ponto alto da denúncia que ainda pretende fazer. É na somatória dos arranjos estéticos envolvidos em sua composição, no feixe de hematomas morais, físicos e psicológicos que os corpos das personagens passam a hospedar tanto a multiplicação das camadas de sentido quanto a revelação de silêncios gritantes e clamores emudecidos dessas épocas de dor e pólvora.

Portanto, ao iniciarmos a pesquisa, nossa primeira grande dificuldade foi a de estabelecer limites entre as fronteiras éticas e estéticas. Na trilha rumo ao ineditismo, encontramos diversos trabalhos que ora pendiam para uma análise historicista das obras, ora enxergavam a literatura como mera transposição da

realidade. É nesse momento que Bakhtin desponta em nosso trabalho à maneira de um *fiat lux* a nos mostrar os ditames que regem o campo da forma e o da expressão. É por meio dele que passamos a enxergar a alegoria como uma manifestação formal da expressão. Diante disso, captamos os argumentos necessários, no entrecruzamento com outros olhares, para fundamentar a compreensão de que a personagem alegórica é a materialização formal da expressão não só do tempo presente que está inserido na obra, mas também do passado que lhe subjaz. É a partir desse olhar que o conceito de ruína alegórica de Walter Benjamin se cruza com a discussão dialógica de Bakhtin sobre forma e expressão literárias, obtendo como resultado o surgimento de uma personagem alegórica não só capaz de revelar o discurso de um outro qualquer, mas também de um outro que foi censurado, silenciado e que enxerga nesse retorno a oportunidade de denunciar o que lhe foi interdito em outras épocas.

Depois disso, amparados pelo olhar da Literatura Comparada, que tanto auxilia na identificação das diferenças entre os sistemas literários, optamos por utilizá-la a serviço do mapeamento de suas afinidades. Ressaltamos aqui o compromisso de destacar que afinidade é diferente de igualdade. A demarcação de sentido entre esses dois termos é importantíssima, pois foi ela que deu margem para percebermos que, por mais que houvesse o compromisso alegórico com o resgate histórico, essa mesma ação toma rumos estéticos diferentes na composição das obras dos dois autores. Ou seja, o desamordaçamento desse passado é feito nas duas obras, de forma alegórica, pelo mesmo elemento personagem, porém, obedecendo a lógicas e trajetórias individuais de composição.

Como o tema que rege nossa investigação sobre o alegórico se pauta na investigação da violência praticada pelo Estado autoritário, detemo-nos a identificar as personagens alegóricas envolvidas com esse assunto. Devido ao tema da violência ser um Sertão, repleto de veredas e formas, centramos nosso olhar sobre três categorias de violência, a moral, a física e a psicológica, e passamos a investigá-las à luz das vivências das personagens dos dois romances. Após confrontarmos as personagens colhidas dessa seleção com leituras de Hanna Arendt, Agamben, Hockheimer, Ginzburg, Foucault, Mbembe e tantos outros, notamos que a mutilação, o corte, a ferida causada nelas, mesmo oriunda de situações sócio-históricas distintas, colocavam-nas sob a mesma classificação: a de personagens mutiladas. É a partir desse construto central que passamos a investigar suas subcategorias: as de ordem

moral, as de ordem física e as de ordem psicológica. Optamos por essa ordem porque identificamos que os regimes autoritários primeiro falseiam a realidade moral, para só depois desferir ataques físicos sobre os sujeitos, com a finalidade de sequelá-los também no âmbito psicológico.

Apesar do tom didático que utilizamos para demonstrar o nascimento das subcategorias de personagens mutiladas, é importante lembrar que esse estudo não pode ser generalizado e empregado em toda e qualquer obra, pois ele deriva da análise de recortes específicos de *Quarup* e *Yaka* sustentadas por um permanente diálogo com outras diversas áreas do saber como a História, a Sociologia, a Filosofia, a Psicologia, as Artes e tantas. As descobertas aqui empreendidas são exclusivas desse percurso, surgem dessa dialogicidade do *corpus* com essas outras obras. Isso dá ao nosso trabalho uma consciência de objetividade e singularidade, o que afasta de nosso construto teórico o interesse de criar uma categoria generalista e impositiva.

De posse da fundamentação da categoria personagem mutilada, iniciamos a investigação sob a perspectiva da mutilação moral. Nesse momento, muitos foram os diálogos que travamos com filósofos no intuito, antes de tudo, de compreendermos o que era a moral e sob qual perspectiva a tomaríamos. Optamos por Kant, que, apesar de não ter esse um estudo específico sobre o tema, revelou-se, através da *Crítica da Razão Pura* e de outras obras, como um dos maiores estudiosos de conceitos universais. Como procurávamos algo que fosse comum ao Brasil e à Luanda, notamos que a abrangência do conceito kantiano atendeu às nossas expectativas. Foi por meio de sua universalidade que conseguimos perceber o quanto a ditadura brasileira e a salazarista falseavam a realidade com o anseio de colocar seus inimigos na ilegalidade e na clandestinidade para que fossem capturados pelo Estado. Tanto Callado quanto Pepetela reuniram personagens que foram torturados e caçados como se selvagens fossem. Por meio da elaboração estética, os dois autores criaram situações no enredo nas quais as personagens eram instruídas a obedecer a outros imperativos categóricos destoantes dos universais. Por não seguirem, tiveram suas vidas mutiladas no âmbito moral.

Já no capítulo III, notamos que o corpo da personagem comunica muito mais além do que sua aparência. O corpo é uma espécie de antena de sensações e percepções que pode ser utilizado pelo autor para expor aquilo que muitas vezes as demais palavras que compõem a cena não conseguem expressar em sua inteireza. É com base nesse olhar que passamos a compreender o desempenho alegórico dessas

personagens e sua capacidade de trazer à luz uma série de denúncias sobre as violências físicas praticadas pelas ditaduras de lá e da cá do Atlântico. Pau de arara, câmara frigorífica, eletrochoque, bombardeio, perfurações à bala, socos, chutes e pontapés são alguns dos instrumentos da violência responsáveis pelo conjunto de mutilações que afetam as personagens desses dois romances. Mais do que investigarmos essas violências, revelando todo o tecnicismo nelas empregado, também constatamos que elas estão intimamente vinculadas ao controle biopolítico dos cidadãos nas ditaduras e que, geralmente, descambam para algo situado além do controle desses corpos, algo da esfera de sua aniquilação plena, ou seja, do algo do universo da necropolítica. Tanto em *Quarup* quanto em *Yaka*, os efeitos dessas políticas de controle e destruição do corpo do outro são elaboradas esteticamente e estão incorporadas à constituição das personagens que padecem desse tipo de mutilação.

Por fim, no capítulo IV, percebemos que a personagem, por menos complexa que seja conforme a classificação de Forster, pode ser portadora de um dizer psicológico traumático. É dessa forma que notamos que o trauma que habita os corpos das personagens de *Quarup* e *Yaka* descende de um de ordem nacional que os sistemas autoritários impuseram a essas nações. De representação estética multifacetada, o trauma materializa-se nas vivências das personagens dos dois romances por meio dos silêncios, das pausas, dos esquecimentos dos recalques, dos emudecimentos, dos olhares parados e de muitas outras formas de manifestação. Mas o que os reúne sobre a mesma subcategoria de mutilado é presença da lesão provocada por um grande dor que seu aparelho psíquico não conseguiu elaborar. São dores oriundas de perdas, de quadros violentos diversos e sangrentos que deixam sequelas severas nas personagens, modificando por completo a posição que ocupam dentro da narrativa.

Por fim, confirmamos, por meio dessa explanação final, que nossos objetivos foram alcançados, pois constatamos a presença das personagens mutiladas (as três subcategorias) nos dois romances e destacamos quão múltiplas foram as formas estéticas adotadas para compô-las. Logo, à moda de Benjamin, reunimos essas subcategorias de personagens sob a denominação de personagens mutiladas, mostrando que, mais do que um simples agrupamento, ela é uma constelação alegórica capaz de unir o ontem com o hoje na busca de fazer reluzir outras estrelas que nossos olhares de astrônomos literários ainda não conseguiram captar, mas que

de lá estão a pulsar, a brilhar, à espera de serem descobertas por outros que por essa trajetória decidirem caminhar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988. 555p.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Editora Boitempo, 2004, 144p.
- ALMDEIDA, Guido Antônio de. Liberdade e Moralidade segundo Kant. *In: Revista de Filosofia Analytica*, v. 2, n. 1, UFRJ, 1997, p. 175-202. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/view/404/361>. Acesso em: 23 out. 2022.
- ALVERGA, Alex Polari de. **Inventário de Cicatrizes**. 3. ed. São Paulo: Teatro Ruth Escobar, Comitê brasileiros pela Anistia, 1978, 58p.
- ALVES, Maria José; TIMBANE, Alexandre António. A importância da literatura africana na transmissão da cultura no ensino médio no Brasil. *In: Revista Interfaces*. v.7, n. 2, dez de 2016, p.75-85. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/4392/3239 Acesso em: 21 set. 2023.
- AMARO, Rogério Roque. **O salazarismo na lógica do capitalismo em Portugal**. In: Instituto Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. *Análise social: A Formação de Portugal Contemporâneo*. v. 18. n. 72/74. p. 995-1011. Lisboa: 01 Dez. 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41010367>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. Lisboa: Edições 70, 2005. 284p.
- ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de bolso, 2013, 832p.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 344p.
- AYOUCH, Thamy. Método e loucura da teorização em psicanálise: a busca de figurabilidade. *Rev. bras. psicanál*, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 83-96, mar. 2013. Disponível: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2013000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 09 set. 2023. 2005, 283p.
- ARNOLD, Matthew. **On the Modern Element in Literature**. Aula inaugural na Universidade de Oxford, em 14 de novembro de 1857.
- ARNS, D. Paulo Evaristo. **Brasil: Nunca mais. 10ed.** Petrópolis; Vozes, 1985. 312p.
- ARISTÓTELES. **A Política**. Trad. Mario Gama Kury, Brasília: UNB, 1997. 304p.
- AZEVEDO, Luciana Jaramillo Caruso de. **Trauma e a transmissão psíquica geracional**. *In: Revista Ágora - Estudos em Teoria Psicanalítica (Rio de Janeiro)* v. XXII n. 1 jan/abr 2019 p. 8-18. Disponível em: <http://orcid.org/0000-0001-5627-2636>

EDUARDO PONTE BRANDÃO 2; ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3773-6575>. Acesso em: 13 Ago. 2023.

BATISTA, Suellen Monteiro; Tânia Sarmento, PANTOJA. Torturador e torturado: notas sobre ficcionalização do trauma nos contos pós-64. *In: Revista Olho d'água*. São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, Jul-Dez de 2014, p. 108- 119. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/271>. Acesso em: 23 jul. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998. 439p.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, 335p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Carlos Belson Coutinho. *In: Walter Benjamin e outros. Teoria da cultura de massa*. Intr. Coment. E sele. De Luís Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**, v. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *In: BENJAMIN, W. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 101p.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. *In: BENJAMIN, W. A modernidade*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. 147p.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política A/Z**. Trad. Carmen C. Varriale, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacais e Renzo Dini. 11 ed. Brasília: Editora UNB, 1998, 1358p.

BOCCA, Francisco Verardi. Histeria: primeiras formulações teóricas de Freud. *In: Revista de Psicologia da USP*, São Paulo, 22(4), 2011, p. 879-906. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psusp/a/Ngg6f3Wzpmqm6LfSTqWTVcw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 set. 2023.

BOHLEBER, Werner. Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. *In: Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 41, n. 1, 2007, p. 154-175. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v41n1/v41n1a15.pdf>. Acesso em: 23 set. 2023.

BRETON, David Lê. **A sociologia do corpo**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2007. 104p.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 256p.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. 1 ed. esp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, 553p.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. O discurso indireto livre em Machado de Assis. *In: Machado de Assis em linha*. Ano 3, n. 6, dez de 2010, p. 1-14. Fundação Casa de Rui: Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:

<https://machadodeassis.fflch.usp.br/sites/machadodeassis.fflch.usp.br/files/u73/num06artigo01.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2022.

CAMPUS, Marilúcia Mendes. Do Salazarismo à Revolução dos Cravos: a História na literatura angolana. *In: Revista do Centro de Estudos Portugueses*. v. 24. n. 33. p. 27-54. Belo Horizonte: 01 de Jan. de 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.24.33.27-54>. Acesso em: 20 dez. 2021.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. 204p.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, 119p.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006, 89p.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de Alegoria. *In: MATRAGA*, n. 10, agosto de 1998, p. 1-7. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

CHARLE, Christopher. **Fin de Siècle**. Trad: KOSICKI, João; STELLA, Marcello. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 25.1, p. 248-264, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/148859-Texto%20do%20artigo-305790-1-10-20180813.pdf>. Acesso em: 18 set. 2023.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê, 2009, 389p.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. trad. De Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010, 292p.

COTRIM, Gilberto; FERNANDES, Mirna. **Fundamentos da Filosofia**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2013, 512p.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia. (Org.) **Literatura Comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 364p.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora UnB, 1996, 155p.

DANNER, Fernando. O sentido da Biopolítica em Michel Foucault. *In: Revista Estudos Filosóficos nº 4 /2010*, p. 143-147. São João Del Rei: editora UFSJ, 2010, 200p.

EAGLETON, Terry. **Walter Benjamin: rumo a uma crítica revolucionária**. trad. De Beatriz Figueiredo. Fortaleza: OMNI, 2010, 208p.

Enciclopédia Digital Direitos Humanos II, (Universidade Federal do Rio Grande. Ética Pública [2023]. Disponível em <https://eticapublica.furg.br/moral-e-etica?id=26>. Acesso em: 02 ago. 2023.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurêncio de Melo. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, 141 p.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 450p.

FICO, Carlos. A negociação Parlamentar da anistia e o chamado "perdão aos torturadores". **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**, n. 4, Brasília, jul./dez. 2010. 320p.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969, 136p.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. São Paulo: editora L&PM, 2018, 160p.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago. 1996. 300p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Trad. Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, 302p

GABBI JR., Osmyr Faria. **Sobre o uso da linguagem na psicanálise**. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 30, n. 45, p. 109-114, dez. 2007. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062007000200014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 07 Set. 2023.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L & P, 2011, 400p.

GAGNEBIN, Jeanne Mari. **História e narração em Walter Benjamin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013, 114p.

GARCIA, Edmar Augusto Semeão. Resenha crítica do Livro Pedagogia do Oprimido. *In: Revista Húmus*. v. 11, n. 33, 2021. p. 395-399

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014. 431p.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012. Acesso em: 20 set. 2023.

GINZBURG, Jaime. **Literatura Violência e Melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2017. 148p.

- GINZBURG, Jaime. **Escritas da tortura**. Diálogos Latinoamericanos. n. 003. Aarhus: Latinoamericanistas, 2001. Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2010/03/escritas-da-tortura-jaime-Ginzburg.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Afinidades eletivas**. Trad. Conceição G. Sotto Maior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992, 260p.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006, 232p.
- HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos**. O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 632p.
- HORKHEIMER, Max. **Estado autoritário**. Trad. Bolívar Echeverría. Cidade do México: Pallos de la crítica. 1980, 81p.
- HUGO, Victor. Quentin Durward ou l'écossais à la cour de Louis XI. In: CANON, Jefferson. **Revista Remate de Males**. Campinas-SP, (35,1). Jan/Jun, 2015, p. 199-214. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8641513/9030>. Acesso em: 21 dez. 2022.
- JAEGER, Werner W. **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1986, 1375p.
- HELENA, Lucia. **Totens e tabus da modernidade brasileira: Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / CEUFF, 1985, 213p.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5. ed. São Paulo: Editora Positivo, 2010, 2272p.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Trad. SANTOS; Manuela Pinto; MORUJÃO, Alexandre Fradique. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2018, 681p.
- KAUFMAN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Trad. RIBEIRO, Vieira; BORGES, Maria Luiza X. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, 785p.
- KEHL, M. R. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, I.; TIBURI, M. (Org.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 09-19.
- KUCINSKI, Bernardo; TRONCA, Ítalo. **Pau de Arara: A violência militar no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013, 248p.
- KOTHE, Flávio R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, 128p.
- KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986, 96 p.

LARANJEIRA, Pires. **Literatura Calibanesca**. Porto, Afrontamento, 1985.

LARANJEIRA, Pires. Língua e Literatura nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. *In: Língua mar: criações e confrontos em português*. GALANO, Ana maria (org). 2 ed. - Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 83-99.

LARANJEIRA, Pires. As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – Identidade e Autonomia. *In: Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 237-244, 2000. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10366/8468>. Acesso em: 23 Set. 2023.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. 423p.

LESKI, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1971, 312p.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **Antonio Callado / seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios**. São Paulo: Abril, 1982, 112p.

LÉONARD, Yves. **O ultramar português**. *In: BETHENCOURT, Francisco*;

CHAUDHURI, Kirti. **História da expansão portuguesa**. v. V. Lisboa/Portugal: Círculo do Livro, 1999.

LIMA, M. B. Arte e pesquisa. *In: MEDEIROS, M. B. Arte em pesquisa: especificidades*. Brasília: Anpap/ UnB, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G. H.** 6. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

LIMA, Priscila Henrique. Controle dos Corpos, controle das mentes: a Necropolítica em Angola aplicada durante o governo salazarista. (1926-1968). *In: Revista Veredas da História*, [online], v. 14, n. 1, p. 115-143, jul., 2021, p. 115 – 143. Disponível em: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/51348-Texto%20do%20Artigo-201974-1-10-20221001%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/51348-Texto%20do%20Artigo-201974-1-10-20221001%20(2).pdf). Acesso em: 20 Set. 2023.

LOPARIC, Zljenko. As duas metafísicas de Kant. *In.: Revista Kant e-prints*. v. 2, n. 5, 2003. P. 2-10

LOUDEN, Robert B. A Segunda parte da Moral: a Antropologia moral de Kant e sua relação com a Metafísica dos costumes. *In: Revista ethic@*, Florianópolis, v. 1, n. 1, jun de 2002, p. 27-46.

LÖWY, Michael. **A guerra dos deuses: religião e política na América Latina**. Petrópolis: Vozes, 2000. 217p.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011, 240p.

LUKÁCS, G. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. 276p.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2009. 240p

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990, 344p.

MARTIN, Alfredo Guillermo. **As sequelas psicológicas da tortura**. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 25, n. 3, p. 434-449, set. 2005. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932005000300008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 08 Set. 2023.

MARTIN, Vima Lia. Yaka: A Construção do Discurso Utópico. *In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs). Portanto...Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2009, p. 261-266.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2002. 198p.

MATTOS, Vanessa. **O Estado contra o povo: a atuação dos Esquadrões da Morte em São Paulo (1968 a 1972)**. (Mestrado em História Social – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011).

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *In: Arte & Ensaios: Revista do PGAV/EBA/UFRJ*, n. 32, dez. de 2016, p. 123-151. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em: 11 Jun. 2021.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, 190p.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, 311p.

MICAELYAN, Yulia. **Da Kátorga ao Láguer: a prosa de prisão russa nos séculos XIX e XX**. São Paulo: USP, 2018, p. 108-125 Disponível em: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/149158-Texto%20do%20artigo-325248-2-10-20181216%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/149158-Texto%20do%20artigo-325248-2-10-20181216%20(1).pdf). Acesso em: 21 Set. 2023.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999, 520p.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira – Modernismo**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2000, 574p.

MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. 320 p.

MORIN, Edgar. **Cultura e barbárie europeias**. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. 108 p.

MOTA, Bruno Correia da. **Na teia do racismo: trauma coletivo e complexo cultural... marcas do Brasil negro!** Dissertação de Mestrado: UFRRJ, 2019, 188p. Disponível em: <https://tede.ufrrj.br/jspui/bitstream/jspui/5684/2/2019%20-%20Bruno%20Correia%20da%20Mota.pdf> Acesso em: 15 Jul 2023.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. João Goulart: uma biografia. **Revista Brasileira de história**. v. 32, n. 63, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 714 p. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/GB3DhFXcgF773893pBXjwDp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 Mar. 2021.

MOURA, Flávio Alexandre Nico. **A propaganda no Estado Novo: Uma abordagem de Ensino/Aprendizagem Construtivista e cooperativa.** Relatório de Mestrado em Ensino da História no 2º e ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2018, 121p. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/81905/1/FlavioMoura_versaofinal.pdf Acesso em: 20 Set. 2023.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad. Maria da Glória Bordini. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1975. 89p.

NEUMANN, Franz. Note sulla teoria della dittatura, in *Lo stato democratico e lo stato autoritario*. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política A/Z**. Trad. Carmen C. Varriale, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacais e Renzo Dini. 11. ed. Brasília: Editora UNB, 1998, 1358p.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, 312p.

NOLL, João Gilberto. Alguma coisa urgentemente. In: MORICONI, Italo. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 416-422.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. **Arte Literária brasileira**. São Paulo: Moderna, 2000, 432p.

OLIVEIRA, Luciano. Ditadura Militar, Tortura e História: a vitória simbólica dos vencidos. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 26, n. 75, Fev. de 2011, Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/qrCjX6fQXc99KRHJCg5YBNg/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30 Jul. 2022.

ONU. Assembleia Geral das Nações Unidas. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 1948. Disponível em: http://www.redeblh.fiocruz.br/media/decl_d_human.pdf. Acesso em: 05 Mar. 2022.

PEPETELA. **Yaka**. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2006, 352p.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos: EdUFSCar, 1996, 192p.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. 17. ed. São Paulo, Ática, 2011, 448p.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, 874p.

SÁNCHEZ, José Cabrera; ASTUDILLO, Daniel Jofre. Subjetivación de la memoria del trauma colectivo en nietos/as de víctimas de la dictadura chilena. *In: Revista Psicologia USP*, v. 33, 2022, p. 1-9 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/x4qMnfSY3yBcvcwQFnnxHND/?format=pdf&lang=es>. Acesso em: 23 Set. 2023.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. 28. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2014, 392p.

SANTOS, Wanderson Barbosa dos. **A escravidão narrada: Machado de Assis e a crítica social por meio do conto Pai contra mãe**. *In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – UFMS*. v. 21, n. 42, 2017. Fev. de 2011, Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/3386-Texto%20do%20artigo-31137-1-10-20200104.pdf>. Acesso em: 20 de Set. 2023.

SARAIVA, Livia Matos. **Do Salazarismo**. *In: SEDLMAYER, Sabrina; FIGUEIREDO, André(org)*. Fernando Pessoa, poeta intempestivo. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2020, 92p.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. Charles Boxer (contra Gilberto Freyre): raça e racismo no Império Português ou a erudição histórica contra o regime salazarista. *In: Est. Hist.*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 52, julho-dezembro de 2013, p. 253-273. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/HPVdhwthKVbVZfdmrrkFJPq/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 Set. 2023.

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seu simbolismo**. Trad. Hans Borger e J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 1978, 248p.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó R. **A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos**. Rio de Janeiro: ABE Farph, 2008. 367p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. *In: Seligmann-Silva, M. (org.)*. **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. (pp. 59-89). Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, 528p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes**. Projeto História, n. 30, 31-78, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65 – 82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 Mar. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso.** Luiz Alberto Mendes, Memórias de um sobrevivente. Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília: UNB, 2005. n. 27. p. 35-58. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9090/8098>. Acesso em: 23 Set. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio., org. **História, memória, literatura.** Campinas: Ed. Unicamp, 2003. 528p.

SERRA, Paulo Nóbrega. Literatura Lusófona: Yaka, de Pepetela. *In: Palavras Sublinhadas on line.* Algarve, 24 de set. de 2018. Disponível em: <https://palavrassublinhadas.com/yaka-de-pepetela/>. Acesso em: 07 Set. 2022.

SERRANO, Carlos Moreira Henriques. **Angola: nasce uma nação - um estudo sobre a construção da identidade nacional.** 1988. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. Acesso em: 20 set. 2023.

SILVA, Márcia Regina Xavier da. “Alguma coisa urgentemente” ou a travessia do vazio radical. *In: Revista de Letras*, São Paulo, n. 46 (2): 59-75, jul./dez. 2006. p. 59 – 75. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/68/454> Acesso em: 22 Set. 2023.

SÓFOCLES. **Antígona.** São Paulo: Paz e Terra, 1997, 112p.

TABACARU, S. Uma visão geral das teorias do humor: aplicação da Incongruência e da Superioridade ao sarcasmo. Trad. Douglas Rabelo de Sousa, Maria Gabriela Rodrigues de Castro, Winola Weiss Pires Cunha, Filipe Mantovani Ferreira. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 9, p. 115-136, dez. 2015.

TAVARES, E. S. (Org.) **95 Anos de Paulo Freire.** 1. ed. Joinville: Clube de autores, 2017, 127 p.

TEIXEIRA, Nírcia Cecília Ribas Borges; VENTURINI, Alini. Machado de Assis e crítica social: discurso indireto livre em *Quincas Borba*. *In: Revista Interfaces*, v. 5 n. 2, Abr de 2015, p. 111- 119. Disponível em: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/3684-16821-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/3684-16821-1-PB%20(2).pdf). Acesso em: 23 Set. 2023.

TELES, Janaína de Almeida. **Os herdeiros da memória: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos por verdade e justiça no Brasil.** 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 20 set. 2023.

TORGAL, Luís Reis. O Estado Novo: Fascismo, Salazarismo e Europa. *In: TENGARRINHA, José (org.). História de Portugal.* Bauru: Editora EDUSC, 2000, p. 318p.

Universidade de Brasília. **O Círculo de Praga.** Disponível em: <https://bce.unb.br/produto/circulo-linguistico-de-praga-estruturalismo-e-semiologia/> Acesso em: 03 Ago 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. **Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789**. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/414/2018/10/1789.pdf>. Acesso em: 28 Set. 2022.

VADE MECUM BRASIL. **Verbete mutilação**. Disponível em: <https://vademecumbrasil.com.br/palavra/mutilacao>. Acesso em: 10 Jun. 2023.

VEIGA, Luíz Maria. **De armas na mão**: Personagens guerrilheiros em romances de Pepetela, Antonio Callado e Luandino Vieira. 2015. 541f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-09102015-152258/en.php>. Acesso em: 08 Jan. 2021.

VERISSIMO, Luís Fernando; SCLIAR, Moacir; VENTURA, Zuenir. **Vozes do golpe**: dois contos e um depoimento sobre a ditadura militar no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 250p.

VIDAL, Paloma. **Depois de tudo**: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea. Tese de doutorado - Departamento de Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

VIÑAR, Marlene Marcelo. **Exílio e Tortura**. São Paulo: Editora Escuta, 1992, 158p.

VIEIRA, José Luandino. **De Rios Velhos e Guerrilheiros**: o livro dos rios. Alfragide: editorial Caminho, 2012. 96p.

WESTIN, Ricardo. **Morte de Getúlio, em 1954, adiou o golpe em 10 anos**. Agência Senado, 2014. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2014/08/22/morte-de-getulio-em-1954-adiou-o-golpe-em-10-anos-diz-historiador>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012, 224p.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da Literatura I**. 2. ed. Curitiba: IESDE, 2012. 208p.