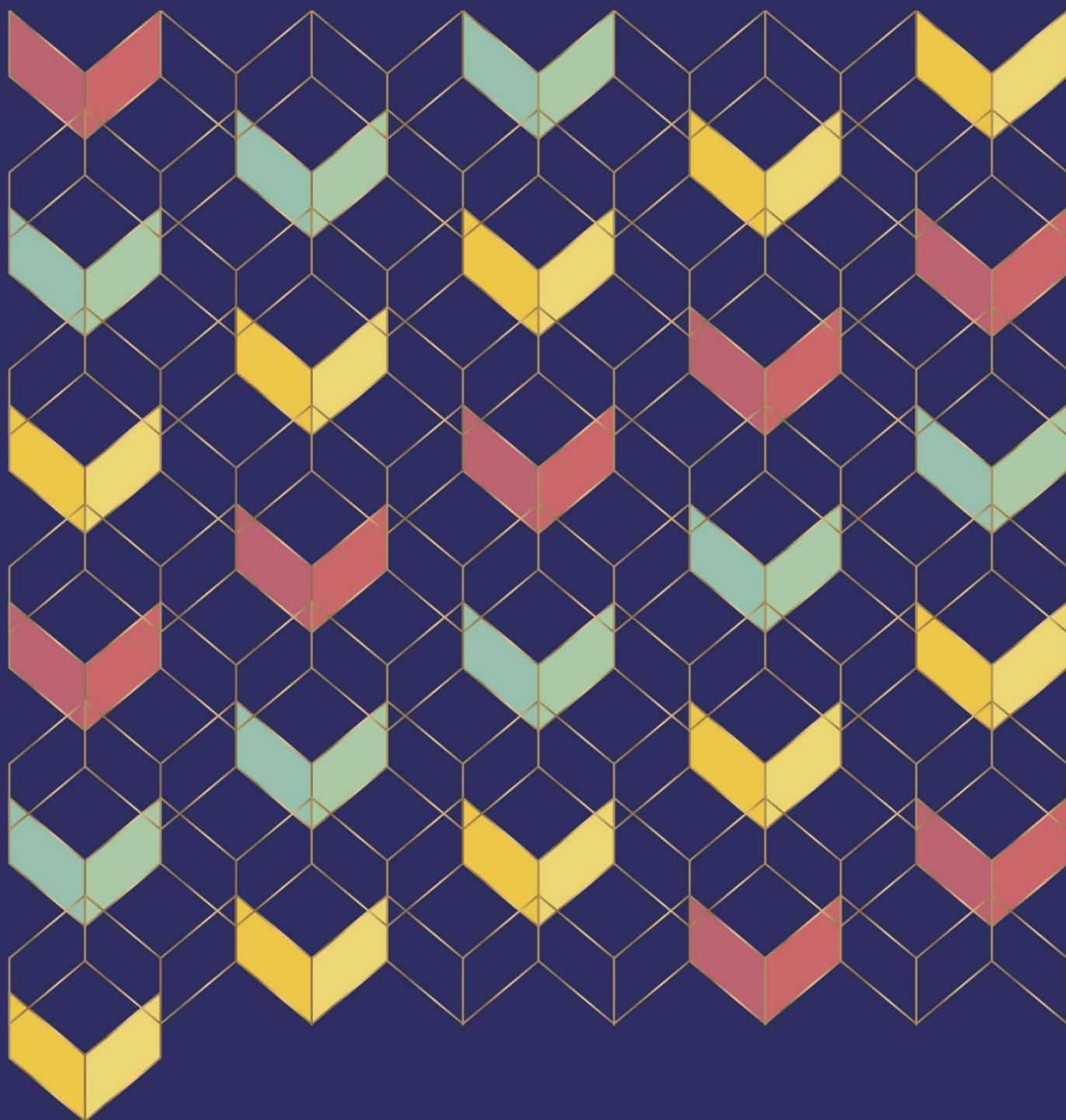


Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais

Cultivando conhecimento

2025

Volume 8, Número 1
ISSN Online: 2184-3058





Ficha Técnica

- **ISSN Online:** 2184-3058
- **Frequência:** Semestral
- **Propriedade:** Ponteditora, Sociedade Unipessoal, Lda.
- **NIPC:** 514 111 054
- **Composição do capital do proprietário:** 10 000€, 100% detido por Ana Leite, doutoranda
- **Gestão (não remunerada):** Eduardo Leite, Ph.D.
- **Localização:** Startup Madeira — Campus da Penteada, 9020-105, Funchal, Madeira, Portugal
- **Contacto principal:**
 - Eduardo Leite
 - Universidade da Madeira
 - +351 291 705 180
 - eduardo.leite@staff.uma.pt
- **Contacto de apoio:**
 - Ponteditora
 - +351 291 723 010
 - geral@ponteditora.org



Equipa Editorial

Editoras-Chefe

Isabel Lousada  — Ph.D. pela Universidade Nova de Lisboa. Investigadora Auxiliar de nomeação definitiva da NOVA FCSH, Portugal.

Luísa Paolinelli  — Ph.D. em Literaturas Comparadas e Agregação em Estudos Culturais. Professora Associada com Agregação da Universidade da Madeira, Portugal.

Editoras Adjuntas

Vanda de Sousa  — Ph.D. em Estudos de Cultura. Professora Adjunta Convidada da ESCS — IPL, Portugal.

Vanessa Cavalcanti  — Ph.D. em Humanidades. Professora Titular da Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Conselho Científico

- Carlos Fiolhais  — Ph.D. em Física Teórica. Professor Catedrático da Universidade de Coimbra (Aposentado), Portugal.
- Cláudia Fernandes  — Ph.D. em Estudos Românicos. Leitora nas Universidades de Viena e Salzburgo, Áustria.
- Cristian Góes  — Ph.D. em Comunicação e Sociabilidade. Membro do Museu Virtual da Lusofonia e do Coletivo Carolina Maria de Jesus de Pesquisa em Jornalismo e Cultura, Brasil.
- Cristiano Santos  — Ph.D. em Comunicação e Cultura. Professor Adjunto na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
- Eliete Solano  — Ph.D. em Linguística. Professora Adjunta da Universidade do Estado do Pará, Brasil.
- Fernando Moreira  — Ph.D. em Cultura Portuguesa. Professor Catedrático da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal.
- Inês Aroso  — Ph.D. em Ciências da Comunicação. Professora Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal.
- José Eduardo Franco  — Ph.D. em História e Civilizações. Investigador Coordenador com Equiparação a Professor Catedrático e Diretor do Centro de Estudos Globais e da Cátedra UNESCO de Estudos Globais da Universidade Aberta, Portugal.
- Karin Noemi Rühle Indart  — Ph.D. em Educação (com 2 Pós-Doutorados em Linguística). Professora Convidada da Universidade Nacional de Timor-Leste, Timor-Leste.
- Kátia Abreu Chulata  — Ph.D. em Estudos Linguísticos. Professora Associada da Università degli Studi G. "d'Annunzio" Chieti Pescara, Itália.
- Leonor Martins Coelho  — Ph.D. em Estudos Interculturais. Professora Auxiliar da Universidade da Madeira, Portugal.
- Maria Manuel Baptista  — Ph.D. em Cultura com Agregação em Estudos Culturais. Professora Catedrática da Universidade de Aveiro, Portugal.
- Moisés Lemos Martins  — Ph.D. em Ciências Sociais. Professor Catedrático e Diretor da Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (FCAATI) do Centro Universitário do Porto da Universidade Lusófona, Portugal.
- Raquel Varela  — Professora Auxiliar com Agregação na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.



- Regina Brito  — Ph.D. em Linguística. Investigadora em Letras. Coordenadora da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil.
- Ria Lemaire-Mertens  — Ph.D. em Letras. Professora Emérita da Universidade de Poitiers, França.
- Roberto della Santa  — Ph.D. em Ciências Sociais. Investigador Integrado do Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta (CeG-UAb), Portugal.
- Roberval Teixeira e Silva  — Ph.D. em Linguística Aplicada. Professor e Pesquisador do Departamento de Português da Universidade de Macau, China.
- Rute Costa  — Ph.D. em Linguística. Professora Associada com Agregação da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- Sandrina Teixeira  — Ph.D. em Comunicação, Publicidade e Relações Públicas. Professora Adjunta do Instituto Politécnico do Porto, Portugal.
- Sara Jona Laisse  — Ph.D. em Estudos Portugueses. Professora Auxiliar da Universidade Católica de Moçambique, Moçambique.
- Tahir Albayrak  — Ph.D. em Gestão de Negócios. Professor na Faculdade de Turismo de Akdeniz Universitesi, Turquia.
- Teodora Popescu  — Ph.D. em Educação. Professora no Departamento de Filologia da Universidade Alba Iulia, Roménia.
- Vanessa Castagna  — Ph.D. em Estudos Ibéricos e Anglo-Americanos. Professora Associada da Universidade de Veneza, Itália.
- Virgínia Camillotti  — Ph.D. (com Estágio e Pós-Doutorado) em História. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Brasil.
- William Cantú  — Ph.D. em Estudos de Cultura. Professor Auxiliar do Instituto Politécnico de Leiria, Portugal.
- Zsuzsanna Varga  — Ph.D. em Literatura Inglesa. Professora da Universidade de Glasgow, Escócia.

Conselho Editorial

- Ana Leite  — Doutoranda em Políticas Económicas. Investigadora, FEUC/ISCTE/ISEG, Portugal.



Estatuto Editorial

NAUS: Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais é uma revista científica semestral, com revisão por pares, publicada em formato digital e de acesso aberto pela Ponteditora. A NAUS assume o compromisso de produzir, divulgar e promover trabalhos científicos originais que explorem expressões, práticas e representações culturais e comunicacionais no espaço lusófono.

Missão e Âmbito

A NAUS visa reforçar a sua missão de longo prazo de reunir e disseminar conhecimento, promovendo comunidades científicas dedicadas aos estudos culturais e comunicacionais lusófonos. A revista incentiva uma abordagem convergente, interdisciplinar, transdisciplinar, pluridisciplinar e multidisciplinar em torno dos conceitos de cultura e comunicação.

Publica artigos académicos e científicos originais, entrevistas e recensões críticas, privilegiando trabalhos centrados na comunicação e cultura lusófonas. A linha editorial organiza-se em três grandes abordagens:

- **Comunicação Social** (jornalismo, informação)
- **Comunicação Estratégica para a Inclusão** (publicidade, marketing, relações-públicas, administração, ciência política, direitos humanos)
- **Comunicação Cultural** (filosofia, antropologia, sociologia, história, artes e design, cinema, literatura)

A missão da NAUS é promover o estudo das culturas lusófonas e estimular a produção de investigação, ensaios e debate em escala global.

Língua e Formato de Publicação

A NAUS publica preferencialmente em português e inglês, podendo aceitar outras línguas quando justificadas pelo contexto editorial. Aceita submissões em português anterior e posterior ao Acordo Ortográfico, desde que acompanhadas de nota de intenção por parte dos/as autores/as. Cada artigo deve incluir título, resumo e palavras-chave.

A revista é publicada duas vezes por ano, em formato digital, com cada edição contendo aproximadamente entre 80 e 180 páginas A4.

Estrutura Editorial e Revisão por Pares

A NAUS é apoiada por um conselho editorial técnico composto por académicos, investigadores/as, profissionais e executivos/as de diversas instituições e organizações dedicadas às práticas culturais e comunicacionais lusófonas. Assume-se como uma plataforma internacional, inclusiva e global.

A revista publica Números Regulares e Números Especiais, estes últimos coordenados por editores/as convidados/as com reconhecida experiência nas respetivas áreas. Todas as submissões estão sujeitas a um processo rigoroso de seleção e revisão, realizado por revisão anónima dupla (modelo padrão) ou revisão aberta por pares, sob supervisão da Equipa Editorial.

A aprovação para publicação baseia-se na relevância, qualidade científica e respeito pela pluralidade de perspectivas. A NAUS mantém total independência face a poderes políticos, ideológicos ou económicos, regendo-se por critérios de rigor, isenção e inclusão.

Padrões Éticos

A NAUS respeita os mais elevados padrões de ética na publicação, inspirando-se em referências internacionais, nomeadamente:

- Committee on Publication Ethics (COPE)
- Declaração de Helsínquia da World Medical Association (WMA)
- International Committee of Medical Journal Editors (ICMJE)



- **Animal Research: Reporting of In Vivo Experiments (ARRIVE)**

Estes princípios definem as responsabilidades de todas as partes envolvidas no processo editorial da revista.

Interação com Autores/as e Leitores/as

A NAUS promove o diálogo e a troca de ideias, experiências e projetos entre autores/as e editores/as, contribuindo para a reflexão editorial em contexto global.

As Diretrizes para Autores/as estão disponíveis para apoiar a preparação e submissão de manuscritos.

Independência Editorial e Cumprimento da Lei de Imprensa

A Equipa Editorial da NAUS está empenhada em garantir o cumprimento dos princípios éticos e da deontologia profissional dos/as jornalistas, bem como da boa-fé dos/as leitores/as, nos termos do n.º 1 do artigo 17.º da Lei da Imprensa portuguesa.



Índice

Página	Título	Autor(es)
01	Editorial — Travessias para mundos possíveis: Estéticas da memória, utopias feridas e vozes de resistência	Vanessa Cavalcanti et al.
03	Entrevista com António Cunha, sonhador, gestor e diretor da Rádio Nova da Língua Portuguesa	Vanessa Cavalcanti
11	Questionar o museu universal — um exercício decolonial	Karina Valle
16	Ceci n'est pas une théorie: Diderot, Magritte e Merleau-Ponty sobre a estética do invisível	Paulo Alexandre e Castro
24	Saramago e a metamorfose do projecto de Portugal	Annabela Rita
34	Realismo mágico, teleportagem e decolonialidade em Octavia Butler e Toni Morrison	Sueli Liebig
51	“Tirem-nos tudo, mas deixem-nos a música!”: o teor testemunhal na poesia de Noémia de Souza	Anaiara Silva et al.
64	<i>Direitos Humanos em Portugal. História e Utopia. Das Origens à Época Contemporânea</i> , de Susana Mourato Alves-Jesus (2023)	Pedro de Freitas
67	<i>Breve História de Portugal: A Era Contemporânea (1807–2020)</i> , de Raquel Varela e Roberto della Santa (2023)	José Franco
69	<i>Vinte e Um Dias de Bote</i> , de Humberto Passos Freitas (2021)	Pedro da Silva Camila Concato
73	<i>Autodefesa: uma filosofia da violência</i> , de Elsa Dorlin (2020)	Solange Lemos



Editorial — Travessias para mundos possíveis: Estéticas da memória, utopias feridas e vozes de resistência

[10.29073/naus.v8i1.994](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.994)

Vanessa Cavalcanti , Universidade Federal da Bahia, Brasil, vanessa.cavalcanti@ufba.br.

Isabel Lousada , NOVA FCSH, Portugal, isabel.lousada@fcsb.unl.pt.

Luísa Paolinelli , Universidade da Madeira, Portugal, marinho@staff.uma.pt.

Vanda de Sousa , ESCS-IPL, Portugal, vsousa@escs.ipl.pt.

O presente número da revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais — NAUS propõe um exercício de escuta e leitura atenta das margens — o que foi excluído, silenciado, esquecido ou apenas sussurrado ao longo do tempo. Através de contributos que percorrem os campos da literatura, da filosofia, da teoria estética, do pensamento decolonial e da crítica cultural, abre-se um espaço de travessia entre disciplinas e geografias, entre o visível e o silenciado, entre a ruína e a possibilidade.

Como linha comum, a entrevista e os artigos que integram essa edição interrogam os modos como a memória, a linguagem e a criação artística e histórica podem tornar-se instrumentos de resistência às narrativas hegemónicas. O “escovar a História a contrapelo” como recomendou Walter Benjamin matiza os caminhos comuns autorais. Recorrendo a abordagens interdisciplinares, exploram os contornos do sensível, os limites do testemunho, a persistência da utopia e a força política do imaginário. Demonstram novas abordagens, olhares e reflexões.

A união entre linguagens (textuais e radiofónicas) e o fomento às parcerias interinstitucionais configuram o mote da entrevista com Antonio Cunha, responsável pelo projeto Rádio Nova da Língua Portuguesa (RNLP). Vozes e sons partilhados desde 2020 a partir de uma ideia de lusofonia, alcança comunidades das múltiplas variações do português e com cariz educativo-comunicacional inovador.

Iniciamos com uma análise crítica dos museus como espaços simbólicos de consagração cultural e, simultaneamente, de exclusão, de escolhas sobre verdade, dominação e linearidade. A partir do conceito de pós-museu, formulado por Françoise Vergès (2023), discute-se a urgência de reconfigurar estas instituições como lugares de reparação e visibilidade histórica para sujeitos racializados e interpretações plurais. Ao invés de depósitos imobilizados de um passado glorioso, propõe-se uma museologia insurgente, capaz de acolher conflitos, experiências sociais e diversidade.

No campo da Teoria Estética, outro contributo propõe uma reflexão sobre o invisível, a partir do diálogo entre Diderot, Magritte e Merleau-Ponty. Cruzando literatura, pintura e fenomenologia, investiga-se aquilo que escapa ao olhar direto, que resiste à nomeação e que, na arte, se apresenta como ausência fecunda. Entre o visto e o velado, constrói-se uma filosofia da percepção que questiona a própria possibilidade de verdade sensível.

A obra Memorial do Convento (1982), de José Saramago, é revisitada num ensaio que explora as fissuras do projeto nacional português através do mito de Ourique. Saramago é, aqui, lido como cartógrafo de um país fragmentado entre passado e presente, entre fé e poder, entre utopia e distopia. Com recurso a técnicas de claro-escuro e sobreposição temporal, o romance desenha, em forma de espelho partido, a imagem crítica de uma nação em construção perpétua.

No mesmo intuito de reescrita da História a partir das margens, de outras perspetivas e olhares, um estudo comparatista aproxima os romances Kindred: Laços de Sangue (2017), de Octavia Butler e Amada (2012), de Toni Morrison. Ambas as obras mobilizam, nas primeiras décadas do século XX, o Realismo Mágico como linguagem de resistência e o tropo do teletransporte como mecanismo de rutura temporal, que permite confrontar os traumas da escravatura e da colonialidade com uma nova ética narrativa. O tempo deixa de ser linear e evolutivo para se tornar espiral, onde o passado interpela violentamente o presente.



Ainda neste eixo de insurgência literária, um ensaio debruça-se sobre a poesia de Noémia de Sousa, com particular atenção à “Súplica”, poema escrito no contexto do exílio. A partir da teoria do testemunho-testamento, propõe-se uma leitura que reconhece na escrita da autora moçambicana uma denúncia das violências coloniais, e uma afirmação radical de identidade, pertença e luta. A sua voz ecoa como um gesto de insubmissão que atravessa o tempo, o espaço e a língua.

De geografias diferentes e áreas do conhecimento que compõem as Humanidades, a edição integra ainda quatro resenhas críticas que, embora de natureza distinta, prolongam o gesto comum de escavar a memória e interpelar a justiça.

Na primeira, a obra *Direitos Humanos em Portugal. História e Utopia*, de Susana Mourato Alves-Jesus (2023), é lida como uma análise histórica rigorosa, mas também como convite a imaginar outros futuros possíveis. A autora traça uma genealogia crítica para os direitos humanos a partir do contexto português, inscrevendo-os numa tensão constante entre promessa e falha, entre norma e desejo.

Coadunando com viés histórico e também tomando Portugal como território, a obra de Raquel Varela e Roberto della Santa (2023) traz o recorte contemporâneo de um processo intenso político e cultural. Texto didático e com informações essenciais para uma “história a partir de baixo”, toma sujeitos centrais trabalhadores como protagonistas.

Na terceira resenha, a leitura de *Vinte e Um Dias de Bote*, de Humberto Passos Freitas (2021), coloca-nos face à vulnerabilidade extrema da travessia migrante. Tema atual, o testemunho do autor, à deriva no Atlântico, é aqui interpretado como um ato, político e literário, de resistência à indiferença. A escrita transforma-se em bote, em denúncia, em oração. Cada palavra resiste à morte e reclama a escuta.

Para fechar a análise e difusão de leituras dos últimos cinco anos, *Autodefesa: uma filosofia da violência*, de Elsa Dorlin (2020), evoca o olhar sobre dominação, subalternidade e dilemas que compõem existências e resistências individuais e coletivas em contexto de acirramento político. As interseccionalidades, sobretudo em contextos hegemônicos, também indicam contestações em forma de autodefesa sobre opressões do Estado e da sociedade, tendo exemplos rebeliões escravagistas, sufragistas britânicas, Panteras Negras e patrulhas *queer* nos Estados Unidos.

Entre análise e criação, entre arquivo e visão, este número da NAUS ergue-se como uma constelação de produções textuais e transcrições (entrevista) que desafiam a pensar desde o Sul, de outras referências e ambiências, desde as ruínas da História, desde os corpos esquecidos, desde as margens. Estéticas da memória, utopias feridas e vozes de resistências traçam, em conjunto, uma geografia inquieta, onde o invisível e as vozes se tornam presenças, expressões e travessias necessárias.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



Entrevista com António Cunha, sonhador, gestor e diretor da Rádio Nova da Língua Portuguesa

Interview with António Cunha, dreamer, manager, and director of Rádio Nova da Língua Portuguesa

[10.29073/naus.v8i1.993](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.993)

Recebido: 20 de maio de 2025.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Vanessa Cavalcanti , Universidade Federal da Bahia, Brasil, vanessa.cavalcanti@ufba.br.

Em 2020, em pleno processo de crise sanitária mundial — com todos os seus agravos -, o isolamento e a distância impulsionaram o tempo e a viabilidade de dedicação a um projeto que já estava em movimento. Sob a direção de “um português do mundo”, como ele mesmo se identifica, António Cunha geria o departamento de cultura do Gabinete Português de Leitura, com sede em Salvador da Bahia (<https://gabineteportuguesdeleituraemsalvador.blogspot.com/>). Ampliar redes, firmar alianças e fomentar encontros entre pessoas e comunidades estavam já delineadas como premissas condutoras da Rádio Nova da Língua Portuguesa (RNLP — <http://rnlp.org/>).

O nome da difusora ganhou força e marca (abaixo as duas versões: uma inicial e a outra atual). Representa em sua missão e valores o intuito de informar, circular e difundir conhecimentos, culturas e expressões diversas e variações da própria língua, que alcança rincões e continentes. “É feita por lusófonos de várias origens. Somos 280 milhões e a quinta língua mais falada no mundo SOMOS GIGANTES: na diversidade; nos ritmos; nas histórias; nas opiniões; nos sotaques!”

Imagem 1: Primeira marca, 2020.





Imagem 2: Mais votada e pensada em 2024.



Formado em gestão e integrado como trabalhador no sistema bancário em Portugal durante 30 anos António Cunha é natural de Lobito, Angola, tendo residido também no Brasil e Portugal. Locutor, curioso, idealizador e diretor da RNLP tomou o projeto como princípio educativo-social-cultural e reuniu pessoas e instituições.



Juntar expressão oral (rádio) e a proposta da NAUS, Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais (<https://revistas.ponteditora.org/index.php/naus>) acabou por reforçar ambos os meios. Projetos que versam sobre produção e circulação de conhecimento no campo das Humanidades e das Artes, as conexões são maiores do que a língua em si. Com equipas voluntárias e empenhadas, ambos tomaram um tempo para renovar e criar novas potencialidades, com fluxo e emissão contínuas e transitando entre o mundo académico e cultural.

Deste modo, o convite para essa entrevista tem tal objetivo: agregação e reunião de expectativas comuns, difusão de saberes tendo programas e projetos de atuação que envolvem educação, artes, culturas nas múltiplas variações e geografias.

NAUS — 1. Como ponto de partida, de onde vem e se sente identificado?

Sou filho de pais portugueses, mas nasci bem longe de Portugal, na linda cidade angolana de Lobito. Cidade costeira, cheia de sol e alma. Amo muito a minha terra. É também ponto de partida de uma das mais impressionantes linhas ferroviárias do mundo. Cruza o continente — do Atlântico ao Índico — e no último trimestre de 1975, Angola atravessou uma guerra civil. Meus pais, por segurança, tal como outras pessoas,



tomaram uma decisão difícil: enviar a minha irmã e eu para Portugal com intuito de proteção, pensando que a guerra iria demorar pouco tempo. Passaram mais de vinte e tal anos.

Em solo português, eu me transformei de adolescente à fase adulta. Hoje, sou pai de duas meninas lindíssimas. São o meu orgulho. A minha formação académica é quase toda ligada ao mundo da banca, sobretudo aos mercados de valores mobiliários. É uma paixão que tenho, mas é um mundo diferente daquele que nós estamos habituados. Foram quase trinta anos nesse setor. Em 2013, a minha bússola voltou a mudar e fui para Salvador, onde conheci outro universo. Apercebi-me de outro referencial, talvez pela gíngua do Axé ou pela poesia que emana naquela cidade tão plural, pelos encontros.

NAUS — 2. Como surge e qual composição da equipa da RNLP?

O projeto começou em 2019, de caráter mais local, mas em 2020, transformou-se num projeto global. Estamos agora a fazer cinco anos. Foi na Bahia que pensei o quão plural é a lusofonia. Muitos lusófonos não conhecem a diversidade e nem a riqueza daquilo que a compõe. Às vezes, são preconceituosos em relação aos outros e isso incomoda. Foi disso que nasceu o sonho, de partilhar essa imensa teia de histórias, sons, saberes, sotaques, partilhar e aprender também. Porque a partilha é mesmo isso. Ou seja, algo que unisse, nos ensinasse e, ao mesmo tempo, possamos celebrar. Então, como fazer isso? Então pensámos: porque não uma rádio? Uma rádio verdadeiramente lusófona, feita com o coração. Foi isso que nós criámos. Assim, com as vozes de cá, de lá e de outras tantas que nós descobrimos, acrescentámos a música (elemento universal) e surgiu este nosso projeto da Rádio Nova da Língua Portuguesa.

NAUS — 3. Como surge e qual composição da equipa da RNLP? No projeto inicial, a ideia era colocar elementos em conjunto, em consonância e, principalmente, de fazer difusão.

Faltava uma rádio à dimensão da lusofonia que quisesse mostrar tudo o que nos torna diferentes. Unidos numa só língua. A pandemia deu-nos tempo para pensar com calma e perceber poderíamos criar. Também nos deu tempo para convencer outras pessoas a juntarem-se ao projeto. O projeto lusófono da rádio começou a ser pensado em maio ou junho de 2020. Em agosto, a estrutura orgânica, do que viria a ser a rádio, estava pronta. Faltava alguma experiência e ferramentas de trabalho. Alguns tinham parte do que faltava, mas como o que sobejava mais era uma imensa vontade de criar, as dificuldades iniciais quase que desapareceram. Para que conseguíssemos partilhar o pouco conhecimento que tínhamos, com todos, atrasámos para o início das emissões a partir de 13 de setembro de 2020.

Criamos os primeiros programas em pequenos formatos (*spots* e chamadas para rádio), tendo estes enorme adesão do público. As pessoas adoravam ouvir a mesma palavra em sotaques tão diferentes. Foi muito interessante porque conseguíamos — com aquelas vozes distintas — mostrar a imensa diversidade na lusofonia. Não só os sotaques e os timbres, como também as expressões vieram a contribuir para que a RNLP fosse especial; como se fosse um tempero.

Do projeto inicial pensado para um evento de comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das comunidades portuguesas, transformámo-lo em algo mais global, mais à dimensão da extensão da língua portuguesa. Foram convidadas várias pessoas e cada uma acrescentou algo.

As ideias foram se tornando fantásticas e cruciais para o projeto. Vale destacar algumas pessoas que integram o sucesso do projeto RNLP. A Cônsul-Geral de Portugal na Bahia, Dra. Nathalie Viegas. Sem as suas palavras de motivação e incentivo, talvez o projeto não tivesse sequer nascido. A professora Rita Santos, responsável pela Cátedra Fidelino de Figueiredo, Instituto Camões na Bahia, minha parceira e mentora no Gabinete Português de Leitura, teve o condão de me ajudar a acreditar em mim e neste projeto. Também sem a preciosa entrega e conhecimentos de outro fundador, o José Nunes Pereira (profissional do setor da saúde que está desde a primeira hora), talvez não existíssemos. Além disso, ele é o criador das lâminas publicitárias da RNLP, assina os programas “Contexto” (cada programa Contexto tem um fio condutor para o amor, amizade, poesia, etc.), “Palavras para



Vozes” em parceria com o ator Odilon Esteves (uma viagem pela prosa e poesia de alguns autores de língua portuguesa) e co-autor do programa Curiosidades da Lusofonia.

A Ana Consuelo foi atraída para o projeto RNLP desde a apresentação de um outro denominado “Visita aos Fortes de Salvador”, ministrado por mim a partir do Gabinete Português de Leitura. É a responsável pela divulgação das atividades nas redes sociais, onde tem conseguido milagres sem dispêndio de dinheiro. Colaborou na direção de dois programas que se tornaram referências: o “Curiosidades da Lusofonia” e o “Sintonia de Retalhos”, em parceria com o Dr. Bruno Furtado. Pela sua entrega e direção de programas únicos e de qualidade, não posso deixar de enaltecer a professora Nelma Aronia Santos. Apesar de ter criado vários programas, destaco somente duas das suas criações: O “Musica Fora do Eixo”, onde apresenta vários artistas desconhecidos do grande público, mas com imenso potencial, e o “Mulheres de Palavra” (este em parceria com a Professora Isabel Lousada e a Editora Ponte), promovendo o debate feito por mulheres, sobre assuntos diversos de alcance local ou internacional; de natureza artística, literária ou científica. A professora Nelma foi crucial ao elevar a qualidade dos programas emitidos pela RNLP a um nível extraordinário, mas mantendo a atenção da audiência.

Já a professora Sandra Rosa trouxe para a rádio um projeto muito seu, ajudando a RNLP a elaborar um programa original em toda a lusofonia: “Palavras para Imagens”, onde a áudio descrição de pinturas, fotos e outros, se tornou leve e de fácil aceitação pelo público. Apesar das suas dificuldades e restrições físicas, a partir de Maputo — Moçambique — o professor Martinho Neves demonstrou força e determinação na formação técnica da equipa da RNLP.

A psicóloga Conceição Pinho e a estudiosa da natureza Eveline Brigham criaram o programa “Poeira das Estrelas”, que explora música, poesia, histórias, lendas e tradições das diversas regiões onde lusófonos ao longo do tempo estiveram presentes.

O ativista angolano Hitler Samussuku trouxe muitos africanos para o seio da rádio. Destes, quase todos são líderes de opinião em suas áreas ou regiões. A educadora, autora e fundadora da @angolaaprende Cláudia Cassoma, organizou de forma muito profissional, a forma de apresentar programas na RNLP. A Doutora em Administração e Políticas Públicas Hilária Vianeke é a responsável pela “África em Foco”. Ela tem o dom de apresentar o continente africano de uma forma única, fora dos chavões colonialistas e europeístas e, com isso, aprendermos outra visão sobre aspirações, dificuldades e conquistas de seus povos.

O Professor Carlos Guerra Júnior trouxe o RAP (discurso rítmico com rimas e poesias) lusófono para o centro de gravidade da RNLP. É responsável por envolver estudantes na criação do “Barras Maning Arretadas”, projeto de RAP que envolve artistas de mais de vinte países.

Dos profissionais de jornalismo que colaboram com a RNLP, destacamos a baiana Doris Pinheiro, reconhecida na carreira jornalística na Bahia e autora dos miniprogramas “Um minuto Bom para Saúde” e Sulai Seide, jornalista e Editor-chefe na Rádio Capital FM, em Bissau (Guiné-Bissau). Não posso deixar de enaltecer a professora Isabel Lousada, sobretudo por nos ter trazido a parceria da Ponte Editora, pela sua atenção e apoio.

Também uma palavra de apreço à professora Vanessa Cavalcanti por estar sempre pronta para apoiar a RNLP, seja a partir de Coimbra ou Salvador. Sem a preciosa ajuda — inclusive financeira — da Arquiteta Isabel Lopes, talvez o projeto ainda continuasse a “marinar” em servidores baratos, mas sem qualquer incentivo à qualidade nas emissões.

Além dos que mencionei, há pessoas que têm participado direta ou indiretamente no apoio e incentivo à Rádio, seja através de gravações para as chamadas ou apoio na divulgação ou ideias. Ainda enalteço o Casemiro Rafic, a Constança Metzker, a Débora Karpowicz, a Antocléia Santos, o Xelter, o Tchaka, o Aleilton Fonseca, o Augusto Cordeiro, o Dão Black, a Patrícia Smith, o Guilherme Pereira, o João Costa, a Esmeralda Antónia, o Monty Silva, o Gilberto Sobral, a Hosanna Gomes, a Maria de Fátima Ribeiro, o Philippe Coutrim, a Michele de Souza, a Sandra Simões, a Selene May e a Sylvie Rodrigues. São pessoas que — estão desde o início — e são (ou foram) fundamentais no desenvolvimento de todo o processo radiofónico.



Deixo uma nota de imenso apreço ao Dr. Jorge Fonseca (também foi Cônsul-Geral de Portugal em Salvador), autor do célebre chavão da RNLP “Somos 280 milhões e a quinta língua mais falada do planeta”, bem como ao atual Embaixador de Portugal no Brasil, Dr. Luís Faro Ramos. Ambos souberam motivar e apontar caminhos.

Recordo que este todo o projeto é 100% voluntário. Posso afirmar que, dentro da equipe, há várias pessoas ligadas ao jornalismo, arquitetura, direito, docência (sobretudo universitária), de vários ramos e níveis da medicina e enfermagem, mas também terapeutas, assistentes sociais, bancários, ativistas dos direitos humanos e compõem um cenário que inclui pessoas de várias partes do mundo.

Temos mais mulheres do que homens, sendo que cerca de 65% da equipa é feminina. Existe diversidade geográfica, com vozes de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, além de vozes incríveis de Goa (Índia), e também um representante de Macau. Por enquanto, infelizmente, não temos ninguém de Timor-Leste. Alguns migrantes lusófonos participam desde a diáspora, sejam de Bilbao, Washington, Bruxelas ou Princeton. Todos com sotaques (originários ou já de assimilação com outros povos) e com histórias incríveis para nos partilhar.

NAUS — 4. Como funciona a gestão e a organização de uma rádio que está baseada em voluntariado e conexões entre pessoas vinculadas às Universidades e a setores da cultura e da comunicação?

Como tentei dizer anteriormente, a equipe é formada por pessoas de várias ocupações que trazem conteúdo de qualidade, sobretudo em temas complexos, mas abordados de forma clara. Para ilustrar isso, permita-me partilhar um exemplo: a professora Nelma Santos desenvolveu o programa “Música fora do eixo”, ou seja, um programa virado para músicos que ainda não estão no grande eixo comercial patrocinado por grandes etiquetas. São músicos fantásticos, com músicas fáceis de “ficar no ouvido”.

Talvez já tenha ouvido falar de Don Black, de Salvador, ou o Xelter, RAP de Nampula, Moçambique. Contamos com Carlos Guerra Júnior, rapper, que reúne uma série de pessoas em vários países e alunos para fazerem programas. Só por si, estes são responsáveis por atrair uma audiência significativa do mundo lusófono.

Também os professores universitários (por exemplo, Rita Santos, Nelma Santos, Sandra Rosa, Isabel Lousada, Constança Metzker, Gilberto Sobral, Aleilton Fonseca, entre outros) são gestores diretos por termos uma audiência ampla no meio universitário, com a criação de programas que têm a participação de docentes e investigadores. Os jornalistas dão um apoio relevante no desenvolvimento da comunicação. A equipe é diversificada, proativa, dinâmica e volátil.

Como disse: o José Pereira, a Ana Consuelo e eu temos assumido de forma ininterrupta a gestão das pessoas e processos da RNLP, mas há pessoas que também têm participado e muito, especialmente as vinculadas à revista NAUS como é o caso da Vanessa Cavalcanti e Isabel Lousada.

Depois há pessoas que, estando ligadas a outras entidades (como por exemplo, o Instituto Camões, o Gabinete Português de Leitura, Câmara de Comércio luso brasileira, Consulado Geral de Portugal em Salvador, Embaixada de Portugal no Brasil e Universidade Estadual da Bahia), têm dado um apoio importante, enquanto vão incluindo outras pessoas no projeto.

Como parcerias institucionais, 2025 será um marco para a associação. Antes, contámos com o apoio de representações consulares nas pessoas da doutora Nathalie Viegas e do doutor Jorge Fonseca, ademais do atual embaixador no Brasil, doutor Luís Faro Ramos. A Câmara de Comércio Luso-Brasileira, nas pessoas do Ricardo Galvão (Presidente da câmara na Bahia) e do Nuno Rebelo de Sousa (Presidente da Câmara Brasileira), nos deram um enorme incentivo.

A formalização do projeto está em fase de organização de estatutos e revisão por parte dos advogados. O objetivo é nos tornarmos o mais parecido possível com uma entidade supranacional, apesar de pensarmos que a sede se manterá em Salvador da Bahia.



NAUS — 5. Numa geopolítica sem fronteiras, a oralidade é uma expressão de Humanidade que unifica e cria vínculos. Quais audiências, quais países são destaque como ouvintes e quais experiências poderiam ser assinaladas como memoráveis nesse percurso da RNL?

Neste momento (27/05/2025, às 18:25 do fuso horário de Lisboa) estamos com uma audiência de 3.631 pessoas. Nos últimos 30 dias, tivemos cerca de 103.168 ouvintes. Tudo isto são dados precisos do momento, obtidos a partir do nosso sistema. A maior parte da audiência é de cerca de 50% do Brasil, seguida de 11% em Portugal, outros 11% nos Estados Unidos e os restantes 28% disperso por cerca de 174 países de todos os continentes. Por exemplo, países como Argentina, México e Itália têm uma audiência média de cerca de oitocentas pessoas cada. Mas também, há países que, como a Gâmbia, Ilhas Cômoros, Sudão e Iêmen com um ou dois ouvintes. Penso que para o projeto em si, temos uma boa audiência.

Também é interessante de observar a diversidade geográfica da nossa audiência. Brasil, Portugal e os outros países lusófonos se justificam, mas quem é que são os ouvintes em, por exemplo, Myanmar, Ruanda, Bahamas, Namíbia, Benim, Brunei, Sudão e Iêmen. Mas, quem são estas pessoas? Esta é a nossa maior dúvida. Serão pessoas ligadas à diáspora lusófona? Presumo que sim. Enfim, porque nós temos uma audiência em países tão diferentes, é legítimo questionarmos a origem geográfica, social ou outra desses ouvintes.

São audiências que nos surpreendem. Como é possível que pessoas no Sudão — vivendo momentos muito difíceis — se ligam à Internet para nos ouvirem? Talvez precisem de nós para se sentirem mais próximos? Ou só para descontraír? Enfim, sejam quais forem os reais motivos, sentimo-nos ainda mais motivados a prosseguirmos este projeto.

Óbvio que temos algumas dificuldades, como é o caso de organizar as playlists e a distribuição ao longo da emissão. Porque como muitos especialistas definiram que há horários do dia mais apropriados para se escutar um tipo de música, ou melhores horários do dia para escutarem entrevistas, ou para descontraír.

Como temos uma audiência muito dispersa pelo globo, logo aqui nos deparamos com diversidade de fusos horários, colocando-se uma dúvida importante: como eleger uma música apropriada para hora de almoço [música mais calma] utilizando os fusos horários europeus, quando são 6, 7 ou da manhã nos fusos horários do Brasil e da costa este dos Estados Unidos? Como agendar determinado género de programas? São dúvidas importantíssimas.

Fizemos várias experiências e, sobretudo com as que não resultaram tão bem, fomos aprendendo. Observámos que para conseguirmos que a mensagem de um programa alcance o maior número de pessoas, talvez o melhor transformar os programas menores e utilizando fusos horários aleatórios. Porquê? Um programa tanto pode sair às 11 da manhã, como pode sair às 3 da tarde, como à meia-noite. Porque assim vai abranger uma maior audiência.

Aprendemos outra situação: ao invés de fazermos programas com 50-55 minutos, começamos a fazer menores (5 a 15 minutos). A informação torna-se mais compacta, mas sobretudo mais fácil de ser escutada por uma audiência mais vasta.

A nossa primeira experiência nesse setor foi com programa original (“Palavras para Imagens”, liderado pela professora Sandra Rosa), com audiodescrições de imagens, voltado para público específico. Até pouco tempo não existia mais nenhuma rádio com esta abordagem. Inicialmente, o programa foi pensado para 55 minutos. Cedo observou-se que talvez fosse demasiado pesado e resolvemos dividi-lo em pequeninos quadros. Grande parte deles tem 1 a 5 minutos e, com isso, obtivemos uma boa aceitação do público. Deste modo, não perdíamos aquela audiência que não tem paciência e mantivemos a audiência atenta. Essa linha é seguida pela Doris Pinheiro, com a série “um minuto bom para saúde”. São centenas de programas pequenos, mas que conseguem impactar com a sua informação muito condensada, mas que não cansa ninguém. Conseguimos atrair e manter uma audiência bastante vasta.



Apostamos em cocarmos no ar “visões experientes, mas de um ângulo diferente”, ou seja, a experiência de alguém em Angola é sempre diferente da experiência de alguém que vive, mesmo sendo angolano, em Washington ou em Bilbao. Apesar de terem a mesma origem, contam histórias diferentes. Com isso, conseguimos ter leituras especializadas sobre um tema, mas com outro olhar.

Temos na forja um programa de uma outra angolana, a Cláudia Cassoma, que é o “Entre Saberes”. Com este, traremos um olhar sobre a atual literatura e cultura angolana.

Outro exemplo é o “Barras Maning Arretadas”, feito integralmente por estudantes de jornalismo da Universidade Federal de Rondônia, Brasil, sobre o que se passa no mundo lusófono. Há um outro — já em edição — “Diálogos de Além-mar” sobre literaturas lusófonas na Europa, produzido pela Academia de Letras da Bahia e pela União Europeia de Escritores de Língua Portuguesa.

NAUS — 6. Do uso da comunicação social como informação e a partir de escutas mais no estilo “pocket”, a RNLP está estruturada pela diversidade de públicos, de audiências, de fusos horários distintos. Criada em contexto de intensas pressões e crise sanitária, o uso de comunicação via meio radiofónico e valorizando uma língua comum e com múltiplas variações de territórios, culturas e formas de expressão, o que move o projeto RNLP para o futuro?

Esse tem sido um projeto voluntário e pensamos que, a partir da formalização da rádio em uma entidade sem fins lucrativos, poderá surgir a oportunidade de incluir patrocinadores e concorrer aos editais públicos. Será fundamental podermos aspirar uma elevação qualitativa dos processos. Não que não haja qualidade até aqui no que temos produzido, mas com a formalização e a possibilidade de entrada de recursos, podemos aspirar a incentivar novos projetos ou retomar ideias anteriores.

Temos programas de qualidade e precisamos de apoio financeiro para alcançarmos mais meios técnicos e inserir formação de pessoas (técnicos especializados em web design e em sonoplastia). De momento, só dispomos de duas ou três pessoas com “alguma” capacidade técnica para fazer edição nessas áreas. Eu incluo-me nesses. Infelizmente há várias técnicas que eu não domino, além da formação nessas áreas ser demorada e dispendiosa. Além da organização, pensamos que é importante ter na equipa a tempo inteiro, não só para suprir as nossas maiores dificuldades técnicas, mas gerir melhor planeamento de atividades e melhor coordenação na imagem que transmitimos para o exterior.

Num mundo onde os sistemas informáticos são constantemente invadidos com objetivos tenebrosos, melhor conhecimento impacta também na escolha da plataforma de streaming, e subsequentemente, na qualidade e segurança do que transmitimos à nossa audiência.

NAUS — 7. A temática da lusofonia é vista como paradoxo, mas também como a junção de culturas, geografias e histórias que foram vividas e são cotidianamente revisitadas. De que maneira, no aspeto musical, a RNLP promove esse encontro? Não só no mundo lusófono, mas especialmente essa ideia de que a lusofonia é paradoxal, um dilema que nós vivemos do ponto de vista geográfico, histórico, linguístico. Composta de variações da mesma língua e expressões múltiplas.

É difícil, porque, sem querer, nós somos manipulados por aquilo que aprendemos. Conheço muitas pessoas que não têm o mesmo sotaque que eu e pronunciam palavras de forma diferente ou utilizavam expressões idiomáticas que eu não tenho dificuldade em alcançar. Vou colocar aqui alguns exemplos muito simples e óbvios para ilustrar.

A palavra “Rapariga” no nordeste do Brasil tem uma carga pejorativa. Já em Portugal e nos países de língua oficial portuguesa africanos, significa moça. Também o estar com a “Pica toda”, pode-se entender com “estar com energia”, mas também pode significar “falo”, não é? Cozinhar todas estas ideias, estas expressões num projeto radiofónico, é difícil quando não se está preparado para isso.



Como somos contra qualquer tipo de preconceito, no início, tentávamos ter algum cuidado com aquilo que as pessoas diziam, mas depois vimos que informar, fazendo uma explicação à parte, podia suprir dificuldades e preconceitos mais enraizados, porque esta imensa teia que compõe as várias línguas em português é o que nos dá riqueza. Óbvio que neste quesito ainda temos muito a aprender.

Como o projeto é *sui generis*, não sabemos onde é que ele nos vai levar, mas penso que, no limite inferior, iremos ficar a conhecer um pouco melhor essa imensa teia que é a lusofonia. Também desejamos que alguém de Timor-Leste se junte à equipe. Tanto Timor-Leste como a Guiné-Bissau têm o português como língua formal, mas não como língua normal de comunicação. Mas quando houver mais pessoas destes países a participarem, acho que esta nossa caldeirada de sotaques ficará ainda “mais saborosa e linda”.

Penso que cada um dos milhões de falantes e amantes do português sentem que o seu sotaque é neutro. Mas não é. Não há sotaques neutros. Ouvirmos os sotaques dos outros pode ajudar-nos a tentar perceber de que forma é que é o nosso sotaque. E isto é que torna este projeto tão bonito. É lindo descobrirmos como o “H” no Brasil tem som de “R”, enquanto em Portugal o mesmo é mudo.

Ao ouvir pessoas de países lusófonos com outras línguas ou dialetos além do português, temos de considerar que esses também influenciam outros sotaques e outras expressões idiomáticas. Mesmo em Portugal, país pequeníssimo por comparação com o Brasil, existem várias expressões idiomáticas e sotaques diferentes. No caso brasileiro, esse país-continente imenso, as variações são proporcionalmente maiores. Escutarmos estas imensas diferenças é maravilhoso. E esta é só uma das justificações do projeto RNLN. Eu acho que é fantástico. Além disso, se acrescentarmos o descobrir a história e o porquê de cada lugar, seus temperos, suas dificuldades, suas conquistas, torna este projeto algo maravilhoso.

NAUS — 8. As sonoridades permitem a aproximação e a escuta não só curiosa, mas de ter o tempo, pausas, silêncios e vozes que nos mostram as dimensões desse processo da lusofonia. Um exemplo é o spot para os “sotaques”, uma campanha específica da RNLN, transcrito abaixo e que assinala como a parceria RNLN e NAUS pode ser fortalecido e ampliando linguagens em ambos os canais de comunicação. As audiodescrições poderiam ganhar maior dimensão nos dois projetos. Por isso, a experiência do programa da Sandra Rosa tem impacto social e educativo, principalmente imaginando que a rádio chega onde nós não projetamos, academicamente falando. Porque pessoas, por exemplo, com deficiência visual, escutam sem nenhuma barreira a transmissão.

Eu começaria por dizer o seguinte, sem as Universidades, este projeto de Rádio não existia. Não basta só a ideia, entende? A ideia é fantástica, serve de gatilho. As pessoas ligadas às Universidades que participaram e participam da RNLN fizeram com que ela ganhasse uma dimensão de qualidade. Possibilitou situações experimentais e trouxe uma audiência mais atenta. Que não só questionava, mas que nos trazia mais soluções para coisas novas. A Rádio talvez não existisse sem esse apoio ou, quando muito, seria um projeto igual a tantos outros.

Como disse há pouco, após a formalização, penso que iremos conseguir abarcar áreas inéditas e gerirmos novos projetos de uma forma mais eficiente e equilibrada. Claro que precisamos de mais pessoas com perfil criativo, inovador, atento e crítico. Naturalmente, todas essas pessoas estão maioritariamente dentro do seio das Universidades à espera de uma oportunidade que o projeto RNLN lhes pode dar.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



Questionar o museu universal — um exercício decolonial *Questioning the universal museum — a decolonial exercise*

[10.29073/naus.v8i1.985](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.985)

Recebido: 3 de maio de 2025.

Aprovado: 15 de junho de 2025.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a: Karina Valle , Universidade Federal do ABC, Brasil, kfsvalle@gmail.com.

Resumo

O presente texto tende a gerar uma reflexão sobre os espaços considerados como espaços de cultura, em especial os museus. Propomos um questionamento à forma de como são organizados e destinados a “guardar os tesouros da humanidade”, simultaneamente a normalização de opressões que esses espaços propagam. Apresentamos o conceito do pós-museu de Françoise Vergès (2023) e como ele pode contribuir com reparações históricas aos povos racializados.

Palavras-Chave: Decolonial; Museu; Racialidade; Reparação Histórica; Resistência.

Abstract

This text aims to question spaces considered as cultural spaces, especially museums. We propose an inquiry into the way they are organized and intended to "store the treasures of humanity," while simultaneously normalizing the oppressions that these spaces propagate. We present the concept of the post-museum by Françoise Vergès (2023) and how it can contribute to historical reparations for racialized peoples.

Keywords: Decolonial; Historical Reparations; Museum; Raciality; Resistance.

Introdução

Pensar museus em uma perspectiva que considere a racialidade nos gera a reflexão sobre como o racismo opera nesses espaços de poder e como as ausências dos não brancos lida, como normal, nos suscita refletir sobre a experiência do movimento negro brasileiro como fundamental. Convida, ainda, pensar o deslocamento e mudanças, tanto nas práticas expositivas (exposições), como no processo de construção de pensamentos que fazem nascer toda a concepção e difusão de seus saberes, os processos curatoriais. Conforme nos propõe a intelectual brasileira Nila Rodrigues Barbosa (2012), as imagens presentes em museus têm a intencionalidade de afirmar algo ou alguém. A ausência deve ser entendida como o ‘desmerecimento e a exclusão do Outro’.

Quando pensamos em exposições, também pensamos onde elas são montadas, instaladas, os espaços em que acontecem. Geralmente, é em museus ou até mesmo algo bem parecido com esses espaços.

O museu faz parte da vida de alguns de nós, ou ao menos aos privilegiados, que tiveram em sua educação, a educação museal. Por causa das desigualdades sociais, sabemos que isso não é para todos. O museu é para poucos. Não estou mencionando isso apenas me referindo ao seu público frequentador. Refiro-me também aos que concebem o conceito de um museu, o que estará dentro dele, o que será exposto, como as artes estarão organizadas, quais práticas discursivas, inclusive as imagéticas farão parte de seu acervo, quais nomes serão lembrados, nomes esses que serão guardados na memória social.

A pesquisadora brasileira Nila Rodrigues Barbosa nos explica, de forma bem didática, o constructo do Museu Histórico Nacional, espaço estudado com profundidade: em suas pesquisas:

Culto aos heróis nacionais (brancos), ao passado e às elites aristocráticas era o que privilegiava o Museu Histórico Nacional em sua prática e em seu acervo (...) na perspectiva de valorização do respeito ao conteúdo civilizatório das elites brasileiras, que se diferenciavam do resto do povo, também por sua cultura erudita, esclarecida e refinada. Assim, as pessoas que visitavam o museu percebiam, naquele



espaço público, as regras gerais e posições sociais que seriam imutáveis na sociedade em que viviam. Educava-se para a continuidade da divisão de classes e existência e desigualdades sociais, como elementos naturais e normais do processo histórico da nação. (BARBOSA, 2018, p. 35)

Por meio dos escritos da Professora Nila Rodrigues Barbosa, percebemos como são importantes os museus no que tange à legitimação de saberes, sua produção e como são expostos, as práticas discursivas que ecoam nesses espaços, as exposições. Na citação, notamos também como os distanciamentos são estabelecidos “que se diferenciavam do resto do povo” (...) “Educava-se para a continuidade da divisão de classes e existência das desigualdades sociais”. Podemos refletir sobre como as opressões presentes em locais que deveriam se comprometer com a educação e com a equidade social ao mesmo tempo contribuem para a permanência das coisas tais como elas são, a manutenção do *status quo*.

Lutas do Movimento Negro no Brasil e Desdobramentos

Este texto considera o entendimento sobre o movimento negro no Brasil, tal qual expresso no Dicionário das Relações Étnico-Raciais Contemporâneas, de Flávia Rios e Alex Ratts. A obra concebe como importante e fundamental à sociedade brasileira, o conjunto de lutas empreendidas por muitos coletivos, formados por pessoas negras que ao longo da História do Brasil, constroem uma expressiva dinâmica contra às desigualdades.

Claudinei Roberto da Silva, curador da exposição *Mãos: 35 anos da mão afro-brasileira*, ocorrida em 2023 em São Paulo, evidencia que os entendimentos sociais oriundos do debate do movimento negro no Brasil foram fundamentais para a presença negra em espaços museais. Há evidências que mostram que, pelo menos nas últimas três décadas, o movimento negro brasileiro tem se mostrado atuante nas reivindicações e ações voltadas aos museus e centros culturais e conseqüentemente nas exposições de Artes, no que concerne ao próprio conteúdo de que seria exposto e seus ecos e suas respectivas curadorias.

O objetivo deste ensaio não é mostrar a disputa entre o termo arte afro-brasileira, como tão bem fez Hélio Menezes em seu texto intitulado *Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa* de 2018; este texto apresenta de forma breve a importância do movimento negro no Brasil que, por meio de suas reivindicações por justiça social, suas lutas também incidem sobre as inscrições das subjetividades. As exposições carregam práticas discursivas que colaboram na elaboração do simbólico. O movimento negro brasileiro tem protagonizado cobranças em várias instâncias, inclusive na esfera pública, cooperando para a real presença de negros em toda a concepção da ordem artística e curatorial e a construção de uma narrativa de uma população negra voltada ao signo da vida.

Discussões sobre direitos civis, identidade negra, combate às desigualdades racializadas de renda e de acesso a bens e serviços, direito à memória e à diversidade têm se avolumado na agenda política do país, especialmente com a diversificação das pautas de reivindicação e atuação do movimento negro nas últimas três décadas. (...) A busca por sinais de ascendência africana nas obras, tendência que marcou boa parte dos estudos da área desde fins do século 19, vem se deslocando no tempo presente para o enfoque na ascendência africana dos artistas, trazendo novas questões ao debate crítico e ao universo da arte contemporânea. Afinal, fazem parte do acervo da maioria dos grandes museus de arte brasileira obras nas quais são vistos negros, ou elementos do que se entende genericamente por cultura negra, tematizados nas telas, mas e quanto a autores negros? Qual sua presença na composição desses acervos? Em poucas palavras: para além da representação, qual o espaço para a representatividade dos artistas negros nas instituições e estudos de arte brasileira? Como curadores, artistas e exposições têm se posicionado sobre o tema? (Menezes, 2022, p. 702)

Neste sentido, selecionamos três exposições que devido aos seus respectivos impactos, tornaram-se referências e são faróis tanto de inspiração quanto de resultado da luta constante do movimento negro brasileiro.

Indicamos aqui como o grande “abre alas” a exposição *A mão afro-brasileira* de 1988, ocorrida no MAM, Museu de Arte Moderna, localizado na cidade de São Paulo. A exposição *A mão afro-brasileira* (1988), idealizada por Emanuel Araújo trouxe à luz e ao mesmo tempo apresentou um exímio mapeamento de produções artísticas de amplo espectro, de caráter multidisciplinar, dança, música, teatro, artes visuais etc., do século 19 ao 20.



Nas palavras de Joel Rufino Santos, autor do livro homônimo que inspirou a exposição: “A pesquisa varreu arquivos, bibliotecas, publicações, à procura de personagens escondidos pela poeira de histórias mal contadas ou pelo ‘branqueamento’ comum a todo personagem que ascende socialmente no Brasil”. Cabe salientar que entre o período de outubro de 2023 até março de 2024, a referida exposição foi ‘revisitada’ por *Mãos — 35 anos da Mão Afro-Brasileira*, com a curadoria de Claudinei Roberto da Silva. Silva (2023), já mencionado anteriormente, nos ajuda na compreensão da importância da comemoração dos 35 anos de uma exposição que fomentou a discussão, reivindicou a inclusão racial em espaços de artes e materializou a possibilidade de ambientes plurais, ou seja, a convivência de múltiplas autorias, brancas e não brancas.

A exposição *Histórias afro-atlânticas* (2018) — MASP — Museu de Arte de São Paulo — Assis Chateaubriand, apresentou-nos uma seleção de 450 trabalhos de 214 artistas, dos séculos 16 ao 21, com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo. Vamos nos atentar no caráter plural da exposição — Histórias — não como aprendemos na escola, uma história fechada, mas uma história em construção que outrora nos foi negada. A possibilidade de escrita pelos nossos, da nossa forma.

O caráter revolucionário dessa exposição está em ir além de uma África comumente representada como explorada, presente em narrativas colonizadoras narrada por narrativas colonizadoras. Trata-se de exaltar uma África que está, inclusive, em todos nós diaspóricos, as Áfricas possíveis em conhecimento e beleza, a restituição de África que nos foi roubada, ocultada, agora pouco a pouco revelada.

A insurgência foi característica marcante nessa exposição. Ao colocar em diálogo muitas linguagens como o *rap* e as artes visuais, a busca de como África age no Brasil, a questão diaspórica, não apenas uma África imaginada, a África em nós, como ela se manifesta.

A exposição *Dos Brasis — Arte e pensamento negro* — entre agosto de 2023 e janeiro de 2024 reuniu 240 artistas, com a curadoria de Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos.

A importância da compreensão e do pensamento que acerca toda a produção intelectual artística dos pretos brasileiros e o questionamento das hierarquias que marcam toda a sua trajetória e a ausência de autores negros e suas respectivas produções. Definir nossa arte como arte ingênua ou de uma “experimentação” é justamente estabelecer quem merece ser legitimado ou não, quem adentra os espaços de poder e quem fica de fora.

Dos Brasis foi organizada em núcleos: Romper, Branco Tema, Negro Vida, Amefricanas, Baobá, Organização já, Legítima defesa, tais núcleos tinham como referência pensamentos de importantes intelectuais negros da história do Brasil como Beatriz Nascimento, Emanuel Araújo, Guerreiro Ramos, Lélia Gonzales e Luiz Gama.

Pós-Museu

Françoise Vergès (2023) nos dá fundamento para pensarmos o papel do museu ocidental e seu projeto colonial. Vergès tensiona que os grandes museus, tanto europeus como estadunidenses, carregam uma forte herança colonial e continuam sendo espelhos para os museus do sul global. Nesse tensionamento, Vergès apresenta o conceito de ‘pós-museu’ e a necessidade de uma reformulação da ideia do museu “universal”. O museu ‘universal’ — o que abriga os grandes tesouros da humanidade — segundo Vergès, foram alimentados por crimes, frutos de saques e invasões. A ideia de tirar objetos de seus lugares de origem, de seu povo e, serem expostos como de propriedade de invasores precisa ser questionada.

O pós-museu, em Vergès, não contempla apenas a presença de obras de artistas não brancos em exposições. O pós-museu está comprometido com a reformulação da estrutura museal, inclusive os postos de poder. Para isso, considera, por exemplo, as curadorias, quem está à frente das tomadas de decisão, as equipes envolvidas nos processos educativos, os profissionais do atendimento aos públicos, assim como os da limpeza e segurança que em grande maioria são racializados. Oferecer boas condições de trabalho a todos os envolvidos no processo museal está alinhado às diretrizes do pós-museu. O museu precisa estar atento às narrativas plurais, tornar acessível narrativas outrora silenciadas. Mediante o conceito de pós-museu em Vergès, o museu não precisa ser exatamente um lugar com acúmulo de objetos.

Cabe, aqui, questionar o paradoxo da representação do museu universal. Suas incongruências.



Por que a ideia de museu universal nos incomoda tanto? O incômodo surge quando percebemos o quanto o museu e sua missão de guardar os tesouros da Humanidade se configura em um local que mimetiza violências, entre elas o apagamento de saberes não europeus ao privilegiar apenas uma vida de interpretação: o eurocentrismo.

Vergès (2023) apresenta o museu como um projeto colonial. Museu este constituído por objetos, frutos de saques, retirada de pertences em territórios que foram tomados pelos brancos invasores.

A reapropriação desses objetos por parte de nações que foram roubadas no passado faz parte de um processo de reparação, no qual também se contempla o conceito de pós-museu. Trata-se de pensar o museu ocidental como um local de múltiplas violências — a dessacralização do museu. Um espaço de questionamento às desigualdades, ao epistemicídio.

Considerações Finais

Vergès nos propõe analisarmos a narrativa construída em torno do museu universal.

O museu universalizado alega encarnar toda a humanidade, o que significa dizer que o universal é ocidental e organizado segundo sua lógica. Também implica alegar que os objetos do colonizado estão no museu para serem preservados e que por isso eles adquiriram um novo status. Por fim, retirar e exibir os objetos de seus lugares originais também naturaliza a violência da colonização. Vergès nos lembra que esse processo de expropriação e roubo em situações de guerra continua em curso, e cita Palestina e Bagdá. (Vergès, 2023, *Le Monde Diplomatique*)

Propor o museu como um espaço de memórias é uma estratégia antirracista. Desta forma, utilizando-se dessa estratégia, apagamentos serão evitados. O ato de preservar as memórias como estratégia antirracista pode ser compreendido no exemplo muito rico apresentado por Vergès:

(...) ela exemplifica essa questão por meio do apagamento da relação do tabaco, do café e do açúcar com a escravidão. Esses produtos aparecem nos quadros ligados ao cotidiano, aos hábitos sociais dos europeus e, assim, são naturalizados, mascarando as relações de poder e de violência que envolvem sua produção e sua chegada à Europa. Naturaliza-se o consumo do tabaco ligado à masculinidade ocidental, mas se apaga sua produção nas colônias pelas mãos escravas. (Noronha, 2023, *Le Monde Diplomatique*)

Preservar as memórias como resistência ao projeto do museu universal é lutar contra a empresa colonial e seus desdobramentos ainda presentes. Vergès (2023), muito inspirada por Frantz Fanon, nos propõe enquanto “Decolonizar o museu — Programa de desordem absoluta — questionar a difusão da violência colonial, que também está viva em centros culturais, sobretudo nos museus. O conceito de pós-museu de Vergès mimetiza a luta engajada na reparação histórica de opressões sistêmicas sofridas pelos povos de África que reverberam até hoje.

Referências

- Barbosa, N. R. (2018). *Museus e etnicidade: O negro no pensamento museal*. Appris.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. (2023). *Mãos: 35 anos da mão afro-brasileira* (R. S. Salem, Ed.; C. R. da Silva, Cur.; R. Mahfuz, Trad.). Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Menezes, H. (2022). Exposições e críticos de arte afro-brasileira: Um conceito em disputa. In A. Pedrosa, A. Carneiro, & A. Mesquita (Eds.), *Histórias afro-atlânticas* (Rev. ed., pp. 697–715). MASP.
- Noronha, A. C. C. (2023, 30 de outubro). Resenha: Decolonizar o Museu – Programa de desordem absoluta, de Françoise Vergès. *Le Monde Diplomatique Brasil*. <https://diplomatie.org.br/decolonizar-o-museu-francoise-verges-resenha/>
- Simões, I., Mendes, L., & Campos, M. (2023). *Dos Brasis: Arte e pensamento negro*. Sesc São Paulo.



Vergès, F. (2023). *Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta*. Ubu Editora.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar. **Revisão por Pares:** Dupla-cega.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



Ceci n'est pas une théorie: Diderot, Magritte e Merleau-Ponty sobre a estética do invisível

Ceci n'est pas une théorie: Diderot, Magritte and Merleau-Ponty on the aesthetics of the invisible

[10.29073/naus.v8i1.984](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.984)

Recebido: 3 de maio de 2025.

Aprovado: 17 de junho de 2025.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a: Paulo Alexandre e Castro , Universidade de Coimbra, Portugal, paecastro@gmail.com.

Resumo

Neste artigo considera-se a possibilidade de uma teoria estética do invisível, a partir de três autores com abordagens distintas, a saber, Denis Diderot, René Magritte e Maurice Merleau-Ponty e, através da literatura, pintura e fenomenologia, respectivamente. Procura-se um diálogo alargado entre os autores cujo problema comum se situa dentro de uma mesma ordem, isto é, dentro daquilo que pode ser considerado a verdade do sensível (visível ou não) ou o seu carácter de ilusão, ou por outras palavras como é possível obter uma teoria estética da (in)visibilidade e do mundo.

Palavras-Chave: Diderot; Estética; Magritte; Merleau-Ponty; Visível.

Abstract

This essay considers the possibility of an aesthetic theory of the invisible, based on three distinct authors with distinct approaches, namely Denis Diderot, René Magritte and Maurice Merleau-Ponty, and through literature, painting, and phenomenology, respectively. We seek a broad dialogue between the authors whose common problem lies within the same order, that is, within what can be considered the truth of the sensible (visible or not) or its character of illusion, or in other words, how it is possible to obtain an aesthetic theory of the (in)visibility and of the world.

Keywords: Aesthetics; Diderot; Magritte; Merleau-Ponty; Visible.

1. Introdução

Em *Ceci n'est pas un conte*, Denis Diderot começa por nos dizer que aquilo com que nos presenteia, não é um conto ou então (a ser um conto) é apenas um mau conto. Permitimo-nos dizer: apenas uma subtil ironia para algo bem mais elaborado. Igualmente significativa a frase com que abre esse escrito: «logo que se acaba um conto, ele pertence a quem o escuta». (Diderot, 2010, p. 11). Voltamos a frisar: não uma mera afirmação desprezível, mas o prenúncio de uma filosofia da arte, de uma teoria de arte, ao mesmo tempo que ilustra a liberdade de interpretação deixada ao leitor, ao contemplador, que viria a marcar sobretudo a teoria estética iniciada com o juízo de gosto de Immanuel Kant. Muito resumidamente acerca de *Ceci n'est pas un conte*, e, para não cairmos na ironia de Diderot de reafirmar que se a história é curta os preliminares podem ser longos, em boa verdade, são abordados dois contos similares, unidos numa mesma narração pelo próprio Diderot, mas com situações inversas, que agora não iremos abordar.

Interessa sim considerar aquilo que pode uma teoria estética do invisível, socorrendo-nos igualmente para o efeito da *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, e, com a qual estabeleceremos um diálogo alargado chamando Magritte e Merleau-Ponty, cujo problema comum se situa, segundo julgamos, dentro de uma mesma ordem, isto é, a verdade do sensível ou o seu carácter de ilusão naquilo que é o horizonte de visibilidade.



Diderot, a quem se atribui a fundação da moderna crítica de arte (a “descrição pictural” que cruza a visibilidade pictórica e descrição narrativa), a partir do Salão de 1765, elabora, um ano depois, os *Ensaio sobre a pintura*, onde se dedica, sobretudo, a fazer uma análise mais detalhada das pinturas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779), Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) e Joseph Vernet (1714–1789); Magritte faz uso de metáforas pictóricas para nos oferecer uma certa visibilidade (fenómenos surrealistas) das imagens que podemos ter na nossa mente; e, Merleau-Ponty teoriza a partir daquilo que se pode considerar uma ontologia do mundo, do sensível, os fenómenos da percepção e, portanto, daquilo que é (in)visível.

2. Discussão

O tema não se apresenta de uma forma totalmente evidente e exigiria um ensaio mais demorado, contudo, não nos podemos esquivar a tão interessante desafio. O século de Diderot é fascinante e recorde-se que é neste século XVIII que vem à luz a estética entendida, segundo Celina de Mello, como «um conjunto de textos voltados para uma reflexão filosófica sobre a arte [onde], os paralelismos entre poesia – aqui entendida como criação – e pintura constituem uma constante» (Melo, 2004, p. 13–14). Algo que Diderot igualmente fará, mas o que presenciamos neste Diderot dos Ensaio é um filósofo ainda dividido entre uma racionalidade prática de inspiração empirista e um sensualismo proveniente de Condillac, que nas palavras de Goethe, citando de cor, «estabelece uma confusão entre natureza e arte».

É precisamente neste sensualismo ou sensacionismo de Condillac que Diderot irá beber a sua inspiração, uma vez que, como sabemos, o autor negava qualquer espécie de teísmo. Trata-se de afirmar que todas as ideias ou conceitos são captados através dos sentidos, e o exemplo da estátua criado por Condillac tornou-se no argumento mais plausível para a demonstração da pura receptividade das impressões do mundo. Refere este: «o eu de cada homem não é mais do que a coleção das sensações que experimenta e das que a memória lhe recorda. É ao mesmo tempo a consciência do que é, e a lembrança do que foi» (Lahr, 1968, p. 159).

Um tal sistema, hoje apenas citado pontualmente/academicamente (uma vez que permitiria a atribuição e articulação de ideias aos animais, pois também eles são possuidores dos mesmos sentidos e na maior parte das vezes até largamente ampliados) parece-nos, talvez, devesse ser retomado. Esta nossa consideração vai num sentido absolutamente prático: é que o sensualismo aponta para uma certa subjetividade contemporânea (nomeadamente as abordagens suscitadas em torno dos temas da consciência, da mente, das emoções), presente em muitos casos na crítica de arte do Filósofo, deixando ao leitor a faculdade de ler o que a ele se dirige; ou seja, a subjetividade é como um conto que não é conto, mas que faz a delícia romanesca dos sentidos. Ora, Diderot toma sobretudo em consideração dois sentidos que visam o sentimento estético: a visão e a audição. Dedicamo-nos ao primeiro para o intuito deste ensaio (embora a *Carta sobre os mudos* seja igualmente relevante para uma estética da invisibilidade).

Diderot faz uma análise do espírito como a faculdade de compor imagens que solicita o concurso da razão, o que nos recorda Aristóteles quando mencionava que «a alma nunca pensa sem uma imagem» (in *De Anima*, 431a 16). Assim, as discussões ligadas ao movimento estético vigente no século XVIII, o Neoclassicismo de fundo iluminista, aliado à concepção de uma supremacia do sensível sobre o visível, acabam por se sentir nos textos de Diderot, fazendo com que uma imagem ‘fale’, que o quadro pictorial passa a ter ‘vida’, se abra ao mundo, isto é, se abra (e se mantenha aberta) à interpretação do contemplador.

Permita-se aqui um breve parêntesis com o intuito de patentear uma colaboração para a interpretação de uma tal estética. Chame-se ao diálogo Heidegger para quem a obra de arte abre e funda um mundo, quer dizer, dá-se e nessa mostra ela ‘fala’. Um tal dizer da arte acontece porque a essência da arte é ‘poesia’. E é poesia na medida em que institui, em que eleva um mundo. A abertura ao mundo dá-se precisamente pela linguagem, como refere Heidegger: «como é a linguagem que nomeia pela primeira vez o ente, só esse nomear faz que o ente venha à presença e apareça. Este nomear designa o ente para o seu ser a partir deste.» (Heidegger, 2002, p. 78). Ora, quando a obra de arte fala, revela e ou institui um mundo e realiza o jogo desvelador da verdade



enquanto mostra (Cf. Castro, 2024). Dito de outra forma, faz vir à presença nessa abertura que mostra as coisas, e fecho este parêntesis.

A visibilidade inscrita na teoria da visão de Diderot segundo a *Carta*, permite essa passagem do provável, do verosímil ao real e a introdução da figura de Saunderson, mais não faz do que atestar que o nosso conhecimento resulta do cruzamento de vários elementos cognitivos, dos diferentes sentidos, no caso em questão, do tacto e da visão. Diderot quer efectivamente abalar essa crença na identidade entre pensamento e visão, permitindo-se contrariar uma certa metafísica da evidência, sobretudo proporcionada pelo E-Vidente Absoluto, que provinha, não só, mas de forma reforçada, a partir de Descartes.

Há, segundo pensamos, em Diderot, um certo realismo fenomenológico que leva a interpretar que em cada cego haja um mundo, haja uma certa 'visão' da realidade sensível. Diderot sabe que tal posição se torna difícil de aceitar e mesmo sustentar, e, isso podemos ler na forma como descreve o fenómeno e que aliás, serve igualmente para sua defesa: «se um homem que só tivesse visto um dia ou dois se encontrasse perdido num povo de cegos, seria necessário que decidisse calar-se ou passar por louco. Anunciar-lhes-ia todos os dias um novo mistério, que só o seria para eles, e a que os espíritos fortes se acautelariam de dar crédito». (Diderot, 2007, p. 42). Ocorre lembrarmo-nos, inevitavelmente, do *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago (publicado em 1995), quando se lê a determinada altura (parafrazeando): penso que não cegámos, penso que estamos cegos, cegos que vêem, cegos que vendo, não vêem. Ora, também neste sentido metafórico revemos esse jogo linguístico que procura traduzir o sentido plasmado e ilusório das palavras e/ou da visão no que concerne ao encontro com a realidade. A validade de ver sem ver, é o que está contido na afirmação de que isto não é algo, sendo algo. Ou por outras palavras, quando se vê o cachimbo pintado na tela (pintura "A traição das magens") de facto, aquilo não é um cachimbo, mas uma representação de um cachimbo e, por isso, a inscrição "isto não é um cachimbo" reforça a ambiguidade no domínio do visível.

Quando René Magritte refere que algo não é algo, está na teoria da visão que supera o real. Como sabemos, Magritte praticava um surrealismo de cariz realista, quer dizer, surrealizava metafórica e poeticamente o sensível. A sua pintura, perfeita na sua nitidez como que capta mimeticamente a figuração do real, estabelece paradoxos visuais que dialogam a um só tempo com a exactidão e a ilusão da visível. Um dos melhores exemplos, encontramos na obra «a condição humana» em que o quadro que assenta no cavalete serve a paisagem e a paisagem se confunde com o quadro, fazendo parte de um grande quadro que é o quadro de Magritte. Esta narrativa pictórica que se dá à compreensão torna a representação da realidade num jogo; constitui-se uma espécie de círculo, repetitivo e imperceptível, em que o sujeito que observa, mesmo contra a sua vontade, a representação da (realidade da) representação como algo ilusório e real a um só tempo. O que é representável, isto é, o que é tornado presente novamente, é já da ordem da figuração do real; é já uma transposição da ordem do real. É aqui que se estabelece essa ténue fronteira entre ilusão e realidade.

Nesta ordem de ideias, as palavras assumem também uma parte do mundo visível e também elas podem afirmar a ilusão ou a falsidade. Veja-se por exemplo, o seguinte: posso dizer isto não é uma narrativa!. O exemplo sobejamente conhecido da obra de Magritte, a "traição das imagens"; o cachimbo pintado que não é um cachimbo, não pode ser tocado, não pode ser fumado. Diz-nos Marcel Paquet a este propósito:

a obra revela a distância intrínseca daquilo que é visível, esse espaço em que a arte da pintura se pode desenvolver. [...] Ao mesmo tempo, contudo, esta separação é a característica de um poder surreal, mágico, completamente diferente na natureza, nomeadamente a capacidade de trair a realidade, permitir que uma rocha paire no ar ou pintar uma maçã que enche um quarto. É o poder de tornar visível a distância que separa o quadro do seu modelo. Pintar em conjugação com o visível, funcionando com o visível, nunca fora dele. (Paquet, 2004, p. 67)

Ora depois da "traição das imagens", Magritte realça com a obra "dois mistérios" aquilo que já estava subentendido na primeira (em que Magritte recupera de certa forma a intenção inicial e acrescenta fora desse quadro, na tela, um cachimbo ainda maior): nem a palavra nem o desenho do objecto nos pode garantir que o



objecto existe. Os dois mistérios, não são mais que a ênfase interrogante dos dois grandes mistérios: o que é a realidade visível? E a ilusão visível? Diz o próprio Magritte: «tudo aquilo que vemos esconde outra coisa, e queremos sempre ver aquilo que está escondido por aquilo que vemos».

Trata-se de tornar visível o pensamento (não de o fazer equivaler), de reabilitar a visibilidade e (d)a poesia do mundo. A arte de Magritte como nos diz Paquet, «é a vingança da poesia sobre o poder da tecnologia cega, a vingança do pensamento filosófico, do questionamento, do pensamento aberto, em contraste com as certezas e dogmas, de qualquer tendência, firmemente estabelecidos» (Paquet, 2004, p. 80).

É exactamente a partir deste ponto que podemos iniciar o diálogo com Maurice Merleau-Ponty, na exacta medida em que o pensamento filosófico do autor se detém e se elabora sobre a invisibilidade do visível.

Neste indizível do exibido na pintura, nesta dialéctica entre visível e invisível, sugere Merleau-Ponty, fazem suscitar no pintor essa vontade de ver e que lhe permite tocar “nos dois extremos”, isto é, no encontro da visão com o sensível:

Por ela, o pintor toca portanto nos dois extremos. No fundo imemorial do visível algo se moveu, acendeu-se, o qual lhe invade o corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a tal suscitação, sua mão não é nada mais que o instrumento de uma longínqua vontade. A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser. (Merleau-Ponty, 1989, p. 71)

Diz-nos Merleau-Ponty que aqui se realiza uma certa «teoria mágica da visão» que se opera por meio do múltiplo cruzamento entre a visão do pintor que guia o (seu/nosso) olhar e o corpo-espaço-tela que permite o advento do in-visível, ou seja, que re-cria uma certa visibilidade de um até então invisível, abrindo as portas à revelação/visão ontológica que o gesto pictórico tornou possível, e, portanto, visível. A pintura, no dizer de Merleau-Ponty,

[...] dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, faz que não tenhamos necessidade de ‘sentido muscular’ para termos a voluminosidade do mundo. Esta visão devoradora, para além dos ‘dados visuais’, abre para uma textura do Ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, e que o olho habita como o homem habita a sua casa. (Merleau-Ponty, 1989, p. 53)

Como bem lembrara Merleau-Ponty, o enigma da *in*-visibilidade, o enigma do corpo, consiste em ele ser, ao mesmo tempo, vidente e visível, e nessa sua enigmática textura, acontece um

estranho sistema de trocas é estabelecido, [e] todos os problemas da pintura aí se encontram. Eles ilustram o enigma do corpo, e ela justifica-os. Visto que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofado, cumpre que a sua visão de faça de alguma maneira nelas, ou ainda, que a manifesta visibilidade delas se reforce [desdobre] nele por meio de uma visibilidade secreta. (Merleau-Ponty, 1989, p. 51)

O conceito de enigma em Merleau-Ponty é de facto interessante: ele explora a ideia da fenomenologia como desvelação (do enigma) do sensível, e através do mergulho na pintura, procura descobrir (o enigma) da invisibilidade (Cf. Castro, 2020).

Para o autor francês, o corpo é uma coisa que possibilita ao “sujeito” que o habita, a estar e a ser no mundo, cuja condição de possibilidade é «preciso que o meu próprio corpo esteja engrenado no mundo visível: o seu poder advém, justamente, de ter um lugar de onde vê. É, pois, uma coisa onde moro. Se se quiser, está do lado do sujeito, porém, não é estranho à localidade das coisas». (Merleau-Ponty, 1960). Em termos fenomenológicos, perguntar-se-ia: que relação há entre o eu e o corpo e o contacto com as coisas? Responde-nos o autor:

há uma relação do meu corpo consigo mesmo que o transforma no vinculum do eu com as coisas. Quando a minha mão direita toca a esquerda, sinto-a como uma “coisa física”, mas no mesmo instante,



se eu quiser, um acontecimento extraordinário se produz: eis que a minha mão esquerda também se põe a sentir a mão direita, es wird Leib, es empfindet. (Merleau-Ponty, 1960, p. 195)

Há assim uma espécie de reflexão daquele que toca e é tocado, uma reviravolta da relação do tocar e ser tocado, e por isso dirá Merleau-Ponty que o corpo é “coisa sentinte”, o corpo é sujeito-objecto, como se o tacto estivesse espalhado por todo o corpo. Isto significa assim, um endereçamento à experiência mesma de ser e presenciar o sensível, isto é, de sentir e ser sentido, de ser corpo-coisa, onde as coisas-corpos se dão igualmente numa reciprocidade, numa reflexividade, que permite ao sujeito a ‘ruminação’ do mundo como consciência incarnada.

Esta descrição permite, segundo as palavras do autor, “a reabilitação ontológica do sensível”. Reabilitação que dá vida, que é uma onto-fenomenalização do sensível. As coisas dão-se ao nosso olhar, e nós damo-nos nesse jogo de reciprocidade. Neste sentido podem guiar-nos as palavras de Jean-Luc Nancy quando refere que

ver os corpos [...], é ver o que se oferece à vista, a imagem, a miríade de imagens que é o corpo, a imagem nua, pondo a nu a realidade. [...] A vista dos corpos não penetra em nada de invisível: é cúmplice do visível, da ostensão e da extensão que o visível é. Cumplicidade, consentimento: aquele que vê comparece com aquilo que ele vê. (Nancy, 2000, p. 46)

Assim, pode-se dizer: o eu-sujeito é encarnação, quer dizer é coisa percebida naquilo que ela é, na sua carne. A consciência perceptiva é assim uma consciência encarnada (num corpo) que realiza o jogo da reflexividade. Por isso dirá Merleau-Ponty que há aqui um género do ser único; não há apenas um sujeito isolado, puro conhecedor dos objectos, não há como em Descartes uma *res extensa* e uma *res cogitans* em separado. Sujeito e objecto articulam-se um sobre o outro definindo um ‘irrelativo’ de todas as ‘relatividades’ da experiência sensível, permitindo assim ao nosso autor passar de uma qualquer filosofia da consciência para uma ontologia do sensível.

Assim, todo e qualquer tipo de conhecimento, todo e qualquer tipo de pensamento (digamos) “objectivo” iniciará e viverá de um facto inaugural que só é possível no e pelo sensível e que se postula como: “Eu senti”. Este “senti” significa que «alcansei com esta cor, ou com qualquer outro sensível em questão, uma existência singular que interrompia de chofre o meu olhar, e, no entanto, prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde sempre reais nas faces escondidas da coisa, lapso de duração dado numa vez». (Merleau-Ponty, 1960, p. 196).

O “eu senti” permite a abertura de possibilidades e a manutenção dessa mesma abertura que se realiza no desvelamento da intencionalidade da minha análise, isto é, do meu entrelaçamento de sujeito corporizado e sujeito de percepções que transita de um movimento a outro na relação de doação coisa-corpo, corpo-coisa.

A solução está assim e certamente na camada (do) sensível, na riqueza do “ser à distância”, nos seus enigmas, onde as coisas se dão numa mistura de revelação e ocultamento, visibilidade e aparição da *in*-visibilidade:

Seria esquecer que o sensível é o ser à distância, atestado fulgurante, aqui e agora, de uma riqueza inesgotável. Seria esquecer que as coisas estão apenas entreabertas diante de nós, reveladas e escondidas. É impossível dar conta dessa experiência inaugural quer fazendo do mundo um fim, quer fazendo dele uma ideia. A solução – se houver – só há de surgir quando interrogarmos essa camada sensível, ou, então, quando nos deixarmos cativar por seus enigmas. (Merleau-Ponty, 1960, p. 196)

O corpo é coisa na sua visibilidade, o corpo é o próprio instrumento de mediação e compreensão do mundo-sensível. Temos aqui exposto o conceito de co-presença. Refere Merleau-Ponty: «as minhas duas mãos são “co-presentes” ou “co-existem” porque são as mãos de um só corpo; o outro aparece por extensão dessa co-presença. Ele e eu somos órgãos de uma só intercorporeidade» (Merleau-Ponty, 1945, p. 161). Há assim, uma co-presença de tudo (da matéria de que se compõe o sensível) a todos; há como que (diríamos nós) uma partilha comunicante do sensível, de um sensível que é visibilidade.

Ora, é no “eu senti” que se constata a afirmação da sensação por excelência, e assim sendo, que se realiza a comunicação vital com o mundo, com a paisagem humana. O sentir introduz-nos de imediato num domínio que



me dá acesso a todo um universo pré-objectivo e pré-pessoal, que estabelece, como diz o nosso autor na *Phénoménologie de la Perception*: «a comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós [...] o sentir é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procurará decompor» (Merleau-Ponty, 1945, p. 64–65), ou seja, o sentir é “uma comunicação com o mundo, mais velha que o pensamento”.

Este sentir que dá a ver esta comunicação inevitável com o mundo, torna possível ver pelo corpo como uma primeira instância de visibilidade no mundo. E aqui devemos relembrar e trazer à presença Diderot sobre tal comunicação, quando refere que Saunderson

via pela pele; esse invólucro era, nele, portanto, de uma sensibilidade tão refinada que podemos assegurar que, com um pouco de treino, teria acabado por conseguir reconhecer um dos seus amigos de quem um desenhador lhe tivesse traçado o retrato na mão e que teria pronunciado sobre as sensações excitadas pelo lápis: é o senhor tal. [e prossegue Diderot] Também há, por conseguinte, uma pintura para cegos, aquela que usaria a própria pele como tela. (Diderot, 2007, p. 62)

O sensível torna-se assim o registo do encontro, do domínio do entrelaçamento dos vários seres. A corporeidade é não só uma característica dos entes como pertencentes ao mundo, mas essa corporeidade é também uma prova do ser. Diz o filósofo francês:

Actualiza-se quando um outro comportamento e um outro olhar se apropriam de minhas coisas e essa articulação de uma outra corporeidade com o meu mundo se efectua sem introjecção porque meus sensíveis, pelo seu aspecto, a sua configuração, a sua tessitura carnal, já realizavam o milagre das coisas que são coisas por serem oferecidas a um corpo, fazendo da minha corporeidade uma prova do ser. (Merleau-Ponty, 1960, p. 199)

Encontramos igualmente esta abordagem no texto *La prose du Monde* de Merleau-Ponty, em que nos é referida e enfatizada a ideia do corpo como garante da(s) existência(s) dos outros; se não tivesse corpo o sujeito que diz eu, não poderia constatar a presença dos outros corpos, não poderia ‘escorregar’ para dentro do mundo, lugar de encontro dos sujeitos encarnados, lugar de encontro dos seus semelhantes. A existência implica a presença dos outros na sua totalidade, na sua completude, na sua projecção porque é disso que se faz a matéria do mundo.

O homem está *ek-sistindo*, significando isto que está *ek-sistindo* na e pela sua corporeidade, na partilha da co-presença, da com-possibilidade com os outros, no mundo que se vai realizando (mundanizando). Uma estreita relação entre corporeidade e sensível se desenrola no e pelo Ser; uma relação de interpelação que articula coisa-corpo, eu-outro, privado-colectivo, uno-múltiplo. Aquilo que é dado a um sujeito, será, por princípio, dado a todos os outros, pelo que o sensível representará essa “presença originária” (das urpraesentierbare Sein) que veicula a evidência e a universalidade da comunicação e da relação da inter-corporeidade.

Esta intercorporeidade, esta intersubjectividade reflectida e reflexiva, determinada por essência como um dizer, como doação evidente de comunicação (pois que estar aí-em-presença é já da ordem da comunicação) constitui-se como fundamento das práticas artísticas. Tal é a comparação que Merleau-Ponty faz do corpo com a obra de arte: em ambos a expressão e o expressado, os sentidos de um e de outro, só são acessíveis a partir de si próprios, isto é, só são percebidos no tecido intencional das significações viventes, no ‘quiasma’ do mundo. (Cf. Merleau-Ponty, 1945, p. 176).

Tal como vimos anteriormente, numa breve referência a Heidegger, a mostraçãõ da obra de arte, enquanto revelaçãõ de um mundo expõe uma abertura que se mantém aberta à interpelaçãõ e à interpretaçãõ dos sujeitos. A evidência da doaçãõ dos corpos, a evidência de que somos consciências encarnadas – seja nas artes ou na vida quotidiana – é o fundamento da comunicaçãõ que nos caracteriza. A consciência perceptiva, a consciência encarnada é o próprio corpo vivido; é, pois, parte da vida do ser humano e sua condiçãõ e não uma terminologia filosófica para determinar a condiçãõ do homem no mundo.



As palavras de Merleau-Ponty quando refere que «isto quer finalmente dizer que é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência» (Merleau-Ponty, 1989, p. 71), vão ao encontro das palavras de Diderot quando alerta para essa experiência de estar e presenciar o sensível:

fica assim demonstrado que Saunderson teria tido a certeza de não se enganar nos juízos que emitia apenas sobre o círculo e o quadrado; e que há casos em que o raciocínio e a experiência dos outros podem esclarecer a vista sobre a relação do tacto e mostrar-lhe que o que é de determinada maneira para a vista também o é para o tacto. (Diderot, 2007, p. 92)

Lendo os aditamentos à carta sobre os cegos, escritos cerca de trinta anos depois, vemos Diderot falar desses fenómenos, de que me permito apenas citar dois muito brevemente:

I — um artista que possui um conhecimento profundo da teoria da sua arte, e que não fica atrás de nenhum na sua prática, garantiu-me que era pelo tacto, não pela vista, que avaliava o acabamento das rodas dentadas; (...) II — falaram-me de um cego que reconhecia pelo tacto a cor dos tecidos. (Diderot, 2007, p. 98)

O vinculum do sujeito com o mundo é o seu corpo, quer dizer, é *coisa sentinte* como nos alertou Merleau-Ponty, e, portanto, é um endereçamento à experiência mesma de ser e presenciar o sensível, isto é, de sentir e ser sentido, que é afinal o enigma da visibilidade. Uma teoria estética da visão não se pode limitar à explicitação dos fenómenos visuais *per se*, mas atender aos diferentes fenómenos perceptivos que permitem a constituição de uma visão do mundo.

6. Conclusão

De acordo com o propósito deste ensaio não se pode deixar de estabelecer algumas premissas que ajudem à compreensão do texto e assim, também esboçar a conclusão do artigo. Um primeiro ponto a merecer destaque situa-nos no entrelaçamento entre aquilo que é a sugestão de Diderot relativamente à constituição de uma certa visão dada pelo tacto (como no caso dos cegos) e que parece concordar ou ir ao encontro desse “quiasma” ontofenomenológico e merleau-pontiano onde todas as trocas do sensível ocorrem. Segundo o filósofo francês é aí que se faz visível a leitura do mundo ainda que possam existir territórios de invisibilidade latentes. Dito de outra forma, se Diderot nos reencaminha já para uma certa supremacia do sensível sobre o visível, e Merleau-Ponty nos incita a descobrir a “*in-visibilidade*” presente nesse tecido do sensível, isto é, contido na “Carne do mundo”, é com a pintura de René Magritte que se pode ler como uma arte que evoca o mistério, que evoca o enigma da visibilidade – sobretudo, no que diz respeito ao seu carácter ilusório ou fictício –, que se faz reflectir o enigma das presenças *in-visíveis*.

A visão do mundo é um constructo mental e visual sobre o qual o mundo ganha consistência e existe. A construção de uma visão não implica necessariamente a visibilidade total do mundo mas a descoberta, a desvelação, a revelação ontofenomenológica do sensível. Se Diderot nos recorda (a carta é “para uso daqueles que vêem”) que é possível ter uma visão do mundo mesmo na cegueira, é porque o sensível na sua constituinte potencialidade se manifesta de tal forma que se faz “visível”. A visibilidade da realidade não significa por sua vez, tal como Magritte nos fez ver, que isso possa significar verificabilidade ou verdade, mas mera aparência, ilusão ou ficção do real. É no sensível que se revelam e ganham sentido os domínios da visibilidade e da invisibilidade e os diferentes autores usados neste ensaio corroboram esta possibilidade. Esta é, portanto, uma teoria estética da (in)visibilidade, quer dizer, esta é uma possibilidade de análise e reflexão daquilo que se dá no tecido do sensível e nos permite criar uma visão do mundo.

Referências

Castro, P. A. e. (2020). Fenomenologia e estética comparativa: Antropometrias e (in)visibilidades nos *corpus*. Para um diálogo entre Yves Klein e Merleau-Ponty. *Revista Philia – Filosofia, Literatura e Arte*, 2(1), 485–509. <https://doi.org/10.22456/2596-0911.100570>



Castro, P. A. e. (2024). *Ontopotencialidade da linguagem: Breve ensaio para compreender o essencial da linguagem em Heidegger*. Bond.

Diderot, D. (2007). *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*. Nova Vega.

Diderot, D. (2010). *Isto não é um conto* (S. Pires, Trad.). Arbor Litterae.

Heidegger, M. (2002). *A origem da obra de arte*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

Lahr, C. (1968). *Manual de filosofia*. Livraria Apostolado da Imprensa.

Mello, C. M. M. de. (2004). *A literatura francesa e a pintura: Ensaio crítico*. Faculdade de Letras UFRJ.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1960). *O filósofo e sua sombra* (M. de S. Chauí, Trad.). Ed. Nova Cultural.

Merleau-Ponty, M. (1989). *O olho e o espírito* (M. de S. Chauí, Trad.). Ed. Nova Cultural.

Nancy, J.-L. (2000). *Corpus* (T. Maia, Trad.). Vega. (Coleção Passagens)

Paquet, M. (2004). *Magritte* (L. Filipe, Trad.). Taschen.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar. **Revisão por Pares:** Dupla-cega.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



Saramago e a metamorfose do projecto de Portugal Saramago and the metamorphosis of Portugal's project

[10.29073/naus.v8i1.980](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.980)

Recebido: 24 de março de 2025.

Aprovado: 24 de maio de 2025.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a: Annabela Rita , Universidade de Lisboa, Portugal, annabela.rita@gmail.com.

Resumo

Neste texto, observar-se-á o modo como o projecto nacional de Portugal se transforma segundo a rota definida no mito de Ourique. Na obra *Memorial do Convento* (1982), José Saramago, desenvolve uma reflexão sobre a cultura portuguesa através de jogos de espelhos entre textos, imaginários, símbolos e épocas que nos deixam vislumbrar, por entre os sinais estéticos, as metamorfoses de um projecto político. Recorrendo a processos contrapontísticos, de *chiaroscuro* e de *sfumato*, Saramago entrelaça memorialmente passado e presente, utopia e distopia, espaços sociais diversos (corte, clero e povo), realidade e visionarismo, realidade e ficção, Romantismo e actualidade, vida e morte.

Palavras-Chave: Império; José Saramago; Memorial do Convento; Nação; Portugal.

Abstract

This text will examine how Portugal's national project is transformed according to the route defined in the myth of Ourique. In his work *Memorial do Convento* (1982), José Saramago develops a reflection on Portuguese culture through mirror games between texts, imaginaries, symbols and eras that allow us to glimpse, through the aesthetic signs, the metamorphoses of a political project. Using contrapuntal, *chiaroscuro* and *sfumato* processes, Saramago memorially interweaves past and present, utopia and dystopia, diverse social spaces (court, clergy and people), reality and visionary thinking, reality and fiction, Romanticism and current affairs, life and death.

Keywords: Empire; José Saramago; Memorial do Convento; Nation; Portugal.

“Eu sou o fundador, e destruidor dos Reinos, e Impérios; e quero em ti e teus descendentes fundar para mim um Império, por cujo meio seja meu nome publicado entre as Nações mais estranhas.”
(Brito, 1828, p. 127)¹

Ao fundo, ouve-se a voz de Cristo em Ourique, de acordo com o célebre Juramento do Fundador que o Refundador evocará e reforçará.

Santa Maria, a Mãe, pontuará, em filigrana monumental, o itinerário da realização e dos panteões enlutados desde Sta. Cruz de Coimbra. A começar por Alcobaça, cujo complexo da Abadia/Mosteiro Real de Santa Maria de Alcobaça (séc. XII) (cor) responde ao de S. Bernardo de Claraval, última edificação da ordem de Cister em vida do seu abade fundador, réplica da original e gerada em dois factos transcendentais (a comunicação telepática entre ambos os fundadores, o régio e o monacal, inclusivamente antecipadoras da vitória da batalha; a visão de Cristo por Afonso Henriques). A génese. Passando pela Batalha, onde o Templo da Pátria, Mosteiro Sta. Maria da Vitória (séc. XIV), celebra a refundação e assinala com a Estrela a sua dinastia, a Áncita, artúrica, a do projecto gaálico da terra (Príncipe D. Pedro das Sete Partidas) e do mar (Infante D. Henrique). Avançando para o mar,

¹ A edição-príncipe deste Juramento do rei Dom Afonso Henriques foi realizada na 2ª impressão de *Diálogos de Vária História* de Pedro de Mariz, em 1597, tendo por base uma cópia do cartório do Mosteiro de Alcobaça. De acordo com reprodução em: http://www.angelfire.com/pg/unica/monumenta_1152_juramento.htm.



para a cidade de Ulisses e, daí, para a finisterra do Promontório Sacro: projecto e realização velados e celebrados em (nova e) atlântica Belém, no Mosteiro de Sta. Maria de Belém (sécs. XV-XVI), onde o rei (D. Manuel I) se afirma crístico (Emanuel). Por fim, Mafra, com o seu complexo Real Edifício de Mafra (Basílica, Palácio, Mosteiro, Biblioteca, Universidade, Jardim e Tapada) (séc. XVIII), dedicada à Virgem Maria (22/10/1730), como Nova Roma-Cristianópolis-Helianópolis olhando céu e mar, o universo e o futuro, anunciando o (Quinto) Império.

De Alcobaça a Mafra, podemos conceber, pelo menos, o díptico joanino (D. João I e D. João V), relativamente ao qual se organiza, simboliza e caracteriza a nação e se vectoria o projeto acordado na Nova-Nova-Aliança do Evangelho Português mencionado por Fernão Lopes (*Crónica de D. João I*, cap. 159) cuja fonte é o episódio de Ourique, pedra angular do mito nacional onde o programa histórico se sintetizara, anunciando a independência e o império.

Um país que se faz inteligir no seu contrário miraculoso que Saramago retoma:

Era uma vez...

...um rei...

...a gente...

...um soldado...

...um padre...

... elementos da *gramática ficcional* de um mundo imaginado e de outros que o não são.

Na Batalha, (Re)fundação de Portugal

Por outro lado, no espaço nacional, é incontornável a memória da abóbada do Mosteiro da Batalha na narrativa de Herculano (“A Abóbada”²), edifício mandado construir por D. João I em cumprimento de promessa para celebração da vitória de Aljubarrota e inspirado em Alcobaça, cuja cronística nos fundou em mitos e lendas, miraculosamente.

O texto de Herculano, romântico refundador da nossa Literatura, abre no “dia 6 de Janeiro do ano da Redenção 1401” (“da era de 1439”), “amanhecido puro e sem nuvens”, “um destes formosíssimos dias de Inverno mais gratos que os do Estio, porque são de esperança, e a esperança vale mais do que a realidade” (Herculano, 2014, p. 7), e encerra quatro meses depois. Na Batalha, o “Auto da Adoração dos Reis” é em louvor a Deus, mas também sinaliza a dedicação ao rei, “mais popular, o mais amado e o mais acatado de todos os reis da Europa” (Herculano, 2014, p. 24).

O de Saramago abre com a figura régia a ocupar o primeiro plano da representação:

“D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não empenhou” (Saramago, 1982, p. 11).

Bastam estas aberturas para sentirmos que os tempos são de outras relações, o poder tem outras faces...

Com tais evocações, convoca-se a história nacional através do diálogo das Letras e das Artes. Nas Letras, evidencia-se a metamorfose da ficção histórica desde Alexandre Herculano até José Saramago. No segundo caso, sobressai a mudança de programa arquitectónico que vai do Mosteiro da Batalha ao complexo da Mafra, mas também de diferença do rosto do poder régio. E destaca-se, igualmente, um deslizamento da relação do poder

² “A Abóbada” (in *O Panorama*, 1839) é uma das *Lendas e Narrativas* publicadas na revista *O Panorama*, fundada em 1837 pela Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis que Herculano dirigiu até 1839, contos depois reunidos em volume em 1851.



com o sagrado, da versão feminina e afectuosa, matricial, à masculina, patriarcal, ou, de outra forma, do agradecimento de uma dádiva à aquisição de favor: o Convento da Batalha (originalmente Convento de Santa Maria da Vitória, 1386–1517) é erigido *em agradecimento* à Virgem Maria pela vitória de Aljubarrota nacional em 1385; Maфра dever-se-á a *uma promessa* a Deus *para obter* a descendência real³. Em ponto de fuga, o *sfumato* deixa pressentir a emergência do protestantismo⁴ denunciando a dimensão materialista, comercial, da intermediação pela Igreja do relacionamento entre a humanidade e Deus. Por fim, no grande complexo social que se reflecte nas construções, nas obras e na relação entre os seus responsáveis, sinaliza-se a transformação sócio-política e cultural de Portugal.

Da Batalha a Maфра transforma-se a nação sob o reinado de dois homónimos (D. João I e D. João V):

- se a primeira é a marca e legitimação da dinastia de Avis florindo na Ínclita Geração, firmando a independência, cuja afirmação telúrica se prolonga em Ceuta, a segunda exulta e ostenta a glória e a riqueza da aventura marítima e da dinastia de Bragança;
- se a Batalha é cenário de Mestre Afonso Domingues e de D. João I, aliança de uma sociedade humanizada pela fraternidade e pelo respeito mútuo, simbolizada numa abóbada firmemente erguida (1388–1402), Maфра ergue-se em diálogo ‘desnacionalizado’, ostentatória e sem afecto segundo os planos de João Frederico Ludovice (Johann Friedrich Ludwig) e do seu filho.

Pelo meio, fantasmiza-se outro monumento celebratório, outro rei e o seu arquiteto: o mosteiro dos Jerónimos, de D. Manuel I e Diogo de Boitaca (c.1460 –1528). Entre os três, realiza-se o ciclo de um projecto marítimo e quinto-imperial que a esfera armilar simboliza e os portais dos Jerónimos codificam.

Entre ambas, transforma-se a coroa régia, fechando-se imperialmente: se, com D. João I temos uma coroa aberta, assinalando a ligação a Deus, a legitimação por direito divino da monarquia, com D. João V, a coroa está já fechada, sinalizando uma autossuficiência régia convicta, imperial, expressa, por exemplo e também, nas faustosas embaixadas ao imperador Leopoldo I (1708), ao rei Luís XIV de França (1715) e ao papa Clemente XI (1716) e no litígio com a Santa Sé (década de 1720), sobre a questão do cardinalato a atribuir ao núncio apostólico na capital portuguesa.

Da Batalha alexandrina à Maфра saramaguiana, vai a distância das aberturas de ambos os textos, do diurno ao nocturno: da aurora luminosa do “dia 6 de Janeiro do ano da Redenção 1401” (“da era de 1439”), “amanhecido puro e sem nuvens amanhecido puro e sem nuvens”, “um destes formosíssimos dias de Inverno mais gratos que os do Estio, porque são de esperança, e a esperança vale mais do que a realidade” (HERCULANO, 2014, p. 7), à noite em que D. João V visitará a sua mulher, D. Maria Ana Josefa, “cumpr[indo] vigorosamente o seu dever real e conjugal” (Saramago, 1982, p. 11), mas também de uma morte de sonho cumprido (Afonso Domingues) e de outra (Francisco Marques) por acidente da obra, sob monstruosa pedra, após “[t]antas horas de esforço/.../, tanto suor, tanto medo” (Saramago, 1982, p. 254), “para coroação dos castigos do seu inferno” (Saramago, 1982, p. 259). Distância entre a vivência comunitária da morte do artífice: da comoção no luto à indiferença. Ao longe, ecoa “*Miseri noi, misera Patria*” (cantata for soprano and orchestra, Hob.XIVa:7), de Franz Joseph Haydn (1732–1809). No ciclo do dia, antecipa-se o *nocturno* da decadência que a dinastia bragantina e o país viverão e cujo

³ “O Real Convento de Maфра foi mandado construir, em 1717, por D. João V (1689–1750). Considerando a demora da rainha D. Maria Ana de Áustria (1683–1754) em procriar, D. João V havia prometido a construção de um convento para os frades franciscanos da Província da Arrábida, na sequência do vaticínio feito por Frei António de São José: “El-Rey teria filhos se fizesse voto a Deos de fundar hum convento dedicado a Santo António na Villa de Maфра” (*Principio e Fundação do Real Convento de Maфра*, c. 1763–70, p. 5; Gorjão, 2015, p. 4). O vaticínio concretizou-se, em 1711, com o nascimento de D. Bárbara, embora o herdeiro do trono viesse a ser o terceiro filho, futuro D. José I, nascido em 1714, dado que D. Pedro, o primeiro filho varão e herdeiro presuntivo da coroa morreu nesse ano. Não obstante ser esta a versão oficial passada pelos cronistas, a rainha já estaria grávida quando o rei formulou o voto.” [<https://amusearte.hypotheses.org/1610>]

⁴ Em 1517, as 95 teses de Martinho Lutero erguem-se em reacção contra os abusos da Igreja Católica Romana, em especial no que tocava à venda das indulgências.



requiem Junqueiro encenará em *Finis Patriae* (1890) e *Pátria* (1896)⁵, ritmado, segundo os “Casebres de Pescadores”, pelo “Mar soluçante, mar trovejante,/ Noturno mar!/ Ventos e frios, ventos e frios...” (Junqueiro, 2012).

Em Mafra, Afirmação Nacional e Quinto-Imperial

Se a existência e a legitimidade da nação repousavam, aparentemente, numa iluminante e agregadora aliança vertical (que Fernão Lopes convoca nesse enigmático “Evangelho Português”⁶ referido na *Crónica de D. João I*) e horizontal, *essência “consubstanciada na alma nacional e revelada na cultura popular, nos monumentos, nos costumes, na memória, enfim, na História”* (Catroga, 1998, p. 46), a verdade é que com D. João V, as clivagens abrem, nessa aliança, fendas por onde espreita a morte e os seus sinais. O *desejo* do primeiro João, nacional Artur acompanhado pelo seu Galaaz (D. Nuno Álvares Pereira), dá lugar à *vontade* (“Quero...”) do quinto do seu nome, solitário no trono-sol.

Depois das promessas régias (re)fundadoras, a imperial, aspirando à progénie, inicia novo ciclo e o templo correspondente.

“Era uma vez um rei que fez promessa de levantar um convento em Mafra. Era uma vez a gente que construiu esse convento. Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes. Era uma vez um padre que queria voar e morrer doido. Era uma vez.” (Saramago, 1982, contracapa)

A voz narrativa oficia de um *lugar* variável no interior da arquitectura romanesca, em diálogo pressentido com outras. Geometria variável e instável.

Reflectindo-se no seu interior, mas fora do centro perspectico dominante, ganha visibilidade de *anamorfose* e dinamiza-se *outrada*: com outra identidade e outro ponto de vista, acompanhando parcialmente a grande narrativa que a inclui, numa espécie de legenda ressemantizadora. À semelhança d’*Os Embaixadores* (1533), de Hans Holbein, o Jovem, também aqui a anamorfose constitui o enigma textual que nos desvia do óbvio (a esfera da riqueza e do poder para outro e da oposição entre ela e a do povo), contrapõe-lhe(s) outra perspectiva, a da escrita que outras espreita e a si mesma: como se, ao discurso da História (do Convento) em pano de fundo, se contrapusessem o da(s) história(s) do *Memorial do Convento* (MC) e o da ‘história alternativa’ (para usar uma designação mais comum da historiografia), crítica de ambas, desconstrutora, que convoca uma lógica estranha a qualquer dos universos anteriores, projectando o leitor para um *outro* lugar de observação da História, da(s) história(s) e do romance, lugar indefinido, mais do que o do *Anjo da História* (Walter Benjamin), lugar que ele mesmo terá de identificar, reconhecer e fazer reconhecer. E, ao adquirir o novo posicionamento, o observador *deixa de ver o que via e passa a ver o que não via*: n’*Os Embaixadores*, a caveira⁷; no MC, a paródia da paródia do real e da sua H/história (historiográfica ou efabulatória). *Como estou a fazer aqui e agora*.

No entanto, o fenómeno complexifica-se na estrutura textual, porquanto estamos perante anamorfoses poliédricas, em que a máquina narrativa as imagens se restituem

⁵ Cf., dentre muita bibliografia sobre o sentimento colectivo da “decadência”: [relativamente a Espanha] Walther BERNECKER. *España entre tradición y modernidad*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1999; [relativamente à Europa] Arthur HERMAN. *A idéia de decadência na História ocidental*, R. J.: Record, 1999; [relativamente a Portugal], António M. B. Machado PIRES. *A idéia de decadência na geração de 70*. Ponta Delgada, Instituto Universitário dos Açores, 1980.

⁶ Evocado por Luís MACHADO DE ABREU, na sua comunicação “A Nação como Religião” (comunicação apresentada no Congresso Internacional “Europa das Nacionalidades. Mitos de Origem: discursos modernos e pós-modernos”, Aveiro, 9–12 de Maio de 2011, em CD), e tratado por Manuel J. GANDRA em *O Projecto Templário e o Evangelho Português*, Lisboa, Ésquilo, 2006.

⁷ Bem mais complexa, mas curiosa para uma aproximação ao MC que explorarei noutra ocasião, é a anamorfose de uma crucificação de Rubens por Domenico Piola, em que Cristo só se deixa ver num cilindro especular colocado no centro de uma imagem assemelhada a um tornado [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rouen_MdBA-Anamorphose_Domenico_Piola.jpg].



E, em *mise-en-abîme*, a história romanesca refletida noutra(s) é, para os seus ouvintes e personagens, uma “história de homem e mulher”, sem “pés nem cabeça” (imagem que se repercute, na actualidade, nas das “Mitologias” de Gonçalo M. Tavares: *A Mulher-sem-cabeça e o Homem-do-mau-olhado*, 2017). E, como em Chaucer (*The Canterbury Tales*, 1476), à volta da fogueira, ainda que diferindo desse modelo por ser a mesma, por sequências e vocalizada pela mesma personagem, Manuel Milho:

“Baltasar fora à procura de José Pequeno, os dois Encontraram Francisco Marques, e, com mais alguns, arrumaram-se em redor duma fogueira, que a noite arrefecia. Mais tarde chegou-se-lhes Manuel Milho que contou uma história, Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido em palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta assim deste tamanho, e então diz-se que o rei gostava muito de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, porque nunca lhe tinham ensinado a ser outra coisa, por isso não podia escolher e dizer, gosto mais de ser rainha, ainda se ela fosse como o rei, que esse gostava de ser o que era porque outra coisa também lhe não tinham ensinado, mas a rainha era diferente, se fosse igual não haveria história, então aconteceu que lá no reino havia um ermitão que corraera muitas aventuras e, depois de levar anos e anos a corrê-las, foi meter-se numa cova, ele vivia numa cova do monte, não sei se já tinha dito, e não era ermitão desses de reza e penitência, chamavam-lhe ermitão porque vivia sozinho, a comida dele era o que apanhava, se lhe davam outra não recusava, mas pedir nunca pediu, ora uma vez a rainha foi passear ao monte com o seu séquito e disse à aia mais velha que queria falar ao ermitão para lhe fazer uma pergunta...” (Saramago, 1982, pp. 251-252)

etc.

E a história vai avançando em episódios, sombreada pela imaginação dos ouvintes que a vai marginando com hipóteses alternativas, produzindo um efeito de *sfumato*:

“/.../ por hoje acabou-se a história, vamos dormir. Protestaram os outros, queriam saber o resto do conto da rainha e do ermitão, porém Manuel Milho não se deixou convencer, que amanhã também era dia, tiveram de conformar-se, foi cada qual ao seu sono, cada qual pensando, antes que ele chegasse, consoante as suas conhecidas inclinações, José Pequeno que o rei se calhar já não se atrevia com a rainha, mas se o ermitão é velho, como é que vai ser, Baltasar que a rainha é Blimunda e ele próprio o ermitão, nisto se confirma por ser a história de homem e mulher, embora as diferenças sejam tantas, Francisco Marques que como esta história vai acabar sei eu, em chegando a Cheleiros explico.” (Saramago, 1982, p. 252)

História que

“não se parece nada com as histórias que se ouvem contar, a da princesa que guardava patos, a da menina que tinha uma estrela na testa, a do lenhador que achou uma donzela no bosque, a do touro azul, a do diabo do Alfusqueiro, a da bicha-de-sete-cabeças...” (Saramago, 1982, p. 255)

História que também difere da que a engloba, o *MC*, e da oficial em referência. História, portanto, *em diferença* (Derrida).

“Era uma vez” insinua, pois, um sistemático movimento de *fuga*, quer do verbo (que evoca *em divergência*), quer da imaginação do leitor, estimulada *para além dele*. E, sendo signo de ficcionalidade, é enunciado de dentro da própria ficção por uma personagem que nela *se irreconhece*. E esse enunciado *esfuma* e oculta os lugares onde poderíamos imaginar duplos seus: impondo a *ficcionalidade* no seio do signo romanesco, dispensa a sua replicação em círculos concêntricos e assimétricos de maior ou menor abrangência, pois esse é o estatuto genologicamente reclamado pelo próprio verbo. De certo modo, a composição insinua o recurso formal característico de Giuseppe Domenico Scarlatti (1685–1757), professor da princesinha: cada metade de uma sonata conduz a um ponto central, por vezes, sublinhado por uma pausa/*fermata*, a partir do qual se intensificam as figuras repetitivas, modulando a partir da tonalidade principal (na primeira metade) ou retornando à



tonalidade principal (na segunda metade). Eis-nos, pois, num dos velhos labirintos de espelhos, como o de Praga, de 1891, inspirado nas formas da porta gótica desaparecida de Vysehrad, com 35 espelhos comuns e 15 deformantes que multiplicam o espaço e o tempo através da diversidade de reflexos. Nós, de um presente de *deixis* feito, perdidos entre versões de nós, algumas por nós irreconhecíveis, outras invisíveis, outras em progressão perspética...

Tudo se passa como se, no interior da arquitectura romanesca, se erguesse uma *cúpula* sem pedra de fecho, espécie de *claraboia* por onde outros nos espreitam e através da qual alguém (a máquina efabulatória) os espreita, num jogo de reflexos permanente.

E, assim, a cúpula de Mafra remete-nos, irresistivelmente, para outras, homólogas, no estrangeiro e em Portugal: a de Basílica de S. Pedro, em Roma, e a do Mosteiro da Batalha, na Batalha. Sobreimpressões simbólicas onde se insinua a herética transfiguração do projecto nacional em quinto-imperial, universal, com novo Rei-Sacerdote.

No primeiro caso, porque Mafra aspira ao modelo da de Miguel Ângelo (1547–90), por sua vez, inspirada na da catedral de Santa Maria del Fiore (o *Duomo*), de Filippo Brunelleschi, a quinta maior igreja da Europa (depois da Basílica de São Pedro e das Catedrais de São Paulo (Londres), de Sevilha e de Milão) (Mondadori, 1971, p. 148), iniciada em 1294 por impulso do sonho de substituir a de Santa Reparata por uma catedral magnificente a ponto de que “*a indústria e o poder do homem não pudessem inventar ou mesmo tentar nada maior ou mais belo*” (palavras atribuídas ao notário Ser Mino de Cantoribus), sonho cuja cúpula imensa, a maior autoportante de alvenaria do mundo, exhibe um afresco de Giorgio Vasari e Federico Zuccari representando o Juízo Final, ómega de uma teleologia da História, alerta à ambição humana. E, com a Basílica de S. Pedro, é inevitável a evocação de mais de um século da história da Igreja⁸ e da Arte⁹, mas também de diálogo entre elas na concepção dos programas estéticos, assim como de história da Europa e das relações de poder (nos planos nacional e internacional) e deste com a Arte (desde a função crítica à de reforço), mosaico de políticas sob o signo da Cristandade e das suas clivagens...

Esta relação entre Mafra e Roma é claro sinal de um projecto *áureo* (António Quadros), V Imperial, que se simboliza no complexo de Palácio-Convento-Biblioteca, reunindo a expressão máxima de uma síntese de poder político, religioso e de conhecimento, uma trindade totalizadora, emulando o papado e desejando ultrapassá-lo, *descentrar e recentrar* o mundo noutra lugar. Um complexo em que cada núcleo se constitui como *imagem do universo*, um complexo derivando para *uma estrada do Sol* a conduzir ao Atlântico¹⁰, infinito cujos monstros já D. Manuel cavalgara em jeito de Neptuno¹¹. Um complexo cuja dimensão escatológica, de Jerusalém terrestre, muitos reconhecem (Castelo Branco, 1733, p. 91-95) e que outros consideram lembrar o Escorial, e, através deste, o Templo de Salomão, conforme conceptualização do arquiteto real Juan de Herrera, a que se acrescenta o facto de a Basílica de Mafra ter sido dedicada a Santo António, dito *Arca do Testamento, i.e.*, da Aliança.

As sombras descem sobre um mundo onde o poder se exerce por emulação, capricho e vaidade, onde o Rei se impõe, totalitário, movido por diversas motivações, “excepto a sublimidade”:

“Quero ter uma basílica igual na minha corte, por esta não esperávamos nós. No dia seguinte, D. João V mandou chamar o arquitecto de Mafra, um tal João Frederico Ludovice, que é alemão escrito à

⁸ Começando com o Papa Júlio II e Bramante, continuou com Papa Leão X (1513–1521), Papa Adriano VI (1522–1523), Papa Clemente VII (1523–1534), Papa Paulo III (1534–1549), Papa Júlio III (1550–1555), Papa Marcelo II (1555), Paulo IV (1555–1559), Papa Pio IV (1559–1565), Papa Pio V (1565–1572), Papa Gregório XIII (1572–1585), Papa Sisto V (1585–1590), Papa Urbano VII (1590), Papa Gregório XIV (1590–1591), Papa Inocêncio IX (1591), Papa Clemente VIII (1592–1605), Papa Leão XI (1605), Papa Paulo V (1605–1621), Papa Gregório XV (1621–1623), Papa Urbano VIII (1623–1644) e Papa Inocêncio X (1644–1655).

⁹ Só como arquitectos, destacam-se Bramante, Rafael, Giovanni Giocondo, Giuliano da Sangallo, Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo, Donato di Angelo di Pascuccio, Miguel Ângelo, Giacomo della Porta, Vignola, Pirro Ligorio.

¹⁰ <http://www.cesdies.net/monumento-de-mafra-virtual/da-nova-roma-nova-ou-celeste-jerusalem>.

¹¹ Cf. Carta náutica de Olaus MAGNUS (1490–1557) [<https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2013/07/1317661-livro-conta-a-historia-das-criaturas-reais-e-fantasticas-que-ilustravam-mapas-medievais.shtml>].



portuguesa, e disse-lhe sem outros rodeios, É minha vontade que seja construída na corte uma igreja como a de S. Pedro de Roma, e, tendo assim dito olhou severamente o artista. Ora, a um rei nunca se diz não, e este Ludovice, que enquanto viveu em Itália se chamou Ludovisi, assim já por duas vezes abandonando o nome familiar de Ludwig, sabe que uma vida, para ser bem-sucedida, haverá de ser conciliadora, sobretudo por quem a viva entre os degraus do altar e os degraus do trono. Porém, há limites, este rei não sabe o que pede, é tolo, é néscio, se julga que a simples vontade, mesmo real, faz nascer um Bramante, um Rafael, um Sangallo, um Peruzzi, um Buonarroti, um Fontana, um Della Porta, um Maderno, se julga que basta vir dizer-me, a mim, Ludwig, ou Ludovisi, ou Ludovice, se é para orelhas portuguesas /.../” (Saramago, 1982, pp. 279-280).

Enfim, sem compreender que “a terra já era uma igreja e um convento, lugar de fé e de responsabilidade, lugar de clausura e de liberdade” (Saramago, 1982, p. 280), construíam-se igrejas e mosteiros. Depois, textos sobre essas construções, símbolos e sinédoques de realidades que as excedem. Qualquer delas (construção e narrativa), encenando o jogo entre o tempo longo e o tempo breve, a história da Europa, a do país, a do edifício e dos nele implicados e, por fim, a das ficções de tudo isso.

As *cúpulas* aqui evocadas desenham um *roteiro* no espaço entre terra e céu, convocando múltiplos níveis de observação *aérea* da existência terrena:

- o da História europeia: o do seu pensamento, o dos seus sistemas de poder e o dos seus programas estéticos, assim como o do diálogo entre todos eles;
- o nacional de monumentalidade religiosa com capelas de régia tumulária cujas relações cronológicas e estéticas alguma controvérsia ainda suscitam (a Capela do Fundador, a Sé de Lisboa e a de Belém), sinalizando a transformação dos programas políticos, religiosos e artísticos, e lembrando, ainda, que a construção de abóbadas constituiu o principal problema arquitetónico da Idade Média europeia e o seu desafio um dos factores da evolução da arquitetura ocidental;
- o da cedência da ideia de *gramaticalidade* da mundividência medieval combinando, harmonicamente, macro e micro, à *caoticidade* da mundividência barroca. No primeiro caso, o conjunto monumental complexo e unificado na homenagem (con)sagratória tende a reflectir-me microarquitectonicamente nos baldaquinos régios (e dos seus familiares), excepcionando os jazentes, mediadores entre vida e morte, terreno e celeste, humano e divino: no interior do baldaquino, reproduzem-se, por vezes, as abóbadas estreladas do edifício representando os céus, como ocorre com os da rainha Santa Isabel de Aragão e com o da trágica Inês de Castro. Progressivamente, a reflexividade da composição espacial tende a complexificar-se por descentramentos e rotações que explodem a geometria anterior no esplendor do barroco.

A diegese oferece-nos essa *claraboia* (vazio acumulado de nexologia comparatista) por onde perscrutamos o tempo, num entrelaçamento do Sol (Sete-Sóis) e da Lua (Sete-Luas): a ficção. Num romanesco em que a imaginação vai criando jogos de *trompe l'oeil* a cada momento. Como quando se rasura a si própria, numa técnica de apagamento também promotora do *sfumato*, à semelhança do que *infinetiza* (Cf. Damish, 1972; Didi-Huberman, 1992) as abóbadas barrocas e maneiristas, sinalizando *imaginável* comunicação divina¹², e se pode observar, por exemplo, na passagem relativa à (suposta) carta de Sete-Sóis ao Rei:

“Sete-Sóis ainda não respondeu ao rei, vai adiando sempre, acanha-se de pedir a alguém que lhe escreva a missiva, mas, se um dia vence a vergonha, assim é que notará, Meu querido rei, cá recebi a

¹² “Abandonné par les dieux, l’espace observable, désormais, était la propriété entière des hommes, le produit de leur regard en même temps que son terrain d’exercice.” (Anne-Marie CHRISTIN. *L’image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Editions Flammarion, 2009, p. 226)



sua carta e nela vi tudo quanto tinha para me dizer, o trabalho aqui não tem faltado, só paramos quando chove tanto que até os patos diriam basta, ou quando se atrasou a pedra no caminho, ou quando os tijolos saíram de má qualidade e ficamos à espera que venham outros, agora anda tudo aqui em grande confusão com a tal ideia de alargar o convento, é que o meu querido rei nem imagina o tamanho daquele monte e a soma de homens que requer, tiveram de largar a obra da igreja e do palácio/.../

Esta carta nunca foi escrita, mas os caminhos da comunicação das almas são muitos, quantos ainda misteriosos, e de tantas palavras que Sete-Sóis não chegou a ditar, algumas foram ferir o coração do rei, tal como aquela fatal sentença que, para aviso de Baltasar, apareceu gravada a lume numa parede, pesado, contado, dividido, esse Baltasar não é o Mateus que conhecemos, mas sim aquele outro que foi rei de Babilónia, e que, tendo profanado, num festim, os vasos sagrados do templo de Jerusalém, por isso veio a ser punido, morto às mãos de Ciro, que para a execução dessa divina sentença tinha nascido.” (Saramago, 1982, pp. 286-287)

Ou como quando desenvolve (as)simetrias perspécticas (corte/povo, Blimunda/Baltasar, etc.) que insinuam a sua dimensão de arquitectura, fabricação, artifício.

Na arquitectura de ambas as obras, espreita uma outra *linha de fuga*: a da visão e da cegueira. Visão e cegueira travestidas pela escuta e sua ausência, como a dessa “subtil música [de cravo]/.../ que sai para a noite de Lisboa por frinchas e chaminés” (Saramago, 1982, p. 164) previamente fechadas por Scarlatti, música que faz sonhar até os marinheiros adormecidos e que os acordados atribuem aos anjos, projectando-se no tempo até à ópera, *Blimunda* (Milão, 1990), de Azio Corghi (“A amargura é o olhar dos videntes, senhor Domenico Scarlatti, Um dia se há-de pôr isso em música, senhor padre Bartolomeu de Gusmão”, Saramago, 1982, p. 166).

O jogo entre a visão e a cegueira é mais obviamente protagonizado por Baltasar e Blimundo, que a embebem de oxímora natureza, mas também por essa Passarola de sonho e ciência que condena o seu autor e o seu coadjuvante. Passarola evocando, irresistivelmente, os mitos das quedas de Ícaro (filho de Dédalo e de uma escrava de Perséfone) e de Faetonte (filho de Hélio e da ninfa Climene), que não seguiram as recomendações paternas e deixaram o seu nome associado à aspiração de um *além de si* concluído em desastre. Passarola insinuando uma *relação perspéctica* entre *retrospectiva* e *prospectiva*:

[...] il pittore senza prospettiva sia come il nocchiero in mare senza timone o bussola, che non sa mai dove si sia o dove si vada, e la ragione a me par questa, volendo egli con semplici linee o colori locati sopra piana, curva o sinuosa superficie capace, delle tre dimensioni aspettanti al corpo, altro che di due, è perciò necessário (fingere con l'arte) quella della quale ella si trova incapace “se mancando, supplire con l'arte”, et a questo usa quell'ottimo remédio che dall'avvertito vedere fu chiamato prospettiva [...] (Cardi, 1992)

Em suma, o verbo de Saramago em *Memorial do Convento* é, por associação motivada, *esfumado*, de modo a sugerir, quer um jogo de perspectivas múltiplas em *trompe-l'oeil*, em fuga intertextual (em direção às Artes, às Letras, à História, etc.), quer um de *claraboias* associadas entre si, favorecendo a perscrutação de *um além do* romanesco (literário, artístico, histórico social, etc.), em duplo sentido, mas também *dentro de si* (pela reflexividade interna). Cada lugar (se) reflete (n)outro e é atravessado por um olhar perscrutador: o nosso, *em travessia e diferença*.

Verbo que se encara e se ensina em *diferença*, em *descentramento*, em *fuga*, em *esfumado*, em *reflexividade* (até entre discursos: música/argumentação, música/sermão, etc.), como se observa no encontro entre protagonistas das Artes e das Ciências:

“Terminou a lição, desfez-se a companhia, rei para um lado, rainha para outro, infanta não sei para onde, todos observando precedências e preceitos, cometendo plurais vénias, enfim, afastou-se a restolhada dos guarda-infantes e dos calções de fitas, e no salão de música apenas ficaram Domenico Scarlatti e o padre Bartolomeu de Gusmão. O italiano dedilhou o cravo, primeiro sem destino, depois como se



estivesse à procura de um tema ou quisesse emendar os ecos, e de repente pareceu fechado dentro da música que tocava, corriam-lhe as mãos sobre o teclado como uma barca florida na corrente, demorada aqui e além pelos ramos que das margens se inclinam, logo velocíssima, depois pairando nas águas agitadas de um lago profundo, baía luminosa de Nápoles, secretos e sonoros canais de Veneza, luz refulgente e nova do Tejo, já lá vai el-rei, resguardou-se a rainha na sua câmara, a infanta debruça-se para o bastidor, de pequenina se aprende, e a música é um rosário profano de sons, mãe nossa que na terra estais. Senhor Scarlatti, disse o padre quando o improviso terminou e todos os ecos ficaram corrigidos, senhor Scarlatti, não me gabo de saber dessa arte, mas estou que até um índio da minha terra, que dela sabe ainda menos do que eu, haveria de sentir-se arrebatado por essas harmonias celestes, Porventura não, respondeu o músico, porque bem sabido é que há-de o ouvido ser educado se quer estimar os sons musicais, como os olhos têm de aprender a orientar-se no valor das letras e sua conjugação de leitura, e os próprios ouvidos no entendimento da fala, São palavras ponderadas, essas, que emendam as levianas minhas, é um defeito comum nos homens, mais facilmente dizerem o que julgam querer ser ouvido por outrem do que cingirem-se à verdade, Porém, para que os homens possam cingir-se à verdade, terão primeiramente de conhecer os erros, E praticá-los, Não saberei responder à pergunta com um simples sim ou um simples não, mas acredito na necessidade do erro. O padre Bartolomeu de Gusmão apoiou os cotovelos no tampo do cravo, olhou demoradamente Scarlatti, e, enquanto não falam, digamos nós que esta fluente conversação entre um padre português e um músico italiano não será, provavelmente, invenção pura /.../” (Saramago, 1982, pp. 161–162)

Se *Nada é o que parece* (Rovelli, 2014), como defende Carlo Rovelli (e muitos outros físicos), folheando a cultura europeia desde Anaximandro, afirmando que “o campo gravitacional é o espaço... uma entidade real que ondula, flutua, dobra e contorce”: dir-se-ia que, no discurso do *Memorial*, sopra, insinuante, essa *dimensão relacional* que a Física quântica reivindica, nada sendo apenas o que é, *tudo sendo sempre, também, outra coisa...* “coisas que se vêem como quem vê outra coisa” (Andresen, 1999, p. 128), de acordo com Sophia no poema “Para Arpad Szenes”:

O pintor pinta no tempo respirado

[...]

Pinta o quadro dentro do qual o quadro

Se tece malha a malha como em tear a teia

O outro quadro do quadro convocador convocado. (Andresen, 1999, p. 179)

Referências Bibliográficas

-
- Andresen, S. de M. B. (1999). *Obra poética* (5.ª ed., Vol. 3). Caminho.
- Bernecker, W. (1999). *España entre tradición y modernidad*. Siglo Veintiuno de España Editores.
- Brito, B. de (1858). *Monarquia Lusitana* (Vol. 3). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Cardi, L. (1992). *Trattato pratico di prospettiva*. Bonsignori.
- Castelo Branco, A. C. M. de A. G. e. (1733). *Oraculo prophético, prolegomeno da teratologia, ou historia prodigiosa, em que se dá completa notícia de todos os monstros, composto para confusão de pessoas ignorantes, satisfação de homens sábios, exterminio de profecias falsas e explicação de verdadeiras profecias. Parte primeira, em que se exterminão as profecias falsas. Consagrada a Marte como quinto entre os planetas*. Lisboa Ocidental.
- Catroga, F. (1998). Alexandre Herculano e o historicismo romântico. In F. Torgal, J. Mendes, & L. Catroga (Eds.), *História da história em Portugal – séculos XIX–XX* (Vol. 1). Temas & Debates.
- Christin, A.-M. (2009). *L’image écrite ou la déraison graphique*. Flammarion.



Damisch, H. (1972). *Théorie du nuage*. Seuil.

Didi-Huberman, G. (1992). *Devant l'image*. Seuil.

Herculano, A. (2014). *A abóbada*. Porto Editora.

Herman, A. (1999). *A ideia de decadência na história ocidental*. Record.

Junqueiro, G. (2012). *Finis Patriae*. Edições Vercial.

Machado de Abreu, L. (2011). A nação como religião. In M. J. Gandra, *O projecto templário e o evangelho português* (M. J. Gandra, 2006). Ésquilo. (Original communication presented at the Congresso Internacional “Europa das Nacionalidades. Mitos de Origem: discursos modernos e pós-modernos”, Aveiro, 9–12 de Maio de 2011, in CD)

Mondadori, O. (1971). *Guida all'Italia*. Mondadori.

Pires, A. M. B. M. (1980). *A ideia de decadência na geração de 70*. Instituto Universitário dos Açores.

Rovelli, C. (2014). *A realidade não é o que parece*. Objetiva.

Saramago, J. (1982). *Memorial do convento*. Editorial Caminho.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar. **Revisão por Pares:** Dupla-cega.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



Realismo mágico, teleportagem e decolonialidade em Octavia Butler e Toni Morrison

Magical realism, teleportation and decoloniality in Octavia Butler and Toni Morrison

[10.29073/naus.v8i1.964](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.964)

Recebido: 12 de janeiro de 2025.

Aprovado: 9 de maio de 2025.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a: Sueli Liebig, Universidade Estadual da Paraíba, Brasil, Suelimeiraliebig@gmail.com

Resumo

O Realismo Mágico, gênero no qual se inserem os romances *Kindred: Laços de Sangue* (2017), de Octavia Butler e *Amada* (2012), de Toni Morrison, é um tipo de ficção tradicionalmente visto como típico da literatura do Ocidente, a qual reforça ideias coloniais desde o seu aparecimento. Uma vez que esta vertente do Realismo é comumente interpretada como subversiva e decolonial (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016); (Frazier, 2018), procuro explicar, através de um estudo comparatista, a relação entre este gênero ficcional e as movimentações decoloniais feministas existentes nas formas de colonização dos Estados Unidos. Ambas as obras agem através do tropo especulativo da “teleportagem” (Oxford, 2020; Piberam, 2021; Michaelis, 2024), que é um método de subversão da cosmovisão ocidental a questionar as conjeturas da história e da ciência (Agatti, 1977). O propósito deste artigo é verificar o papel que o Realismo Mágico e o fenômeno da teleportagem exercem nestes dois romances, examinando em cada um deles trechos do insólito, do mágico de viagens no tempo e outros fenômenos extranaturais que resultem em críticas decoloniais. Concluo que esses fenômenos, comumente encontrados na escrita de autoras negras (Ahmad; Kaneez, 2017); (Sousa; Dias, 2018), ocorrem nestas obras como ferramentas eficazes que, subliminarmente, agem no combate à interseccionalidade colonial e suas mazelas.

Palavras-Chave: Amada; Decolonialidade; Kindred; Realismo Mágico; Teleportagem.

Abstract

Magical Realism, the literary genre to which these novels belong, has been a genre that is traditionally seen as a Western endeavor, reinforcing colonial ideas since its appearance. Since this branch of Realism is commonly understood as subversive and decolonial (Bernardino-Costa & Grosfoguel, 2016; Frazier, 2018), I seek to explain through this comparative study, the relationship between this fictional genre and the feminist decolonial movements that existed in the manners of colonization of the United States. Both works act by means of the speculative trope of “teleportation” (Oxford, 2020; Piberam, 2021; Michaelis, 2024), common theme to *Kindred* and *Beloved*, as a method of subversion of the Western Cosmo view, by questioning the conjectures of History and Science (Agatti, 1977). The purpose of this article is to verify the role that teleportation excerpts play in each of the two novels, examining excerpts of time travel and other supernatural phenomena that result in decolonial criticism. I conclude that such magic phenomena, commonly found in the writings of Black women (Ahmad & Kaneez, 2017; Sousa & Dias, 2018), occur in these works as efficient tools that, in a subliminal way, enact to fight the colonial intersectionality and its ailment.

Keywords: Beloved; Decolonization; Kindred; Magical Realism; Teleportation.



1. Introdução

We work in the dark — we do what we can —
we give what we have. Our doubt is our
passion and passion is our task. The rest is
the madness of Art ¹
Henry James

O Realismo Mágico ou Fantástico é um estilo artístico muito presente em várias linguagens, como a literatura, a pintura e o cinema. Trata-se de uma aba literária caracterizada pela constante utilização de símbolos e metáforas quando tratamos do plano da linguagem; no plano temático, manifesta-se pela ocorrência de enredos em que a principal característica é a inserção de acontecimentos mágicos em cenários reais e cotidianos, em que episódios fantásticos inacreditáveis acontecem com as personagens, enquanto a sua linguagem particular, adicionada a elementos de magia encontrados na trama, concorrem para que a obra seja elevada ao plano do simbólico, fazendo com que feitos absurdos da realidade, como a violência, a tirania e a repressão do poder ditatorial, por exemplo, sejam subliminarmente revelados e denunciados. Sem dúvida, um contexto marcado por tais características produz uma literatura repleta de elementos ficcionais altamente fantasiosos, em que os absurdos da realidade se tornam mais evidentes justamente por serem narrados de maneira diferente da razão lógica.

Estas narrativas proporcionam aos leitores o prazer motivado pelo ranço dos medos ancestrais reprimidos pelo transcendentalismo filosófico. Desta forma, os escritores canônicos exploraram e continuam explorando o potencial das suas narrativas no campo imaterial desde o Goticismo na Era Vitoriana até os enigmáticos romances futuristas da atualidade. As obras que aqui são tomadas como *corpus*, *Kindred*: Laços de Sangue, (2017), publicada no original em inglês por Octavia Butler como *Kindred* (1979) e *Amada* (2012), lançada por Toni Morrison nos Estados Unidos como *Beloved* (1987), utilizam-se da história oficial, privilegiando-se dos signos que ela projeta. Segundo Heloísa Costa Milton, “Dito através de uma imagem, ele [o romance histórico] é aquele ‘forasteiro’ que adentra o reino da historiografia para reconstruir, desde o seu âmbito ficcional, uma peculiar visão do passado” (1996, p. 67). Dentro deste recorte, Eduardo Galeano afirma que “Las obras de ficción, que la dicen, suelen revelar más eficazmente que las de no ficción, las dimensiones ocultas de la realidad”. (Galeano, 1986, p. 45). Acrescento, neste sentido, o que diz o filósofo Gilles Deleuze, citado Brunel et al. (1990), a respeito do tema da obra:

O verdadeiro tema de uma obra não é o assunto tratado, assunto consciente e desejado, que se confunde com o que as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, em que as palavras, e também as cores e os sons, tomam seu sentido e sua vida. (Deleuze, *Apud* Brunel et al., 1990, p. 121).

Neste aspecto, é facilmente detectado nas obras das duas autoras o pensamento decolonial que, surgido da camada mais profunda da psique humana, compõe-se das imagens latentes dos arquétipos herdados dos seus ancestrais. Na literatura afro-americana existem várias narrativas se enquadram neste nicho, mas estas duas obras me impressionam sobremaneira pela força do seu apelo a uma simbiose de acontecimentos naturais e sobrenaturais: ambos os enredos contêm elementos característicos tanto do Realismo Mágico como da Ficção Científica, que é o caso específico da teleportagem, no que se refere a fatos que se revelam sem sentido, a menos que sejam considerados no contexto dos elementos sobrenaturais inerentes às culturas dos povos africanos, que remetem ao campo do incomum, ao Realismo Mágico comumente encontrado na literatura negra. (Gaglione, 2019).

Devo esclarecer que a teleportagem ou teletransporte, em si, não é um elemento tipicamente comum ao Realismo Mágico, gênero literário que mistura elementos do cotidiano com toques de magia ou o fantástico, de

¹ Nós trabalhamos no escuro — fazemos o que podemos — damos o que temos. Nossa dúvida é a nossa paixão, e a paixão é a nossa missão. O resto é loucura da Arte.



uma forma natural e sem explicações detalhadas. Mas neste contexto em particular eu o tomo como sinédoque deste, no sentido de que, como fio condutor desta análise, representa um fato extraordinário comum ao aspecto futurista da Ficção Científica, gênero ao qual pertencem os dois romances ora estudados, ou até mesmo por considerá-lo um aspecto do “Encantamento Africano” (Mbembe, 2000), uma forma de compreender certas dimensões culturais e espirituais da África.

Desta forma, O propósito deste artigo é verificar o papel que o fenômeno do teletransporte exerce como fio condutor que une as duas tramas. Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2021), na ficção científica, também conhecida como ciência especulativa, os termos “teleportação”, “teleportagem” ou “teleporte” são usados para nos referirmos ao “transporte de um corpo através da sua desmaterialização e nova materialização noutro lugar”. Esta análise fornece a chave da compreensão dos fatos que ocorrem no entorno das respectivas protagonistas e suas respostas a eles, no sentido de que o emprego do Realismo Mágico por Morrison e Butler ultrapassa as fronteiras da tradicional magia da vida e da cultura africana ancestrais, abrindo espaço para a discussão de outros aspectos decoloniais pinçados dos seus respectivos textos.

Pouco lida aqui no Brasil até recentemente, Octavia E. Butler é uma das raras escritoras afro-americanas de ficção científica contemporânea. A sua literatura frequentemente enfoca o gênero e a raça, ranços advindos do colonialismo e da escravidão nos Estados Unidos, utilizando-se das experiências do passado e do presente dos negros norte-americanos para explorar estas questões ao criar mundos alternativos. Os seus romances, tidos como Ficção Científica Especulativa, examinam problemas sociais e o seu efeito sobre a humanidade, em narrativas carregadas com as tintas do fantástico, do mítico e do sobrenatural, que são elementos encontrados também nos modelos literários do gótico americano e no Realismo Mágico. Estes estilos literários são historicamente considerados como tópicos para as discussões sobre raça, gênero, classe, escravidão e, em última instância, (de)colonialismo.

Assim também o faz Toni Morrison em *Amada*. Utilizando-se do Realismo Mágico ou mesmo do Encantamento Africano (Mbembe, 2000), ela explora tais tópicos e os seus efeitos sobre as identidades grupais. Tomando como parâmetros os romances *Laços de Sangue* e *Amada*, ilustro como elas usam elementos não apenas do Realismo Mágico e do Goticismo Estadunidense, mas também da Ficção Científica, para examinar temas que os seus respectivos públicos constantemente sentem dificuldade de discutir e aceitar. Devemos prestar especial atenção aos elementos que são inerentes à ficção negra feminina, como forma de suscitar uma identidade especial dentro dos gêneros literários Realismo Mágico e Ficção Especulativa e particularmente dos escritos de mulheres afrodescendentes.

Estes elementos estão cristalizados em obras que tratam do Encantamento Africano e suas práticas, polemizando com a natureza dos fatos históricos ou folclóricos, como por exemplo a flutuação literal do povo *Igbo* sobre as águas o mar em *Praise song for the Widow* (1983), de Paule Marshall; o perfil do imortal Doro, uma entidade com cerca de 4.000 anos que precisa mover o seu espírito entre diferentes corpos para se manter vivo no romance *Mind of my Mind* (1977), de Octavia Butler; o sussurro de Oya, o orixá africano dos ventos e tempestades que fala de dentro da cabeça da heroína, tendo possivelmente as suas próprias motivações ulteriores em *The Black God's Drums* (2018), de P. Djèlí Clark; o repentino teleporte do bebê fantasma em *Amada* e as cenas de teletransporte de Dana, ao passado escravista em *Kindred: Laços de Sangue*.

O Encantamento Africano se expressa com mais evidência em *Amada*, porque Morrison revive a história da escravidão e suas práticas culturais, enquanto em *Kindred* Butler foca sobretudo nas sequelas deixadas pela escravização, que perduram até a atualidade. Estas características das ficcionistas afro-americanas nos levam a discutir o seu destaque espacial e especial no contexto dos textos negros do final do século XX.

2. Decolonialidade

Stuart Hall (2003) exprime o pós-colonial como sendo um tipo de crítica que pretende superar a incompreensão produzida pela incapacidade de as teorias e categorias passadas explicarem o mundo. Isto não significa que os efeitos do domínio colonial tenham sido congelados no instante em que foi consolidado o imperialismo territorial



sobre as colônias. Os conflitos de poder e os regimes de poder/saber continuaram e continuam acontecendo nas nações pós-coloniais. Hall observa que uma das principais características do pós-colonialismo é a capacidade que ele tem de reler a colonização e o tempo presente a partir de uma escrita descentrada, a da Diáspora.

Baseados no que diz Fernando Coronil no artigo “Elephants in the Americas? Latin American post-colonial studies and global decolonization” (2008), Bernardino-Costa & Grosfoguel (2016, p.1) afirmam que “Mesmo que Stuart Hall secundarize a dimensão temporal da emergência do pós-colonial, é possível afirmarmos que o pós-colonialismo como termo tenha se originado das discussões sobre a decolonização de colônias africanas e asiáticas depois da Segunda Guerra Mundial”, tendo sido produzido, principalmente, por intelectuais terceiro-mundistas radicados nos departamentos de estudos culturais e antropológicos das universidades inglesas e posteriormente das norte-americanas. A consequência mais óbvia disso é o fato de o pós-colonialismo ter uma língua de nascença, o inglês, e um espaço de circulação, o mundo anglófono.

Bernardino-Costa; Grosfoguel (2016) acentuam que crítica ao pós-colonialismo britânico e americano reside no risco de ele tornar-se um paradigma vazio de significação, que poderia conter e acomodar todas as demais experiências históricas locais. Caso isso proceda — como menciona Mignolo (2002, p. 6) —, “mudaremos o contexto, mas não os termos do diálogo, uma vez que a teoria pós-colonial continuaria controlando e assegurando posições de poder aos que com ela se identificam”. Para evitar o risco de colonização do pensamento pós-colonial, pesquisadores da decolonialidade no Sul Global² como Aníbal Quijano (1989); Walter Mignolo(2007); María Lugones (2007) e Boaventura de Sousa Santos (2014) têm contribuído bastante para o entendimento e desenvolvimento dessa perspectiva, abordando questões relacionadas às colonialidades do poder, do saber e do ser. Eles lançaram outros acostamentos e categorias interpretativas da realidade a partir das experiências próprias da América Latina. Como observam Bernardino-Costa; Grosfoguel (2016, p.2), “...a decolonialidade consiste também numa prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais que se iniciaram em 1492”.

Mesmo sem o conhecimento do termo “colonialidade”, já era possível se encontrar a ideia que gira em torno desse conceito em toda a tradição do pensamento negro, como percebemos nos posicionamentos de escritores e escritoras contemporâneo(a)s tais quais W. E. B. Du Bois ([1903]1996); Frantz Fanon ([1961] 2005); Aimé Césaire ([1955] 2000); Angela Davis (1981); Zora Neale Huston ([1937]2021); bell Hooks ([1981] 2014), dentre outros e outras. A articulação desta ideia — já cunhada por colonialidade — foi formulada explicitamente por Immanuel Wallerstein (1992) e retomada por Anibal Quijano (2005), que passou a nomeá-la como “colonialidade do poder”.

Dentre as teorias decoloniais, a mais convincente é a de que a modernidade não foi um projeto articulado na Europa a partir da Reforma advinda da Revolução Industrial, a qual o colonialismo abraçou. Ao contrário dessa interpretação que vê a Europa como um cofre no qual todas as características e traços modernos se interceptariam no seio da própria Europa (Dussel,1994), o colonialismo foi a condição *sine qua non* para a formação não apenas do Continente Europeu, mas da própria modernidade. Em outros termos, sem o colonialismo não haveria modernidade. Partindo dessa formulação, fica estabelecida a centralidade do conceito de colonialidade do poder, em que a raça e o racismo são os princípios fundantes da acumulação de capital e das relações de poder do sistema-mundo (Wallerstein, 1990).

Dentro desse novo sistema, a diferença entre conquistadores e conquistados foi cancelada partir da ideia de raça (Wallerstein 1983; Quijano, 2005). Esse padrão de poder, entretanto não se restringe ao controle do trabalho, mas envolve igualmente o controle do Estado, de suas instituições e a produção de conhecimento.

² O que se entende como “Sul Global” não obedece exatamente à geografia, pois abarca países do Sul e do Norte do planeta, abrangendo América Latina, África, Ásia e países insulares assim como “Norte Global” abrange também Austrália e Nova Zelândia. Contudo, ambos são conceitos válidos para o campo da Geopolítica.



Dessa forma, a partir do século XVI inicia-se a formação do Eurocentrismo ou do Ocidentalismo, entendido como imaginário dominante do mundo moderno/colonial que permite a legitimação da dominação e da exploração imperial. Diante desse pensamento, a Alteridade (ágrafa, sem religião definida, sem cultura, subdesenvolvida e sem democracia) foi vista como atrasada em relação à Europa. Sobre esse Outro é que se exerce o “mito da modernidade”, em que a civilização moderna se autointitula superior e, por isso, detentora da obrigação moral de “desenvolver os primitivos”, quer eles queiram ou não (Dussel, 2005). Esse preponderante imaginário está presente nos discursos coloniais e posteriormente na constituição das humanidades e das ciências sociais. Essas não somente descrevem um mundo, como o “inventam” ao classificar o moderno/colonial. Ao lado desse sistema de classificações dos povos do mundo houve também um processo de obliteração, esquecimento e silenciamento de outras formas de conhecimento que dinamizavam outros povos e sociedades.

Eis aqui a grande diferença entre o projeto decolonial e as teorias pós-coloniais. Essas delimitam a fronteira como um espaço que rompe os binarismos, isto é, onde se percebem os limites das ideias que pressupõem essências fixas e preestabelecidas. Na perspectiva do projeto decolonial, as fronteiras não são somente este espaço onde as discrepâncias são reinventadas, são também os *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, visões de mundo ou experiências dos sujeitos subalternizados. O que está implícito aí é o elo que se estabelece entre o *lócus* de enunciação e o pensamento.

Todavia, é preciso distinguir o lugar do conhecimento e o lugar social. O fato de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa necessariamente que idealize o conhecimento a partir do lugar epistêmico do assujeitado. Vejamos a aplicação desta teoria na fala de Amy, a garota branca pobre que ajuda a escrava Sethe a dar à luz seu bebê em plena fuga: “Quantos anos você tem, Lu? ³ Eu já sangro há quatro anos, mas **não vou ter filho de ninguém. Não vai me ver suando leite** porque...” “Eu sei”, disse Sethe. “Porque vai para Boston”. (Morrison, 2012, p. 93 — grifo meu).

Neste contexto, o êxito do sistema-mundo moderno/colonial reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensarem como aqueles que se encontram em posições dominantes. Em outras palavras, o que é decisivo para se pensar a partir de uma perspectiva subalterna é o compromisso político e ético de elaborar uma epistemologia própria, neste caso a contraegemônica (Bernardino-Costa et al., 2009).

Afiançar esse *lócus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos dominantes que, mesmo falando de um lugar determinado, se assumem como universais, abnegados e desterritorializados. O *lócus* de enunciação não é marcado apenas pela localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é marcado igualmente pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo.

Na perspectiva de Walter D. Mignolo (2017), O prefixo “de” na palavra decolonialidade significa remover, reduzir e/ou produzir o oposto da colonização. Especificando o caso da alteridade indígena, o autor sugere que o primeiro passo seria entender a colonização como o roubo da terra e da liberdade dos povos nativos. Isto conectaria qualquer processo de descolonização ao prefixo “re” de restauração, reparação e restituição das terras, dos corpos, das culturas e das comunidades dos índios. Por este motivo, o termo decolonialidade significa deixar que os povos oprimidos se autorregulem. Por outra via, a decolonialidade envolve desfazer e mudar os preceitos nos quais o colonialismo se baseia em termos de propriedade privada, manifestos, descobertas, iluminismo eurocentrismo, dualidade cartesiana, hetero-patriarcalismo, capitalismo, positivismo, sexismo, racismo, individualismo, classismo, violência e controle.

Enfim, respaldando-me no pensamento de Mignolo (2017), saliento que a decolonialidade deve desafiar tudo o que for tido como próprio e normal nos países colonizados, envolvendo o recentramento dos modos de ser,

³ Na condição de escrava fugitiva, Sethe se apresenta à garota branca como Lu, uma vez que não sabe se ela é confiável.



conhecer e amar do subalterno. Nisto se assegura a sua soberania, sem que necessite mais buscar o autorreconhecimento.

3. Das relações entre o Realismo Mágico e a Decolonialidade

As relações entre o Realismo Mágico e a Decolonialidade têm sido exploradas por diversos autores que buscam entender como essas duas abordagens dialogam na construção de narrativas e perspectivas sobre a realidade, especialmente no contexto latino-americano. Um dos autores mais conhecidos nesse campo é Walter Mignolo, que discute a decolonialidade e suas conexões com diferentes formas de narrativa e conhecimento. Uma de suas obras mais importantes é *La idea de América Latina* (2000), onde ele aborda questões de colonialidade e epistemologias do Sul Global. Outro autor relevante é Arturo Escobar, que no livro *Designs for the Pluriverse* (2018) discute as epistemologias do Sul e as formas de resistência cultural, incluindo elementos que dialogam com o Realismo Mágico na construção de narrativas decoloniais.

Além destes, autores como Edouard Glissant (1989;1990) também exploraram conceitos relacionados à diversidade cultural e às formas de contar histórias que desafiam a narrativa colonial. Embora Glissant não fale diretamente do termo "Realismo Mágico", suas obras contribuem para essa discussão quando exploram tangencialmente o seu conceito, não como gênero literário, mas através de temas como a magia, o mistério, a diversidade cultural e a complexidade das identidades, que podem ser a ele relacionadas. Tanto Em *Caribbean Discourse: Selected Essays* (1989) – uma coletânea de ensaios que exploram a cultura caribenha, suas histórias e mitos, muitas vezes com uma linguagem poética e simbólica que remete ao Realismo Mágico – como em *Poétique de la Relation* (1990), em que discute a relação entre culturas e a riqueza das diferenças, com uma abordagem que mescla o real e o imaginário.

Assim, O Realismo Mágico e a Decolonialidade são conceitos que, embora diferentes, se conectam de maneira interessante, especialmente na forma como desafiam narrativas tradicionais e promovem novas formas de entender o mundo. O Realismo Mágico é um movimento literário e artístico que surgiu na América Latina, especialmente na obra de autores como Gabriel García Márquez (1977). Ele mistura elementos do cotidiano com o fantástico, criando uma realidade onde o mágico e o real coexistem de forma natural. Essa abordagem valoriza as experiências culturais, histórias e mitos de regiões muitas vezes marginalizadas, dando voz a perspectivas que normalmente não aparecem na narrativa oficial. É desta forma que o Realismo Mágico ajuda a desconstruir a ideia de uma única realidade universal, promovendo uma visão mais plural e diversa do mundo.

A Decolonialidade, por sua vez, é um movimento intelectual que busca questionar e desconstruir as estruturas de poder, conhecimento e cultura herdadas do colonialismo. Ela propõe uma visão de mundo que valoriza os saberes, histórias e práticas das culturas colonizadas, muitas vezes marginalizadas ou silenciadas pelo eurocentrismo. A Decolonialidade incentiva a reconhecer e valorizar as epistemologias locais, promovendo uma visão mais inclusiva e plural da história e do conhecimento.

Assim, a relação entre esses dois conceitos está na sua capacidade de desafiar narrativas dominantes e valorizar as vozes e experiências de culturas marginalizadas. Ao incorporar elementos do fantástico ligados às culturas latino-americanas, O Realismo Mágico reforça a ideia de que há múltiplas realidades e formas de entender o mundo, muitas vezes ignoradas pela visão ocidental tradicional; já a Decolonialidade busca justamente desconstruir essas visões hegemônicas, promovendo uma compreensão mais ampla e inclusiva. Estes traços são comuns às duas obras aqui comparadas criticamente. Em resumo, ambas promovem uma visão de mundo que valoriza a diversidade cultural e epistemológica, desafiando as estruturas de poder e conhecimento herdadas do colonialismo. Juntos, o Realismo mágico e os *insights* decoloniais nelas evidentes contribuem para uma compreensão mais rica, plural e autêntica da realidade do Outro.

4.Particularidades da Escrita de Octavia Butler

A Ficção Especulativa de Butler, a exemplo de outros escritores do gênero, utiliza-se do Realismo Mágico como método de subverter a contemplação do Ocidente e questionar os seus pressupostos históricos e científicos. Portanto, trata-se de um modo de escritura comumente considerada como subversiva e decolonial. Conforme



observa Jonelle Frazier (2018), o método é tido como uma forma de reivindicar para a comunidade negra o espaço que lhe foi usurpado pelo colonizador branco, por realizar a descolonização através da reapropriação da linha do tempo histórico e da verdade a ele associada, dando-lhe outro lugar de fala e, mais importante: trabalhando por meio de um movimento que se coaduna com a decolonialidade feminista.

Podemos acrescentar que o Realismo Mágico, nas suas várias manifestações, age também por meio da transformação física. Isto fica claro em *Kindred: Laços de Sangue*, quando Dana assume uma aparência andrógena ao usar calças masculinas no início século XIX, com o intuito de subestimar a influência colonialista sobre o corpo feminino (Frazier, 2018 p. 14). Em *Amada*, esta percepção também é sinalizada quando o bebê fantasma se transveste do corpo de uma adolescente ao retornar ao lar com o poder de falar e reclamar o tempo de vida que lhe foi negado pela mãe. A meu ver, essa situação é uma metáfora do combate a um dos muitos males da escravidão: a negação do escravista ao direito de viver do cativo. O colonizador celebra o ato da colonização enquanto desumaniza o colonizado e a ficção científica é um gênero que tem estado há muito tempo sob sua influência. A este respeito, Bernardino-Costa; Grosfoguel (2016, p.20) observam que

No discurso colonial, o corpo colonizado foi visto como corpo destituído de vontade, subjetividade, pronto para servir e destituído de voz (Hooks, 1995). Corpos destituídos de alma, em que o homem colonizado foi reduzido a mão de obra, enquanto a mulher colonizada tornou-se objeto de uma economia do prazer e do desejo. Mediante a razão colonial, o corpo do sujeito colonizado foi fixado em certas identidades.

Obras do modernismo inglês como *The Time Machine*, de H.G. Wells; *Brave New World*, de Aldous Huxley e de várias outras obras distópicas, estiveram há tempos a favor do colonizador, enfatizando os mitos da supremacia branca e do colonialismo humano. Assim, como gênero literário que pertence fundamentalmente ao campo do colonizador, a Ficção Científica tem sido promulgada sobre o colonizado, transformando-o em mero objeto dos seus enredos. Octavia Butler, Toni Morrison e várias outras escritoras negras conseguem mudar esta visão criando um tipo de ficção alternativa que explora mundos estranhos ao do branco, masculino e cristão, destacando-se do terreno hegemônico da Ficção Científica. Suas obras encorajam o leitor ao exame das ideias exteriores às do colonizador, enfatizando a exploração do assujeitado a partir de uma perspectiva contra-hegemônica, como ilustra a seguinte passagem de *Kindred*, em que Dana, uma mulher negra, ousa contradizer as ordens de Rufus, o Senhor branco:

Olhei fixamente para ele, enojada. — É isso o que você chama de amor? Ele se levantou e veio do outro lado do quarto até a minha frente no mesmo instante. Eu fiquei ali onde estava, observando assustada, e de repente, lembrei-me de minha faca e da rapidez com que poderia pegá-la. **Ele não me bateria. Ele não, nunca.** — Levante-se! — deu a ordem. Ele não me dava muitas ordens, e nunca tinha feito isso naquele tom. — **Eu mandei se levantar! Não me mexi.** (Butler, 2017, p. 152 — grifo meu)

Butler sustenta o foco decolonial, desafiando a presença da hegemonia ocidental masculina representada por Rufus quando o desobedece acintosamente e se mostra disposta a usar uma faca contra ele, se preciso for. Ela cria uma imagem poderosa do colonizado que rompe as convenções aceitas quando nos apresenta uma visão feminista decolonial da escravizada negra do Sul desafiando o seu Senhor. Ao longo do processo de descolonização, papéis de gênero, estereótipos e muitas outras situações do tipo são narradas no romance.

Finalmente, outro aspecto de suma importância é que Butler foca na decolonização do espaço através de uma viagem no tempo, em que o Realismo Mágico serve como via de descaracterização do pensamento sobre o tempo e a história, aliando a verdade contemplada na ficção com a verdade decorrente dos próprios fatos. A sua subversão da história, tanto quanto em Morrison, procura recuperar métodos de compreensão do tempo que corre contra a cultura ocidental. Ao interferir nos fatos e costumes do Velho Sul, Butler e Morrison enxergam o tempo e a história como fluidos e passíveis de mudança.



Segue-se que “A trajetória individual e coletiva dos sujeitos subalternos é vista como um privilégio epistemológico de onde se elabora também um pensamento de fronteira a partir de uma perspectiva subalterna” (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016, p. 20). Enfim, a cosmovisão destas autoras desafia a ideia da História como linear e engessada, encorajando uma nova visão do passado e reconhecendo decisões que podem ser tomadas por elas para afetar o futuro. Indo ao passado, no caso de *Kindred*, ou voltando ao presente, no caso de *Amada*, o teletransporte das personagens cumpre uma missão específica da Literatura Comprada, que é dar a uma obra nova o poder de interferir em fatos passados da obra original para ressignificar o futuro (Carvalho, 1986). Nessa mesma medida, estas narrativas contam “histórias da história e, muitas vezes aquelas histórias que a própria historiografia não chegou a contar, recobrando de imaginação os fatos do passado” (Milton, 1996, p. 68).

5. A Ficção de Tony Morrison

Os romances de Toni Morrison são eminentemente políticos. Ela costumava dizer que a melhor arte seria política e propositalmente provocadora. Suas obras são ferramentas de disseminação do conhecimento cultural, sustando uma voz antes ocupada pela contação de histórias. Reposicionando as histórias clássicas, mitológicas e arquetípicas ouvidas das suas ancestrais, ela é responsável pelo engendramento da coerência e da coesão culturais ao recuperar e interpretar o passado, assim como Octavia Butler. Para alcançar estes objetivos Morrison integra vida e arte prendendo aos seus romances os costumes populares que ecoam dos ritmos da vida afro-americana. Suas narrativas codificam os mitos sobre histórias que simulam o etos das comunidades folclóricas familiares à maioria dos seus leitores, como no seu quarto romance, *Tar Baby* (1981). Ao passo que se identifica com os leitores, a autora adquire intimidade com eles. Ela quer que o seu público dialogue, que se junte a ela na missão de construir um significado para a sua escrita quando requer dele respostas dinâmicas (Furman, 1996). A exemplo de suas antecessoras, ela escreveu especialmente para as mulheres negras, uma vez que elas foram e continuam sendo alvos da tripla discriminação interseccional de classe, raça e gênero. A propósito, a maioria das autoras negro-americanas, do passado e do presente, têm esta característica comum nas suas narrativas ficcionais, a exemplo de Avey Johnson em Paule Marshall, Shug Avery e Sophia em Alice Walker, a srta. Blue Ray em Sapphire, Lena e Beneatha Young em Lorraine Hansberry, Dana em Octavia Butler, Janie Starks em Zora Neale Huston e em muitas outras: cada uma delas escreve dentro de uma perspectiva decolonial. Outro aspecto importante da ficção de Morrison é a movimentação. Suas personagens especulam, assumem riscos e procuram; estão sempre em movimento. Jan Furman (1996), entretanto, sob uma perspectiva colonial, defende o ponto de vista de que...

Algumas vezes o movimento sege a migração histórica dos negros libertos da escravidão do Sul pós-guerra para o Norte industrializado, ou pode ser em reverso, partindo do Norte para o Sul. [As personagens estão sempre] ... à procura de algo. [...] Mesmo assim, **raramente se concretiza o objetivo da sua busca. Muito frequentemente a jornada termina em isolamento e alienação.** (p. 7)

Discordo da posição de Furman neste sentido. Observo a inserção de autoras decoloniais no veio da história social, como as que citei acima, sugerindo justamente o contrário, uma vez que geralmente concluem com orgulho e êxito a sua busca. A ficção de Morrison coloca o leitor em contato com as tradições da América Negra — da mesma forma das outras autoras aqui elencadas — como se ela desejasse dizer que só através da conexão com a consciência histórica as pessoas pudessem ser autoconfiantes, felizes e completas. No contexto da tradição afro-americana, as crenças primitivas animistas originárias da África foram sendo fundidas ao positivismo científico ocidental e ensinaram o aparecimento de um novo tipo de realidade transcultural. A imaginação é a ferramenta mais eficaz usada pela autora para detectar uma verdade aquém da mera fenomenalidade e da realidade sensorialmente percebida.

Romancistas do tipo de Morrison agem como mediadoras entre a comunidade dos vivos e a realidade transcendental. Entretanto, esta literatura não será simplesmente fantástica. Embora os fenômenos sobrenaturais sejam peculiares à sua escrita, seus enredos são baseados na existência comum das personagens e somente através da sua maestria ficcional é que estas vidas são envolvidas em uma atmosfera mágica que nos



intriga e surpreende, como se estivessem tratando de elementos do fantástico. Como afirma Begoña Simal González (1996, p. 314), “Morrison não coloca a tese realista (a possível) contra a antítese fantástica (a sobrenatural), mas vai mais adiante, em direção a uma ‘realidade mágica’ (o estranho e o insólito), isto é, uma síntese que transcende esta oposição”.

Quanto ao escopo temático, os valores literários e culturais são descentralizados ou decolonizados, e, sem expurgar totalmente a herança do Ocidente, Morrison prioriza e dá voz às culturas marginais e a tudo o que for considerado como imprevisível, excepcional ou inusitado. A própria escolha das personagens contempla esta tendência: mesmo coletivamente ela nos oferece a variedade, o tom e a mesma espontaneidade que ela conseguia distinguir na sua juventude. A percepção de González - com a qual compactuo - é de que o Realismo Mágico da autora espelha uma atitude revolucionária, tanto linguística quanto tematicamente, reforçando a ideia do seu engajamento político. Ela representa a contracultura da imaginação, que desenha uma nova cosmovisão e não deixa espaço para a opressão e o encarceramento. Este gênero, portanto, canaliza e conjura o nascimento de uma consciência coletiva mais amadurecida e altamente comprometida com a percepção que o leitor tem da realidade, com o intuito de transformar a história.

6. O Teletransporte em *Kindred* e *Amada*

De acordo com o dicionário Oxford da Língua Portuguesa, o teletransporte é “o ato de transportar ou transportar-se instantaneamente entre dois pontos no espaço”. Outras fontes de pesquisa confiáveis (*Google Scholar*, *Scopus*, *Web of Science*, *Research Gate*) somam a este significado informações mais esclarecedoras sobre este fenômeno, também conhecido como teleportagem ou teleporte. Pertencendo ao gênero da Ficção Científica, ele significa, como já observei, o transporte de um corpo através da sua desmaterialização e nova materialização noutro lugar. É a transferência da matéria ou energia de um ponto a outro sem atravessar o espaço físico entre eles. Naturalmente o termo é apenas uma hipótese, uma vez que até o presente este feito ainda não foi concretizado no mundo real. Não existe conhecimento de mecanismos físicos que permitam tal façanha. Artigos científicos e arquivos de mídia veiculados pelas fontes digitais de pesquisa apontadas acima mostram que a palavra “teleportagem” registra tipicamente a chamada “teleporte quântico”, um esquema para a transferência de informação, muito embora na literatura de Ficção Científica, nos filmes, *videogames* e na televisão ela seja comumente usada para designar as passagens insólitas de viagem no tempo.

Sob os auspícios do inusitado, os romances *Amada* e *Kindred* utilizam-se da teleportagem como chave para os fenômenos mágicos e sobrenaturais que as autoras desenvolvem em suas narrativas. Em *Kindred*, a protagonista Dana — uma jovem jornalista negra que mora em Los Angeles na década de 1970 — é teletransportada do presente ao passado até uma plantação escravista do início do século XIX, no Sul dos Estados Unidos pré-guerra, com a missão de salvaguardar a vida dos seus ancestrais, sem os quais não teria nascido. Em *Amada*, a personagem homônima - o fantasma de uma garotinha morta pela própria mãe em fuga para evitar a sua recaptura e retorno à escravização - volta do passado ao presente e reaparece em casa após dezoito anos, com a aparência de uma jovem da idade que deveria ter se estivesse viva, para castigar a mãe que, ao tirar-lhe a vida, lhe havia negado todo amor e carinho a que ela tinha direito enquanto bebê.

Ambos os romances utilizam elementos do Realismo Mágico e da Ficção Científica para narrar suas histórias e essas viagens no tempo têm o propósito de proporcionar uma visão da escravatura sob uma perspectiva atual para ilustrar a nítida diferença entre ser livre e ser escravizado, especialmente quando se é mulher e negra. O emprego de fantasmas e outros elementos sobrenaturais, especificamente em *Amada*, lança luz sobre um futuro preocupante.

Concordo com González (1996) quando diz que *Amada* espera um pouco mais de você enquanto leitor do que *Kindred*. Parte desta suposição deve-se ao fato de que a heroína de Morrison é uma vítima real da escravidão sulista, enquanto Dana é tida como escrava apenas nos seus momentos de teleportagem. Como a própria voz narradora admite, eles [ela e o marido Kevin] “weren’t really in” (não estavam realmente lá — Butler, 2017, p. 90). As duas obras são impactantes quanto ao tema e nos levam a pensar sobre fatos, personagens e



conceitualizações em que normalmente não pensaríamos. Desta forma, ambos os romances atingem os seus objetivos críticos decoloniais.

Kindred: Laços de Sangue tem um enredo inquietante. A perplexidade causada no leitor prende a sua atenção e suscita a sua curiosidade sobre o desfecho da trama. *Amada*, por sua vez, progride mais vagarosamente e tem um enredo mais nebuloso, embora seja igualmente uma obra intensa. A linguagem empregada em *Amada* é cativante, talvez mais do que qualquer coisa no romance. Embora os diálogos sejam complexos, as palavras parecem exercer por si próprias um tipo de encantamento pelo tom triste expressado em quase todas as sentenças, em que cada frase, praticamente cada palavra é um trabalho de arte, mesmo em simples conversas. O diálogo que Sethe estabelece com o recém-chegado Paul D Garner ao convidá-lo a entrar na sua casa, por exemplo, sutilmente nos dá a ideia da vida sofrida do escravizado, externada por ela quando o amigo lhe pergunta por Baby Suggs, sua sogra:

“Bom, [vou entrar]um pouco só para ver a Baby Suggs, então. Onde é que ela está?” Morreu”. Ah, não. Quando? Faz oito anos já. Quase nove. Ela sofreu? **Não foi duro morrer para ela, espero.** Sethe balançou a cabeça. **Macio feito creme. Viver é que estava difícil.**” (Morrison, 2012, p. 15 — grifo meu)

Ou seja, viver no Sul escravista dos Estados Unidos no início dos Oitocentos significava uma existência bastante cruel; melhor seria a morte mesmo. *Kindred* apresenta ideias, abstrações e conceitos que têm o mesmo poder de encantar o leitor. Vejamos a passagem abaixo, em que Dana nos dá a nítida noção do que é ser apenas uma expectadora da escravidão quando resolve ensinar um dos escravizados a ler:

Naquele mesmo dia, roubei um livro e comecei a ensiná-lo. E comecei a perceber **por que Kevin e eu nos adaptávamos tão facilmente a esta época. Não estávamos dentro dela, de fato. Éramos observadores assistindo a um show.** Estávamos assistindo à história acontecer ao nosso redor. E éramos atores. Enquanto esperávamos para ir para casa, divertíamos as pessoas ao nosso redor, fingindo ser como elas. Mas éramos atores ruins. Nunca entrávamos no personagem. Nunca esquecíamos que **estávamos interpretando.** (Butler, 2017, p. 90 — grifo meu)

Diante destas observações, uma vez mais subscrevo as palavras de González (1996) quando diz que encontra várias conexões entre *Laços de Sangue* e *Amada*, pelo uso de protagonistas negras incorporadas a e elementos sobrenaturais — e aqui poderia adicionar sinais tanto do Realismo Mágico quanto do Encantamento Africano (Mbembe, 2000) — sem mencionar o fato de que as duas narrativas baseadas na história real se desenrolam em ambientações semelhantes. No nível do enredo, é importante ressaltar que Dana e Sethe são personagens postas em circunstâncias ou situações em que são forçadas a tomar decisões sacrificais, quer com relação a si mesmas ou àqueles que amam. Em *Kindred*, o teleporte não parece apenas um aspecto da Ficção Científica, mas algo além, a sensação do próprio Encantamento Africano, que faz com que escritoras afro-americanas como Butler, Morrison, Marshall, Walker e tantas outras se transportem a acontecimentos históricos do passado para reviver os costumes e tradições da sua ancestralidade africana, como se quisessem impregnar-se daquela aura mágica. *Kindred* nos dá esta ideia:

...descobri que não conseguia vê-lo [Kevin, o marido] direito. — Tem algo errado comigo — respondi, arfando. Ouvi quando ele se movimentou na minha direção, vi um borrão da calça verde e da camisa azul. [...] A casa, os livros, **tudo desapareceu. De repente, eu estava ao ar livre, ajoelhada na terra à sombra de árvores. Era um lugar com muito verde.** À beira de uma mata. À minha frente havia um rio largo e tranquilo, e mais para o meio dele' uma criança debatendo-se, gritando, Afogando- se! (*idem*, p. 9 — grifo meu)

Em *Amada*, embora que de forma mais intrigante, Sethe, Denver e Paul D. encontram o espectro de Bem-amada — o bebê que a mãe havia assassinado há anos em uma infeliz circunstância-, incorporado à figura de uma jovem completamente vestida, que, por teleportagem, havia simplesmente saído da água:



“Como será o seu nome? Paul D perguntou. Amada, ela disse, e sua voz era tão baixa e áspera que todos olharam uns para os outros. Ouviram a voz primeiro — o nome depois. Amada. Você usa um sobrenome, Amada? Paul D perguntou. Sobrenome? Ela pareceu intrigada. Depois: Não, e soletrou para eles, como se as letras fossem se formando enquanto falava”. (Morrison, 2012, p. 62)

Através do insólito fenômeno das teleportagens de Dana e Amada, ambos os romances representam a realidade histórica brutal de ser uma mulher negra na época da escravidão. Contudo, *Amada* o faz com profunda soberba. O romance realmente não hesita quando se trata de desenhar a escravidão e as situações desesperadas com as quais uma mãe tem que lidar para ter certeza de que seus filhos não voltarão a ser escravizados. Em *Laços de Sangue* Butler retrata intencionalmente uma plantação escravista que não é a mais brutal que se possa imaginar, até para criar ou apresentar algumas ambiguidades ou porque Dana não está, como ela diz, “totalmente lá.” (Butler, 2017, p. 90). A fazenda de onde Sethe e os seus filhos escapam também não é supostamente o pior lugar, mas desde que tomamos esta perspectiva do ponto de vista de uma mulher escravizada e não o de uma forasteira reportando uma versão mais amena da escravidão, parece muito pior, principalmente no que se refere à selvageria do estupro coletivo sofrido por Sethe, cometido pelo “professor” e seus sobrinhos.

Como disse antes, as duas autoras apresentam situações em que as principais personagens femininas devem passar pela escolha de decisões difíceis, principalmente quando se trata do bem-estar ou da segurança de outras pessoas. Em *Kindred*, para salvar suas ancestrais Alice e a mãe de serem capturadas e severamente castigadas pelos capatazes, Dana se oferece para ajudá-las apesar do risco iminente de ser caçada como escrava, ou severamente chicoteada, como se constata na passagem abaixo:

Agora, eu seria vendida como escrava porque não tive coragem de me defender do jeito mais eficiente. [...] Ele estendeu o braço e rasgou minha blusa. Os botões voaram em todas as direções, **mas eu não me mexi.** [...] — **Eles eram meus antepassados.** Até mesmo aquele parasita maldito, o capataz, viu a semelhança entre a mãe de Alice e eu. [...] — Vou dizer uma coisa... **Eu não ousaria agir como se não fossem meus antepassados. Não permitiria que nada acontecesse com eles,** nem com o garoto nem com a garota, se eu pudesse. (Butler, 2017, pp. 37–41 — grifo meu)

Em *Amada* não é diferente: a extraordinária capacidade que as mulheres negras têm de sacrificar-se em nome do amor aos laços de família fica evidente em ambas as obras. Na narrativa de Morrison, Sethe decide matar a sua filhinha de apenas dois anos e tenta fazer o mesmo com os outros três filhos porque, em um paradoxo extremo de amor maternal, ela deseja por todos a salvo, em um lugar onde “no one could hurt them, where they would be safe” (“ninguém pudesse machucá-los, onde estariam a salvo”) (Morrison, 2012, p. 175). _Que tipo de mulher seria capaz de fazer tal escolha? _Que mulher seria ousada o bastante para agir como ela?

Através da caracterização de Sethe, Morrison retorna aos primeiros *flashes* intuitivos despertados por esses fragmentos: a protagonista é o tipo de mulher que ama os seus filhos muito mais do que a si própria. Ela coloca todo o valor da sua vida no que realmente é seu, as suas crianças:

...ela estava de cócoras no jardim e quando viu eles chegando, e reconheceu o chapéu do professor, ouviu asas. Pequenos beija-flores espetaram os bicos de agulha em seu pano de cabeça até o cabelo e bateram as asas. E se ela pensou alguma coisa foi: não. **Não. Não. Não. Não. Não.** Simples. Ela simplesmente correu. **Recolheu cada pedaço de vida que tinha feito, todas as partes dela que eram preciosas, boas, bonitas, e carregou, empurrou, arrastou através do véu, para fora, para longe, lá onde ninguém poderia machucá-los.** (Morrison, 2012, p. 175 — grifo meu).

É preciso amar profundamente, a ponto de matar os que são sangue do seu próprio sangue e vê-los ir embora para sempre em nome da sua liberdade, apesar de ela ter certeza de que seu coração ficará eternamente partido. O sofrimento próprio não importa para Sethe. A mãe em desespero refuta todos os compromissos assumidos com a maternidade: ela lhes dera à luz e eles são sua propriedade privada. Ela não os verá voltar à escravidão. Eles são a melhor coisa que já possuía na vida. Os brancos até poderiam dispor dela, humilhá-la, feri-la; tudo



isso poderia suportar, mas não iriam dispor da sua melhor parte. A sua parte mais pura, mais sagrada, a coisa mais bela e mágica que ela possui:

Quando ela se viu na frente dele [do professor], olhou diretamente em seus olhos, tinha nos braços alguma coisa que o imobilizou. Ele deu um passo para trás a cada batida do coração do bebê até não haver mais batida nenhuma. “Eu parei ele”, disse ela, olhando o lugar onde antes ficava a cerca. **“Peguei e coloquei meus bebês onde eles iam estar em segurança.”** (Morrison, 2012, p. 176 — grifo meu).

Mignolo (2009) pontua que a tarefa do pensamento decolonial é revelar os silêncios da epistemologia ocidental e afirmar os direitos epistêmicos dos racialmente desvalorizados e das opções decoloniais que permitam que os silêncios construam argumentos para confrontar aqueles que tomam a “originalidade” como critério máximo para o julgamento final. A citação acima ilustra o seu pensamento, assim como o de Anibal Quijano (1990) no artigo “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad”. Quijano propõe o que chama de desobediência epistêmica. Diz ele que sem tomar essa medida e iniciar esse movimento, não é possível o desencadeamento epistêmico e, portanto, permanecemos no domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocentrados. Quando Sethe relata “Peguei e coloquei meus bebês onde eles iam estar em segurança” ela está se utilizando do pensamento decolonial para revelar os silêncios da epistemologia ocidental e afirmar os direitos epistêmicos dos racialmente desvalorizados através da desobediência epistêmica, que destrói o poder mundial da colonialidade.

Voltando ao Realismo Mágico nas duas obras, é necessário observar que no ensaio “The Site of Memory” (O lugar da Memória), a própria Morrison admite que os seus romances “frequentemente são considerados pelo público como pertencentes ao ramo do fantástico, do mítico, do mágico ou do insólito” (Zinsser, 1987, p. 112). Para ela, entretanto, estas narrativas são consideradas como “Encantamento Africano”, do qual ela se utiliza para ser mais fiel ao mundo e à vida da população negra. Como um adendo à maneira particular com que os negros fazem as coisas e sobrevivem a elas, há um conhecimento inato, ou uma percepção, sempre desacreditada, mas ainda latente, que dá formato às suas sensibilidades e clareia as suas atividades.

Muitas passagens de *Amada* contextualizam os comentários acima. No romance de Morrison, uma criança ambulante que reencarna como uma jovem sob nova pele, linguagem rudimentar, hálito que cheira a leite materno e gritos e comportamentos de um bebê de dois anos é, na verdade, uma narrativa do Fantástico ou do Realismo Mágico, por ser também verossímil. O romance reforça as reivindicações de Sethe de exercer o direito de ser uma mãe forte e corajosa que protegerá seus filhos na vida e na morte. Quando ela mata a sua própria filha ela não pretende que o bebê simplesmente desapareça, mas que siga para uma dimensão da qual possa retornar por livre e espontânea vontade. Além do mais, como Furman (1996) observa,

Este cenário impede que o romance se torne uma narrativa melodramática de assassinato e fatos (embora não se possa imaginar Morrison escrevendo tal coisa). **Sethe transcende o limite que lhe haviam colocado como escravizada e se torna a agente do seu próprio destino.** Nesse enredo Sethe **não está sujeita a qualquer tipo de autoridade.** Do professor, de Paul D, e Stamp Paid ou de quem quer que seja na comunidade, pelo mesmo motivo de que **não se sente sujeita a qualquer punição convencional.** (pp. 81–82 — grifo meu).

Ao narrar trechos decoloniais como o que Furman descreve acima, Morrison dispõe das vidas íntimas de suas personagens, o que pesa sobre si grande responsabilidade: manter um *script* sobre a escravidão em andamento, que começou há quatro séculos pelas primeiras narrativas de escravizados e que deve se desenrolar de maneira direta até a contemporaneidade. Suas personagens ocupam o lugar de todos aqueles escravizados e dos seus antepassados, que foram enterrados sem cerimônias, sem lembranças e sem reconhecimento (Furman, 1996).

É neste sentido que *Kindred* e *Amada* se aproximam. A narrativa de Butler também mantém traços do Realismo Mágico, atingindo a complexa tarefa que o romance de Morrison desempenha de recuperar o passado ao inserir as insuportáveis e inenarráveis memórias ausentes das narrativas reais de seus antepassados. Os encantamentos da vida Negra, grosso modo, significam a essência da alegria e da dor, do amor e do ódio, do poder e da



fragilidade contidos nas conchas da negrura que vagam por esta terra. Butler e Morrison têm esta intensa habilidade de perceber o sentimento encrustado no coração da comunidade negra.

7. Considerações Finais

Este artigo teve como objetivo verificar o papel da teleportagem nos romances *Amada*, de Toni Morrison e *Kindred*: Laços de Sangue, de Octavia Butler, ambas autoras afro-americanas. Me propus a examinar e ressaltar nas duas obras trechos de viagens no tempo e outros fenômenos extranaturais que resultassem na crítica decolonial pelos vieses do Realismo Mágico, da Ficção Científica Especulativa, do Fantástico e até mesmo do Encantamento Africano. Esses fenômenos, comumente encontrados na escrita das autoras negras, ocorrem nestas obras como eficazes ferramentas para agirem no combate ao colonialismo e seus horrores (Ahmad; Kaneez, 2017; Sousa; Dias m2018). Assim, tomei como respaldo coadjuvante o suporte da Literatura Comparada (Brunel *et all.*, 1983; Cunha; Sousa, 1996; Coutinho & Carvalhal, 2011; Weinhardt & Cardozo, 2011) na tarefa de relacionar as convergências e os efeitos da teleportagem como vetores da aproximação do pensamento decolonial comum às autoras, em que o mágico, o fantástico e o insólito acontecem para chamar a atenção do leitor sobre os males do colonialismo.

A análise comparatista desenvolvida demonstrou que o teletransporte em ambos os romances é um recurso usado por Morrison e Butler para interceder nas ações futuras das suas protagonistas. Voltando ao passado no momento histórico certo, Dana interfere no futuro ao mudar o destino dos seus ancestrais para que o seu clã seja perpetuado. Eles não deveriam simplesmente desaparecer sem deixar na história oficial o rastro do seu sofrimento, aqui entendido como o de todos os povos vitimizados pela tirania dos brancos.

Em *Amada*, Morrison realiza este mesmo papel de redentora dos seus antepassados quando traz de volta ao presente o fantasma de Bem-Amada. De maneira idêntica, o retorno do espectro ao presente interfere no futuro para resgatar a memória do indescritível sofrimento físico e emocional dos escravizados, para que não seja varrida da História toda a dor suportada pelas comunidades negras no Sul dos Estados Unidos.

A primeira narrativa funde a possibilidade da viagem de Dana no tempo com a história real da Era escravista no Sul pré-guerra. Remetendo a aspectos semelhantes da trama de Butler, Morrison mescla fatos reais da escravidão estadunidense com as características místicas de uma viagem no tempo. No enredo de *Amada*, as personagens lutam para descobrir a verdadeira identidade de Bem-Amada e, ao fazê-lo, começam a se questionar sobre a situação sombria da casa em que moram. Amada, o bebê, age na trama como uma lembrança constante de que Sethe jamais poderá escapar dos resquícios mnemônicos da escravatura e do impacto que ela causou na sua vida.

Kindred também nos revela uma Dana forçada a compreender e confrontar a história passada dos seus ancestrais ao ser abduzida do Século XX e atirada no meio de uma colônia de escravos dos Oitocentos. Ambas as obras ressaltam a inescapável repercussão que a escravização teve – e continua tendo – na História americana e nas pessoas nela envolvidas, mesmo que tenham acontecido em gerações posteriores. Proximamente ao epílogo Dana vai gradualmente descobrindo o propósito da sua teleportagem no tempo. Assim, o contraste dos dois cenários históricos é construído para mostrar ao público leitor a maneira como essa ferramenta pode lhe despertar uma análise mais aprofundada de trechos que o façam estar sempre em alerta, tentando repetidamente descobrir na trama o que é factual e o que é mágico.

Por outro lado, como a própria Morrison costumava assegurar, aos olhos do público, suas obras derramavam-se frequentemente sobre o reino do fantástico, do mítico ou do mágico, ou até do inacreditável. Ela não parecia estar à vontade com tais rótulos porque eles sugeriam uma ruptura com a verdade e a sua principal responsabilidade era não mentir. Preferia chamar tais aspectos dos seus romances de “Encantamento”, porque lhe parecia o termo mais apropriado para expressar não apenas a sua visão de mundo, mas também a visão das pessoas negras com as quais conviveu por toda a sua vida.



Este posicionamento quebrou as leis naturais das coisas e certamente provocará hesitação no leitor, levando-o a uma possível interpretação destes livros por um veio crítico ocidentalizado como literatura fantástica devido às ocorrências de elementos insólitos. Na minha opinião a construção de tais hipóteses é fundada sobre outros pilares, se levarmos em consideração a força dos elementos da Natureza, a mudança dos fenômenos que modificam a ordem natural das coisas, a crença em entidades capazes de intervir na rotina diária das personagens, etc. Estas são estratégias concebidas por um *modus operandi* que revela o modo de pensar, ser e existir de certas comunidades cujas origens remontam à Diáspora Africana.

A inserção da imprevisibilidade, isto é, dos elementos estranhos nestes romances, aproxima-se do que se costuma chamar de “Realismo Animista”, termo cunhado pelo escritor angolano Pepetela ([1989] 2015), ressaltado em diversas narrativas africanas. Sendo assim, o escritor africano pós-colonial assume os papéis de historiador, antropólogo, etnologista e porta-voz da sua etnicidade, da Nação e do seu próprio continente. Consegui evidenciar que nem sempre a aparência e os conceitos trazidos pelo colonizador estrangeiro se adequam apropriadamente às realidades do colonizado. Os autores africanos e afrodescendentes, através do seu *lôcus* de enunciação, atribuem a si mesmos o papel de guardiães dos elementos cujos conceitos variam entre o ponto de vista dos dominadores e o dos dominados.

Em resumo: as proposições de um novo conceito específico para as Literaturas Africanas frente a outros conceitos, notadamente o Fantástico, o Mágico e o Maravilhoso, começaram a ser discutidas no Brasil com o advento dos Estudos Pós-coloniais, mais ou menos nos anos 1990. Desde então, a compreensão dos textos africanos começou a centrar-se em volta de um escopo teórico europeu e a sua estética começou a ter bases teóricas diferenciadas que foram eventualmente questionadas com tais. Quer sejam da ordem do Fantástico, do Realismo Mágico, do Maravilhoso, do Animismo, da Ficção Científica ou mesmo do Encantamento Africano, os textos negros da África e da Diáspora contemporâneas suscitam pressupostos críticos da decolonialidade, aqui ilustrados por excertos filtrados dos romances de Butler e Morrison. Desta maneira, espero ter contribuído com alguns posicionamentos e orientações estratégicas para o desenvolvimento de futuras investigações com base nos resultados desta pesquisa, ampliando assim o escopo e a contribuição acadêmica em torno das relações entre o Realismo Mágico e a Decolonialidade.

8. Referências

- Agatti, A. P. R. (1977). *Os valores e os fatos*. Ibrasa.
- Ahmad, M., & Kaneez, F. (2017). Female identity and magical realism in Native-American and Afro-American women writing: A comparative analysis of Louise Erdrich's *Tracks* and Toni Morrison's *Beloved*. *Scholedge International Journal of Multidisciplinary & Allied Studies*.
- Bernardino-Costa, J., & Grosfoguel, R. (2016). Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, 31(1), 1–15. <https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHGcFCf8K4BqCr/?lang=pt>
- Bernardino-Costa, J., et al. (2009). Relações raciais em perspectiva. *Sociedade e Cultura*, 12(2), 215–222.
- Brunel, P., et al. (1990). *O que é literatura comparada?* (C. Barrettini, Trans.). Editora da UFMG.
- Butler, O. E. (1977). *Mind of my mind*. Headline.
- Butler, O. E. (1979). *Kindred*. Beacon Press.
- Butler, O. E. (2017). *Kindred: Laços de sangue* (C. C. Coelho, Trans.). Morro Branco.
- Carvalho, T. (1986). *Literatura comparada*. Ática.
- Cesaire, A. (2000). *Discourse on colonialism* (J. Pinkham, Trans.). NYU Press / Monthly Review Press.
- Clark, P. D. (2018). *The Black God's drums*. Tordotcom.



- Coronil, F. (2008). Elephants in the Americas? Latin American post-colonial studies and global decolonization. In M. Moraña, E. Dussel, & C. Jáuregui (Eds.), *Coloniality at large: Latin American and post-colonial debate* (pp. 396–416). Duke University Press.
- Coutinho, E., & Carvalhal, T. (Eds.). (2011). *Literatura comparada*. Rocco.
- Cunha, E. L., & Souza, E. M. (Orgs.). (1996). *Literatura comparada: Ensaaios*. EDUFBA.
- Davis, A. Y. (1981). *Women, race & class*. Vintage Books.
- Dicionário Oxford da Língua Portuguesa. (2024). *Dicionário Oxford da Língua Portuguesa*. Oxford University Press. <https://languages.oup.com/googledictionarypt-en/>
- Du Bois, W. E. B. (1996). *The souls of Black folk*. Penguin Classics.
- Dussel, E. (1994). *1492: El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad*. Plural Editores.
- Dussel, E. (2005). Europa, modernidade e eurocentrismo. In E. Lander (Ed.), *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (pp. 55–70). Clacso.
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press.
- Fanon, F. (2005). *The wretched of the Earth*. Grove Press.
- Frazier, J. (2018). *Subversive realities: Magical realism as a decolonial agent in speculative fiction* [Master's thesis, Texas Tech University].
- Furman, J. (1996). *Toni Morrison's fiction*. University of South Carolina Press.
- Gaglione, C. (2019). O que é ficção especulativa e como ela cresce no Brasil. *Nexo Jornal*. <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/09/08/o-que-eficcao-especulativa-ecomo-elacresce-no-brasil>
- Galeano, E. (1986). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI.
- Garuba, H. (2003). Explorations in animist materialism: Notes on reading/writing African literature, culture, and society. *Public Culture*, 15(2), 261–286. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-2-261>
- Glissant, É. (1989). *Caribbean discourse: Selected essays*. University of Virginia Press.
- Glissant, É. (1990). *Poetics of relation*. University of Michigan Press.
- González, B. S. (1996). *Magic realism in Toni Morrison*. Matematisk Institut, Aarhus Universitet.
- González, B. S. (1996). Magical realism in Toni Morrison. In *Many sundry wits gathered together* (pp. 313–318).
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. UFMG.
- Hooks, b. (2014). *Ain't I a woman: Black women and feminism* (2nd ed.). Routledge.
- Hurston, Z. N. (2021). *Their eyes were watching God*. Amistad.
- Liebig, S. M. (2024). Teleportation in *Beloved* and *Kindred*: Magical realism, sacred realism, or Black enchantment? *The International Journal of Business Management and Technology*, 7(1), 1–10.
- Lugones, M. (2007). Heterosexualism and the colonial/modern gender system. *Hypatia*, 22(1), 4–16.
- Márquez, G. G. (1977). *Cem anos de solidão*. Record.
- Marshall, P. (1983). *Praise song for the widow*. Putnam Adult.



- Mathuray, M. (Ed.). (2009). *On the sacred in African literature: Old gods and new worlds*. Palgrave Macmillan.
- Mbembe, A. (2000). *De la postcolonie*. Karthala.
- Michaelis. (2024). *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Melhoramentos.
- Mignolo, W. D. (2000). *La idea de América Latina*. Gedisa.
- Mignolo, W. D. (2002). The geopolitics of knowledge and the colonial difference. *South Atlantic Quarterly*.
- Mignolo, W. D. (2007). *La epistemología de la periferia*. Ediciones del Signo.
- Mignolo, W. D. (2009). Epistemic disobedience, independent thought, and de-colonial freedom. *Theory, Culture & Society*, 26(7–8), 1–23.
- Mignolo, W. D. (2017). Coloniality is far from over and so must be decoloniality. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 43, 38–45.
- Milton, H. C. (1996). O romance histórico e a invenção dos signos da história. In E. L. Cunha & E. M. Souza (Orgs.), *Literatura comparada: Ensaio*. EDUFBA.
- Morrison, T. (1987). *Beloved*. Vintage.
- Morrison, T. (1981). *Tar baby*. Alfred A. Knopf.
- Morrison, T. (2012). *Amada* (J. R. Siqueira, Trans.). Companhia das Letras.
- Oxford. (2020). *Dicionário Oxford da Língua Portuguesa*. Oxford University Press. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>
- Pepetela. (2015). *Lueji: O nascimento de um império*. LeYa.
- Priberam. (2021). *Dicionário Priberam de Português*. <https://dicionario.priberam.org/consulta>
- Quijano, A. (1989). Colonialidad del poder. *Revista de Ciencias Sociales*, 20(1), 533–580.
- Quijano, A. (1990). Colonialidad y modernidad/racionalidade. In H. Bonilla (Ed.), *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas* (p. 447). Tercer Mundo / Libri Mundi.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In E. Lander (Org.), *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (pp. 227–278). Clacso.
- Santos, B. de S. (2014). *Epistemologias do Sul*. Cortez.
- Souza, W. G. de, & Dias, I. M. S. (2018). Ficção especulativa escrita por mulheres negras. *Revista de Letras JUÇARA*, 2(1), 298–311.
- Wallerstein, I. (1983). *Historical capitalism*. Verso.
- Wallerstein, I. (1990). Culture and the world-system. *Theory, Culture & Society*. <https://journals.sagepub.com/home/TCS>
- Wallerstein, I. (1992). The West, capitalism, and the modern world-system. *Review (Fernand Braudel Center)*, 15(4), 561–619.
- Weinhardt, M. C., & Mendonça, M. (Orgs.). (2011). *Centro, centros: Literatura e literatura comparada em discussão*. Editora da UFPR.
- Zinsser, W. (Ed.). (1987). *Inventing the truth: The art and craft of memoir*. Mariner Books.



Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar. **Revisão por Pares:** Dupla-cega.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



“Tirem-nos tudo, mas deixem-nos a música!”: o teor testemunhal na poesia de Noémia de Souza

“Take everything from us, but leave us the music!”: The testimonial nature in the poetry of Noémia de Souza

[10.29073/naus.v8i1.959](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.959)

Recebido: 8 de novembro de 2024.

Aprovado: 29 de maio de 2024.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a 1: Anaiara Silva , UNIFESSPA, Brasil, anaiara.l@unifesspa.edu.br.

Autor/a 2: Iêda Fernandes , UNIFESSPA, Brasil, iedamano@unifesspa.edu.br.

Autor/a 3: Márcio de Melo , UFNT, Brasil, marcio.melo@ufnt.edu.br.

Autor/a 4: Abílio de Souza , UNIFESSPA, Brasil, abiliopacheco@gmail.com.

Autor/a 5: Luciana Ataíde , UNIFESSPA, Brasil, lucianabarrosataide@unifesspa.edu.br.

Resumo

A poesia de Noémia de Souza apresenta traços que se revelam como instrumento de denúncia ao sistema e à violência sofrida pelo povo africano. A maioria dos seus textos são construídos entre 1948 a 1951, período marcado pelo racismo gritante e pelo seu exílio em Lisboa (1951). Nesse contexto, a autora assume papel fundamental para Literatura Moçambicana, não somente enquanto mulher negra que ocupa um espaço dominado por brancos, mas como escritora que fala da exploração, do racismo e brutalidade contra seu povo e sua cultura. Os seus escritos se apresentam como símbolo de resistência e testemunho contra o poder vigente e em favor da maioria negra minorizada. Com base na escrita dessa poeta, especificamente do poema “Súplica” produzido por volta de 1951, durante o Estado Novo e administração portuguesa de Moçambique, objetivamos, a priori, compreender o contexto da formação das Literaturas Africanas de língua portuguesa, com foco na de Moçambique, e posteriormente, traçar uma análise a partir da perspectiva da teoria do testemunho, apontando para os aspectos presentes no poema que revelam como “grupos e etnias historicamente silenciadas aparecem sufocadas” (Pachêco de Souza, 2024, p. 20). Para a construção que propomos, sobre as literaturas de língua portuguesa nos fundamentamos em Souza e Silva (1996); Meloni e Franco (2015); Fonseca e Moreira (2017); E no que tange a Teoria do Testemunho utilizamos Pachêco de Souza (2024); Salgueiro (2010) e Ferraz (2022).

Palavras-Chave: Literatura de Resistência; Literatura de Teor Testemunhal; Literatura de Testemunho; Literatura Moçambicana; Noémia de Souza.

Abstract

Noémia de Souza's poetry presents traits that reveal themselves as an instrument of denunciation of the system and the violence suffered by the African people. Most of his texts were written between 1948 and 1951, a period marked by blatant racism and his exile in Lisbon (1951). In this context, the author assumes a fundamental role for Mozambican Literature, not only as a black woman who occupies a space dominated by whites, but as a writer who speaks about exploitation, racism and brutality against her people and their culture. His writings are presented as a symbol of resistance and testimony against the current power and in favor of the black minority. Based on the writing of this poet, specifically the poem “Súplica” written around 1951, during the Portuguese fascist regime of António Salazar, we aim, a priori, to understand the context of the formation of Portuguese-language African Literatures, focusing on that of Mozambique, and subsequently, outline an analysis from the perspective of testimony theory, pointing to the aspects present in the poem that reveal how “historically silenced groups and ethnicities appear suffocated” (Pachêco de Souza, 2024, p. 20). For the construction we propose, regarding Portuguese language literature, we are based on Souza e Silva (1996); Meloni and Franco



(2015); Fonseca and Moreira (2017); And regarding the Testimony Theory, we use Pachêco de Souza (2024); Salgueiro (2010) and Ferraz (2022).

Keywords: Mozambican Literature; Noemia de Souza; Resistance Literature; Testimonial Literature; Testimonial Literature.

1. Introdução

*Que onde estiver nossa canção
mesmo escravos, senhores seremos;
e mesmo mortos, viveremos.*
(Souza, 2001)

O continente africano foi o último dos continentes a ser colonizado pelos europeus. No entanto, podemos afirmar que foi o que mais sofreu com os imperialismos. A colonização foi uma prática que perdurou por muito tempo, em que as grandes potências dominavam os territórios vizinhos para exploração de matérias primas, mão de obra e as riquezas dos lugares, o que resultou em crises econômicas, escravidão, extinção de línguas, apagamento de culturas, questões que impactam e refletem na Literatura.

O contexto de formação das Literaturas Africanas de língua portuguesa é o cenário da colonização, em que os costumes do colonizador sobressaíam na produção literária. Foi um período em que a identidade literária africana precisou ser (re) construída a partir de um processo de ruptura com tudo que havia sido imposto durante tanto tempo. É nessa perspectiva que os críticos vão discutir a formação dessa Literatura e destacar os escritores como ditos “assimilados”, tendo em vista que os escritos, possuíam muitos dos traços do colonizador, passando por um processo até que se consolidasse no que chamamos hoje de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Embora as primeiras expressões literárias africanas tenham surgido dentro de um modelo completamente ocidentalizado, influenciado pelo colonialismo europeu, a experiência dual vivida por esses escritores “marcada pelo dilaceramento da duplicidade” deu origem a uma corrente literária que rompeu com essa dicotomia. Esses autores e essas autoras buscaram abandonar o paradigma literário imposto pelo colonizador.

Essa Literatura se fundamenta em um movimento de resistência a imposição colonial. Para os homens e principalmente para as mulheres, as barreiras da colonização precisaram ser quebradas. A literatura teve especial participação nesse processo e vários autores e várias autoras produziram uma literatura contra hegemônica. Noémia de Souza foi uma dessas autoras. Ela ascendeu a Literatura Moçambicana a partir dos seus poemas, seguindo por um caminho literário no qual procurava se desprender de qualquer padrão. Noémia utilizou sua Literatura para falar principalmente do seu povo e suas tradições, costumes, tensões, lutas, etc.

Por isso, é possível analisarmos os textos de Noémia a partir da Teoria do Testemunho, tendo em vista que essa teoria procura identificar nos textos traços que liguem a Literatura a fatos vivenciados e testemunhados em um contexto de dominação. Segundo Manoel de Souza e Silva (1996) “a palavra de Noémia de Souza traz a marca fundamental da grande poesia: a capacidade de se opor à violência, à opressão e a desumanização” (Souza e Silva, 1996, p. 60). Interessa para essa teoria analisar em obras de artes mesmo que implícitas, características de dominação, violência e relações díspares de poder. E isso envolve o contexto, o lugar e o conteúdo do que foi escrito.

Neste trabalho abordaremos o processo de construção das Literaturas Africanas de língua portuguesa, com ênfase na literatura produzida em Moçambique e a partir da produção poética de Noémia Souza. Este trabalho terá por base os pressupostos teóricos da Teoria do Testemunho, em seu conceito de teor testemunhal (Pachêco de Souza, 2024), bem como dos estudos sobre o Testemunho na poesia conforme propõem Salgueiro (2010) e Ferraz (2022). Este percurso servirá de base para a análise do poema “Súplica” de Noémia Souza.



2. A Literatura Moçambicana

As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa surgiram em um cenário completamente dominado por uma outra cultura (a europeia), principalmente nas línguas que “passaram a assumir seu papel de imposição e foram excelente instrumento de dominação e aculturação, os primeiros escritos são o retrato de um modelo colonial” (Meloni e Franco, 2015, p. 03). A língua foi o primeiro ponto para a caracterizar os escritores africanos como “assimilados”.

Esse processo de “assimilação” é utilizado para se referir aos escritores africanos que escreviam a partir das colônias, mas que a literatura era a reprodução daquilo que o outro (colonizador) produzia. Eles adotavam os mesmos modelos literários do colonizador e replicavam em seus textos o que é era produzido pelo colonizador. No entanto, houve escritores que “traíram” esse modelo e seguiram seu próprio modo de escrita (Fonseca e Moreira, 2017). É a partir da oposição entre a assimilação e o afastamento dela que se estruturam as fases das literaturas africanas de língua portuguesa. Fonseca e Moreira (2017) vão utilizar da perspectiva “mais historicista” de Patrick Chabal (1994) para explicar esse processo em que organiza as literaturas Africanas de língua portuguesa em quatro fases:

A primeira é denominada *assimilação*, e nela se incluem os escritores africanos que produzem textos literários imitando, sobretudo, modelos de escrita europeus. A segunda fase é a da *resistência*. Nessa fase o escritor africano assume a responsabilidade de construtor, arauto e defensor da cultura africana. [...] A terceira fase das literaturas africanas de língua portuguesa coincide com o tempo da afirmação do escritor africano como tal e, segundo o teórico, verifica-se depois da independência. Nela o escritor procura marcar o seu lugar na sociedade e definir a sua posição nas sociedades pós-coloniais em que vive. A quarta fase, da atualidade, é a da consolidação do trabalho que se fez em termos literários, momento em que os escritores procuram traçar os novos rumos para o futuro da literatura dentro das coordenadas de cada país, ao mesmo tempo em que se esforçam por garantir, para essas literaturas nacionais, o lugar que lhes compete no *corpus* literário universal. (Fonseca e Moreira, 2017, p. 15–16)

É interessante observar que na medida em que as fases vão passando, os escritores vão assumindo seus lugares enquanto escritores da sua própria literatura, desprendendo-se de um modelo europeu e estabelecendo a forma literária com características particulares. Mas, “Será a partir do século XIX que colonos portugueses, mestiços e nativos construirão um processo social capaz de estabelecer as primeiras aspirações literárias, os primeiros grupos de imprensa e de intelectuais” (Meloni e Franco, 2015, p. 02).

Tratando-se de Moçambique, país africano colonizado por Portugal no século XV, sendo colônia até sua independência no século XX, sofreu assim como todos os países colonizados, grandes consequências. A principal delas foi a imposição da língua portuguesa, que “funcionou, na África portuguesa, como catalisador de diversas perspectivas sociais e culturais” (Meloni e Franco, 2015, p. 02), que reafirma o que já dito anteriormente, a língua afetou diretamente a forma de fazer literatura dos escritores moçambicanos, isso, pois os escritores precisaram se desprender de tradições orais, para seguir a escrita dos europeus.

A literatura em Moçambique vai assumir uma posição relevante nos jornais e revistas do país, é por meio destes veículos que os grandes escritores vão iniciar suas carreiras enquanto literários e auxiliar na expansão da Literatura, destacando “a importância, para a afirmação da literatura moçambicana, de projetos como o da revista *Msaho* (fundado em 1952), cujo nome se relaciona com um canto do povo, em língua chope, e o do jornal *Paralelo 20* (1957 a 1961)” (Fonseca e Moreira, 2017, p. 48), Jornais e revistas produzidas pelo povo Africano, começaram dando lugar para uma nova Literatura.

Fonseca e Moreira (2017, p. 48) destacam que a Literatura Moçambicana passou por três fases: “a fase colonial, a fase nacional e a fase pós-colonial” (2017, p. 48). Na fase colonial, pensamos nos escritores que possuem características de “assimilação”, levando em consideração que vão utilizar dos moldes literários dos europeus, no entanto, em Moçambique, intelectuais como Souza e Silva (1996), afirmam que Rui Noronha, mesmo escrevendo nesse contexto colonial, encontrou “brechas” para “romper o cerco imposto pelo polo dominante”



(Souza e Silva 1996, p. 30). Noronha, escrevia no modelo europeu, mas o seu conteúdo não deixou de abordar temáticas que fazem referência ao povo negro, africano, moçambicano.

A fase nacionalista é a fase em que os escritores “forjam a consciência do que é ser moçambicano no contexto, primeiro, da África e, depois, do mundo”, é uma fase em que a Literatura vai apontar para pautas políticas e engajadas em defesa de seu povo. Noémia de Souza se enquadra nessa fase, considerando que os seus textos possuem essa característica de uma fala coletiva, a literatura da autora se apresenta enquanto nacionalista, o que vai ser possível observar nas seções seguintes.

Por último, a fase pós-colonial da Literatura de Moçambique se caracteriza principalmente pelos textos produzidos, primeiro após a independência de Moçambique e depois pelo teor individualista, são textos que “desvia-se do viés coletivo. Os autores assumem um tom individual e intimista para relatar a sua experiência pós-colonial” (Fonseca e Moreira, 2017, p. 53). Nesse momento, constrói-se uma Literatura com mais liberdade, em que os autores escolhem qual caminho querem seguir.

Compreender a Literatura de Moçambique é considerar que “uma parte significativa da produção literária moçambicana se deve a escritores que centram a sua temática nos problemas de Moçambique. Eles contribuíram decisivamente para a formação da identidade nacional moçambicana” (Fonseca e Moreira, 2017, p. 50) foram exatamente nomes como o de Noémia de Souza que tiraram a Literatura de Moçambique desse lugar de “assimilação”, assumindo, por meio de um processo de resistência, um novo modo de fazer sua própria Literatura.

3. Noémia de Souza: a Mãe dos Poetas Moçambicanos

Considerada a mãe dos poetas moçambicanos, Noémia de Souza, nasceu em 1926, no distrito de Catembe em Moçambique, onde permaneceu até os seis anos de idade, antes de mudar para a capital Maputo. A vida de Noémia se assemelha em alguns pontos à realidade de muitos moçambicanos entrelaçados a um contexto de vários problemas sociais e racismo gritante, mas é claro, que se diferencia em outros. É esse diferencial que delineia a trajetória da autora, e a proporciona falar do seu povo a partir da Literatura.

Diferente da maioria das pessoas de sua época, que não tiveram acesso à educação, devido à exclusão social em que viviam, Saúte (2001, p. 12) expõe que, aos quatro anos de idade, Noémia aprendeu a ler e escrever com o seu pai, um funcionário público que apreciava o conhecimento e a Literatura. Esse fator permitiu que a poeta ingressasse em uma escola, em que era a única criança negra.

Aos oito anos de idade, perdeu seu pai. Noémia vivencia, então, as dificuldades de sua mãe que precisa trabalhar para sustentar os seis filhos. Essa responsabilidade também recai sobre a autora. Saúte (2001, p. 12) aponta que aos dezesseis anos, Noémia trabalhava durante o dia e estudava a noite em uma Escola Técnica onde cursava Comércio. Além das dificuldades financeiras, que a impelira a ingressar no mercado de trabalho, também enfrentava o preconceito racial, principalmente, por estar inserida no âmbito acadêmico, lugar que somente brancos ocupavam, e ela era a exceção.

Segundo Saúte, “a vocação da escrita foi precoce, iniciara-se fazendo jornais de parede com os irmãos” (2001, p. 12). A moçambicana tem seu primeiro poema publicado no *Jornal da Mocidade Portuguesa*, por volta de 1948, intitulado “Canção fraterna”. Além desse jornal, Noémia escreveu também para *O Brado Africano*. Seus textos eram assinados com suas iniciais, ou pelo pseudônimo Vera Micaia, a fim de encobrir sua identidade. A inserção no âmbito literário influenciou para a sua participação no Movimento de Unidade Democrática Juvenil (MUDJ), e esse fato, atrelado à sua posição considerada subversiva, levaram-na a ser vigiada pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), o que a obriga a exilar-se em 1951 em Lisboa. O seu retorno a Catembe acontece apenas trinta e três anos depois, em um cenário de revolução (Saúte, 2001).

Após o exílio em Lisboa, ela tem sua carreira de poetisa encerrada, que durou apenas três anos, de 1948–1951. Retoma a escrita apenas em 1986, por ocasião da morte do presidente moçambicano Samora Machel (1933–1986) com um poema em sua homenagem intitulado “19 de outubro”. Quando muda para França, anos antes,



em 1964, depois de fugir da ditadura de Portugal, passa a trabalhar como jornalista. Quase dois anos depois, em 1973, quando regressa para Portugal, inicia seu trabalho em uma agência de notícias, Agência Reuters (Saúte, 2001).

4. O Testemunho na Poesia

A noção precursora do testemunho se dá com a denominada “Literatura do Holocausto” em que os relatos dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial são rememorados. Os textos testemunhais pensados a partir dessa noção, se voltam a narrar o vivido pelas vítimas das catástrofes, guerras e campos de concentração. A obra *É isto um Homem?*, de Primo Levi (1947), é exemplo, muito conhecido dessa literatura que, por meio da linguagem, materializa o horror infligido às vítimas de barbárie.

No Brasil, a literatura de testemunho se materializa nas temáticas sobre a ditadura militar, retratando a violência e tirania do governo despótico. A respeito disso, Salgueiro afirma que existia “toda uma produção que, baralhando memória e ficção, registrou as agruras deste período plúmbeo” (2010, p. 128). Desse modo, várias obras com caráter testemunhal são produzidas a partir desse período, tendo como base esse tema. Além do testemunho sobre a ditadura, a literatura de testemunho tem abarcado também outros tipos de violências, sejam elas institucionais ou não, como a tortura, o exílio e até violências impostas à grupos sociais (mulheres, negros, indígenas e a população LGBTQIA+) (Ferraz, 2022, p. 15).

As modalidades de genocídios citadas, abarcam outras temáticas que impulsionaram (a partir da virada do século XXI) um debate maior que não está restrito somente à “Literatura do Holocausto”, mas, reúnem obras que apresentam o Teor Testemunhal, no qual o testemunho muitas vezes aparece subentendido pela linguagem poética, e o real e ficcional aparecem se “baralhando”, como afirma Salgueiro (2010, p. 128), a fim de mostrar com isso, como o testemunho de “populações, grupos e etnias historicamente silenciada aparecem sufocadas”(Pachêco de Souza, p. 20) e é através do teor testemunhal que obras, excedentes ao episódio de *Shoah*¹são interpretadas.

Nesse contexto, os estudos sobre o testemunho se intensificaram nas últimas décadas, e são destinados a perscrutar a relação entre “Literatura e Testemunho”, principalmente, voltando-se para obras com caráter narrativo do testemunho (prosa), enquanto pouquíssimos trabalhos se detiveram/detêm em estudar o testemunho na poesia lírica. Como destaca Salgueiro (2010, p. 128), “nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre “testemunho e literatura no Brasil”, é nítida a escassez de pesquisas que relacionam ‘testemunho e poesia’”. É com base nessa discussão que autores como Salgueiro (2010) e Ferraz (2022), desencadearam no ramo dos estudos sobre o testemunho, o estudo da poesia de testemunho, que se torna relevante para nossa abordagem, visto que, a análise tecida nesse trabalho, envolvem esses dois fatores: testemunho e poesia.

A escassez de bibliografia sobre o testemunho na poesia lírica pode ser justificada através de dois fatores, enumerados por Salgueiros (2010):

- 1) a força da narrativa brasileira (autobiográfica ou não) de testemunho, que, sobretudo via alegoria, perscrutou as entranhas das máquinas de poder e extermínio de nosso governo ditatorial (Dalcastagnè, 1996); 2) a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, o grau de cumplicidade entre (a) aquele que fala — a testemunha e/ou sobrevivente; (b) aquilo de que se fala — a violência, a catástrofe, o evento-limite; e (c) a coletividade representada — vítimas e oprimidos. (Salgueiro, 2010, p. 129)

Nesse sentido, o caráter subjetivo da poesia atrelado ao uso de recursos estilísticos, a princípio não daria conta do testemunho, isso faria com que ele se voltasse para o seu “eu” individual, ao invés da coletividade. Dessa

¹ *Shoah* surge como o principal evento da Teoria do Testemunho. O termo está associado ao genocídio contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial.



forma, o “eu lírico” na sua incapacidade de enxergar o outro “não enxergaria muito longe além da particular vivência, sendo incapaz — por excelência, desde o seu estatuto de gênero — de falar do outro, a não ser de forma interessadamente solipsista” (Salgueiro, 2010, p. 129). É fundamentado nesse olhar, que a qualidade narrativa do testemunho ganha maior destaque, apontando para uma discordância entre testemunho e a poesia lírica, na qual ela na sua linguagem individual não poderia testemunhar.

Ferraz (2022) traz para o debate a reflexão sobre a presença de traços típicos da poesia nas narrativas testemunhais, evidenciando que esses recursos são acionados na prosa, e isso não a faz menos testemunhal, assim como na poesia “a dimensão narrativa e referencial” pode se manifestar por meio da escrita testemunhal, e trair “o seu pendor lírico”. Segundo o autor:

é igualmente válido apontar que, ainda que formulada na linguagem em prosa do romance, da crônica ou do conto, o testemunho ativa invariavelmente traços poéticos e líricos, a começar pela marca subjetivadora da primeira pessoa do singular, que se manifesta na maioria das narrativas testemunhais. (Ferraz, 2022, p. 20)

Isso significa dizer que embora as narrativas testemunhais assumam seu compromisso com “real” ela é também, permeada, mesmo que de forma “invariável”, por traços presentes na poesia:

a consciência aguda e trágica dos limites da linguagem referencial, a subjetivação da História, as lacunas, fantasmagorias e silêncios que permeiam a memória traumática do sujeito testemunhal resulta em um uso constante de recursos típicos da poesia: metáforas, repetições, elipses, anacolutos, paradoxos, sinestias e muitos outros que frequentam de modo tenaz a escrita dos sobreviventes. (Ferraz, 2022, p. 19)

Partindo disso, é importante observar como o testemunho se apresenta na poesia. Sabemos que é possível que aspectos desta se manifeste nas narrativas testemunhais, também ocorre o contrário com a lírica, como foi supracitado no texto de Ferraz (2022), a escrita do testemunho “aciona uma dimensão narrativa e referencial” e trai o “pendor lírico”, não que a poesia deixe de apresentar recursos estéticos, mas ela o posterga para o “segundo plano o próprio da arte literária que é seu labor Estético” (Salgueiro, 2010, p. 129) para cederem lugar a escrita do testemunho, ao social.

Relacionado a isso, Ferraz (2022) afirma que, a poesia ainda é minoria nos debates sobre o testemunho em comparação a prosa de ficção. Enquanto, na primeira o seu enfoque interdisciplinar constitui “para o bem e para o mal, uma abordagem da moda” (Ferraz, 2022, p. 30), na segunda essa abordagem ainda é “cercada de cautela, pudor, quando não por ortodoxismo intransponível” (Ferraz, 2022, p. 30). Essa postura um tanto hegemônica da crítica de poesia acabaria relegando o testemunho ao segundo plano na linguagem.

Marcelo Ferraz (2022) destaca ainda que, o horror do testemunho, na visão crítica da poesia, é colocado como aquele que “pode até estar em sua base, pode ser o seu moto e seu propósito, mas não poderia jamais ser o seu tema explícito” (Ferraz, 2022, p. 30), pois as amarras estilísticas devem entrelaçar o testemunho e sobrepôr a linguagem estética.

Sendo assim, para o tradicionalismo da crítica poética “as marcas testemunhais que constituem as obras literárias seriam, no caso do poema, muito mais um risco a ser driblado do que uma possibilidade expressiva” (Ferraz, 2022, p. 30). Essa posição crítica coloca a qualidade estética como fundamental em um texto, diríamos que ele seria inexistente sem a mesma, por isso, o testemunho é empurrado para as entranhas dessa linguagem que não o deixa transparecer totalmente.

O testemunho apresenta um “sentimento de irrealização da linguagem, de impossibilidade de expressão adequada da experiência” (Ferraz, 2022, p. 31), como característica forte da produção testemunhal. Mesmo que a qualidade estética seja elevada, a representação do vivido por meio da linguagem pode não ocorrer em sua plenitude, mesmo assegurado em vários recursos estilísticos, estes muitas vezes não darão conta de construir o



horror do real. A poesia, portanto, tem um papel vital de descrever a barbárie, tentando “abarcar com fidelidade a imagem e o choque que ela desperta”, e dela como disse Ferraz (2022) “captar alguma beleza possível, ainda que terrível” (Ferraz, 2022, p. 34) e nesse enlace o poema-testemunhal toma posição enquanto lugar de denúncia da brutalidade, mesmo diante de uma linguagem que se configura fraturada pelo horror.

A fragmentação e a fratura são características do testemunho da poesia, pois como foi dito, a linguagem não dá conta de reconstruir a violência testemunhada, e é nessa fratura que o testemunho se consuma “como gesto solidário e denúncia da atrocidade” (Ferraz, 2022, p. 35). Além desses traços a testemunho da poesia, tem sua linguagem atravessada pelo trauma, há nessa produção um vínculo entre poesia, história e sociedade, em que a linguagem poética é lugar de resistência e de eco das vozes silenciadas.

Ferraz (2022) destaca que essa discussão é fundamental para reconhecer a tensão entre o ético e estético no testemunho poético e “romper uma hierarquia rígida e predeterminada entre as obras” possibilitando, “resgatar obras esquecidas ou cuja importância estética foi minorizada devido às suas marcas testemunhais, reconhecendo sua importância para a memória cultural e seus diálogos com a tradição poética” (Ferraz, 2022, p. 47) o que também, permitiria um olhar sobre o cânone poético, com intuito de compreender melhor a relação entre criação literária e a produção testemunhal.

Portanto, o testemunho também se apresenta na poesia; além disso, há a presença de traços estéticos, que não podem — nem devem — ser completamente suprimidos, pois constituem uma característica essencial da lírica. No entanto, eles não impedem que o testemunho se revele, ele está lá, mesmo que velado, na maioria das vezes, pela linguagem. Ao lermos um poema como o de Noémia de Sousa, o testemunho poético se evidencia na superfície, por meio não só das figuras de linguagem, mas também, do imagético que acompanha cada verso, bem como, do campo semântico, no qual as palavras assumem a posição de denúncia da opressão e da violência, o estético no testemunho poético não enterra o ético, pelo contrário, ele se apresenta oculto nessa linguagem.

Diante disso, propomos a seguir a análise do poema “Súplica” da autora moçambicana, Noémia de Sousa, partindo do teor testemunhal como impulso para falar da poesia de resistência, característica marcante da escrita da autora, apontando também, para os traços do testemunho, como lugar das vozes de uma minoria explorada e violentada pelo poder ditatorial do colonizador, na qual única “súplica” desse povo é que sua cultura, sua música não lhes seja tirada, para que assim, sua esperança continue viva.

5. O Teor Testemunhal em “Súplica”

O poema “Súplica” foi escrito por volta de 1951, durante o exílio de Noémia de Sousa em Lisboa. O poema integra o livro *Sangue Negro*, organizado em 2001, por Nelson Saúte, Francisco Noa e Fátima Mendonça. Foi publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO) e nele estão reunidos cerca de 46 poemas, distribuídos em seis partes. O poema “Súplica” está na primeira parte intitulada “Nossa Voz”, o segundo poema da seção com seis poemas.

Sangue Negro como já apontado, foi o único livro publicado de Noémia de Sousa, após muitas insistências de diferentes editores, mas, Nelson Saúte foi quem conseguiu convencê-la a publicar.

Os poemas publicados são os que foram escritos no período de 1948 a 1951, que antes já faziam parte de Antologias, mas foram agora reunidos numa só obra. A única exigência de Noémia foi que mantivessem as versões originais dos poemas. Na introdução do livro, Saúte afirma que “este livro transcende a condição de uma recolha de poemas. É antes de tudo, um testemunho de nossa História. Nesse volume ecoa uma voz, uma bela voz. Sobre esta voz ressoam outras vozes. (Saúte, 2001, p. 23). Noémia escreveu os poemas a partir do cenário que testemunhava, o de exploração do povo moçambicano.

É nesse contexto de exploração de sua terra e seu de povo que Noémia escreve o poema “Súplica”, como um ato de resistência e evidencia das diversas faces da violência imposta pelo colonizador ao povo de Moçambique.



Súplica

Tirem-nos tudo,
mas deixem-nos a música!

Tirem-nos a terra em que nascemos,
onde crescemos
e onde descobrimos pela primeira vez
que o mundo é assim:
um labirinto de xadrez...

Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,
a tua lírica de xingombela
nas noites mulatas
da selva moçambicana
(essa lua que nos semeou no coração
a poesia que encontramos na vida)
tirem-nos a palhota-humilde cubata
onde vivemos e amamos,
tirem-nos a machamba que nos dá o pão,
tirem-nos o calor de lume
(que nos é quase tudo)—
mas não nos tirem a música!

Podem desterrar-nos,
levar-nos para longes terras,
vender-nos como mercadoria,
acorrentar-nos à terra, do sol à lua e da lua ao sol,
mas seremos sempre livres
se nos deixarem a música!

Que onde estiver nossa canção
mesmo escravos, senhores seremos;
e mesmo mortos, viveremos.
E no nosso lamento escravo
estará a terra onde nascemos,
a luz do nosso sol, a lua dos xingombelas,
o calor do lume,
a palhota onde vivemos,
a machamba que nos dá o pão!

E tudo será novamente nosso,
ainda que cadeias nos pés
e azorrague no dorso...
E o nosso queixume será uma libertação
derramada em nosso canto!
—Por isso pedimos,
de joelhos pedimos:
Tirem-nos tudo...
mas não nos tirem a vida,
não nos levem a música!
(Souza, 2001)



Antes de partimos para a estrutura do poema, é importante destacar o título, pois mesmo que a palavra “súplica” não apareça diretamente no poema, ao lê-lo, percebemos, então, que todo o poema é uma súplica genuína do eu lírico, o que dá sentido ao título.

O poema é composto por versos livres com seis estrofes, a primeira estrofe é marcada pelo imperativo “Tirem-nos”, uma expressão de súplica:

Tirem-nos tudo,
mas deixem-nos a música!
(Souza, 2001)

A estrofe inicial marcada pela súplica do eu lírico também subtende a exploração a que Moçambique suportava. “Tirem-nos tudo” além de revelar um pedido, evidencia a perda das riquezas, da terra e do povo moçambicano. Ao mesmo tempo que se mostra enquanto denúncia ao sistema de exploração em que “tudo” era suprimido dos povos colonizados, e mostra também um povo que tinha sua cultura infringida. O apelo feito pelo eu lírico: “mas deixem-nos a música!” faz referência à cultura de povo africano, a única ferramenta de resistência contra a dominação, não dos corpos, mas do intelecto.

Além disso, para os povos africanos a música representa muito mais que uma expressão artística, é um símbolo de resistência cultural, tendo em vista que são utilizadas em rituais, cerimônias religiosas, e principalmente como ferramenta para repassar as histórias e tradições de geração para geração.

Na estrofe seguinte, formada por cinco versos, o eu lírico expõe o que é retirado povo. As terras aqui aparecem não só como o lugar de nascimento, crescimento e pertencimento de uma comunidade, mas também, como esse local em que o povo descobre “pela primeira vez que o mundo” é um “labirinto de xadrez”. O xadrez, faz menção às separações, entre brancos e negros, colonizador e colonizado, explorador e explorado, um jogo de poder, em um ambiente marcado pelo preconceito que separa, exclui, violenta e desumaniza os povos minoritários:

Tirem-nos a terra em que nascemos,
onde crescemos
e onde descobrimos pela primeira vez
que o mundo é assim:
um labirinto de xadrez...
(Souza, 2001)

Na terceira estrofe, o eu lírico enfatiza que podem até tirar a “a luz do sol” que os aquece, e os alegra, mas não a música:

Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,
a tua lírica de xingombela²
nas noites mulatas
da selva moçambicana
(essa lua que nos semeou no coração
a poesia que encontramos na vida)
(Souza, 2001)

Os elementos que aparecem nessa estrofe completam, os da estrofe anterior, a terra, o sol e a selva, são fatores que representam o trabalho e a relação dos moçambicanos com seu lugar de origem. Nos versos posteriores, a

² É uma dança de namorados, geralmente dançada por ocasião da lua nova. Veja em: <https://www.youtube.com/watch?v=TlyHIJ9M9po>.



poeta fala da “machamba”, de onde provém o sustento de grande parte dos moçambicanos, e mais uma vez, essa relação com a natureza, com a “mãe terra” é evidenciada:

tirem-nos a palhota–humilde cubata
onde vivemos e amamos,
tirem-nos a machamba que nos dá o pão,
(Souza, 2001)

Ao final da estrofe, o imperativo que permeia todo poema, “tirem-nos tudo”, constrói uma espécie gradual de perdas (ou roubo) que segue uma sequência: terra, selva, machamba e calor de lume:

tirem-nos o calor de lume
(que nos é quase tudo)
mas não nos tirem a música!
(Souza, 2001)

Quase tudo é tirado do colonizado e da sua terra, mas a música é a ferramenta que dá sentido às lutas, e representa os antepassados e a terra. Ao dizer “não nos tire a música!” a poeta, atribui ele como o lugar de suas origens, e por isso precisa ser preservada.

Na quarta estrofe, o eu lírico demonstra de forma incisiva a violência sofrida pelos negros em contato com o colonizador, que se acontece pela escravização dos povos:

Podem desterrar-nos,
levar-nos
para longes terras,
vender-nos como mercadoria,
acorrentar-nos
à terra, do sol à lua e da lua ao sol,
mas seremos sempre livres
se nos deixarem a música!
(Souza, 2001)

O verso é marcado pela voz de denúncia contra brutalidade do colonizador ao falar sem rodeios da bestialidade do homem branco, as vozes da coletividade são emergidas e se colocam como resistência que se opõe às “correntes” coloniais: “seremos sempre livres/ se nos deixarem a música!”.

Em seguida, na próxima estrofe, o paradoxo presente nas palavras “escravos” e “senhores”; “morto” e “vivo”, indica a capacidade da música de manter a luz da esperança, e mesmo exteriormente sendo escravos, obrigados a sair de suas terras, e tendo suas riquezas e seus corpos violados pelo colonizador, ainda assim, “com a música”, interiormente, serão livres. A música reconstrói a libertação individual e coletiva dos povos:

Que onde estiver nossa canção
mesmo escravos, senhores seremos;
e mesmo mortos, viveremos.
(Souza, 2001)

A música é a palavra que auto liberta, expõe o sofrimento do povo, materializa sua dor e renova sua esperança. No “lamento escravo”, a música resgata tudo que lhes foi retirado à força pelo colonizador: a terra, o sol, o calor do lume, a palhoça e a machamba, como diz os versos final da estrofe:

E no nosso lamento escravo
estará a terra onde nascemos,
a luz do nosso sol,



a lua dos xingombelas,
o calor do lume,
a palhota onde vivemos,
a machamba que nos dá o pão!
(Souza, 2001)

Na última estrofe, o eu lírico enfatiza que embora, estejam com “cadeias nos pés e azorrague no dorso” a libertação será seu canto, e também sua vida.

E tudo será novamente nosso,
ainda que cadeias nos pés
e azorrague no dorso...
(Souza, 2001)

A súplica insistente do eu lírico é perpassada pela imagem de brutalidade animalesca do colonizador, que não só tira a terra do colonizado, mas o violenta. Assim, o poema de Noémia internaliza as vozes do povo africano que violentado encontra “vida” na sua cultura, tendo-a como ferramenta que resgata seus antepassados, suas terras e se opõe contra a desumanização e opressão do branco. Os versos finais, apresentam com clareza essa relação da música com a vida:

E o nosso queixume
será uma libertação
derramada em nosso canto!
— Por isso pedimos,
de joelhos pedimos:
Tirem-nos tudo...
mas não nos tirem a vida,
não nos levem a música!
(Souza, 2001, grifos nossos)

O que atribui ao poema um caráter testemunhal, é a presença de elementos que representam o sofrimento de um grupo, violentado pelo poder ditatorial, excluída e silenciada pelo colonizador, a voz da autora é esse grito de angústia e de súplica contra o governo salazarista e contra as ambições do colonialismo que quase suprimiu tudo do povo africano. A coletividade toma lugar na escrita de Noémia, o plural que é marca característica dos seus versos, se repete várias vezes ao longo do poema, é como um refrão entoado por todos em uma única voz:

Tirem-nos tudo...
mas não nos tirem a vida,
não nos levem a música!
(Souza, 2001)

O teor testemunhal se apresenta no poema permeado por aspectos da linguagem poética, atravessado pelas rimas e pela musicalidade, própria das canções, em que o trecho que se repete, se parece a um refrão de uma música. O testemunho está explicitado pelos traços estéticos da linguagem, que permite percebermos, nos seus entremeios, os povos e culturas silenciadas pelas relações de poder (Pachêco de Souza, 2024).

Segundo Souza e Silva (1996) a palavra de Noémia, carrega a marca fundamental da grande poesia: “a capacidade de se opor à violência, à opressão e à desumanização” (Souza e Silva, 1996, p. 60) e que se posiciona enquanto instrumento de denúncia. Considerada como poesia de resistência, a figura de Noémia de Sousa expressa uma valorização da identidade negra e denuncia a violência da escravidão e da opressão colonial. Uma das qualidades de sua escrita é a presença de “elementos que ligam sua poética com a negritude” (Souza e Silva, 1996, p. 59), na qual aparecem temáticas relacionadas à escravidão e opressão dos negros.



Levando para a seara do testemunho, a poesia de resistência é também, uma forma de testemunhar. Segundo Ferraz (2022) “a resistência seria não a natureza intrínseca do poema, mas sua efetiva realização histórica” (2022, p. 82). Uma poesia de resistência se opõe ao autoritarismo e resiste às garras do poder. Nesse sentido, o poema de Noémia, testemunha a violência contra seu povo, enquanto ela também é vítima desta, na qual o seu exílio representa a perda da terra onde nasceu, bem como materializa a realidade de muitos africanos que sofreram com a diáspora. O testemunho aparece como chave para expor o vivido, não de um, mas de muitos, como forma de preservar a memória e que manifesta a dor do outro (Ferraz, 2022). O eco da sua escrita é a denúncia de todos, que reivindicam aos seus direitos à terra, à machamba, ao sol e à música.

Portanto, o poema “Súplica” evidencia uma abordagem testemunhal, em que escondido por trás de um pedido, a autora constrói uma denúncia contra o governo fascista de Portugal, listando as várias agressões sofridas pelo povo. A violência contra seus corpos e a supressão de sua terra fica na superfície dos versos, tudo em nome de uma perseguição política e étnica, em que a ânsia pelo poder e a afirmação da hegemonia branca que mutilou, matou e expulsou os negros do seu lugar de origem. Logo, a escrita de Noémia é essa voz que grita, “deixe-nos a música”, deixe-nos nossa memória, pois ela nos manterá vivos, ainda que sejamos “escravos”, “senhores”. Os versos finais estão enraizados pela força de resistência africana contra a dominação e é nela que o testemunho se revela, enquanto ato contra a exploração.

6. Considerações Finais

*E tudo será novamente nosso,
ainda que cadeias nos pés
e azorrague no dorso...*
(Souza, 2001)

Percebemos no decorrer deste trabalho que o processo de colonização afetou significativamente na literatura produzida no continente africano, sobretudo, nas colônias de língua portuguesa. A Literatura de Moçambique é, principalmente, de resistência, para manter-se em meio ao sistema, às censuras e aos apagamentos culturais sofridos por longos anos é necessário coragem.

São textos que carregam muito sobre um povo. Uma literatura sensível às necessidades e tensões vivenciadas enquanto colônia se consolida enquanto Literatura a partir de um longo processo de abnegação à cultura europeia que foi imposta nesses lugares. Foi em um cenário de exploração, imposição e repreensão cultural, que escritores como Noémia se levantaram.

O principal objetivo deste trabalho foi o de analisar o poema “Súplica” sob a luz da Teoria do Testemunho, mas uma vez que abordamos acerca de autores da Literatura de Língua Portuguesa, torna-se imprescindível a retomada ao contexto histórico para lembrar como se deu a construção dessas Literaturas, bem como trazer teóricos que dialoguem com essa temática.

Analisar a poesia de Noémia, a partir da perspectiva testemunhal, nos remontam ao cenário caótico, de lutas e relações de poder. O poema mostra o quanto manter as tradições e costumes foi e continua sendo uma tarefa difícil, mas autora consegue, a partir do poema, ser a voz de um povo que é silenciado e renegado apenas por ter seu próprio modo de viver. Ela se coloca na posição de testemunha para registrar as tensões vividas por aquele povo. A forma como Noémia conduz os versos a caracteriza como uma grande artista, na mesma medida em que é um poema comprometido com a verdade e que fala de um povo, uma voz coletiva que não abre mão de suas tradições e costumes. “Súplica” para além de uma obra de arte é uma denúncia ao colonialismo, às explorações e sobretudo à tentativa de apagamento de culturas que o povo africano sofreu/sofre.



Referências

- Ferraz, M. (2022). *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Cegraf UFG.
- Fonseca, M. N. S., & Moreira, T. T. (2017). Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios*, 16, 13–72. <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767>
- Meloni, O. H., & Franco, R. G. (2015). *Literaturas africanas de língua portuguesa: Uma introdução*. Fundação Cecierj.
- Pacheco de Souza, A. (2024). Testemunho, teor testemunhal e dispositivo na literatura brasileira 60–70. In A. Pacheco de Souza, C. A. S. Figueiredo, & H. B. C. Pereira (Eds.), *Escritas e escritos (im)pertinentes na Amazônia: Estudos de literatura, resistência, testemunho e ensino* (pp. 17–30). Nepan Editora.
- Salgueiro, W. (2010). A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): A exemplo de Chacal. *Revista Texto Poético*, 9, 127–145.
- Saúte, N. (2001). Noémia de Souza: A mãe dos poetas moçambicanos. In N. de Souza (Ed.), *Sangue negro* (pp. 11–24). AEMO.
- Souza e Silva, M. de. (1996). Negros de todo mundo, o que é isto? In M. de Souza e Silva (Ed.), *Do alheio ao próprio: A poesia em Moçambique* (pp. 41–63). Editora Universidade de São Paulo/UFMAG.
- Souza, N. de. (2001). Súplica. In N. de Souza (Ed.), *Sangue negro* (pp. 37–38). AEMO.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar. **Revisão por Pares:** Dupla-cega.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



Direitos Humanos em Portugal. História e Utopia. Das Origens à Época Contemporânea, de Susana Mourato Alves-Jesus (2023)

[10.29073/naus.v8i1.949](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.949)

Recebido: 30 de setembro de 2024.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a: Pedro de Freitas , Universidade de Lisboa, Portugal, pedrocfreitas@fd.ulisboa.pt.

No dia 12 de dezembro de 2023 foi apresentada publicamente a obra de Susana Mourato Alves-Jesus, intitulada *Direitos Humanos em Portugal. História e Utopia. Das Origens à Época Contemporânea*, publicada pela editora da Associação Académica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (AAFDL).

O livro dado à estampa apresenta um selo de garantia — o prefácio do Professor Viriato Soromenho-Marques e um posfácio do Professor José Eduardo Franco. Os textos destes insignes professores, intelectuais e humanistas são testemunho da relevância da obra para o estudo histórico, filosófico e jurídico dos Direitos Humanos.

O presente livro espalha-se por 923 páginas divididas em três Partes: Parte I — “Pensar o Homem a Ocidente: Doutrinas Clássicas, Utopias, Debates”, que analisa a antiguidade clássica, a Idade Média até ao período renascentista; Parte II — “Da Legitimação Europeia à Legitimação Portuguesa, um novo valor para cada Homem”, que enquadra os Direitos Humanos no pensamento jusnaturalista setecentista, com especial enfoque para os autores portugueses do período pombalino; Parte III — “De Escravo a Homem, do Vassalo ao Cidadão. Da Utopia dos Direitos à era Distópica dos Constitucionalismos”, em que analisa as transformações trazidas pelo liberalismo, pelo humanitarismo jurídico e pelo constitucionalismo, que centra a soberania na Nação e transforma o súbdito em cidadão. A positivação dos direitos em códigos — de direito público e de direito privado — a certeza e a segurança jurídica são garantes dos direitos do homem, sejam os fundamentais, que resultam do vínculo jurídico-político vertido nas constituições, sejam humanos, por universais e comuns a todos os Estados e povos, como garantido pelo Direito Internacional.

Esta evolução termina com os alvares dos direitos sociais a espreitar o desenvolvimento que o século XX dará aos direitos e deveres dos Homens.

O estudo realizado está alicerçado numa vasta bibliografia portuguesa e estrangeira que é apresentada em 108 páginas.

A obra publicada constitui assim um marco no estudo dos Direitos Humanos, desta vez numa vertente tripartida — histórica, filosófica e jurídica.

A Autora, que com este trabalho obteve o grau de doutor, revela uma capacidade de conciliar áreas do saber, nem sempre estudadas pelos historiadores. Referimo-nos ao estudo jurídico e à análise do direito, não apenas pensado, mas aplicado em cada momento histórico, bem como dos autores — históricos ou coevos — que se dedicaram a conciliar, através do direito, da filosofia e da história, o conhecimento sobre o Homem, o Estado e a Sociedade. A Autora inscreve-se neste grupo de cultores da multidisciplinaridade do saber que caracterizou e deve voltar a caracterizar a universidade e o estudo das ciências sociais.

A presente obra convoca-nos a centrar e a recentrar num tema essencial para o Homem — os seus *direitos*, sem esquecer também os seus *deveres*. Não há direitos sem deveres!

Num mundo que atravessa uma crise de valores — a vida humana é posta em causa, as guerras são verdadeiros atentados ao Homem, os crimes de guerra multiplicam-se, os refugiados são desprezados, a fome agudiza-se — e em que o Homem aparece descentrado e, em muitos casos, vilipendiado da sua condição, é urgente voltar a



olhar para o ser humano na sua plenitude ética, moral, religiosa e jurídica. Este desiderato só é possível se conhecermos a evolução histórico-jurídica dos direitos humanos.

Os estudos históricos, como o presente, apresentam uma lógica epocal e evolutiva, pelo que a dimensão do jurídico, que enforma os direitos humanos, só pode ser percecionado através das diversas concretizações históricas, e apenas através dos estudos históricos podemos compreender o meio social, o político, o económico, o cultural e o jurídico.

Estudar a evolução histórica dos Direitos Humanos é estudar a evolução da humanidade, sob o olhar da proteção jurídica. Não é apenas uma questão de civilização, de mundo ocidental ou de tradição greco-romana e judaico-cristã, mas de humanidade.

O presente livro permite perceber que ao longo da história, os filósofos, os teólogos e os juristas defenderam o Homem contra os poderes políticos, contra a tirania, a vaidade e a corrupção. Nos períodos históricos que antecederam a época do racionalismo, do contratualismo, das ideias liberais, do constitucionalismo e do positivismo, o Direito Natural concretizava o núcleo jurídico da proteção dos direitos do Homem. Como escrevem muitos dos teóricos do pombalismo, não valha a lei do Rei se contrária ao Direito Divino, ao Direito Natural e ao Direito das Gentes.

Toda esta evolução é bem espelhada em 923 páginas de texto, que atravessam a antiguidade greco-romana, passam pela Idade Média, pelo período renascentista, com especial ênfase na luminosidade que foi a Escola Peninsular de Direito Natural do século XVI, o racionalismo, com a autonomização do Homem em relação a Deus, o absolutismo e, por fim, o liberalismo e o período constitucional, com destaque para a experiência portuguesa.

Pelo meio são estudados autores essenciais para a construção dos Direitos Humanos, como Hobbes, Locke, Kant, Rousseau, bem como os movimentos do constitucionalismo inglês, americano e francês.

Com este percurso, acaba por estudar, sem o referenciar, por extravasar o âmbito do trabalho que se propôs realizar, as principais influências da Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas na sua resolução 217A (III), de 10 de dezembro de 1948, nomeadamente:

- a tradição anglo-saxónica, que se caracteriza por preconizar um sistema de garantias concretas que tutelam os direitos das pessoas e a sua autonomia;
- a tradição francesa, que defende os direitos humanos através de uma conceção filosófica do homem como ser racional, que exerce a(s) sua(s) liberdade(s), desligado de qualquer conotação sobrenatural;
- a tradição dos direitos sociais, que acentua a importância do poder coletivo e da contextualização histórica do indivíduo. Em Portugal esta corrente está bem representada na adoção do pensamento de Krause, nos finais do século XIX, mas em outros países desenvolveu-se através do pensamento de Marx e Engels;
- a tradição jusnaturalista, que se manifesta na consideração da superioridade e anterioridade dos Direitos Humanos e que permite a referência no preâmbulo da Declaração Universal dos Direitos Humanos à “dignidade inata” de todos os Homens;
- a tradição cristã, que marcou o devir humano e histórico da Europa e de todos os povos que por ela foram evangelizados.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos constitui a pedra angular no reconhecimento, promoção, defesa e respeito dos Direitos do Homem. A importância desta Declaração para os Homens é tal que S. João Paulo II a considera «uma pedra miliária no caminho do progresso moral da humanidade» (Discurso à Assembleia Geral das Nações Unidas, 2 de outubro de 1979, n.º 7).

Os Direitos Humanos são assim universais, por estarem presentes em todos os Homens, invioláveis, por «inerentes à pessoa humana e à sua dignidade», e inalienáveis, porque ninguém se pode privar ou fazer privar



um outro Homem desses Direitos, sob pena de negar a sua natureza humana. (Carta Encíclica *Pacem in Terris*, n.º 10, 1963 e S. João Paulo II, Mensagem para a Celebração do Dia Mundial da Paz 1999, n.º 3, 1999).

Os Direitos Humanos devem assim ser tutelados de forma integral, uma vez dizerem respeito a todas as fases da vida da Pessoa Humana e a todos os contextos políticos, sociais, económicos e culturais. Nesta perspetiva, os Direitos Humanos são indivisíveis, por fazerem parte do traço distintivo do Homem.

O presente livro — *Direitos Humanos em Portugal. História e Utopia* — contribui para perceber toda esta evolução e constitui um verdadeiro grito de alerta na defesa dos invioláveis direitos do Homem.

Através do presente livro, a Autora — Susana Mourato Alves-Jesus — revela as suas qualidades como investigadora. Traços como inteligência, organização, resiliência e capacidade de trabalho são características indeléveis que perpassam pelo livro, a que alia uma indispensável honestidade intelectual.

Estamos perante uma obra de referência, que vai ficar como livro de leitura essencial para todos os que queiram conhecer a origem e evolução histórica, jurídica e filosófica dos Direitos Humanos. Podemos concordar ou discordar de algumas conclusões, passagens e leituras, mas não vamos ficar indiferentes ao trabalho realizado. Mas isto é a verdadeira *vexata quaestio*, que alimenta o saber humano.

A *história* e a *utopia* fizeram-se realidade com a publicação do presente livro.

Referências

Albuquerque, M. de. (1993). *Da igualdade. Introdução à jurisprudência*. Almedina.

Freitas, P. C. de. (2015). *História do direito internacional público: Da Antiguidade à II Guerra Mundial*. Principia.

Homem, A. P. B., & Brandão, C. (2015). *Do direito natural aos direitos humanos*. Almedina.

João Paulo II (1979). Discurso à Assembleia Geral das Nações Unidas. Vaticano.

João XXIII (1963). *Carta Encíclica Pacem in Terris*. Vaticano.

Martins, A. M. G. (2017). *Direito internacional dos direitos humanos*. Almedina.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



Breve História de Portugal: A Era Contemporânea (1807–2020), de Raquel Varela e Roberto della Santa (2023)

[10.29073/naus.v8i1.991](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.991)

Recebido: 28 de maio de 2025.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a: José Franco , Universidade Aberta, Portugal, joseduardofranco@gmail.com.

Esta é “uma História que dói”, como escrevem os seus autores a dada altura, na apresentação do ideário deste breve, mas, na verdade, grande livro. É uma visão crua, realista, porém, ao mesmo tempo, apaixonante, para revisitar o Portugal dos últimos séculos nas suas articulações e interseções com as dinâmicas europeias e globais.

Estamos perante uma obra que nos apresenta uma forma singular e muito pouco frequente de fazer história em Portugal. Irrompe no campo da historiografia portuguesa para olhar o passado do avesso, procurando reconfigurar o modo mais habitual de abordá-lo. Raquel Varela e Roberto della Santa pretendem devolver a palavra ao povo, dar a ver o nosso passado dos últimos dois séculos na perspetiva dos mais esquecidos e invisibilizados nas grandes narrativas de construção do saber sobre o passado. Este livro confere visibilidade e protagonismo aos construtores de Portugal, de Oitocentos e Novecentos até aos nossos dias: os operários de diversas áreas de atividade. O seu horizonte temporal e hermenêutico percorre o longo período do que se convencionou chamar “a grande Época Contemporânea”, inaugurada pelas Invasões Francesas e que se estende à hodierna História do Tempo Presente.

A chave hermenêutica da dialética histórica é clara. Os autores dizem sem rodeios o que pretendem. Têm o propósito de fazer uma mera “arqueologia do passado”, um exercício erudito de composição de conhecimento a partir de fontes primárias relevantes, criteriosamente selecionadas e interpretadas, mas também de realizar uma história comprometida, ou seja, fazer uma “história manifesto”, para compreender e intervir no presente, em ordem a combater as injustiças e desigualdades estruturais que persistem. Não querem conceber uma história neutra, pois, como afirmam, não há, na verdade, possibilidade de qualquer historiador manter neutralidade absoluta ao fazer história. Esse é um desiderato proclamado por historiadores contemporâneos que, objetivamente, é difícil de realizar. Por isso, assumem honestamente uma história comprometida e combativa, que perfilam no combate ao capitalismo selvagem e na defesa de um mundo mais equitativo.

Além da história do povo, das massas anónimas dos trabalhadores e do trabalho que fez a humanização do nosso território, esta História Breve contém em si muitas outras histórias, histórias compaginadas e mutuamente articuladas. Lemos aqui uma história global do trabalho e das relações laborais, uma história económica e empresarial, uma história da relação entre trabalhadores e detentores dos meios de produção, uma história da reivindicação de melhores condições laborais e sociais, uma história do sindicalismo e das organizações proletárias, uma história da cultura e da sociologia do trabalho, uma história da legislação laboral, uma história do emprego e do desemprego.



Bem escrita a duas mãos, por uma historiadora e por um sociólogo, esta forma nova de fazer história não só se socorre das clássicas fontes historiográficas patentes nos arquivos, mas também convoca, para ilustrar e ampliar o ângulo hermenêutico, textos literários, poesia, música, teatro e cinematografia, procurando combinar a grande história com a pequena história. Lê-se com agrado. Somos surpreendidos com revelações inesperadas a cada capítulo, num registo “suculento”, que se distancia de estilos maçudos de fazer história.

Esta obra realiza o que Lucien Febvre já tinha escritos nos seus *Combates pela História*: o historiador escreve mais em função do presente e do futuro do que em função do passado, para demonstrar a missão social e política do trabalho historiográfico, auxiliando na compreensão das sociedades vivas hodiernas, para melhor atender aos desafios vindouros.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



Vinte e Um Dias de Bote, de Humberto Passos Freitas (2021)

[10.29073/naus.v8i1.949](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.949)

Recebido: 13 de janeiro de 2025.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a 1: Pedro da Silva , Colégio Etapa, Brasil, ppanhoca@yahoo.com.br.

Autor/a 2: Camila Concato , Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil, concato@uol.com.br.

Oh povo, rapaziada nova, que perdeis a vossa mocidade em Casinos, baccanaes e outros centros de perdição, poupae uns cobres e conseguiste a vossa saude e viajae, nem que seja n'um pequena bote de pesca, como eu viajo, e tirea do Mundo os benefícios que o Creador nos proporcionou! (Freitas, 2021, p. 37)

Humberto Passos de Freitas foi uma personalidade envolvida nas mais diversas atividades: foi explorador, viajante, desportista, cientista, escritor, voluntário de guerra, dentre outras atuações. Um dândi do seu tempo, esse excêntrico homem também ajudou a fugir simpatizantes do antigo regime monárquico que estavam detidos no Lazareto por terem participado da Revolta do Monsanto.

Freitas nasceu em 7 de julho de 1893, na Paróquia Santa Luzia, no Funchal, e era o mais novo dos três filhos de Manuel dos Passos Freitas e D. Carolina da Glória Martins Passos. Suas irmãs se chamavam Carolina (a mais velha) e Alice. Estudou no Liceu do Funchal e depois passou 6 anos no Chatham House Grammar School, na Inglaterra (2021, p. 14). Casou-se com Maria Glafira Gomes de Freitas e, dessa união, teve uma filha chamada Dalila Rowena dos Passos Freitas, em 1914 (2021, p. 18). Após a separação devido a adultério, casou-se com Lettice Digby de Cotes, também separando-se dela pelo mesmo motivo (2021, p. 19-20). Esses episódios reforçam seu apreço pela boémia.

Em *Vinte e um dias de bote* (2021), o autor apresenta em forma de diário de bordo sua viagem que envolveu a Ilha da Madeira, as Desertas e o Porto Santo. Seu estilo de escrita é fácil e erudito sem ser fastidioso, o que ajuda na imersão do leitor no texto, que se sente como se fosse um membro de sua embarcação (Biscoito, 2023, p. 7-8).

A excentricidade do protagonista (o próprio Freitas) já começa na seleção das provisões a serem levadas e no tipo de embarcação, a que chamava "Zuzi", escolhida para a sua aventura: um barco de pesca com 11,30 metros de comprimento por 2,85 metros de boca (2021, p. 55), tradicional barco usado para a pesca de peixe-espada nas ilhas. O que havia de mais tecnológico na época também foi incluído junto com os mantimentos diários, como máquinas fotográficas, fita e aparelho cinematográfico e gramofone (2021, p. 63).

O texto de Freitas não é inovador, mas difere da maioria dos relatos de viagem por não desbravar lugares distantes da terra natal, e sim a própria pátria. Segundo Barradas (2021, p. 41):

Se o viajante longínquo se defronta com civilizações, culturas e línguas diferentes, estando longe do seu espaço natural, e portanto, normalmente em confrontação com a sua própria identidade, já o viajante propínquo sente-se em "casa", num certo conforto identitário, até familiar, da viagem, que lhe dá a possibilidade de empreender viagens no seu íntimo, relacionando os locais com as suas memórias.

A transcrição do texto realizado pelos investigadores que o republicaram é fiel à originalidade do texto-fonte, de 1924 (Barradas, 2021, p. 43), inclusive mantendo os estrangeirismos empregados pelo autor, reforçando sua conexão anglófona (Barradas, 2021, p. 44). Alguns exemplos podem ser encontrados em um dos sonhos que o protagonista teve em sua expedição nacional, no qual chega a um palácio de um sultão:

Dirigi-me a Sua Majestade, fazendo salamaleques e exclamei:



— Sire, que mandais?

Sua Majestade (pretendendo ter ares austeros) responde:

— Mandei-o chamar para perguntar-lhe com que autoridade você quer servir-se de certa parte da anatomia dos meus protegidos para treino de foot-ball! (Freitas, 2021, p. 85, grifos do autor).

As notas explicativas são esclarecedoras e em sua maioria servem para explicar os nomes científicos das espécies citadas pelo protagonista. As notas tanto explicam o que se vê ao leitor leigo como as corrigem quando falha a memória do protagonista. Por exemplo, quando a tripulação do barco se distrai com um bando de bocas de panela (*Orca gladiator*), a nota explicativa alerta que “*Orca gladiator*, atualmente, é a orca. A boca-de-panela é *Globicephala macrorhynchus*. Esta última é muitíssimo mais comum nas nossas águas do que a orca” (Freitas, 2021, p. 114), evitando que o leitor atual caias num equívoco.

O relato dos acontecimentos não é hiperbólico e tenta retratar a realidade, até mesmo fatos corriqueiros e cômicos. Quando deixam o Porto de Santa Maria, por exemplo, o capitão (o próprio Freitas) se depara com um arroz de lapas a ser servido. Ele relata o seguinte:

Mandei servir “grog” e charutos à tripulação [composta de cinco pessoas: Freitas, sua esposa Angela George, e outros três tripulantes], pusemos o gramofone a tocar, e o *Aferra* [um dos tripulantes] exibiu-se como dançarino ao tom de *Dardanella*.

Tanto rimos que as lágrimas rebentaram, e os músculos ficaram a doer-nos (Freitas, 2021, p. 80, grifos do autor, comentários nossos).

Freitas sabe que os seus feitos entrariam para a História, como o ter fundado o mais antigo clube desportivo madeirense (Freitas, 2021, p. 31), ter sido um dos sócios mais antigos do *Clube Sport Marítimo* (Freitas, 2021, p. 31), ter organizado a primeira maratona na Ilha da Madeira (Freitas, 2021, p. 32), ter idealizado a criação da federação/liga madeirense de desportos (Freitas, 2021, p. 34), ter sido o primeiro a esquiar nas montanhas nevadas de sua terra natal (Freitas, 2021, p. 34) e ter introduzido o *side car* na ilha (Freitas, 2021, p. 34). No entanto, em seu relato se equivoca sobre a introdução do cinema no arquipélago, já que o príncipe Alberto I do Mónaco é quem deve ter sido o pioneiro a filmar o local. (Freitas, 2021, p. 81)

De facto, o tempo que estava ao nordeste rondou para o sul e foi melhorando até que às 11 a.m. estava completamente “furado”; aproveitei para ir a terra e levei a máquina cinematográfica, para ter o prazer de tirar pela primeira vez na história das Desertas um filme cinematográfico (Freitas, 2021, p. 81).

O protagonista preza pelo detalhismo de algumas cenas, que concede mais plasticidade às ações nela descritas:

Tocámos ao gramofone e às dez da noite mandei servir o chá, chá que por bom sinal parecia vinho, pois havia sido feito com água trazida num barril, mal lavado, que servira de vinho Bucelas, da casa Camilo Alves (Freitas, 2021, p. 89)

O discurso direto é raramente empregado, mas também auxilia o leitor a imaginar a cena. No diálogo a seguir, surgido quando Freitas conversa com um habitante do Porto Santo, outro recurso que pode ser encontrado em algumas partes da narrativa é a presença do humor:

— Como é o nome da Vila do Porto Santo?

— Saiba que o fidalgo que o não sei!

— Então vossemecê não sabe o nome da Vila onde reside?

— Ora, é o *Porto Santo onde a gente mora*.

— E qual é a igreja Matriz?



— *Lá com coisas sérias não se brinca* (responde-me o homem desconfiado e com cara muito zangada).

— Não percebo essa resposta; o que eu perguntei foi qual o nome da Santa ou Santo que tem a igreja Matriz.

... silêncio...

Insisti, não ouves, ó cidadão, a pergunta que te faço?

Não sabes o que é a igreja Matriz? Igreja Matriz ou Igreja Principal, é a mesma coisa!... com uns olhares de revés responde-me:

— “*Aqui dá-se esse nome mas é a uma mulher de má vida!* [o morador local confunde a palavra “matriz” com “meretriz”] (Freitas, 2021, p. 104, grifos do autor, comentário nosso).

Há também a presença do folclore local no diário de bordo de Freitas. Diferente do sonho no palácio do sultão, o relato de 14 de setembro de 1923 começa com surpresa por parte do autor:

Logo a seguir a baldeação, isto é, às 6.30 a.m., meti-me na canoa munido de uma carabina, as máquinas fotográficas, o cinematógrafo, magnésia e luzes, seguindo para a Furna do Furadinho, assim chamada por ter um pequeno furado ao lado, à procura de lobos (*Monachus albiventer*) para filmar. Em vão, esperámos uma hora, como nada víssemos seguimos para a Furna da Praia do Vinho, a ver se seríamos mais bem sucedidos. Diz-se que se chama Praia do Vinho por ter dado aqui à costa uma pipa deste néctar. E conta-se que quem descobriu a pipa foi um preto que andava trabalhando na colheita da urzela no alto da Deserta, que, sonhando por três vezes ter uma pipa de vinho dado à costa, na dita calheta, assim que viu nascer o dia, para ali se dirigiu constatando com grande alegria, que o sonho se transformara em realidade! (Freitas, 2021, p. 90)

Conhecimentos práticos também são comentados pelo capitão do barco em seu diário, longe de tanger o pedagogismo, e mais voltado para enriquecer o relato da cena:

Das 10 a.m. passámos entretidos a pescar, tendo *conseguido apenas apanhar sete aranhas [peixe facilmente encontrado no Porto Santo] (*Trachinus vipera 5 e Trachinus draco 2*). Quem as agarrou e matou foi o *Aferra*, pois sabemos o que é a picada das espinhas operculares e em especial das pontas da primeira barbatana, para não lhes tocarmos. Já uma vez, há longos anos, o veneno que um destes peixes nos inoculou num dedo, produziu-nos um forte incómodo traduzido por dores intensas e febre altíssima. Mas, a verdade é que a maldade apenas existe nas barbatanas, pois o peixe bem-preparado, é delicioso. (Freitas, 2021, p. 109, grifos do autor, comentário nosso)

O relato do dia 26 de setembro de 1923 é, talvez, o momento mais polémico preservado: a xenofobia que o autor sente em relação aos ingleses — diferenciando os ingleses da “*gentry*”, seus colegas, dos “ingleses de exportação”, que fundaram uma colônia na Ilha da Madeira (Freitas, 2021, p. 117) —, alternando as opiniões com boa dose de patriotismo — por exemplo em “Quando Portugal entrou na [1ª] Guerra [Mundial], não foi necessário que me chamassem para eu servir nas fileiras do seu exército” (Freitas, 2021, p. 116, comentários nossos).

Por esses e outros motivos *Vinte e um dias de bote* difere dos demais relatos de viagem: o protagonista é um verdadeiro aventureiro, com planos ousados numa expedição simples realizada como se se tratasse de uma grande aventura. Certamente, um homem muito à frente do seu próprio tempo que nos deixa um documento importante sobre a fauna e a flora, mas também da sociedade do seu tempo.

Referências

Barradas, C. (2021). Sobre vinte e um dias de bote. In H. P. Freitas, *Vinte e um dias de bote* (M. Biscoito, Pref.; A. C. Trindade & L. Paolinelli, Eds. e Notas, pp. 37–42). Edições Esgotadas.



Biscoito, M. (2021). Prefácio. In H. P. Freitas, *Vinte e um dias de bote* (A. C. Trindade & L. Paolinelli, Eds. e Notas, pp. 7–10). Edições Esgotadas.

Freitas, H. P. (2021). *Vinte e um dias de bote* (M. Biscoito, Pref.; A. C. Trindade & L. Paolinelli, Eds. e Notas). Edições Esgotadas.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.



Autodefesa: uma filosofia da violência, de Elsa Dorlin (2020)

[10.29073/naus.v8i1.988](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.988)

Recebido: 18 de maio de 2025.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a: Solange Lemos , PPG-NEIM/UFBA, Brasil, solangelemos@gmail.com.

O livro *Autodefesa: uma filosofia da violência*, da filósofa francesa Elsa Dorlin, foi publicado pela primeira vez na França em 2017 (*Se défendre: une philosophie de la violence*. Paris: Zones); no Brasil, foi traduzido e lançado pela Ubu Editora em parceria com Crocodilo Edições, em 2020, duas editoras, especialmente a segunda, voltadas a temas relacionados à diversidade. No momento de seu lançamento brasileiro, o país vivia, além da pandemia de Covid-19, o auge do recrudescimento da política ultraconservadora desde o fim da ditadura militar e os temas elencados no livro eram justamente os mais atacados pela extrema direita crescente no Brasil e no mundo.

Nascida em Paris (1974–), Elsa Dorlin é professora do departamento de ciência política em Sorbonne VIII. Entre suas obras, destacam-se *La matrice de la race: généalogie sexuelle de la nation française* (Éditions La Découverte. Paris: 2006) e *Sexo, gênero e sexualidades: uma introdução à teoria feminista* (São Paulo: Ubu Editora, 2021; lançado na França por PUF em 2008). Como em outras obras suas, Elsa Dorlin explora em *Autodefesa* (que ganhou o Prêmio Frantz Fanon em 2018) as relações entre violência, política, gênero e raça. A filósofa francesa explana, ao longo de um prólogo e oito capítulos, a tese da violência como forma legítima de autodefesa das pessoas marginalizadas, desprovidas de privilégios e propriedades, em oposição ao conceito de legítima defesa.

A capa do livro, não por acaso, foi criada a partir de desenhos da artista brasileira Dora Longo Bahia (São Paulo, 1961–), da série de 2017 *Polícia vai, polícia vem*, a partir de imagens dos confrontos entre policiais e manifestantes na greve geral de abril daquele ano. Para o público brasileiro, talvez uma das imagens mais emblemáticas da violência contemporânea institucionalizada. No ano de lançamento da obra no Brasil, em maio, o estadunidense George Floyd, um homem negro, foi assassinado em Minneapolis por Derek Chauvin, um policial branco; fosse escrita após este episódio, provavelmente o destacaria, como também ao movimento *Black Lives Matter*.

Logo no prefácio, assinado pela filósofa estadunidense Judith Butler (1956–), especialista em feminismo e estudos *queer*, o livro é descrito como um *tour de force*, a um só tempo obra de vulto e também demonstração de força, por se tratar de “uma meditação prolongada sobre o que chamamos violência, força e autodefesa”. Judith Butler chama a atenção para o feito da autora, ao discutir os conceitos de defesa e autodefesa — e a força e a violência neles incidentes — relacionando-os a noções de direito e propriedade. Desse modo, as minorias políticas, sem privilégios e sem propriedades, não têm direito a se defender — e Judith Butler conclama os exemplos das minorias raciais, que têm de se haver, em enfrentamentos com forças policiais, com a contenção de sua agressividade pois *se defender*, no caso dessas pessoas, significa *agredir*, do ponto de vista hegemônico. É nesse sentido que Elsa Dorlin evoca, então, o conceito de *autodefesa*, justificando ações violentas das minorias como reação a uma violência primeira cometida por privilegiados.

Desde o prólogo, Elsa Dorlin indaga: “o que pode um corpo?”¹. Em lugar de responder, traz o exemplo da tortura de Millet de la Girardièrre, em 1802, em Guadalupe, território colonial francês — esse homem não é apenas condenado à morte, mas deve morrer após grande sofrimento, preso em uma jaula onde qualquer movimento seu (para escapar, descansar ou buscar comida, cruelmente disposta à sua frente) o fará se cortar em uma lâmina sob seus pés. A autora assinala a diferença entre esse caso e o, narrado por Michel de Foucault em *Vigiar e punir*, de Damiens — se a tortura deste mostra que “os sofrimentos infligidos ao corpo da vítima pretendem não tanto

¹ Provável referência ao diálogo entre a filosofia de Baruch Spinoza e Gilles Deleuze acerca de desejo e produção a partir da pergunta “o que pode um corpo?”.



atingir sua individualidade, mas sim restaurar, em seu poder ilimitado, a vontade do soberano, subjugar a comunidade afligida pelo crime”, o que acontece com Millet de la Girardiére é que qualquer tentativa de resistir leva ao maior sofrimento, ao aniquilamento do sujeito sem direitos que acaba por se tornar seu próprio algoz.

Em seguida, ainda no prólogo, lemos a respeito de Rodney King², um jovem negro que, em 1991, nos Estados Unidos, foi detido por alta velocidade e, após se negar a sair do carro e ter uma arma apontada para sua cabeça, foi espancado por policiais (três viaturas e um helicóptero o haviam perseguido); quando tentou se defender, isso foi o bastante para acirrar o espancamento e para justificar, nos meios de comunicação e no tribunal, a agressão policial frente à “violência” do jovem. Os quatro policiais que haviam sido acusados de uso desmedido da força foram inocentados, após a substituição dos membros do júri — não havia nenhuma pessoa negra entre eles. O mesmo vídeo, feito por um morador das imediações, que serviria para inocentar o rapaz foi usado contra ele — nas palavras de Elsa Dorlin, ao tentar se defender, “King se tornou indefensável”. Defendendo-se ou não, Rodney King e Millet de la Girardiére são, ambos, indefensáveis. À pergunta inicial feita pela autora no prólogo, o que pode um corpo, talvez devêssemos responder com outra pergunta: a que corpo estamos nos referindo?

Elsa Dorlin sugere, então, que se diferencie a legítima defesa praticada pelos grupos dominantes, e a autodefesa, praticada pelos marginalizados, cujo sujeito “não preexiste ao movimento que resiste à violência da qual se tornou alvo”. Enuncia a autodefesa como “éticas marciais de si”, presente em movimentos políticos e contracondutas contemporâneas. Sua proposta, na obra, é “trabalhar não na escala dos sujeitos políticos constituídos, e sim na politização das subjetividades: no cotidiano, na intimidade da raiva presa em nós mesmo(a)s, na solidão das experiências de violência vividas, diante da qual praticamos continuamente uma autodefesa que não se rotula”.

Para realizar seu intento, ela realiza diversos recortes históricos acerca de violência, legítima defesa e autodefesa, além dos já citados exemplos de Millet de la Girardiére e Rodney King. O primeiro capítulo, “A fábrica dos corpos desarmados”, traz como contexto a Europa da Idade Moderna, pré-revolução, para mostrar a posse de armas como exclusividade do Exército e da nobreza, que tinha seu direito associado à prática da caça, mas também ao direito inalienável de se defender.

Elsa Dorlin dialoga com o psiquiatra antilhano Frantz Fanon (1925-1961) ao falar de autodefesa, autodeterminação e, principalmente, de forma acurada, das relações de violência colonial. Em sucessivos exemplos coloniais, são-nos apresentadas leis que proibiam escravizados negros e indígenas (que não têm direito à própria vida, apenas o valor atribuído por seu dono) de portar armas de qualquer espécie. Um escravizado que tenta se defender atenta contra seu mestre. Até mesmo as festas e danças, sobretudo “danças marciais”, com gestos de luta e uso de bastões, como as calindas, são proibidas, para evitar motins e rebeliões nessas oportunidades de socialização entre escravizados.

Por outro lado, os colonizados, quando convém ao poder hegemônico, são convocados a lutar ao lado dos colonos. Os homens negros são vistos como talhados ao combate, já que não “civilizados pelo trabalho”³, mas na verdade são enviados para a morte, sem quaisquer direitos políticos. O segundo capítulo, “Defesa de si, defesa da nação”, vai aprofundar essa questão, do uso dos subalternos na defesa patriótica sob a falácia de lhes imputar direitos. No período da Revolução Francesa, isso possibilita, de outro lado, que esses não sujeitos tenham acesso a técnicas marciais, o que não ocorreria se não houvesse esse chamamento de defesa patriótica. Entre os ditos “cidadãos passivos”, as mulheres assumem a vanguarda ao exigir participar das forças de defesa — uma maneira de lutar contra as desigualdades que enfrentavam na sociedade francesa, mesmo após a revolução, sendo suas reivindicações e movimentos vistos como “mutação de gênero”. As francesas criam seu batalhão de amazonas, o que também será visto entre as sufragistas inglesas no início do século XX, mas com apropriação de técnicas

² Judith Butler também havia escrito sobre o episódio, logo após o julgamento dos policiais, e Dorlin menciona no prólogo as impressões de Butler.

Íntegra do texto disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/gt9dkrsJwD68nxmVGKJsBZK/>. Acesso em: 16 maio 2025.

³ Segundo o tenente-coronel Charles Mangin, em seu livro *La force noire*, de 1910, citado por Elsa Dorlin.



de jiu-jitsu ensinadas por Edith Garrud, que ajudariam as mulheres a se defenderem da violência policial. Edith Garrud publica, inclusive, um manual de autodefesa.

O terceiro capítulo, “Testamentos da autodefesa”, traz o episódio do massacre no Gueto de Varsóvia, uma história de autodefesa mesmo em direção à morte certa nas mãos dos nazistas. A resistência armada dos judeus que ali viviam era um último sopro de vida, de força, de reumanização — escolher a própria morte combatendo em lugar de ser simplesmente exterminado ou se suicidar. Um derradeiro ato contra a “indiferença obscena do mundo” (em nada diferente do que se vê hoje na Faixa de Gaza). Também há o exemplo da autodefesa dos grupos sionistas, liderados inicialmente por Vladimir Jabotinsky, contra os *pogroms* russos, mas também contra o “natural” terrorismo palestino e árabe. Não por acaso, na sequência, a autora narra o nascimento do *krav maga*, técnica associada ao Exército israelense, uma espécie de “mito fundador do Estado judaico”.

No quarto capítulo, “O Estado ou o não monopólio da legítima defesa”, são elencadas as noções de Estado no pensamento de Thomas Hobbes e John Locke. Se o primeiro aborda a renúncia ao direito natural de autodefesa em prol do poder do Leviatã e do contrato social, o que não erradica, todavia, a violência, o segundo reconhece o direito igualitário à liberdade, mas não a igualdade dos sujeitos. Deste modo, a defesa lockeana de si é sempre a legítima defesa do sujeito de direito, ou seja, o proprietário, que se torna o próprio juiz ao defender o que é seu — voltamos, assim, às questões enunciadas desde o início do texto: quem é o sujeito de direito? Quem tem direitos, quem pode se defender de forma legítima? O capítulo também trata do surgimento das milícias e do vigilantismo na Inglaterra e nos Estados Unidos.

O quinto capítulo, “Justiça branca”, vai aprofundar as questões do capítulo anterior, associando o vigilantismo estadunidense às práticas de linchamento que se tornaram cada vez mais comuns (e tão contemporâneas, como no caso de Rodney King, com a diferença de, neste caso, ter sido realizada por agentes do Estado). Na Guerra de Secessão, a questão não era a defesa das mulheres à mercê de homens negros violentos, mas o direito dos homens brancos de praticar a violência antes que ela fosse sequer imaginada. Surgiu nesse momento, com apoio das mulheres brancas, o mito do homem negro esturador, mais uma ferramenta para afastar as pessoas negras de qualquer possibilidade de crescimento social, político e econômico. Também houve mulheres brancas segregacionistas que se opuseram aos linchamentos feitos em seu nome, procurando mais se dissociar “do código de cavalaria” estadunidense do que defender o direito à cidadania das pessoas negras. Também não se trata, como se vê, de defender o direito de todas as mulheres.

A reação a essa violência aparece nos exemplos, na década de 1960, de Robert F. Williams, ativista no *Kissing Case*, e dos Panteras Negras, o primeiro inspirando os últimos na prática de autodefesa. O sexto capítulo, “*Self-defense: Power to the people!*”, trata da organização do movimento negro nos Estados Unidos, das diferenças entre a autodefesa dos *Black Panthers* e a política de não defesa do reverendo Martin Luther King Jr., e como a não inclusão das pautas feministas enfraqueceu, entre outros motivos, o movimento dos Panteras Negras.

Em “Autodefesa e segurança”, o sétimo capítulo, os reflexos das ações dos *Black Panthers* se fazem sentir nos eventos de Stonewall, em 1969, quando policiais e frequentadores do bar Stonewall Inn, em São Francisco, se enfrentaram sucessivamente nas ruas. Militantes LGBT ecoam os movimentos feministas, antirracistas e anti-imperialistas e mais à frente se unem ao Partido dos Panteras Negras para apoiá-los em suas manifestações. Em 1973, é criada uma frente de autodefesa, *Lavender Panthers*, não para se defender da violência policial, mas de outros grupos minoritários — *punks*, gangues etc. Porém, sua “limpeza” do bairro acabou por facilitar a gentrificação, favorecendo os especuladores imobiliários. Outros grupos e patrulhas surgiram, mas tiveram, por seu caráter “vigilantista”, o efeito de segregar e até consolidar um padrão aceitável e “educado” de homossexualidade (calcado no branco heteronormativo), banindo as pessoas fora desse padrão, inclusive racialmente, o que, no cômputo final, acirra e justifica a violência institucional. Elsa Dorlin também questiona a segurança possível das mulheres — é preciso ter uma arma para se defender? Sem uma arma, uma mulher não está segura?



Por fim, em “Responder”, a autora aborda as campanhas de prevenção à violência contra a mulher, em como se reproduz a própria violência mostrando rostos e corpos desfigurados (normalmente brancos, magros, jovens), não só reduzindo as mulheres à agressão sofrida, mas também alimentando o regozijo dos violadores — as imagens são “um tributo aos agressores”, diz ela. Vemos um eco disso no Brasil, a cada notícia de feminicídio nos jornais televisivos e na internet. Como “resposta” à violência, é mencionado o romance *Dirty weekend*, de Helen Zahavi, que ganhou uma versão cinematográfica em 1993, em que uma moça comum, Bella, é violentada e se vinga do estuprador, o que a transforma para sempre. No plano da realidade, Elsa Dorlin evoca, também como “resposta”, mais um episódio, em 2012, em que um homem branco, George Zimmerman, assassina, com um tiro à queima-roupa, um jovem negro, Trayvon Martin, desarmado, somente por considerá-lo “suspeito”. O homem, absolvido apesar de testemunhos contra ele, era um vigilante, um típico representante do Estado racial, que o favorecia apenas por ter tido “uma sensação de medo razoável”, como defende a lei do Estado da Flórida, onde aconteceu o assassinato.

O trecho a seguir traduz boa parte do que a obra traz à luz:

O medo como projeção remete a um mundo onde o possível se confunde completamente com a insegurança e determina dali para a frente o devir assassino de todo “bom cidadão”. O medo é a arma de uma subjugação emocional inédita dos corpos, mas também de um governo muscular de indivíduos sob tensão, de vidas na defensiva. [p. 302]

Elsa Dorlin nos deixa, após um panorama intimidador, mas necessário de lutas, ao longo do tempo, das minorias políticas ligadas a raça, gênero e sexualidade, com a tarefa de pensarmos sobre a autodefesa como direito a existir, em um mundo cada vez mais violento, intolerante e cindido, mas onde qualquer iniciativa na afirmação de direitos humanos deve, certamente, passar pelo(s) coletivo(s), pelo re-conhecimento e pela inter-ação.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar.



Todo o conteúdo da *NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais* é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.

**Revista Lusófona de
Estudos Culturais e
Comunicacionais**

Cultivando conhecimento