



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

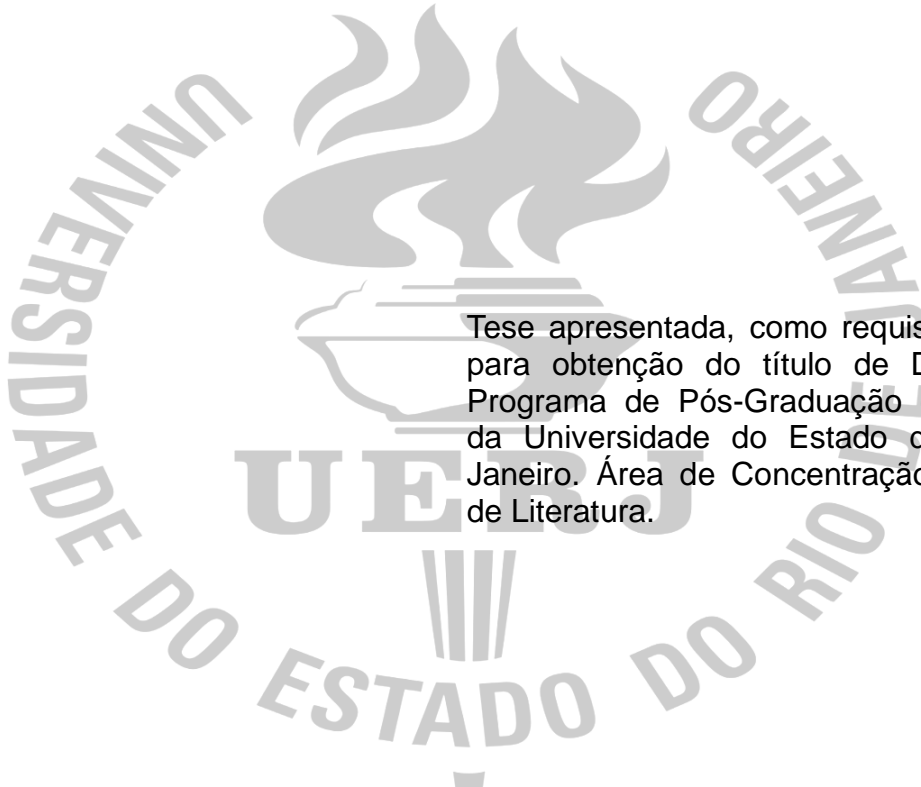
Joyce Silva Braga

**O pensamento decolonial no romance brasileiro contemporâneo:  
um estudo de *O trono da rainha Jinga* (1999), *A primeira história do  
mundo* (2014) e *A biblioteca elementar* (2018), de Alberto Mussa**

Rio de Janeiro  
2020

Joyce Silva Braga

**O pensamento decolonial no romance brasileiro contemporâneo: um estudo de  
*O trono da rainha Jinga* (1999), *A primeira história do mundo* (2014) e *A  
biblioteca elementar* (2018), de Alberto Mussa.**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro  
2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M989      Braga Joyce Silva.  
              O pensamento decolonial no romance brasileiro contemporâneo: um estudo de O trono da rainha Jinga (1999), A primeira história do mundo (2014) e A biblioteca elementar (2018), de Alberto Mussa / Joyce Silva Braga. -2020.  
              248 f. : il.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Mussa, Alberto, 1961 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Mussa, Alberto, 1961- .O trono da rainha Jinga - Teses. 3. Mussa, Alberto, 1961-. A primeira história do mundo – Teses. 4. Mussa, Alberto, 1961-. A biblioteca elementar. 5. Negros na literatura – Teses. 6. Indígenas na literatura – Teses. 7. Ciganos – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias Rocha .II.Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Joyce Silva Braga

**O pensamento decolonial no romance brasileiro contemporâneo:  
um estudo de *O trono da rainha Jinga* (1999), *A primeira história do mundo*  
(2014) e *A biblioteca elementar* (2018), de Alberto Mussa**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 15 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Anna Faedrich Martins Lopes  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Beatriz dos Santos Damasceno  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

## DEDICATÓRIA

Ao Nohan e à Beatriz, pessoas com quem amo partilhar a vida.

Ao meu pai Pedro (*in memoriam*)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à querida professora Fátima, pela orientação. Agradeço pelo diálogo, pelas correções precisas e atentas, por sua delicadeza inspiradora, pela confiança e, sobretudo, pelo apoio dispensado durante a confecção deste trabalho. Agradeço por não ter desistido de mim. Muito obrigada por tudo!

Agradeço à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, à Faculdade de Formação de Professores, por minha formação e pelos amigos que conquistei. Agradeço também ao programa de pós-graduação por possibilitar estudos mais avançados em um tema que desperta em mim desejos mais profundos.

Aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira, Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Faedrich Martins e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz dos Santos Damasceno, que aceitaram gentilmente fazer parte de meu trajeto acadêmico. Também aos membros do Exame de Qualificação, Prof. Dr. Júlio França e Prof. Dr. Leonardo Davino, pelos conhecimentos compartilhados.

Aos professores da Graduação e Especialização, principalmente ao Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cristina Ribas e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iza Terezinha Gonçalves Quelhas, pelas lições valiosas e pelo incentivo para seguir em frente nos estudos de literatura.

Desejo agradecer também à amiga Maria Helena Meirelles Santos, pelo apoio, incentivo e por sempre estar disposta a me ajudar. Te amo!

Agradeço ainda à minha mãe Silvia e meu pai Pedro, pelo amor que tive.

Ao meu marido Nohan, que seguiu firme ao meu lado nos momentos mais angustiantes. Obrigada pela sua força, dedicação, paciência, compreensão e confiança. Amo muito.

Filha, perdão pelos momentos de ausência. Agora que chegou ao fim, prometo ser muito mais sua, como antes.

## RESUMO

BRAGA, Joyce Silva. *O pensamento decolonial no romance brasileiro contemporâneo: um estudo de O trono da rainha Jinga (1999), A primeira história do mundo (2014) e A biblioteca elementar (2018), de Alberto Mussa*. 2020. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O objetivo desta pesquisa é investigar a forma como negros (africanos e afro-brasileiros), indígenas e ciganos são representados no romance brasileiro contemporâneo. Consideramos a perspectiva decolonial, fundamentada nos estudos de Mignolo (2003), Dussel (2016), Maldonado-Torres (2011), Bernardino-Costa (2019), Grosfoguel (2019) e Quijano (1992), para pensar o modo como essa representação ocorre. A hipótese é a de que as narrativas do escritor Alberto Mussa ressignificam aqueles povos por meio de uma construção narrativa polifônica, referenciada historicamente e culturalmente, cuja figura principal é um narrador descentrado, conforme os estudos de Jaime Ginzburg (2012) acerca do narrador na literatura brasileira contemporânea. Nosso *corpus* é composto por três romances: 1) *A primeira história do mundo* (2014), narrativa ambientada no século XVI, que propõe uma reflexão sobre a historiografia oficial produzida acerca dos indígenas; 2) *O trono da rainha Jinga* (1999), que elabora um enredo sobre a escravidão negra no século XVII, apresentando a agência africana como movimento de resistência à escravidão; e 3) *A biblioteca elementar* (2018), que trata da cultura cigana e das ruas da cidade do Rio de Janeiro como espaço de trocas culturais, além de realizar uma crítica aos tribunais do Santo Ofício, que faziam parte do cotidiano carioca no século XVIII. Sob nossa perspectiva, a obra do escritor ressignifica a representação da geografia humana da cidade do Rio de Janeiro ao longo de seus cinco séculos, na medida em que as suas narrativas promovem relevância e complexidade a personagens até então desprezados pelo cânone literário, como ciganos, africanos, indígenas e afro-brasileiros. A complexidade desses personagens é elaborada a partir da exposição de suas cosmogonias, com destaque para a importância de suas vozes e visões de mundo.

Palavras-chave: Alberto Mussa. Decolonialidade. Narrador contemporâneo.

## ABSTRACT

BRAGA, Joyce Silva. *Decolonial thought in the contemporary brazilian novel: a study of O trono da rainha Jinga (1999), A primeira história do mundo (2014) e A biblioteca elementar (2018), by Alberto Mussa*. 2020. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The objective of this research is to investigate the way in which blacks (Africans and Afro-Brazilians), Indians and Gypsies are represented in the contemporary Brazilian novel. We consider the decolonial perspective, based on the studies of Mignolo (2003), Dussel (2016), Maldonado-Torres (2011), Bernardino-Costa (2019), Grosfoguel (2019) and Quijano (1992), to think how this representation occurs. The hypothesis is that the narratives of the writer Alberto Mussa resignify those peoples through a polyphonic narrative construction, referenced historically and culturally, whose main figure is a decentralized narrator, according to the studies of Jaime Ginzburg (2012) about the narrator in the literature contemporary Brazilian culture. Our corpus consists of three novels: 1) *A primeira história do mundo* (2014), a narrative set in the 16th century, which proposes a reflection on the official historiography produced about the indigenous people; 2) *O trono da rainha Jinga* (1999), which elaborates a plot about black slavery in the 17th century, presenting the African agency as a movement to resist slavery; and 3) *A biblioteca elementar* (2018), which deals with gypsy culture and the streets of the city of Rio de Janeiro as a space for cultural exchanges, in addition to criticizing the courts of Santo Ofício, which were part of Rio's daily life in the 18th century. . From our perspective, the writer's work resignifies the representation of the human geography of the city of Rio de Janeiro over its five centuries, insofar as his narratives promote relevance and complexity to characters hitherto despised by the literary canon, such as gypsies, Africans, Indians and Afro-Brazilians. The complexity of these characters is elaborated from the exposure of their cosmogonies, with emphasis on the importance of their voices and worldviews.

Keywords: Alberto Mussa. Decoloniality. Contemporary narrator.



## RÉSUMÉ

BRAGA, Joyce Silva. *Pensée décoloniale dans la romance brésilienne contemporaine: une étude du O trono da rainha Jinga (1999), A primeira história do mundo (2014) e A biblioteca elementar (2018) par Alberto Mussa*. 2020. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

L'objectif de cette recherche est d'étudier la manière dont les Noirs (Africains et Afro-Brésiliens), Indiens et Tsiganes sont représentés dans le roman brésilien contemporain. Nous considérons la perspective décoloniale, basée sur les études de Mignolo (2003), Dussel (2016), Maldonado-Torres (2011), Bernardino-Costa (2019), Grosfoguel (2019) et Quijano (1992), pour penser comment cette représentation se produit. L'hypothèse est que les récits de l'écrivain Alberto Mussa démissionnent ces peuples à travers une construction narrative polyphonique, référencée historiquement et culturellement, dont la figure principale est un narrateur décentralisé, selon les études de Jaime Ginzburg (2012) sur le narrateur dans la littérature culture brésilienne contemporaine. Notre corpus se compose de trois romans: 1) *A primeira história do mundo* (2014), un récit situé au XVIe siècle, qui propose une réflexion sur l'historiographie officielle produite sur les peuples autochtones; 2) *O trono da rainha Jinga* (1999), qui élabore un complot sur l'esclavage noir au 17e siècle, présentant l'agence africaine comme un mouvement de résistance à l'esclavage; et 3) *A biblioteca elementar* (2018), qui traite de la culture gitane et des rues de la ville de Rio de Janeiro comme espace d'échanges culturels, en plus de critiquer les tribunaux de Santo Ofício, qui faisaient partie de la vie quotidienne de Rio au XVIIIe siècle. De notre point de vue, l'œuvre de l'écrivain renonce à la représentation de la géographie humaine de la ville de Rio de Janeiro au cours de ses cinq siècles, dans la mesure où ses récits favorisent la pertinence et la complexité de personnages jusque-là méprisés par le canon littéraire, comme les gitans, Africains, Indiens et Afro-Brésiliens. La complexité de ces personnages est élaborée à partir de l'exposition de leurs cosmogonies, en mettant l'accent sur l'importance de leurs voix et de leur vision du monde.

Mots-clés: Alberto Mussa. Décolonialité. Narrateur contemporain.

Mangueira, tira a poeira dos porões  
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões  
São verde e rosa, as multidões

Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu denço  
A Mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato

Brasil, o teu nome é Dandara  
E a tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel  
A liberdade é um dragão no mar de Aracati

Salve os caboclos de julho  
Quem foi de aço nos anos de chumbo  
Brasil, chegou a vez  
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês

G.R.E.S. ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA.  
Desfile do Grupo Especial do Carnaval de 2019.  
Enredo: "História Pra Ninar Gente Grande".

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A PERSPECTIVA DECOLONIAL.....	18
1.1. Modernidade, colonialidade e decolonialidade.....	18
1.2. Decolonialidade e <i>locus</i> enunciativo: apontamentos sobre o narrador.....	26
1.3. <i>Locus</i> enunciativo e “lugar de fala”: reflexões sobre a imagem do escritor Alberto Mussa.....	33
1.4. Ponderações sobre a intenção discursiva do romance policial.....	51
2 O SÉCULO XVI: OS INDÍGENAS E A HISTORIOGRAFIA OFICIAL.....	71
2.1. A trama de <i>A primeira história do mundo</i> (2014).....	71
2.2. A cosmogonia indígena no cerne da cidade.....	73
2.3. Um narrador pesquisador.....	99
3 O SÉCULO XVII: OS AFRICANOS E A ESCRAVIDÃO NEGRA.....	108
3.1. A trama de <i>O trono da rainha Jinga</i> (1999).....	108
3.2. Uma metáfora para a resistência à escravidão.....	111
3.3. A agência africana no cotidiano carioca: cultura e resistência.....	128
3.4. A narração em múltiplas vozes.....	135
4 O SÉCULO XVIII: OS CIGANOS E A INQUISIÇÃO.....	143
4.1. A trama de <i>A biblioteca elementar</i> (2018).....	143
4.2. A rua como espaço para a circulação de bens imateriais.....	147
4.3. A presença da Inquisição no romance.....	173
4.4. Um narrador metaficcional.....	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	198
REFERÊNCIAS.....	204
APÊNDICE.....	222

## INTRODUÇÃO

Certa vez, Millôr Fernandes assinalou, em uma de suas crônicas, que “no momento em que aumentam as nossas descobertas arqueológicas fica evidente que o Brasil tem um enorme passado pela frente. Ou um enorme futuro por detrás, se preferem” (1994, p.30). Na época, Millor se referia à descoberta no Piauí de uma ossada de mais de 3 milhões de anos de idade, que ele chamou de “piteroseiláoquedonte”. De fato, o estado do Piauí possui centenas de sítios arqueológicos que desafiam os cientistas a cada ano, sendo hoje reconhecido como um dos maiores acervos de arte rupestre das Américas, além de já constar como patrimônio cultural da humanidade, pela Organização das Nações Unidas (ONU). Muitas das descobertas feitas naquele local indicam, conforme a Fundação Museu do Homem Americano (Fumdhm), que os primeiros humanos da América viveram no Piauí e teriam origem africana, e, portanto, não teriam vindo pelo estreito de Bering, mas pelo Atlântico.

Também pelo Atlântico vieram outros tantos africanos por meio do tráfico humano que se iniciou no século XVI com as grandes navegações europeias, que buscaram colonizar e explorar novas terras. Esse comércio transatlântico de escravizados foi denominado de *Maafa* por estudiosos afro-americanos, expressão que significa “grande desastre” em suaíli, língua africana pertencente a um subgrupo das línguas bantu. Também é chamado de *Holocausto Africano* ou *Holocausto da Escravidão* pela antropóloga Marimba Ani<sup>1</sup> e pelo professor Maulana Karenga<sup>2</sup>. Os números são assombrosos, pois estima-se, pelos registros dos fluxos das viagens, que aproximadamente 12 milhões de africanos tenham sido enviados pelo Atlântico. Desses, 3 milhões vieram para o Brasil, que só extinguiu o tráfico negreiro oficialmente em 1850, com a lei Eusébio de Queiroz.

Uma pesquisa<sup>3</sup> feita pela Universidade de Emory, em Atlanta, nos Estados Unidos, afirma que, entre 1500 e 1856, a cada cinco pessoas no mundo que foram escravizadas, uma colocou os pés no Rio de Janeiro, mais especificamente na

---

1 Professora de Estudos da África no Departamento de Estudos Negros e Porto-Riquenhos da Universidade da Cidade de Nova Iorque.

2 Professor do Instituto Kawaida de Estudos Pan-Africanos e professor do Departamento de Estudos Africanos da Universidade do Estado da Califórnia.

3 Pesquisa divulgada no portal <https://slavevoyages.org/>

região do porto, onde hoje estão as avenidas Venezuela e Barão de Tefé. São dados que impressionam, mas que não devem ficar somente no campo da estatística, pois não são apenas números em tabelas, catálogos, registros ou banco de dados: trata-se da realidade histórica que forma o *ethos* cultural e social da população brasileira. Esses dados se relacionam diretamente ao chamado “racismo à brasileira” (TELLES, 2003) e aos debates acalorados que temos atualmente sobre cota racial, lugar de fala, ações afirmativas, racismo estrutural, religiões de matrizes africanas, restituição de tesouros artísticos roubados no período colonial, apropriação cultural, e tudo o que se relaciona à formação da identidade negra.

Muitos desses debates encaminham as questões para a forma como o africano e o afro-brasileiro foram tratados no período pós-abolição, isto é, no momento da Primeira República (1889-1930), que marcou de forma decisiva o destino dos negros recém libertos pela Lei Áurea (1888), pois engendrou reformas urbanas e políticas que os alijaram da participação social, na medida em que não criou meios que os integrassem a essa nova sociedade baseada no trabalho livre, conforme assinalou Florestan Fernandes (2008). Uma das políticas públicas da Primeira República era promover a vinda de imigrantes por intermédio de incentivo fiscal, imigrantes que se tornaram uma força de trabalho de baixo custo, além de se prestarem ao projeto de branqueamento da população, como mostram os estudos de Giralda Seyferth (1996), Jeffrey Lesser (1994), Carlos B. Vainer (1990) e Maria Aparecida Silva Bento (2002). De acordo com os dados do Arquivo Nacional divulgados pelo Ministério da Justiça<sup>4</sup>, aproximadamente 4 milhões de imigrantes chegaram ao Brasil entre 1877 e 1930.

O projeto nacional de branquear a população brasileira estava fincado no ideário eugênico da época, principalmente nos escritos do diplomata e escritor francês Joseph Arthur de Gobineau, que postulava que o problema do desenvolvimento brasileiro estava relacionado à má formação étnica do povo, isto é, à presença de mestiços “degenerados”, formados por raças “inferiores”. O prognóstico de Gobineau, que veio ao país em missão diplomática em 1869, não era nada promissor, pois o diplomata afirmou em seu artigo “L’emigration au Brésil” (1874) que, em menos de 200 anos, a população brasileira seria extinta, pois apresentava alto grau de miscigenação. Vale destacar que a obra de Gobineau

---

4 Dados divulgados no portal: <http://bases.an.gov.br/rvbndes>

buscava compreender a causa da ascensão e queda das grandes civilizações, e a conclusão a que o estudioso chegou é a de que a questão étnica era a mola propulsora da história; isto é, a mistura das raças era a razão para o fim das grandes civilizações.

Para branquear a população, o governo do Brasil buscou o “imigrante ideal”, o “desejável”, aquele que pudesse “aprimorar” o povo brasileiro, conforme assinalam os estudos de Koifman (2012). As elites da Primeira República acreditavam que a vinda desses “bons” imigrantes (brancos, cristãos e apolíticos) iria, em 50 anos, transformar o Brasil em uma sociedade mais desenvolvida. Esse projeto teve início no século XIX e se estendeu ao longo do século XX. Na época, a população de mestiços era “positivamente” classificada pelo seu grau de branquitude, e, por isso, o projeto de branqueamento fazia parte da perspectiva de aceitar a existência de uma hierarquia racial, em que os brancos estariam no topo e o elemento negro deveria sofrer um desaparecimento progressivo ao longo das gerações miscigenadas, por meio de um projeto que envolvia eugeniação e higienização social enquanto políticas públicas, de acordo com Antonio Carlos Lopes Petean (2011; 2013).

Além desse projeto em curso, o Estado criou empecilhos para o acesso da população negra a bens materiais e culturais. O estado de São Paulo, em especial, criou leis municipais específicas que proibiam a população negra de exercer certas profissões, como demonstra Ramatis Jacino (2013). Em sua pesquisa, Jacino argumenta que os negros foram prejudicados também por leis que os retiravam de terras onde eles desenvolviam agricultura familiar de subsistência, pois o poder público determinou que esses lotes de terra deveriam ser concedidos aos chamados “homens bons”. Os negros, assim, foram obrigados a abandonar o campo e mudar para regiões mais remotas da cidade.

Jacino afirma ainda que a primeira geração após a abolição, os nascidos entre 1912 e 1920, perdeu as ocupações que antes eram exercidas por negros libertos, como operários da construção civil, artífices, parteiras, amas-secas, domésticas e criados, uma vez que estas atividades começaram a ser exercidas por imigrantes brancos, principalmente os europeus que fugiram de guerras civis. Tal fato levou, segundo o pesquisador, a um processo acelerado de marginalização da população negra no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Brasil de uma forma geral.

Vale destacar que a escritora Carolina Maria de Jesus é filha desse período histórico-social. Ela, que nasceu em 1914, em Minas Gerais, era neta de um africano escravizado. Carolina demonstra os conflitos e as tensões desse momento histórico em *Quarto de despejo* - diário de uma favelada, cujos manuscritos foram reunidos e publicados pelo jornalista Audálio Dantas, em 1960. Aliás, a obra de Carolina foi alvo de debate recente (Jornal *O Globo*, 2017) na Academia Carioca de Letras. A poeta Elisa Lucinda e o professor Ivan Cavalcanti Proença tiveram um embate acirrado no momento de definir a obra de Carolina.

Na ocasião, Proença argumentou que preferia não qualificar a escrita de Carolina como literatura porque, assim, ela ficaria protegida dos críticos, já que, segundo ele, alguns intelectuais paulistas afirmaram que “se essa mulher escreve, qualquer um pode escrever”. Além disso, Proença ressaltou que *Quarto de despejo* é “um relato natural e espontâneo de uma pessoa que não tinha condições de existir”, já que a escritora era pobre, catadora de lixo e morava em uma favela em São Paulo. Elisa Lucinda discordou veementemente de Proença e citou vários trechos da obra de Carolina em que pôde demonstrar como seus textos são repletos de fabulação, apesar de fincados na realidade.

O exemplo de como Carolina Maria de Jesus foi e ainda é recebida pela crítica literária especializada torna-se emblemático porque mostra como a produção e a crítica literária brasileira legitimaram a consolidação de culturas discriminatórias como a do branqueamento e a da superioridade das culturas europeias. Demonstra também que o cânone literário buscou depreciar, sublimar e escamotear as expressões de autores negros brasileiros. Na verdade, o pequeno número de autores afrodescendentes inscritos no cânone literário brasileiro – Machado de Assis (1839-1908), Cruz e Souza (1861-1898) e Lima Barreto (1881-1922) – já é uma evidência do lugar destinado ao negro em nossa sociedade.

Como vemos, a literatura não ficou imune a esse movimento do Estado de alijar o negro, principalmente se levarmos em consideração o papel da arte em produzir imaginários sobre o homem no mundo. De fato, são raros, até meados do século XX, contos e romances protagonizados por personagens negros. Quando aparecem, os negros são personificados por recorrentes estereótipias (violento, bárbaro, erotizado e infantilizado) que os relacionam a um papel subalternizado e sem direito à voz. Conceição Evaristo (2009) ressalta, coerentemente, que

Enquanto um campo simbólico por excelência, cuja materialização se dá pela linguagem com todos os seus sistemas sógnicos e ideológicos, a literatura nos oferece a oportunidade de apreensão de um imaginário construído acerca do sujeito negro na sociedade brasileira (EVARISTO, 2009, p.11).

Assim como o negro, africano ou afro-brasileiro, outras populações também sofreram processos semelhantes de subalternização na sociedade brasileira, como os indígenas, os ciganos e algumas etnias de imigrantes, como os japoneses e os árabes. Com relação aos árabes, vale mencionar que nossa pesquisa de Mestrado (BRAGA, 2015) abordou diretamente a forma como a cultura árabe foi representada pela literatura brasileira. Nossa hipótese foi a de que os escritores contemporâneos, principalmente os descendentes de imigrantes árabes, promoveram uma ruptura no modo como os árabes eram representados literariamente, de forma a colocar em curso uma revalorização da cultura árabe no Brasil e um enriquecimento cultural, com a construção de personagens árabes sem exotismo, sem estereótipos e sem exageros folclóricos. Nosso *corpus* de análise estava circunscrito às obras de Alberto Mussa e Milton Hatoum, mais especificamente *O Enigma de Qaf* (2004), de Mussa, e *Dois Irmãos* (2000), de Hatoum.

Seguindo essa mesma lógica, pretendemos nesta tese ampliar o nosso foco, mapeando a forma como outras populações são retratadas no romance brasileiro contemporâneo, mais especificamente os negros (africanos e afro-brasileiros), os indígenas e os ciganos. Consideraremos a perspectiva decolonial, fundamentada nos estudos de Mignolo (2003), Dussel (2016), Maldonado-Torres (2011), Bernardino-Costa (2019), Grosfoguel (2019) e Quijano (1992), para pensar o modo como essa representação ocorre. Nossa hipótese nesta pesquisa é a de que as narrativas do escritor Alberto Mussa buscam ressignificar esses povos por meio de uma construção narrativa polifônica, referenciada historicamente e culturalmente, cuja figura principal é um narrador descentrado, conforme os estudos de Jaime Ginzburg (2012) acerca do narrador na literatura brasileira contemporânea.

Ginzburg afirma que parte da produção literária brasileira contemporânea decidiu confrontar com vigor as tradições conservadoras do país, utilizando-se de perspectivas renovadoras e apresentando narradores descentrados. Por centro, o estudioso define ser o campo social dominante da história social, ligado à cultura patriarcal e conservadora, cuja ideologia esteja voltada para a preservação do



machismo, do racismo, da pureza étnica, da heteronormatividade, da desigualdade econômica, entre outros aspectos. O descentramento seria compreendido, assim, como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política, histórica e econômica. Perspectiva que, como veremos no capítulo primeiro, se entrelaça com os estudos sobre a colonialidade, pós-colonialidade e decolonialidade.

A cidade do Rio de Janeiro, uma das cidades que mais recebeu africanos escravizados no Brasil e também um dos portos principais para a chegada dos imigrantes, conforme elencamos anteriormente, é o cenário dos romances do “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”, uma série de cinco novelas policiais escritas por Alberto Mussa, uma para cada século da história da cidade: *A primeira história do mundo* (2014), que retrata o século XVI; *O trono da rainha jinga* (1999; 2017), que aborda o século XVII; *A biblioteca elementar* (2018), que tematiza o século XVIII; *A hipótese humana* (2017), que versa sobre o século XIX; e, por fim, *O senhor do lado esquerdo* (2011; 2013), que discorre sobre o século XX. Por questões metodológicas, como viabilidade de tempo/custos e *corpus* manejável, não abordaremos as cinco narrativas que integram o “Compêndio”. Nosso foco serão os seguintes romances: *O trono da rainha Jinga*, *A primeira história do mundo* e *A biblioteca elementar*. A escolha dessas narrativas se deu, como se verá, porque cada uma delas se concentra em uma determinada população que contribuiu para a formação cultural e histórica brasileira: *O trono da rainha Jinga* direciona seu olhar para africanos e afro-brasileiros, enquanto *A primeira história do mundo* representa uma leitura dos indígenas no Brasil; já *A biblioteca elementar* desenvolve um enredo sobre uma comunidade de ciganos na cidade do Rio de Janeiro. Assim, as demais narrativas do “Compêndio mítico” configurarão objetos de análise para estudos futuros.

Para dar conta de nossa argumentação, esta tese está dividida em quatro capítulos. No capítulo primeiro, pretendemos discorrer sobre a perspectiva decolonial, demonstrando os principais conceitos dessa linha de pensamento, como a visão sobre a modernidade, o sistema colonial e a distinção entre as noções de colonialismo e colonialidade, além de expor os estudos dos teóricos mais influentes nesse campo. Nosso objetivo não será o de realizar uma extensa revisão teórica do tema, e, por isso, não abordaremos o histórico da teoria pós-colonial e/ou dos estudos subalternos indianos, já que esses estudos, em nossa perspectiva, não

contribuiriam para nossa argumentação. Ainda nesse capítulo, realizaremos apontamentos sobre o narrador na contemporaneidade, na medida em que a instância narrativa representa uma importante faceta para a análise dos romances que compõem o nosso *corpus* de pesquisa, principalmente porque o alcance da obra literária na perspectiva decolonial não pode ser dissociada dos estudos sobre o *locus* enunciativo, um dos pilares dessa linha de pensamento, como veremos.

Além do narrador, buscaremos analisar o *locus* enunciativo do escritor Alberto Mussa a partir da imagem que o escritor constrói de si na cena literária contemporânea. Para isso, reunimos informações<sup>5</sup> sobre a trajetória histórica e literária do escritor, cotejando obras e publicações. Essa análise possibilitará, a nosso ver, uma melhor compreensão dos horizontes do projeto artístico do escritor, no sentido de expor as interações e fricções da escrita de Mussa com as mais diversas áreas e temas. O diálogo que se firma entre as obras, assim como entre os repertórios literários do escritor, se mostra fecundo de significações e formulações discursivas para a leitura que faremos mais adiante dos romances que escolhemos para compor o nosso *corpus* de estudo.

Também nesse primeiro capítulo abordaremos a narrativa policial por meio de um breve histórico do gênero, de suas principais tendências e escolas, o que possibilitará travar um debate acerca do conceito de “verdade” no romance policial contemporâneo, refletindo sobre a escolha, por Mussa, do gênero policial, um gênero essencialmente ocidental, para tratar de temas não ocidentais, como as cosmogonias africanas, afro-brasileira, ameríndias e ciganas. Também apresentaremos, mesmo que brevemente, as outras narrativas que compõem o “Compêndio Mítico”.

Os capítulos dois, três e quatro abordarão, respectivamente, as narrativas *A primeira história do mundo* (2014), *O trono da rainha Jinga* (1999) e *A biblioteca elementar* (2018). Os três capítulos têm uma composição semelhante, iniciando-se com a exposição da trama, seguida de uma análise detalhada de cada cosmogonia presente no romance, culminando com uma reflexão sobre o narrador, que se mostra diferente em cada narrativa, apesar de o “descentramento” perpassar todas elas. O romance *A primeira história do mundo* (2014) é ambientado no século XVI e

---

5 Tais informações podem ser consultadas no apêndice ao final do trabalho. Organizado cronologicamente, o apêndice busca complementar e fundamentar a análise da imagem do escritor Alberto Mussa e de seu projeto literário.

propõe uma reflexão sobre a historiografia oficial produzida acerca dos indígenas. Já *O trono da rainha Jinga* (1999) elabora um enredo sobre a escravidão negra no século XVII, apresentando a agência africana como movimento de resistência à escravidão. *A biblioteca elementar* (2018), por sua vez, trata da cultura cigana e das ruas da cidade do Rio de Janeiro como espaço de trocas culturais, além de realizar uma crítica aos tribunais do Santo Ofício, que faziam parte do cotidiano carioca no século XVIII.

Assim, por meio da análise dos romances acima elencados, temos como objetivo refletir sobre as estratégias estéticas e epistemológicas utilizadas pelo escritor para compor o “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”, principalmente aquelas que criticam as narrativas hegemônicas do sistema-mundo moderno/colonial, conforme o pensamento decolonial (Mignolo, 2003). Sob nossa perspectiva, a obra do escritor ressignifica a representação da geografia humana da cidade do Rio de Janeiro ao longo de seus cinco séculos, na medida em que as suas narrativas promovem relevância e complexidade a personagens até então desprezados pelo cânone, como ciganos, africanos, indígenas e afro-brasileiros. A complexidade desses personagens é elaborada a partir da exposição de suas cosmogonias, com destaque para a importância de suas vozes e visões de mundo.

## 1 A PERSPECTIVA DECOLONIAL

### 1.1. Modernidade, colonialidade e decolonialidade

Em abril de 2015, no Palácio da Justiça, centro da cidade do Rio de Janeiro, foi encenada a peça de teatro “Desenforcamento do Tiradentes – Justiça ainda que tardia”. Tratava-se de uma homenagem ao alferes que lutou contra a opressão do Estado, além de uma reverência às mais variadas lutas dos brasileiros pela liberdade. A peça estruturou-se como um novo julgamento de Joaquim José da Silva Xavier, que, há mais de duzentos anos, tinha sido morto por enforcamento, com seu corpo esquartejado e exposto em via pública como exemplo de má conduta. No entanto, nesse novo julgamento, o alferes é inocentado da acusação de lesa-majestade, um crime de traição à pátria, considerado, à época, um dos mais graves.

O evento, dirigido por Silvia Monte e idealizado pelo professor, historiador e escritor Joel Rufino dos Santos, contou com atores e com personalidades da vida pública, como desembargadores e juristas em atividade. Flávia Oliveira (2015), ao discorrer sobre a peça, afirma que a nova sentença dada a Tiradentes busca reescrever a História e, por isso, em sua visão, esse ato remete invariavelmente à mitologia iorubá, mais especificamente ao mito de Exu, o orixá que é capaz de reinventar a memória, reinterpretar o passado, subverter o tempo. Vale lembrar que Exu, de acordo com Nei Lopes (1999), é mensageiro, porta-voz, intérprete, isto é, a divindade que simboliza o movimento, que busca alterar a compreensão convencional do tempo. Por essa característica, Exu é conhecido pelo seguinte aforismo: é aquele que “matou o pássaro ontem, com a pedra que arremessou hoje”, pois, ao jogar a pedra por trás dos ombros e matar o pássaro no dia anterior, Exu reinventa o passado e ensina que as coisas podem ser reinauguradas a qualquer momento.

Flávia Oliveira (2015) analisa que, assim como Tiradentes foi “desenforcado”, chegará o dia em que o Exu também será “dessatanizado”. Afirma ainda que, “pelo papel punitivo, pelo caráter amoral, pela representação fálica que remete ao vigor da criação, o orixá [Exu] foi associado ao diabo dos cristãos. Reside nessa

incompreensão muito da intolerância e do preconceito sofridos pelas religiões de matriz africana até os dias de hoje” (OLIVEIRA, 2015). Na verdade, tal visão reducionista acerca da figura de Exu perpetua-se, como afirmam Marques (2014) e Santos (2016), no modo como a história e a cultura africana/afro-brasileira são ensinadas nas escolas brasileiras, temas que passaram a ser conteúdo escolar obrigatório a partir da Lei 10.639/2003.

Além do fato de que a implementação regular dessa lei nos estados e municípios brasileiros, mesmo depois de tanto tempo, ainda é fruto de esforço individual dos docentes, como ressalta Petronilha Gonçalves e Silva<sup>6</sup> (2017), deve-se ter em mente a forma como a temática curricular é desenvolvida em sala de aula. Nei Lopes (2019) defende, por exemplo, que o ensino da história da África nas escolas brasileiras deveria ser baseado na ancestralidade do continente e não no tráfico atlântico e na escravidão, como é na maioria dos casos. Em sua interpretação, o enfoque atual afasta o interesse do público jovem pelo assunto. Lopes compartilha sua experiência:

Normalmente é ruim dar aulas sobre a África para classes com afrodescendentes, porque ninguém se interessa. Os currículos costumam começar a abordagem do assunto a partir da escravidão, partindo do princípio de que os nossos ancestrais foram todos escravos. Isso incomoda muito o público adolescente. Há três meses, fiz uma palestra sobre a África em uma escola pública na periferia do Rio de Janeiro. Estava preocupado com a maneira como aqueles estudantes, que têm nível de escolarização pouco desenvolvido, receberiam minha fala. Então organizei a palestra de forma a levantar a autoestima dos alunos, mostrando que não somos inferiores em relação a outros povos e temos uma história ancestral anterior à escravidão. Nos ensinamentos sobre a África, é preciso descolonizar o pensamento brasileiro, deixando evidente como os grandes centros europeus espoliaram o continente e que, hoje, a realidade africana é fruto dessas ações. Até agora, o discurso sobre a valorização da identidade negra quase sempre fica restrito a circuitos fechados, em teses acadêmicas ou ambientes de militância. Eu ainda não vejo esse discurso se popularizar e penso que aulas centradas na valorização da autoestima da população negra podem colaborar nesse sentido (LOPES, 2019).

Assim como a peça que buscava o desenforcamento de Tiradentes, a mudança na forma de se trabalhar o conteúdo africano e afrobrasileiro nas escolas

---

<sup>6</sup> Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva é professora emérita da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) e, por indicação do Movimento Negro, foi conselheira da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação, mandato 2002-2006. Nessa condição, foi relatora do Parecer CNE/CP 3/2004, que estabelece as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana.

brasileiras vincula-se a uma mudança do *locus* enunciativo, mudança esta que é um dos principais argumentos do “Giro decolonial” (QUIJANO, 2010; MIGNOLO, 2003; MALDONADO-TORRES, 2011), como veremos a partir de agora.

O “Giro decolonial”, conceito compartilhado pelo grupo de estudos Modernidade/Colonialidade (GM/C), formado no final dos 1990 por intelectuais latino-americanos, é uma radicalização do argumento pós-colonial, conforme os estudos de Luciana Balestrin (2013). O grupo reúne membros de variadas áreas de atuação e linhas de pensamento, cujas reflexões representam hoje “um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI” (BALESTRIN, 2013, p.89), principalmente porque tal grupo partilha noções, raciocínios e conceitos que lhe conferem identidade e um vocabulário próprio, como a Filosofia da Libertação (DUSSEL, 1977; 2005; 2012), a Teoria da Independência (QUIJANO, 1992; 2010), a Teoria do Sistema-mundo (WALLERSTEIN, 2007), a Epistemologia racista/sexista (GROSFOGUEL, 2016; 2019), o Pensamento liminar (MIGNOLO, 2003) e, principalmente, a noção de Giro decolonial (MALDONADO-TORRES, 2011; 2016).

O rompimento com a teoria pós-colonial se deve, principalmente, à denúncia de Walter Mignolo de que tanto os estudos culturais quanto os pós-coloniais, assim como os estudos subalternos, não realizaram uma ruptura adequada com os autores eurocêntricos. Mignolo (1993) considera que as teses fundamentais dos teóricos pós-coloniais, como Guha, Spivak, Bhabha, não deveriam simplesmente ser assumidas para uma análise do caso latino-americano, pois possuem seu *locus* de enunciação fincado nas heranças do império britânico, e, por isso, o Grupo deveria buscar uma categorização crítica que tivesse como *locus* a própria América Latina, a partir das especificidades de seu processo colonial.

Mignolo (2010) reconhece que o pós-colonialismo, herdeiro do pós-estruturalismo, permitiu o questionamento de concepções tradicionais de um sujeito histórico unitário e também de uma linguagem de poder que aprisionava o conhecimento, o que possibilitou abrir debates amplos sobre a dominação colonial. No entanto, Mignolo ressalta que, na tradição de pensamento latino-americano anterior ao pós-estruturalismo, já existia um conjunto de reflexões sobre as contradições do mundo colonial. É por esse caminho que o Grupo Modernidade/Colonialidade anuncia seu manifesto e se estrutura a partir de

seminários, congressos e publicações, agregando cada vez mais estudiosos, como Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Fernando Coronil, Zulma Palermo, Catherine Walsh, Nelson Maldonado-Torres, Boaventura de Sousa Santos, dentre outros.

O fio condutor dos estudos do Grupo Modernidade/Colonialidade (GM/C) era, conforme descreve Quintero (2019), realizar uma revisão da constituição histórica da modernidade e de suas transformações na América Latina, sempre à luz da categoria colonialidade como reverso da modernidade. O aprofundamento e expansão das linhas de pesquisa do grupo levou Arturo Escobar (2003), mais contemporaneamente, a propor um novo nome – Coletivo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade –, na medida em que os debates se multiplicaram e deram origem à escola de pensamento latino-americana denominada de “estudos decoloniais”.

O uso da expressão “decolonização” ou “de-colonização”, com ou sem hífen, busca, como detalha a integrante do Coletivo Catherine Walsh (2001; 2005), marcar a distinção entre a ruptura com a colonialidade em seus mais diversos aspectos e o processo histórico de descolonização do chamado “terceiro mundo” a partir da libertação nacional de suas antigas metrópoles, iniciado na segunda metade do século XX. A supressão do “s” significa, nessa perspectiva, a busca não só por compreender, mas, principalmente, por atuar em um mundo marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva, de forma que a “opção decolonial” abarcaria não apenas um movimento epistêmico, mas também teórico e político.

Mencionamos acima que o Coletivo trabalha com a categoria da colonialidade como reverso da modernidade. Esse é um dos pilares fundamentais dos estudos decoloniais (MIGNOLO, 2017), que está baseado na distinção entre colonialidade e colonialismo: colonialismo faz referência a uma relação política e econômica de dominação colonial de uma nação sobre outra, enquanto que colonialidade é um padrão de poder que não se limita às relações formais de exploração colonial, mas envolve também os diversos modos pelos quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade. Ambas as noções, colonialidade e colonialismo, se relacionam intimamente, conforme afirmam Quijano (2014) e Dussel (2005), principalmente porque a colonialidade sobrevive ao

colonialismo, reproduzindo-se em três dimensões, segundo Mignolo (2003): a do poder (relações políticas), a do saber (relações epistemológicas) e a do ser (relações intersubjetivas). Assim, a colonialidade se configura, pela visão decolonial, como “o lado obscuro e necessário da modernidade; é a sua parte indissociavelmente constitutiva” (MIGNOLO, 2003, p.30).

Por meio da colonialidade é que foram engendradas, desde o século XIX, as narrativas nacionais que têm forjado as identidades coletivas latino-americanas, conforme assinala Castro-Gómez (2005), principalmente porque tais narrativas têm por objetivo reproduzir mecanismos que gerem alteridades e subjetividades subalternas por meio de memórias oficiais, isto é, pela escolha de patrimônios históricos que busquem, cada vez mais, a inferiorização dos povos subalternizados. De fato, a colonialidade deprecia os conhecimentos produzidos pelos povos que sofreram a colonização, enaltecendo e dotando o *locus* enunciativo moderno/colonial como sendo o privilegiado para definir o que é verdade, o que é realidade e o que é melhor para os demais.

Sobre esse assunto, Ramón Grosfoguel (2016) disserta que o sistema-mundo moderno-colonial colocou em curso quatro grandes “genocídios/epistemicídios” desde o século XVI: 1) genocídio/epistemicídio contra muçulmanos e judeus na conquista de Al-Andalus; 2) genocídio/epistemicídio contra povos nativos na conquista das Américas; 3) genocídio/epistemicídio contra povos africanos na conquista da África e na escravização dos mesmos nas Américas; e 4) genocídio/epistemicídio contra as mulheres europeias queimadas vivas acusadas de bruxaria. Foi por meio de tais genocídios/epistemicídios dos sujeitos coloniais, conforme Grosfoguel, que o privilégio epistêmico do homem ocidental foi construído. Em sua análise, Grosfoguel (2016) ancora-se em questionamentos elaborados por Boaventura de Sousa Santos (2010) sobre as estruturas epistêmicas contemporâneas baseadas em homens ocidentais de cinco países (França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Itália). Eis os questionamentos de Boaventura de Sousa Santos:

[1] Como é possível que o cânone do pensamento em todas as disciplinas sociais e humanidades nas universidades ocidentalizadas se baseie no conhecimento produzido por uns poucos homens de cinco países da Europa Ocidental (França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Itália)?



[2] Como foi possível que os homens desses cinco países alcançaram tal privilégio epistêmico ao ponto de que hoje em dia se considere o seu conhecimento superior ao do resto do mundo?

[3] Como eles conseguiram monopolizar a autoridade do conhecimento do mundo?

[4] Por que o que hoje conhecemos como teoria social, histórica, filosófica, econômica ou crítica se baseia na experiência sócio-histórica e na visão de mundo de homens destes cinco países?

[5] Como é que no século XXI, com tanta diversidade epistêmica existente no mundo, estejamos ancorados em estruturas epistêmicas tão provincianas camufladas de universais? (SANTOS, 2010 *apud* GROSFUGUEL, 2016, p.27).

Grosfoguel ressalta ainda que “quando se ingressa em qualquer departamento de ciências sociais ou humanidades, o cânone do pensamento a ser ensinado é fundamentalmente ancorado numa teoria produzida por homens dos cinco países da Europa ocidental [os citados anteriormente]” (GROSFUGUEL, 2016, p.27). Dessa forma, o processo de descolonização deve ser, na visão do Coletivo, muito mais do que a libertação política e militar das metrópoles, já que a colonialidade implica colonizar outras duas esferas: a do saber (relações epistemológicas) e a do ser (relações intersubjetivas).

No entanto, não se trata de uma simples negação ou mesmo de rejeição das categorias que construíram o conhecimento por meio da racionalidade moderna, mas, como ressalta Mignolo (2010), o pensamento decolonial deve buscar uma dissociação, um desprendimento dos processos epistemológicos de base colonial. Quijano (2014) analisa que, para esse desprendimento ocorrer, é necessário desmontar a espinha dorsal do paradigma cognitivo moderno/colonial, que está baseado, por exemplo, na separação dicotômica sujeito-objeto, assim como na linearidade sequencial entre causa e efeito. Trata-se de combater, conforme reflexão de Maldonado-Torres (2019), o historicismo, o empiricismo e o positivismo, na medida em que essas correntes de pensamento tendem a abordar o conhecimento como uma soma de dados que são observados, quantificados e analisados. No entanto, não se trata de um retorno saudosista ao passado ou de buscar retroceder a formações culturais e sociais pré-modernas, mas de pensar e lutar “pela criação de um mundo onde muitos mundos possam existir, e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente” (MALDONADO-TORRES, 2019, p.36).

A postura decolonial é um desafio, como destaca Balestrin (2013), pois o que se propõe é pensar e agir sobre a possibilidade de rompimento com a lógica da

colonialidade, sem, com isso, abandonar por completo as contribuições do pensamento crítico eurodescendente para a própria decolonização. Em nossa visão, a base de atuação do “giro decolonial” é o ponto de maior enfrentamento com o sistema-mundo moderno/colonial, porque não se trata mais de apenas desvelar as formas de poder que produzem silenciamentos, ocultamentos e mortes dos povos colonizados, aqueles que sofreram o processo de desumanização. Trata-se de trazer à luz a percepção dessas formas de dominação e, ao mesmo tempo, criar alternativas a esses silenciamentos, configurando a decolonialidade como um projeto político e epistemológico que fomente a criação de ferramentas conceituais e metodológicas para uma mudança radical das formas atuais de poder e dominação.

Nesse sentido, Bernardino-Costa (2019), Maldonado-Torres (2019) e Grosfoguel (2019), ao debaterem sobre a decolonialidade e o pensamento afrodiaspórico, assinalam que:

Uma das vantagens do projeto acadêmico-político da decolonialidade reside na sua capacidade de esclarecer e sistematizar o que está em jogo, elucidando historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber e nos ajudando a pensar em estratégias para transformar a realidade. Contudo, um dos riscos envolvidos, sobretudo na tradição acadêmica brasileira, é de o projeto decolonial se tornar apenas um projeto acadêmico que invisibiliza o locus de enunciação negro, deixando de lado sua dimensão política, isto é, seu enraizamento nas lutas políticas de resistência e reexistência das populações afrodiaspóricas e africanas, indígenas e terceiro-mundistas (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFUGUEL, 2019, p.10).

O *locus* de enunciação se torna, assim, na visão dos pensadores, o ponto crucial para o argumento decolonial, pois a raça é uma dimensão estruturante do sistema-mundo moderno/colonial, já que o racismo é um “princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas” (GROSFUGUEL, 2019, p. 59). Um exemplo do racismo epistêmico produzido pela colonialidade é a desvalorização das sensações e percepções corporais como possíveis fontes de conhecimento válido, as quais são a principal forma de acesso ao mundo para algumas comunidades tradicionais africanas e afro-brasileiras.

Por isso, consideramos importante trazer para a nossa análise uma reflexão acerca do *locus* enunciativo do escritor Alberto Mussa e do narrador que figura em

seus romances, como veremos nos próximos subcapítulos, pois o movimento decolonial passa por descolonizar o olhar sobre os sujeitos, suas experiências, seus conhecimentos e sobre a forma como tais sujeitos os produzem. Concordamos, nesse sentido, com Maldonado-Torres (2019), que afirma ser a decolonialidade “uma luta viva no meio de visões e maneiras competitivas de experienciar o tempo, o espaço e outras coordenadas básicas de subjetividade e sociabilidade humana” (MALDONADO-TORRES, 2019, p.29).

É importante retomar o termo “sistema-mundo”, citado anteriormente, já que ele é muito utilizado pelos estudiosos do Coletivo. O conceito de “sistema-mundo” desenvolvido pelo pensamento de Immanuel Wallerstein (2007) é, para os estudos decoloniais, uma alternativa ao conceito de “sociedade”, de acordo com Ramón Grosfoguel (2019), na medida em que “ele é utilizado para romper com a ideia moderna que reduz sociedade às fronteiras geográficas e jurídico-políticas de um Estado-nação” (GROSFOGUEL, 2019, p.55). Grosfoguel analisa que, em um sentido comum eurocêntrico moderno, o conceito de “sociedade” é utilizado como um equivalente a “Estado-nação” e, por isso, existem tantas sociedades quanto Estados-nações no mundo. No entanto, afirma o pensador que esse olhar eurocêntrico reduz o conceito de sociedade a uma forma de autoridade política vinculada ao mundo moderno/colonial, principalmente por suas fronteiras e pela busca da identidade das populações dentro dessas fronteiras.

A opção pelo termo “sistema-mundo” se sustenta porque busca refletir sobre a não aceitação da redução temporal/espacial feita pelas ciências sociais eurocêntricas, que “impõem como unidade de análise temporal/espacial as arbitrarias e movediças fronteiras espaciais e unidades temporais dos Estados-nações, subordinando as análises científico-sociais às lógicas temporais e espaciais da autoridade política que privilegia a modernidade” (GROSFOGUEL, 2019, p.56). O que se critica, nesse sentido, é o modo como a visão eurocêntrica invisibiliza processos, estruturas e experiências de dominação e exploração cujas temporalidades e espacialidades transcendem o conceito de Estado-nação como unidade de análise, como afirma Grosfoguel (2019). Em suas palavras:

A modernidade tem construído e privilegiado a “sociedade” sobre a “comunidade”, praticando o destrutivo “comunitaricídio” para encaixar todos nas “sociedades”, ficcionalmente chamadas de “nacionais”. Dessa maneira, a unidade de análise eurocêntrica que é privilegiada nas ciências sociais

estabelece um “de dentro” e um “de fora” sólidos, com respeito ao Estado, para entender e explicar processos histórico-sociais. Sem embargo, esse sólido “de dentro” e “de fora” em relação ao “Estado-nação” colapsa com a teoria do sistema-mundo, que transforma tais relações em relações mais líquidas, gelatinosas e incertas (GROSFOGUEL, 2019, p.57).

Por fim, vale reafirmar que, como destacam Joaze Bernardino-Costa (2019), Nelson Maldonado-Torres (2019) e Ramón Grosfoguel (2019), uma das preocupações centrais dos trabalhos sobre descolonização e decolonialidade é a questão do conhecimento, pois a colonização do saber é produto de um longo processo de colonialidade que continuou reproduzindo as lógicas econômicas, políticas, cognitivas, da existência, da relação com a natureza, etc. que foram forjadas no período colonial. Em uma definição ampla, a decolonialidade poderia ser entendida como um processo de resistência e ao mesmo tempo uma luta pela reexistência das populações que foram subalternizadas pelo sistema-mundo moderno/colonial. Nessa perspectiva, a decolonialidade pressupõe um movimento ativo de construir estratégias e ações para transformar a realidade, já que não deve ser entendida como um projeto acadêmico descolado da realidade das populações negras e ameríndias. Trata-se de uma luta de viés político e crítico que busca uma intervenção na realidade, já que de outro modo se constituiria em uma traição à própria decolonialidade, como afirma Maldonado-Torres (2019).

## 1.2. Decolonialidade e *locus* enunciativo: apontamentos sobre o narrador

Benjamin Abdala Júnior (2014), ao pesquisar sobre a tensão entre os estudos literários e a crítica política na contemporaneidade, explica que são muitos os pós-colonialismos. Na literatura, por exemplo, há o pós-colonialismo do ex-colonizador, como o romance *Os cus de judas*, de Lobo Antunes; e também, em contraste, o pós-colonialismo do ex-colonizado, como em *Mayombe*, de Pepetela. Abdala Júnior analisa que Lobo Antunes desconstrói mitos e faz de sua memória individual um depoimento que se quer história, enquanto Pepetela, numa direção oposta, embala-se por mitos, sem deixar de criticar indivíduos que se querem mitos. “Nessa crítica, [A literatura] evidencia posturas etnocêntricas do passado que se reproduzem no presente. Em Lobo Antunes, enfatiza-se a desconstrução dos mitos e a distopia; em

Pepetela, na formação de um novo estado nacional, a construção e a utopia” (ABDALA JÚNIOR, 2014, p.131).

Além desses pós-colonialismos, Abdala Júnior adverte que há ainda o pós-colonialismo dos ex-colonizadores que permaneceram na metrópole e o dos ex-colonizados que migraram. Concordamos com Abdala Júnior sobre uma necessária delimitação do chamado *locus* enunciativo e de sua historicidade, por isso, acreditamos que, assim como um crítico literário ou mesmo um historiador, o escritor também reflete sobre o seu *locus* enunciativo antes de iniciar a tessitura de uma nova escrita. Podemos caracterizar o *locus* enunciativo como o lugar de onde o escritor acessa o mundo; um lugar que, como todas as formações socioculturais, tem natureza híbrida, movente e multidisciplinar.

Nesse sentido, consideramos importante promover uma reflexão acerca do *locus* enunciativo do escritor Alberto Mussa e de seu narrador, já que tal compreensão, ou mesmo uma busca por tal compreensão, pode tornar a leitura dos romances mais fluida, além de configurar, em nossa perspectiva, um dos argumentos principais desta pesquisa: a decolonialidade se inscreve de forma contundente nas obras do escritor. Para dar conta do *locus* enunciativo do escritor Alberto Mussa e de sua obra, realizamos pelo menos três movimentos: 1) o mapeamento da trajetória histórica e literária do escritor, com base principalmente no conjunto de suas publicações, mapeamento que pode ser conferido no apêndice desta tese; 2) uma reflexão sobre a imagem que o escritor constrói de si na cena literária contemporânea, que será realizada no próximo subcapítulo; e 3) uma reflexão sobre a voz narrativa de sua ficção, reflexão que se inicia a partir de agora, mas que só se concluirá com uma análise mais detalhada nos próximos capítulos, já que esses versam sobre os romances que fazem parte do *corpus* da pesquisa. Esclarecemos que cada romance recebeu um subcapítulo sobre o narrador da obra que é foco do capítulo. Como se verá, cada subcapítulo complementa o debate que iniciaremos agora.

Para o estudo sobre o narrador na prosa brasileira contemporânea, mais especificamente nas obras de Mussa, tomaremos por base a pesquisa de Jaime Ginzburg<sup>7</sup> (2012), que elabora, em perspectiva histórica, uma revisão conceitual das teorias do narrador, levando em conta a diversidade das correntes críticas, em

---

7 Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

especial no que se refere à sua difusão nos estudos brasileiros. Ginzburg concentrou-se no estudo da prosa de ficção brasileira contemporânea, examinando as relações entre os modos de narração e os problemas conceituais, sendo uma de suas conclusões a de que parte da produção literária contemporânea decidiu confrontar com vigor as tradições conservadoras do país, utilizando-se de perspectivas renovadoras e apresentando narradores descentrados. O estudioso define o “centro” como o campo social dominante da história social, ligado à cultura patriarcal e conservadora, cuja ideologia está voltada para a preservação do machismo, do racismo, da pureza étnica, da heteronormatividade e da desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido, assim, como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política, histórica e econômica.

Por contemporâneo, o pesquisador considera o período de 1960 até o presente, principalmente porque tal período representa, de acordo com Ginzburg, um desafio tanto para a historiografia quanto para a crítica literária, áreas que ainda lidam com valores canônicos e periodização. Buscando afastar-se de tais critérios, isto é, a periodização e os valores canônicos, Ginzburg busca pensar a obra literária a partir da perspectiva do narrador. Vários são os exemplos analisados por Ginzburg, como o romance *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza, que tematiza a síndrome de Down, com perspectiva elaborada pela figura paterna; o romance *Um defeito de cor* (2009), de Ana Maria Gonçalves, que articula o ponto de vista não eurocêntrico de uma africana nascida em 1810; o relato autobiográfico intitulado *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes, que traz a perspectiva de um prisioneiro sobre o confinamento em uma prisão; o romance *Duas iguais* (1998) de Cíntia Moscovich, que desenvolve a perspectiva da homoafetividade no judaísmo; o romance *Orgia*, (2011), de Tulio Carella, que elabora uma visão sobre a repressão ditatorial e a dor da tortura.

Esses e outros exemplos se afastam, segundo Ginzburg, de uma tradição brasileira em que o narrador ou mesmo o protagonista assume os valores da cultura patriarcal, afastamento que oportuniza “uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (GINZBURG, 2012, p.200). O exemplo de destaque na pesquisa de Ginzburg é o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, considerado como uma espécie de paradigma do processo histórico de descentramento do narrador assinalado pelo estudioso, principalmente porque essa

obra realiza uma conexão textual entre temas e formas que torna visível uma nova forma de interpretar o país a partir de grupos que foram historicamente condenados à mudez. Não se trata, como adverte Ginzburg, de um experimentalismo com relação a uma narrativa fragmentária, que existe já há muito tempo, ou mesmo de imagens de negros, mulheres, imigrantes ou pobres, que não são novidade, mas de possibilitar novas interpretações do Brasil afastadas do nacionalismo ufanista.

*Lavoura Arcaica* é, na visão de Ginzburg, um exemplo de que o uso de determinadas escritas tem um valor político e crítico no processo de enfrentamento das tradições conservadoras do país, ou seja, na busca por compreender como se dá o deslocamento de certos princípios tradicionais que fundamentam o patriarcado, compreendendo ainda o movimento de escolhas na elaboração de linguagem. Para Ginzburg, a relação entre tema e forma é um dos pontos fundamentais da obra de Nassar, evidenciando que determinados lugares de enunciação utilizados na contemporaneidade rompem com a tradição realista. Assim, o foco narrativo apoiado no protagonista André cria, conforme Ginzburg, uma situação específica com relação à interpretação do seu discurso, pois:

Se acreditarmos em André com relação à sua epilepsia, e nesse sentido assumimos seu discurso como constituído em termos dissociativos, toda a percepção dos acontecimentos está condicionada por uma margem de dúvida, de incerteza. Se colocarmos em dúvida especificamente a atribuição deste dado ao personagem, deste diagnóstico, e tendemos a acreditar em sua palavra no conjunto dos juízos que emite sobre os demais personagens, em especial sobre seu pai, a percepção dos acontecimentos narrados está condicionada por uma adesão à percepção de André, em que sua condição de exclusão tem um papel importante no romance (GINZBURG, 2012, p.208).

A ambiguidade do discurso de André sustenta a força do romance, como observa Ginzburg, na medida em que a construção do ponto de vista do narrador se afasta da tradição do realismo, principalmente porque coloca dúvidas sobre o estatuto de realidade do que ele mesmo, o narrador, em suas falas, está elaborando. Assim, a hipótese de Ginzburg é a de que os textos literários contemporâneos que articulam narradores descentrados estão voltados “para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais” (GINZBURG, 2012, p.212).

Sob tal viés, como afirma Ginzburg, “os textos literários poderiam ser interpretados como elaborações da História a partir de perspectivas não hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos” (GINZBURG, 2012, p.212). Dessa forma, as obras literárias poderiam realizar intervenções importantes de resistência, já que constituiriam interpretações da história a partir de lugares de enunciação diferentes dos estabelecidos como hegemônicos. No entanto, caberia pensar em como desenvolver a ideia de “um lugar de enunciação do excluído, em termos de Teoria da Literatura, tendo em vista a história dos debates em narratologia, estudos subalternos, estudos de testemunho e debates sobre direitos humanos” (GINZBURG, 2012, p.214). Tal desenvolvimento encontra hoje dificuldades, pois a crítica ainda está constituindo um vocabulário para pensar sobre essa nova forma “anti-mimética”, conforme o pesquisador.

A partir do romance de Nassar, Ginzburg afirma que “é com a negação das condições habitualmente necessárias para narrar, escolhendo pontos de vista improváveis e vozes dissociativas, que as formas narrativas se firmam nas últimas décadas” (GINZBURG, 2012, p.217). São vozes constrangedoras e desconfortáveis, segundo Ginzburg, pois falar do Brasil a partir de determinados olhares, como o do filho oprimido por um pai assassino, ou mesmo o de uma vítima da tortura, expõe construções narrativas que permitem interpretar o país sem movimentos totalizantes, sem verdades absolutas. São obras que elaboram percepções da contemporaneidade pautadas pelo descentramento, assim como os romances de Mussa, que abordaremos nos próximos capítulos.

De um modo diverso ao de Ginzburg, que analisa o *locus* enunciativo do narrador, Dalcastagnè (2012) aborda a imagem do autor, elaborando uma reflexão que explora a ideia de “lugar de fala” do escritor, ao debater sobre pluralidade/escrita e autoria/resistência na contemporaneidade. A professora Dalcastagnè considera o campo literário como um “território contestado”, pois “muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.7). Trata-se de um território em que se busca o poder de falar com legitimidade ou mesmo de legitimar aquele que fala, conforme a pesquisadora, causando desconforto a presença de vozes consideradas “não autorizadas”. Tais vozes “não autorizadas”



compõem relações sociais altamente hierarquizadas, organizadas segundo um “mapa de ausências”, que é formado, principalmente, por dois grandes grupos, em romances brasileiros: o dos pobres e o dos negros.

O “mapa de ausências” confirma o campo literário como um território ainda homogêneo, apesar de “contestado”, conforme a divulgação dos dados de sua pesquisa, que traça um perfil do escritor brasileiro contemporâneo:

Em todos os principais prêmios literários brasileiros (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon), entre os anos de 2006 a 2011, foram premiados 29 autores homens e apenas uma mulher (na categoria estreante, do Prêmio São Paulo de Literatura). Outra pesquisa, mais extensa – apresentada no último capítulo deste livro –, mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalísticos e acadêmicos (DALCASTAGNÈ, 2012, p.8).

A pesquisa elaborada por Dalcastagnè abrange obras que tiveram sua primeira edição entre 1990 e 2004, além de serem escritas em português por autor brasileiro (nato ou naturalizado), e publicadas por três grandes casas editoriais brasileiras (Cia das Letras, Rocco e Record), que, juntas, representavam à época em torno de 40% do faturamento global em vendas de romances. A pesquisadora informa que alguns segmentos foram excluídos, como literatura infanto-juvenil, ficção científica, literatura de autoajuda e romances rotulados como policiais. Essa exclusão se justifica, segundo Dalcastagnè, porque esses gêneros são considerados “menores” e/ou formam subcampos próprios, que já estão às margens do campo literário e, por isso, já são considerados de pouca legitimidade. Uma exceção, de acordo com a professora, foi a obra de Rubem Fonseca, que, apesar de considerada “policia”, não era incluída pela editora Companhia das Letras nas coleções de romances policiais ou de mistério. Afirmo Dalcastagnè que o julgamento implícito é o de que se trata de “literatura demais” para ser confinada a um gênero menor. “Assim, os romances de Rubem Fonseca foram incluídos na pesquisa, mas não os de Luiz Alfredo Garcia-Roza, que a mesma Companhia das Letras publicou sob o rótulo de literatura policial” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.152). Mais adiante, aprofundaremos o debate sobre esse tema, quando abordarmos o romance policial,

principalmente porque os romances de Mussa, aqui analisados como narrativas policiais, são catalogados como “romance brasileiro” e/ou “ficção brasileira”.

Interessa-nos, neste momento, a análise de Dalcastagnè acerca da ausência dos segmentos de negros e pobres enquanto lugares de discurso, ausência que, de um modo geral, “costuma ser creditada à invisibilidade desses mesmos grupos na sociedade brasileira como um todo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.147). No entanto, a pesquisadora afirma que é o observador que escolhe o que quer e o que pode ver. Um exemplo dado por ela é o problema enfrentado pelo pesquisador de literatura, pois, ao estudar um escritor ou escritora que está à margem, o pesquisador precisa, de acordo com Dalcastagnè, transferir para a obra investigada a legitimidade do pesquisador como estudioso. Ela cita o caso de Conceição Evaristo em seu início de carreira: pobre, mulher, negra, moradora da periferia de Belo Horizonte, ex-empregada doméstica. Sem a legitimidade do pesquisador, não seria possível, conforme Dalcastagnè, trazer a obra de Conceição Evaristo, como objeto de estudo, para o universo acadêmico, de forma que um mestrando ou doutorando pudesse incluí-la em sua dissertação e/ou tese. O contrário também acontece, quando, por exemplo, um autor consagrado como Guimarães Rosa é escolhido como objeto de estudo. Nesse caso, é o objeto de análise que confere importância para o pesquisador, assegurando espaços e abrindo portas.

Para acolhermos um autor/autora dissonante, temos de fazer um investimento -, o que tem seus custos. É um investimento simbólico diante de nossos pares, ou seja, outros pesquisadores reconhecidos, que podem discordar radicalmente de nossa valoração dentro da academia (em vez de estudiosos literários, passamos a ser vistos como “aquelas feministas”, “aquele pessoal dos estudos culturais”, “aquele grupo que faz sociologia da literatura”) (DALCASTAGNÈ, 2012, p.10).

Estas são reflexões importantes, que se aproximam da pesquisa de Ginzburg sobre narradores descentrados, pois Dalcastagnè demonstra dados que versam sobre uma definição dominante de literatura, circunscrita a um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão, antes mesmo de serem publicadas.

Para finalizar, gostaríamos de refletir sobre o chamado “lugar de fala”, conceito trabalhado por Dalcastagnè em sua obra, o qual diz respeito a quem fala e

em nome de quem, ou seja, ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais no espaço literário e também em outras áreas. A pesquisadora afirma que o termo chave para essa discussão é a representação, que, como sabemos, desde sempre fez parte dos estudos literários, mas que, na contemporaneidade, tem assumido novos olhares e ressonâncias, tanto políticas quanto sociais. Diferente de antes, adverte Dalcastagnè, na contemporaneidade “o que se coloca não é simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.17). Isso significa, conforme os estudos da pesquisadora, que o problema da representatividade não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Antes de tudo, “está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.18).

Dessa forma, o que se impõe nesse debate não é apenas a capacidade ou possibilidade de falar de determinados grupos, mas do controle do discurso que é elaborado pela lógica colonial, como vimos anteriormente. O que se busca é o “falar com autoridade”, ou seja, o reconhecimento de que determinado discurso tem valor, que merece ser ouvido, que está no mesmo nível que outros, de forma que a multiplicidade de pontos de vista possa enriquecer não apenas os estudos literários, mas a sociedade como um todo, já que a produção da diversidade permite expressar o mundo de diferentes maneiras. Trata-se de um debate que faz parte da perspectiva do projeto decolonial, como veremos ao analisar a trajetória do escritor Alberto Mussa, assim como os seus narradores, que oferecem ao leitor caminhos possíveis de leitura, sem hierarquia ou julgamentos.

### 1.3. *Locus* enunciativo e “lugar de fala”: reflexões sobre a imagem do escritor Alberto Mussa

Em 2015, o escritor Alberto Mussa publicou um conto autobiográfico, incluído no livro *O meu lugar*, organizado por Luiz Antonio Simas e Marcelo Moutinho. O objetivo da publicação era falar do Rio de Janeiro a partir dos diferentes bairros que

o compõem e sob a perspectiva de olhares igualmente diversos. Foram selecionados 34 escritores para esta empreitada e cada um devia ter uma relação de profunda intimidade com o “seu lugar”, ou seja, o seu bairro, além de demonstrar, segundo os organizadores, “a capacidade de observar a cidade para além do óbvio, do efêmero, do tempo cronológico” (SIMAS; MOUTINHO, 2015, p.7).

O conto de Mussa, intitulado “Laranjas e Tangerinas”, aborda o bairro do Grajaú e mantém o olhar fixo na feira que havia em frente de sua casa. O escritor nos conta que a feira acontecia existencialmente dentro de sua casa por dois motivos: o quarto dele era o que ficava na frente da casa e todas as vozes dos feirantes acabavam por acordá-lo nas manhãs de terça, e, também, porque sua mãe deixava que os feirantes entrassem pelo portão de sua casa para usar uma bica de água que eles tinham no quintal. Conta Mussa que a feira foi a sua grande iniciação:

Logo, todo aquele tumulto me acordava; e eu ficava ouvindo gargalhadas, xingamentos, discussões, provocações, cantorias. Além de histórias, naturalmente. Histórias de feirantes - tão maravilhosas quanto as que eu lia nos livros, mas imbuídas de um saber todo particular. Tive contato com personagens ao mesmo tempo reais e míticos (MUSSA, 2015d, p. 43).

#### A experiência da feira, segundo Mussa, o fez homem, pois

Tudo que veio depois, todos os fenômenos da rua que formaram a minha personalidade – o bicho, a sueca, a porrinha, a capoeira, a macumba, o Maracanã, as escolas de samba e, sobretudo, o morro do Andaraí (que é a negação do próprio Grajaú) – só se tornaram possíveis porque antes houve a feira, porque nasci na frente da barraca das laranjas e das tangerinas (MUSSA, 2015d, p. 44).

A feira, enquanto mercado público, apresenta uma confusão de vozes, um vozerio, no sentido de muitas vozes juntas. Trata-se de um local onde não há hierarquias ou permanências, o que se aproxima, em certo sentido, dos personagens em trânsito que, como veremos mais adiante, aparecem nas narrativas de Mussa. Personagens como Fortunata, Leonor, Aniceto, Páscoa, Jinga, Camundele, Tito Gualberto, Balbino Ribeira, Ângela Pacheca, Catarina Morena, Jerônima Rodrigues, entre outros. Além disso, no conto em questão, o escritor evidencia como as referências culturais africanas, afrobrasileiras e ameríndias estão presentes em sua vida, como formaram a sua personalidade. Referências que fazem parte, em grande medida, da base de seu “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”,

principalmente porque “Laranjas e tangerinas” é um relato que está intimamente ligado ao que Arfuch (2010) conceituou como espaço biográfico.

O espaço biográfico se constitui a partir de uma confluência de múltiplas formas, gêneros textuais e expectativas de leitura, conforme assinala Arfuch. Não se trata, porém, de uma somatória de textos diversos, mas de textos que constroem um horizonte de inteligibilidade para a compreensão das narrativas do eu e de seus inúmeros desdobramentos na cena contemporânea. Dessa forma, o espaço biográfico se relaciona ao viés do dialogismo bakhtiniano, à intertextualidade e à interdiscursividade, principalmente porque, ao pensarmos sobre a imagem de si que o escritor vai construindo no cenário contemporâneo, observamos que ele está imerso em entrevistas midiáticas e apresentações diversas, como feiras, palestras, cursos e outras aparições em público.

Ao longo de tais aparições, biografemas (BARTHES, 1971) são projetados, e estes passam a fazer parte da imagem fragmentária do sujeito, que hoje já não pode ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade. O biografema insere-se na crítica literária como um significante fecundo de significações, que iluminam não apenas a interpretação da obra do escritor, mas também a forma como essa obra será recebida pela crítica especializada, principalmente se atentarmos aos estudos de Edward Said acerca das *Representações do intelectual* (2005)<sup>8</sup>. De acordo com Said, o intelectual “é alguém que visivelmente representa um certo ponto de vista, alguém que articula representações a um público, apesar de todo tipo de barreiras (...) Os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão” (SAID, 2005, p.27). No entanto, não se trata de qualquer tipo de representação, pois, segundo Said, o papel público do intelectual é o de ser, primordialmente, um perturbador do *status quo*. Nesse sentido, “uma das tarefas do intelectual reside no esforço em derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação” (SAID, 2005, p.10).

---

<sup>8</sup> *Representações do intelectual* (2005) é um livro que reúne seis conferências de Said que foram transmitidas em 1993 pela BBC. São as Conferências Reith, de que participaram intelectuais europeus e norte-americanos, desde a inauguração do programa em 1948, por Bertrand Russel. Nessas conferências, Said expõe as principais marcas que um intelectual contemporâneo deveria possuir: o exílio, o amadorismo, o desapego às tradições, a marginalidade, a distância crítica e a intervenção mediadora. Segundo Milton Hatoum, tradutor da edição brasileira, *Representações do intelectual* ocupa um lugar proeminente na vasta obra de Said, “porque enlaça a vida profissional de Said – professor de literatura, pensador de cultura, crítico de música – com a militância política” (HATOUM, 2005).

Se tomarmos o exemplo do próprio Said, acusado de ser um ativista na luta pelos direitos palestinos e, segundo alguns críticos de sua atuação, desqualificado para qualquer tribuna séria ou respeitável, podemos perceber de que modo parte da crítica especializada recebeu a sua obra. Said afirma: “Fui descrito no tom pomposo e dramático do *The Sunday Telegraph* como antiocidental, e meus escritos centrados em culpar o Ocidente por todos os males do mundo, principalmente do Terceiro Mundo” (SAID, 2005, p.11). A visão que fundamenta comentários desse tipo sobre Said é baseada, principalmente, na sua origem assumidamente palestina, que era associada, muitas das vezes, à violência, ao fanatismo e ao assassinato de judeus. Ser palestino é um traço biográfico de Said, porém, muito mais do que isso, quando Said assume tal posição política, quando se coloca nesse lugar, esse biografema emite uma profusão de significados que se tornam também chave para a leitura de sua obra.

Na obra de Mussa, objeto de nosso estudo, os biografemas aparecem por meio dos frequentes “paratextos” em seus romances, como as advertências, apêndices, pós-escritos, mapas, cronologias, letras de músicas, epígrafes, dedicatórias, citações, cartas, mapa astral, notas de rodapé, agradecimentos, nota prévia, cálculo textual, lista de moradores, traduções livres, entre outras modalidades textuais. São esses paratextos, juntamente com os romances, que compõem o espaço biográfico do escritor Alberto Mussa e nos permitem analisar a imagem que o escritor constrói de si na cena literária contemporânea. Tal imagem se mescla ao *locus* enunciativo do escritor que perpassará todo o seu projeto literário, e que pode ser conferido no apêndice preparado para dar suporte à nossa análise.

Por exemplo, no romance *A hipótese humana*, em um “paratexto” antes do início da narrativa, o autor declara: “a exemplo de outros, e por exigência dos leitores, *A hipótese humana* também se baseia num obscuro caso real que, mesmo mal documentado nos arquivos da polícia, é dos mais vívidos capítulos da minha lenda familiar” (MUSSA, 2017a, p.7). Essa referência dialoga com o romance na medida em que, posteriormente, o narrador vai expor a origem do núcleo familiar da vítima do enredo policial: a origem mineira dos Baeta Neves, numa clara referência ao sobrenome do escritor.

Aliás, a origem árabe do sobrenome “Mussa” também é tratada em um dos romances do escritor, *O enigma de Qaf* (2004)<sup>9</sup>, quando o narrador explica ao leitor sobre a origem do oitavo “poema suspenso”:

Fui, assim, obrigado a revelar que não havia fontes, se o conceito se aplica apenas à matéria escrita; e que fora meu avô Nagib, ao se apaixonar por minha avó Mari, fugir de casa e embarcar clandestinamente no vapor que levava a família de Mari para o Brasil, quem trouxera, além de uma bagagem apenas constituída de livros, parte dos versos da *Qafya al-Qaf*, sabidos de cor. A essência do poema aprendi com meu avô. O resto, as lacunas que a memória do velho Nagib não reteve, recuperei de lendas colhidas em minhas peregrinações pelo Oriente Médio, e de toda a sorte de dados históricos dispersos que fui capaz de compilar (MUSSA, 2004, p.13).

Nagib David Mussa, avô do escritor e amante de literatura, que nasceu no Líbano e veio para o Brasil em 1920, é citado em algumas entrevistas pelo escritor Alberto Mussa (2006), como na entrevista realizada por Isaura Daniel e publicada pelo Portal da Agência de Notícias Brasil-Árabe (ANBA). A referência às peregrinações do narrador também dialoga com entrevistas do escritor Alberto Mussa sobre viagens ao Líbano e sobre a busca por livros e traduções dos *Poemas suspensos*, como mostraremos no apêndice. Outros biografemas são mais sutis, como o que está presente na advertência do romance *A primeira história do mundo* (2014), em que o escritor assume um viés ambíguo ao afirmar:

Embora não seja propriamente um defeito, cumpre advertir que não pude contar com a figura canônica do investigador, com o tradicional “detetive” (como se tem dito em mau português). Tal função – indispensável, consoante as convenções do gênero – terá de ser exercida diretamente por mim (MUSSA, 2014a, p.7).

A ambiguidade criada por essa advertência está no fato de que, nela, a voz do narrador se aproxima da voz do escritor, o que também ocorre no conto “De canibus quaestio” (2010), em que o narrador utiliza a técnica narrativa presente em *O Enigma de Qaf* e elabora seu discurso entremeando a história principal com paratextos. Em um dos paratextos do conto “De canibus quaestio”, podemos ver um atravessamento da figura do escritor na narração, que busca explicar a motivação da escrita daquele conto, além de brincar com o leitor ao comentar, em uma nota de rodapé, um caso curioso acerca de uma das organizadoras da publicação (Tatiana

---

<sup>9</sup> Informações mais detalhadas sobre essa e outras publicações do escritor podem ser encontradas no Apêndice desta tese.

Salém Levy) e de sua agente literária Luciana Villas-Boas. Quanto à motivação para a escrita do conto, o narrador (em fricção com a imagem do escritor) afirma que o conto “De canibus quaestio” se originou como uma resposta ao amigo filósofo e poeta tunisiano AbdelWahab Medeb, que, diante da leitura do ensaio *Meu destino é ser onça*, lhe escreveu uma carta, dizendo:

*Estimado Mussa... li impressionado e consternado o texto sobre os selvagens brasileiros de quem você diz, inclusive, descender. E passei a rezear que seu interesse pelos poetas beduínos... sobre quem discutimos com prazer e profundidade... tenha raiz numa admiração um tanto mórbida pela barbárie, pelos povos que não alcançaram a etapa histórica da civilização... (MUSSA, 2010c, p. 49).*

A carta é relativamente longa, mas a leitura do trecho acima já possibilita entender o seu tom e o seu assunto. O narrador continua a história principal e, posteriormente, interrompe para comentar sobre essa carta, explicitando a teoria geral da antropofagia, principalmente pelo viés de seu caráter metafísico e por suas funções funerária e sacrificial. Não poderíamos deixar de perceber que o conto trata de uma história tunisiana, mas, paralelamente, há um debate não apenas sobre o canibalismo, mas sobre as concepções de civilização, humanidade e barbárie, temas caros à obra de Mussa, de uma forma geral. Vale ainda citar o último trecho do conto, grafado em itálico no original:

*Se o estímulo veio da Tunísia, devo a realização deste conto à minha mãe Marlene, cujas velhas amigas na cúria metropolitana do Rio de Janeiro possibilitaram minha ida ao Vaticano e o acesso àqueles tão secretos documentos. Foi também ela quem me disse, há muito tempo, que as boas histórias são aquelas totalmente baseadas em fatos reais (MUSSA, 2010c, p.69).*

Marlene é o nome da mãe do escritor Alberto Mussa. Sobre os tais documentos citados no trecho destacado, vale dizer que o narrador do conto afirma que os documentos encontrados no Vaticano são fundamentais para consolidar a versão dos fatos narrados. Como vemos, esses paratextos funcionam como um recurso para produzir um efeito de real, um efeito de presença, como um argumento de autoridade do narrador. São textos que colaboram para a imagem que o escritor Alberto Mussa constrói de si, pois essa imagem dialoga, na nossa visão, com a posição do narrador das obras de Mussa e com o entendimento de suas obras de



uma maneira geral. Vamos retornar, dessa forma, ao conto “Laranjas e tangerinas”, que comentamos no início deste tópico.

Nesse conto, o escritor Alberto Mussa afirma que teve a sua personalidade formada pelos “fenômenos da rua”. O escritor elenca em seu texto alguns desses “fenômenos”: a feira, o jogo do bicho, a sueca, a porrinha, a capoeira, a macumba, o Maracanã, as escolas de samba e, sobretudo, o morro do Andaraí. A expressão “fenômenos da rua” nos remete, em um primeiro momento, aos estudos do antropólogo Roberto DaMatta (1997), principalmente às teses sobre a distinção entre indivíduo e pessoa, ao jeitinho/malandragem e ao “sabe com quem está falando”, pois a expressão “fenômenos da rua” faz parte da dualidade “casa versus rua”. Casa e rua, na interpretação de DaMatta sobre as relações sociais e culturais no Brasil, não seriam apenas espaços físicos, mas modos de organização social, modos de pensar a realidade, e, principalmente, posicionamentos políticos em comunidade, já que seriam determinantes para a orientação da conduta e/ou comportamento nas relações privadas (casa) e nas relações públicas (rua).

DaMatta afirma que “a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares” (DaMATTA, 1997, p.90). Podemos inferir, portanto, que o escritor Alberto Mussa se coloca no plano do mundo, dos mistérios, do movimento, da novidade, do ambíguo, e os “fenômenos da rua” seriam, nesse sentido, espaços transgressores, lugares de trocas culturais e de experiências.

No entanto, além do posicionamento de DaMatta, consideramos mais acertado encaminhar a leitura dos “fenômenos da rua” a partir do conceito de “cruzo”, cunhado por Simas (2017; 2019) e Rufino (2019). O “cruzo” é um conceito que retoma a cultura iorubá e sinaliza o devir, o movimento, o inacabado, o saliente, o não ordenado, o inapreensível. Também se aproxima da ideia de encruzilhada, pois aponta para outras possibilidades de problematização da vida, da arte e dos conhecimentos, mostrando-se como uma possibilidade de reencantamento do mundo a partir da tessitura das cosmogonias dos povos colonizados.

A prática da encruzilhada configura-se, sob nossa visão, como ato decolonial, e, por isso, não busca a simples subversão do sistema, isto é, uma mera troca de posições, mas, antes de mais nada, mira na transgressão, pois se lança para outros

caminhos. Concordamos, dessa forma, com Luiz Rufino (2019), quando este discursa sobre a dinâmica da encruzilhada nos meandros da educação, a chamada pedagogia das encruzilhadas: Rufino argumenta que “as encruzilhadas versam acerca da pluralização, e seu caráter decolonial (transgressão e resiliência) advém dos cruzos, da reivindicação da não pureza, dos efeitos de Enugbarijó e das sabedorias fronteiriças, aquelas praticadas nas frestas” (RUFINO, 2019, p.70).

Enugbarijó é Elegbara, Eleguá, Eleguara, Cariapemba, Exu: uma entidade espiritual (orixá) cultuada pelas religiões tradicionais de matriz africana, cuja função é potencializar, fazer circular, trocar e multiplicar o elemento que substancia a vida (axé). É uma entidade que fundamenta o devir, o movimento, a transformação. Tem por princípio instaurar a dúvida, a incerteza, o ritmo, o dinamismo e a mobilidade dos caminhos, que se apresentam como imprevisíveis e inacabados, assim como o espaço da feira comentado por Mussa, assim como “os fenômenos da rua”.

Exu, etimologicamente, é “esfera”, representando o próprio movimento, por não ter arestas, e, por isso, é dificilmente apreendido em sua totalidade. Talvez esse seja o motivo de ter sido “confundido” com a figura do demônio ao longo da empreitada moderna/colonial, na medida em que o *ethos* judaico-cristão pressupõe a catequização e conversão de seus súditos/fiéis, e tal processo implica em evidenciar uma suposta oposição ao “mal”, ao demônio, desprezando e não reconhecendo outras possibilidades explicativas para o mundo. Por isso, ao transfigurar Exu no demônio cristão, o colonialismo ocidental reduziu a complexidade das culturas negro-africanas, esfacelando modos de vida, visões de mundo, princípios explicativos e saberes indispensáveis para a formação de sociedades que sempre se orientaram pela diversidade como princípio ético.

De fato, se pensarmos na lógica que Mussa utiliza para construir a narrativa *O Trono da Rainha Jinga*, veremos que há um deslocamento conceitual em relação ao que se considera uma representação da personagem negra na literatura brasileira, pois o escritor busca se distanciar dos estereótipos e das hierarquias subjacentes a tais estereótipos. Vale analisar, dessa forma, o pós-escrito “Como escrevi *O Trono da Rainha Jinga*”, publicado na revista *História Social da Língua Nacional: Diáspora Africana*, em 2014. Mussa conta que uma das experiências mais impressionantes de sua história de leitor foi a descoberta, aos 15 anos, do poema narrativo *A cachoeira de Paulo Afonso*, de Castro Alves. O poema estava em um livro de seu pai que

reunia a obra completa do poeta e Mussa comenta que aquele texto soava muito original, apesar de ter um enredo simples. O romancista conta:

Impressões de leitura, ainda mais as da juventude, se explicam muito mal. Mas acredito hoje compreender aquele espanto: eu nunca tinha lido narrativa brasileira (fosse poesia épica ou prosa propriamente dita) que atribuísse a personagens negras, a escravos, valores éticos idênticos aos dos heróis e heroínas românticos. Na *Cachoeira de Paulo Afonso*, Maria e Lucas tem a mesma nobreza de sentimentos, os mesmos valores morais e a mesma beleza de qualquer das personagens brancas de Macedo ou Alencar. Nunca a literatura oitocentista e mesmo em quase todo o século XX um escravo de sexo masculino foi descrito como belo. Muito ousado, aquele Castro Alves (MUSSA, 2014c, p.159-160).

Segundo Mussa, a lembrança dessa experiência de leitura se agrega à construção de sua narrativa *O Trono da Rainha Jinga* na medida em que expõe uma característica marcante na recepção da literatura brasileira: a tendência a, quando não há referência à cor da pele dos personagens, presumirmos que seja branca. O inverso ocorre com as personagens negras, afirma Mussa, que são quase sempre identificadas pela cor da pele, além de deixarem de ser mencionadas pelo nome ao longo da narrativa, para serem “o negro” ou “a mulata”. Seu intuito seria, assim, evitar sistematicamente esse processo distintivo ao escrever as suas narrativas. No entanto, Mussa ressalta que

Problema mais difícil de resolver é o dos estereótipos. Dizem os especialistas que todo estereótipo tem um fundo de verdade. Pode ser. E de fato seria inverossímil tratar uma personagem como Chica da Silva (que pode ser lançada facilmente no conjunto das “mulatas” sensuais e permissivas da literatura brasileira) retirando dela todo viés erótico. Da mesma forma, criar literariamente um capoeira sem nenhum traço do “malandro” seria quase impossível (MUSSA, 2014c, p.162).

Deste modo, Mussa afirma que utilizou a estratégia de aproveitar o “fundo de verdade” sem cair na estereotipia elementar, acrescentando à caracterização dos personagens aspectos originais, como, por exemplo, a atribuição de distinção intelectual a personagens negros. Mussa afirma, em seu pós-escrito, que buscou atribuir ficcionalmente à rainha Jinga um pensamento cosmogônico, que se baseou em uma releitura feita pelo escritor acerca de um mito quimbumbo, uma das mais importantes etnias africanas que atuaram na formação da cultura brasileira. Esta foi a grande pretensão de originalidade de *O Trono da Rainha Jinga*, segundo o escritor, pois “as grandes referências mitológicas insertas na literatura brasileira são

esmagadoramente bíblicas ou greco-latinas, como as de todo o mundo ocidental. Mesmo quando há alguma tradição africana, ficamos limitados à herança jeje-nagô dos condoblés” (MUSSA, 2014c).

Promover essa transgressão no modo como os negros são representados na literatura brasileira reforça a fala de que a personalidade de Mussa foi formada pelos “fenômenos da rua”, pois a “encruzilhada” possibilita a rasura, mas não como ato de interdição, e sim como movimento de cruzo, isto é, de emergência de outras formas possíveis, principalmente porque Exu opera e reivindica a noção de que o conhecimento é diverso e corresponde à pluralidade de formas de ser no mundo. Uma perspectiva bem diferente da parcialidade de um modelo que se quer único e universal, como o projeto moderno/colonial, que busca reduzir a complexidade do mundo a partir de seu ponto de vista, ocasionando o desencante de outros saberes, transformando-os em subalternizados.

Aliás, encantar/desencantar é uma perspectiva importante para a nossa leitura dos romances de Mussa, como veremos. Como afirma Rufino, ser vivo é estar em condição de encanto, de pujança, de reivindicação da presença como algo possível. “A morte, nesse sentido, não está vinculada simplesmente aos limites da materialidade, mas se inscreve como escassez, perda de potência, desencante e esquecimento” (RUFINO, 2019, p.15). Na verdade, no discurso colonial, o corpo colonizado foi visto como um corpo destituído de vontade, voz e subjetividade, pronto para servir, como afirma Hooks (1995). Um corpo morto, desencantado.

Dessa forma, *O Trono da Rainha Jinga*, narrativa que inaugura o “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”, compõe uma faceta importante da imagem de si que o escritor Alberto Mussa constrói em seu fazer literário: além de demonstrar interesse pelas cosmogonias não ocidentais, o escritor busca reforçar que a elite intelectual brasileira tem uma dívida com o patrimônio humanístico dos povos africanos, indígenas e ciganos.

O intuito de inserir ficcionalmente as cosmogonias não ocidentais também aparece no pós-escrito “Como escrevi *O enigma de Qaf*”, publicado na segunda edição da narrativa, que contou ainda com um prefácio elaborado pela professora Walnice Nogueira Galvão. Mussa afirma que, quando começou a carreira de escritor, tinha a consciência de que sua ficção estaria vinculada à história do Brasil, à cultura popular e às grandes cosmogonias africanas e ameríndias.

Não era um projeto nacionalista, na acepção vulgar do termo, como pode parecer; mas uma consequência natural da minha história afetiva – o convívio das ruas, na zona norte do Rio de Janeiro; a ligação familiar com as escolas de samba; a experiência transcendente dos terreiros de umbanda e candomblé – conjugada aos interesses intelectuais surgidos durante minha passagem pela faculdade de Letras da UFRJ: as línguas africanas e indígenas e sua correspondente etnoliteratura (MUSSA, 2013d, p.259).

Também nesse pós-escrito Mussa reafirma sua relação com a “rua” quando cita “o convívio das ruas”. No entanto, vale destacar que, ao explicar racionalmente sobre como *O enigma de Qaf* foi escrito (o desenvolvimento de cada capítulo, a tradução dos “poemas suspensos”, o assunto do enigma, a perspectiva do narrador), o escritor Alberto Mussa ressalta que o encontro com a poesia beduína foi ocasional, “acidental”, como prefere mencionar. De acordo com Mussa, no período em que concluía os contos de *Elegbara*, ele tinha a ambição de conhecer todos os clássicos da literatura universal, e, por isso, não demorou que uma antologia de poesia árabe (tradução francesa) parasse em suas mãos. Essa antologia lhe causou um impacto tão intenso que o levou a buscar aprender o idioma árabe para ler os poemas no original. Declara Mussa: “insisto na causalidade desse fato porque a etimologia do meu sobrenome pode sugerir nessa busca alguma espécie de etnicidade ou resgate de raízes ancestrais. Não foi o caso: minha agenda de leitura iria me conduzir, cedo ou tarde, àquele encontro (MUSSA, 2013d, p.260).

Ao destacar o afastamento do escritor relativamente a uma suposta busca por raízes ancestrais, esse relato sobre a construção de *O enigma de Qaf* ilumina uma outra característica que Mussa vem construindo acerca de sua imagem: a erudição. A ambição por “conhecer todos os clássicos da literatura universal” se relaciona a um outro texto do escritor intitulado *Decálogo do leitor* (2016). Dos dez mandamentos do decálogo, citaremos apenas dois:

II - Comece a ler desde cedo, se puder. Ou pelo menos comece. E pelos clássicos, pelos consensuais. Serão cinquenta, serão cem. Não devem faltar *As mil e uma noites*, Dostoiévski, Thomas Mann, Balzac, Adonias, Conrad, Jorge de Lima, Poe, García Márquez, Cervantes, Alencar, Camões, Dumas, Dante, Shakespeare, Wassermann, Melville, Flaubert, Graciliano, Borges, Tchekhov, Sófocles, Machado, Schnitzler, Carpentier, Calvino, Rosa, Eça, Péric, Roa Bastos, Onetti, Boccaccio, Jorge Amado, Benedetti, Pessoa, Kafka, Bioy Casares, Asturias, Callado, Rulfo, Nelson Rodrigues, Lorca, Homero, Lima Barreto, Cortázar, Goethe, Voltaire, Emily Brontë, Sade, Arregui, Verissimo, Bowles, Faulkner, Maupassant, Tolstói, Proust,

Aufran Dourado, Hugo, Zweig, Saer, Kadaré, Márai, Henry James, Castro Alves.

VII - Na natureza, são as espécies muito adaptadas ao próprio hábitat que tendem mais rapidamente à extinção. Prefira a literatura brasileira, mas faça viagens regulares. Das letras europeias e da América do Norte vem a maioria dos nossos grandes mestres. A literatura hispano-americana é simplesmente indispensável. Particularmente os argentinos. Mas busque também o diferente: há grandezas literárias na África e na Ásia. Impossível desconhecer Angola, Moçambique e Cabo Verde. Volte também ao passado: à Idade Média, ao mundo árabe, aos clássicos gregos e latinos. E não esqueça o Oriente; não esqueça que literatura nenhuma se compara às da Índia e às da China. E chegue, finalmente, às mitologias dos povos ágrafos, mergulhe na poesia selvagem. São eles que estão na origem disso tudo; é por causa deles que estamos aqui (MUSSA, 2016b, p.389-393).

Como vemos, são extensas as referências literárias de Alberto Mussa. E são vastas as obras que o escritor indica, em seus mandamentos, para que alguém possa se tornar um bom leitor. A visão de um intelectual/escritor erudito perpassa a imagem do escritor porque Mussa sempre repete em suas entrevistas e palestras que suas tramas são “cerebrais”. Incontáveis são as vezes em que esse termo é usado pelo escritor, principalmente quando surge uma aproximação de sua literatura com a ficção de Borges ou Casares. Por “cerebral” podemos entender “racional”, já que Mussa afirma planejar meticulosamente os seus romances, com fichas de personagens, planilhas, mapas, referências, antes de iniciar a escrita propriamente dita. As tramas cerebrais também estão ligadas à presença em sua ficção da ideia de razão, da geometria, de teorias científicas e matemáticas. Comentando sobre um dos contos de *O movimento pendular*, Mussa afirma:

No caso de “O enredo circular” parti da figura do círculo para imaginar um encadeamento de histórias, em que uma fosse uma leve modificação da outra (ou seja, uma versão da outra), de maneira que ao final voltássemos à história inicial. Já a relação entre a geometria e a narrativa fantástica é que ambas têm regras muito rigorosas embora constituam universos naturalmente inexistentes. Isso é óbvio em relação à ficção fantástica, mas pouca gente se dá conta de que quase toda a matemática é um exercício de abstração, é um mundo construído artificialmente, fantasticamente (e basta pensar que o ponto, a reta ou o círculo são elementos impossíveis na natureza). Gosto muito desses desafios, desses estímulos: criar uma narrativa que reproduz implicitamente um conceito matemático (MUSSA, 2013a, p.181).

Vale ainda retomar a fala do escritor sobre a forma como tomou conhecimento dos poemas beduínos. Essa causalidade destacada pelo escritor pode ser entendida ainda como uma tentativa de Mussa de se distanciar de uma das vertentes da

literatura brasileira contemporânea: a autorreferência. Apesar de negar uma “busca por ancestralidade”, *O enigma de Qaf* habilitou o escritor Alberto Mussa a participar de variados eventos sobre a cultura árabe, como entrevistas, palestras, feiras, cursos, entre outros. Um exemplo é a participação do escritor como um dos professores do curso “Panorama da Cultura Árabe” que o Instituto da Cultura Árabe (ICArabe) promoveu em 2006, realizado na Câmara de Comércio Árabe Brasileira, em São Paulo. Essas atividades foram tão constantes desde a publicação, em 2004, de *O enigma de Qaf*, que o escritor afirmou recentemente que:

Quando escrevi *O enigma de Qaf*, comecei a ser rotulado como um autor árabe, um representante árabe na cultura brasileira. Jornalistas queriam me entrevistar sobre os conflitos na faixa de Gaza, sobre a política da Síria, sobre a perseguição aos muçulmanos na Índia etc. E eu não sou árabe, nem muçulmano: sou neto de libaneses e palestinos, e que eram cristãos ortodoxos, apenas isso. Nunca aprendi árabe quando criança; meu pai não falava árabe, por exemplo. Fui estudar mais tarde, quando todos os velhos já estavam mortos, depois de um deslumbramento que tive quando conheci a poesia pré-islâmica, dos beduínos do deserto. Essa mitologia árabe pré-islâmica se somou às outras duas que costumam me inspirar: a ameríndia e a afrobrasileira. Mas o rótulo de árabe me intimidou; e eu passei a evitar tudo que fosse árabe, na minha literatura. (MUSSA, 2018c)

Esta entrevista refere-se ao seu último romance, *A biblioteca elementar*, publicado em 2018. A pergunta que motivou esse comentário de Mussa se relaciona a uma explicação sobre um dos agradecimentos que o escritor fez ao final da narrativa: “agradeço ao amigo Wail Saddiq Hassan, por estimular minha reconciliação com o infinito imaginário da cultura árabe” (MUSSA, 2018a, p.191). O escritor Alberto Mussa explica na entrevista que a reconciliação se deu pela apropriação de certa noção estética da cultura árabe e sua inserção na trama da narrativa que se passa no Rio de Janeiro.

Uma declaração de Mussa que reforça nosso entendimento de que o escritor busca distanciar-se da autorreferencialidade da narrativa contemporânea é a seguinte:

Acho que *O Enigma de Qaf* é importante do ponto de vista de ser uma porta de entrada para um universo diferente, muito rico, esquecido, inclusive, no próprio mundo árabe. Ele possibilita uma viagem, que é o que eu gosto de fazer. Em todos os meus livros há, de certa forma, uma busca de uma coisa distante de mim. Não consigo escrever sobre mim, não consigo falar sobre uma experiência pessoal, sobre minhas angústias pessoais. O que me estimula a escrever é realmente uma vontade de fabular, de criar, de entrar num universo que seja distante, histórico, antropológico, mas distante de mim. Não conseguiria escrever um livro ambientado no tempo presente,

escrevendo uma angústia que eu sinta. Não quer dizer que eu não tenha angústias ou que não goste de livros assim, mas acho que, como autor, não conseguiria me colocar dessa forma. Uma vez, usei uma frase que reflete um pouco isso. Se eu tivesse escrito um manifesto antropofágico, diria: “Só me interessa quem não sou eu”. (MUSSA, 2006b, p.149).

Essa frase também se repete muito no repertório do escritor: “só me interessa quem não sou eu”. Apesar de se tratar de uma provocação a alguns críticos que rotulam a sua literatura de “exótica”, o escritor explica que, na verdade, a sua matéria prima vai ser sempre a busca desse outro, “que não deixa de ser eu mesmo, porque eu sempre fui um pouco outro (...) A ideia do outro, de uma busca do outro mais radical, que vai além do folclórico, do superficial da cidade, do carioca, vai no sentido de perceber essas diferenças mais profundas” (MUSSA, 2016c, p.306).

As “diferenças mais profundas” se relacionam às mais variadas formas de percepção da realidade, ao contato e interação com o outro; e à forma como esse outro explica a existência a partir de sua própria perspectiva. Culturalmente, as “diferenças mais profundas” são as cosmogonias de cada povo, isto é, aqueles relatos míticos que fundamentam a origem dos seres e das coisas. A busca pela alteridade perpassa toda a literatura de Alberto Mussa, desde as narrativas de ficção a textos críticos/analíticos mais acadêmicos, como pode ser conferido no apêndice. Uma busca que se relaciona ao que o escritor chamou de “ancestralidade cultural”, como na seguinte afirmação, ao ser questionado sobre influências culturais em sua literatura:

Acho que as histórias dos nossos antepassados têm influência na nossa formação, na maneira de ver o mundo, na criação de uma coisa que é uma mitologia pessoal. Isso sempre me trouxe uma curiosidade. Não consegui comprovar que tive ascendentes que foram escravos no Brasil. Mas sempre me identifiquei com as heranças mais imediatas e reconhecíveis que estão na sociedade brasileira. A umbanda, o candomblé, a capoeira, o samba. De certa maneira é uma ancestralidade que reivindico como uma ancestralidade civilizatória, cultural (MUSSA, 2017c).

O diálogo com o outro a partir da mitologia está presente também em *Meu destino é ser onça* (2009). No texto de abertura da obra – um ensaio que buscou restaurar o mito tupinambá –, o escritor faz a seguinte dedicatória: “aos meus anônimos antepassados, fundadores da minha linhagem materna, que – nos seus tempos de glória – mataram e comeram muitos inimigos” (MUSSA, 2009). A referência à linhagem materna se justifica porque, no texto de abertura da obra, no qual Mussa explica a sua abordagem de pesquisa e também informa dados sobre o



tronco linguístico dos tupinambás, de sua cultura e ocupação do território brasileiro, o escritor revela que, por exames de DNA, descobriu que possui linhagem materna ameríndia. Explica Mussa que esses exames fazem parte de estudos genéticos recentes, comandados por Sérgio Danilo Pena, que demonstraram que cerca de 33% dos brasileiros autodenominados “brancos” descendem diretamente de uma antepassada indígena, por linha materna. Entre os classificáveis como “negros”, esse percentual é de 12%. Assim, pelos dados da pesquisa expostos por Mussa, aproximadamente 20% dos brasileiros possuem antepassados indígenas.

No entanto, Mussa contesta esse percentual, argumentando que se deve somar a ele a possibilidade de os pais dos indivíduos também descenderem de indígenas, além de somar também os 4 avós, e ainda os bisavós, o que leva o escritor a afirmar que “no Brasil, a probabilidade de alguém ser descendente de índios é muito alta, talvez muito próxima de 100% - já que o processo miscigenatório que deu origem ao fenômeno começou no século 16, bem antes da geração dos nossos bisavós” (MUSSA, 2009c, p.22). De posse dessa afirmação, Mussa conclui que, na verdade, os tupinambás não estão extintos, do ponto de vista biológico; o que se extinguiu foi a cultura tupinambá, tal como existia no século XVI. Dessa forma, argumenta o escritor: “Não sei o que é ainda é necessário fazer para que as pessoas compreendam isso – que não estamos aqui faz apenas cinco séculos, mas há uns 15 mil anos. Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil” (MUSSA, 2009c, p.22).

Ao assumir suas referências culturais em entrevistas, relatos, palestras e conferências, e ao trabalhar em suas narrativas com essas referências – pois as populações que protagonizam suas narrativas são os africanos, os afro-brasileiros, os indígenas, os ciganos e, principalmente, os brasileiros –, o escritor Alberto Mussa acaba por evidenciar um movimento de busca por laços culturais e históricos que possibilitem a construção de sua identidade e do sentimento de pertencimento a determinadas culturas. São esses laços culturais e históricos que formam a sua imagem enquanto escritor. A busca por tais laços também se evidencia em uma declaração de Mussa dada em entrevista ao blog da editora Record acerca de seu romance *A biblioteca elementar*, em que é questionado sobre a sua preferência por uma personagem feminina:

Declarei isso no romance, que prefiro Leonor às outras. Mas no fim do livro acabo me traindo e divido essa paixão entre outras três: Bernarda, Ângela e Páscoa. Cada uma delas tem um encanto diferente. Mas em Leonor há algo um tanto sutil: em tese, ela não pertence a nenhum lugar, com precisão, porque a mãe não era cigana, mas mameluca. Leonor é a brasileira essencial, ou um símbolo da brasilidade, que é o não pertencimento. A construção de sua identidade se faz posteriormente, por decisão e esforço pessoais. Não é completamente herdado. É construído. Me identifico muito com essa maneira de ser (MUSSA, 2018c).

A ideia de compreender a cultura, principalmente a brasileira, como algo não completamente herdado é fundamental para entender como o escritor se posiciona: há um esforço pessoal para construir sua identidade cultural. Esforço que se traduz, na obra de Mussa, por meio de uma perspectiva diversa daquela engendrada pelo discurso da historiografia oficial, principalmente os discursos colonialistas e imperialistas. Assim, o percurso de Mussa elencado no apêndice, isto é, seus interesses, seus projetos, suas publicações e áreas de atuação, em conjunto com os relatos que acabamos de analisar, permitem refletir sobre a imagem que o escritor Alberto Mussa constrói de si: a de um escritor erudito que busca lidar com as heranças e referências culturais que formam a identidade brasileira. No entanto, essa busca acaba por atingir um objetivo mais amplo: promover uma reescritura da historiografia oficial de populações que foram massacradas e alijadas dos centros de poder ao longo dos processos de colonização imperialista, como africanos, afro-brasileiros, indígenas e ciganos.

A imagem que Mussa constrói de si como escritor se dirige, em nossa visão, à formação de uma identidade cultural constituída por povos colonizados pelo sistema-mundo moderno/colonial e que, por isso mesmo, constitui uma visão ampla do *ethos* identitário brasileiro. Nesse sentido, o debate sobre “lugar de fala”, como discorremos anteriormente, se complexifica, na medida em que não se trata apenas de pensar nas experiências mais diretas do escritor, mas de vivências do processo de colonialidade pelo qual o país passou/passa.

Na verdade, tratar o “lugar de fala” como circunscrito ao corpo é uma das armadilhas ao se manejar esse conceito, como nos mostra Gomes (2019), ao assinalar que a ideia do “lugar de fala” tem sido utilizada nos últimos tempos de forma equivocada por parte de grupos mais radicais engajados na luta política, na medida em que o “lugar de fala” se tornou, para esses grupos, na visão de Gomes, “tanto um discurso sobre direitos de autorrepresentação por parte de minorias (“nós

podemos falar em nosso nome e de nossas coisas”), quanto uma reivindicação de reconhecimento da autoridade de uma determinada minoria para falar sobre determinados temas e protagonizar determinadas ações” (GOMES, 2019). Essa visão extremista afasta, segundo Gomes, as intenções originárias do conceito, que se baseiam na crítica às pretensões universalistas dos discursos sociais, como a revelação de que todo discurso é situado e traz consigo marcações, de toda a natureza, que configuram a posição social de quem fala.

Tal visão extremista acaba por aproximar o conceito de “lugar de fala” ao argumento *ad hominen*. Os argumentos *ad hominem* são falácias que buscam desqualificar quem fala para não precisar discutir o teor do que diz o interlocutor. Seria como afirmar que a posição social de determinado indivíduo torna as suas proposições verdadeiras e válidas de forma automática, criando uma relação entre as características pessoais de quem argumenta e a veracidade e validade dos argumentos apresentados. Podemos exemplificar com o relato de Medeiros (2017), quando inicia o texto de sua pesquisa da seguinte forma: “Por que um homem branco de classe média escolhe escrever uma tese sobre mulheres periféricas, muitas delas negras?” (MEDEIROS, 2017, p.23). Medeiros informa que esta pergunta lhe foi feita inúmeras vezes nos anos que antecederam a escrita final de seu trabalho de doutoramento, tanto nos espaços acadêmicos em que apresentava resultados parciais da pesquisa quanto pelas interlocutoras no decorrer da pesquisa de campo. Seu tema era o associativismo de mulheres nas periferias da Zona Leste de São Paulo e a sua relação com a educação não formal.

Djamila Ribeiro (2017), que trata do conceito “lugar de fala” a partir de uma análise feita acerca do movimento feminista, principalmente o percurso intelectual e de luta das mulheres negras, analisa que o movimento feminista vive um dilema há muitas décadas: enfrentar a universalização da categoria mulher. Em sua argumentação, o debate sobre as várias possibilidades de ser mulher, levando em conta outras intersecções, como raça, orientação sexual e identidade de gênero, já vem acontecendo há décadas, porém invisibilizado, porque as interlocutoras são, em sua maioria, negras e de países periféricos. É importante destacar, na argumentação de Ribeiro, o seu afastamento do argumento *Ad hominen*, principalmente quando ela afirma que

Não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringe oportunidades. Ao ter como objetivo a diversidade de experiências, há a consequente quebra de uma visão universal. Uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social (RIBEIRO, 2017, p.34).

Djamila continua:

Reduzir a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala somente às vivências seria um grande erro, pois aqui existe um estudo sobre como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade. O fato de uma pessoa ser negra não significa que ela saberá refletir crítica e filosoficamente sobre as consequências do racismo. Inclusive, ela até poderá dizer que nunca sentiu racismo, que sua vivência não comporta ou que ela nunca passou por isso (RIBEIRO, 2017, p.37).

A visão estrutural que perpassa o conceito “lugar de fala” é fundamental, como destaca Ribeiro, pois coaduna-se com a perspectiva decolonial, principalmente porque, como destacam Joaze Bernardino-Costa (2019), Nelson Maldonado-Torres (2019) e Ramón Grosfoguel (2019), uma das preocupações centrais dos trabalhos sobre descolonização e decolonialidade é a perspectiva epistemológica, na medida em que a colonização do saber é produto de um longo processo de colonialidade que continuou reproduzindo as lógicas econômicas, políticas e cognitivas da existência, da relação com a natureza, etc. que foram forjadas no período colonial. Nesse sentido, faz-se necessário destacar o pensamento de Walter D. Mignolo (2013) acerca de como a perspectiva epistemológica se relaciona aos modos de existir, pensar e agir concebidos sob a lógica da modernidade/colonialidade. Afirma Mignolo:

Não há outra maneira para explicar a maneira como somos e pensamos senão pela ancestralidade. A ancestralidade europeia, por exemplo, deita raízes na Grécia e em Roma, em suas memórias, suas línguas e em seus conhecimentos. De modo que os indígenas europeus (e digo bem, os europeus são indígenas segundo a definição de indígena e indigeneidade em qualquer dicionário sério) constroem seus modos de existir, pensar e agir segundo sua própria ancestralidade. A partir do Renascimento, a ancestralidade dos indígenas europeus foi se universalizando, e já não se conceberam mais como indígenas, mas como o Homem, como a Humanidade. Na medida em que começaram a conquistar o mundo, descobriram outros indígenas (na América, na Ásia e na África). Para diferenciar-se deles, acentuaram a universalidade do Homem, do Ser Humano, que eram eles, em relação aos “Indígenas”, aqueles que deviam ser civilizados. Aí temos um exemplo cabal de como funciona a diferença colonial (MIGNOLO, 2013, p. 24).

Trata-se, como vemos, de romper com os pensamentos eurocentrados, gravados nas mentes e corpos dos povos subalternizados por gerações e gerações, como se aqueles pensamentos fossem os únicos conhecimentos válidos. Ao mesmo tempo, busca-se incorporar, resgatar ou mesmo reconstruir/reler as epistemologias autóctones, que foram violentamente destroçadas pelo colonialismo. É a partir dessa intenção discursiva, em nossa leitura, que o escritor Mussa elege a narrativa policial para contar suas histórias. Como veremos no próximo subcapítulo, o romance policial é um gênero textual essencialmente moderno, surgido no século XIX, que possui raízes no cotidiano das cidades, no avanço da ciência, imprensa e fotografia. Porém, muito mais do que salientar possíveis subversões do gênero realizadas por Mussa, interessa-nos elencar no estudo sobre a literatura policial a intenção discursiva do enunciado em cada fase do gênero, isto é, o ponto de vista, o *locus* enunciativo, pois isso permitirá refletir sobre a obra de Mussa, sobre os significados que a forma policial pode construir para uma reflexão decolonial.

#### **1.4. Ponderações sobre a intenção discursiva do romance policial**

Sucesso de vendas e de público desde o final do século XIX e, principalmente, ao longo de todo o século XX, a narrativa policial tem, por consenso, o marco histórico do gênero com a publicação do conto “Os assassinatos da Rua Morgue”, em 1841, por Edgar Allan Poe. A história conta como o detetive C. Auguste Dupin desvendou, utilizando o pensamento lógico dedutivo, o mistério do assassinato de duas mulheres na Rua Morgue, em Paris. Esta é a gênese da literatura policial, que seguiu com dezenas de outros escritores pelo mundo, sendo os mais conhecidos pelo público leitor Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Stanley Gardner e William Irish. No Brasil, são ícones do gênero os escritores Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza.

O conto “Os assassinatos da Rua Morgue” é, segundo o escritor Jorge Luis Borges (1979), um dos grandes legados que Poe deixou para a literatura moderna, pois, na perspectiva do escritor argentino, Poe criou o leitor de ficções policiais, na

medida em que apresentou o método lógico dedutivo no interior da narrativa, conferindo ao leitor a possibilidade de refletir sobre as suas suspeitas, a sua incredulidade e as suas desconfianças, potencialidades que já estavam latentes no leitor da época de Poe (BORGES, 1979, p.64). Na verdade, esse leitor é diferenciado porque foi engendrado por uma época de grandes transformações históricas e culturais, como o desenvolvimento de uma civilização urbana, a formação da polícia e da imprensa, o consumo dos jornais e dos folhetins. São transformações que devem ser levadas em consideração para entender o aparecimento da narrativa policial, como afirmou Sandra Lúcia Reimão (1983; 2005).

Trata-se, assim, de um leitor que estava em contato com ideias que vinham sendo desenvolvidas desde o Renascimento, como o racionalismo cartesiano e o antropocentrismo, que buscavam o avanço da ciência e da razão, em detrimento das verdades reveladas pela fé religiosa. Ideias que se intensificaram a partir do “Século das Luzes”<sup>10</sup>, e, posteriormente, no século XIX, tiveram o Positivismo como doutrina filosófica mais relevante, principalmente com os escritos de Auguste Comte e Stuart Mill. Aliás, foram os ideais positivistas que mais influenciaram o surgimento da narrativa policial, principalmente se levarmos em consideração a Lei dos Três Estados, de Comte, que prevê que a humanidade passaria por três estados ou estágios. O primeiro seria o estágio teológico, o segundo seria o metafísico e o último estágio seria o positivo, o científico. O último, afirma Comte, seria o estágio de plenitude da humanidade, consagrando a cientificidade como o ápice do ser humano em controlar os fenômenos naturais e sociais.

O leitor da narrativa policial, nesse primeiro momento, é o sujeito moderno, que foi engendrado pelo movimento histórico e cultural iluminista. Um sujeito centrado, unificado e dotado das capacidades da razão, aquele que assiste às revoluções científicas e acredita que o avanço tecnológico confere ao homem as aptidões para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da natureza, assim como Auguste Dupin, um detetive cerebral, que buscava a lógica matemática para desvendar os crimes. Na verdade, na virada do século XVIII para o século XIX, o próprio homem também era objeto da ciência, e o mundo se apresentava como um grande laboratório, em que tudo se podia explorar e descobrir.

---

10 De acordo com Abrão (1999), o século XVIII, o “século das luzes”, ficou conhecido pelo movimento histórico e cultural denominado Iluminismo, cuja intenção principal era “combater as trevas e o obscurantismo, seja ele filosófico, religioso, moral ou político” (ABRÃO, 1999, p.249).

Outra grande virtude de Poe, conforme Borges, foi a de considerar a literatura como uma operação da mente, e não do espírito. Esse movimento de conceber a literatura como uma operação intelectual tornou Poe uma grande referência para a literatura na atualidade, segundo Borges, na medida em que essa atitude “opõe-se a toda uma tradição anterior, que via na poesia uma operação do espírito” (BORGES, 1979, p. 65), como o caso da Bíblia e de diversas Teogonias espalhadas pelas mais variadas culturas e lugares. Segundo Borges, Poe nos deixou poucos contos policiais, mas eles são significativos, pois os seus variados argumentos foram expandidos e recriados pelos escritores que o seguiram. No entanto, ressalta Borges:

Poe não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico se quiserem, mas um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação; de ambas as coisas, por certo, mas sobretudo da inteligência (BORGES, 1979, p.69).

Com essas palavras, Borges estava afirmando que os crimes arquitetados por Poe são baseados em questões totalmente fictícias, e são descobertos por um raciocinador abstrato, e não através de denúncias ou de descuidos dos criminosos. Por isso, de acordo com Borges, o gênero policial não se impunha uma intenção realista, de caráter documental e/ou descritivo de espaços e camadas sociais, mas era um gênero intelectual, principalmente por seu total desprezo pelo papel da polícia, na medida em que o detetive era um amador, alguém que não se preocupava com recompensas e era alheio ao crime. Borges afirma ainda que, no momento em que ele escrevia sobre Poe, os anos 1970<sup>11</sup>, o gênero policial tinha decaído muito, pois enveredara pelo caminho realista, com efusões de sangue e violência, deixando a origem intelectual esquecida. Essa crítica de Borges é direcionada ao que ficou conhecido como policial *noir*, uma nova forma ou escola do

---

11 O texto de Borges sobre a narrativa policial foi publicado em 1979, e constituía a transcrição de uma das conferências realizadas em 1978 na Universidade de Belgrano. Com a perda gradual da visão, Jorge Luis Borges (1899-1986) foi recorrendo cada vez mais à palavra falada para transmitir e partilhar com o público os temas que mais obsessivamente ocuparam o seu pensamento, conforme explica Avelino José Porto, reitor da referida Universidade. Por isso, como forma de homenagear o importante escritor e pensador argentino, que completara oitenta anos em 1979, essa Universidade reuniu em livro cinco conferências de Borges em que ele discorre sobre temas caros à sua obra. São eles: o livro, a imortalidade, Emanuel Swedenborg, o conto policial e o tempo. Em nossa pesquisa, destacamos a conferência sobre a narrativa policial, em que Borges debate não apenas sobre o gênero policial, mas principalmente sobre o legado que Edgar Allan Poe deixou para a literatura moderna.

romance policial, forma esta que nasceu nos Estados Unidos pouco depois da Primeira Guerra Mundial.

O policial *noir* tem por pressuposto, conforme os estudos estruturalistas de Todorov, a fusão das duas histórias que são essenciais ao gênero, isto é, a história do crime e a história de como o leitor e/ou narrador tem conhecimento desse crime e da sua investigação. No policial de enigma, que é o elencado por Borges como o policial por excelência, aquele filiado ao que Poe realizou, essas duas histórias acontecem em momentos distintos, mas, já no policial *noir*, elas estão fundidas, uma vez que a narrativa da investigação coincide com a ação, e, por isso, não há memórias ou elucubrações do narrador, tampouco um ponto de chegada já definido no momento da narração. Na verdade, não sabemos nem se o detetive chegará vivo até o final da história, pois “a prospecção substitui a retrospectiva”, afirma Todorov (2013, p.98).

Com o policial *noir*, temos uma nova forma de realizar a articulação da narrativa, isto é, da forma como é construída a relação do detetive com o crime, na medida em que ele se encontra imerso na trama, na qual o predomínio da violência e do submundo o deixa totalmente imbricado nos acontecimentos. Do mesmo modo, se, no primeiro momento do romance policial, quem narrava a história era o assistente do detetive, no policial *noir* é o próprio detetive quem assume a voz narrativa, mostrando-se como um personagem que se envolve com o crime, que bate, que apanha, que não tem mais assistente, que não faz digressões e privilegia o diálogo rápido, curto, frio, rude e repleto de sarcasmo.

Os caminhos que o policial *noir* toma, em contraposição ao policial de enigma, indicam uma crítica ao momento histórico e cultural que o homem vivia naquele momento, como a descrença na premissa positivista da ciência e no sujeito cartesiano de uma forma geral, na medida em que o homem assistiu às grandes guerras mundiais e à recessão financeira, e, enfim, acabou por atestar a forma como a tecnologia também pode ser usada para a destruição em massa. Trata-se de uma crítica, uma desconfiança, um desencanto com relação aos ditames científicos, como ressalta Sandra Lúcia Reimão (1983). A esse respeito, P. D. James<sup>12</sup>, escritora de sucesso de romances policiais, assinala que

---

12 Phyllis Dorothy James (1920-2014) foi uma importante escritora britânica de ficção policial, criadora do inspetor Adam Dalgliesh. Sua obra foi amplamente premiada e recebeu várias adaptações para a TV e o cinema.



Enquanto os detetives bem-nascidos e impecavelmente corretos da Era Dourada entrevistavam cortesmente seus suspeitos em salas de estar de casas de campo, escritórios de clérigos rurais e gabinetes de acadêmicos de Oxford, do outro lado do Atlântico os escritores de crime encontravam material e inspiração em uma sociedade bem diferente e escreviam a respeito numa prosa coloquial, viva e memorável (JAMES, 2012, p.73).

A “Era Dourada” a que a escritora faz referência é a escola do policial de enigma, que nasce com as narrativas de Poe e se difunde pelo mundo principalmente com os romances de Conan Doyle e Agatha Christie. Já a “prosa coloquial, viva e memorável” é a do policial *noir*, cujos autores mais famosos são os americanos Dashiell Hammett e Raymond Chandler. James ainda ressalta que os escritores da “Era Dourada” experimentaram um mundo coeso, esmagadoramente branco, unido por uma crença comum em um código religioso e moral de origem judaico-cristã, apoiado em instituições sociais e políticas que, embora pudessem ser criticadas, despertavam lealdade e eram aceitas como necessárias para o bem do Estado (JAMES, 2012, p. 74). Isso significa dizer que o policial de enigma surgiu em uma sociedade aparentemente organizada, na qual a virtude era vista como normal e o crime, uma aberração.

Segundo a escritora, tamanha é a diferença entre o policial de enigma e o policial *noir* (que ela chama de “escola de durões”) que poderia parecer incoerente classificar as duas modalidades narrativas como sendo da mesma categoria, do mesmo gênero. Um exemplo das diferenças entre as duas modalidades de romances policiais é o fato de os detetives do policial *noir* não serem introspectivos, aspecto que encaminha o desenrolar da narrativa por meio da ação. Outra grande diferença entre as duas escolas, na visão da escritora, era o fato de que a “Era Dourada” se preocupava em transformar a desordem em ordem, em uma espécie de cura, de reconciliação, de modo a devolver a paz anterior à perturbação causada pelo crime. Mas, na “escola de durões”,

Hammett e Chandler mostravam e exploravam os grandes levantes sociais dos anos de 1920 - o desrespeito à lei, a corrupção, a Lei Seca, o poder e a violência de gângsters notórios que chegavam perto de se tornar heróis folclóricos, o ciclo de progresso e depressão -, criando detetives que estavam acostumados a esse mundo e podiam enfrentá-lo em seus próprios termos (JAMES, 2012, p.77).

Assim, enquanto o policial de enigma, tendo seus pés fincados no projeto moderno, cujos valores eram a ordem e a civilização, buscava a lógica matemática para desvendar os mistérios com um detetive à distância, o policial *noir* representou um homem já descrente nas instituições e na própria ciência, com um detetive que se envolvia abertamente na ação e no submundo do crime, e que nem sempre saía vitorioso ou certo de que aquela era a melhor solução para o caso. Como dissemos anteriormente, essa oposição tem uma relação profunda com os acontecimentos históricos e sociais pelos quais o homem passou na virada do século XIX e na primeira metade do século XX.

Concordamos, dessa forma, com os estudos de Boileau e Narcejac, quando estes afirmam que “o romance policial traduz admiravelmente uma certa forma de sensibilidade própria de toda uma época” (1991, p. 87); isto é, enquanto objeto de consumo, o romance policial obedece às exigências de um público condicionado por seus mitos e, na verdade, a essência do romance policial está não necessariamente em sua estrutura, mas no inconsciente coletivo para o qual se dirige. Conforme Boileau e Narcejac, enquanto gênero literário, o romance policial não evoluiu desde Edgar Allan Poe, “mas simplesmente desenvolveu as virtualidades que trazia em sua natureza” (1991, p. 8), ou seja, desenvolveu outros efeitos estéticos e expressivos a cada novo momento.

De fato, ao longo do tempo, os elementos essenciais da estrutura do romance policial foram explorados de várias formas pelos escritores, tendo o foco recaído em um determinado elemento de acordo com as questões da sensibilidade da época. Assim, como bem analisou Raquel Sant’Anna (2013), a literatura policial pode ser considerada como “um legado de várias gerações de escritores que dizem para nós como viver, como interpretar os sinais num mundo caótico que não entendemos” (SANT’ANA, 2013, p. 417). Apesar disso, ressalta Sant’Ana, a literatura policial tem caminhado nas margens do campo literário por mais de 100 anos, e tal fato tem muito a dizer a respeito do cânone.

Uma justificativa da visão dos que consideram a narrativa policial como um gênero menor, de baixa qualidade, subliteratura, é, por exemplo, a apontada por Todorov (2013), quando este se contrapõe à seguinte afirmação de Boileau-Narcejac: “o gênero policial não se subdivide em espécies. Apenas apresenta formas historicamente diferentes” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, *apud* TODOROV, 2013,

p.93). Todorov argumenta que há uma contradição dialética nessa afirmação, pois considera que “todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas formas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria” (TODOROV, 2013, p. 94). No entanto, Todorov assinala que, no âmbito do romance policial, não existe essa problemática, pois se trata de literatura de massa, e “não se pode medir com as mesmas medidas a ‘grande arte’ e a arte popular” (TODOROV, 2013, p. 95). Todorov continua:

A obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas: fazer melhor do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quer embelezar o romance policial faz literatura, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta (TODOROV, 2013, p. 95).

Também Albuquerque (1979) dedica um capítulo de seus estudos ao debate sobre a possibilidade de se considerar o policial como um gênero “literário”, isto é, sobre as opiniões dos críticos acerca da possibilidade de se considerar ou não a narrativa policial como uma expressão literária. Albuquerque levanta questionamentos e opiniões das mais diversas e chega à conclusão de que o assunto ainda está em aberto, na medida em que, para muitos, o romance policial reproduz uma fórmula puramente mecânica e que não provocaria catarse, mas, para outros, o romance policial pode mostrar-se como uma narrativa de qualidade literária e que angaria públicos cada vez mais extensos.

Esse debate vem se arrastando por muitas décadas e, no fim das contas, traz em seu bojo a famosa dualidade entre “alta” literatura e literatura de entretenimento, como bem delineou José Paulo Paes (2000), ao retomar o termo “cultura de massa” cunhado por Umberto Eco (2000). A “alta” literatura se constituiria pelo chamado “gosto da classe média”, supostamente mais sofisticado por pertencer a um contexto econômico mais elevado, enquanto a literatura de entretenimento estaria ligada às classes menos favorecidas, ao que se chamaria de “gosto popular”. No entanto, Paes (2000) rejeita de forma veemente essa diferenciação, pois afirma que ela se apoia somente em juízos de valor e não na teoria da literatura. Por isso, Paes constrói a sua análise baseando-se nos conceitos de “cultura de massa” e “cultura de proposta”.

Na cultura de massa, a literatura não tem a preocupação com a originalidade da representação literária, uma vez que busca satisfazer a um maior número de consumidores. Busca, assim, agradar o gosto médio para poder vender ao máximo, pois a cultura de massa “se preocupa em poupar-lhes, no ato do consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção e memória” (PAES, 2000, p. 26). A literatura nessa visão dirige-se, dessa forma, ao leitor médio, por meio de fórmulas e recursos de expressão consagrados, mesmo que estes recursos possam ter sido banalizados pela repetição, como é o caso do romance policial, do romance de aventura, do romance sentimental, do romance infanto-juvenil, dos romances voltados para a ficção científica e da literatura pornográfica, de uma forma geral.

Em contraposição à cultura de massa, temos a cultura de proposta, que “não só problematiza todos os valores como também a maneira de representá-los na obra de arte, desafiando o fruidor desta a um esforço de interpretação que lhe estimula a faculdade crítica em vez de adormecê-la” (PAES, 2000, p.26). A cultura de proposta tem, nesse sentido, a preocupação com uma visão de mundo singular e inconfundível, que eleva o problema da representação literária ao máximo.

A cultura de proposta estaria ligada ao que Roland Barthes (2015) denominou de “texto de fruição”:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até em certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consciência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2015, p.21).

No entanto, cultura de massa e cultura de proposta são dois lados da mesma moeda, e, conforme argumenta José Paulo Paes, é um contrassenso desprezar a literatura de massa, já que ela pode se configurar como porta de entrada para o gosto pela leitura e instigar cada vez mais leitores a trilhar novos rumos literários. Afirma, então, José Paulo Paes:

Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham em ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite dos leitores

daqueles e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento (PAES, 2000, p.37).

Esta dicotomia também é analisada pela estudiosa Silvia Borelli (1996), que articula argumentos para refletir sobre o significado de paraliteratura, literatura de entretenimento, literatura popular, literatura de massa, enfim, para uma concepção de campo literário dividido e polarizado. Borelli afirma que temos, de um lado, a verdadeira literatura, com suas normas, hierarquias, modelos constituídos, e, em oposição a ela, “um conjunto outro de escrituras que foge ao padrão reconhecido e é, por vezes, ignorado ou então classificado como não-literário, subliterário, infraliterário, contraliterário ou paraliterário (BORELLI, 1996, p. 23). Essa dicotomia não é recente, afirma Borelli, pois remonta à época clássica. No entanto, a estudiosa ressalta que essas separações têm o claro objetivo de negar a algumas manifestações o estatuto de manifestação cultural ou literária, considerando cultura ou literatura como sinônimo de erudição. Isto é, tratam o objeto literário pela ausência, pois “o que se considera, nesse referencial, é que sempre falta algo a mais; este a mais só encontrado em outro lugar: no espaço culto, erudito, letrado” (BORELLI, 1996, p. 31).

A perspectiva de Borelli direciona o debate para uma outra esfera: a construção de projetos políticos e sociais e o papel da literatura. Mario Pontes (2007), ao escrever sobre a história da literatura policial, realiza uma importante reflexão sobre a forma como o romance policial foi recebido pela crítica especializada. Segundo ele, diferentemente de outros gêneros da ficção e mesmo de manifestações artísticas que enfrentaram um momento de crise ao longo do século XX, o romance policial passou por um processo gradual de legitimação: de um gênero ignorado ou recebido “de nariz torcido”, a narrativa policial galgou um espaço considerável na crítica literária, tendo se tornado, inclusive, conteúdo curricular escolar em instituições pelo mundo.

Pontes assinala que a legitimação do gênero se relaciona aos processos históricos e políticos que a sociedade moderna percorreu ao longo dos séculos XIX e XX, principalmente com os embates dos pensamentos entre direita versus esquerda, do que poderia receber o *status* da arte e do que efetivamente poderia ser considerado literário. Perspectiva que encontra amparo nos estudos de Ernest Mandel (1988) acerca da narrativa policial. De viés marxista, o estudo de Mandel

analisa as relações do fenômeno social da literatura policial (enquanto sucesso de vendas) com a sociedade capitalista, afirmando que a evolução da narrativa policial reflete essencialmente as modificações da sociedade burguesa, e, ainda, acompanha a própria história social do crime.

Mandel afirma que “a transformação do crime, se não dos próprios problemas humanos em mistérios que possam ser solucionados, representa uma tendência comportamental e ideológica típica do capitalismo (MANDEL, 1988, p.38). Perspectiva que pode ser explicada na medida em que este modo de produção se dá por meio da troca, isto é, as relações na sociedade burguesa tendem, na visão de Mandel, a se tornar quantificadas, mensuráveis e empiricamente previsíveis, sendo divididas e estudadas analiticamente como se estivessem no microscópio. Discorreremos um pouco mais sobre a concepção de crime a partir dos estudos de Ernest Mandel no próximo tópico, em que apresentaremos as narrativas policiais que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Até então, vimos duas grandes escolas do gênero policial que se destacaram: a do policial de enigma e a do policial *noir*. No entanto, contemporaneamente, temos visto o romance policial realizar uma releitura da tradição do gênero, principalmente por se apresentar mais ensaístico, intertextual e metalinguístico, conforme elencou Gregório Foganholi Dantas (2016). Para o estudioso, a narrativa policial possui um alto rendimento estético para tratar das questões da ficção contemporânea, como o discurso metaficcional, o exacerbamento dos jogos intertextuais e, principalmente, a investigação dos mecanismos da ficção. Dantas enaltece o trabalho do argentino Borges como um fator decisivo para desenvolvimento do gênero policial, pois, segundo o estudioso,

Borges consolidou o policial na pós-modernidade, pois compreendeu, sobretudo, que toda narrativa policial é metaficcional, na medida em que dialoga abertamente com a tradição que a precede. Para tanto, o autor de *Ficções* parodia o gênero, seus lugares comuns, sem deixar de maravilhar o leitor, sem abrir mão do rigor e da concisão, e sem deixar, portanto, de revelar uma história oculta, como todo escritor policial. E, ao equiparar a condição do detetive à do leitor, demonstra perfeita consciência de que qualquer história, oculta ou não, é sobretudo, e principalmente, uma ficção (DANTAS, 2016, p.163).

Assim como Dantas, Flávio Carneiro (2009) também aproxima a figura do detetive à figura do leitor, ao tematizar em seus estudos os modos de ler colocados

em cena por personagens como C. Auguste Dupin (Edgar Allan Poe), Sherlock Holmes (Conan Doyle), Sam Spade (Dashiell Hammett) e Mandrake (Rubem Fonseca). Carneiro afirma que “todo detetive é um leitor. Leitor de palavras e imagens. Sua eficácia depende do modo como lê as pistas que vai encontrando pelo caminho” (CARNEIRO, 2009, p.164). Aliás, Carneiro cita o ensaísta Ricardo Piglia, para quem a crítica literária seria uma variante do gênero policial, e o crítico uma espécie de detetive que busca desvendar um enigma, um segredo. Carneiro afirma ainda que “o prazer da crítica – ou, de modo geral, da leitura – estaria não exatamente num objetivo final, o de alcançar a resposta ao enigma, mas no jogo mesmo das conjecturas, das formulações possíveis” (CARNEIRO, 2009, p.165). Para Carneiro,

Na ficção policial contemporânea, o detetive é assumidamente um leitor. Se Dupin, Sherlock & Cia. eram verdadeiras máquinas de ler, com suas deduções brilhantes pautadas sempre pelo raciocínio lógico, e se Sam Spade era sedutor na sua forma nada canônica de ler o mundo à sua volta, os detetives de hoje são menos presunçosos e sabem que ler significa também *reler*. Por isso, seus métodos incluem não apenas observação e dedução ou contato direto com os envolvidos no crime, mas também a leitura e frequente releitura de livros de ficção, de filosofia, de poemas, e também de... romances policiais (CARNEIRO, 2009, p. 168).

Na verdade, Flávio Carneiro vai além, pois argumenta que acompanhar a trajetória dos detetives de contos e romances policiais ao longo do tempo significa aprender cada vez mais sobre as formas de se promover a leitura, sobre como pensar as várias formas de ler. Nessa mesma linha de pensamento, Vera Follain de Figueiredo (2003), ao se debruçar sobre a obra de Rubem Fonseca, assinala que a aproximação do detetive com o leitor se configura como uma nova etapa, uma nova escola do gênero policial. De acordo com os estudos de Figueiredo (2003), Dupin, Sherlock e Poirot comporiam a narrativa policial de “pensamento”, cujo narrador é o assistente; enquanto o policial *noir* seria o romance policial de “ação”, com um narrador do tipo neutro ou jornalista; e, mais contemporaneamente, teríamos o romance policial de “interpretação”, em que os detetives narram a sua própria história, em primeira pessoa. Essa mudança de perspectiva coloca o leitor em cena, pois o leitor participa da história enquanto lê; o detetive agora é o leitor, pois ele assume a perspectiva de um narrador em primeira pessoa, de um “eu” que busca

interpretar os fatos que compõem a trama; e, por isso, é também autor, pois é o leitor quem constrói, à sua maneira, a narrativa. Figueiredo observa que

Se a passagem do pensamento para a ação revolucionou o gênero, podemos dizer que a passagem da ação para a interpretação constituiu uma segunda revolução, que se realiza a partir do momento em que a figura do detetive passa a se confundir com a do narrador. O relativismo dos papéis – detetive, criminoso e vítima – cada vez mais acentuado no romance policial do século 20, em função da progressiva descrença na racionalidade da sociedade burguesa, é levado às últimas consequências por Rubem Fonseca, fazendo lembrar a observação de Umberto Eco, a partir da ideia de que ainda falta escrever um livro no qual o assassino é o leitor: uma verdadeira investigação policial deve provar que os culpados somos nós (FIGUEIREDO, 2003, p. 45).

A descrença na racionalidade burguesa mencionada acima por Figueiredo engendra um detetive-narrador consciente de que não há fatos ou uma verdade oculta para ser desvelada, mas apenas versões possíveis, alternativas, interpretações, principalmente porque o mundo positivista idealizado (policial de enigma) e a ambição realista (policial *noir*) são conceitos extremamente fragilizados na visão contemporânea, que desconfia da própria capacidade de representação do mundo. Do mesmo modo, Figueiredo assinala que “os personagens-narradores, ao perceberem a impossibilidade de chegar à palavra original, elegem a interpretação, conferindo ao ato de narrar a tarefa de construção de uma versão verossímil que substitui a verdade inatingível” (FIGUEIREDO, 2003, p. 45).

Corroborando essa visão, Umberto Eco (1985), em seu “Pós-escrito a *O nome da rosa*”, afirma que, ao decidir que todos os diálogos seriam relatados por Adso, ficaria evidente que o personagem-narrador imporia seu ponto de vista à narração inteira. No entanto, a voz de Adso atravessa a narrativa como alguém que não compreende muito bem os acontecimentos, apesar de recordar e narrar com uma “fidelidade fotográfica”, como explica Eco (1985, p.32). O jogo enunciativo trabalhado por Eco em seu romance também problematiza a forma de representação do mundo, como ressaltou Figueiredo (2003), na medida em que

Adso conta aos oitenta anos aquilo que viu aos dezoito. Quem fala, o Adso de dezoito ou o Adso de oitenta? Os dois, é óbvio, e isso é intencional. O jogo consiste em colocar em cena continuamente Adso velho, que reflete sobre o que recorda ter visto e ouvido como Adso jovem (...) duplicando Adso eu duplicava mais uma vez a série de biombos interpostos entre mim como personalidade biográfica, autor narrante, eu narrante, e os personagens narrados, inclusive a voz narrativa (ECO, 1985, p.31).



O *nome da rosa* se configura, assim, como um exemplo de um verdadeiro jogo interpretativo que Umberto Eco entrega nas mãos do leitor, já que entende que “o romance policial representa uma história de conjectura, em estado puro” (ECO, 1985, p.45). Eco explica ainda que o modelo abstrato da conjectura é o labirinto, sendo que, para ele, existem três tipos de labirinto: 1) o grego, de Teseu, que não permite que ninguém se perca; 2) o labirinto maneirista, que é uma espécie de árvore, com uma única saída e uma estrutura em forma de raízes com muitos becos sem saída; 3) o labirinto em forma de rede, de rizoma, de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro, sem centro, sem periferia, sem saída, já que é totalmente infinito. Para Eco, o terceiro labirinto, em forma de rede, é o que mais representa o romance policial, pois “o espaço da conjectura é um espaço de rizoma” (ECO, 1985, p.47).

Ao lado das perspectivas que vimos nesse breve histórico acerca da narrativa policial, isto é, o policial de enigma, o policial *noir* e o policial de interpretação, há um outro estudo intitulado *Literatura de crime*, elaborado pelo pesquisador Pedro Sasse Silva (2019), que contou com o amparo teórico-metodológico da crítica especializada anglófona a partir do denominado *crime fiction*. De acordo com o estudo de Silva, o que chamamos de romance policial seria, na verdade, um subgênero do *crime fiction*, na medida em que a narrativa policial se concentraria apenas na figura central de um investigador, um agente da lei e da ordem, enquanto o *crime fiction* abrangeria toda uma ficção que toma o crime como um elemento central no interior da narrativa.

Diante dessa nova conceituação, Silva afirma que o Brasil – que até então apresentaria uma ausência ou escassez do gênero policial em sua tradição literária, conforme dados expostos em sua pesquisa –, poderia alçar-se a um novo patamar na crítica literária acerca do gênero policial, já que o deslocamento da análise das obras a partir dessa nova categoria confirmaria no país uma forte tradição da narrativa de crime, composta por obras que envolveriam não apenas o investigador, mas o criminoso, a vítima, a violência. Enfim, a narrativa de crime, no Brasil, abrangeria outras questões que, supostamente, o romance policial não teria como objetivo propor e discutir.

Silva realiza dois movimentos em sua análise: (I) busca apresentar um panorama das mais recentes pesquisas na área da *crime fiction*, voltadas para uma reflexão sobre o subgênero centrada não nos investigadores, mas nos criminosos e suas vítimas, que auxiliaria na construção do conceito de narrativa criminal; (II) busca traçar um breve panorama da tradição da narrativa criminal no Brasil, apontando as diversas vertentes que, ao longo do tempo, esse subgênero assumiu no país. Seu objetivo primordial é aproximar o Brasil das reflexões atuais sobre a *crime fiction* feitas em âmbito internacional, quebrando o mito de que o Brasil teria sido um consumidor passivo do romance policial estrangeiro, mas Silva também procura refletir sobre a produção nacional, no sentido de valorizar obras que não tiveram a atenção da crítica.

Trata-se de uma pesquisa vigorosa, que, ao deslocar o eixo do gênero do personagem detetivesco para a temática do crime, amplia horizontes interpretativos, principalmente no Brasil, na medida em que há, no romance brasileiro contemporâneo, uma forte presença de personagens com ocupações relacionadas ao crime, como a de contraventor ou bandido, de acordo com a pesquisa elaborada pela professora Regina Dalcastagné<sup>13</sup>. Silva retoma os dados publicados por Dalcastagné e argumenta:

Em um Brasil em que o dito romance policial nunca parece haver se desenvolvido plenamente, essa abundância de personagens criminosos detectada por Dalcastagné seria uma prova do descompasso conceitual que vem sendo corrigido pela crítica estrangeira. Entendendo as obras centradas em criminosos como parte da chamada *crime fiction*, é possível afirmar que o fenômeno identificado pela pesquisadora é apenas consequência de um gênero específico que não recebeu seu devido enquadramento crítico no país (SILVA, 2019, p.13).

Assim, Silva propõe em seu estudo que “a ficção de crime é um gênero maior do qual a ficção detetivesca e as histórias centradas nos atos dos criminosos são subgêneros” (SILVA, 2019, p.15). Para Silva, portanto, a ficção de crime poderia ser dividida em dois subgêneros: a narrativa investigativa, centrada nos processos investigativos dos crimes, e a narrativa criminal, focada nos atos criminosos, nos

---

13 Como disscorremos anteriormente, a professora e pesquisadora da UnB, Regina Dalcastagné, mapeou o romance brasileiro contemporâneo a partir de variadas categorias, como profissão, idade e gênero dos autores, além da ocupação dos personagens e da época na qual a ação da narrativa estava ambientada. O recorte temporal feito por Dalcastagné incluiu os romances publicados de 1990 a 2004. Um dos critérios da pesquisa e de especial atenção para o argumento de Sasse foi o fato de Dalcastagné não incluir no *corpus* de análise os romances rotulados como romance policial, ficção científica, literatura de auto-ajuda e literatura infanto-juvenil.

seus agentes e vítimas. Cada um desses subgêneros apresentaria, conforme o estudo de Silva e as comparações com as principais correntes da forma *crime fiction* estrangeira, variações: de tempo, espaço, objeto e abordagem.

Consideramos que o estudo de Silva, bem como o panorama que realizamos anteriormente acerca da narrativa policial, se configura em uma problematização relevante sobre o gênero policial no cenário atual da crítica literária brasileira, pois novas análises estão surgindo a partir da crítica do chamado capitalismo tardio, dos estudos pós-coloniais, decoloniais e de toda uma gama de estudos crítico-teóricos que trabalham com o questionamento das consequências do capitalismo e do colonialismo.

Dessa forma, podemos concluir que a narrativa policial enquanto gênero – ou subgênero, como argumentou Silva – é fruto da modernidade, não apenas porque nasce no Ocidente no século XIX, mas, principalmente, porque reflete seus essencialismos, seu sistema de valores, sua lógica de sistema-mundo moderno/colonial. Nada mais exemplificativo do que os contos de Poe, como vimos anteriormente, ou mesmo os mais famosos casos de Holmes e Poirot, que, baseados no conhecimento científico positivista, reorganizam um mundo que havia sofrido uma fissura momentânea. De fato, como acontecimento que rompe com a ordem “natural” das coisas, isto é, com o *status quo*, o crime se alimenta das divergências e dos conflitos sociais, além de colocar em destaque a cultura de determinada sociedade em um dado momento histórico.

Uma perspectiva que trata o romance policial como reflexo de uma sociedade é a elaborada por Mandel (1988), que pergunta aos seus leitores: “por que a história social deveria estar refletida na história de um gênero literário específico?” (MANDEL, 1988, p.210). Responde Mandel que isso se justifica na medida em que a história do romance policial está entrelaçada com a própria história da sociedade burguesa, que é, segundo o estudioso marxista, “a história da propriedade e da negação dessa propriedade – ou, em outras palavras, o crime” (MANDEL, 1988, p.212).

Porque a história da sociedade burguesa é também a crescente e explosiva contradição entre as necessidades ou paixões individuais e padrões mecanicamente impostos de conformismo social; porque a sociedade burguesa, por si mesma, gera o crime, tem origem no crime e conduz a ele; ou talvez porque a sociedade burguesa seja, em resumo, uma sociedade criminosa (MANDEL, 1988, p.212).

Mandel recusa a visão de Boileau e Narcejac de que o medo da morte seria a raiz ideológica do romance policial. Para Mandel, “a morte no romance policial não é tratada como um destino dos homens ou uma tragédia, e sim como um objeto de indagação (...). A coisificação da morte se encontra no âmago do romance policial” (MANDEL, 1988, p.73). O estudioso argumenta que a coisificação da morte no romance policial equivale à troca da preocupação com o destino humano pela preocupação com o crime: esta é a grande diferença entre os assassinatos na literatura em geral e os ocorridos nos romances policiais. Na perspectiva de Mandel, a preocupação com a morte é tão antiga quanto a humanidade, pois é encarada apenas como mais uma consequência da natureza. No entanto, a preocupação com o crime surge em um momento histórico e social bem determinado, baseado na produção e circulação de valores de troca, ou seja, a preocupação com o crime surge com o capitalismo e com a sociedade burguesa.

De acordo com Mandel, a sociedade burguesa, por seus preceitos econômicos que tornam a competição entre os indivíduos mais acirrada, promove uma obsessão pela integridade do corpo, já que este (o corpo) é um instrumento indispensável para o trabalho e geração da renda. Por esse motivo, conforme os escritos de Mandel, na consciência burguesa capitalista, a morte natural foi substituída pela morte acidental, isto é, a causada pelo crime, pelo assassinato, por desastres, por doenças, por guerras. A morte “não é vivida, sofrida, temida ou combatida, mas torna-se um cadáver a ser dissecado, algo a ser analisado” (MANDEL, 1988, p.73).

A leitura de Mandel torna-se de grande relevância por seu olhar social e econômico para o gênero policial, inclusive por suas críticas enfáticas aos tipos de assassinos representados nos romances policiais: desajustados socialmente e grosseiros, que, pela infração às normas da classe dominante, devem ser punidos. Outra crítica ao gênero realizada por Mandel se mostra em sua afirmação de que o romance policial é uma literatura reconfortante, socialmente integrante, caracterizada pelo império do final feliz, “onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e no final a legalidade, os valores, a sociedade burguesa sempre triunfam” (MANDEL, 1988, p.81).

Seja de enigma, *noir*, de interpretação ou mesmo considerada pelo viés social, como discorreu Mendel, a narrativa policial (ou de crime) está atrelada, enquanto forma literária, aos fundamentos do sistema-mundo moderno/colonial. Partindo desse princípio, como podemos afirmar que as narrativas aqui em análise são representativas do chamado “giro decolonial”? A resposta passa pelo entendimento do que Walter Mignolo (2003) denomina de “gnose liminar”. A gnose liminar vai além da crítica à colonialidade do poder e aos processos de subalternização, já que aponta para a emergência de novos *loci* de enunciação, emergência que é expressão de uma razão subalterna lutando para a afirmação dos saberes historicamente subalternizados. A narrativa policial produzida por Mussa, em nossa perspectiva, absorve e desloca, ao mesmo tempo, as formas hegemônicas, pois está construindo conhecimento em um espaço liminar, na fronteira da diferença colonial.

No entanto, não se trata de uma forma de sincretismo ou hibridismo, mas de “um sangrento campo de batalha na longa história da subalternização colonial do conhecimento e da legitimação da diferença colonial” (MIGNOLO, 2003, p. 35). O pensamento liminar, na perspectiva da subalternidade, é, para Mignolo, uma “máquina para descolonização intelectual e, portanto, para a descolonização política e econômica” (MIGNOLO, 2003, p.76). A gnose ou pensamento liminar é uma reflexão crítica sobre a produção do conhecimento, implicando também a sua redistribuição geopolítica, que até então estava pautada na colonização epistêmica e na subalternização de todas as formas de saberes que não estivessem nos cânones da ciência eurocêntrica.

Dessa forma, as narrativas do chamado “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”, projeto do escritor Alberto Mussa, estão, a nosso ver, na fronteira da diferença cultural, principalmente porque o uso do gênero policial engendra um enigma cujo foco é a palavra (isto é, os mitos) de populações subalternizadas (daqueles ficaram à sombra) pelo discurso moderno/colonial. São, ao todo, cinco romances policiais, um para cada século da história da cidade do Rio de Janeiro, romances nos quais a investigação do crime problematiza o caráter da cidade, com sua formação social, cultural e histórica. Adotando o critério do período histórico da cidade representado nos romances, temos a seguinte ordem: *A primeira história do mundo* (século XVI), *O trono da rainha Jinga* (século XVII), *A biblioteca elementar*

(século XVIII), *A hipótese humana* (século XIX) e *O senhor do lado esquerdo* (século XX).

No entanto, cronologicamente, o primeiro romance publicado foi *O trono da rainha Jinga*, em 1999. A trama é ambientada no século XVII e discorre sobre o mito quimbundo de Cariapemba, mito este que estaria fundamentando as ações de uma irmandade secreta de escravizados, na cidade do Rio de Janeiro. A irmandade tinha por líder a aia que serviu de cadeira para a rainha Jinga, em terras africanas, e que teria sido enviada para o Brasil como escravizada. O romance promove um diálogo Brasil-África intenso, como veremos, já que ele faz parte do nosso *corpus* de análise. É importante ressaltar que a estrutura da narrativa é polifônica e dá voz a populações que foram silenciadas pelo processo de colonização, como os africanos escravizados, os indígenas e as mulheres.

Já a segunda publicação do “Compêndio” foi *O senhor do lado esquerdo*, em 2011. A trama baseia-se em um crime sexual, que toma a forma do assassinato de um secretário de Estado num prostíbulo do Rio de Janeiro, durante o governo de Hermes da Fonseca, em 1913. Nessa ambientação, o narrador analisa as práticas da sociedade carioca da Primeira República, com especial atenção àquelas que ligam os bairros mal afamados às residências mais chiques, por meio de passagens secretas da libidinagem. O mito desenvolvido no romance fundamenta-se nas tradições afro-brasileiras e trabalha com o tema da sexualidade masculina. A análise desse romance ficará para uma outra oportunidade, não apenas porque ele já dispõe de certa fortuna crítica, mas também porque a nossa escolha metodológica, como explicamos anteriormente, não nos permitiu abarcar todo o “Compêndio”.

*A primeira história do mundo*, de 2014, baseia-se no primeiro homicídio ocorrido no Rio de Janeiro, no ano de 1567, apenas dois anos após a sua fundação, que aconteceu em 1565. A vítima, Francisco da Costa, um serralheiro pobre, casado com a mameluca Jerônima Rodrigues, foi encontrado morto com 7 (ou 8) flechadas. As autoridades interpretaram o acontecido como um crime passional, e dez homens foram considerados suspeitos, constituindo uma parte significativa da população naquele momento, já que a cidade contava com pouco mais de quatrocentos moradores. Com um narrador “pesquisador”, o romance evoca o mito das mulheres sem marido, as Amazonas, guerreiras que não admitiam homens em seu convívio, exceto para a procriação – um mito bastante presente nas culturas ameríndias.

Já o romance *A hipótese humana*, publicado em 2017, se passa em 1854, no subúrbio do Catumbi. Tito Gualberto é chamado para solucionar o caso: a invasão da chácara de seu tio e o assassinato de sua prima Domitila. Tito tem origem familiar e social movediça, além de se mostrar como um grande sedutor, sinuoso, perspicaz e um arguto capoeira. Ele era um agente secreto da polícia, como era a maioria dos capoeiras da época, conforme afirma o narrador. Além de trazer a capoeira como parte da cultura afro-brasileira que se instituiu na cidade, a trama se desenvolve em torno do mito ameríndio acerca do conceito de pessoa.

Em 2018, Mussa publica *A biblioteca elementar*, último romance do “Compêndio mítico do Rio de Janeiro”, cuja trama se passa em 1733. Esse volume aborda os ciganos, os mouros e os cristãos-novos, bem como o modo como eles se instalaram no Rio de Janeiro de um Brasil setecentista, cujas leis eram reguladas pelas *Ordenações Filipinas*, antes do moderno código penal do Império. O mito trabalhado é também ameríndio, e versa sobre os “encantados”, figuras comuns nas religiões de tradição afro-brasileira.

Nota-se, pela descrição do enredo dos romances, que as narrativas são atravessadas por mitos não ocidentais, além de não terem por objetivo, como veremos, o desvendamento da autoria do crime em si, mas do que está por trás do crime, da visão de mundo que fundamenta o ato criminoso. Em alguns casos, respostas a perguntas feitas por um leitor já habituado a romances policiais – como quem matou, onde ou quando aconteceu o crime – são expostas sem qualquer pudor já nos primeiros capítulos, pois a arquitetura da narrativa trabalha com o mistério do mito que fundamenta todo o enredo, principalmente mitos africanos, afro-brasileiros e ameríndios, como veremos na análise dos romances selecionados para a nossa argumentação.

Trabalhar com a mitologia é, antes de mais nada, adentrar no mundo das tentativas de explicação da ordem cosmológica, que se baseia em problemas antropológicos e, por isso, culturais. Assim, além de buscar um sentido para o mundo, o mito desenvolve a função social de reforçar a tradição oral, laços familiares, comunitários, identitários e linguísticos. Mais contemporaneamente, o registro do conjunto mitológico das populações que foram massacradas pelo sistema colonial configura-se em um ato de reforçar a palavra de cada povo, a sua cultura, concedendo voz às narrativas oriundas de experiências vivenciadas por esses

povos. Um estudo relevante sobre tal prática é o elaborado por Rufino (2019), que denominou essas “experiências” de “sabedorias de fresta”: práticas de povos subalternizados que reinventam a vida enquanto possibilidade, em ambiente de escassez, violência e diáspora. Podemos, inclusive, associar o conceito de “sabedoria de fresta” ao que Mignolo chamou de “gnose liminar”, destacada anteriormente, pois ambos os conceitos se mostram como caminhos possíveis para a exploração (e desconstrução?) das fronteiras que foram erguidas pelo colonialismo com o objetivo de cindir o mundo. Aqueles conceitos permitem, ainda, questionar e expor os limites e contradições da produção de um mundo binário.

Assim, a nossa leitura dos romances terá sempre em mente que o gesto de trazer as “sabedorias de fresta” para o centro do debate não é apenas fazer um determinado povo ressurgir de um passado que foi apagado, mas é combater o esquecimento enquanto uma das armas mais poderosas contra o desencante do mundo, enquanto ato decolonial. “A flecha foi lançada” (SIMAS, 2019).



## 2 O SÉCULO XVI: OS INDÍGENAS E A HISTORIOGRAFIA OFICIAL

### 2.1. A trama de *A primeira história do mundo* (2014)

Rio de Janeiro, 1567. Francisco da Costa, serralheiro, é assassinado nas proximidades da Casa de Pedra, uma grande construção inabitada, “única obra humana no enquadramento deserto da paisagem” (MUSSA, 2014a, p.17). A paisagem refere-se à região denominada Carioca, banhada pela baía de Guanabara de um lado e delimitada pela floresta por outro, cujo epicentro forma um delta por meio do curso do rio que nasce na Tijuca e que ali deságua. O corpo do serralheiro é encontrado pelo mameluco Simão Berquó, numa manhã de sábado, com sete flechas cravadas nas costas, e um ferimento na altura dos rins, que, supõe o narrador, correspondia a uma oitava flechada. O próprio mameluco é condenado pelo crime, apesar de a investigação ter implicado outros nove indivíduos e mais de cinquenta testemunhas, o que equivalia, conforme o narrador, a cerca de 15% da população da cidade na época, o que torna o acontecimento um crime de grande envergadura.

Vale ressaltar a forma como o inquérito era conduzido naquele momento: ocorria a indicação do criminoso e o próprio acusado deveria provar a sua inocência. Como Simão Berquó não conseguira provar sua inocência, tinha sido condenado à força em um processo que foi finalizado em menos de um semestre, o que era considerado acelerado para os ditames da época. Aliás, segundo a advertência inicial do romance, o crime do serralheiro é todo baseado na documentação de um caso real e trata fundamentalmente “do primeiro assassinato acontecido na cidade, ou nas suas imediações, em 1567” (MUSSA, 2014a, p.7). Segundo o narrador, assim está citado no livro *Conquistadores e povoadores do Rio de Janeiro*, de Elycio Belchior (1965).

A estrutura da narrativa assemelha-se à escrita final de um tratado da época, algo como o resultado do processo penal, sendo o livro organizado em capítulos e parágrafos de forma a buscar a lógica causal do crime. Explicamos melhor: o primeiro capítulo do romance busca descrever a vítima e o crime, enquanto o segundo capítulo descreve as possíveis motivações do crime, que gira em torno da

esposa da vítima e de segredos que poderiam estar escondidos na Casa de Pedra. No terceiro capítulo temos uma descrição minuciosa dos dez suspeitos, a partir da explanação do caráter de cada um e da motivação para o crime. Já o capítulo quatro trata da arma do crime, e o capítulo cinco se debruça sobre a resolução do caso.

A esposa do serralheiro, a mulata Jerônima Rodrigues, deu falta de uma bolsa, que estaria, talvez, com ferramentas. É a relação de Jerônima com os suspeitos a mola propulsora do enredo, principalmente porque o narrador considera o adultério (já que a mulata era muito cobiçada) como o grande motivo do crime. O adultério também se relaciona com um possível sequestro de Jerônima por uma comunidade indígena de mulheres amazonas, que não tinham homens como maridos em seu meio. Ao longo de toda a investigação, na verdade um processo de releitura dos autos do processo penal da época – releitura norteadas por uma pesquisa detalhada sobre os documentos históricos dos cronistas e colonizadores –, o narrador retoma o possível sequestro de Jerônima para descrever o modo pelo qual os indígenas desenvolviam suas atividades sociais e culturais.

A relação de Jerônima Rodrigues com as amazonas também se torna uma motivação para que o leitor se deixe enredar pelos mitos, lendas e histórias de variados homens e mulheres importantes para a cultura indígena, assim como por explicações acerca do modo de pensar e entender o mundo dos nativos da época retratada no romance, isto é, a cosmogonia dos variados grupos que dominavam o litoral do território brasileiro, como os tupiniquins, tupinambás, tamoios, caetés, potiguaras, tabajaras. Apesar de as principais comunidades indígenas terem o tupi como “língua geral da costa”, eles, os tupis, não eram uma nação homogênea, principalmente porque tinham rivalidades ancestrais que foram exploradas pelos europeus, como veremos mais adiante.

Vale o destaque para os anexos do romance, como os mapas, a advertência inicial, a nota final e, principalmente, a “Cronologia”, em que o narrador realiza um resumo de viés histórico dos acontecimentos capitais para a formação da cidade do Rio de Janeiro, ressaltando que a primeira data histórica para a constituição do que viria a se tornar a cidade do Rio de Janeiro e, propriamente, o Brasil não se relaciona com a chegada dos portugueses colonizadores, mas com a vida pregressa e a ocupação indígena do território da Guanabara. O narrador também ressalta, na “Cronologia”, que foi a resistência de uma armada feminina que defendeu o território brasileiro, repelindo um ataque dos franceses. Nota-se, como vemos, de uma

verdadeira ampliação de perspectivas sobre a história e a constituição da cidade. Na verdade, as “janelas” digressivas que o narrador abre para contar a história do território brasileiro são plenas de repertórios cosmogônicos, que oportunizam uma interpretação dos povos indígenas bem diversa da historiografia oficial.

Assim, enredado pelo discurso do narrador, o leitor percorre os autos do processo, examinando junto com o narrador a cena do crime; estuda os fatos relacionados a cada investigado, analisando o caráter de cada um; processa e compara a hipótese do narrador com a sua própria solução para o crime, que é formulada em meio ao debate sobre as possibilidades de interpretação da história e cultura indígena. O leitor, ao longo da narração, encontra-se imerso em detalhes historiográficos levantados pelo narrador, o qual se mostra um exímio pesquisador, ao criticar as fontes e documentos um a um, promovendo uma reflexão ampla sobre alteridade e trocas culturais.

## **2.2. A cosmogonia indígena no cerne da cidade**

Já na abertura do primeiro capítulo de *A primeira história do mundo* temos um diálogo com a historiografia oficial por meio de uma epígrafe que cita o *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, escrito por Gabriel Soares de Sousa (1971); a epígrafe faz referência ao que ficou conhecido por “a luxúria destes bárbaros”. Como veremos, mais do que “escovar a história a contrapelo”, como sugeriu Walter Benjamin (1996), a narrativa de Mussa promove uma ampliação de perspectivas, de caminhos interpretativos, na medida em que problematiza a forma como os primeiros cronistas do Brasil enxergaram as populações indígenas, principalmente com relação à dinâmica social e política.

De acordo com a epígrafe, os indígenas “são (...) tão luxuriosos que não há pecado de luxúria que não cometam (...) e ainda que achem outrem com as mulheres, não matam a ninguém por isso (...)” (MUSSA, 2014a, p.15). No entanto, ao longo do romance, incertezas e dúvidas vão aparecendo, pois a luxúria assinalada por Gabriel Soares de Sousa encontra amparo nas próprias motivações do crime narrado no romance, uma vez que a hipótese mais aceita ao longo do enredo é a de que todos os suspeitos desejavam de alguma forma a esposa da

vítima, a mameluca Jerônima Rodrigues. Na verdade, o próprio conceito de luxúria como algo condenável é posto em suspeição, pois a visão de que a luxúria é um pecado capital faz parte do olhar de origem judaico-cristã do próprio cronista Gabriel Soares de Sousa, e não necessariamente da dinâmica social e cosmogônica dos nativos.

No romance, vemos que a forma como o Rio de Janeiro se construiu enquanto cidade está intimamente ligada à cultura indígena, ao modo como os nativos enxergavam o mundo, pois, como veremos, a guerra travada entre as comunidades indígenas favoreceu a colonização portuguesa, em detrimento da francesa. O narrador, após o relato sobre as circunstâncias da morte da vítima, como a descrição do ferimento e o local onde o corpo foi encontrado, realiza uma digressão acerca do que chamou de “brevíssima sùmula da proto-história da cidade” para que o leitor compreenda um pouco a época em que o crime aconteceu. Afirma o narrador que:

Apesar de ter sido descoberta ou avistada em 1502, a região da Guanabara sempre foi um território marginal para os colonos portugueses. Teve apenas uma ocupação precária, intermitente, com o estabelecimento de uma ou duas feitorias, que não duraram muito tempo. Mesmo quando ainda fazia parte da capitania de São Vicente (base territorial do futuro estado de São Paulo), não mereceu o interesse do seu insigne donatário, Martim Afonso de Sousa, que ouviu ali, na Guanabara, em 1531, as primeiras notícias sobre a existência de metais preciosos no interior. (MUSSA, 2014a, p.22).

Nota-se, já no início do trecho destacado, um relevante deslocamento de perspectiva: a região foi descoberta ou avistada? A simples inserção da dúvida já causa estranhamento naquele leitor mais desavisado que lê a obra sem compromisso, pois a historiografia oficial afirma que as terras que hoje compõem o território brasileiro foram “descobertas” pelo povo português, que estava em busca de novas colônias para exploração e expansão de mercados. Comemora-se, ainda hoje, a data de 22 de abril como o dia do “Descobrimento do Brasil”.

O narrador continua o que ele chamou de proto-história da cidade, afirmando que a relação dos povos nativos com os europeus sempre foi muito amistosa. Os nativos em questão eram os índios de nação tupi, que “estavam naquela região há cerca de um milênio, depois de terem rechaçado os primitivos habitantes” (MUSSA, 2014a, p.23). No entanto, conforme o narrador, por volta de 1550, os tupis do Rio de Janeiro entraram em uma guerra civil e se dividiram em dois grupos inimigos: os

tamoios e os temiminós. A chamada “Confederação dos Tamoios” pode ser facilmente verificada na historiografia oficial. Ainda se baseando em dados históricos, o narrador afirma que cada grupo indígena se aliou a um grupo europeu que tentava dominar a região, isto é, os tamoios se aliaram aos franceses e os temiminós se aliaram aos portugueses.

A disputa acirrada pela posse do território da Guanabara entre França e Portugal iniciou a construção de bases militares na região, como o pequeno arraial militar construído pelos portugueses entre os morros Pão de Açúcar e o Cara de Cão, como descreve o narrador. Hoje, essa base militar fundada pelo Capitão Estácio, sobrinho de Mem de Sá, é denominada Fortaleza da São João, e no estreito istmo entre os morros acima elencados está o marco histórico da fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Apesar da aparente aliança entre os nativos e os europeus, os indígenas lutavam uma guerra ainda maior: a escravidão. Ambos, portugueses e franceses, viam o nativo como mão de obra para o trabalho colonial de extração e/ou produção de bens. Em um primeiro momento, a França vence com a ajuda dos tamoios e funda o que ficou chamado por “França Antártica”, mas poucos anos depois Portugal retoma o território, com o auxílio dos temiminós. As idas e vindas da ocupação do território não interferiram nessa faceta primordial do processo de colonização: a subjugação dos povos nativos. Vale citar o comentário do narrador sobre o assunto: “[Os indígenas] continuaram resistindo, porque sua luta também era contra a escravidão” (MUSSA, 2014a, p.24). Um olhar mais apurado sobre esse assunto revela que a escravidão indígena se perpetuou até os idos de 1710, sendo definitivamente proibida no período pombalino, em 1757. A escravidão no Brasil, no entanto, continuou com o tráfico negreiro e a mão de obra africana até 1888, somando quase 300 anos de escravidão oficial no país.

Utilizados primeiramente na extração do pau-brasil, os indígenas eram forçados a trabalhar nas lavouras e, depois, nas atividades de produção de açúcar e mineração, além de serem amplamente usados para os serviços domésticos. Segundo Boris Fausto (2019) e Stuart Schwartz (2018), foram várias as formas que a coroa portuguesa utilizou para escravizar os indígenas, mas três métodos se destacaram: 1) captura e trabalho à base da força empregada pelos colonos; 2) criação de um campesinato indígena por meio da aculturação e destribalização pelas ordens religiosas; 3) integração gradual do indígena como trabalhador

assalariado. Muitos nativos, principalmente as mulheres, são descritos pelo narrador ao longo do romance por sua posição como escravo ou livre, especialmente as domésticas. Mais adiante voltaremos ao assunto e apresentaremos exemplos.

Continua o narrador: após a expulsão definitiva dos franceses, o então governador decide transferir a base da cidade para um novo local, o chamado Morro do Castelo. “Nesse novo sítio, levanta uma muralha, arma fortalezas, ensaia escavar um enorme fosso de proteção – porque a ameaça tamoia é ainda muito viva” (MUSSA, 2014a, p.25). Na verdade, a guerra travada contra os indígenas é muito viva mesmo após os 500 anos da chegada dos europeus no território brasileiro, pois, além da escravização e do genocídio nos primeiros séculos da história brasileira, abusos e violência continuam presentes hoje em dia, apesar de todos os avanços jurídicos e da mobilização das comunidades indígenas brasileiras.

A referência ao título do romance se explica logo no primeiro capítulo: o assassinato de Francisco da Costa é considerado o primeiro da cidade e, por isso, “é quando começa, propriamente, a história do Rio de Janeiro” (MUSSA, 2014a, p.25). Vale retomar que o intuito do escritor com o “Compêndio” é contar a história da cidade por meio de seus crimes primordiais, crimes que fazem parte da base mitológica da cidade. Não à toa, temos por variadas vezes a suspensão do fluxo narrativo para explicações acerca de nomes, lugares, situações, enfim, para inserir de fato a mitologia indígena como cimento fundacional da cidade.

Um exemplo se mostra quando o narrador descreve as possíveis causas de se denominar por cariocas os naturais da cidade do Rio de Janeiro. Uma curiosidade aparentemente simples, mas que guarda significados cosmogônicos de importância sem igual. Na verdade, a etimologia do termo “carioca” indica sua origem tupi; no entanto, o significado é controverso entre os especialistas e há, inclusive, uma literatura extensa com teorias a respeito do sentido do termo. Dicionarizado, seja pelo Aulete, Houaiss, Unesp, Bechara, entre outros, o termo designa aquele ou aquilo que é da cidade do Rio de Janeiro (RJ), cuja etimologia tupi “kari’oka” provém de “kara’iwa” (homem branco) + “oka” (casa): Casa do Homem Branco.

O narrador, no entanto, discorda dessa versão, pois, ao explicar os deslocamentos desses indígenas pelo litoral brasileiro, demonstra que a toponímia Guanabara e Carioca são referentes às nações dos indígenas que por ali passaram. Guanabara seria “Mar dos Guaianás” (índios de nação tapuia) e Carioca seria “Casa de Carijó” (índios tupis meridionais, também conhecidos como guaranis).

É mesmo muito acertado que se denominem carioca os naturais da cidade, talvez por não ser possível, num plano mítico ou ontológico, um outro termo. Carioca é o lugar onde faz seu delta o rio homônimo, cujas águas mágicas davam força aos homens e juventude às mulheres. Foi pela virtude desse rio que os tupis lutaram, rechaçando de suas margens guaianás e carijós, para se tornarem senhores únicos de toda a Guanabara. Carioca também é o lugar da Casa de Pedra, marco delimitador do território da cidade. Prédio meio fantástico, meio lendário, foi a primeira construção do gênero erguida na costa brasileira; e não nos resta dela, hoje, um único vestígio. É ainda a Carioca o lugar daquela última batalha, a de Uruçumirim, que decreta o exílio dos tamoios e a morte do capitão Estácio – consequência da grave infecção provocada pela flecha. E é enfim o lugar do crime primordial, do assassinato de Francisco da Costa, cujo mistério é o mesmo do romance. (MUSSA, 2014a, p.25-26).

Carioca é ainda, conforme conta o narrador, o local de origem não apenas do Rio de Janeiro, mas onde surge a própria humanidade, de acordo com o mito indígena sobre dois irmãos, Tamanduá e Urubu, que compartilhavam a mesma mulher, Preguiça. É relevante a forma como é introduzida a narrativa mítica no romance: “contavam os temiminós, como contavam os tamoios, uma história do princípio, do tempo em que os bichos falavam e tinham forma humana” (MUSSA, 2014a, p.26). A ancestralidade está presente na forma como o narrador retoma o mito, de forma a ensaiar ou reencenar uma mitologia viva, transmitida oralmente de uma geração a outra. Como se o leitor estivesse sentado ao redor da fogueira, pronto para ouvir a narrativa cosmogônica ali, de forma a reatualizar o mito. Vale ainda citar que essa narrativa (Tamanduá, o Urubu e Preguiça) ocupa, pelo menos, três páginas do romance, o que demonstra o foco nos relatos cosmogônicos.

O mesmo acontece logo em seguida, quando o narrador busca explicar o motivo elementar do crime, o motivo convergente para todas as dez hipóteses formuladas para explicar o assassinato do serralheiro Francisco da Costa: a mameluca Jerônima Rodrigues, esposa da vítima. Segundo o narrador, “numa cidade onde há mais homens que mulheres, não pode haver virtude” (MUSSA, 2014a, p.31). Essa frase resume de forma crucial o motivo do crime, pois todos os suspeitos tinham alguma relação com Jerônima, o que torna o crime algo presumivelmente passional. A frase também é mote para uma outra digressão cosmogônica, inserida também de forma fluida: “Os mais antigos habitantes do Rio de Janeiro – população que os arqueólogos denominam itaipu – contavam uma história dos primórdios, quando as mulheres governavam o mundo” (MUSSA, 2014a,

p.31). Esse relato mítico ocupa, pelo menos, duas páginas, e visa ampliar o fascínio do leitor com a personagem Jerônima Rodrigues, além de realizar uma iniciação ao segredo que ela guarda com as lendárias amazonas indígenas, mito que será desenvolvido ao longo do romance.

Jerônima era natural da vila de Santos e chegou à cidade em 1566 com o intuito de se casar, assim como outras mulheres, já que era preciso povoar a cidade. Era mameluca, isto é, mestiça, descendente de branco com índio. Como conta o narrador e também a historiografia oficial, naquela época as mulheres vindas de Portugal eram escassas e as mestiças, já batizadas e acostumadas com a vida na cidade, eram sempre preferíveis às indígenas propriamente ditas, principalmente por causa da mestiçagem, já que poderia “gerar descendência de sangue mais limpo” (MUSSA, 2014a, p.34). Essa última afirmação do narrador – “gerar descendência de sangue mais limpo” – se relaciona ao que discorreremos anteriormente sobre o projeto de branqueamento da população brasileira; apesar de este projeto ter se iniciado, oficialmente, no século XIX, já havia um direcionamento para a mestiçagem como forma de buscar a pureza racial e cultural.

A origem mameluca de Jerônima Rodrigues é fundamental para a sua construção enquanto personagem, principalmente quando ficamos sabendo que ela fora prometida a dois fidalgos ao mesmo tempo (dom Rodrigo de Vedras e Martim Carrasco), e que esses senhores lutaram por sua mão, chegando às vias de fato em praça pública. No entanto, Jerônima se casa com o serralheiro Francisco da Costa, a vítima assassinada no enredo. O narrador declara que o fato de Jerônima ter preterido os fidalgos foi motivo de especulações na cidade de que ela já teria se relacionado sexualmente antes do casamento, principalmente por ser uma mestiça pobre que viera de outra cidade.

Foram rumores desse tipo que criaram o mito de Jerônima Rodrigues. É uma constante, aliás, na história das civilizações, esse fascínio pelas mulheres permissivas, dissolutas, depravadas, essas fêmeas com quem se pode fazer tudo. E, no Rio de Janeiro, havia ainda a agravante de ser Jerônima meio índia – tendo as índias fama de insaciáveis, sexualmente, quando não prostituíveis, pela menor das ninharias. São coisas dessas, pelo menos, que se leem em quase todos os cronistas. (MUSSA, 2014a, p.36).

Essa citação se relaciona com a epígrafe de abertura do capítulo, que citamos anteriormente, que disserta sobre a luxúria. Como se vê, a narrativa de Mussa ironiza e instaura dúvida no enquadramento colonial da sexualidade indígena feito



pelos cronistas e missionários europeus, principalmente os jesuítas. Estevão Rafael Fernandes (2016), ao pesquisar sobre os relatos dos primeiros cronistas, relaciona de forma pontual como a sexualidade se mesclava com outras imagens de selvageria para compreender as sexualidades indígenas. Para o estudioso, ideias como “incesto”, “selvageria”, “corrupção”, “inversão”, “canibalismo”, “poligamia”, “embriaguez”, “luxúria”, “sodomia”, “nudez”, “bacanais” e “lascívia” formavam parte de um mesmo campo semântico nos relatos da época. A regulação da sexualidade estava vinculada, como discorre Fernandes (2016), ao projeto de Estado-nação que tomava corpo na península ibérica naquele momento. Assim, controlar os corpos dos indígenas fazia parte do projeto colonial na medida em que seus corpos seriam apenas reflexos de suas naturezas corrompidas. Conforme assinala Fernandes:

Do ponto de vista teológico, o indígena (e de forma mais radical, o indígena homossexual – feminino, luxurioso, nu) era visto como o inverso da ordem natural tomista e europeia, na qual se valorizava o autocontrole e disciplina (cuja epítome era o homem). (FERNANDES, 2016, p.264).

Dessa forma, imagens relacionadas à sexualidade (sodomitas, luxuriosos e libidinosos) faziam parte do quadro de referências que justificava o poder colonial, o qual buscava, em última instância, controlar a força de trabalho dos nativos ao impor um modelo de moral e família baseado no ideal judaico-cristão. O modelo era o homem católico europeu que praticava sexo monogâmico com sua esposa para fins de reprodução, e tudo o que escapava a isso era classificado como inferior, bárbaro, selvagem. Pero Magalhães Gândavo (1980), em seus escritos, resumiu esse argumento colonial da seguinte forma: na língua indígena “não se acham F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei”. Ora, sabemos que se trata de um pensamento limitado esse o de Gândavo, pois ele simplesmente transpôs a sua língua, com seus vocábulos e grafia, sobre a do outro, sem qualquer pudor. Tal pensamento representa exatamente o que Mignolo analisou sobre a diferença colonial, como citamos no capítulo primeiro.

De mesma origem étnica que Jerônima, outras mulheres, futuras testemunhas do inquérito, foram as primeiras a ouvir a notícia de que o serralheiro teria sido morto, relato feito por Simão Berquó, o condenado à forca por não conseguir provar sua inocência. A lista é interessante:

Inês Flamengo, escrava, natural de Antuérpia; Ana Sánchez, mameluca, natural de São Vicente; Maria Tapuia, índia goitacá, escrava; Felícia e Andresa, índias tamoias, também escravas; Bárbara Ferreira, cristã-nova; Beatriz Ramalho, mameluca, neta do patriarca de Piratininga; Úrsula e Tomásia, índias livres, da redução temiminó de Jabeiracica; Catarina Morena, cigana e espanhola; Filipa Mendes, provavelmente cristã-velha; e Domingas, índia livre, do aldeamento temiminó de Icaraí, no outro lado da baía. (MUSSA, 2014a, p.38).

Essa citação expressa a situação das mulheres da cidade naquele momento: suas origens, se escravas ou livres, se casadas ou não, suas ocupações. Segundo o narrador, essa lista poderia facilmente esboçar a composição da população do Rio de Janeiro naquele ano de 1567. Também aqui temos os indígenas no cerne da cidade, pois foi a partir do processo de miscigenação que a população da cidade cresceu, o que era importante para os europeus não apenas para a ocupação do território, mas também pela força de trabalho e alianças com as comunidades indígenas.

Dessa forma, a formação da cidade se confunde com a personagem Jerônima Rodrigues, especialmente pela sua formação ética e cultural, construída por meio do seu caráter mameluco, isto é, traços do branco e do indígena. Ao longo do tempo, alguns termos e conceitos foram usados para tratar desse contato cultural entre povos: aculturação, mestiçagem, hibridização, transculturação, miscigenação, entre outros. Consideramos, no entanto, mais apropriado o uso do conceito transculturação, em que ocorre um processo de troca, uma mudança em ambos os lados, isto é, os dois padrões culturais se transformam por meio do ciclo de encontros culturais, intercâmbios, trocas, tensões, lutas, conquistas, destruições, acomodações, recriações e transformações. O termo transculturação é amplamente utilizado pelo pesquisador Octavio Ianni (1996) ao discorrer sobre o processo de globalização, que se iniciou, segundo ele, com o mundo moderno e as grandes navegações.

A história do mundo moderno e contemporâneo pode ser lida como a história de um vasto e intrincado processo de transculturação, caminhando par-em-par com a ocidentalização, a orientalização, a africanização e a indigenização. (IANNI, 1996, p. 142).

Nessa perspectiva, os contatos desenvolvidos entre os indígenas e os portugueses em território brasileiro não foram uma via de mão única, como desejam os cronistas da época e a historiografia oficial, mas, antes de mais nada,

promoveram tensionamentos, mutilações, fertilizações e transfigurações em ambos os lados, como vemos não apenas pelo modo como a personagem Jerônima Rodrigues é representada, mas, principalmente, com a caracterização dos fidalgos portugueses, dos missionários, dos primeiros colonos portugueses, que tiveram que adaptar suas vidas em solo brasileiro, além dos degredados. Ambos os lados se modificaram por meio desse contato. Assim,

A história, envolvendo praticamente todos os povos, tribos, nações, culturas e civilizações, pode ser vista como a história de um imenso e longo experimento cultural, ou mais propriamente civilizatório. Um experimento compreendendo todas as esferas da vida social e do imaginário, envolvendo as formas de vida e trabalho, as línguas e as religiões, as ciências e as artes, a filosofia e os estilos de pensamento. (IANNI, 1996, p. 143).

Um exemplo é a própria personagem Jerônima Rodrigues, que mantém traços de ambas as culturas. Outro importante exemplo para o tema da transculturação é a forma como o romance concebe o tratamento linguístico para o ato da tradução e suas tensões, como veremos mais adiante. Para discorrer sobre o extravio de Jerônima e sua relação com as amazonas, o narrador descreve o que ele chamou de cidade velha, com instalações precárias, improvisadas, de modo a demonstrar como era a antiga floresta Atlântica situada no Rio de Janeiro do século XVI.

Um passeio pela [floresta] que remanesce hoje pode dar, no entanto, uma noção. O que mais impressiona, naturalmente, é a majestade das árvores lenhosas, pesadas, de troncos grossos e altíssimas copas, alcançando facilmente vinte braças do chão: jequitibás, jacarandás, maçarandubas, ipês, canelas e cedros. As copas desses seres gigantes, com sua espessa folhagem, fazem sombra densa, em certos pontos quase impenetrável; e derramam lá de cima todo tipo de cipós. A escuridão e os cipós não são, todavia, o grande obstáculo que a floresta oferece ao caminhante: mas as árvores menores, os arbustos (imbiras, unhas-de-vaca, açucenas, samambaiúços) que ocupam praticamente todo o espaço entre as mais altas – fechando, desse modo, a passagem. Além dessa dificuldade, o chão, sempre meio úmido, recamado de folhas secas, é um emaranhado de gravatás, caetés, cactos, orquídeas rasteiras – matos que impõem por sua vez um passo relativamente tardo. (MUSSA, 2014a, p.70).

A descrição da floresta não apenas coloca em evidência a destreza dos indígenas em conviver com a mata, mas a importância das lições que os portugueses receberam dos nativos para entrar na selva, principalmente porque a floresta é assolada por feras e animais peçonhentos, além de “almas penadas que

buscavam vingança, por encantados que capturavam sombras humanas e podiam até matar” (MUSSA, 2014a, p.71).

Nessa mesma floresta é que Jerônima Rodrigues, que nasceu e viveu em vila litorânea, ficara sumida por aproximadamente dez dias, mais ou menos quatro meses antes do assassinato de seu marido. Os depoimentos arrolados no processo declaram que Jerônima afirmou que “enquanto esteve perdida na floresta, teria sido feita prisioneira (é precisamente o que se lê) por um grupo de mulheres – logo associadas às lendárias amazonas” (MUSSA, 2014a, p.72). O narrador vai debater sobre a autenticidade dos depoimentos, principalmente pelos ruídos de uma tradução do tupi para o português, já que o tupi era a língua geral da costa, que os portugueses se viam forçados a aprender.

Os três depoimentos que aludem à captura de Jerônima têm expressões distintas: “amazonas”; “tribo de mulheres”; “mulheres nômades”. As autoras são duas mamelucas e uma índia livre, que não falavam português (...) Qual terá sido a expressão exata dessas depoentes? Conhecemos algumas, usuais, como *temirecoeyma* (mulheres sem marido, ou, literalmente, as que não vivem com homens; *cunhãtecoeyma* (mulheres sem lei); e *camiabas* (do nome de uma serra onde, segundo a lenda, tais mulheres habitavam) Qualquer um desses termos costumava ser traduzido por amazonas. (MUSSA, 2014a, p.75).

A partir dessa informação, o narrador abre uma janela (de três páginas) para discorrer sobre o mito das amazonas, explicando sua origem e algumas interpretações cosmogônicas a partir da perspectiva indígena. Aliás, vale a menção de que a tradução é um dos grandes temas do escritor Alberto Mussa. Em *A primeira história do mundo*, temos vários exemplos de como é profunda a relação da língua com a cultura, e também de como a tradução cultural realizada pelos cronistas europeus formou uma visão reducionista dos povos ameríndios.

Outro exemplo de trocas culturais pode ser verificado quando Jerônima Rodrigues, em um depoimento seu, afirma que teria ficado preocupada com o marido, mas por medo não saiu para procurá-lo, pressentindo um mal maior. Esse depoimento incita o narrador a realizar uma digressão sobre a constante guerra em que os indígenas viviam. Afirma o narrador que:

Para os tupis, a inimizade, o estado permanente de guerra, constituía a condição espontânea, primordial, entre indivíduos. Só a relação de parentesco (um fenômeno da cultura) eliminava o antagonismo natural. Tanto que, quando se tentou traduzir em tupi a noção de trégua, o vocábulo empregado foi nhemu – que quer dizer, literalmente, aparentar-se. (MUSSA, 2014a, p.44).

O estado permanente de guerra foi utilizado como argumento de dominação para a empreitada colonial europeia, na medida em que, como mostram os estudos de Maria Angelina Soares Neta (2011), os relatos de viagem construíram um discurso sobre os indígenas que os atrelava à sociedade grega pagã. A imagem dos nativos foi erguida pelos/para os europeus a partir da comparação com os guerreiros da Antiguidade, isto é, a partir de modelos conhecidos de alteridade de universos pagãos, familiares à cristandade europeia da época. Soares Neta (2011) assinala ainda que os relatos, principalmente os dos franceses, se utilizaram de modelos helenísticos em voga. Um exemplo é o cronista francês André Thevet, como analisa Maria Angelina:

Thevet trata de costumes e modos de vida nas Américas, principalmente com relação ao empreendimento da França Antártica, quase sempre se referindo a modelos antigos como descritos em Homero, Heródoto, Plínio, Platão, entre outros, e buscando exemplos na Europa coeva para descrever os modelos de vida e a sociedade indígena no Novo Mundo, juntamente com sua flora e fauna. O cosmógrafo propõe-se a tratar de costumes e modos de vida americanos, baseado em sua “longa experiência” dos fatos e de sua “fiel observação” das diversas terras e nações pela qual passou, comparando-se a autores como Sócrates e Platão. (NETA, 2011, p.54).

Também encontramos essa perspectiva nos estudos de Ana Paula Gonçalves de Souza (2016), que pesquisou acerca do modo como a alteridade ameríndia foi lida pelos franceses André Thevet e Jean de Léry. Nos estudos da pesquisadora, podemos observar como os cronistas realizaram traduções religiosas dos costumes, rituais e mitos dos povos indígenas americanos, principalmente porque Thevet e Léry contribuíram, conforme assinala Souza (2016), para a redução do Novo ao Velho Mundo com a inserção da humanidade selvagem em uma suposta História Universal.

O medo de Jerônima e o pressentimento de que pudesse ter acontecido algo pior ao marido estavam relacionados às guerras intertribais, como mencionamos. No entanto, apesar de a ameaça tamoia ser grande naquele momento, pois os indígenas só seriam contidos pelo governador Salema, em 1575, o narrador chama

a atenção para o fato de que não constam nos autos do processo do assassinato de Francisco da Costa nenhuma menção aos indígenas como suspeitos, mesmo sendo Francisco da Costa assassinado por flechadas. “Foi esse, para mim, o grande mistério: mais que conhecer o nome do assassino, meu interesse nesse crime, desde o princípio, era compreender a exclusão dos índios” (MUSSA, 2014a, p.44).

De fato, soa até inusitado que os indígenas não tivessem sido cogitados como suspeitos do crime, não apenas pelo permanente estado de guerra que se mantinha entre as comunidades indígenas, mas, principalmente, porque a vítima foi morta por flechadas. O narrador levanta várias hipóteses para tentar esclarecer a exclusão dos indígenas dos autos do processo e uma explicação se destaca: a antropofagia. Se realmente tivessem sido os tamoios os verdadeiros culpados, Francisco da Costa estaria sem o crânio, como explica o narrador, já que a morte de um inimigo seria selada com a cabeça quebrada por meio de uma borduna ou ibirapema – arma indígena utilizada para a guerra.

É possível que os portugueses, afeitos já aos costumes nativos, e percebendo que Francisco da Costa não estava com a cabeça quebrada, tenham eliminado a hipótese tamoia. Como os leitores sabem, um dos elementos fundamentais do sacrifício ritual tupi era partir o crânio da vítima – quando o matador adquiria um nome. E os nomes eram o maior bem, a maior riqueza de que podia dispor um índio tupi. Ninguém estava autorizado a procriar, por exemplo, antes de obter um nome desses. Só a posse de muitos nomes permitia ao indivíduo ascender, se pretendesse, à posição de tuxaua. Era o acúmulo de nomes que capacitava a sombra pessoal (ou alma) a superar as provas da morte e escapar ao aniquilamento absoluto, durante a caminhada para a terra-sem-mal. (MUSSA, 2014a, p. 45).

O que o narrador chama de “hipótese tamoia” se refere às alianças travadas entre os indígenas e os europeus, sendo os tamoios, naquele momento, uma ameaça aos portugueses, já que eles, os tamoios, se aliaram aos franceses, enquanto que os temiminós se aliaram aos portugueses. Um importante estudo sobre esse tema é o elaborado pela pesquisadora Juliana Fujimoto (2016), que analisa as representações da guerra tupinambá tanto nos primeiros relatos sobre as Américas quanto nos textos mais contemporâneos, como os de Alfred Métraux, Florestan Fernandes, Pierre Clastres, Viveiros de Castro e Carlos Fausto. Seu foco é entender em que momento e de que forma as guerras indígenas intertribais se transformaram em guerra colonial, isto é, de que forma o projeto colonial utilizou-se da prática bélica indígena como instrumento de colonização, exploração econômica e justificativa para a necessidade de colonização dos povos do Novo Mundo.

Esse debate perpassa a narrativa de *Mussa* já nas primeiras páginas do romance e se aprofunda a cada página, pois o poder bélico dos indígenas foi importante e decisivo para a permanência dos portugueses no território brasileiro, além de servir como argumento para a empreitada colonial, já que o estado permanente de guerra estava atrelado ao fundamento mítico e cosmogônico dos nativos: a antropofagia e a busca pela terra-sem-mal.

De acordo com Fujimoto (2016), os estudos antropológicos mais atuais, como o ensaio de Viveiros de Castro (2002) sobre a “inconstância da alma selvagem”, nos permitem compreender melhor o protagonismo indígena nas guerras coloniais. Protagonismo este que atravessa o romance de *Mussa* de forma imprescindível, pois a representação, no interior da narrativa, das alianças entre europeus e nativos é elaborada, assim como no ensaio de Viveiros de Castro, a partir da perspectiva dos indígenas, já que trabalha com a lógica da vingança como estruturadora da participação indígena nas guerras coloniais.

Essa outra perspectiva – a do protagonismo indígena – desmonta a tese de que os nativos ficaram passivos diante dos abusos cometidos pelo poder colonial, principalmente pela imposição de uma nova organização social que buscava promover a desestruturação do sistema cultural indígena. Na verdade, a chamada “inconstância da alma selvagem”, conforme os estudos de Viveiros de Castro (2002), refere-se às descrições recorrentes dos nativos como “inconstantes” e que configuram, em última análise, uma incompreensão da cultura indígena, além de demonstrar a resiliência desses povos.

Viveiros de Castro, em seu ensaio, retoma uma analogia feita pelo padre Antônio Vieira, no sermão do Espírito Santo, sobre as diferenças entre as estátuas feitas de mármore e as estátuas feitas de murta. O padre jesuíta afirmava que as estátuas de mármore eram custosas de se fazer, pois eram de material duro e resistente, mas que, depois de feitas, não era mais necessário pôr a mão na estátua, pois elas se conservavam e sustentavam a sua figura. Já as estátuas de murta eram mais fáceis de elaborar, em um primeiro momento, pois seus ramos eram fáceis de dobrar e cortar, porém, era necessário sempre estar por perto para reformá-las e trabalhar nelas, já que, assim que o jardineiro tirasse os olhos delas, ramos saíam de seus olhos e orelhas, decompondo a figura inicial. Na visão do padre, os ameríndios eram como estátuas de murta, pois eram difíceis de converter, uma vez

que necessitavam de constante vigilância e poda, apesar da aparente docilidade e abertura para os sermões religiosos.

De acordo com Viveiros de Castro, os padres concordavam que o “problema” dos índios não residia no entendimento, que era ágil e agudo, mas, sim, em outras duas potências da alma: memória e vontade, que aparentavam ser fracas e remissas (CASTRO, 2002, p.23). Os padres não viram no interior das comunidades indígenas outra doutrina religiosa que pudesse dificultar a catequização ou que se mostrasse como inimiga da evangelização, e, por isso, culpavam as “ações e costumes bárbaros” dos nativos, que eram, em suma, o canibalismo, guerras de vingança, bebedeiras, poligamia, nudez, ausência de autoridade centralizada e território estável. Esses “maus costumes” constituíam, para os padres, os entraves para a civilização e catequização dos nativos, que foram vistos, inicialmente, como estátuas de cera, prontos para receber forma, como afirma o padre Nóbrega em seu sermão.

No entanto, a cultura indígena se mostrou um núcleo duro difícil de ser superado, principalmente porque, pela cosmogonia indígena tupi, alheia à ideia de transcendência, “homens e deuses eram consubstanciais e comensuráveis; a humanidade era uma condição, não uma natureza” (CASTRO, 2002, p.32). Viveiros de Castro explica que os nativos enxergaram os europeus em sua alteridade plena e isso lhes pareceu uma possibilidade de transfiguração, uma “visão do paraíso”. Para os indígenas, “(...) Não se tratava de impor maniacamente sua identidade sobre o outro, ou recusá-lo em nome da própria excelência étnica; mas sim de, estabelecendo uma relação com ele, transformar a sua própria identidade” (Idem). Por isso, Viveiros de Castro informa que era uma grande honra para os tupis entregar suas filhas e irmãs aos europeus em casamento e isso se mostrou de grande valia para a empreitada colonial.

Essa forma de fomentar o matrimônio, aliás, se mostra bastante presente no romance de Mussa em análise. Um exemplo é o casamento de Martim Carrasco, fidalgo, cavaleiro e dono de posses na região, que se casou com a mameluca Manuela 15 dias após o casamento de Jerônima Rodrigues com Francisco da Costa. Conforme informa o narrador, a temiminó cristã Manuela era uma espécie de princesa indígena, já que era neta ou bisneta do tuxaua Araribóia, “principal dos principais entre os índios do Rio de Janeiro, o primeiro americano a envergar o hábito de Cristo” (MUSSA, 2014a, p.127). Por conta da origem de Manuela, o



narrador abre uma janela digressiva para nos contar sobre como se deu a cisão dos tupis no Rio de Janeiro, mais precisamente como começou a guerra entre tamoios e temiminós, na qual a presença de Martim Carrasco é importante, já que ele presencia o diálogo intempestivo dos nativos sobre como se daria um dos rituais antropofágicos.

Um tema relevante nos estudos de Viveiros de Castro e que não podemos deixar de comentar e relacionar com o romance de Mussa é a forma como a vingança era crucial para a manutenção da cultura indígena tupi. Viveiros de Castro afirma que a vingança não era um simples fruto do temperamento agressivo dos nativos, ou mesmo de uma suposta incapacidade de esquecer ofensas passadas, mas exatamente o contrário, pois a vingança era justamente a instituição que produzia a memória entre eles, como grupo.

Memória que não era outra coisa que relação com o inimigo, por onde a morte individual era posta a serviço da longa vida do corpo social. Daí a separação entre a parte do indivíduo e a parte do grupo, a estranha dialética da honra e da ofensa: morrer em mãos alheias era uma honra para o guerreiro, mas um insulto à honra de seu grupo, que impunha resposta equivalente. É que a honra, afinal, repousava em se poder ser motivo de vingança, penhor da perseverança da sociedade em seu próprio dever. O ódio mortal a ligar os inimigos era o sinal de sua mútua indispensabilidade; este simulacro de exocanibalismo consumia os indivíduos para que seus grupos mantivessem o que tinham de essencial: sua relação com o outro, a vingança como *conatus* vital. A imortalidade era obtida pela vingança, e a busca da imortalidade a produzia. Entre a morte dos inimigos e a própria imortalidade, estava a trajetória de cada um, e o destino de todos. (CASTRO, 1996, p.46).

Um dos variados exemplos apresentados pelo romance *A primeira história do mundo* e que nos oportuniza refletir sobre o rito canibal e o conceito de transcendência na cultura tupi está no subcapítulo de Tomé Bretão. O narrador retoma os autos do processo e informa que o francês Tomé Bretão, na véspera do assassinato, havia sido requisitado por um grupo de temiminós liderados pelo tuxaua Boiarão, o Cobra Feroz. Bretão havia lutado ao lado dos tamoios e matara alguns dos parentes desses temiminós e, por isso, eles estavam ali por vingança, conforme afirma sarcasticamente o narrador: “Eram fatos de mais de dez anos; mas aqueles índios volta e meia recordavam inimizades antigas e se viam tomados por um tremendo ímpeto de vingança. Para os jesuítas, era a maior dificuldade encontrada na catequese: incutir nos selvagens a noção de paz, de reconciliação” (MUSSA, 2014a, p.105).

Vale destacar a forma como o narrador relê os autos do processo, principalmente os depoimentos. Um exemplo são os depoimentos que fazem referência ao mesmo personagem Tomé Bretão, feitos por duas indígenas temiminós livres e batizadas. Ao comentar esses depoimentos, o narrador analisa meticulosamente a forma como o mesmo homem foi referido: “nosso inimigo” e “nosso cunhado”. Novamente temos a tradução como um elemento central na narrativa, principalmente a tradução cultural, já que:

Em ambos os casos, as temiminós devem ter empregado a palavra tobajara, que tem as duas acepções. Etimologicamente, é um composto de tobá (rosto, face, a parte da frente) e jara (o dono, o senhor, o que toma ou apanha). Assim, significa “o que está em frente” ou “o que toma a vista”. Tobajara é quem se volta contra um outro; quem observa, de uma perspectiva oposta. (MUSSA, 2014a, p.107).

A partir do debate acima, o narrador elabora hipóteses para explicar o porquê de o termo “tobajara” ter sido interpretado de formas tão diferentes. Uma hipótese estava atrelada a um pequeno grupo familiar indígena que, nos primórdios, buscava evitar o incesto e, por isso, teria trocado suas irmãs pelas de outros, que ocupavam o lado oposto da fronteira. Isso fez com que os inimigos se tornassem, assim, cunhados. Outra explicação seria o entendimento de que, quando um inimigo era capturado, antes de participar do ritual antropofágico, a comunidade dava a ele uma mulher e isso o tornava, literalmente, cunhado, principalmente porque ele participava de todas as atividades da comunidade como membro da família, tais como pescar, caçar, roçar e se divertir. Ele não fugia em nenhuma hipótese, já que tomar uma mulher e participar de toda a rotina da comunidade fazia parte do ritual que o levaria para a “terra-sem-mal”. Ambas as hipóteses recaíam, assim, no rito antropofágico, que, conforme o narrador, era algo não compreensível para os jesuítas, já que estes tentavam sempre batizar e retirar os prisioneiros de seus cativeiros.

Sempre que os padres tentavam libertar um prisioneiro, era este normalmente quem primeiro rejeitava o favor, preferindo morrer e ser devorado. Com isso, diziam atingir a terra-sem-mal: ybymarãeyma, literalmente a “terra sem guerra”, onde não há morte, nem trabalho, as mulheres não envelhecem e os pais podem dar as filhas a quem bem entenderem. (MUSSA, 2014a, p.108).

O debate sobre o pensamento tupi acerca da transcendência é crucial para o narrador, que compara as duas culturas, afirmando que, no mito cristão, a condição

humana e mortal surgiu com a eclosão da sexualidade, enquanto que no pensamento tupi ocorre o inverso: a humanidade e a mortalidade existem em um mundo imperfeito, sendo este mundo o responsável por reprimir a liberdade sexual com a noção de incesto. Conclui o narrador:

Assim, originalmente, num longínquo dia de uma era ainda mais distante, um pequeno grupo familiar, que se casava entre si, foi atacado por estranhos que ocupavam o lado oposto da fronteira, e cujo objetivo era roubar mulheres. Nessa luta, morreram homens pela primeira vez. E os agredidos se vingaram, também matando, também roubando irmãs alheias. E foi essa a primeira história do mundo, quando cunhados e inimigos apareceram sobre a terra. (MUSSA, 2014a, p.109).

Outro exemplo, no romance, do rito canibal e da transcendência é narrado no subcapítulo sobre o personagem Melquior Ximenes. Como conta o narrador, Ximenes veio de Portugal para o Brasil por volta de 1535 após pena de degredo, punido por promover a fuga de judeus utilizando os seus próprios bens. Ao chegar ao Brasil, participou da fundação da cidade do Rio de Janeiro e foi relacionado como suspeito de assassinar o serralheiro pelos seguintes motivos: não trabalhar aos sábados, ter supostamente um tesouro enterrado, não criar/caçar e nem comer porcos, além de ter sido citado por uma testemunha que afirmava que ele tentou fazer feitiços contra o serralheiro e também contra Jerônima Rodrigues.

O cristão-novo [Melquior Ximenes] tentava convencer Ana Sánchez a cometer um crime: ser sua intermediária na execução de um bruxedo cujo fim era a sedução de uma mulher casada. A mameluca deveria fazer a vítima ingerir um pó, uma farinha especialmente preparada com a língua de um tejuçu. Como se sabe, os indígenas atribuíam a tais lagartos o dom de encantar mulheres para copular com elas. (MUSSA, 2014a, p.123).

Das inúmeras anedotas sobre Ximenes no romance, citaremos aquela em que ele tenta alertar o padre jesuíta Aires Azevedo, quando este desempenhava em uma missão na comunidade indígena liderada por Flecha Ligeira, o tuxaua Ubebuia. A missão do padre era a de impedir que dois tamoios e um francês fossem devorados e, ainda, tentar trazer de volta para a vila alguns portugueses e mamelucos que estavam vivendo entre os nativos. Essa história está narrada em uma carta escrita pelo próprio padre Aires por volta de 1557, e, como se trata de uma releitura dessa carta e também de uma descrição do rito canibal, vale citar todo o trecho em que o narrador nos conta o ocorrido.

Na aldeia, ficou enojado, o padre Aires, com o aspecto dos cristãos, metidos no meio dos selvagens, bêbados também, como se participassem da festa. Um deles, assim que o viu entrar, foi ao seu encontro para dizer alguma coisa, mas tropeçou nas próprias pernas, provocando hilaridade generalizada. É quando Melquior Ximenes intervém. Segundo o padre Aires, o cristão-novo não apenas tentou desviar sua atenção daquele iníquo espetáculo como o aconselhou a ir embora, alegando que não conseguiria, o jesuíta, demover os tupiniquins do propósito de comer carne humana; que conhecia bem o ânimo sanguinário daquela gente; que se ele, padre Aires, insistisse demais mesmo apenas em batizar as vítimas do sacrifício, contra a vontade dos nativos, arriscaria a própria pele – e a dos outros brancos. Essa peroração, claro, não foi bem sucedida. E o padre Aires, levando o Ximenes como língua, foi advertir o índio principal, o tuxaua Ubebuia, Flecha Ligeira. É descrito, esse índio, como se fosse um monstro: o corpo cheio de cicatrizes e o rosto deformado por várias pedras que lhe perfuravam as bochechas e os lábios. A negociação, contudo, fracassou. Nem mesmo o francês Flecha Ligeira aceitava libertar. E ficou subitamente furioso, ameaçador, agressivo, quando o jesuíta mencionou que pretendia batizar os tamoios: segundo Ubebuia, a água dos abarés estragava o sabor da carne e dava azar a quem a comesse. Flecha Ligeira permitiu, contudo, que o padre fosse ao menos consolar os prisioneiros. Os índios estavam presos pelo pescoço, numa mucurana, a corda grossa de algodão com que se amarram as vítimas; e tinham o rosto pintado e salpicado com pedaços de casca de ovos verdes, o corpo tingido de negro e coberto de penas vermelhas, mesma cor da tinta que lhes passaram nos pés. Eram (pareceu ao padre) figurações perfeitas do demônio. E quando um deles, pressentindo a aproximação do sacerdote, levantou o rosto e o encarou, com os olhos cheios de uma luz maligna, o padre Aires conheceu, pela primeira vez, o que era medo. E nem chegou a falar, o jesuíta: o tamoio lhe cortou a palavra e começou a ofendê-lo (segundo a tradução do Ximenes), afirmando que um abaré como ele andara batizando os seus parentes, e que quase todos morreram, pouco depois, de morte natural. Disse ainda que era muito nojento morrer assim, na própria rede; que a alma, nesses casos, ficava eternamente escrava dos demônios. Na carta, o padre Aires atribui tal reação à influência maléfica e dolosa daquele cristão-novo, que pretendia impedir a doutrinação cristã entre os selvagens, para tirar algum proveito disso. Duvida até da sua idoneidade como intérprete, insinua mesmo que o Ximenes havia adulterado o teor dos discursos de Ubebuia e daquele prisioneiro. No dia seguinte, o padre Aires ainda assistiu ao exuberante espetáculo do sacrifício, impressionado especialmente com a coragem, a altivez do tamoio, que dirigia insultos intermináveis aos inimigos. Não imaginava que, num futuro próximo, participaria daquele mesmo drama na condição de vítima. E o jesuíta descreve tudo, todos os pormenores, numa sarcástica antevisão do seu próprio fim, até a cena capital: quando os matadores, majestosamente ornamentados com diademas, colares, braceletes, tornozeleiras, cinturões e mantos de penas de todas as cores, empunham as clavas, recebidas das mãos de Flecha Ligeira, e desferem, depois de várias negaças, um golpe certeiro na nuca dos tamoios – que caem mortos, enfim, para a vida eterna. Estes, pelo menos, conheciam o seu destino. (MUSSA, 2014a, 120-122).

Se o trecho acima descreve o rito canibal, um outro trecho de igual importância dá fundamento ao pensamento cosmogônico tupi acerca da prática da antropofagia:

Falemos mais um pouco dos itaipus, que – como já se disse – constituem a mais antiga população pré-histórica do litoral carioca. Estudos arqueológicos recentes, realizados nos sítios de Guaratiba e Marambaia, indicam que eram os itaipus, endocanibais: em vez de sepultarem, comiam os próprios mortos. Chegavam mesmo a torrar e macerar os ossos, transformando tudo num pó que era ingerido com alguma espécie de líquido. O Rio de Janeiro, assim, abrigou dois tipos de canibalismo, aparentemente antagônicos: o dos tupis, que comiam os inimigos (e inimigos eram, como também salientei, todos que não fossem aparentados); e o dos itaipus, que comiam os familiares. Acredito, no entanto, que as duas práticas sejam, no fundo, idênticas: primeiro, porque os tupis (como vimos) só comiam o inimigo depois de transformá-lo em parente, em cunhado; segundo, porque a finalidade dessas formas de devoração era exatamente a mesma. Para certas etnias brasileiras, não existe a noção de alma propriamente dita, princípio imortal que corresponde à essência da pessoa, à sua mais profunda individualidade, como concebe a mitologia cristã. No pensamento desses índios, cada ser humano, além do corpo físico e dos nomes próprios, é composto de uma força vital denominada *anga*, que corresponde mais ou menos ao que designamos por “sombra”. Quando o corpo morre, a *anga* se desdobra em *angüera* (literalmente, “a que foi sombra”), que é a parte mais essencial da pessoa; e em *taguaíba*. A primeira, a *angüera* (que se aproxima mais ao conceito ocidental de alma), começa logo a enfrentar desafios e a empreender uma longa e difícil caminhada na estrada dos mortos, para tentar alcançar a imortalidade, na terra-sem-mal. Já *taguaíba* é uma abominação. Numa tradução literal, é a imagem podre ou putrescente da pessoa: uma espécie de espectro, de fantasma, a própria figuração do cadáver - que apodrece com ele, cheira mal, sofre todas as terríveis dores que a decomposição provoca. E sente inveja dos vivos – e se vinga deles, matando quem com ele cruze, na mata. Todavia, quando a matéria mole se decompõe e restam só os ossos, *taguaíba* também se esvai, numa espécie de morte definitiva. Os itaipus, como outros tapuias, evitavam a manifestação desses espectros com a prática sagrada do endocanibalismo. Para os tupis, no entanto, em virtude de sólidas barreiras morais, tão simples solução era impossível: necessitavam dos inimigos, da guerra, da vingança, para serem comidos e se libertarem de tão medonha sina - que é a de errarem naquela forma de fantasmas pútridos. Isso explica por que tinham tanto horror à morte natural: porque teriam de purgar, como *taguaíba*, todo o processo de putrefação, além de correrem, como *angüera*, o risco da aniquilação total, no caminho dos mortos. Os que fossem sacrificados e devorados não sofriam nada disso: primeiro, porque seu fantasma desaparecia logo, no estômago dos inimigos; segundo, porque, tendo a cabeça rachada, sua sombra ia direto para a terra-sem-mal. Por isso, esses guerreiros rejeitavam o favor dos jesuítas, quando queriam livrá-los da cerimônia canibal. Por isso, quando os parentes eram muitos, e havia poucos inimigos, se dividiam em metades que passavam a se matar. Os cristãos nunca entenderam essa verdade simples: que – para um tupi – mata e comer um inimigo era, antes de tudo, um ato de suprema piedade. (MUSSA, 2014a, p.131-134).

Como bem demonstra o romance por meio desse trecho, e, do mesmo modo, como atestam os estudos de Viveiros de Castro (1996) e outros pesquisadores, os indígenas tinham verdadeiro horror ao enterramento e à putrefação do cadáver. Os trechos acima também permitem vislumbrar o encantamento do narrador com relação à cultura indígena, ao promover uma releitura dos cronistas sem as amarras coloniais, como mostram as últimas palavras do primeiro trecho: “estes, pelo menos,

conheciam o seu destino”. Os trechos transcritos ainda exemplificam as considerações do pesquisador Viveiros de Castro acerca das ações de vingança entre os nativos se constituírem como instituição de memória individual e social das comunidades indígenas.

Vale ainda comentar sobre a reação de um dos tamoios, então prisioneiro e que iria ser morto em breve, quando o padre tenta negociar a sua “salvação”. A revolta e o olhar que direciona para o jesuíta se fundam no pensamento tupi de que se “a proeza guerreira era condição da honra neste mundo, era também necessária para uma existência confortável no Além: só os bravos tinham acesso ao paraíso, as almas covardes estando voltadas a uma miserável errância na terra, junto aos demônios *Anhang* (CASTRO, 1996, p.44).

Ainda sobre o degredado Ximenes, o narrador traz uma documentação que afirma que ele, já no fim da vida, teria se convertido em um caraíba, termo que designa o grau máximo atingido por um pajé, que se torna tão poderoso e perigoso que não pode mais viver em sociedade, como afirma o narrador. Sobre os caraíbas, o narrador completa:

Foram o maior obstáculo enfrentado pelos jesuítas na conversão do gentio. Ainda que não sacrificassem inimigos, nem comessem carne humana (que lhes era proibida), representavam para os padres o tipo mais abominável de feiticeiro, pois, além de controlarem grande número de espíritos de animais, podiam também incorporá-los, num processo muito similar à da possessão demoníaca – com a diferença de ser um ato consciente e voluntário. Estavam, assim, os caraíbas, num nível superior aos dos próprios diabos, porque eram seus mestres. (MUSSA, 2014a, p.125).

Os documentos que acusam Ximenes de ter se tornado um caraíba informam ainda que, no fim, ele já entendia mal os portugueses e passou a só conseguir falar na língua da terra, isto é, na língua dos nativos. Novamente a questão da tradução retorna, pois afirma o narrador que a imersão de Ximenes na cultura indígena foi tão avassaladora e completa que “da própria língua lembra apenas uma ou outra palavra. Em contrapartida, deve ter chegado a compreender tão perfeitamente o tupi que acabou perdendo – que alcançou perder o dom vulgar de traduzi-lo” (MUSSA, 2014a, p.126).

Variados exemplos do gesto de refletir sobre a cultura indígena por perspectivas outras estão presentes no romance, como quando o narrador, ao descrever as flechas indígenas, o tipo de ponta, os venenos utilizados, o tamanho e

o modo nativo de empunhar o arco, promove uma valorização dos guerreiros indígenas pela comparação com os europeus, como podemos observar no seguinte trecho:

As flechas, conforme a informação dos cronistas, eram longas de uma braça, quase sempre do mesmo tamanho do arco, sendo ambos proporcionais à altura do arqueiro. Os índios não usavam aljavas à moda europeia: a mesma mão que empunhava o arco levava as flechas. Era um movimento sutil e preciso dos dedos que lançava a base do projétil até a corda, para ser quase instantaneamente disparada. Essa técnica permitia ao nativo atirar um número maior de flechas que um arqueiro europeu. (MUSSA, 2014a, p.47).

A partir da informação sobre a diferença entre o tamanho das flechas – isto é, as flechas indígenas seriam supostamente maiores do que as flechas europeias, já que eram proporcionais à altura do arco e do arqueiro que as empunhava –, o narrador especula que os investigadores do assassinato do serralheiro direcionaram o processo para suspeitos europeus, teoricamente porque as flechas encontradas no corpo da vítima deviam ser menores, semelhantes às flechas de padrão europeu, e, portanto, o assassino só poderia ser um cidadão da cidade. Um detalhe: como os investigadores da época tinham as flechas em mãos para consulta e análise, isso poderia explicar a ausência da descrição das flechas nos autos do processo, como detalha o narrador.

São dez investigados ao todo: dom Rodrigo de Vedras, Afonso do Diabo, Tomé Bretão, Melquior Ximenes, Martim Carrasco, Brás Raposo, Gonçalo Preto, Duarte Velho, Simão Berquó e Gomes Torrinha. Segundo o narrador, os investigados equivaliam a 2% da população da cidade naquela época. Antes de discorrer sobre cada suspeito em particular, o narrador insere um dado importante para o inquérito e para o mistério do romance: a Casa de Pedra e sua relação com as lendas de Lourenço Cão.

Lourenço Cão, degredado, teria se tornado “amigo dos indígenas”, andando nu e comendo carne humana. Torna-se um com os nativos e avança pelo território americano, mantendo contato com uma comunidade de mulheres sem marido, as amazonas. Elas seriam a chave para o caminho que levaria para as minas de ouro e prata: o chamado Eldorado. Lourenço Cão teria, assim, feito um mapa e o teria escondido na Casa de Pedra, que ficava na região da Carioca, no Rio de Janeiro. Como se sabe, a lenda do Eldorado conta a história de uma cidade feita toda de

ouro, cujos tesouros seriam inimagináveis. Nessa época e ainda por muito tempo depois, diversos aventureiros europeus seguiram em busca desse local, que nunca foi encontrado, principalmente porque várias eram as regiões possíveis para a sua localização, como o deserto de Sonora, no México, as nascentes do Rio Amazonas, o Planalto das Guianas, em Roraima, no norte do Brasil, ou mesmo algum lugar na América Central.

A lenda do Eldorado se relaciona com Jerônima Rodrigues, pois, como foi dito anteriormente, consta nos autos do processo que a viúva de Francisco da Costa foi sequestrada e esteve em uma comunidade de mulheres sem marido, as amazonas indígenas. Este é só mais um caminho interpretativo do mistério do crime, e, como o romance vai desenvolver, são dez os suspeitos e cada qual tem suas relações com a viúva e com a vítima.

O narrador escolhe uma forma bem peculiar de apresentar cada suspeito: por meio do seu caráter. Cada acusado tem um subcapítulo que traz um fundo mitológico indígena que explique o caráter do indivíduo. Com essa organização narrativa, ocorre uma valorização da função do mito “vivo”, ao oportunizar os ensinamentos por meio da presença e do exemplo, na medida em que o narrador se coloca presente na narrativa como um pilar de autoridade e credibilidade diante dos seus ouvintes/leitores, demonstrando domínio de uma linguagem convincente e embasada historicamente. O ensinamento pelo exemplo, no entanto, é concebido por meio da narração das histórias de vida dos investigados, como o subcapítulo “A perfídia de dom Rodrigo de Vedras”. O leitor mergulha nas histórias que construíram o caráter desse personagem e explica como ele ficou conhecido por sua “perfidia”.

A filósofa Marilena Chauí (2000), ao buscar distinguir o mito da filosofia, explica que o mito tem três funções principais: 1) explicar o presente por alguma coisa que aconteceu no passado, cujos efeitos não foram apagados pelo tempo; 2) organizar as relações sociais, de modo a legitimar e determinar um sistema complexo de permissões e proibições; 3) compensar algo que não aconteceu, alguma perda, bem como garantir que algum erro do passado tenha sido corrigido no presente. Além disso, assinala Chauí, o mito organiza a realidade, oferecendo um sentido metafórico às coisas, aos fatos, mantendo vínculos secretos que auxiliam o homem a se acomodar em seu meio.

Já para Mircea Eliade (2002), uma das funções do mito é fixar modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas. Assim,



conforme seus estudos, há as cosmogonias, isto é, os conjuntos de mitos que descrevem o surgimento do Universo; as teogonias, mitos que narram o nascimento de divindades; e também os mitos que contam a origem de um elemento em particular, uma conduta humana, uma instituição social, entre outras questões, pois os mitos, conforme Eliade (2002), também expressam vários tipos de sabedorias e valores morais que guiam/guiaram os povos por muitos e muitos séculos.

O romance de Mussa em análise busca uma reatualização de mitos indígenas, com, inclusive, uma recorrente alteração no registro formal do texto quando o narrador suspende o curso da narrativa para realizar uma digressão de origem mitológica. Um exemplo é o registro de uma acusação contra Tomé Bretão, antigo pirata e cartógrafo, também um dos acusados do assassinato do serralheiro. Cronistas franceses do período da França Antártica acusaram-no de blasfemo porque ele tentou provar que os indígenas tinham, há séculos, o conhecimento de que a terra era redonda. O narrador, então, supõe que, pelo fato de Tomé Bretão ter ficado mais de uma década em solo brasileiro e convivido de perto com os indígenas, ele tivesse entrado em contato com alguns dos mitos nativos, como a narrativa mítica tupi sobre a origem da noite, como nos conta o narrador em seguida:

Contavam eles que, no princípio, não havia noite. O sol brilhava muito, era sempre meio-dia, o calor incomodava, tornava as pessoas preguiçosas, e os homens não podiam se deitar com as mulheres. Certo dia, um papagaio avisa a um dos caçadores que, no extremo do mundo, na direção do grande mar, vivia uma velha que era dona da noite. O caçador corre naquela direção. Chegando lá, não encontra ninguém. Na aldeia, havia apenas vários potes de barro, cujas tampas não consegue erguer. Ele chama pela velha, grita, insulta e se aborrece – dando uma pancada de borduna num dos potes. Então, a noite sai de entre os cacos e se espalha pelo céu. O caçador volta, correndo, mas a noite é mais rápida. Quando ele alcança a própria taba, que ficava no centro do mundo, a noite já tinha passado; e era dia de novo. Fica, então, muito infeliz. Outro dia, porém, um curiango avisa ao mesmo caçador que a velha, a dona da noite, morava era no outro lado do mundo, na direção das altas montanhas. O caçador segue essa nova indicação. Chegando lá, na aldeia da velha, vê potes de barro muito maiores. Dessa vez, não tenta erguer a tampa, não grita, não insulta: com uma pancada ainda mais forte, quebras um dos potes – que libera uma noite ainda maior que a primeira. O caçador, então, pede auxílio ao beija-flor, que o conduz ainda mais rápido de volta à taba. E a noite, maior e mais pesada, chega pouco depois dele. Desde então, existe noite. E os homens deitam com as mulheres. (MUSSA, 2014a, p.114).

Ainda temos um comentário explicativo do mito pelo narrador:

Apesar da linguagem figurada, é fácil compreender o raciocínio tupi contido nesse mito. Quando o caçador está no levante, e retorna ao centro

(supondo que sua velocidade seja igual à da rotação da terra), ele chega à aldeia quando ainda é dia – fato que, na linguagem mítica, é explicado pela circunstância de ser o pote menor, a noite mais leve e conseqüentemente mais rápida. Mais rápida, na verdade, é a velocidade relativa do caçador – porque a terra gira em sentido contrário ao seu. No segundo momento, quando ele está no ocidente, sua velocidade é maior que a da rotação da terra (porque pediu ajuda ao beija-flor). Como agora a terra gira no mesmo sentido, ele chega primeiro – chega um pouco antes (o beija-flor é um pássaro pequeno) para logo ser alcançado pela noite. (MUSSA, 2014a, p.115).

Como vemos, há um explícito tratamento da informação com o olhar contemporâneo de valorização do conhecimento indígena, de modo a buscar demonstrar as estruturas do pensamento indígena, mas não como algo selvagem ou mesmo atrasado, primitivo, mas pelo contrário, demonstrando como os tupis tinham/têm um pensamento altamente elaborado dentro das estruturas de sua cultura, de sua cosmovisão.

O mesmo acontece quando o narrador discorre sobre uma anedota que ele encontra no *Manual de caça*, do conde de Ermanno Stradelli, em que figuram dois dos suspeitos pelo assassinato de Francisco da Costa. A anedota selecionada pelo narrador permite ao leitor uma avaliação precisa do caráter de dom Rodrigo de Vedras, além apresentar explicações acerca do modo como os nativos entendiam a atividade da caça e a melhor forma de emboscar o animal. Segundo os escritos do conde Stradelli, de acordo com o narrador, Cavério com uma espingarda e Rodrigo com uma besta, ambos suspeitos do assassinato do serralheiro, estavam caçando na mata. O guia, um guaianá com seu arco e flechas, seguia os rastros do animal, que supunham todos ser um veado. Em um dado momento, o guaianá consegue vislumbrar parte do animal, reduz o passo e afirma que era um “suaçurana”. Nesse momento, tanto Cavério quanto Rodrigo ficaram fascinados com a possibilidade de matar um espécime rara e tomaram a frente do indígena, que pareceu ficar com medo. O desfecho da história se encaminha para Cavério sendo emboscado não por um veado, mas por uma onça, uma onça-parda, enquanto Rodrigo, que deveria ter ficado para dar cobertura, havia fugido.

O narrador aproveita a anedota para refletir sobre as encruzilhadas do processo de tradução, pois, entre os indígenas, “suaçu” era a designação para veado, mas, como existiam variadas espécies de veados que habitavam as florestas brasileiras, como informa o narrador, e cada qual com seu sufixo próprio, os fidalgos entenderam que se tratava de um tipo diferenciado de veado.

Entre os nativos, tal noção [aproximar etimologicamente o conceito de veado ao de caça] se repete: *cyguaçu* (aportuguesado em “suaçu”) é o termo que traduz “veado”, com o sentido de “mãe grande” – já que os índios evitavam chamar o bicho pelo nome verdadeiro. Não era propriamente um animal: mas um espírito tutelar das matas, arisco, traiçoeiro, extremamente vingativo. A caça do suaçu era, por isso, cercada de superstições. Quando abatiam um veado, os tupis lhe esquartejavam os traseiros, que eram abandonados na floresta – para que a Mãe Grande não lembrasse já ter sido, no passado, humana. Há várias espécies brasílicas de veado: suaçuapara (“veado torto”, ou seja, do chifre torto); *suaçueté* (“veado por excelência”, a maior das espécies); *suaçutinga* (“veado branco”, por causa do círculo alvaco ao redor dos olhos); *suaçupitanga* (“veado vermelho”). (MUSSA, 2014a, p.88).

O indígena identificou uma especificidade no animal e, por isso o chamou de “suaçurana”: “Em tupi, o sufixo rana (“semelhante a”, “parecido com”) é usado para designar variantes próximas de uma espécie – como no caso de jaguara (onça-pintada) e jaguarana (a que parece onça-pintada, ou seja, a onça-preta) (MUSSA, 2014a, p.89). Na verdade, ensina o narrador que, na concepção dos indígenas, a suaçurana, a onça-parda que parece veado, não é classificada como onça porque não se comporta como onça, “é um tipo de veado, porque parece caça. Finge, na verdade, ser a própria caça, para emboscar o caçador” (MUSSA, 2014a, p.91). A onça-parda, assim como o caráter de dom Rodrigo de Vedras, dissimula uma verdade, escancarando, assim, a sua perfídia, a sua artimanha.

Relacionar o caráter dos acusados com os conhecimentos indígenas valoriza e atualiza a cultura indígena. Promove a circulação de informações, assim como ocorre em outro subcapítulo, o do acusado chamado Afonso do Diabo. Conta o narrador que Afonso do Diabo, armeiro, artilheiro e bombardeiro do exército português, participava das expedições em busca dos tesouros no território brasileiro desde 1554. Em uma de suas últimas guerrilhas, a do forte de Serigipe, em 1560, ao lado do capitão Mem de Sá, a atuação de Afonso do Diabo teria se tornado lendária, uma vez que ele, sozinho, teria utilizado uma tática inusitada para entrar no forte e vencer os franceses. Afirma o narrador:

Imagine, o leitor, a cena – que não é de romance, pois está nos livros: o bombardeiro Afonso, sem dizer nada a ninguém, sem pedir autorização dos capitães, se atira da amurada, mergulha nas águas da baía e começa a nadar na direção da fortaleza, sem ser percebido pelos inimigos. Alcançada a ilha, Afonso faz, então, contra toda probabilidade, o caminho mais direto, e menos óbvio, para invadir a cidadela: escala a pedreira. Vou dizer de novo: o bombardeiro Afonso do Diabo escalou o imenso penhasco, íngreme, liso, insuperável. Escolhera a vertente mais difícil, a mais inacessível (...) O fato

é que, atingido o cume, Afonso entrou, despercebido (porque era um só), precisamente no paiol. (MUSSA, 2014a, p.95).

Com essa atitude, Afonso mira nos franceses de dentro do paiol, que imaginam terem dezenas de inimigos já dentro do forte, o que os faz fugir para os navios ou mesmo para o mato. Assim, o território retorna para a administração portuguesa e Afonso do Diabo entra para a história, recebendo como recompensa a sesmaria de Ipanema. Afonso foi relacionado ao processo do assassinato do serralheiro por meio de dois depoimentos. O primeiro realizado pela cristã-nova Bárbara Ferreira, que menciona encontros às escondidas entre a viúva Jerônima Rodrigues e Afonso, insinuando o adultério. No entanto, a própria Bárbara relata que, na tentativa de advertir Jerônima, ouviu da mameluca que não se tratava de encontros amorosos, mas que Afonso do Diabo lhe trazia carne de macaco. Nesse momento, o narrador abre uma digressão para expor o motivo de tamanho risco que a viúva estava incorrendo: o consumo da carne de macaco estava ligado ao canibalismo.

É sabido que macacos são a carne preferida dos indígenas, ainda hoje. E, naturalmente, no século 16, muitos mestiços devem ter se afeiçoado a ela, assim como portugueses. O senso comum, contudo, considerava aquilo coisa de selvagem. (MUSSA, 2014a, p.97).

Trazer à tona o costume de comer carne de macaco, um dos principais alimentos de grande parte das comunidades indígenas ainda no século XX, como assinala Câmara Cascudo (1967), demonstra como a cultura indígena se perpetuou na cidade. Outro exemplo da presença da cultura indígena no cerne da cidade é a história do ataque das onças à cidade do Rio de Janeiro, narrada no capítulo terceiro do romance.

Os relatos não apenas mencionam acidentes fortuitos, que ocorriam eventualmente porque toda a Guanabara era ainda cercada de florestas: contam casos meio sobrenaturais, de assaltos maciços, em que inúmeras daquelas feras se agregavam para emboscar seres humanos, a ponto de terem sitiado a cidade velha – e provocado a mudança para o morro do Castelo. Como se sabe, as onças não vivem em bandos. Racionalmente, portanto, não se pode validar narrativas como essas, para fins historiográficos. Mas talvez se justifiquem por conter outro tipo de verdade: o terror, e o fascínio, que aquelas feras exerceram sobre a primitiva população do Rio de Janeiro – que nisso nunca diferiu dos índios. Como outros grandes predadores, a onça conjuga as três qualidades fundamentais, elementares, que a espécie humana tem reconhecido como máximas, desde a alta pré-história: a força, a beleza e a impiedade.

Admiramos, particularmente, essa última virtude. Assim, enquanto os tupis contavam casos de feiticeiros que se transformavam em felinos, os primeiros cariocas acreditaram que sua cidade fora cercada por espíritos materializados em onças, que atacavam homens. (MUSSA, 2014a, p.75).

Esse relato se mescla profundamente a uma outra publicação do escritor, intitulada *Meu destino é ser onça*, catalogada como ensaio. A obra versa sobre a cosmogonia tupi, e foi escrita a partir da análise e cruzamentos dos relatos dos cronistas desde a época da chegada dos europeus no território brasileiro e também de pesquisas atuais sobre o tema. Fica para um momento mais oportuno uma análise sobre a relação da obra *Meu destino é ser onça* (2009) com *A primeira história do mundo* (2014), principalmente um exame detalhado de como as onças, enquanto entidades espirituais, aparecem no ensaio e no romance. Também em ambas as obras, há uma descrição minuciosa do rito antropofágico e das guerras entre os indígenas.

Por fim, é preciso dizer que, formada por sucessivas invasões e guerras – portuguesas, holandesas, francesas, piratas, outros –, a cidade do Rio de Janeiro (e também Jerônimo Rodrigues) se reencanta por meio das imagens, metáforas, alegorias e figuras míticas que povoam a narrativa de Mussa, as quais transfiguram a realidade em surpresas, interrogações, dilemas e, principalmente, nas encruzilhadas, onde podemos encontrar as fissuras e as articulações dos encontros culturais.

### 2.3. Um narrador pesquisador

Como vimos, há um movimento consciente e deliberado do narrador no sentido de trazer fundamentos históricos e culturais para situar a ação do romance, o que promove, em nossa perspectiva, um entrelaçamento entre a ficção e a história, mas não no sentido de reler a história pela ficção, como na metaficção historiográfica, mas com o intuito de alterar a perspectiva de quem conta, como um narrador descentrado, de acordo com os estudos de Ginzburg (2012), como vimos anteriormente. Essa forma de narrar se assemelha ao conceito de encruzilhada, pois expõe as contradições do sistema de mundo colonial, ao mesmo tempo em que

possibilita novas interpretações, no plural, sem hierarquias, pois estar na encruzilhada é estar na diversidade enquanto possibilidades. Retomo Luiz Rufino (2019):

A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo. A encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias. (RUFINO, 2019, p.13).

Trata-se de um movimento subversivo, e, para dar conta dele, o narrador vai buscar dados nos relatos dos viajantes, nos cronistas, na literatura jesuítica; enfim, vai reler os documentos históricos oficiais (e amplamente conhecidos) e também os que não obtiveram grande interesse dos historiadores, apesar de sua relevância. Essa atitude significa assumir uma postura de pesquisador, principalmente porque, ao vasculhar os documentos históricos, o narrador organiza e seleciona as informações que considera importantes para a construção do seu discurso, como quando discorre sobre as lendas de Lourenço Cão, no seguinte trecho:

Foram muitas viagens e grandes aventuras, de que nos chegaram raríssimos registros. A que interessa à novela aconteceu em 1504 e 1505; e tem como fonte o conjunto de três depoimentos dados às autoridades de Espanha, no porto de Cádiz, em 1507, por três sobreviventes portugueses (um piloto, um gajeiro e um calafate), resgatados entre Cabo Frio e o rio dos Reféns pela nau de dom Lopo de Mendoza, que voltava do rio da Prata. (MUSSA, 2014a, p.59).

Como pesquisador, o narrador não disfarça o seu olhar nem a sua presença, inserindo-se na narrativa, nela interferindo com suas versões e sua interpretação dos fatos. Suas inferências buscam ampliar a visão de temas que a história oficial já cristalizou. Para isso, utiliza-se de depoimentos de personagens considerados de segunda classe, subalternizados, excluídos, atribuindo relevância a essas vozes periféricas para os acontecimentos narrados.

Entra agora um pedaço da história que decorre da minha própria interpretação dos fatos. Presumo que esse **grumete** que desceu tenha sido o mesmo das vezes anteriores. (MUSSA, 2014a, p.63. Grifos nossos).

O leitor talvez agora me pergunte qual o interesse dessas tão antigas aventuras para o caso de Francisco da Costa. Peço apenas, para tanto, um pouco mais de paciência. E exploro agora mais um pouco os outros dois depoimentos – o do **gajeiro** e o do **calafate**: mais ricos no traçado da figura de Lourenço Cão. (MUSSA, 2014a, p.64. Grifos nossos).

Melquior Ximenes, cristão novo, **degredado**, é certamente um arquétipo daqueles primeiros vicentinos, dos primitivos paulistas, ou bandeirantes – homens que mais longe foram, na aventura brasileira. Não falo, naturalmente, dessas distâncias que se medem em léguas: mas das existenciais, das que separam humanidades, que chegam muitas vezes a parecer intransponíveis. (MUSSA, 2014, p.118. Grifos nossos).

Promover destaque para vozes subalternizadas é um dos pilares dos estudos pós-coloniais, que o giro decolonial buscou intensificar e radicalizar, como discorreremos no capítulo primeiro. Além disso, o caráter dissertativo do narrador-pesquisador fica evidente quando ele intenta abrir um diálogo direto com o seu leitor, como nos seguintes trechos destacados:

Como se trata de um homicídio acontecido há mais de quatrocentos anos, e sobre o qual persistem tantas dúvidas, inconsistências e inverossimilhanças, quero propor aos leitores uma espécie de jogo, ou exercício: que dividam comigo a fascinante tarefa de reproduzir a investigação, de examinar os dados do processo, bem como outros documentos que iluminem o caráter das personagens envolvidas; imaginemos a cidade primitiva, precária e improvisada; e reencontremos as origens do nosso mundo hostil e novo – como se aqueles fatos seculares estivessem se desenrolando hoje, agora, sob os nossos céticos olhares. (MUSSA, 2014a, p.8).

Insisto nesse tema das portas e ladeiras porque o leitor de novelas policias deve notar sobretudo os pormenores. (...) Convido o leitor, assim, a acompanhar o meu raciocínio. (MUSSA, 2014a, p.37).

Tudo isso é possível. Mas quero compartilhar com o leitor uma hipótese engenhosa. (MUSSA, 2014a, p.53).

Também é importante destacar os questionamentos e releituras que esse narrador-pesquisador promove acerca do gênero literário escolhido para abraçar o seu enredo, o romance policial, de forma a dialogar com os escritores e personagens já clássicos do gênero. Esse movimento articula-se com o caráter decolonial de seu discurso, pois permite ao leitor refletir sobre a construção do texto e do discurso a partir de uma proposta metaficcional. Uma proposta que pensa sobre si mesma enquanto possibilidades de interpretação.

Embora não seja propriamente um defeito, cumpre advertir que não pude contar com a figura canônica do investigador, com o tradicional “detetive” (como se tem dito em mau português). Tal função – indispensável, consoante as convenções do gênero – terá de ser exercida diretamente por mim. (MUSSA, 2014a, p.7).

Quero, assim, prevenir o comprador indeciso, que folheia um exemplar mas ainda não pagou o preço. Se, numa narrativa policial canônica, o objetivo de quem lê é descobrir o assassino, compreender seu método ou analisar sua mente criminosa – aqui se trata de algo mais, de um caso diferente, único, fundamental, cuja solução excede o mero raciocínio lógico para atender a uma verdade mítica. (MUSSA, 2014a, p.31).

Numa investigação criminal comum, das que existem fora da literatura, os principais suspeitos são sempre aqueles que podem ter matado por dinheiro, por vingança, por se sentirem ameaçados pela vítima, por disputarem com ela a posse exclusiva de uma mulher. A ficção policial vulgar e especialmente a cinematografia norte-americana tem hoje preferido enigmas muito elaborados, em geral grandes conspirações internacionais, crimes de fundo estético ou metafísico, além das célebres matanças em série, que decorrem de uma causa intrínseca, da personalidade perversa de um criminoso intransitivo, cujo objeto é a ação em si. Eu mesmo, quando escrevo ficção, abuso muito das intrigas cerebrais. Tramas assim, contudo, tem muito pouca relação com a vida; e não serão assunto deste livro – que reconstituiu um caso real. (MUSSA, 2014a, p.51).

Num romance policial contemporâneo, ou passado em era mais moderna, além de toda a parafernália dos laboratórios, dispomos de certa precisão dos cronômetros. Em 1567, no Rio de Janeiro, o único instrumento de medir o tempo era o velho relógio de sol dos jesuítas. E como também ainda não houvesse sinos nas igrejas inconclusas, eram os galos que marcavam as horas da madrugada e do começo da manhã. Havia já dezenas deles na cidade; mas, como todos adivinham, a hora do galo não é tão exata. (MUSSA, 2014a, p.83).

Nas narrativas policiais clássicas, o último capítulo é o das revelações. Quebro, de certo modo, a velha fórmula, antecipando o fim, pois o livro tem enigmas que vão além do próprio crime. (MUSSA, 2014a, p.191).

Como nosso caso é real, como se trata da vida e não da fantasia, é impossível aplicar o método vulgar dos romancistas, que examinam o pensamento, as emoções, o subconsciente de suas personagens – coisa que no mundo prático só alcançam os feiticeiros ou os telepatas. Isso, aliás, é o que faz toda ficção psicológica um subgênero da literatura fantástica. (MUSSA, 2014a, p.191).

Com a narrativa já se encaminhando para o desfecho, o narrador-pesquisador realiza uma retrospectiva de todo o processo, citando suspeito por suspeito e os seus respectivos motivos para o assassinato de Francisco da Costa. Ao final da explanação, o narrador afirma:

A essa altura, o leitor já deve ter percebido a impressionante coincidência: cada um dos nove primeiros suspeitos pode ser associado a um dos círculos do inferno, consoante a concepção de Dante Alighieri, exposta na *Comédia*. (...) Críticos severos me acusaram de ter distorcido fontes ou mesmo forjado certos passos do processo, para poder montar uma narrativa que copiasse Dante. Enfrento qualquer tribunal para provar o contrário. Na



verdade, posso usar esse caso para demonstrar exatamente a tese da validade universal dos mitos, de que todo problema humano está previsto em algum exemplo mítico, de qualquer tempo ou lugar. É precisamente o caso da *Comédia*. Dante compôs um poema mitológico, que representa um mundo fechado, estático, de significado atemporal. É um edifício absoluto, que compreende tudo. Estão no Inferno todos os criminosos, passados e futuros; estão estabelecidos e catalogados todos os crimes possíveis. (MUSSA, 2014a, p.197).

No entanto, após a retrospectiva, nenhuma das hipóteses analisadas anteriormente explica a solução do crime, isto é, a identidade do assassino e sua motivação. Do mesmo modo, o que consta no processo também não pode ser levado em consideração, pois a condenação de Simão Berquó simplesmente porque foi o primeiro a ver o cadáver e avisar às autoridades parece um tanto esdrúxula. Assim, o narrador reinicia a análise dos fatos, agora pelo viés das circunstâncias do crime, isto é, onde, quando, como e por que, argumentando que as circunstâncias levam a crer que o verdadeiro assassino tenha sido Gomes Torrinha. Mas o narrador não se mostra satisfeito com a solução e reinicia a análise, agora retomando a estrutura do enredo de *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, aproximando-o da estrutura de sua própria narrativa, de forma a afirmar que se inspirou nesse enredo de Christie, na medida em que ele “é um caso de crime perfeito, impossível de ser desvendado por métodos convencionais, senão pelos de ordem lógica, estritamente matemática” (MUSSA, 2014a, p.201). Mas também esse modelo não responde aos questionamentos do narrador no que se refere à explicação do verdadeiro assassino do serralheiro, pois, ao final, o que se comprova por essa nova versão é que Gomes Torrinha “é um assassino em potencial, ideológico, mas que falha por não ter caráter”. (MUSSA, 2014a, p.204).

O diálogo com o cânone do gênero policial não para em Agatha Christie, uma vez que, mais adiante, o narrador citará Edgar Allan Poe, com o conto “Os assassinatos da rua Morgue”. Esse diálogo irá proporcionar mais uma versão para a solução do caso, uma solução “elegante, literária”, pois vai inserir na narrativa um elemento externo, assim como os orangotangos de Poe: trata-se de um suspeito novo, que nunca esteve nos autos ou entre os demais suspeitos, que seria Soeiro Vaz, sobrinho de Francisco da Costa, que é considerado suspeito por ter ódio de Gomes de Torrinha. Contudo, apesar de o narrador considerar que esse seria o melhor desfecho, já que atende ao fetiche ocidental pelas motivações psicológicas, seria um final imprevisível, pois, como afirma o narrador: “o assassino não é o

protagonista, quase não é mencionado ao longo da narrativa e só ganha vulto no fim” (MUSSA, 2014a, p.207). Por conta disso, afirma o narrador:

Nossa história, todavia, é baseada num caso real. Por isso, a fundamentação cerebral, intelectual, matemática, é imprescindível. Seria o caso, talvez, de convocar investigadores, ou criminosos, da velha estirpe europeia, como Sherlock Holmes e Arsène Lupin. Ou indígenas, como a tamoia Andresa – que com apenas três indícios deduziu o lugar do cativo de Jerônima Rodrigues e a identidade do homem que esteve com ela. (MUSSA, 2014a, p.207).

Devemos notar, no trecho destacado acima, que o narrador coloca no mesmo patamar os detetives mais conhecidos da tradição da literatura policial e a nativa tamoia Andresa, pois, segundo o narrador, Holmes, Lupin e Andresa fariam as mesmas perguntas iniciais, como qual era a posição angular das flechas em relação ao dorso da vítima, se na posição horizontal ou inclinadas, pois trata-se de um dado que não consta no processo. Essa é uma informação importante, conforme explica o narrador:

Se foi apenas um arqueiro (tese absoluta na devassa), as flechas não estariam – todas elas – fincadas horizontalmente. Ainda que o atirador empregasse a técnica indígena, muito mais eficiente que a dos europeus (pois não desperdiça tempo buscando flechas numa aljava posta às costas), seria impossível acertar oito setas num alvo móvel, e vivo, sem que este tombasse logo ao terceiro ou quarto impacto. Os projéteis restantes, portanto, não ficariam numa posição horizontal, em ângulo reto com o corpo. (MUSSA, 2014a, p.208).

Também Andresa teria levantado a hipótese de que, como indicam as pegadas, ninguém chegou perto do cadáver; logo, as flechas foram atiradas de longe, provavelmente do outro lado do rio Carioca. Assim, conclui o narrador que:

O leitor talvez esteja rindo, porque demoro demais para explicar o óbvio: não foi um assassino quem matou Francisco da Costa. Foram vários – que dispararam, quase simultaneamente, oito flechas. (MUSSA, 2014a, p.209).

Sobre ser óbvio, o narrador resolve, então, discorrer sobre um mito dos bororos, que, supostamente, leu nos escritos de Lévi-Strauss:

É um mito policial, no sentido estrito do termo. E não se espante o leitor com o aparente sincronismo: histórias de mistério que envolvem alguma espécie de investigação são tão antigas quanto o homem. Por ser um mito, ensina muitas coisas: desde os princípios da ordenação do mundo a lições

práticas para a vida cotidiana. Prestemos, assim, atenção. (MUSSA, 2014a, p.209).

O mito dos bororos mencionado pelo narrador gira em torno de um pai que tem sua esposa estuprada por seu próprio filho, um adolescente. O pai então convoca uma dança e verifica que somente o filho tinha penas iguais às encontradas na cinta da mãe. Não crê no que vê e, então, o pai convoca uma segunda dança, cujo final é o mesmo. Na terceira dança, o pai se convence que quem deitou com a mãe foi o filho e após muitas peripécias, o filho acaba por matar o pai. O narrador retoma a narrativa sobre esse mito para informar ao leitor que, assim como as penas, as flechas são também objetos muito particulares nas sociedades indígenas; são objetos pessoais, principalmente porque “as flechas tupis têm dimensões equivalentes ao tamanho do arqueiro” (MUSSA, 2014a, p.212). Isso leva o narrador a concluir que “Francisco da Costa foi morto com flechaços disparados por um bando de tamoias” (MUSSA, 2014a, p.212). Tamoias porque as flechas eram menores que as de um homem, fosse europeu ou não. Assim,

O caso do serralheiro prova que a solução de um crime é sempre relativa, é sempre transitória. Porque é função dos mitos – não das evidências. Daqui a quatrocentos anos, o romance de Jerônima terá de ser completamente reescrito. (MUSSA, 2014a, p.215).

Por fim, o narrador comenta que há ainda outros mistérios que rondam a história do assassinato de Francisco da Costa, principalmente a lenda da Casa de Pedra e seu tesouro escondido, bem como o mapa elaborado por Lourenço Cão, que se relaciona intimamente às mulheres sem marido. Segundo o narrador, Lourenço Cão teria exposto o mapa na própria construção da casa, no desenho feito pelos blocos de pedra talhados na parede, o que significa dizer que o mapa sempre esteve exposto, sempre evidente, sempre à mostra. No entanto, “o fato de Lourenço Cão ter mandado expor seu mapa nas paredes da Casa de Pedra não significa que tenha sido possível decifrá-lo. Parece, na verdade, que isso nunca aconteceu (...)” (MUSSA, 2014a, p.2016). O narrador conjectura, a partir disso, os motivos para ninguém ter conseguido decifrar o mapa: trata-se, novamente, de desconhecimento da língua e cultura indígena, pois estima-se que no centro do mapa nascia um grande rio, um Iguçu. Mas, como expõe o narrador, conforme citação abaixo, o conhecimento do caráter nômade da cultura indígena era essencial para a

decifração do mapa, já que os topônimos nativos se repetiam de acordo com a nova localização do grupo indígena.

Ora, se o leitor consultar um bom atlas do Brasil, perceberá que a maior parte dos topônimos tupis se repetem o tempo todo, por todo o território. Piratininga, por exemplo, é o antigo nome da cidade de São Paulo; mas também de uma lagoa em Niterói. Itapoã é outra lagoa famosa, da Bahia; e de uma localidade gaúcha, às margens da lagoa dos Patos. Paraíba é um estado da região nordeste; e também um rio fluminense. Itamarati é uma cidade do Amazonas; uma ilha, no Pará; uma estação de trem, no interior mineiro. O exame revelará ainda muitas Itaúnas, Itaocas, Itabiras, Itapebas, Itacoatiras e Itararés. Nenhum topônimo, todavia, parece mais vulgar que Iguaçú. Há uma razão natural para isso: quando havia muitos mortos e a terra, portanto, perdia o viço, os tupis abandonavam a taba, para construir uma nova, em outro lugar. Conservavam, todavia, o nome. Nessa nova paisagem, nesse novo lugar, embora fosse diferente, havia, no entanto, os mesmos elementos: um rio grande, maior que os outros; uma lagoa grande, maior que as outras; uma serra ao fundo; o lugar da piracema, que marca a entrada da estação; alguns rochedos, que eram ou pretos, ou lisos, furados, pontudos, pintados; e a mata fechada, a floresta, território da caça e dos espíritos. Todos os nomes assim se repetem. (MUSSA, 2014a, p.217-218).

Logo, afirma o narrador:

O mundo indígena, ou melhor, a expressão geográfica do mundo indígena é fixa, imutável. O lugar que o homem habita é sempre o mesmo. Sempre haverá, em qualquer paisagem, em qualquer ambiente, um ygyaçú, uma itaúna, um caaeté. No pensamento tupi, portanto, importa a estrutura, o significado, a imanência das coisas. Não o aspecto. (MUSSA, 2014a, p.218).

O narrador-pesquisador finaliza sua explanação com a lenda de Jurupari, que ele considera uma das histórias do princípio do mundo, sendo ainda uma das que mais se destacam na cosmogonia indígena. A lenda de Jurupari foi escrita em *nheengatu*, tupi amazônico, pelo caboclo Maximiano José Roberto, descendente de indígenas tarianas e Manaus. Essa história, aliás, é a mesma contada pelo escritor Mussa em sua participação na mesa “Livro de cabeceira”, na edição da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), ocorrida no ano de 2017.

Assim, a narrativa de Mussa valoriza a percepção de um pesquisador, que reconhece limitações e articula as complexidades do caso. Em nossa visão, essa instância narrativa corporifica a epistemologia decolonial, na medida em que o jogo entre o que é real e o que é ficcional é mantido ao longo de toda a narrativa, o que garante ao seu discurso credibilidade para desnaturalizar e deslegitimar determinadas visões, versões e relações de poder, cujas formas discursivas buscam

o centro, o universal, o totalizante. A forma como o narrador conduz a narrativa coloca o passado à prova – principalmente a forma como hierarquias foram construídas –, reconfigurando a memória a partir de uma produção literária que se quer problematizadora dos efeitos da colonização, mas também subversiva e afirmativa de novos parâmetros, de novos caminhos.

### 3 O SÉCULO XVII: OS AFRICANOS E A ESCRAVIDÃO NEGRA

#### 3.1. A trama de *O trono da rainha Jinga* (1999)

O romance *O trono da rainha Jinga* se desenvolve em torno da mítica Njinga Mbandi, que, no século XVII, foi líder de um vasto território na África, mais especificamente Ndongo e Matamba, regiões que hoje fazem parte do que conhecemos por Angola, na costa ocidental do continente africano. Njinga é uma personagem histórica estudada por variados campos do saber, como a antropologia, a história, a etnologia, a linguística, entre outros, pois trata-se de uma rainha importante na história da África e objeto de interesse de pesquisas que se debruçam sobre o tráfico humano transatlântico (MATA, 2014). Não podemos nos esquecer da centralidade da rainha nos estudos sobre a diáspora africana nos países que receberam e comercializaram os africanos escravizados, além dos estudos sobre o feminino.

No Brasil, as primeiras centenas de africanos escravizados são de origem bantu, isto é, são da região que era dominada pela rainha Njinga, e cuja língua mais difundida era o kimbundu (INVERNO, 2008, p.122). Isso significa que vieram pelos porões dos navios negreiros as histórias, os cantos e o mito de uma rainha guerreira que era temida por súditos e inimigos; uma rainha que conduziu presencialmente seus exércitos contra a dominação colonial portuguesa até os 73 anos de vida, sendo a sua região totalmente colonizada somente após a sua morte, quando ela tinha mais de 80 anos (CAVAZZI, 1965; MILLER, 1975).

Utilizaremos para a nossa análise a 4ª edição do romance, publicada em 2017, que conta com uma “Nota prévia” e um posfácio do autor, além de um breve texto crítico elaborado pelo historiador, africanista e membro da Academia Brasileira de Letras Alberto da Costa e Silva. Essa 4ª edição já é vendida pelas livrarias como parte integrante do “Compêndio Mítico”, projeto literário do escritor, como descrevemos no primeiro capítulo.

A trama do romance divide-se em dois momentos, cujo elo é o personagem Mendo Antunes, armador e próspero comerciante, que, antes de fixar moradia na cidade do Rio de Janeiro em 1623, esteve, de 1609 a 1614, em Goa, província

indiana de colonização portuguesa, e, de 1614 a 1623, em Angola, que também passava pelo processo de colonização portuguesa. Foi em Angola que Mendo Antunes travou contato com a rainha Jinga, servindo em sua corte com a comercialização de armas e escravizados durante quatro anos consecutivos, mais especificamente de 1619 a 1623.

Já na cidade do Rio de Janeiro, Mendo Antunes acaba envolvido em uma investigação de crimes cometidos pela chamada “irmandade”, grupo de escravizados africanos que atuavam na cidade com objetivos centrados no mito quimbundo de Cariapemba. De acordo com os estudos de Alberto Costa e Silva (2011) sobre a África antes da chegada dos portugueses, Cariapemba era a manifestação de um poder de proteção e também de destruição, que podia ser usado por um indivíduo para favorecer a si mesmo e para ampliar o seu espaço na comunidade. Explica Costa e Silva que, “ao ajudar um, o cariapemba causava frequentemente danos a outros: a face oposta do êxito era o malogro; do poder, a submissão; da saúde, a enfermidade; da riqueza, a pobreza; da fertilidade, a aridez, a desolação e os ventres estéreis” (COSTA E SILVA, 2011). Talvez por isso, Cariapemba tenha sido interpretado pelos colonizadores como um gênio do mal, um tipo de demônio. Na verdade, o entendimento desse mito será o que movimentará os personagens da trama, como veremos.

As duas tramas – a primeira se desenrolando em Angola e a segunda no Brasil – se desenvolvem em 25 capítulos: 20 deles são narrados por diversos personagens da trama, e 5 capítulos, distribuídos entre os outros 20, têm um narrador em terceira pessoa, que descreve como ocorreu a viagem do armador Mendo Antunes à África, seu contato com Jinga, bem como a sua estadia na corte da rainha. Os capítulos que têm o narrador em terceira pessoa são, mais especificamente: 3, 7, 12, 18 e 21. Vale destacar que esses cinco capítulos, cujo narrador é onisciente, assumem a perspectiva de Mendo Antunes, a partir de suas viagens e contato com outras culturas.

Em nossa perspectiva, a variedade de narradores se relaciona à forma como o inquérito se desenvolve, pois a escrita do romance se assemelha a uma oitiva de um processo investigativo, conduzido, nesse caso, por Gonçalo Unhão Dinis, ouvidor-geral do estado. Unhão Dinis convoca o armador Mendo Antunes para ajudar na investigação, formando, dessa forma, a clássica dupla da investigação: o detetive e um peculiar escudeiro que o ajuda a pensar e decifrar as pistas da trama,

que, como dissemos, se desenvolve em torno de um conjunto de crimes que vão acontecendo na cidade do Rio de Janeiro do século XVII. O que parecia ser uma simples rebelião de escravizados, “se transformara, não obstante sua premência, num excelente e aprazível exercício intelectual” (MUSSA, 2017b, p. 30).

O capítulo que abre o romance é narrado pelo armador e comerciante Mendo Antunes, que descreve a visita do ouvidor-geral Gonçalo Unhão Dinis, que ficou responsável pela investigação de crimes que vinham alarmando a população do Rio de Janeiro. Primeiro ocorreu o ataque aos frades, que “foram encontrados nos arredores da praia, amarrados, despídos, cobertos de excrementos e escarificações, não obstante a bolsa de um deles restasse intacta” (MUSSA, 2017b, p.7). Depois foi o assalto ao trapiche, que resultou em um incêndio, culminando na morte do vigia. Outros atos criminosos também foram contabilizados, como o envenenamento do alcaide, além de uma chacina em um engenho próximo da cidade, “onde assassinaram os agregados, humilharam a família dos senhores e puseram toda uma senzala em liberdade” (MUSSA, 2017b, p.8). Também houve o incidente da Cadeia Pública, em que um índio foi vítima fatal, além do que aconteceu com os detentos, que “foram acometidos de violento mal-estar, com febres, vômitos e diarreias – sintomas de uma presumível tentativa de envenenamento” (MUSSA, 2017b, p.9). Gonçalo Unhão Dinis informa a Mendo Antunes que, segundo o prelado, tais crimes haviam sido executados por um grupo herético intitulado “Heresia de Judas”, mais comumente chamado por “irmandade”, que era formado por africanos escravizados, mas que ele, Unhão Dinis, o ouvidor-geral, iria instaurar um inquérito rigoroso sobre os crimes.

Mendo Antunes foi convocado para colaborar com o inquérito porque, no incidente da cadeia, fora achado “um curioso manuscrito, ao que parece vazado em língua de negro” (MUSSA, 2017b, p.9). O ouvidor-geral supôs que Mendo Antunes pudesse traduzir o documento, já que tinha experiência com línguas africanas, devido à sua atividade em terras africanas no passado. O manuscrito continha os seguintes versos:

Múcua njinda  
 Cariapemba uabixe  
 Uajibe tata uajibe mama  
 Uajibe dilemba uajibe muebo  
 Uajibe quitumba bunjila  
 Ni dicata buquicoca (MUSSA, 2017b, p.11).



A tradução de Mendo foi: “Bravo, o diabo chegou. Matou o pai; matou a mãe; matou tio; matou sobrinho; matou um cego na picada; um aleijado no caminho” (MUSSA, 2017b, p.12). A tradução irritou o ouvidor, já que, para ele, o manuscrito não continha nada de objetivo sobre os crimes. Porém, aos poucos, interrogando alguns escravizados e testemunhas dos crimes, Mendo Antunes convence o ouvidor-geral de que os crimes estavam interligados pelo manuscrito, além de serem realmente de autoria da “irmandade”, que era liderada pela aia que servira de trono/cadeira para a rainha Jinga, numa famosa passagem de sua vida. Aliás, a “irmandade” constrói, perante os olhos do leitor, uma nova história da escravidão no Brasil, pois os africanos que aqui chegaram para o empreendimento da escravidão negra não se comportavam, de acordo com o romance, segundo o arquétipo do escravo dócil ou do chamado “pai-joão”, sendo representados enquanto protótipo de resistência ao sistema escravista e colonial, tal qual Jinga em terras africanas.

Além disso, as conversas entre os dois investigadores tematizam os conceitos de Bem, Mal, Verdade e Justiça, sempre embasados pelas leituras da filosofia ocidental de Gonçalo Unhão Dinis e pelas experiências de Mendo Antunes nas Índias. No fim das contas, tais debates entre Mendo Antunes e Gonçalo Unhão Dinis se alinhavam, por meio do uso de discurso indireto ou mesmo de discurso direto, com os mesmos questionamentos que ocorriam entre os membros da “irmandade” em suas reuniões, principalmente entre Ana, Cristóvão e Inácio, que divergiam de forma enérgica. A ocorrência desses debates no interior da trama demonstra que, apesar da busca pela autoria dos crimes – assaltos, ataques, torturas e agressões –, o foco da investigação era a motivação para os crimes.

### **3.2. Uma metáfora para a resistência à escravidão**

Njinga a Mbande, Nzinga, Jinga, Singa, Zhingá, Ginga e Dona Ana de Souza (nome utilizado após o batismo católico, em 1623) são as diversas grafias e nomes para a rainha Jinga<sup>14</sup>, importante figura histórica de resistência durante as lutas

---

14 Utilizaremos nesse estudo a grafia aportuguesada “Jinga”, pois, além de ser a grafia utilizada por Mussa em sua narrativa, também é a grafia presente nos relatos das congadas e cantos populares do

contra a colonização portuguesa no século XVII. O poeta e primeiro presidente de Angola Agostinho Neto fez diversos poemas em sua homenagem, elegendo-a como um ícone do movimento de independência de Angola, além de interpretar os seus feitos contra a dominação portuguesa no século XVII como atos heróicos significativos para a cultura e história do país, como mostra o poema “O izar da bandeira”, publicado em 1960, quando Neto era um preso político na cadeia do Aljube, em Lisboa.

Aliás, a rainha Jinga foi exaltada tanto pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) quanto pela União Nacional pela Independência Total de Angola (UNITA), conforme ressalta Pinto (2011), o que demonstra como a imagem de Jinga ficou marcada nas tradições e no imaginário do povo angolano. Vale lembrar que o MPLA e a UNITA foram movimentos em prol da libertação de Angola da colonização portuguesa entre 1960 e 1975, mas entraram em um acirrado conflito na guerra civil no momento pós-independência, pois tinham divergências políticas sobre os rumos do país.

De acordo com os registros compilados pela pesquisadora Mariana Bracks Fonseca (2015; 2018), Jinga viveu 81 anos; nasceu em 1582 e morreu em 1663, de causas naturais. Foi governante dos reinos de Ndongo e Matamba, importantes estados africanos existentes antes da chegada dos portugueses. Ndongo e Matamba eram sociedades hierarquizadas e com uma complexa organização social e tributária, com domínio do comércio, metalurgia, pecuária e agricultura, conforme assinala Fonseca. Hoje, essas regiões fazem parte do que conhecemos como Angola, que está localizada na costa ocidental da África.

Por meio da relação entre Jinga e o armador Mendo Antunes, o qual tem a função de promover o diálogo cultural entre Brasil e África, o romance cobre uma parte importante do período histórico e político da vida da rainha, mais precisamente de 1619 a 1623. Um período crucial para a sua ascensão e permanência no trono, conforme os estudos históricos (FONSECA, 2015; MATA, 2014; HEYWOOD, 2019; GLASGOW, 2013), já que aquele período corresponde ao da corte de Jinga em plena concorrência com o poderio militar do irmão, Ngola Mbande, além de eventos memoráveis, como a cena da cadeira, quando Jinga foi embaixatriz de Ndongo; o batizado católico negociado que lhe deu o nome de Dona Ana de Sousa; a

---

Brasil, como ressalta o historiador Luiz Felipe Alencastro (2019), ao retomar os estudos de Câmara Cascudo.

contenção dos sobas rebeldes que se negavam a pagar tributos; e, principalmente, o modo estratégico de pensar da rainha, que foi a grande característica política do processo de resistência de Ndongo e Matamba contra a colonização portuguesa.

Abordaremos, a partir de agora, a forma como a rainha foi representada no romance, sem nos esquecermos da historiografia sobre a vida de Jinga, na medida em que a ficcionalização da rainha Jinga no romance sustenta todo o discurso sobre os escravizados que fazem parte da “irmandade” na cidade do Rio de Janeiro. É perceptível, na trama do romance, a correlação entre certos eventos que ali ocorrem e datas e fatos históricos sobre a rainha já aceitos publicamente pelos pesquisadores, o que traz verossimilhança à narrativa dos atos da “irmandade”, produzindo, dessa forma, um discurso novo sobre a escravidão no Brasil.

Também pretendemos aprofundar nossa análise sobre a história de Jinga, de modo a comentar sobre fatos que o romance deixa de fora, pois consideramos que a rainha é uma importante figura histórica que perpassa e fundamenta alguns movimentos culturais na sociedade brasileira. Por tal motivo, vale a empreitada, além do fato de que o romance acaba por se alinhar, em nossa visão, aos movimentos de valorização de personalidades históricas da cultura afro-brasileira, movimentos que fazem parte da perspectiva decolonial.

Como dissemos, cinco capítulos tratam da rainha Jinga: 3, 7, 12, 18 e 21. No capítulo três, acompanhamos a trajetória do armador Mendo Antunes até o seu contato efetivo com a rainha Jinga, que se dá somente em 1619, após cinco anos de árduo trabalho no comércio de armas e escravizados em território africano. A passagem de Mendo Antunes por outros locais onde se estabeleceu e onde trabalhou como comerciante dá ao personagem uma característica peculiar: Mendo, além de corajoso e perspicaz, é aberto ao diálogo, a novas experiências culturais, apesar de não compreender alguns ritos ou mesmo a cosmovisão de alguns grupos, como relata o narrador quando Mendo Antunes está em Goa e tem contato com os brâmanes. Um de seus fornecedores resolveu abandonar tudo e seguir uma seita de ascetas mendicantes, alegando que, ao superar a dor e o desejo, estaria mais próximo do caminho da paz. O narrador, então, assinala que “Mendo Antunes sentiu um certo desconcerto. Aquilo era um paradoxo. Em sua terra chicoteavam-se e queimavam-se pessoas, mas como forma de punir e eliminar o mal, não como um meio de atingir o bem” (MUSSA, 2017b, p.16).

A respeito do período em que o armador já está em território africano, o narrador afirma que Mendo Antunes “aprendera a não ter medo, a seduzir e a compreender. Por isso, conseguiu, burlando a alfândega, vender armas aos jagas do Cassanje, resgatar escravos nas feiras (...) e se estabelecer como lançado” (MUSSA, 2017b, p.16). Explica o narrador, em nota de rodapé, que lançado era um comerciante que adentrava o sertão africano, a fim de evitar intermediários na obtenção de mercadorias. Essa personalidade conduziu o armador, após 5 anos de muito trabalho, à corte da rainha Jinga, como mostra o narrador. Em seu primeiro contato com a rainha, o narrador dá pistas de como Mendo Antunes a viu: “Foi em 1619 que vislumbrou pela primeira vez aquela mulher impressionante. Jinga – que se proclamava soberana do Ndongo e de Matamba, não obstante o reinado oficial de seu irmão Ngola Mbande – concedera receber Mendo Antunes, que lhe vinha oferecer presentes e aliança (MUSSA, 2017b, p.16).

Esse primeiro contato sinaliza para o leitor uma característica importante, entre outros traços, da representação da rainha Jinga: sua singularidade e imponência. Ao longo da narrativa, vários são os adjetivos empregados para descrever a imagem da rainha. Por isso, vamos criar um tipo de registro, uma coleção, um repertório desses adjetivos, conforme o andamento de nossa análise. Ficam registrados, assim, os adjetivos que aparecem no capítulo 3: “impressionante”, “singular”, “imponente”, “debochada”, “animada”, “eloquente”, “carinhosa”.

O narrador cita, conforme o trecho destacado anteriormente, no penúltimo parágrafo transcrito acima, a disputa pelo trono de Ndongo e Matamba, naquele momento histórico, que estava oficialmente nas mãos do irmão de Jinga. Para fundamentar criticamente essa disputa, a qual é importante para refletir sobre a imagem da rainha, devemos trazer a pesquisa de Mariana Bracks Fonseca (2015), que realizou uma longa imersão nas relações de poder existentes nos territórios dominados pela rainha, bem como na composição étnica e cultural da população que compunha o reino de Ndongo, como os Mbundu e os Jagas. Vale ressaltar, no estudo de Mariana Fonseca, a descrição da cultura do povo Mbundu, que se organizava socialmente por meio de insígnias, que eram os símbolos das linhagens familiares. Fonseca retoma os escritos do padre capuchinho Cavazzi, para dissertar sobre o mito fundador do Ndongo, que gira em torno do título de Ngola. Cavazzi (1965) registra o mito da seguinte forma:

Dizem os naturais que este foi um tal Ngola-Mussuri, o que quer dizer “reisserralheiro”, a quem um ídolo tinha ensinado a arte fabril. Pode ser que este homem, mais perspicaz que os outros, achasse a maneira de preparar o ferro, para machados, machadinhas, facas e setas, coisas que ajudavam os Pretos na caça e na guerra e foram para o artista grande fonte de riqueza. Como usava delas com sagacidade e socorria a todos nas necessidades públicas, ganhou amor e o aplauso dos povos, de tal maneira que, por conhecerem nele grande capacidade e tino singular, muitos régulos o proclamavam chefe do país, que se chamava “Ndongo” ou de Angola (CAVAZZI, 1965, p. 253. V. I, Apud FONSECA, 2015, p.28).

Como vemos, Ngola-Mussuri, o rei ferreiro, tinha o domínio das técnicas da metalurgia, o que garantiu a produção de ferramentas para a agricultura e, também, de armas para a defesa do território. Na região da África central, na época, muitas outras insígnias<sup>15</sup> disputavam prestígio, mas a autoridade política do Ngola foi importante quando Ndongo lutou por sua independência do reino do Congo, em 1556, tornando-se um reino centralizado por meio do reconhecimento dos sobas ao Ngola, como afirma Fonseca. Os sobas eram as unidades políticas autônomas que estruturavam o reino de Ndongo; eles ofereciam impostos anuais em troca de proteção e segurança, além de fortalecerem o reino com os laços de fidelidade ao criarem uma forma de escambo de bens e serviços. (FONSECA, 2015, p.30).

Ngola, nome do título dado ao chefe de estado de Ndongo, está diretamente relacionado ao nome do país que hoje chamamos de Angola, pois Angola seria uma forma aportuguesada do termo kimbundu Ngola (HEYWOOD, 2019, p.14). A rainha Jinga, ou Nzinga Mbandi, seria a décima detentora do título Ngola, filha legítima de Mbandi Ngola Kiluanji, que provavelmente reinou entre 1590 e 1617, como afirma Linda Heywood (2019). Jinga seria meia-irmã de Ngola Mbandi, que assumiu o poder em 1617, após a morte do pai. Vale lembrar que a linhagem real e as linhas de sucessão do reino de Ndongo são intensamente debatidas pelos historiadores, como Miller (1995), Cuvelier (1957) e Heintze (1985), o que reafirma como a legitimidade

---

15 As insígnias estavam relacionadas aos elementos da natureza que eram dominados pelo chefe político de determinada comunidade; representavam o poder local e podiam ser identificadas pelas vestimentas, estandartes e armas, entre outras formas. Por exemplo, Ngola era a insígnia de poder representada por elementos forjados com ferro, como o martelo, sino, enxada, faca. Essa insígnia se destacou devido ao seu uso tanto na agricultura quanto na guerra, já que possibilitava a produção de ferramentas para o cultivo de alimentos e também de armas essenciais para combates. Podemos citar outras insígnias, como a árvore “malemba”, que representava o território, e também “malunga”, que eram os rios. No entanto, com o tempo, explica Bracks (2012), o Ngola se tornou um mediador entre o mundo dos vivos e o dos mortos, além de ser o responsável pela colheita, principalmente porque era uma insígnia considerada “móvel”, já que permitiu o deslocamento da comunidade pelo território, o que trouxe mais prosperidade para toda a comunidade.

política e militar de Jinga foi importante para a resistência do reino de Ndongo na época da colonização portuguesa.

O norte-americano Miller (1975) argumenta que Jinga não tinha parentesco real para assumir o trono, afirmando, ainda, que ela “usurpou” a coroa. Já o historiador Parreira (1997) admite a possibilidade de Jinga e Ngola Mbandi serem, de fato, irmãos, ou meio-irmãos, mas que, por conta de questões linguísticas e culturais do povo Mbundu, o termo “irmão” não seria algo necessariamente sanguíneo, mas antes uma posição de prestígio familiar. Vale lembrar que Cuvelier (1957) afirmou que a mãe de Jinga era uma escrava, traduzindo de forma equivocada o termo “kijiko” como escravo, que seria, na verdade, equivalente a servo, como ressalta Linda Heywood ao dissertar sobre o poder exercido pelo chefe de estado Ngola:

Além do poder político que tinha em *Kabasa* e nas capitais provinciais menores, o *ngola* controlava algumas terras estatais (*murindas*) e seus residentes. As pessoas que viviam nessas terras podiam participar de três categorias legais diferentes: pessoas livres, servos (*kijikos*) e escravos (*mubikas*). As pessoas livres eram a maioria da população e formavam o campesinato. A situação dos servos era semelhante à de seus homólogos na Europa: trabalhavam nas terras do *ngola*, e ele não podia expulsá-los delas ou vendê-las, já que a terra era propriedade da linhagem real. Os escravos eram os prisioneiros de guerra ou estrangeiros, e o *ngola* tinha o direito de vender ou retirar escravos das *murindas* na capital e na vizinhança porque as possuía diretamente (HEYWOOD, 2019, p.17. Grifos da autora).

A mãe de Jinga foi interpretada por Cavazzi (1965), padre italiano e cronista da época, a partir da categoria de concubina, pois, segundo ele, ela era a “kijiko do Ngola”. Concubina é uma posição social que não encontra sentido na cultura Mbundu, pois os ambundos eram uma sociedade que cultuava a poligamia. Vale retomar os estudos de Fonseca (2015), quando ela questiona: “E o que significa ser uma kijuku do Ngola? Para o Ngola, todos seus súditos eram seus kijikus, sendo assim, o termo ganha uma dimensão mais ampla do que a simples tradução de escravo” (FONSECA, 2015, p.160). Para Fonseca, o debate sobre a ascendência de Jinga está intimamente relacionado à questão de como o poder político era explicitamente negado às mulheres na sociedade Mbundu. No entanto, argumenta Fonseca: “o poder feminino era enraizado nas tradições políticas da África Central, principalmente em Matamba” (FONSECA, 2015, p.161). Aliás, Matamba, com claros precedentes de poder feminino, é onde a rainha segue sua jornada de resistência

após perder apoio interno entre os sobas em Ndongo e também sofrer derrotas em batalhas importantes para os portugueses, que se aliaram aos Jagas do leste.

Na verdade, o contexto histórico do nascimento de Jinga é marcado por lutas de resistência contra a ocupação portuguesa, como analisa Thornton (2004), pois em 1560 chega a Ndongo o navegador português Paulo Dias Novais, com a intenção de explorar as riquezas da região, principalmente a busca pelas supostas minas de prata. A guerra se tornou inevitável e durou muitas décadas. O pai de Jinga resistiu à dominação, até que os portugueses se aliaram aos Jagas do leste, que eram guerreiros da região e extremamente hábeis militarmente.

Após a morte do pai, o irmão de Jinga assume o reino como Ngola. Vários historiadores afirmam que o filho de Jinga e outros possíveis sucessores ao trono são assassinados por Ngola Mbandi, como é descrito no romance por meio de uma lembrança de Mendo Antunes:

Falavam da guerra com os jagas e dos planos de Jinga para enfraquecer o irmão, Ngola Mbande. Mendo Antunes conhecia esse enredo: quando Ngola Quiluanje – pai de Jinga – morreu, Mbande tentou eliminar possíveis pretendentes à sucessão do reino, conseguindo matar um irmão mais novo e o sobrinho, filho de Jinga, ainda crianças. Jinga estava ausente quando seu acampamento foi invadido pelos guerreiros de Mbande. O menino foi trucidado ali mesmo, pelo chefe da expedição (MUSSA, 2017b, p.36).

Como mostra o romance e também afirmam os historiadores, Jinga, desde então, disputava o poder com o irmão, até que, por volta de 1621, em meio à crise pela presença dos Jagas, que ocupavam o reino e forçaram os governantes de Ndongo ao exílio, Ngola Mbande envia Jinga como embaixadora de Ndongo em uma missão de paz com os portugueses. Vale frisar que os Jagas, nesse momento, se tornaram um inimigo comum para Ndongo e os portugueses, pois eles atrapalhavam a ocorrência das feiras do comércio em geral, principalmente as de escravos e especiarias.

A missão como embaixadora do reino de Ndongo, narrada no capítulo no capítulo 12 do romance, é um dos momentos mais marcantes na história da rainha, compondo a sua imagem mitológica como uma líder de elevada destreza política e militar, além de demonstrar a sua altivez enquanto governante. Trata-se do episódio da cadeira, em que a rainha Jinga usa uma de suas aias como assento. Em 1621, contam os cronistas – que, aliás, descrevem a cena de modo muito semelhante –, Jinga foi enviada a Luanda com a sua embaixada. Heywood (2019) destaca, em seu

estudo sobre a rainha Jinga, que as embaixadas eram frequentemente usadas nas negociações entre os chefes no território africano; e os embaixadores eram, por tradição, pessoas de destaque e de confiança dos chefes de Estado.

O padre italiano Cavazzi conta que Jinga chega à reunião com exuberante ornamentação na vestimenta e numeroso séquito, aparato com que buscava demonstrar poder e importância política. Jinga, ao perceber que havia apenas uma cadeira para o governador português e que ela deveria se sentar em um tapete no chão, fez sinal a uma de suas aias, que prontamente ficou na posição de uma cadeira. Jinga se sentou na aia e permaneceu ali por toda a reunião. Cavazzi narra que os presentes ficaram atônitos com a atitude de Jinga, já que ela se negou a ficar em posição inferior à do governador português, contrariando as expectativas de todos. O gesto ficou marcado na história da rainha Jinga como uma atitude de uma pessoa com personalidade forte e postura política que exigia respeito. Cavazzi descreveu que “os presentes admiraram, todos pasmados, esta presteza em sair-se bem e a vivacidade da sua inteligência, nunca esperado duma mulher tanta desenvoltura” (CAVAZZI, 1965, p.67, V.II.). Já Cuvelier descreve que os portugueses “ficaram pasmados quando ouviram uma mulher criada entre selvagens e animais bravios falar e raciocinar com tamanha eloquência e propriedade de linguagem que parecia coisa sobrenatural” (CUVELIER, 1957, p.53).

Linda Heywood (2019), ao compor a biografia da rainha, afirma que essa cena transformou Jinga em uma rainha lendária, tornando-a uma força política antes mesmo de assumir o reino. Heywood lembra que Jinga, além do porte majestoso de alguém que possui orgulho das tradições dos ambundos e da comitiva extensa e luxuosa que levou para Luanda, se negou a vestir-se com roupas portuguesas, o que impressionou os oficiais portugueses na ocasião. Conforme Heywood, o sucesso de Jinga em Luanda contrastou dramaticamente com a liderança ineficaz de seu irmão, o que “deixara claro para os portugueses e os ambundos que [Jinga] usaria seu gênero e o poder que acompanhava seu status real para se encarregar da política de Ndongo e conduzir o reino de volta à grandeza que seu irmão até então não conseguira alcançar” (HEYWOOD, 2019, p.70).

A cena da cadeira foi um episódio que ficou marcado na memória coletiva do povo angolano, além de ter sido muito lembrado pelos movimentos de independência de Angola, já na segunda metade do século XX, como motivação para as lutas que estavam por vir. Cadornega (1972), outro cronista da época de



Jinga, que acompanhou parte de sua trajetória, narra que, ao final da reunião, Portugal exigiu um tributo anual de Ndongo, que foi prontamente recusado por Jinga:

Respondeo-lhe João Correia, que para maior firmeza da aliança. Devia seu irmão, reconhecer-se vassalo d'El Rey de Portugal e pagar um tributo anual: a isto, com prompta vivacidade, replicou a embaixatriz; que semelhante encargo, só poderia impor-se, a quem tivesse sido conquistado; e nunca a hum Príncipe soberano, que procurava a amizade, de outro seu igual (CADORNEGA, 1972, V.II, p.68).

Mais tarde, como parte do acordo firmado com o governador português João Correia de Sousa, Jinga recebe o batismo na religião católica e passa a se chamar Dona Ana de Sousa. Fonseca ressalta que Jinga foi a primeira herdeira do título de Ngola a aceitar o sacramento cristão e que, de fato, essa atitude foi uma alternativa para promover a paz em Ndongo. Além disso, concordamos com Fonseca quando ela afirma que:

Nzinga foi muito bem sucedida em sua primeira atuação como Ngambele (embaixadora), pois conseguiu acordar a retirada dos portugueses de Amabca e a expulsão do Jaga Cassanje do Ndongo. Nzinga manteve o Ndongo como estado livre e independente, não aceitou o avassalamento e a submissão do Ngola, bem como não aceitou o pagamento de um tributo anual à coroa portuguesa. Prometera aos portugueses abrir o reino para evangelização cristã e garantir a segurança nas feiras (FONSECA, 2015, p.122).

Na trama de Mussa, vemos a cena da cadeira pelo olhar de Mendo Antunes, que estava prestes a partir para o Brasil. O narrador informa que ele até pensou em oferecer a sua própria casa para a corte de Jinga, mas que esse gesto seria algo indiscreto demais, pois exporia a sua intimidade com ela. Por isso, ele se limitou a instruir pessoalmente Rodrigo de Araújo, dono da fazenda em que Jinga iria se hospedar, sobre certos hábitos de Jinga e de todos que a acompanhavam. Também permaneceu de longe, atrás de padres e militares, quando a corte de Jinga se aproximou. Vale citar toda a descrição da cena pelo narrador:

Jinga estava esplêndida em sua liteira. Ainda que visivelmente perturbada pela pompa ibérica, não perdera a soberba. E também fez impressão: ninguém imaginava tamanha majestade em quem reinasse com os pés descalços. O cortejo vinha a passo lento, calmamente, dando tempo a que a rainha sorrisse, observasse, conhecesse e admirasse. (...) O governador já estava postado em seu assento quando Jinga entrou na sala. Mendo Antunes acompanhou as pupilas da rainha percorrerem a assembleia, inspecionar as instalações, avaliar o ânimo de João Correa, até notar – finalmente – algumas almofadas dispostas ao rés do chão diante do

governador (...) Mendo Antunes já havia intuído que Jinga Mbande, soberana de Matamba, jamais se colocaria naquele nível humilhante; mas não podia advertir que, com um simples movimento de cabeça, fizesse uma das aias avançar um passo e se pôr de quatro sobre as almofadas. Padres, militares e funcionários foram constrangidos a assistir, calados, àquela cena iníqua: Jinga sentada sobre as costas de sua serva, sorrindo, ponderando e envolvendo, num português fluente, o desconcertado João Correa de Sousa (MUSSA, 2017b, p.60-61).

Vemos claramente uma semelhança entre a cena narrada no romance e a que se mostra na historiografia sobre a rainha. Tal semelhança é importante para a construção da trama sobre a irmandade, como veremos. Ainda no capítulo 12, encontramos a narração do batizado católico da rainha: “Na derradeira, semanas após, véspera do seu embarque para o Rio de Janeiro, testemunhou o bispo de Luanda, ao lado do governador e de sua esposa, bendizer a água da pia, vertê-la sobre a fronte de Jinga e pronunciar solenemente: \_ Eu vos batizo Ana de Souza!” (MUSSA, 2017b, p.61).

Apesar do batismo de Jinga, Ndongo nunca se tornaria um reino cristão, principalmente porque seu irmão, Ngola Mbandi, se recusou a ser batizado, uma vez que o sacerdote que viera para firmar o sacramento era natural do reino de Matamba e não um português. Ngola Mbandi continuou exilado e pouco tempo depois morreu, por volta de 1623. Os cronistas e historiadores divergem exponencialmente quanto às causas da morte de Ngola Mbandi, que poderia ter acontecido por causas naturais, por doença, por assassinato e mesmo suicídio. Alguns cronistas argumentam que Jinga assassinou Ngola Mbandi para tomar o trono e, também, por vingança, já que ele havia assassinado o filho de Jinga assim que assumiu o poder, como forma de eliminar sucessores. Outros afirmam que, em exílio, Ngola Mbandi perdera prestígio e poder, além de ter levado o reino à desgraça, sendo orientado pelos anciãos do povo Mbundu a cometer suicídio. Já o governador português Fernão de Sousa revela, em uma carta, que Ngola Mbandi havia falecido por uma doença e que “deixou nomeada no trono Dona Anna de Souza sua irmã que esta baptisada, mas ella se não nomea senão senhora d’Angola” (Carta de Fernão de Sousa ao governo, 15/08/1624, apud HEINTZE, 1998).

Não podemos deixar de atualizar a lista dos adjetivos que aparecem no romance relacionados a Jinga, inclusive no capítulo 12, em que a cena da cadeira é narrada: “impressionante”, “singular”, “imponente”, “debochada”, “animada”,

“eloquente”, “carinhosa”, “labiríntica”, “serena”, “inacessível”, “fria”, “esplêndida”, “perturbada”, “soberba”, “majestade”, “soberana”, “fluente”. O emprego de tantos adjetivos, muitos deles até contraditórios, explicam por que, mesmo após quatro anos de contato direto com Jinga, “o armador que percorreria meio mundo ainda não tinha conseguido compreendê-la” (MUSSA, 2017b, p.18). Aliás, após a ida de Mendo Antunes para o Brasil, Jinga ascende ao trono de Ndongo, conforme cronologia oficial.

Já como rainha, dizem os cronistas que ela exige o cumprimento do acordo firmado em 1622 com o então governador português Luiz Mendes de Vasconcelos, sobre a alteração do local de um presídio e a libertação de presos. Portugal, ao invés de se retirar do local, inaugura ali, em 1624, uma feira de escravos. A tensão política se acentua em Ndongo, e escravizados de diversas partes do território fogem de seus senhores e buscam abrigo e proteção junto de Jinga, que recebe grande número de pessoas sem família, linhagem ou insígnias. Pessoas que fugiram da vassalagem imposta pela colonização portuguesa e de regiões próximas ao reino de Ndongo. Esses escravizados fortaleceram o poderio militar e econômico da rainha Jinga e isso preocupou a coroa portuguesa, que tentou acordos de paz. Fonseca ressalta que toda a movimentação da população naquele momento levou à formação de novas identidades étnicas, pois vinham pessoas de toda a parte, fugindo da colonização portuguesa e do tráfico negro.

Já em 1625, quando a rainha Jinga se negava a cooperar com os portugueses e liderava uma grande força de resistência no reino de Ndongo, o governador português difundiu a tese de que ela não deveria ser considerada a herdeira legítima do trono, além de pedir sua prisão e a nomeação de um outro rei, que aceitasse ser avassalado e se comprometesse a pagar tributos anuais à coroa portuguesa. Portugal então, segundo os estudos de Glasgow (2013), indica Are a Kiluanje como sucessor legítimo do reino de Ndongo e coloca em curso uma perseguição à rainha Jinga, prometendo uma recompensa de grande valor por sua captura, além do oferecimento aos Sobas de que dívidas seriam perdoadas, terras seriam devolvidas e escravos alforriados. Portugal encontrou em Are a Kiluanje, que era de uma insígnia rival à da rainha Jinga, um importante aliado nos seus planos de explorar o comércio de escravos, difundir o cristianismo e ganhar apoio militar na região.

Are a Kiluanje não obteve tanto apoio entre o povo Mbundu, e a rainha Jinga resistiu no trono de Ndongo contra as investidas da colonização portuguesa até por volta de 1626, quando as tropas portuguesas invadiram a fortaleza de Kindonga. A Rainha, então, foge e encontra abrigo militar com os Jagas para continuar a resistência à colonização. Fome, miséria e uma epidemia de varíola matam grande parte da população de Ndongo, inclusive o eleito de Portugal, Are a Kiluanje.

Naquele momento, Jinga se une ao Jaga Caza e recebe o mais alto título feminino do kilombo: Tembaza, que quer dizer “a dona da casa”. O poderio militar de Jinga se fortalece e a guerra contra os portugueses se acirra. Em 1629, os portugueses atingem o kilombo onde Jinga estava. Suas duas irmãs são presas e levadas a Luanda, enquanto que Jinga, como contam os cronistas, consegue fugir porque deixou, estrategicamente, seus pertences, inclusive escravizados, aos poucos ao longo da fuga, o que lhe dava tempo para escapar, enquanto os portugueses paravam para recolhê-los. Também contam os cronistas que Jinga escapou descendo por um grande despenhadeiro da região pendurada em cipós – outro gesto extraordinário que entra na construção do mito da rainha.

Após essa fuga, Jinga se alia a outro Jaga, o Jaga Cassanje, um antigo inimigo do reino de Ndongo, à época de seu pai. Jinga continua invadindo províncias de Ndongo que eram aliadas dos portugueses, além de desarticular feiras, o que impedia o avanço da conquista portuguesa. Registra-se ainda a fuga de muitos homens do reino de Ndongo para o território de Jinga, pois assim eles ficavam livres para não mais lutar pela coroa portuguesa. Aliás, o capítulo 7 narra uma das investidas da rainha em sua estratégia de desarticular feiras: “a rainha pretendia endurecer as escaramuças com o Jaga Cassanje e decidira fechar os mercados de escravos – todos que pudesse, de Matamba ao alto Cuanza” (MUSSA, 2017b, p.35). Estratégia que Jinga leva consigo até o final de sua atuação política, como mostram os estudos de Fonseca (2015).

Ainda no capítulo 7, temos a menção ao Jaga Cassanje, que, de antigo inimigo passa a ser aliado eventual, inclusive via matrimônio com Jinga. A forma de governar o reino estava atrelada ao que a rainha explica para Mendo sobre o personagem Calunda, que havia assassinado o filho de Jinga a mando de Ngola Mbandi, irmão de Jinga, como forma de eliminar sucessores homens ao trono. Jinga explica que “Calunda terá seu dia. Hoje, ainda é útil” (MUSSA, 2017b, p.37). A forma de lidar com Calunda no presente como um aliado eventual, apesar de no passado

ele ter assassinado seu filho, demonstra que a rainha Jinga possuía extrema habilidade política, já que sabia como dissuadir conflitos em prol de um objetivo comum, agregando mais e mais poder em torno de si mesma. Como afirma Fonseca (2015), o grande êxito da rainha talvez tenha sido unir todos os chefes descontentes com a presença portuguesa em uma grande confederação, o que a tornou uma referência política para além das fronteiras de seu antigo reino, já que “ela conseguiu agregar o *mani* Congo, os Ndembos, os sobas da Quissama, do Lumbo, do Libolo, dos Songo e alguns sobas do Kwanza em prol de sua campanha contra os portugueses” (FONSECA, 2015, p.216).

Da mesma forma, seus casamentos arranjados, seu batismo cristão, a assinatura de tratados, sua negociação com a autoridade maior da Igreja Católica, o Papa, além do envio de cartas aos governadores e ao próprio rei de Portugal, enfim, todas as suas ações faziam parte de uma estratégia para se manter no poder e, mais ainda, manter seu reino forte militarmente e independente de Portugal, o que garantia ao seu povo a liberdade para cultivar suas tradições. Aliás, como a rainha acolheu milhares de pessoas das mais diferentes origens étnicas ao longo de sua trajetória, e a todos comandava como a um povo coeso, Fonseca (2015) argumenta que Jinga teve um papel fundamental na configuração das identidades étnicas de Angola.

O próprio nome de Jinga revela um pouco sobre a sua postura como governante, como afirma o sociólogo e escritor angolano Moisés Malumbo (2014), na medida em que, “em conformidade com a tradição e cultura kimbundu, o termo Jinga vem do verbo *kujinga*, que quer dizer envolver ou enrolar. A Jinga foi imposto esse termo como nome próprio e não como nome de família porque no momento do parto ela nasceu com o cordão umbilical enrolado à volta do pescoço (MALUMBO, 2014, p.78). Embora possa soar apenas como uma curiosidade, o nome carrega, na cultura vivenciada pelos povos africanos, um significado antropológico e sociológico, como ressalta Malumbo, principalmente porque para eles há uma “superstição” de que o nome carrega o destino da pessoa.

Assim, o romance, ao ficcionalizar o modo como a rainha promovia alianças políticas, coloca em destaque a postura do povo Mbundu – que buscava a diplomacia, conjugada a uma resistência armada –, além de trazer a perspectiva histórica de que tais alianças fizeram com que a rainha Jinga permanecesse no trono por toda a sua vida, apesar de várias tentativas por parte de Portugal de

empossar outro suposto rei. Foi o que aconteceu, já no final da década de 1630, com o novo Ngola Are, conhecido por “rei fantoche”, que não tinha reconhecimento e prestígio dos Sobas, que não lhe enviavam tributos, além de ser pego de surpresa pela seca que ocorreu na região nos anos de 1629 e 1630. De acordo com a crença do povo Mbundu, o Ngola deveria ser capaz de presidir a colheita, de consultar os ancestrais e provocar a chuva, o que não ocorreu. Com as consequências da seca, o pagamento dos tributos à coroa portuguesa ficou cada vez menor, deixando o governador português em situação difícil com o Rei.

Por fim, a tentativa portuguesa de deslegitimar Jinga à sucessão do trono não vingou, pois o novo Ngola não conquistou reconhecimento dos Sobas, além de não impedir que Jinga, com o apoio dos Jagas, conquistasse o reino vizinho, Matamba. Além disso, houve grande imigração da população de Ndongo para regiões vizinhas, como Matamba, Tunda e Mbondo, o que fortaleceu Jinga. Conforme assinala Costa e Silva (2002), Jinga transformou Matamba em um reino poderoso, principalmente porque passou a desarticular a rota do tráfico dos portugueses, além de se tornar a maior detentora de escravaria, seja tomando os escravos para si e para seu exército, seja os comercializando também. Fonseca ressalta que não se pode isentar Jinga do comércio de escravos para reforçar seu lado de heroína, principalmente porque a moeda corrente eram os escravos. Segundo Fonseca:

Nzinga participou sim do tráfico negreiro, trocando pessoas por, principalmente, armas de fogo e munições, sobretudo no período das invasões holandesas. Mas quem era vendido por Nzinga? Certamente não eram seus súditos, provavelmente prisioneiros de guerra, seus inimigos políticos (FONSECA, 2015, p.173).

Somente após a sua morte, em 1663, a ocupação portuguesa se acentuou no interior do continente, visando essencialmente ao tráfico de escravizados. Aliás, o porto de Luanda tornou-se, nessa época, o local de embarque de milhares de escravizados, cuja média anual era, de acordo com Heywood, de 5600 pessoas escravizadas que vinham de diversas partes da África com o destino final de desembarcar na América, principalmente no Brasil. A UNESCO (2014), em uma série de publicações sobre a história das mulheres na África, afirma que centenas de soldados do exército da rainha Jinga foram enviados para o Brasil como escravizados, tendo influenciado, com suas táticas, as lutas e a resistência contra a escravização no Brasil.

O Instituto Cultural Palmares (2019) afirma que o Quilombo de Palmares pode ter abrigado muitos dos soldados de Jinga, principalmente porque, nesse momento histórico, Palmares estava em plena ascensão militar e econômica. Aliás, Zumbi era contemporâneo de Jinga: além de serem da mesma região, compartilhavam a mesma matriz cultural e linguística do quimbundo. Vinicius Finger (2014) afirma que, apesar de as narrativas históricas acerca do Quilombo de Palmares e seu principal líder, Zumbi, não se constituírem como um discurso homogêneo, Palmares foi caracterizado como um obstáculo à colonização portuguesa no Brasil.

Zumbi descende de Aqualtune Ezgondidu Mahamud, princesa congoleza que fora presa e enviada para o Brasil como escravizada, junto com seus súditos e soldados, após a colonização portuguesa da região. O rei do Congo tivera sua cabeça decapitada e exposta em praça pública, mesmo destino de Zumbi aqui no Brasil após a ruína do quilombo. A princesa, segundo dados históricos, deu à luz, já aqui no Brasil, três filhos: Ganga Zumba, Ganga Zona e Sabina, mãe de Zumbi. Conta a historiografia que a chegada de Aqualtune no quilombo e a posterior liderança de seu filho Ganga Zumba foram importantes para a organização militar e estratégica de Palmares, pois até então o quilombo se caracterizava por ser um local de refúgio para escravizados fugidos e de culto livre das tradições africanas. O viés guerreiro e de resistência foi conquistado pelas raízes de Aqualtune, principalmente porque todos os seus filhos estiveram ligados à organização do quilombo, sendo Zumbi o líder guerreiro mais conhecido.

Não podemos esquecer que o escritor Alberto Mussa desenvolveu uma narrativa explorando a etimologia do nome de Zumbi que, em quimbundo, significa fantasma/espectro. O texto “A cabeça de Zumbi” mostra que “Zumbi, mortal eterno, atingindo o ápice do seu ideal, tinha diluído a própria individualidade, disseminando-se como um ente coletivo” (MUSSA, 1997, p.56). Como “ente coletivo”, Zumbi teria se transformado no próprio ideal do Quilombo de Palmares, argumento que encontra respaldo inclusive entre os colonizadores, que chegaram a negar a existência de Zumbi, alegando que se tratava do nome de um cargo, ou mesmo que havia vários homens chamados Zumbi.

Assim como Zumbi, a rainha Jinga é sempre lembrada pelo Instituto Cultural Palmares. A memória da rainha também é celebrada por diversas comunidades afrodescendentes pelo mundo, por meio de histórias e lendas que atravessaram o Atlântico com os navios negreiros, como, por exemplo, em uma variante do vodu, no

Haiti, em que Jinga é simbolizada como uma personagem Bantu-Ewe-Fon. No Brasil, Jinga é representada nas religiões de matrizes africanas, como o candomblé afro-brasileiro, pela personagem “Matamba”, senhora dos trovões, dirigente da guerra e amiga dos heróis, invocada em um ritual de mulheres que procuram a força para resolver os seus problemas. Também está presente na tradição da Congada, um rito religioso em homenagem aos ancestrais negros, o qual mistura tradição africana e cultura europeia. Nesse rito, a coroação do rei do Congo e da rainha Jinga simboliza a chegada do cristianismo a Angola e ao Brasil.

Vários grupos de capoeira no Brasil têm uma referência à rainha Jinga em seu nome. Um exemplo é o Grupo Nzinga de Capoeira Angola (2019), que tem por mestra e fundadora Rosângela Araújo, a mestra Janja, que também fundou o Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola, após mestrado e doutorado na USP em Filosofia e Educação. Aliás, a capoeira é um dos grandes símbolos de resistência e cultura da diáspora africana, já que mistura arte marcial, cultura popular e música. Podemos, inclusive, fazer um paralelo entre o gingar na capoeira, que é o movimento corporal do meneio feito pelo capoeirista com o intuito de enganar e desorientar seu oponente, e a simbologia da figura histórica da rainha Jinga, que, perante os obstáculos, sempre buscou negociar, fazer alianças, sempre teve “ginga”, isto é, soube dançar no ritmo e no molejo da música, sempre “soube se virar em situações difíceis e imprevistas”. “Ginga” também aparece como uma das denominações para “bicicleta” em Moçambique, o que evoca também um sentido parecido, já que, para se manter em uma “ginga” (bicicleta), é necessário equilíbrio e destreza.

Vale ainda retomar a questão das diversas grafias que o nome da rainha africana apresenta, como vimos no começo deste capítulo, pois a escolha da grafia se tornou, hoje, palco de um debate político acirrado entre os historiadores angolanos, principalmente no momento pós-independência do país, em que se busca a escrita de uma “História Geral de Angola”, como vemos nos anais do III Encontro Internacional de História de Angola, ocorrido em Luanda, em 2007. Como dissemos anteriormente, Dona Ana de Souza foi o nome português utilizado por ela após o batismo católico, em 1623, enquanto que Jinga ou Ginga são formas aportuguesadas para o nome da rainha. Já as grafias com “nz” ou “nj” são consideradas pelos estudiosos angolanos como aquelas grafias que tentam ser mais fiéis aos fonemas da língua kimbundu, como elenca Selma Pantoja (2010; 2014),



professora do Departamento de História da UnB. No entanto, como ressalta Pantoja, muito mais do que uma simples questão de preferência e/ou conhecimento de grafias, “as formas de grafar o nome da soberana do Ndongo dizem muito das tendências historiográficas e políticas hoje em Angola” (PANTOJA, 2014, p. 317), já que se trata de uma disputa ideológica de como escrever a história da pátria, pois os dados historiográficos são organizados de acordo com uma visão de mundo.

Em seu estudo, que vale a pena retomar aqui, Pantoja apresenta o percurso bibliográfico das muitas interpretações sobre a figura da rainha Jinga, de forma a pensar sobre os usos da figura da rainha para a construção de identidades, seja celebrando os feitos de Jinga ou demonizando a forma com que a rainha lidava com o seu povo e seus inimigos, em um misto de admiração e medo, celebração e rejeição. Segundo Pantoja, as fontes históricas para a reconstrução da imagem da rainha são os escritos da época e as tradições orais recolhidas nos Seiscentos, mas, como destaca a historiadora, essas fontes devem ser lidas na “contramaré”, isto é, a “contrapelo” – expressões empregadas por Ginzburg (2007) e retomadas por Pantoja (2014). Pantoja chama a atenção para o fato de que muitas das fontes utilizadas pelos historiadores, pesquisadores e literatos em geral foram produzidas pelo olhar dos inimigos da rainha Jinga, isto é, pelo olhar europeu, masculino, ocidental, e que “ler as fontes” deve ser um ato revestido de cuidado e de “pequenos filtros para detectar as intenções dos textos” (PANTOJA, 2014, p. 319). Argumenta Pantoja:

Apesar de serem testemunhos escritos, muitos deles se baseavam numa *collage* de vários depoimentos orais de militares, mercadores e religiosos. Os relatos são na verdade cópias de outras fontes, geralmente não referidas, embora misturadas, com testemunhos oculares. Trata-se, por conseguinte, de um *mix* de literatura cujos produtos, verdadeiras *pot-pourris* de dados deslocados de lugar e no tempo, serviram principalmente aos autores para agradar a destinatários e comitentes, regra geral membros da Corte ou da Igreja. (...) No final são testemunhos produzidos por estrangeiros invariavelmente do sexo masculino com interesses institucionais e particulares nos assuntos descritos. Tais textos obrigam-nos a pisar no terreno à priori minado e estamos, portanto, sempre a estudar relações de poder e de gênero em cada frase lida (PANTOJA, 2014, p.320).

De fato, as obras mais conhecidas e mais citadas quando se busca a figura da rainha Jinga são as elaboradas pelo soldado português Cadornega e pelo padre capuchinho italiano Cavazzi, além do testemunho do Padre Antonio Gaeta. Os três viveram na corte da rainha e produziram um vasto material escrito sobre ela e sobre

a época. É deles a construção de uma imagem de Jinga como uma efetiva rainha, com capacidade de liderança e hábil nas relações políticas, atributos a que se somam outros, como: canibal, ardilosa, traiçoeira e astuta.

Além dessas três fontes principais (Cadornega, Cavazzi e Gaeta), a historiadora Pantoja comenta que pouco se escreveu sobre a rainha nos séculos seguintes à sua morte. Pantoja cita um folheto de 1749 escrito em Lisboa e baseado na obra de Cavazzi, descrevendo uma mulher de “extravagante gênio”, no limiar do humano e do animal. Muito tempo depois, em 1970, a rainha Jinga entra para a história da pátria, pois “depois de construída a nação, alguns escritores angolanos traçam o perfil de Nzinga, de um ângulo literário. A rainha é interpretada agora como parte de um grande painel da história nacional” (PANTOJA, 2014, p.322). Um exemplo é o romance *A rainha Ginga*, do escritor angolano Agualusa, publicado em 2015, em que há um reforço dos traços e episódios lendários que construíram o mito da rainha, como a destreza política e militar, a cena da cadeira, a fuga pelos cipós, a liderança dos jagas e a resistência feroz à colonização portuguesa. Como vemos, a história da rainha Jinga é tão gloriosa quanto misteriosa, principalmente porque foi, como mostram os estudos de Pantoja, muito documentada pelos cronistas da época, que eram, em sua maioria, europeus.

### 3.3. A agência africana no cotidiano carioca: cultura e resistência

Além de Mendo Antunes, como discurremos no subcapítulo anterior, o diálogo Brasil-África também se concretiza por meio de outra personagem: Camba Dinene. Trata-se da personagem que representa ficcionalmente a aia que serviu de cadeira para a rainha Jinga, quando esta foi embaixatriz do reino de Ndongo, na cena que analisamos anteriormente. Camba Dinene não retorna para a corte da rainha, pois, ao final da conversa com o governador, como narra o romance, que, aliás, segue o relato histórico dos cronistas sobre o episódio, Jinga teria dispensado a serva, afirmando: “\_Não me sirvo duas vezes de um mesmo assento” (MUSSA, 2017b, p.61).

Já em terras brasileiras, Camba Dinene assume um nome cristão e passa a se chamar Ana, mesmo nome que a rainha Jinga escolheu para o seu batismo

católico. Eulália, uma escravizada que trabalhava na casa de Mendo Antunes, declara em seu depoimento que, em meio a uma roda de batuque de angola que acontecia na frente da casa de Mendo Antunes, Ana entoava um ponto em língua angola. Mendo Antunes percebe, fica exasperado e grita: “O trono da rainha Jinga! Chamem os guardas!” (MUSSA, 2017b, p.113). Mas, como ressalta Eulália, não houve tempo, pois Cristóvão tinha chegado primeiro. Eulália completa:

O doido vinha molambento, aos tropeços, cego e mendigo como era, mas firmemente no rumo da cantora. Não deixou de me impressionar aquele senso de direção, aquela perseguição da beleza que era o canto da escrava angola (de seu nome Ana, como depois infelizmente soube). O tempo de reparar nesse maluco foi o de o patrão Antunes voltar, com dois soldados. Mas já era tarde. Não houve que fazer. Porque Cristóvão (esse era o nome do mendigo) acabava de calar a voz mais fascinante de mulher que eu já ouvira, ao fazer correr um facão em seu pescoço (MUSSA, 2017b, p.113).

Mendo Antunes confirma o acontecido: “\_ Eu reconheci a tal defunta, Gonçalo, no batuque. Cantava uma toada que ouvi em Angola. Era uma das aias da rainha Jinga. Foi sobre ela que Jinga se sentou diante do governador de Luanda, quando lhe ofereceram uma almofada sobre o chão. Curioso que tenha tomado o mesmo nome cristão da rainha” (MUSSA, 2017b, p.117). No entanto, como mostra o romance, o nome cristão era usado somente diante dos senhores de escravizados, dos agentes da justiça e da igreja; assim, entre os seus, principalmente entre os membros da irmandade, Camba Dinene era o seu nome. Todos os membros da irmandade foram rebatizados por Camba Dinene em cerimônia oficial da irmandade, entre os quais se destacam Mbunda Inene (Rosa), Camussude (Cristóvão) e Camundele (Inácio). Para outros personagens mais secundários não temos o correspondente cristão no romance, como Muene Lumbo, Quissonde, Tata Ngombe, Múcua Bbije, Disso dia Zundo, Múcua Pemba e Múcua-Zâmbi.

O uso de nomes de origem africana revela um movimento de resistência por parte dos escravizados membros da irmandade, porque oportuniza não apenas um retorno à língua e à terra materna, mas interfere no processo de esquecimento promovido pelo poderio colonial, na medida em que trabalha com a memória cultural de cada um e também do grupo. Na verdade, o uso de nomes em quimbundo é um ato afirmativo que busca a reexistência desses africanos que foram escravizados, um ato que traz à tona o conhecimento de suas tradições culturais e filosóficas, as quais foram desprezadas pelo sistema colonial e escravista.

O significado de alguns nomes pode ser conferido no capítulo em que Mbunda Inene é presa para investigação e sofre tortura para falar sobre a sua relação com a irmandade, como narra o escrivão de justiça:

Mas o ouvidor-geral estava irritado. Queria os nomes dos bandidos. O carcereiro não chegou a operar a rosca:  
 \_ Eu digo: Camba Dinene, a nossa maior...  
 \_ Eu quero o nome cristão, desgraçada!  
 \_ Eu não conheço... \_ o carcereiro começava a trabalhar. \_ Esse homem é quem sabe... só usamos os nomes... que a própria Camba nos dá...  
 Ainda essa vez foi o armador quem intercedeu:  
 \_ Posso traduzir esses nomes, Gonçalo. Devem fornecer alguns indícios.  
 (MUSSA, 2017b, p.118).

Mendo Antunes, que tinha conhecimento do quimbundo, língua falada em Ndongo e Matamba, principal origem dos escravizados membros da irmandade e de Camba Dinene, começa então a traduzir os nomes informados. O oficial de Justiça assinala que:

Os apelidos africanos se adequavam bem às personagens já conhecidas: Camba Dinene – a chefe, Ana de seu nome cristão – era a amiga grande; a prisioneira, escrava do Peixoto da bodega, era Mbunda Inene ou bunduda (o que se via claramente); o assassino de Ana, Camussude ou pequeno ferreiro (porque era escravo da esposa do falecido alferes, dono de uma modesta oficina de ferragens), era o famoso herege que ora se encontrava encarcerado e que – segundo a depoente – tinha traído a irmandade. Todavia, as demais alcunhas não permitiam identificação precisa: Múcua-Pemba ou o do giz de escrever (não se conhecia negro com esse dom, exceto por uns poucos mouros da Guiné, que não eram feiticeiros); Múcua-Mbije ou o do peixe (havia muitos que pescavam ou vendiam peixe); Camundele ou branquinho (o que em si era uma contradição); e assim por diante – nada que revelasse muito mais (MUSSA, 2017b, p.119).

Ainda nesse capítulo, o 23, Mbunda Inene confessa que a irmandade e seus membros, liderados por Ana, agiam com o objetivo único de “afastar Cariapemba”. Objetivo esse que se baseia nas experiências de Camba Dinene enquanto súdita da rainha, pois Ana também promove, agora em terras brasileiras, um movimento de resistência à colonização, assim como a rainha Jinga resistiu aos portugueses em Ndongo e Matamba. Sobre isso, afirma Cristóvão:

Fui dos primeiros irmãos. No início, éramos apenas três, dando fuga a escravos e roubando viandantes nas estradas. Muitos dos que estão nos quilombos foram libertos por nós. Muitas das cartas de alforria adquiridas pelos padres foram pagas com o nosso dinheiro. Mas era uma subversão atormentada, sem plano. Pode-se mesmo dizer que não tínhamos um objetivo. Até o aparecimento de Ana. Foi ela quem deu sentido a nossa causa. E nos fez compreender a natureza do mal. Não é exagero afirmar

que a irmandade propriamente dita surgiu com ela, dela e por ela (MUSSA, 2017b, p. 49).

De fato, Lemba dia Muxito, o indígena que produzia os venenos para Ana, afirmou que a irmandade estava “espalhando o horror entre os cariocas e pondo à mostra a fraqueza das milícias do rei”, pois Ana, a líder da irmandade, resolvera exagerar: “passou a cometer as atrocidades mais odiosas. Quis desafiar abertamente os homens da Coroa. Provocou asco, suscitou ódio, feriu vaidades” (MUSSA, 2017b, p.73). Trata-se, como vemos, de um paralelo de Ana com a própria rainha Jinga ficcionalizada no romance, pois Ana, ao fundar a irmandade, segue o exemplo de Jinga. Dessa forma, as “atrocidades”, como lembra o indígena Lemba dia Muxito, são, na verdade, atos estratégicos de resistência à escravidão, baseados no mito de Cariapemba, conforme a própria Jinga narra para Mendo Antunes, no capítulo 21.

Quando apenas Ngunza e sua mulher habitavam o mundo, quando a terra e o céu estavam próximos, Ngunza sentiu tédio e pediu a Zâmbi que lhes desse um companheiro. Zâmbi prometeu que lhes daria um filho. Então, quando ficou grávida, a mulher de Nzunga começou a preparar no pilão a comida da criança. Mas pilou tão forte que deu com a ponta do pilão no céu. Zâmbi, indignado, afastou o céu da terra, deixou o casal só e amaldiçoou a criança, prevendo que ela traria o mal à terra. Quando Cariapemba nasceu, começou a pedir comida, porque tinha que crescer. Ngunza trouxe pássaros, cobras, peixes, cachorros, jacaré, cabra, gazela, mais tudo quanto é bicho. E Cariapemba não parava de comer. Um dia, quando Ngunza foi à caça e voltou de mãos vazias, viu que Cariapemba tinha comido a própria mãe. Então, Ngunza amaldiçoou Cariapemba, dizendo que ele não teria mais comida e não iria mais crescer. Só que Cariapemba resolveu comê-lo; e Ngunza teve de atacá-lo, de facão. Começou, assim, a cortar Cariapemba em pedaços. Mas ele não morria. Quanto mais Ngunza cortava, mais Cariapemba se multiplicava em cariapembas menores, que fugiam para todos os lados. Por isso que Cariapemba não cresce; mas também não desaparece. Continua do mesmo tamanho, espalhado em pedaços pelo mundo inteiro (MUSSA, 2017b, p. 107).

Enquanto Ana seguia os passos da rainha Jinga, isto é, buscava o máximo de mal sobre os outros, para que nada lhe restasse, Cristóvão e Inácio divergiam filosoficamente da interpretação de Ana, sendo suas vidas e seus corpos um exemplo de como trataram a questão. Cristóvão (Camassude), um escravizado de nação africana Cabinda, acreditou que deveria assumir todo o sofrimento do mundo, e, por isso, se autoflagela ao longo da narrativa, cegando-se, cortando a própria língua, queimando os pés, entre outros atos de maus-tratos a si mesmo, inclusive assassinando a sua amada Ana, líder da irmandade. Antes de seu enforcamento em

praça pública, Cristóvão afirma em um depoimento que “é preciso um sofredor para que o bem se faça. Eu serei o sofredor” (MUSSA, 2017b, p. 51).

Já Inácio (Camundele), um crioulo, pensa que o ideal seria buscar a igualdade da balança, tratando Cariapemba como uma “possibilidade de justiça”, pois Cariapemba era, na visão de Inácio, “uma alegoria do mal. Que quer apenas significar que o mal, apesar de eterno, é constante. Não diminui; mas também não aumenta” (MUSSA, 2017b, p.104). Por isso, Inácio tenta suavizar os malefícios da irmandade e do próprio Cristóvão, além de suicidar-se ao fim da trama, envenenando-se, já que, em sua visão, não tinha sofrido o bastante. Inácio afirma: “Vou-me embora por isso. Não basta dividir o mal do mundo sem buscar o meu quinhão” (MUSSA, 2017b, p.129).

Uma das ações de Camba Dinene que sofreu interferência de Camundele foi a tentativa de envenenamento de todos da fazenda de Antônio Carvalho. Camundele auxilia os senhores da fazenda a não caírem nas mãos dos membros da irmandade, cujo objetivo era fazer sofrer, trazer a dor para os outros. O veneno utilizado pela irmandade era o mesmo veneno, como sugere a narrativa, usado pela rainha Jinga em terras africanas, o que é demonstrado em cenas que ocorrem no final do capítulo 7 e início do capítulo 8.

No fim do capítulo 7, vemos a morte de uma das aias que compunham o séquito pessoal da rainha, aia que fora oferecida a Calunda, o mesmo que assassinara o filho de Jinga, mas que era naquele momento um aliado político eventual. Jinga oferece uma cuia de quitoto para sua aia e diz: “Beba antes, sozinha. Descontraí e evita a dor” (MUSSA, 2017b, p.36). Naquele momento, conforme afirma o narrador, Mendo Antunes fica com asco ao saber que o assassino do filho de Jinga iria gozar da beleza de uma das suas aias. Jinga apenas responde, serenamente: “Calunda terá seu dia. Hoje, ainda é útil” (MUSSA, 2017b, p.37). Então Mendo Antunes indigna-se e pergunta:

\_ Mas, Majestade, não fizeste nada?!  
 \_ Tomei uns objetos do menino, embrulhei tudo num pano e despachei numa encruzilhada dos caminhos. No dia seguinte, não estavam lá. Quem apanhou que irá sofrer. Não eu. (...)  
 E Jinga prosseguiu:

\_ Veja esta pedra e tente destruí-la. Talvez alguém consiga transformá-la em pó. Mas esse pó ainda continuará enchendo minha mão. O mal é como a pedra ou qualquer outra coisa: não se perde; não se cria. Apenas muda de lugar (...) (MUSSA, 2017b, p.37).

Após esse diálogo, chega à presença da rainha “o corpo violado da aia, hirto, com a língua roxa e as pernas inchadas, como duas toras” (MUSSA, 2017b, p.38). É a mesma descrição que a esposa do alcaide faz do corpo de seu marido: “hirto, com a língua roxa e as pernas inchadas como duas toras” (MUSSA, 2017b, p.39). A descrição de como esse veneno age no corpo é feita outras vezes ao longo do romance, como no relato de Lemba dia Muxito, que, no trecho abaixo, afirma ter sido procurado por Ana:

Não sei como me deixei envolver por essa escrava. No início, veio me procurar na intenção de umas mezinhas para queimadura de urtiga e outras bobagens. Estranhei, porque pagava muito e se arriscava mais ainda vindo atrás de um índio de má fama como eu. Não sou daqueles que botam muito tento em fêmea; mas Ana sempre foi bonita. Aos poucos, fez intimidade. E, quando vi, estava enredado nela até o fundo do fígado. Então surgiu a história do veneno (MUSSA, 2017b, p.71).

O *divumo diazele*, a arma mais mortal da irmandade, era um violento e letal purgante, produzido a partir do pó da raiz de mandioca-brava, como a própria Ana indicou para Lemba dia Muxito. A reconstrução do veneno em terras brasileiras, assim como a organização dos escravizados por meio de uma irmandade visando a uma forma de resistência à escravidão em torno do mito de Cariapemba, promove um caráter diaspórico à narrativa de Mussa, na medida em que esta versa sobre comunidades na diáspora, com personagens que representam sujeitos diaspóricos, além de representar no interior da trama movimentos e cruzamentos culturais.

A diáspora vivida pelos personagens de *O trono da rainha Jinga* é chamada “velha diáspora”, pois faz referência ao tráfico transatlântico de milhões de pessoas que foram arrancadas de suas terras de origem. A “velha diáspora” trouxe consigo traumas e sofrimentos, além de questões sobre etnicidade, diferenças lingüísticas e raciais, estereótipos, preconceitos e colonização de ideias. Contemporaneamente, as experiências de mobilidade e deslocamentos pelo mundo globalizado têm sido estudadas pelo viés da tradução cultural e do hibridismo, conforme os estudos de Canclini (1995), Peter Burke (2006) e Stuart Hall (2009). Os estudos sobre a diáspora colocam em cena o dilema do indivíduo que está deslocado, sobrevivendo “fora do lugar” (SAID, 2004), para o qual o não pertencimento causa situações

conflituosas e problematiza a identidade desse indivíduo, como vemos na narrativa de Mussa por meio das três personagens em destaque: Ana, Inácio e Cristóvão.

Vale lembrar que os estudos sobre a diáspora estão interligados com a noção de pós-colonialidade, que traz em seu bojo o processo da descolonização. Edward Said (1993; 2007) tratou desse tema ao discursar sobre as implicações da formação dos Estados-nação pós-coloniais, afirmando que era um erro pensar que com a saída do poder colonizador os efeitos da colonização seriam eliminados automaticamente, já que os legados coloniais eram complexos e, na maioria das vezes, invisíveis. *O trono da rainha Jinga*, assim como os demais romances que compõem o “Compêndio mítico do Rio de Janeiro”, vai além da representação do processo da descolonização cultural a partir da representação dos personagens negros, africanos ou afro-brasileiros, indígenas e ciganos. Aliás, a representação implica bem mais que a reprodução da realidade ou do que chamamos de real; a representação produz significados que refletem o mundo e, ao mesmo tempo, o transformam, conforme assinala Bonnici (1998).

*O trono da rainha Jinga* configura, dessa forma, uma nova história calcada na convivência interracial, como ressalta Alva Martínez Teixeira (2015), que realizou uma leitura crítica importante sobre o conceito de africanidade e imaginário afro-brasileiro na ficção de Mussa. Teixeira afirma que *O trono da rainha Jinga* se distancia e até contesta a visão de que teria havido um “encontro intercultural” na escravidão no Brasil, ressaltando que, em *O trono da rainha Jinga*,

O flagelo e a submissão dos escravos não são a única forma de abordar o passado, pois há outras dimensões: o negro aquilombado, o escravo alforriado que persegue escravos fugidos por dinheiro, ou o escravo dignificado, materializado na inusitada figura de Inácio, secretário de Mendo Antunes, que provoca o espanto e o sentimento de alteridade em todas as outras personagens” (TEIXEIRO, 2015, p.194).

De fato, as personagens Inácio, Ana e Cristóvão produzem uma tal ressignificação de identidades culturais que o leitor, ao final, se dá conta de que está diante de africanos expatriados, principalmente se atentarmos para o fato de que eles renunciam aos seus nomes cristãos e falam as suas línguas maternas, além de serem identificados de acordo com as suas nações de origem. Ao trabalhar com a memória dos africanos, sejam os escravizados sejam os libertos, Mussa garante à narrativa um olhar singular ao processo de escravização no Brasil, além de



promover uma leitura questionadora do diálogo cultural entre Brasil e África não apenas no período histórico que compreende a narrativa, mas inclusive nos dias atuais.

### 3.4. A narração em múltiplas vozes

Como comentamos anteriormente, *O trono da rainha Jinga* é composto por 25 capítulos, sendo 5 deles em terceira pessoa, com um narrador onisciente que narra a partir da perspectiva do personagem Mendo Antunes. Os outros 20 capítulos possuem múltiplas vozes, já que cada capítulo é narrado por um personagem diferente. Pretendemos, neste momento, analisar a multiplicidade de vozes que o romance apresenta, de forma a refletir sobre os significados que essa estratégia pode trazer para o entendimento da trama. Não nos deteremos na trama em si, mas no papel que nela desempenham as diferentes vozes que constroem o romance.

São 20 vozes que compõem vários fragmentos de verdade, isto é, são 20 espelhos que refletem diferentes ângulos de uma mesma realidade, de um mesmo período histórico. Temos acesso às ações e pensamentos dos envolvidos na trama por meio do campo de visão das personagens, que possuem autonomia para falar, de forma a configurar *O trono da rainha Jinga* como um romance polifônico, de acordo com os estudos de Bakhtin (2005). Com efeito, há no romance uma profusão de vozes e consciências, no sentido de que representam subjetividades diferenciadas e singulares – vinculadas a um determinado contexto social –, que são plenivalentes e equipolentes. Conforme Bakhtin (2005), vozes plenivalentes são vozes plenas de valor, além de manterem umas com as outras uma relação de igualdade, já que todas participam de um mesmo discurso, de um grande diálogo. Já as vozes equipolentes participam do diálogo sem perder suas identidades enquanto vozes autônomas, sem hierarquias.

Em nossa perspectiva, há em *O trono da rainha Jinga* uma representação de diferentes subjetividades sem a subordinação ao filtro de um narrador único, de um narrador monológico. Em seu estudo sobre o discurso literário e o conceito de dialogismo em Bakhtin, Edward Lopes (2003) afirma que, no romance polifônico, cada personagem funciona como um ser autônomo, pois exprime a sua própria

mundividência. Lopes continua: “pouco importa coincida ela [a mundividência] ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando cada personagem fala com a sua própria voz, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo *n* personagens, existirão *n* posturas ideológicas” (LOPES, 2003, p.74).

De fato, no romance de Mussa, vemos as vozes dialogando a todo instante, uma interferindo na outra, contrapondo-se, alinhando-se, complementando-se, de forma que, ao longo dos 25 capítulos que compõem o romance, a trama vai se desenhando aos poucos, a partir de cada voz, de cada perspectiva, de cada cosmovisão apresentada, em um intenso vai-e-vem. A transição entre as vozes é percebida com a passagem de um capítulo para o outro, apesar de, às vezes, existirem diálogos entre personagens distintos no interior de um mesmo capítulo, como no seguinte exemplo:

Cheguei lá furiosa, quase atropeliei a mucama petulante que me atendeu à porta e tive o desprazer de deparar uma autêntica assembleia reunida no salão: o senhor Antunes, dois meirinhos, um tabelião (ou escrivão) e o próprio ouvidor-geral – além de Cristóvão, é claro, folgado como sempre, de cócoras no chão, com os pés descalços sobre um riquíssimo tapete. Quis saber a razão daquele confisco e tive de ouvir – da boca do escrivão (ou tabelião) – que nenhum direito poderia obstar os procedimentos da justiça e que estavam ali dispostos a torturar o meu negro para obter informações sobre a irmandade. E creio que teriam conseguido, não fosse a intervenção do baleeiro: Meu querido rapaz, vossemecê acha mesmo que quem se expõe tão placidamente à violência coletiva cederia a tratos tão suaves quanto os da nossa justiça? É preciso não ter visto as Índias! (MUSSA, 2017b, p.20).

No trecho destacado acima, o narrador é a esposa do alferes, dona do escravizado Cristóvão. Ela sai furiosa para tomar satisfação por terem tirado Cristóvão de seu ponto de esmola. A sua visão de escravocrata fica patente em sua fala já no início do trecho, ao chamar a mucama de petulante; também observamos a mesma visão quando ela se refere a Cristóvão como folgado e “meu negro”, além de deixar subentendido, já no fim de sua fala, que castigos físicos poderiam ser eficazes para extrair dele informações, já que esta era uma prática comum da época. Há dois interlocutores no trecho, um em discurso indireto, o escrivão, e outro em discurso direto, Mendo Antunes. As falas desses dois personagens deixam entrever os posicionamentos de quem as profere: o escrivão, como detentor da lei e

da ordem; e Mendo Antunes, que fala de sua posição de comerciante viajado que conheceu meio mundo.

A fala da esposa do alferes está em situação de igualdade com todas as outras vozes no romance, seja de personagens em posições privilegiadas na conjuntura social ou não. Também é uma fala que se mostra plena de valores, nesse caso, valores que abonam a escravidão negra, pois, como ela mesmo declara, Cristóvão era seu escravo de ganho e lhe proporcionava renda; a esposa do alferes também demonstra extrema indignação por ter sido servida pela mucama da casa após esta ter servido Inácio, o secretário de Mendo Antunes. A indignação se justificava, na visão da esposa do alferes, porque Inácio era negro e ela “não podia frequentar uma casa em que escravos e senhores comiam da mesma travessa” (MUSSA, 2017b, p.22).

Como vemos, não é necessária a descrição das características físicas ou psicológicas dos personagens, pois o que é mais expressivo para o desenvolvimento do romance é o ponto de vista de cada um sobre a realidade ali representada. Dessa forma, o leitor não “enxerga” propriamente o personagem, mas a sua cosmovisão, as suas referências culturais e morais, o seu discurso sobre o mundo. Vale destacar o personagem que tanto incomodou a esposa do alferes: Camundele, secretário de Mendo Antunes, que assume o nome cristão Inácio. O destaque não é apenas porque ele está presente em 7 capítulos, mas, principalmente, porque é um dos personagens-chave da trama, já que promove um contraponto à filosofia da irmandade, além de concorrer em relação de igualdade com a visão de outros personagens escravocratas, como a esposa do alferes.

Inácio é descrito por vários outros personagens, como, por exemplo, a esposa de Unhão Dinis, o ouvidor-geral, responsável pelo inquérito em andamento. Como Mendo Antunes e o ouvidor passaram a se encontrar com regularidade devido à investigação, a esposa de Unhão Dinis acabou por presenciar algumas das conversas entre eles. Ela também se incomoda com Inácio e deixa entrever sua visão de mundo ao afirmar que ele, Inácio, entrava pela casa “como se fosse uma pessoa” (MUSSA, 2017b, p.33). Também considerava que “a presença desse escravo no solar era nossa maior dissensão com o armador: ele era, para mim, um suspeito mais que óbvio. Nosso amigo corria risco de vida – afinal, não se vendem por aí muitos escravos que saibam escrever” (MUSSA, 2017b, p.32). No entanto, ela

relata que sempre ouvia negativas a esse respeito por parte de Mendo Antunes; e então ela enumera os argumentos dados pelo armador:

Mas tive de tolerar as refutações de Mendo (sempre inclinado numa outra direção), que demonstravam minha teoria. Uma: Inácio era um crioulo e não conhecia (o armador tinha certeza) qualquer língua de Angola. Duas: Inácio tinha sido educado por um padre, era cristão e não frequentava batuques como os outros escravos. Três: os garranchos do manuscrito (bastava conferir) não correspondiam à boa letra de Inácio. E quatro: Inácio não tinha motivo, porque vivia bem, porque não poria a perder uma condição inacessível à maioria dos cativos, porque jamais praticaria qualquer ação que o desabonasse (assim dissera o padre que o educara) e – principalmente – porque era *amigo* do armador. Há ocasiões em que o sentimento colide com a razão. Era o caso; mas me absteve de discutir (MUSSA, 2017b, p.32-33).

Esse trecho parece descrever com precisão o personagem Inácio, mas, com o desenrolar dos fatos e de outros depoimentos, vemos que se trata de apenas mais uma visão sobre a realidade e sobre Inácio, visão que se apresenta multifacetada, múltipla, diversa. Não que alguns dos argumentos elencados pelo armador fossem falsos, mas Inácio se mostra um personagem mais complexo, mais dinâmico, o que fica reforçado quando, alguns capítulos depois, no depoimento de Camussude (Cristóvão), ficamos sabendo que Inácio fora designado pela líder da irmandade para proteger Cristóvão, que estava em um processo acelerado de autoflagelação. Também vemos Inácio (Camundele) participar ativamente do ritual de iniciação de um novo membro da irmandade, no capítulo 17. O fato de Inácio fazer parte da irmandade, mesmo que seja de um jeito muito particular, coloca por terra todos os argumentos dados por Mendo Antunes à esposa de Unhão Dinis, forçando o leitor a reconstruir a imagem de Inácio a partir desse novo dado, que será fundamental para a compreensão do personagem mais adiante.

Vale reforçar que Inácio confirma, em seu depoimento, alguns dos argumentos de seu patrão: “(...) logo eu – Inácio – o escravo-escriva/ o escravo amigo do seu bom senhor que o comprou ao padre sírio, que sabia da educação que esse padre lhe dispensara e que o escolheu entre tantos precisamente por isso” (MUSSA, 2017b, p.65). Sua fala encaminhava o leitor para o entendimento de que o ouvidor-geral tinha começado a desconfiar dele e, por conseguinte, de seu patrão, Mendo Antunes. Unhão Dinis relata, em discurso direto, que havia uma contradição inconcebível no manuscrito encontrado: “tosco demais para quem tenha letras, rebuscado demais para quem vem de África” (MUSSA, 2017b, p.65).

No entanto, a ligação do conteúdo do manuscrito, traduzido por Mendo Antunes, com a irmandade somente é revelada no depoimento de Eulália, uma crioula escravizada, que fora a mucama que serviu Inácio antes de servir a esposa do alferes. Eulália conta que observava o batuque pela janela com Tião, outro crioulo, enquanto Inácio continuava a escrever, pois não largava as letras por nada. De repente, Eulália ouve uma voz feminina fascinante vindo de uma escrava, que “começara a entoar um ponto em língua de angola (algo como: múcua njinda, cariapemba uabixe...)” (MUSSA, 2017b, p.112). Essa mulher era Camba Dinene (Ana), a líder da irmandade, que teve seu pescoço cortado por um facão, nesse momento, por Cristóvão. Eulália adverte que viu “Inácio pela primeira vez envolvido num assunto humano” (MUSSA, 2017b, p.113). O interesse de Inácio, que sempre parecia estar alheio a tudo por se dedicar somente aos estudos, se deve ao fato de que o conteúdo da música cantada por Ana era o mesmo do manuscrito encontrado por Gonçalo Unhão Dinis, que fora levado a Mendo Antunes, para que este fizesse a tradução. Inácio, por fazer parte da irmandade, conhecia os versos e dedica atenção para o fato.

Contudo, somente no último capítulo, no depoimento do prelado, temos o desfecho da trama e também o de Inácio. O prelado informa que, estando no solar de Mendo Antunes para uma conversa, após sentar-se na sala, vê Inácio andar descalço sobre o tapete. O prelado, logo em seguida, afirma: “O que não deveria suscitar maior espanto [ter os pés nus] se o dono dos pés, após um cumprimento respeitoso, não se houvesse dirigido a uma pequena escrivãzinha e se pusesse a remexer papéis” (MUSSA, 2017b, p.126). Ter os pés nus era uma característica dos escravizados, já que o sapato demonstrava muito mais do que possuir dinheiro, pois era marca da condição do indivíduo na hierarquia social. No entanto, os pés nus também marcam a representação da rainha Jinga, que reinava com os pés descalços os reinos de Ndongo e Matamba, em terras africanas, como o leitor pode verificar nos capítulos dispensados a ela, o que causa um interessante confronto cultural, na medida em que desconcerta a visão moderna/colonial de subalternidade no ato de usar ou não sapatos, que é, no final das contas, um ato cultural, que acaba por aproximar a imagem de Inácio dos africanos. Lembrando que Inácio, até aquele momento, fora percebido como “um homem distinto”, de “bons modos”, escriba, competente em seu ofício.

É importante observar que o prelado aprofunda a visão que o leitor tinha, inclusive, da educação recebida por Inácio, já que ratifica a informação de que o padre que o ensinara era sírio, conforme Inácio já havia dito antes, além de acrescentar a informação de que o credo que o padre sírio professava era o da igreja bizantina. Essa informação é relevante, pois a igreja bizantina não é a Igreja Católica Apostólica Romana liderada pelo Papa, mas, sim, a Igreja Católica do Oriente, ou simplesmente Igreja Ortodoxa, liderada pelo patriarca em Constantinopla. Consta nos registros históricos que a cisão da igreja, que ficou conhecida por “Cisma do Oriente”, ocorreu por volta de 1054, motivada por conflitos importantes sobre os dogmas da fé, já que o ramo bizantino acusava o romano de se afastar das pregações originais de Jesus Cristo. Para a construção da imagem de Inácio e de sua voz, essa informação é decisiva, porque o desconecta de alguns dogmas cristãos, que seriam até então católicos romanos, como a culpa, a punição, o pecado, entre outros, pois aquela outra era uma nova forma de compreender a espiritualidade.

Talvez venha dessa informação o grande motivo de Cristóvão se autoflagelar, pois a “heresia de Judas” é um conceito gnóstico que consta no evangelho de Judas, texto considerado não canônico pelo viés da crença romana. Além disso, a igreja ortodoxa é mais voltada para as características espirituais dos povos asiáticos, como os brâmanes, com os quais Mendo Antunes teve a oportunidade de conviver nas Índias. Aliás, a semelhança do procedimento de Cristóvão com os brâmanes é assinalada, ao longo de todo o romance, pelo armador. Vale mencionar que a “heresia de Judas”, como consta no romance, é uma leitura que Cristóvão fez da história de Judas e Cristo, segundo a qual “se alguém quisesse remir a humanidade pela dor, não poderia ter permitido que esta fosse compartilhada por um outro homem” (MUSSA, 2017b, p.50), e, sim, deveria ter concentrado todo o sofrimento em si, pois “basta um sofredor para que o bem geral se faça” (MUSSA, 2017b, p.51). Isto é, assim como Cristóvão sentiu dor ao ferir alguém, compartilhando da dor desse alguém, Judas também sofreu quando traiu Cristo, e, por isso, suicidou-se. A “heresia de Judas” foi o argumento que levou Cristóvão a cegar-se, a cortar a própria língua e a vivenciar outros sofrimentos, pois ele acreditava que somente assim estaria concentrando todo o mal e, desse modo, estaria levando o bem para os outros.

Após vincular Inácio à igreja bizantina, o prelado se mostra curioso e o questiona sobre o que ele escrevera com tanto empenho naquele momento. Em discurso direto, Inácio responde: “\_ Uma cantiga de negros, padre. Nada que lhe possa interessar” (MUSSA, 2017b, p.126). Tratava-se de mais um manuscrito, com os versos sobre o mito de Cariapemba. Esse fato realinha a visão que tínhamos de Inácio: fora ele, todo o tempo, quem escrevera o manuscrito, inserindo nas ações da irmandade uma contradição, conforme suas próprias palavras:

\_ A irmandade – respondeu – quer o máximo de mal sobre os outros, para que nada lhes reste. Não faz mais que o homem comum. Cristóvão, não. Quis assumir todo o sofrimento do mundo. Era um visionário. Eu sempre soube que fracassaria.

Pareceu meditar alguns instantes, antes de continuar:

\_ Quanto a mim, sempre busquei a igualdade da balança. Por isso, tentei amenizar os suplícios de Cristóvão; tentei suavizar os malefícios da irmandade (MUSSA, 2017b, p.128).

O diálogo segue com o prelado associando o conteúdo do manuscrito ao demônio, que, na visão do religioso, também estava representado na estátua que ornamentava o aparador de Mendo Antunes. Inácio, então, explica o mito de Cariapemba para o prelado, que se mostra convicto de que era, de fato, o demônio que estava ali. Naquele momento, Inácio, em discurso direto, com a sua voz, esclarece: “\_ Não, padre. Uma alegoria do mal. Que quer apenas significar que a quantidade de mal existente no universo é finita e constante. Não diminui; mas também não aumenta. Cariapemba, padre, é uma possibilidade de justiça” (MUSSA, 2017b, p.127).

No entanto, o padre afirma que era seu dever “contestar o equívoco e combater o erro”, já que era um ministro de Deus; ele passou, então, a rebater a fala de Inácio, fazendo considerações sobre a misericórdia divina, a redenção dos pecados e a proscricção do mal. Inácio sorri e afirma que tudo o que o prelado dissera se assemelhava ao tratado do ouvidor-geral sobre o Bem, o Mal e a Justiça, mas que tanto o ouvidor quanto Mendo Antunes não haviam “compreendido que a perfeita justiça é tão somente a divisão equitativa do mal, finito e eterno, entre os homens” (MUSSA, 2017b, p.127). Então, o padre afirma: “Estranhei que um escravo estivesse a par do teor de um tratado filosófico e ainda tentasse discuti-lo. Mas logo me lembrei de que estava no Rio de Janeiro” (MUSSA, 2017b, p.127).

O debate entre o prelado e Inácio é importante porque contribui para o tom polifônico do romance, acentuando-o, já que vemos o personagem Inácio, um crioulo, formular teses epistêmicas com grau de equivalência às de seu interlocutor; isto é, eles conversam de igual para igual todo o tempo. Não podemos deixar de considerar a relevância do narrador nesse último depoimento, já que o prelado representa a igreja, a santa fé cristã, que foi tão essencial para a engrenagem colonialista portuguesa.

O caráter plenivalente e equipolente do discurso de *O trono da rainha Jinga* também se mostra ao final do embate entre Inácio e o padre, quando este último pergunta: “\_ E qual é mesmo seu nome, meu rapaz? \_ Pode me chamar de Camundele, padre” (MUSSA, 2017b, p.130). Inácio reafirma, portanto, seu nome de origem africana, suas tradições, sua cultura, sua cosmovisão.

Assim como Inácio, há outros narradores que constituem perspectivas consideradas não hegemônicas, como mulheres, agregados, indígenas, soldados de baixa patente, crioulos, caboclos, africanos forros e/ou africanos escravizados. Na verdade, temos, ao todo, oito narradoras mulheres no romance de Mussa: a esposa do alferes, a esposa do ouvidor geral, a esposa do alcaide, a africana Mbunda Inene (Rosa, do Congo), a africana Camba Dinene (Ana, de Ndongo), uma africana da irmandade, a africana escravizada Eulália e a esposa de um fazendeiro que fora atacado pela irmandade, sem contar os cinco capítulos que têm por protagonista a própria rainha Jinga.

Camundele, ao lado das vozes de Camba Dinene, Camussude e Mbunda Dinene, promovem uma interferência na imagem que vem sendo reiterada pela historiografia oficial acerca do negro escravizado, imagem que reflete a degradação humana de alguém submetido à humilhação, aos maus tratos e à exploração ilimitada. Assim, em nossa perspectiva, a multiplicidade de vozes, principalmente com a inserção de vozes subalternizadas que podem se contrapor às vozes hegemônicas no interior da trama, oportuniza uma tentativa de romper com uma história/representação de opressão que remonta sempre à escravidão como impossibilidade de ser. Além disso, a característica polifônica do romance coloca em evidência, em nossa visão, a perspectiva decolonial de repensar a historiografia oficial a partir de novos olhares e perspectivas.



## 4 O SÉCULO XVIII: OS CIGANOS E A INQUISIÇÃO

### 4.1. A trama de *A biblioteca elementar* (2018)

13 de novembro de 1733: Leonor Rabelo, cigana que se embrenhou nas artes ocultas, ao retornar do cemitério já tarde da noite, presencia o assassinato de Silvério Cid, um professor de matemática que comprara uma casa na rua do Egito, região central da cidade do Rio de Janeiro. Testemunha ocular do acontecido, Leonor não presta depoimento, pois o assassino é alguém que ela teme, apesar de supor que o crime tenha acontecido por legítima defesa.

Ressaltamos que o romance ficcionaliza uma parte da história da cidade do Rio de Janeiro, ao apresentar a rua do Egito povoada por ciganos, pois, na época histórica em que o enredo se desenvolve (século XVIII), a cidade recebia, conforme historiografia oficial, grupos de ciganos que vinham de diversos lugares, inclusive de Portugal, por meio de pena de degredo. Dessa forma, a ocupação da rua do Egito narrada no romance se assemelha à ocupação histórica de algumas ruas da cidade do Rio de Janeiro, como, por exemplo, a atual rua da Constituição, que se chamava, em 1810, rua dos Ciganos, e que foi efetivamente ocupada por essa população, conforme os historiadores. Desconhecemos documentos históricos ou mesmo estudos que afirmam que a rua do Egito tenha sido povoada por ciganos, apesar de ser uma rua propícia para essa população, já que ficava distante do centro da cidade naquele momento histórico e era próxima a um descampado, local em que os grupos ciganos, historicamente, erguiam suas tendas.

A rua do Egito efetivamente existiu e hoje em dia chama-se rua da Carioca. Aliás, há no romance uma explícita referência à narrativa *A primeira história do mundo* (2014) por meio da citação do rio Carioca, “o Carioca original: rio mítico, fundador, dotado de potências xamânicas, de onde emergiram a famosa bravura e a beleza dos tamoiós” (MUSSA, 2018a, p.33). Essa referência será analisada mais adiante, no subcapítulo acerca do narrador, já que, em nossa perspectiva, tal referência se relaciona ao caráter metaficcional do narrador.

Leonor Rabelo, a personagem que testemunha o crime, é filha do casal Brites Barbalha e Aires Rabelo, o primeiro casal a fazer residência na rua do Egito, tal como figurada no romance. O cigano Aires Rabelo, conforme o narrador informa, provavelmente veio para o Rio de Janeiro com as grandes hordas de ciganos que estabeleceram um acampamento, décadas antes do crime narrado, no então Campo da Cidade (MUSSA, 2018a, p.34), uma área fora do perímetro urbano. Outras famílias também de origem cigana foram construindo suas casas ao lado da de Aires, como seu cunhado Romão Roriz, e, assim, a rua foi sendo ocupada.

O casal Brites e Aires tem três filhas, sendo Leonor a única que ficou na residência com seus pais, enquanto as outras duas irmãs continuaram nômades, seguindo seus “instintos mais que seculares”, como adverte o narrador. Leonor casa-se com um dos filhos de Romão Roriz, Lázaro Roriz, um “dos primeiros ciganos a se imiscuir no mercado negreiro (...) Prosperou nesse comércio (...) Mas a febre do ouro também o infectou; e ele se foi para as Minas, deixando em casa Leonor, que ainda não tivera filhos” (MUSSA, 2018a, p.39). Quando retorna, quatro anos depois, Lázaro está casado com Bernarda Arrais, a Moura, já grávida. Bernarda, no entanto, não era mineira, como informa o narrador, mas natural do Rio de Janeiro. Mudou-se para a Rua do Egito no mesmo ano em que Leonor e Lázaro se casaram. Aliás, o casamento de Leonor foi realizado conforme a tradição cigana, isto é, sem o sacramento na igreja, e, por isso, legalmente não estavam casados. Os dois viveram os conflitos da escandalosa bigamia no meio cigano por mais de cinco anos, quando Lázaro Roriz se vai novamente em busca de ouro, já em 1731. Era para buscar o paradeiro de seu marido desaparecido há dois anos que Leonor estava no cemitério na noite em que o crime aconteceu, pois arriscava uma arte tenebrosa: a necromancia.

Bernarda Arrais é filha de Ramiro D'Ávila, o Mouro, ou *El Velludo*, que construíra um sobrado imponente de dois andares na rua do Egito. Sobrado esse que inspirava rumores sobre cômodos secretos e livros proibidos, já que continha em seu interior uma extensa biblioteca, “certamente a maior coleção privada de livros mantida na cidade, inferior apenas às de certas ordens religiosas, como jesuítas e beneditinos” (MUSSA, 2018a, p.44). Ramiro era afeito a visitas e dominava praticamente todas as ciências e assuntos. Antes de casar-se com Luiza e de nascer sua filha Bernarda, Ramiro casou-se outras seis vezes, e todas as suas

esposas morreram ao darem à luz seis filhos seus. Quando Bernarda completa vinte anos, Luiza morre por circunstâncias obscuras e Ramiro fecha o sobrado e vai para as Minas, levando a filha. Poucos anos depois, Ramiro retorna sozinho ao Rio de Janeiro e vai tirar satisfações com Romão Roriz, pai de Lázaro Roriz, sobre o paradeiro de Bernarda. Sem respostas, Ramiro vende o sobrado, com todos os bens nele contidos, para Silvério Negreiros Cid, matemático licenciado em Coimbra, natural da vila de Penedo do Rio São Francisco. Após a venda, Ramiro desaparece.

Silvério Cid chega à cidade em 1731 para tomar posse do sobrado. Casa-se com Páscoa Muniz, a Chouriça, cuja família sofrera duras penas por ser acusada de judaísmo, tendo perdido, com isso, todos os bens, confiscados pelos atos do Santo Ofício. Páscoa, ao longo do processo inquisitorial iniciado por suspeitas de que sua família comia linguiça com carne de peru, confessara ser sodomita, o que era um grave crime e um pecado sem precedentes. Além de receber o apelido de Chouriça por agora ostentar publicamente seu amor pela carne de porco, nunca conseguiu afastar de sua imagem a fama da libertinagem e da luxúria. Fama que só chega ao conhecimento de seu marido muito tempo depois do casamento, acabando por causar dúvidas e sentimentos sombrios em Silvério. Na verdade, Silvério Cid fica transtornado a tal ponto que passa a se vingar de Páscoa, admitindo Leonor Rabelo no sobrado e deixando-a consultar a biblioteca, além de não dirigir uma única palavra para Páscoa em seu leito de morte e deixar para Leonor, como herança, toda a biblioteca de Ramiro D'Ávila.

Retomamos agora o crime mencionado no primeiro parágrafo deste capítulo, crime este testemunhado por Leonor Rabelo: após sofrer o ferimento com o disparo da arma, Silvério Cid agoniza por três longos dias e, mesmo moribundo, não declara o nome do seu assassino. Mas, já no capítulo cinco (do total de dezoito), o narrador, sem artifícios, informa o nome do assassino: o cigano Gaspar Roriz. Dos três filhos do casal Romão Roriz e Violante Rabello (Gaspar, Lázaro e Dioniso), apenas Gaspar, o primogênito, havia ficado no Rio de Janeiro, enquanto que os outros dois se embrenharam nas Minas, em busca de ouro. Gaspar, como analisa o narrador, já havia descoberto outra mina: o contrabando marítimo de açúcar, aguardente de cana, pedras e metais preciosos. Também desenvolvera com maestria uma das tradições de sua família: a briga de faca, ficando famoso por suas investidas com a faca, individualmente e em grupo. Entretanto, não era apenas por isso que Leonor

sentia medo dele, mas porque Gaspar tinha um traço impetuoso no seu caráter: havia roubado a sua noiva da tenda dos próprios pais, como descreve o narrador:

Volta à cena, então, o incomensurável Gaspar: violando todos os códigos, toda a tradição, invade a tenda dos Pachecos e, primeiro, ameaça o pai; depois, arrasta Pacheca com ele, pondo a moça na garupa de um cavalo. Não tinha dúvida – não podia ter dúvida – de que Ângela tivesse outra vontade (MUSSA, 2018a, p.55).

A família de Ângela Pacheca estava negociando o casamento com outra família quando ocorre o roubo da noiva. Félix Curto era o antigo pretendente e, após o casamento de Ângela e Gaspar, este último é atacado por Félix na calada da noite, com a ajuda dos irmãos de Ângela. Aliás, serão as ações de Félix Curto que movimentarão os outros personagens, principalmente com o leilão de pasquins, que era, conforme salienta o narrador, uma brincadeira popular na cidade do Rio, na época. Os pasquins eram uma espécie de crônica gaiata da vida carioca e funcionavam assim: alguém pedia aos três cegos uma quadrinha, em redondilha maior, que pudesse atingir seus desafetos ou mesmo dar vazão à maldade e ao rancor. Os três cegos, Bento, Benício e Benedito, viviam de esmolas e moravam nas redondezas. “Para a norma do tempo, cegos não podiam ser sujeitos. Mas eram poetas” (MUSSA, 2018aa, p.96).

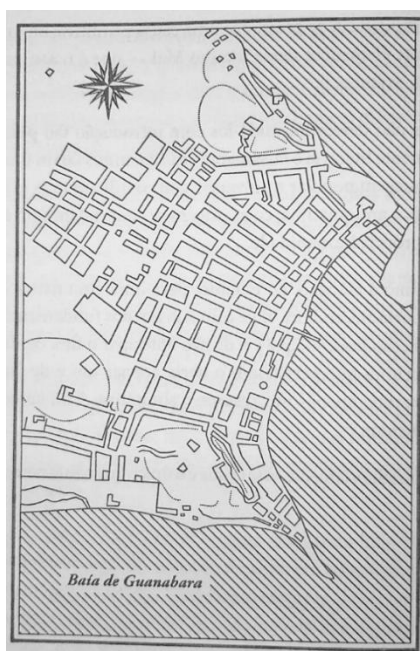
O leilão acontecia quando, no espaço público, ou seja, ruas, tavernas e igrejas, os cegos colocavam o pasquim à venda, mas sempre na presença de seu destinatário, isto é, na presença de quem a quadrinha buscava expor algum vexame. O objetivo era obrigar o interessado a pagar mais caro para manter o texto em sigilo. Foi dessa forma que Félix Curto tentou se vingar de Gaspar Roriz, pois a artimanha de solicitar dois pasquins, um para atingir Gaspar Roriz e outro para Silvério Cid, coloca em curso acontecimentos inesperados, principalmente quando os pasquins são trocados propositalmente. Também vem de Félix a pistola que, na noite do crime, Silvério Cid saca para atirar em Gaspar, mas que no fim irá disparar contra ele mesmo. Os dois pasquins continham segredos que causaram não apenas a morte de Silvério Cid, mas promoveram uma devassa na rua do Egito, como a prisão de Gaspar Roriz, pela morte de Silvério Cid, e de mais quatro mulheres, Ângela Pacheca, Páscoa Muniz, Leonor Rabelo e Epifânia Dias, todas prisioneiras da Inquisição.

Vale citar que há três capítulos no romance, intitulados “#”, “##” e “###”, que abordam temas sobre o tratamento dado aos mortos pelo viés da cultura indígena e cigana, registrando no romance a ancestralidade que foi passada somente pela tradição oral no interior das comunidades desses povos. Aliás, esse é um traço fundamental da narrativa, pois o romance se debruça não em quem matou ou quem morreu, mas sobre o enigma das duas portas; sobre os segredos dos encantados, encarnados nos personagens de Silvério Cid e Lázaro Roriz; sobre as artes ciganas de ler a sorte e o futuro a partir de variadas formas; sobre como a cultura cigana se incorporou à cidade do Rio de Janeiro, e, por conseguinte, à cultura popular brasileira.

#### **4.2. A rua como espaço para a circulação de bens imateriais**

Na abertura do romance podemos observar dois mapas da cidade do Rio de Janeiro do século XVIII. O primeiro, mais panorâmico, contém a área urbana e também as imediações da cidade, com a Baía da Guanabara circundando as construções. Já o segundo mapa, uma ampliação do primeiro, tem a rua do Egito como destaque, destacando-se também o chafariz situado no centro da região. Não podemos deixar de comentar que, ao inserir a cartografia da cidade no romance, o escritor dá complexidade à leitura, já que incita o leitor, antes da leitura propriamente dita, à reflexão sobre como esse espaço retratado pelo mapa foi ocupado; que geografia humana estava compondo as ruas naquele momento histórico, o século XVIII? Que rastros culturais a ocupação do passado deixou no presente?

Figura 1



Legenda: Mapa panorâmico da cidade do Rio de Janeiro.  
Fonte: MUSSA, 2018a, p.10.

Figura 2



Legenda: Mapa ampliado da cidade do Rio de Janeiro, com destaque para a Rua do Egito e suas imediações.  
Fonte: MUSSA, 2018a, p.11.

O mapa, por definição, busca uma representação gráfica de uma superfície, e, segundo a estudiosa Karina Arroyo Meneses (2015), este valioso instrumento para os estudos geográficos possibilita o conhecimento da subjetividade não apenas de quem o produziu, mas também do momento histórico, cultural e social em que foi produzido. Por esse entendimento, a inserção dos mapas no romance visa a demonstrar para o leitor, em nossa perspectiva, uma cidade em expansão, precária, com a ocupação ainda muito próxima do litoral, que era o principal canal de comunicação com Portugal, sua metrópole. Também é possível observar no segundo mapa o nome das principais ruas nas quais as ações do romance se desenvolvem: Rua do Egito e Rua da Vala, além, é claro, do chafariz, do cemitério e do Morro de Santo Antônio.

De acordo com Sandra Machado (2014), nem sempre os logradouros do Rio de Janeiro tiveram os nomes que conhecemos hoje, e, durante o período colonial até aproximadamente 1815, observa Machado que a população conhecia uma rua pelo nome de seu morador mais ilustre, ou por algum traço distintivo do local, como igrejas ou mesmo serviços feitos. É o caso da Rua do Egito, hoje denominada Rua da Carioca, que já se chamou Rua do Piolho, como mostram os estudos de Machado (2014) e como informa também o narrador do romance de Mussa. Piolho seria, segundo a crônica histórica da cidade, um advogado de fama duvidosa, que procurava causas como quem procurasse “piolho na costura”. Piolho é um dos personagens de destaque do romance, como veremos. Já a rua da Vala hoje se chama rua Uruguaiana, rebatizada, segundo Machado (2014), devido à rendição das tropas paraguaias, que tinham invadido a cidade de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, em 1865, na Guerra do Paraguai.

O recorte do segundo mapa é crucial para demonstrar a área da cidade que o romance irá representar: a rua do Egito. Área que terá, na página do livro que se segue aos mapas, a descrição de todos os seus moradores, por meio de uma relação minuciosa de nomes e sobrenomes, além das profissões de cada um. Por essa lista também é possível conhecer um pouco mais de parte da população que ocupa a cidade do Rio e a Rua do Egito propriamente dita naquela época: ciganos, indígenas, escravizados, mouros, cristãos-novos e também os brasileiros (nascidos na colônia).

Vale destacar as profissões desses moradores: são ferreiros, cartomantes, armeiros, seleiros, piromantes, ornitomantes, ourives, nefelomantes, tecelãs, contrabandistas, negreiros, arrieiros, escravos de ganho, caldeireiros, negociantes de metais e cavalos, enfim, atividades informais que produziam renda às famílias e que, ao mesmo tempo, demonstram os modos de viver nômades que marcaram as populações ciganas em geral, que eram a maioria no local. Demonstram ainda a presença dessas populações nas ruas da cidade, pois as atividades acima elencadas são, essencialmente, desenvolvidas no espaço da rua, seja para o ganho de renda ou mesmo para o ensino dessas atividades para filhos e netos. Além do exercício das profissões, o romance também enfatiza que era no espaço da rua que aconteciam as brigas de faca, momento em que os ciganos se exibiam publicamente ao proporem desafios contra os valentões locais; na rua aconteciam as principais festas e danças, como as rodas de fandango e sapateado, com guitarra e rabeca; é na rua que o crime acontece; é na rua, por fim, que Lázaro e Ramiro se “encantam”.

A representação da cultura cigana no romance oportuniza dois debates importantes e atuais para a sociedade brasileira: 1) o tratamento hostil conferido a esse grupo social no Brasil e no mundo, ao longo de vários séculos e 2) as formas como a cultura brasileira incorporou elementos da cultura cigana, principalmente com relação ao esoterismo, como a astrologia e a leitura da sorte. Um exemplo do segundo tópico se encontra na referência à astrologia na descrição da noite do crime, já no primeiro capítulo, em que afirma o narrador:

É uma noite quente de primavera tropical: sexta-feira, 13 de novembro de 1733. O céu está praticamente sem nuvens; e a Lua, em Aquário, na casa da Morte, declina sobre o horizonte equívoco do Rio de Janeiro. Além dela, apenas Saturno é visível, muito alto, no ponto do meio-dia (MUSSA, 2018a, p.17).

A combinação “sexta-feira 13” não foi escolhida por acaso, já que traz uma configuração de “má sorte”, pois tanto a sexta-feira quanto o número 13 são considerados símbolos impregnados de algum infortúnio. Muitas lendas pelo mundo ajudaram a criar essa aura: em Roma, sexta-feira era o dia das execuções dos condenados à morte; Jesus Cristo foi crucificado em uma sexta-feira, sendo que a sua última ceia foi servida para 13 pessoas; no Apocalipse, livro dos cristãos, o número 13 é a marca da Besta, do anticristo; no período medieval bruxas

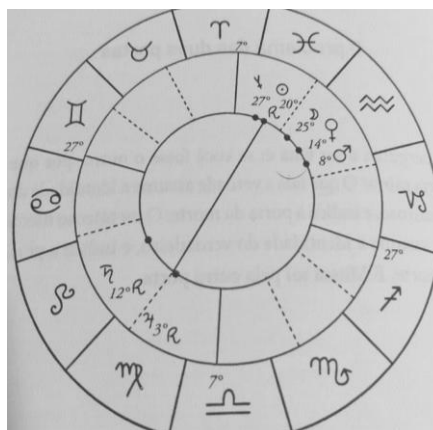


amaldiçoavam, às sextas-feiras, os povos que se convertiam ao cristianismo; também na Idade Média, o rei da França Felipe IV (1268-1314) queimou os Cavaleiros Templários na fogueira em uma sexta-feira, 13 de outubro de 1307.

Não se sabe ao certo a origem negativa da sexta-feira 13, mas algumas das superstições do que não se deve fazer nesse dia para acentuar o infortúnio dizem respeito aos costumes ciganos, como o de não passar embaixo de uma escada, não olhar para um gato preto, ter cuidado com espelhos, não deixar pente/escova cair, bater três vezes na madeira, pendurar ferradura acima de sua porta de entrada da casa, entre outros.

No trecho de *A biblioteca elementar* citado acima, o narrador também faz menção a símbolos da astrologia, como “Lua em Aquário” e “Saturno no ponto do meio-dia”. São indicações que atravessam toda a trama e, inclusive, encerram o romance, já que temos, ao final, a representação gráfica de três “Cartas celestes”, sendo a primeira do “Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1565, às 13h15. Momento exato da fundação da cidade, segundo documentos descobertos por Nireu Cavalcanti, ainda inéditos” (MUSSA, 2018a, p.188); a segunda do “Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1733, às 5h20. Início astrológico do dia” (MUSSA, 2018a, p.189); e a terceira do “Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1733, às 21h45. Hora do crime” (MUSSA, 2018a, p.190).

Figura 3



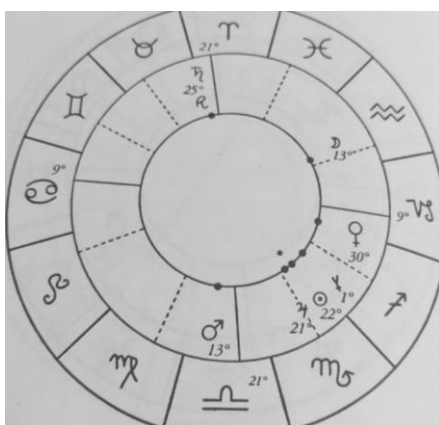
Legenda: Carta celeste 1  
Fonte: MUSSA, 2018a, p.188.

Figura 4



Legenda: Carta celeste 2  
 Fonte: MUSSA, 2018a, p.189.

Figura 5



Legdena: Carta celeste 3  
 Fonte: MUSSA, 2018, p.190.

Além dos exemplos já citados, o esoterismo cigano está incorporado à cultura brasileira de múltiplas formas. Quem não conhece a lenda que diz que no final do arco-íris existe um pote de ouro? Quem nunca ouviu que não se deve colocar a bolsa no chão ou em cima de mesa? Ou que não se deve limpar a mesa com papel? E abrir guarda-chuva dentro de casa? Quem nunca foi aconselhado a fazer alguma simpatia? E os jogos de azar? A Umbanda, religião essencialmente brasileira,

fundada em São Gonçalo, no estado Rio de Janeiro, tem os ciganos como entidades fundamentais, ao lado dos orixás, de caboclos, pretos velhos, baianos, marinheiros, erês, boiadeiros, orientais, entre outros.

Na verdade, a cultura brasileira está repleta de exemplos da expressão cigana, assim como a prosa brasileira canônica apresenta muitos personagens que remontam à ciganidade. Consideramos que um estudo mais aprofundado dessas obras exigiria muito e, por isso, optamos por trazer apenas algumas ocorrências, talvez as mais famosas, como o romance de costumes *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (2006), que descreveu os ciganos e os seus hábitos:

Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócios, porque tinha certeza de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria [...]. Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noite sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares, e viviam em plena liberdade. As mulheres trajavam com certo luxo relativo aos seus haveres: usavam muito de rendas e fitas; davam preferência a tudo quanto era encarnado, e nenhuma delas dispensava pelo menos um cordão de ouro ao pescoço; os homens não tinham outra distinção mais do que alguns traços fisionômicos particulares que os faziam conhecidos. Os dois meninos com quem o pequeno fugitivo [Leonardo] travara amizade, pertenciam a uma família dessa gente que morava no Largo do Rossio, lugar que tinha por isso até algum tempo o nome de Campo dos Ciganos (ALMEIDA, 2006, p.98).

Florença Ferrari (2002; 2006), ao analisar o lugar do cigano em obras literárias produzidas pelo Ocidente<sup>16</sup>, principalmente as apropriações diversas da figura do cigano para a construção da identidade nacional do Brasil e Espanha, ressalta que a forma como o cigano é representado em ambas as nações promove ambiguidade e plasticidade à imagem do cigano, além de afirmar que não é a exclusão que marca o lugar do cigano no imaginário ocidental, mas antes a ambiguidade que o envolve. Em seus estudos, Ferrari (2006) escolhe a literatura para refletir sobre o assunto, já que as letras são um campo fértil para pensar sobre alterações na cultura. Ferrari observa que, de modo geral, “a presença de ciganos é sempre secundária, pontual, casual. Mas esta é, justamente, uma posição

---

16 Sobre a expressão “Ocidente” por ela empregada, Ferrari (2006) ressalta que não se trata de uma área geográfica ou um aglomerado de nações, mas um conjunto de ideias, um leque de representações, um discurso.

específica, pois sua constância e proliferação como elemento menor é em si mesmo significante. É como detalhe que se mostra revelador de algo ocultado, subliminar, uma presença que age ‘contra’ o que é posto no centro da cena” (FERRARI, 2006, p.81). A pesquisadora retoma o estudo de Antonio Candido sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*, estudo em que Candido, em lugar de aproximar o romance de Manuel Antônio de Almeida do romance picaresco espanhol, o inclui na categoria de “romance malandro”.

Ferrari reflete sobre o contexto espanhol, em que o cigano conquistou um lugar singular, pois elevou a ciganidade de Andaluzia a caráter nacional espanhol, ligado à honra, à coragem, à música e à dança, principalmente o flamenco. A comparação entre as formas como a imagem do cigano foi pensada em ambos os países (Espanha e Brasil) mostra como cada país realizou interpretações particulares, cada um a seu modo, utilizando a imagem do cigano a partir de interesses distintos.

No caso espanhol, busca-se nele o valor do próprio espanhol, pela virilidade do homem, a exuberância da mulher e a arte musical do grupo. No caso do brasileiro, tudo ocorre ao contrário; não se reconhece nos ciganos uma qualidade positiva, por contraposição, são as vigarices e a sedução que fazem deles bons análogos do malandro e da mulata, estes sim, ícones nacionais dessa sociedade plural e permanentemente oscilante entre a ordem e a desordem (FERRARI, 2006, p.96).

Além de Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, outro escritor canônico, tem um conto célebre que retrata uma das práticas ciganas mais conhecidas: a leitura da sorte. Trata-se de “A cartomante”, publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, em 1884, e posteriormente incluído no livro *Várias histórias* (1896).

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos (ASSIS, 2011, p.137).

O destaque dado ao olhar e aos olhos da personagem cartomante no trecho acima nos faz lembrar outra personagem machadiana, talvez a mais famosa: Capitu, do romance *Dom Casmurro*. No trecho abaixo, vemos uma descrição de Capitu,

cujos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” são associados ao demônio, já que teriam sido dados pelo próprio “diabo”.

Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação (...) \_ Você jura? \_Juro. Deixe ver os olhos, Capitu. Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, "olhos de cigana oblíqua e dissimulada." Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira, eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve (ASSIS, 1971, p.218-219).

O trecho acima ainda nos permite inferir, numa breve reflexão, que os olhos de Capitu, dados pelo Diabo, teriam o poder de enfeitiçar, interpretação para a qual também contribui o imaginário de que as mulheres ciganas são bruxas e ligadas às artes sombrias.

Aluísio Azevedo é outro escritor que, no romance *O cortiço* (1973), representa uma visão acerca da mulher cigana, ainda que em rápida passagem, na qual a personagem Piedade dirige-se, com desconfiança e raiva incontida, à personagem Rita Baiana:

– Muda-se, não é verdade? Insistiu a outra, fazendo-se vermelha.  
 – E o que tem você com isso? Mude-me ou não, não lhe tenho de dar satisfações! Meta-se lá com sua vida! Ora esta!  
 – Com minha vida é que te meteste tu, **cigana!** Exclamou a portuguesa, sem se conter e avançando para a porta com ímpeto (AZEVEDO, 1973, p.200, grifos nossos).

Como podemos observar, em *O Cortiço*, um romance que reproduz e potencializa uma série de estereótipos acerca da mulher brasileira (e da portuguesa também), há um paralelo entre a imagem da mulher cigana e a da prostituta, cuja

conotação sexual revela-se negativa aos preceitos morais, como se chamar uma mulher de cigana configurasse um xingamento, uma ofensa.

Já Guimarães Rosa traz, no conto “O outro ou o outro”, publicado na coletânea *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de 1985, o personagem Prebixim, que é representado como um cigano que não exercia atividades como as de seus companheiros:

Não impingia troca de animais, que nem o cigano Lhafôfo e o cigano Busquê: os que sempre expõem a basbaques a cavahada, acolá, entre o poço do corquinho e o campo de futebol. Tampouco forjicava chaleiras e tachos, qual o cigano Rulu, que em canto abrigado martelava no metalurgir. E era o que me atraía em Prebixim, sem modelo nem cópia, entre indolências e contudo com manhas sinceras, arranjadinho de vantagens (ROSA, 1985, p. 105).

Vera Lúcia Rodella Abriata (2010) traz uma leitura desse conto que vale a pena retomar aqui, na medida em que o analisa por meio do estilo de vida dos grupos representados no conto, a partir dos estudos da Semiótica. Abriata afirma que o enunciador projeta um narrador em primeira pessoa que relembra um caso que acompanhou com seu tio Dô, o delegado Diógenes. O caso era a visita a um acampamento de ciganos no sertão, que fazia parte da investigação de um roubo acontecido nas redondezas. Segundo o narrador, um bando de ciganos havia passado pelo local do roubo, e, por isso, o delegado desconfiava de que os ciganos seriam os culpados.

No acampamento, o delegado e seu sobrinho foram recebidos pelo cigano Prebixim, que Abriata vê como um personagem marginalizado, distanciado do espaço urbano, além de ser representado como alguém em comunhão com a natureza, pelas várias alusões no texto à relva ou mesmo ao seu nome, pois Prebixim é o nome de um pássaro muito colorido. Aliás, a descrição das roupas de Prebixim reforça o argumento de Abriata sobre a comunhão do personagem com a natureza, pois o narrador associa-o a animais, vegetais e a outros elementos do mundo natural.

Em contraposição a esse estilo de vida mais próximo da natureza, Abriata analisa a visão que o delegado tem do cigano quando avisa ao seu sobrinho sobre as “mariolas” que o cigano poderia engendrar: “povo à toa e matroca, sem acato a quaisquer meus, seus e nossos, impuros de mãos” (ROSA, 1985, p. 105). Uma visão que se contrapõe ao olhar do narrador, principalmente quando Prebixim lhe declara

a sua real ocupação: “*Faço nada não gajão, meu amigo. Tenho que tenho só o outro ofício...- berliquesloques*” (ROSA, 1985, p. 105, grifos em itálico do autor). Interessado, o narrador indaga a ele em que consistiria tal ofício, e o cigano responde: “*É o que não se vê, bah, o de que a gente nem sabe (...) nem a pessoa pega aviso, ou sinal de como e quando o está cumprindo...*” (ROSA, 1985, p. 105, grifos do autor). O uso da palavra “berliquesloques” demonstra, segundo Martins (2008), um humor característico de Guimarães Rosa, humor que está presente em todos os contos de *Tutaméia*, pois “berliquesloques” é formado pela união expressiva entre as palavras “berliques” e “berloques”, com o intuito de indicar, segundo Martins, “artimanha”.

Abriata considera que a declaração de Prebixim sobre a sua ocupação, em um primeiro momento, parece reiterar a imagem estereotipada que se tem do povo cigano, visto como um bando de desocupados, pois Prebixim diz que não faz nada. No entanto, Abriata acrescenta:

Ao explicar, de forma enigmática, que teria um outro ofício, [Prebixim] possibilita-nos entrever que, na verdade, seu fazer não guardaria relação nenhuma com a esfera de um fazer pragmático, mas estaria, sim, associado ao que seria imperceptível por meio do olhar comum. Dessa forma, ele sugere estar cumprindo algo da ordem do secreto, que seria outorgado por um destinador transcendental e, ao ressaltar que nem ele mesmo teria competência para perceber a forma e o momento de executar tal fazer, reitera, uma vez mais, a aura de mistério que envolve sua figura, anteriormente descrita como competente pra o dom da adivinhação (ABRIATA, 2011, p.135).

Assim, com esse caráter enigmático admirado pelo narrador, Prebixim tem sua figura engrandecida, apesar de o roubo ser associado à sua imagem como cigano, como ocorre no final do conto, em que Prebixim, depois de conversar em sua língua com o restante dos homens do bando, entrega os objetos roubados ao delegado.

Nessa rápida menção a obras e autores canônicos que representaram a ciganicidade, não poderíamos deixar de citar Raduan Nassar, que, em 1985, no romance *Lavoura Arcaica*, promoveu uma plasticidade exuberante à personagem Ana, ao representá-la como cigana. A referência à dançarina espanhola, ao flamenco e às castanholas sugere como a mulher cigana “enfeitiça” os homens com a sua sensualidade.

[...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos. (NASSAR, 1998, p.30-31).

Acreditamos que o tratamento superficial e estereotipado dado aos personagens ciganos na maioria das obras acima elencadas reforça a visão folclorizada que se construiu e se perpetuou sobre eles, visão que ressalta primordialmente as roupas coloridas, as mulheres sensualizadas e os comerciantes embusteiros. Também a literatura universal colocou em cena uma visão folclorizada do cigano, como podemos ver na peça *A farsa das ciganas*, de Gil Vicente, encenada pela primeira vez em 1521 para o rei Dom João III. A peça mostra as ciganas Martina, Cassandra, Lucrecia e Giralda como trapaceiras, embusteiras e bruxas que viviam de ler a sorte. Outra grande obra foi o romance *Carmen*, de 1847, de Prosper Mérimée, que inspirou Georges Bizet a produzir uma ópera de mesmo enredo em 1875. Carmen, uma cigana sedutora, selvagem, ladra e assassina, se envolve em um triângulo amoroso.

Mostrar o lado depreciativo acerca do povo cigano é o foco da pesquisa do professor Lourival Andrade Júnior (2013), do departamento de História da Universidade do Rio Grande do Norte. Em seus estudos, com destaque para os grupamentos ciganos do estado do Rio Grande do Norte, mais especificamente na região do Seridó Potiguar, vários são os processos policiais em que os ciganos são citados, com roubo de cavalos, de quantias em dinheiro, de supostos crimes em que os réus nem são sequer ouvidos. Lourival afirma que a imprensa local Potiguar também se escandaliza com a presença de ciganos nas redondezas, solicitando aos governantes, em artigo de jornal em 1955, que criem leis que combatam o seu nomadismo e as suas práticas culturais, vistas como criminosas. Essas e outras formas de incitar o ódio contra os ciganos se refletem ainda na violência efetiva contra eles, por meio de assassinatos brutais, além de esterilizações das mulheres por meio de laqueaduras após cesarianas, sem o seu conhecimento ou autorização



prévia. Os médicos simplesmente afirmam questões sociais e de saúde, conforme demonstram os estudos de Lourival. A arte, assim como a imprensa, as leis e os governantes têm contribuído para o processo de desqualificação e exclusão dos ciganos, que vivem espalhados, muitos deles em condições miseráveis.

Em nossa perspectiva, o romance em análise distancia-se dos exemplos acima, pois aprofunda e complexifica a representação dos ciganos na cidade do Rio de Janeiro, principalmente pelo discurso do narrador, que acompanha de perto o grupo cigano, mostrando os modos de pensar e agir dessa população. Não há uma avaliação condenatória pré-concebida por parte do narrador direcionada aos ciganos somente porque eles são ciganos. O que vemos no romance é uma interação social dos ciganos, que estão em processo de sedentarização, com outros membros da sociedade naquele momento histórico. Essa forma diferenciada de tratar a questão oportuniza, em nossa perspectiva, uma leitura crítica acerca desses povos, ressignifica sua cultura, além de promover a reflexão sobre como a cultura cigana é pensada e representada ficcionalmente no Brasil de hoje, como veremos a partir de agora.

O narrador apresenta a comunidade cigana que se instalou na cidade do Rio de Janeiro a partir da ida de Maria Cabra para a Rua do Egito. Ela era uma escravizada que pertencia aos frades do Convento de Santo Antônio. Aliás, o narrador ironiza a situação incoerente de os frades possuírem escravizados, isto é, possuírem bens: “Não sei se pela irreverência ou maleabilidade própria do Rio de Janeiro; ou porque, na velha mentalidade portuguesa, o trabalho fosse coisa tão aviltante que nem mesmo aqueles frades devessem ser submetidos a ele; ou por haver alguma lacuna nas leis canônicas” (MUSSA, 2018a, p.25). Como se sabe, pelas normas que vigoraram ao longo do processo de escravização de africanos no Brasil e em outros lugares do mundo, o escravizado sempre foi considerado um bem, uma moeda de troca, algo que podia ser vendido, comprado. Há estudos que mostram o inventário de famílias abastadas da época escravista cujo maior bem era a quantidade de escravizados jovens, pois estes valiam mais no mercado negreiro. Por isso, era incoerente que frades (que faziam votos de pobreza) tivessem a posse de escravizados.

Maria Cabra vai parar na Rua do Egito porque fora obrigada a buscar meios que lhe permitissem gerar renda para que pudesse pagar por si só um aluguel, uma

vez que os frades eram constantemente ridicularizados nas redondezas pelo fato de uma mulher dormir entre homens que juraram celibato. Já no segundo capítulo, o narrador apresenta ao leitor o argumento que dá título ao romance: o problema não era a possibilidade de ocorrer o pecado da luxúria entre os frades e a escravizada, mas, antes de tudo, era “a simples presença feminina numa casa conventual – porque o corpo da mulher (naquela metafísica) contaminava e corrompia, por sua mera existência, a fraternidade inteira” (MUSSA, 2018a, p.26).

O narrador sustenta em seu discurso que a mulher será sempre apontada como o agente elementar do mal, sempre a culpada, sempre a condenada, como será indicado ao final da trama, com o total de quatro mulheres presas pelo Tribunal do Santo Ofício. Por isso, não importava se Maria Cabra era uma escravizada e, por isso mesmo, subalternizada, tampouco se os frades que ocupavam aquele espaço tinham feito o juramento de respeitar o celibato, pois a mulher seria sempre a culpada do que acontecesse, caso acontecesse. No final do romance há a menção da interpretação do pasquim por Silvério Cid, que intui uma única leitura possível, “a história elementar da humanidade, que está em todas as mitologias: aquela que narra a traição da Mulher” (MUSSA, 2018a, p.184). Nesse sentido, o título do romance, “*A biblioteca elementar*”, faz referência ao feminino sendo tratado como um agente elementar do mal, não importando que história pudesse ser contada; isto é, a variedade e quantidade de histórias representaria a biblioteca, enquanto a mulher o agente elementar. Lembrando que o romance retrata o século mais sombrio dos tribunais do Santo Ofício no Brasil, conforme os dados históricos.

Custeando o próprio aluguel na casa de Leonor Rabelo, Maria Cabra passa a ser uma “escrava de ganho”, termo utilizado para designar uma nova forma de organização do trabalho escravo na área urbana naquele momento histórico no Brasil, já que as atividades econômicas começaram a se desenvolver e a ganhar dinâmicas próprias. O escravo de ganho exercia atividades nas ruas das cidades, principalmente no comércio, já que oferecia todo tipo de serviço, além de transportar as mais variadas cargas, como mercadorias, como cestos e tabuleiros na cabeça, incluindo carregar pessoas nos ombros em dias chuvosos. De acordo com os estudos de Kátia Mattoso (1982), os escravos de ganho saíam às ruas já com atividades previamente determinadas e, ao fim do dia, deveriam entregar uma

quantia ao seu senhor, calculada com o objetivo de não permitir que o escravizado conseguisse um valor excedente que fosse significativo.

Dessa forma, Maria Cabra, além dos seus afazeres no convento, passou a trabalhar por conta própria. Sobre essa nova condição de Maria Cabra, diz o narrador:

Apesar da pobreza, apesar do excesso de trabalho, não posso afirmar que Maria Cabra se sentisse infeliz depois da mudança. Havia certa alegria ali, na casa 8, tanto quanto na rua do Egito e no resto da vizinhança, pontuada por tavernas e por estabelecimentos ilegais, as então ditas casas de alcouce e tavalagem, onde se praticava a prostituição e o jogo. As mulheres tinham mais liberdade de andar nas ruas, de conversar nas esquinas; havia muita música, muita gente que gostava de dançar; e as rodas de fandango e sapateado, com guitarra e rabeca, eram comuns no rossio e nos estabelecimentos que vendiam bebidas (MUSSA, 2018a, p.28).

A descrição da vizinhança com a qual Maria Cabra passa a conviver, caracterizada por muita música, dança, bebida e liberdade, se mescla à explicação que o narrador dá para a rua se chamar “do Egito”: “a maioria dos seus moradores era cigana; e esses ciganos (...) afirmavam ser oriundos do Egito; guarneciam seus interiores à feição oriental; usavam em seu calão algumas palavras de origem árabe; e chamavam um dos seus gêneros musicais mais típicos de ‘canto egípcio” (MUSSA, 2018a, p.34). Como afirmamos anteriormente, a ficcionalização da ocupação da rua do Egito por ciganos é verossímil, principalmente porque muitos ciganos tinham ocupado as imediações da cidade na época retratada no romance, já que aquela era uma área fora do centro urbano da cidade, no qual os ciganos eram proibidos de montar tendas, de acordo com as leis vigentes.

A “feição” oriental mencionada pelo narrador ao explicar o nome da rua do Egito se confirma com os estudos de muitos pesquisadores que mantêm o consenso de que os ciganos saíram da Índia por volta do ano 1000 e, depois de várias ondas migratórias, se espalharam pelo mundo, levando consigo sua cultura e suas experiências. Um exemplo é a pesquisa de Lourival Andrade Junior (2013), que, além de indicar a Índia como provável local de origem dos ciganos, aponta a atitude dos mesmos de manterem-se independentes em relação ao outro, isto é, aos “estranhos” que não faziam parte de sua etnia, os chamados *gadjin*, como uma das táticas encontradas por eles para não segmentarem as suas próprias práticas, e para construir e amalgamarem seus discursos como grupo social coeso.

Manterem-se distantes da cultura do outro, sendo esse outro qualquer um que não fosse considerado cigano, lhes possibilitava cultivar seus próprios costumes de forma mais uniforme.

Andrade Júnior adverte que poucos são os estudos historiográficos que buscam os ciganos como tema de pesquisa, principalmente no Brasil. Áreas como a Antropologia e a Linguística apresentam avanços, mas ainda há muito o que fazer, pois são populações que vivem à margem há séculos. Uma das razões para tal marginalização, analisa Lourival, foi a forma como os Estados modernos lidaram com esses grupos nômades, identificando-os como invasores, inaptos a viver em uma sociedade sedentária e trabalhadora, bárbaros, infiéis, ladrões, endogâmicos, anti-higiênicos, inconstantes, indiferentes à religião, quiromantes. Muitos desses estereótipos e preconceitos foram incorporados aos discursos anticiganos e serviram de justificativas para processos injustos que causaram prisões e enforcamentos em massa, principalmente no século XVIII.

Lourival Andrade Júnior argumenta ainda que “esse aparato de adjetivações que se amalgamaram ao longo da história em relação aos ciganos espalhados pelo mundo se transformaram em leis que demonstravam a anticiganidade que permeava os discursos preconceituosos das instituições públicas” (ANDRADE JUNIOR, 2013, p.100). O exemplo que Lourival cita é a chegada do primeiro casal cigano ao Brasil, em 1574, João de Torres e sua esposa Angelina, que foram condenados em Portugal por sua origem étnica cigana, já que as leis vigentes proibiam não apenas o uso da língua e o vestuário cigano, mas também a entrada no reino de grupos que visavam ao acampamento e também daqueles que pretendiam a sedentarização. João foi obrigado a trabalhar nas galés, mas, como ele dizia ser incapaz para aquele tipo de trabalho, por questões de saúde, conseguiu, por meio do suborno, ser enviado ao Brasil com a mulher e os filhos, com a pena de degredo de, pelo menos, 5 anos.

O degredo passou a ser utilizado como política de Portugal para limpar o país dos indesejáveis ciganos, o que se deu a partir de 1686, quando eles passaram a ser enviados para o Maranhão, local distante das maiores cidades do país – Salvador e Rio de Janeiro –, o que também serviria para ocupar uma região que ainda tinha uma população bastante significativa de índios (ANDRADE JUNIOR, 2013, p.100).

Somente a partir de 1718 o envio de ciganos passou a ser efetuado também para outras províncias, como Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Vale registrar que um dos lugares mais importantes para os ciganos no Brasil, no século XVIII, foi o Largo do Rossio, na cidade do Rio de Janeiro, como citamos anteriormente ao fazer referência ao romance de Manuel Antônio de Almeida. Esse largo ficava às margens da área urbana da cidade e, até o momento em que transcorre a ação do romance, tinha poucas construções, já que era uma grande área descampada e alagadiça. Com os sucessivos aterramentos realizados pelos governantes, a área foi se dividindo e ganhando novos contornos e nomes.

Um dos primeiros fracionamentos da área do Rossio foi, conforme assinala Mello (2004), o que ficou chamado de Campo de São Domingos, a partir da construção da primeira Capela de São Domingos, por volta de 1706. Posteriormente fundou-se ali a igreja de mesmo nome. Mais tarde, a partir da construção da Capela de Nossa Senhora de Sant'Anna, outro desmembramento do Largo do Rossio passa a se chamar de Campo de Sant'Anna. Já por volta de 1747, ocorre outra divisão e cria-se o Campo de Lampadosa, devido à construção de uma capela de mesmo nome: Nossa Senhora de Lampadosa.

Toda essa área do Rossio recebeu grandes tendas de ciganos, sendo a região de maior concentração delas o Campo de Sant'Anna e o Campo da Lampadosa, que, por isso mesmo, também foi denominada por Campo dos Ciganos. Em 1808 a mesma área da Lampadosa passa a se chamar Campo do Polé, devido à instalação de um pelourinho no local, e, depois de 1822, Praça da Constituição. Já em 1890 recebe o nome que perdura até hoje: Praça Tiradentes.

O logradouro que liga a rua Sete de Setembro ao Campo de Sant'Anna, passando pela lateral da praça, ficou conhecido como rua dos Ciganos, origem da atual rua da Constituição. A rua passa a se chamar "dos ciganos" porque eles, os ciganos, começaram um processo de sedentarização e ali foram construindo, um a um, as suas casas, que se prolongaram por toda a extensão da rua, tendo, ao final, já nas regiões descampadas, alguns de seus familiares ainda nas tendas. O processo de sedentarização é representado ficcionalmente, no romance de Mussa, por meio da família de Aires Rabelo, a primeira a construir na rua do Egito. Na verdade, o romance se baseia nas evidências etnográficas da ocupação histórica de

toda essa região por ciganos para criar uma verossimilhança, pois o Largo da Carioca e a rua do Egito estavam nas proximidades do Largo do Rossio, isto é, nos limites da cidade no século XVIII. Aliás, toda essa região, por suas características de receber pessoas de todo o canto, principalmente porque se tratava de uma área marginal, mantinha um comércio ativo com a circulação intensa de pessoas, o que facilitava as atividades de trabalho desenvolvidas pelos grupos ciganos, que eram praticadas na rua, como mencionamos acima.

Conforme os estudos de Andrade Júnior, a Coroa Portuguesa fazia uma exigência ao enviar ciganos degredados: a proibição do uso da língua cigana. “Era de responsabilidade das autoridades locais a repressão à língua desses degredados, para que eles pudessem interagir com os mandatários na colônia e também impedir que a língua fosse uma forma de perpetuação de sua cultura” (ANDRADE JÚNIOR, 2013, p.101). Leis e decretos foram firmados no Brasil pelas províncias, como São Paulo, Minas Gerais, Bahia, entre outros, que indicavam que os ciganos deveriam ser banidos dos seus territórios, e que quem entregasse os ciganos poderia tomar todos os seus bens móveis e imóveis, como no caso de Minas Gerais.

No período pós Proclamação da República, a violência contra os ciganos se intensificou e ficaram conhecidas as “correrias de ciganos”, amplamente divulgadas nos jornais da época e também nos relatórios policiais arquivados. Lourival Andrade Júnior promove uma reflexão sobre como a perseguição contra os ciganos ainda não cessou, pois as leis proibitivas impedem que seus acampamentos sejam erguidos, proibindo uma das suas principais características, que é o nomadismo. “O que temos é um número cada vez maior de grupos que se sedentizam e que de alguma maneira perdem suas características primitivas de estar em movimento. A sedentarização, nesse caso, é por imposição e não por convicção” (ANDRADE JÚNIOR, 2013, p.103).

Mesmo antes das “Correrias”, o próprio degredo marcou um contexto de profunda marginalização da cultura cigana pelo reino de Portugal, sendo a rua do Egito, no romance, um embrião da sedentarização por imposição, como vemos na descrição que o narrador faz da organização das casas ao longo da rua na época do crime, que tinha pouco mais de 20 casas. O primeiro a nela residir foi o cigano Aires Rabelo, sendo a sua casa o embrião da rua. Ao seu lado, o cigano Romão Roriz,

seu cunhado, levanta outra casa, colocando na fachada um oratório para São Jorge. O narrador sugere que a raiz da popularidade de São Jorge na cidade tenha sido a devoção dos ciganos, já que “São Jorge, no Rio de Janeiro, tomou de Santo Elói o cargo de protetor dos ferreiros, tanoeiros, caldeireiros, serralheiros, latoeiros, armeiros e douradores, ofícios em que os ciganos eram especialistas” (MUSSA, 2018a, p.36).

Aires Rabelo, aliás, foi também pioneiro ao se casar com uma *gajin*, “uma mulher não cigana, uma brasileira comum: Brites Barbalha” (MUSSA, 2018a, p.36). É relevante para o romance a forma como o narrador desenvolve essa temática do casamento de Aires com Brites, pois a comunidade cigana, como as pesquisas mostram (PEREIRA, 1989, 1991), são grupos fechados, que não admitem facilmente membros externos, os chamados *gajin*, isto é, os não ciganos. Ao dar destaque para o casamento de um cigano e de uma *gajin*, o romance não apenas representa e presentifica a cultura cigana em seu interior a partir dos desentendimentos gerados no interior dessas famílias com esse casamento, mas busca demonstrar como a população carioca, e por extensão a brasileira, se formou, principalmente, pela miscigenação e transculturação. Brites Barbalha foi classificada como “uma brasileira” e isso significa que ela não era portuguesa e nem nativa (indígena). Provavelmente Brites era mameluca, mistura de branco com índio, já que em outro momento o narrador afirma que ela tecia tapetes, atividade dos nativos naquele momento.

Brites chega àquele grupo cigano enfrentando resistência, principalmente das mulheres, como esclarece o narrador. Fato que se verifica a partir da festa do casamento, que se dá no dia 7 de fevereiro de 1699, algumas décadas antes do crime ficcionalizado no romance. O narrador tem o cuidado e a precisão de descrever todo o ritual de um casamento cigano, principalmente com o teste de pureza exigido pela tradição, teste muito parecido com os ditames orientais. São três os frutos do casamento de Aires e Brites: três filhas, sendo que duas continuaram nômades e a última permaneceu na rua do Egito. Leonor Rabelo, um dos personagens principais do romance, foi uma filha que se dedicou às artes ciganas, pois cantava, dançava, se vestia e se comportava como uma “autêntica” cigana. Frequentava o acampamento, aprendeu as artes ocultas, como a quiromancia, a ornitomancia, a piromancia, a vidência, a interpretação dos sonhos e,

principalmente, a leitura das cartas do baralho cigano. “O calão (que a mãe compreendia mal) foi um elo forte entre pai e filha” (MUSSA, 2018a, p.38).

Sobre o calão, vale retomar os estudos de Lourival Andrade Júnior (2013), que informa que todos os romani, isto é, os ciganos, se dividem em três grandes grupos: 1) Rom ou Roma, que falam o romani, e se subdividem em kalderash, matchuaua, lovara, curara e horahanei, sendo grupos predominantes nos países balcânicos e no leste europeu, mas que, a partir do século XIX, migraram para outros países da Europa e Américas; 2) Sinti, que tem por língua o sintó, grupo encontrado na Alemanha, Itália e França, onde também é conhecido como manouch; 3) Calon ou Kalé, que fala o calon; são os ciganos ibéricos, que vivem em Portugal e na Espanha, dos quais grandes grupos foram deportados ou migraram para outros países da Europa e América do Sul a partir do século XVI. No Brasil do século XVIII, época em que se passa a narrativa de Mussa, os ciganos que aqui chegaram provavelmente eram os de língua Calon, já que muitos foram deportados de Portugal a partir de processos penais com pena de degredo.

Apesar das diferenças existentes de grupo para grupo, Lourival Andrade Junior ressalta que a ciganidade é uma forma de se relacionar com o mundo e, por isso, as similaridades culturais entre esses mesmos grupos os aproximam, principalmente porque há uma proteção mútua entre eles, que é uma característica determinante para entendermos a sua longevidade enquanto cultura e língua.

Outra característica do ser cigano é o “guardar segredo”, uma das grandes armas que possuem para se protegerem dos não ciganos (*gadjin*), conforme afirma Lourival Andrade Junior, porque o sentimento de grupo, a coletividade, prevalece sobre o individual. “A quebra desses segredos leva os *rom* a condenações duras, até mesmo à expulsão do grupo” (ANDRADE JUNIOR, 2013, p.97). Um exemplo é o segredo sobre a língua cigana: jamais um cigano ensina a um *gadjin* tudo sobre a sua língua, pois a “sua força está na tradição da oralidade, já que nunca se fixou na escrita. Os contadores de histórias entre os ciganos são membros respeitadíssimos na comunidade. Nada mais desprezível para um cigano do que encontrar outro cigano que perdeu contato com a língua original” (ANDRADE JUNIOR, 2013, p.97). Essa relação com a língua atravessa a comunidade cigana de *A biblioteca elementar*, principalmente com Leonor Rabelo e o pai, como descrevemos acima.

Ainda sobre Leonor, o narrador faz uma importante menção:



Vem de Leonor, seguramente, uma das importantes feições que a teoria da sorte tomou no Rio de Janeiro: ler a sorte, aqui, não é revelar um futuro prescrito – mas ter a possibilidade de modificá-lo. Tira-se a sorte quando se percebe, pelos meios racionais, que o futuro provável é ruim. Tira-se a sorte para obter outro futuro, que a sorte tirada define: para melhor ou pior. Ler a sorte, portanto, é uma aventura, um desafio, um duelo contra o porvir que a vida quer impor (MUSSA, 2018a, p.39).

No romance, várias são as vezes em que Leonor Rabelo tira a sorte, todas com esse sentido de alterar o destino. Um exemplo é quando Leonor, que não queria ir embora como as irmãs, tira a sorte. Seu pai, então, vai à casa de Romão Roriz para entregar à sua filha um dos homens mais cobiçados da região: Lázaro Roriz. Também tira a sorte para Silvério Cid, quando este está com o pasquim em mãos e tem dúvidas quanto ao que deve fazer. A atividade de ler a sorte faz parte da tradição oral do povo cigano, na medida em que reflete essencialmente seus costumes, normas comportamentais e, principalmente, a cosmovisão cigana, como destaca Cristina da Costa Pereira (1991).

Em seus estudos, Pereira assinala que a oralidade e o segredo são duas características fortes da cultura cigana, que caminham lado a lado, uma reforçando a outra. Por isso, ressalta Pereira, os ciganos têm uma enorme resistência em falar sobre suas histórias e tradições, ainda mais quando sabem que seus relatos podem ser transcritos. Há uma desconfiança em relação ao escrito por parte dos ciganos, como afirma Pereira (1991), desconfiança que se reflete não apenas na alta taxa de analfabetos (perto de 90%) entre eles, mas também na recusa em tirar certidões de nascimento e demais documentos, o que provavelmente deve dificultar a vida de todo o grupo.

Além da fidelidade à palavra dada, do juramento, outro traço importante de valorização da oralidade pelos ciganos se mostra na atribuição do nome aos filhos e no uso desses nomes:

O cigano, de acordo com a tradição, deverá ter seu primeiro nome dado pela mãe após a primeira mamada – ainda de colostro – a qual soprará no ouvido do filho, não podendo ninguém ouvir e isto servirá para espantar Beng [Demônio]. O filho só saberá desse nome ao se tornar adulto e isto deve ser um eterno segredo entre ele e a mãe. O cigano então terá um nome para o seu grupo e um outro nome com que será conhecido na sociedade não-cigana (PEREIRA, 1991, p.37).

Como se pode observar no romance, o sustentáculo da cultura cigana é a família, “que seria para eles uma espécie de tábua da salvação, pelo fato de não se submeterem a uma sociedade que os hostiliza e lhes é oposta em nível de costumes, tradições e sobretudo aspirações” (PEREIRA, 1991, p.38). Em *A biblioteca elementar*, vemos como são importantes as relações de parentesco na rua do Egito, principalmente no núcleo familiar dos Rabelo e Roriz, que mantêm a tradição de se casarem entre si. Além do matrimônio, a união era também financeira, pois as atividades das famílias acabavam por ser compartilhadas.

Também em função dos laços familiares, o destino de Leonor se mescla ao de outra personagem, Bernarda Arrais, a Moura, pois Lázaro, o marido de Leonor, quando retorna das Minas, depois de vários anos infectado pela febre do ouro, traz consigo a Moura como esposa. Bernarda era filha de “Ramiro D’Ávila, por alcunha o Mouro, ou El Velludo” (MUSSA, 2018a, p.44).

Bernarda, então, aceita a oferta do velho Romão e se instala na casa de Dioniso. Coincidentemente, é com a volta da Moura que emerge a lenda de El Velludo, o fantasma de Ramiro D’Ávila, espectro enorme e de abundante cabeleira, que começa a rondar o chafariz da Carioca, a subir a escadaria do convento, a caminhar pela rua dos Três Cegos, ou mesmo pelos matos intocados do Morro de Santo Antônio, sempre em torno das três horas da manhã. Nessas ocasiões, a atormentada aparição tenta se desvencilhar de uma matilha de treze cães ferozes, que lhe mordem os calcanhares. Treze cães, naturalmente, são seis cachorros e sete cadelas, número correspondente ao de filhos e esposas supostamente assassinados pelo Mouro – que só quis, só amou, só conservou para si a querida Bernarda, sua única menina (MUSSA, 2018a, p.47).

Outra versão da lenda de *El Velludo*, também citada pelo narrador, dizia que o espectro percorria a região para proteger o tesouro que acumulara em vida, já que Ramiro D’Ávila tinha fama de contrabandista de ouro. O narrador ainda sugere que seu tesouro tenha sido o principal alvo das incursões piratas de 1710 e 1711 na cidade do Rio de Janeiro. A menção a *El Velludo* é extremamente importante para o entendimento do mito que perpassa o romance, pois, além de demonstrar que o romance promove uma complexificação da representação dos povos ciganos, indica que a tradição indígena não é apenas pano de fundo, com a presença de Epifânia Dias e Maria Pinima, mas é o cerne do romance. É somente pelo entendimento da concepção de pessoa na cultura indígena que podemos conhecer toda a abrangência da narrativa.

Os nativos representados no romance são, provavelmente, os de nação Puri – pertencentes ao tronco linguístico Macro-Jê –, que foram um dos mais populosos grupos da região do Vale do Paraíba, região sudeste do Brasil. Podemos inferir essa informação porque no romance há a descrição clara do Carabuçu, região que fica mais ao norte do estado fluminense, e também pelo caminho do ouro no Brasil no momento histórico da trama, que sai do litoral para o interior. Também ao final, em nota de agradecimentos, o escritor ressalta: “aos Vieira Araújo, que me apresentaram ao Carabuçu, à Cachoeira do Inferno e à herança puri do Vale do Itabapoana” (MUSSA, 2018a, p.191).

Conforme sinaliza Oliveira (2018), os Puris foram, por muito tempo, considerados uma etnia extinta nos debates acadêmicos sobre os povos indígenas no Brasil. No entanto, segundo dados do censo demográfico do IBGE de 2010<sup>17</sup>, 675 pessoas declararam pertencimento à etnia Puri. Dessas pessoas, as maiores concentrações estavam no estado do Rio de Janeiro (169 pessoas), em Minas Gerais (335 pessoas), no Espírito Santo (113 pessoas) e em São Paulo (24 pessoas). Conforme Solange Reis (2016), a autodeclaração faz parte de uma outra forma de resistência indígena: a busca por notoriedade e reconhecimento de seu povo por parte da sociedade e também pelo poder público. Reis é descendente indígena Puri e está engajada no movimento chamado de “ressurgência do povo Puri”, que teve, inclusive, em 2019, uma exposição no Museu de Arte do Rio (MAR), com contações de histórias, palestras, música, dança, fotografia e, principalmente, a presença de indígenas da etnia Puri.

Como afirmamos anteriormente, em *A biblioteca elementar*, três capítulos são destacados do enredo principal, sendo intitulados “#”, “##” e “###”. Também são graficamente registrados de forma diferenciada: esses capítulos apresentam-se em itálico, com parágrafos mais curtos e encadeados pelo ritmo da fala, simulando a oralidade. Cada um desses capítulos tem um assunto diferente, sendo o primeiro (“#”) uma representação da cosmovisão indígena acerca da pessoa, que é dividida

---

17 O portal do IBGE disponibiliza uma seção chamada “Estudos Especiais”, que aborda as tendências demográficas dos indígenas. Desde 1991, o Censo Demográfico coleta dados da população indígena brasileira a partir da categoria do quesito cor ou raça. Somente a partir de 2010, um conjunto de perguntas específicas para as pessoas que se declararam indígenas foi introduzido, como povo ou etnia a que pertenciam, além de línguas que falavam, se o domicílio estava dentro ou fora das Terras Indígenas já reconhecidas pelo governo federal. Esses dados impressionam não apenas pela expressiva diversidade de povos que conseguiram resistir à colonização, mas também por suas respectivas línguas nativas que continuam vivas ainda hoje.

em três partes: a carne, a sombra e o nome. Esse capítulo vem logo depois da morte de Silvério Cid, o que sugere para o leitor um mistério sobre o que teria acontecido, de fato, com Silvério Cid, principalmente com relação ao seu real assassino.

*Os mortos voltam para casa. Uma parte deles, pelo menos, porque a pessoa não é uma coisa inteira. (...) A parte que volta, podemos dizer, é a do meio. Mais ou menos a do meio: não são os ossos, não é o nome. É a sombra. É um espectro. Tem a mesma forma do corpo vivo quando morre. Mas não é tão pesada, como os ossos; nem tão leve, quanto o nome (MUSSA, 2018a, p.73, grifos do autor).*

O trecho acima destacado refere-se à explicação sobre as três partes da pessoa, apesar de o capítulo “#” ter por base a narração da morte de Dioniso Roriz, quando ele foi atingido por uma flechada no peito: no momento em que Dioniso faz um movimento brusco, um quiri se sente ameaçado e atira. Dioniso estava envolvido, como dissemos acima, na febre do ouro, e nesse momento ia fazer escambo na região do Carabuçu.

O segundo capítulo, intitulado “##”, aborda o conceito de “encantado”: o morto que se recusa a perder o nome na hora de morrer porque ainda tem muita angústia, muita agonia. Essa agonia é, conforme o narrador, o que provoca o encantamento. *“A morte precisa ser aceita. A angústia, na hora da morte, não deixa o nome fugir, se separar da sombra. Isso é o encantamento, uma grande desgraça. E os encantados vagam. Se, daqui, você chamar, você cantar, o encantado vem. Encontra um corpo e vem. E você fala com ele; e ele fala com você”* (MUSSA, 2018a, p.120, grifos do autor).

Também nesse capítulo temos a apresentação do encantado Velludo e sua saga, que se inicia no Carabuçu e chega aos nossos dias, pois, como afirma o narrador, ele faz parte da mitologia da cidade do Rio de Janeiro, já que é o Velludo das ruas, das encruzilhadas, aquele que anda nos cemitérios, na cripta das igrejas, na margem direita dos rios, em uma clara referência aos preceitos umbandistas, religião fundada no Rio de Janeiro. A saga do encantado Velludo que conhecemos hoje é, conforme o narrador, a saga de Ramiro D’Ávila e de sua filha Bernarda, pois *“o Velludo é aquele que anda por aqui. Foi visto nessa banda, pela primeira vez. Mas começou longe, no Carabuçu, passo do Inferno, cachoeira dos puris. No lugar onde encontrou os ciganos”* (MUSSA, 2018a, p.120, grifos do autor).

O narrador informa que Ramiro D'Ávila, Silvério Cid, mais o “filho da puta de Madri” e uma “mulher das Espanhas” tinham feito um pacto, pois estavam juntos em um contrabando de ouro roubado que haviam escondido em uma caverna, situação em que a ajuda dos indígenas (coroados, puris e coropós) tinha sido fundamental para passassem pelos caminhos do mato. No entanto, na mesma noite, o “filho da puta de Madri” assassina a mulher e os carregadores, um a um, com o consentimento de Silvério e Ramiro. Após as mortes, os três vão para a estalagem. Bebem, jogam, comem, contam histórias, até que chegam os ciganos. “Um dos ciganos [Lázaro Roriz] pergunta pela moça [Bernarda Arrais]; o Velludo [Ramiro d'Ávila] não responde. Carabuçu é um lugar de morte. No dia seguinte, a moça não está mais lá. Nem os ciganos. Então começa a agonia do Velludo. Ele vai atrás, rastreia as pegadas” (MUSSA, 2018a, p.121). Após descobrir que Bernarda havia fugido com Lázaro, Ramiro coloca em ação a sua vingança: vai para o Rio de Janeiro, passa o sobrado com toda a biblioteca para o nome de Silvério Cid e retorna para o Carabuçu, pois acreditava que era lá que veria novamente a sua filha. “E a moça vem. Vem com um dos ciganos. Nos olhos dela, Velludo enxerga seu destino. Está armado. E avança. Era gente ainda, quando encontra a faca do cigano. Velludo começou assim” (MUSSA, 2018a, p.122).

Se, no capítulo “##”, temos o processo de encantamento de Ramiro D'Ávila, o Velludo, no capítulo “###” a narração vai mostrar o aniquilamento de Silvério Cid, pois “*os mortos voltam para casa. Os encantados vagam. Mas os aniquilados sobrevivem*” (MUSSA, 2018a, p.161). Os aniquilados sobrevivem porque, conforme o narrador, perdem o nome antes de morrer. Na estalagem, Silvério Cid e o “filho da puta de Madri” ficam sabendo que Ramiro havia sido assassinado pelo cigano, que alegou ter agido para se defender. O ouro roubado era dos ciganos e eles o queriam de volta. Por isso, combinaram com Silvério e o de Madri que iriam arrumar gente para carregar o ouro e dividi-lo, e todos deveriam sumir no mundo, cada qual com a sua parte.

No entanto, “o filho da puta de Madri” havia previsto a traição do cigano e comunicara aos puris essa traição. Já em busca do ouro na caverna, o cigano acaba com uma flecha atravessada na garganta e, “*em vez de morrer, também se encantou. É força grande, o ouro dentro da terra*” (MUSSA, 2018a, p.163). Por isso, quando Leonor Rabelo vai buscar na necromancia uma forma de verificar o

paradeiro de Lázaro, não obtém respostas, pois, na verdade, ele não morreu, mas encantou-se, não era nem vivo nem morto.

Ainda na caverna, após todo o acontecido, Silvério tinha sofrido um ferimento mortal, e, confirmando o pacto que fizera com o “filho da puta de Madri”, aniquila-se, e o “filha da puta de Madri” toma-lhe o nome e vai morar na rua do Egito. Logo, quem viera a se casar com Páscoa Muniz eram, na verdade, duas pessoas: Silvério Cid e o “filha da puta de Madri”, pois Silvério tinha sido aniquilado lá no Carabuçu, como mostram os pesadelos de Epifânia Dias: “o que fica na caverna [Silvério Cid], o que perdeu o nome antes da morte, se aniquila. Quem vem morar na rua do Egito, na verdade, são duas pessoas [Silvério Cid e o filha da puta de Madri]” (MUSSA, 2018a, p.179).

Dessa forma, os capítulos “#”, “##” e “###” são fundamentais para desvendar muito do que se passa na trama, como o real assassino de Silvério Cid, que é Epifânia Dias; o destino de Ramiro D’Ávila e também o paradeiro de Lázaro Roriz, principalmente porque eles se cruzam com os sonhos da índia Epifânia Dias, quando esta se encontra na cela da prisão, pois “não há segredos, no romance, que os pesadelos de Epifânia não revelem” (MUSSA, 2018a, p.178). Sobre Ramiro e Lázaro, o narrador informa que os sonhos de Epifânia Dias revelam o motivo de Leonor não ter encontrado respostas sobre o paradeiro de Lázaro: “Lázaro não era nem morto nem vivo. Lázaro é o cigano encantado, com a flechada dos puris. Como o Veludo, o Mouro, que também se encantou. Dioniso, não. Dioniso morreu; e teve a sombra devorada por espectros necrófagos” (MUSSA, 2018a, p.178).

Por todas essas referências, a cultura indígena faz parte do núcleo duro do romance, é o cerne do romance, pois o significado de pessoa na cosmovisão indígena se materializa no conceito de “encantado” e conduz toda a trama, além de vincular a cultura indígena à cultura cigana por meio do encantado *El Velludo*. Aliás, esse é um cruzamento que se desdobra na cultura carioca da umbanda, em que o personagem Velludo é figura presente. Vale trazer os estudos de Reginaldo Prandi (2011) sobre os encantados, em que afirma que encantados são espíritos de homens e mulheres que morreram e passaram diretamente deste mundo para um mundo mítico, invisível, sem ter conhecido a experiência de morrer; por isso, encantaram-se. Prandi afirma ainda que, entre os cultos aos encantados, a umbanda certamente é o mais conhecido. Aliás, na Umbanda, *El Velludo* pode ser

associado ao encantado Exu Velludo, que possui um turbante na cabeça e usa muitos tecidos de veludo, cujas origens remontam ao Oriente. Exu Velludo é muitas vezes identificado como cigano, devido ao seu porte altivo e a suas roupas luxuosas.

Outros pesquisadores do tema também afirmam que “o encantado teve vida mas não morreu. Perdeu o corpo físico mas não houve morte, ele se transformou” (SHAPANAN, 2011, p. 325). Do mesmo modo, Maués e Villacorta (2011), ao pesquisarem sobre a pajelança e a encantaria amazônica, afirmam que há uma certa ambiguidade com relação aos encantados, a qual surge porque encantados são entidades que não são pensadas como espíritos, mas “como seres humanos de carne e osso, com poderes excepcionais, pois são invisíveis, podem manifestar-se sob a forma humana ou animal e ainda se incorporam em pessoas comuns – apesar de manterem, durante a incorporação, sua condição de seres humanos (MAUÉS E VILLACORTA, 2011, p.22).

Trazer para o centro personagens marginalizados como indígenas e ciganos configura-se em um movimento renovador de valorização dessas culturas, além de trazer o questionamento de como essas populações foram perseguidas pelo governo português na época retratada no romance, o século XVIII. Estamos falando do Tribunal do Santo Ofício, a Inquisição, como veremos a partir de agora.

#### **4.3. A presença da Inquisição no romance**

Em *A biblioteca elementar* quatro mulheres são presas pelo tribunal do Santo Ofício: a índia Epifânia Dias, a judia Páscoa Muniz, a cigana Ângela Pacheca e a brasileira Leonor Rabelo. O sentido do título do romance relaciona-se à prisão dessas personagens: por mais que se contem histórias sobre elas, que formariam uma espécie de “biblioteca”, sempre teremos o mesmo fim “elementar”, pois a mulher sempre terminará como a culpada, personificando o Mal, apesar de “a opinião da maioria ser sempre a pior”, como insiste o narrador ao longo do romance.

O argumento do romance de que a mulher representa um agente elementar do Mal expressa-se nas ações históricas do Santo Ofício, que recebeu autorização para funcionar em Portugal em 1536, a partir das regras que deram bons resultados

na experiência espanhola, que havia instalado os tribunais inquisitoriais 50 anos antes, como demonstram os documentos pesquisados por Geraldo Pieroni (2002). O Tribunal do Santo Ofício tinha por base um conjunto de leis que ficaram conhecidas por “Ordenações”. Conforme a historiografia, o primeiro conjunto dessas “Ordenações” foi denominado por Ordenações Afonsinas (1446), que deram lugar às Ordenações Manuelinas (1521), que foram substituídas pelas Ordenações Filipinas (1603), já no reinado de Felipe III da Espanha (Felipe II de Portugal). Tais documentos demonstram, conforme análise de Montagnoli e Costa (2011), importantes aspectos da organização da sociedade portuguesa ao longo dos séculos, principalmente com relação a condutas e comportamentos, seja individual ou coletivo, na metrópole ou nas colônias. Na época retratada no romance, o século XVIII, estavam em vigor as Ordenações Filipinas, como o narrador mesmo assinala:

Foi a legislação de maior vigência, nessa matéria, a das Ordenações. Célebres por sua crueldade (como a de prever a pena de morte natural para sempre), tiveram ao menos um mérito, comparativamente à justiça que se pratica hoje: eram claras, eram explícitas. Discriminavam as pessoas por raça, religião e categoria – não de forma velada, ou dissimulada, como se faz contemporaneamente – mas por obediência fiel à norma escrita. A lei dos Felipes de Espanha, como a de seus antecessores portugueses Manuel e Afonso, cultivava especial suspeição contra estrangeiros; contra gente que andasse a pé ou trabalhasse com as mãos (peões e oficiais mecânicos); contra pessoas que não professassem o credo da igreja romana; e contra indivíduos que – mesmo sendo católicos – pertencessem ou descendessem das chamadas raças infectas: africanos, crioulos, pardos, mulatos, cabras, caboclos, mamelucos, índios, judeus, mouros, gentios, ciganos (MUSSA, 2018a, p.77-78).

O narrador continua:

Ora, como muitas cidades e vilas do Brasil colonial, o Rio de Janeiro tinha sido formado por essa peonada, por essas raças infectas. E a rua do Egito é bem uma amostra disso: cristãos-velhos, nascidos em Portugal, mas sem nobreza, só mesmo os Repinchos da Taverna (MUSSA, 2018a, p.78).

De fato, em *A biblioteca elementar*, todos os moradores da rua do Egito são portadores de alguma mácula definida nas Ordenações Filipinas, o que tinha como consequência, de acordo com a realidade histórica da época, a restrição de vários direitos concedidos aos cristãos-velhos, como os de portar arma e andar a cavalo, o acesso a cargos públicos, o direito de recorrer em processos criminais e de usar adereços com metais preciosos, entre outros. Há, no entanto, um personagem que



permite um debate mais amplo sobre essa questão: o Piolho. O narrador afirma que, a rigor, Custódio Homem (o Piolho) não era considerado nem cristão-velho, nem cristão-novo, nem cigano, nem africano, nem indígena; ele “não era nada”, diz o narrador, pois havia uma lacuna na legislação, que omitia um termo para designar o natural da colônia que, mesmo tendo múltiplas origens, mas não tendo vestígios de mulato, nem de mameluco, pudesse se passar por cristão-velho. Ironiza o narrador: “Não imaginaram, os reis de Portugal, que nos novos mundos fosse haver tanta mistura, tanto estupro, tanta bastardia” (MUSSA, 2018a, p.79).

Piolho, meses antes do assassinato de Silvério Cid, tinha dado entrada no processo de habilitação a “familiar”, processo “onde provava e indicava testemunhas que podiam garantir sua ascendência portuguesa e cristã-velha, pelos quatro costados” (MUSSA, 2018a, p.79).

Os familiares eram os oficiais leigos do Santo Ofício, escolhidos entre as pessoas reputadas e de bom cabedal, residentes tanto em Portugal quanto no Brasil colonial. As suas funções eram detectar e identificar, nas terras onde viviam, qualquer eventual prática de crime punível dentro da alçada da Inquisição (KÜHN, 2010, p.3).

Conforme notou Kühn, a partir da pesquisa sobre o Regimento da Inquisição portuguesa de 1640, os pré-requisitos necessários para pleitear o cargo de familiar eram: ser pessoa de bom procedimento e de confiança e capacidade reconhecida, que tivesse fazenda de que pudesse viver abastadamente, além de que o pleiteante deveria ser natural do reino, isto é, cristão-velho, de sangue limpo, sem raça de mouro, judeu ou gente que fosse recém convertida à fé cristã.

Era um serviço remunerado e que tinha estatuto de nobreza, como ressalta Fábio Kühn (2010). Não houve uma verdadeira nobreza no Brasil Colonial, como explica Kühn, e, por isso, as elites sociais buscaram diferenciar-se socialmente por meio de cargos e postos do oficialato de ordenanças, de representações nas câmaras das localidades e, principalmente, por meio do posto mais almejado: fazer parte da familiatura do Santo Ofício. Ser do corpo familiar “era a distinção mais pretendida, pois além de não serem investigadas as origens humildes de muitos deles (o conhecido ‘defeito mecânico’), ainda passava um atestado de limpeza de sangue, afastando uma possível pecha de origem judaica, bastante frequente nesse segmento da elite” (KÜHN, 2010, p.2).

Kühn analisa ainda que a Inquisição no Brasil Colônia teve um papel importante na reorganização do mercado de privilégio, já que foi um fator de estímulo e consagração para mercadores e homens de negócios, grupo que chegou a se afirmar como um dos mais fortes na rede de familiares. “Muito mais do que uma suposta identificação com a atividade repressiva do Tribunal, a procura pela familiatura se assentava, sim, na busca de promoção social” (KÜHN, 2010, p.5).

Ao longo do processo para a obtenção da familiatura, dois itens investigados na vida do candidato chamam a atenção: 1) o chamado “defeito mecânico”, isto é, o candidato não poderia ascender de quem tivesse exercido trabalho braçal; 2) a limpeza de sangue, ou seja, não ser descendente de raças infectas, que eram judeus, mouros, ciganos e negros, principalmente. Aldair Carlos Rodrigues (2012) assinala que, ao adotar a limpeza de sangue no processo de admissão aos novos membros da familiatura, o governo português promoveu uma separação da sociedade entre cristãos-velhos e cristãos-novos, demarcando fronteiras a determinados grupos na hierarquia social. Rodrigues ressalta que essa premissa da limpeza de sangue continuou a ser adotada mesmo depois de sua abolição oficial em 1773 pelo Marquês de Pombal, o que demonstra o grau de inserção de tal diferenciação nos códigos de honra e conduta portugueses.

No romance, Piolho era um homem que já tinha construído patrimônio e fama como rábula, isto é, um advogado que era autorizado a exercer a profissão mesmo sem a formação acadêmica, e, por isso, ao se candidatar a familiar estaria buscando, como muitos outros de mesma condição financeira, privilégios e acessos dados somente às elites no Brasil colonial. Mas voltemos às quatro mulheres presas pelos tribunais: a cristã-nova Páscoa Muniz, acusada de sodomia; a cigana Ângela Pacheca, acusada de adultério; a índia Epifânia Dias e a brasileira Leonor Rabelo, ambas acusadas de profanar túmulos.

Páscoa Muniz e sua família, constituída de cristãos-novos, foram presas pela primeira vez “acusadas de comer linguiças falsas, enchidas com carne de peru e muito temperadas para disfarçar o gosto (MUSSA, 2018a, p.86). A família toda foi condenada com diversas penas, sendo a mais importante o confisco de bens. A tia de Páscoa foi condenada a perecer nas masmorras; já o pai de Páscoa, doente e deprimido pela pena da irmã, faleceu antes de chegar ao Rio de Janeiro. “Essa descida aos infernos foi de 1725 a 1731. Páscoa não esqueceria a súbita invasão da

casa pelos familiares, a prisão, o desprezo dos vizinhos, a viagem em condições degradantes, a cela, a sala do tormento, o semblante duro dos inquisidores” (MUSSA, 2018a, p.87). Conta o narrador que Páscoa, desconhecendo o teor da denúncia contra ela, confessara, no entanto, outro crime: a sodomia.

A vergonha maior não foi a de ter feito tal revelação; de ter narrado o ato com todos os pormenores; de ter de repetir de muitos modos as mesmas respostas, empregando palavras cada vez mais explícitas e que lhe pareciam impróprias num recinto sagrado – mas a de ser forçada a delatar; a dar o nome do rapaz; a jurar, sob ameaça, ter sido apenas ele, e não vários outros (MUSSA, 2018a, p.87).

Condenada, com atenuantes, teve de abjurar e sair em auto de fé – descalça, com a cabeça descoberta, segurando uma vela na mão, completamente exposta à execração do povo. Não podia imaginar, ante tal suplício, o que ainda a esperava no Rio de Janeiro (MUSSA, 2018a, p.88)

Napolitano (2004) afirma que a sodomia, segundo o livro Quinto das Ordenações Filipinas, se equiparava ao crime de lesa-majestade, e que todos os culpados seriam queimados, sendo os seus bens confiscados pela coroa, além do fato de que seus filhos e netos seriam considerados infames e inábeis. “A sodomia era considerada crime dos mais atrozés porque o esperma era derramado em vão, já que o sêmen era lançado em lugar estéril” (NAPOLITANO, 2004, p.7). A perda do sêmen era considerada uma ofensa gravíssima às leis de Deus e da natureza. Segundo Napolitano, as moças que confessavam esse tipo de crime alegavam que dessa forma não comprometiam a honra da virgindade, a qual era essencial para um casamento na época. De fato, esse é o argumento de Páscoa Muniz, que “achava, sinceramente, que maior pecado seria perder a virgindade e conceber um filho sem estar casada” (MUSSA, 2018a, p.87).

Quando chegam ao Rio de Janeiro, mãe e filha vão morar na rua do Egito, na casa 17, propriedade de Piolho, então alugada pelo tio – viúvo da mulher morta em efígie. Tentava recomeçar a vida como adelo, o velho Muniz, reunindo roupas usadas e os poucos objetos que escaparam do confisco. Na rua do Egito, Páscoa recebe o apelido de Chouriça, por ostentar publicamente seu amor pela carne de porco, na quitanda do Alarcão, onde comia ou fazia compras (MUSSA, 2018a, p. 88-89).

A fama de sodomita acompanhou Páscoa aqui no Brasil, apesar de, na rua do Egito, quase todos também serem vítimas de alguma forma de marginalização, principalmente os ciganos. Mas “o passado é parte da pessoa” (MUSSA, 2018a,

p.91), e Páscoa é presa novamente pela Inquisição pelo mesmo crime de sodomia, que cometera agora com seu marido, Silvério Cid. Desta vez, porém, o narrador sugere que Páscoa pode não sair viva, ficando presa em uma cela enquanto aguarda o seu julgamento.

A cigana Ângela Pacheca, assim como Páscoa, também é presa por crime relacionado à conduta sexual: o adultério. É interessante ressaltar que o narrador retoma as fontes históricas para explicar a prisão de Ângela:

O parágrafo 9º do título 25 das Ordenações Filipinas ainda vigentes em 1733, trata do marido que consente no adultério da mulher. A pena cominada, para ambos, são açoites; levarem na cabeça chapéus de chifres; e serem degredados para o Brasil. A moderna acepção de “corno”, portanto, deriva desse antigo dispositivo legal, que remonta à Idade Média (MUSSA, 2018a, p.173).

Ângela tinha uma perversão, que era a de ter prazer com homens desconhecidos, com marujos e estrangeiros que raramente voltariam à cidade. Usando um véu que lhe cobria o rosto, gostava de experimentar outros amantes e de se exhibir. Gaspar permitia e até a incentivava, pois gostava de observá-la. No entanto, Gaspar e Ângela foram vistos por Vandique, que encomendou um pasquim, que dizia: “Se tu és Estraga-Moças, / tens instintos tão vorazes, / por que ficas nas retoucas / esperando por rapazes?” (MUSSA, 2018a, p.170). O tribunal do Santo Ofício interpretou o conteúdo dos versos como se Gaspar tivesse cometido o pecado nefando. Ângela, para livrar o marido da pena por sodomia, confessa o adultério, explicando que era ela quem estava com os rapazes, e que ele apenas observava, de longe.

Sobre o caso de Ângela Pacheca, vale ainda citar um comentário crítico do narrador sobre como a rotina da cidade do Rio já estava impregnada pelos ditames da Inquisição, principalmente com relação às denúncias, que eram incentivadas por causa do confisco de bens, pois, se comprovadas as denúncias, o delator poderia ficar com os bens do delatado, em alguns casos.

O Rio de Janeiro, no princípio do setecentos, não tinha muito mais de vinte mil habitantes, ainda não evoluíra para tal estágio. Dispunha já de muitos daqueles elementos (policimento escasso e pouca iluminação); mas ainda era uma cidade perigosa, pois a Inquisição havia inoculado nas pessoas o vício da denúncia. Naquele tempo, todos cuidavam da vida alheia. Todos viam tudo. As mulheres, quanto mais alto fosse o segmento social a que pertencessem, mais confinadas costumavam viver, saindo às ruas apenas

para ir à missa ou assistir a procissões em dias santos (MUSSA, 2018a, p.135).

Também por denúncia, e pelo mesmo crime, são presas Epifânia Dias e Leonor Rabelo: a profanação de cemitério.

Ora, como já se disse, ninguém ignorava, nas imediações da Carioca, a fama da Carangueja, nem mesmo os franciscanos; e o processo da época, fosse penal ou inquisitorial, necessitava de muito poucas provas, de muito poucas evidências preliminares para ser instaurado. Epifânia tem ainda oportunidade de ver Silvério no leito de morte, na cena que narrei. No dia seguinte, quando o licenciado morre, devido à infecção provocada pelo tiro, familiares do Santo Ofício, armados e acompanhados de ordenanças, invadem a casa de Leonor Rabelo – e levam presa a Carangueja. Havia mesmo, no cômodo ocupado pela índia, restos de ossos e uma caveira humana (MUSSA, 2018a, p.109).

Leonor é denunciada pela filha de Epifânia, Maria Pinima, que se vê sozinha e tenta salvar a mãe da pena de morte.

Maria Malhada, primeiro, remexe em coisas de Epifânia; e depois denuncia Leonor Rabelo – por ter sido ela, e não a mãe, quem profanara o cemitério dos pretos. E dá a prova: Maria Cabra disse ter furtado, no convento, um burel dos frades: burel que ainda estava num baú de Leonor. Os familiares acham esse burel. Embrulhados nele, encontram ossos. Seguramente, ossos humanos. E Leonor é presa (MUSSA, 2018a, p.176).

No entanto, são os sonhos de Epifânia Dias, a Carangueja, na cela da cadeia, que nos permitem vislumbrar os segredos do romance, principalmente sobre o verdadeiro assassino de Silvério Cid.

Conta, sonha, em voz alta, a Carangueja. As outras escutam. Não a compreendem, a princípio. Não sabem que quem matou Silvério Cid é ela mesma, Epifânia Dias: quando entrou no sobrado; quando se aproximou do moribundo; quando cuspiu – lançou uma pequena flecha feita da lasca de um crânio humano. Começam, assim, os pesadelos: pois só quem mata pode ver a morte (MUSSA, 2018a, p.177).

Os sonhos de Epifânia Dias revelam que não foi o tiro dado por Gaspar que matou Silvério Cid, pois Silvério, naquele momento, já havia se “aniquilado”. Seu assassino lhe tomou o nome antes da estocada da misericórdia, retomando o conceito de pessoa na cultura indígena, conceito este que atravessa toda a trama, como vimos anteriormente.

Dessa forma, no romance, as quatro mulheres presas pela Inquisição expressam a base das Ordenações Filipinas: o controle das pulsões (paixões e condutas). Controle esse que o reino e a sociedade (familiares) exerciam com o maior afincamento sobre os indivíduos, utilizando castigos e punições para isso. A coerção das pulsões está relacionada ao processo civilizador colonial, cuja engrenagem começara a rodar a partir das expedições ultramarinas, da centralização do poder e da religiosidade católica, conforme sinalizam Montagnoli e Costa (2011).

Além do controle das condutas e comportamentos no meio social, os Tribunais do Santo Ofício, organizados essencialmente pelos ditames religiosos, também promoviam a censura à leitura e à escrita, reduzindo e cerceando a circulação de livros e outros tipos de impressos no reino e nas colônias. Competia aos tribunais o exame, a aprovação e a reprovação de livros e papéis que pretendessem entrar nos domínios de Portugal, assim como a proibição da impressão ou reimpressão de qualquer tipo de escrito. Aqueles que ousassem ter contato com obras proibidas estariam submetidos a penas que incluíam o pagamento de multas, o confisco de bens, o encarceramento e até o degredo. Mesmo uma mera exposição oral que viesse de leituras e ideias consideradas como impróprias era suficiente para levar o indivíduo à prisão.

Somente com a criação da Real Mesa Censória, em 1768, que foi parte da política reformista do Marquês de Pombal, adepto do despotismo esclarecido iluminista, a Igreja teve seu poder decisório reduzido nas questões relativas à circulação de ideias. As reformas pombalinas conseguiram transferir para o Estado a fiscalização das obras impressas e a sua circulação em todo o reino. No entanto, conforme enfatiza Márcia Abreu (2006, 2002), a censura promovida por Portugal no Brasil foi ininterrupta por mais de 300 anos, terminando apenas em 1834.

Ao realizar um estudo de caso, uma denúncia ao Tribunal do Santo Ofício instalado no Brasil setecentista, Leopoldo Jobim (1987) assinala que, a partir dos vários crimes apontados em uma mesma denúncia, como posse de livros proibidos, sodomia, heresia e blasfêmia, os documentos inquisitoriais se tornam importantes para um estudo da história social e das mentalidades no pensamento brasileiro da época, já que tais documentos podem expressar vários aspectos da vida social e cultural da colônia. Ao lado dessas denúncias, havia a publicação de catálogos dos livros proibidos, e as obras que fossem consideradas heréticas deveriam ser

entregues para os tribunais inquisitoriais para serem queimadas. “O controle da posse de livros era tão severo que se exigia, à morte de um parente, avisar ao Santo Ofício quais obras a pessoa possuía em vida, sendo vedada a qualquer outra a posse ou venda destes. A pena era a excomunhão também àqueles que não denunciasses quem possuísse livros proibidos” (RIBEIRO, 2012, p.4).

Ribeiro informa que até a Bíblia, se fosse traduzida livremente, era considerada proibida, pois, para a Inquisição, ela deveria ser somente impressa e lida em latim pelos representantes da Igreja. Do mesmo modo, os tribunais impunham regras para a educação no Brasil colonial, que ficou a cargo dos jesuítas, em um primeiro momento, como assinala Ribeiro:

Algumas das regras impostas nos colégios previam o afastamento dos professores de filosofia inclinados a novidades ou demasiado livres nas suas opiniões; a proibição de personagens e hábitos femininos; o apego ao sagrado e piedoso nas encenações de tragédias e comédias; o cuidado na expressão de opiniões, mesmo em assuntos que não apresentassem perigo à fé e à piedade; empenho em afastar o interesse dos alunos nas análises sobre a obra de Aristóteles e limites à leitura dos autores gregos, restrito aos antigos e clássicos e tampouco havia acesso irrestrito dos estudantes às bibliotecas dos colégios (RIBEIRO, 2012, p.7).

A rigidez dos tribunais promovia, no Brasil colonial, o tráfico intenso de ideias, por meio de obras consideradas proibidas que circulavam de mão e mão. Um exemplo foi *Diana*, de autoria de Jorge de Montemayor, e *Metamorfoses*, de Ovídio, conforme os estudos de Ribeiro (2012). A esse tráfico se relaciona a valorização, no romance de Mussa, da biblioteca de Ramiro D'Ávila, o Mouro.

Certamente a maior coleção privada de livros mantida na cidade, inferior apenas à de certas ordens religiosas, como jesuítas e beneditinos. Ocupava praticamente todo o térreo do sobrado; e o Mouro não impedia que eventuais convidados folheassem os livros: padres, doutores em cânones e leis, poetas e homens de letras, físicos, matemáticos, cartógrafos, cosmógrafos – até mesmo estudantes eram recebidos por Ramiro, que parecia dominar todas as ciências e ser capaz de discutir todos os assuntos. Não sei se desconfiam, mas boa parte desses sábios era gente estrangeira, de passagem pelo Rio de Janeiro (MUSSA, 2018a, p.44).

Pelos meus cálculos, sua biblioteca – imensa, para os padrões da época – não teria mais de um milheiro de exemplares: seriam cerca de oitocentos volumes, entre impressos, incunábulo e manuscritos, vazados em idiomas tão distintos quanto o árabe, o turco, o latim, o grego, o persa, o italiano, o búlgaro, o francês e o alemão. Em vernáculo, só uns poucos livros: vidas de santos, *As peregrinações*, um *Amadis de Gaula*, uma *Demanda do Santo Graal* e mais meia dúzia de títulos inofensivos (MUSSA, 2018a, p. 112).

Também havia livros no laboratório. Todavia (não é demais insistir), os títulos proibidos não seriam esses, não ficariam expostos – mas escondidos por trás das paredes. Entre tais volumes, diziam, estaria uma cópia manuscrita do Livro Negro de Salomão: o mesmo a que Washington Irving se refere em suas memórias sobre Alhambra (MUSSA, 2018a, p.45).

O narrador comenta que Ramiro D'Ávila, por ter fama de se relacionar com contrabandistas de ouro, moedeiros falsos, ourives clandestinos e ladrões de todo tipo, teria acumulado um magnífico tesouro, que teria sido o alvo principal das incursões piratas de 1710 e 1711 na cidade do Rio de Janeiro. A biblioteca era o verdadeiro tesouro que existia no sobrado, o verdadeiro tesouro de Ramiro D'Ávila, *El Velludo*. Tesouro que “inspirava muitos rumores, muitas histórias, como a da existência de cômodos secretos, onde se ocultavam livros proibidos” (MUSSA, 2018a, p.44).

Também há no romance, no capítulo onze, que disserta sobre “os dilemas de Bernarda Arrais”, filha de Ramiro D'Ávila, a presença de Izidoro da Fonseca, um importante personagem histórico da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se do dono da primeira gráfica instalada no Rio de Janeiro, que era um influente impressor de Lisboa que teve todo o seu maquinário sequestrado pela Inquisição por ordem régia, conforme os estudos de Nireu Cavalcanti (2003). “Foi estabelecido pela ordem régia de 10 de maio de 1747 referente ao Brasil o sequestro de todas as ‘letras de imprensa’ e proibida a impressão de ‘livro ou papel avulso’, sob pena de as pessoas envolvidas serem presas e enviadas para Lisboa” (CAVALCANTI, 2003). Cavalcanti informa que Izidoro da Fonseca ainda solicitou ao rei, em 1750, a permissão para voltar ao Brasil e remontar o seu negócio no Rio ou em Salvador, mas seu pedido foi negado, o que serviu, conforme Cavalcanti, para evidenciar a existência de uma demanda por livros no Rio de Janeiro.

Sobre o episódio de Izidoro, o narrador do romance aproveita a oportunidade para realizar uma relevante crítica aos tribunais: “É uma forma muito antiga de domínio, a restrição da inteligência. Quem tem alguma intimidade com edições desse tempo deve ter observado, nos frontispícios, que nada saía sem as devidas licenças, especialmente as do Santo Ofício. Tanto o rei quanto o papa sabiam que um texto não se imprime, na verdade, no papel” (MUSSA, 2018a, p.111). Nesse mesmo pensamento, Pieroni (2002), ao cotejar e concordar com a obra de Teófilo



Braga, *Manual de História da literatura portuguesa*, de 1875, afirma que um dos aspectos mais nocivos da Inquisição foi a inserção de obstáculos ao desenvolvimento das artes e letras. Muito provavelmente por esse motivo a biblioteca de Ramiro D'Ávila fosse considerada como um verdadeiro tesouro, pois continha títulos proibidos, e, por isso mesmo, de inestimável valor, o que reforça a crítica do romance às ações da Inquisição de perseguir e coagir o livre pensamento.

#### 4.4. Um narrador metaficcional

*A biblioteca elementar*, o último romance publicado do “Compêndio”, produz uma espécie de fechamento do ciclo, pautando-se na convergência entre as distintas obras que se unem em torno de temáticas comuns, como as cosmogonias ameríndias, africanas e afro-brasileiras, além da presença de personagens subalternizados pelo discurso moderno/colonial, que ocupam posições de destaque na trama. Para orquestrar esse fechamento de ciclo, o escritor fez amplo uso da metaficção, isto é, de uma escrita que se volta para si mesma, seja pela forma, quando o texto fala da construção do próprio texto literário, seja pelo conteúdo, quando se encontram no texto literário transcrições de outros textos ou referências a eles.

A metaficção, de acordo com Gustavo Bernardo (2010), pode ser comparada com as bonecas babushkas (tchecas) ou matrioshkas (russas), aquelas bonecas que se encaixam umas dentro das outras, em camadas, com o objetivo de recriar o infinito. “Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p.9).

Geralmente, as pesquisas que buscam refletir sobre o fenômeno metaficcional retomam os estudos sobre “metalinguagem”, principalmente o delineado em 1960 por Roman Jakobson. Do mesmo modo procede Bernardo, que desenvolve o conceito de metaficção enquanto fenômeno estético e, por isso, como um procedimento que pode ser estendido a todas as construções artísticas. Em seu estudo, Bernardo busca examinar ocorrências metafissionais na fotografia (Cindy

Sheman), na pintura (Magritte), na litografia (Maurits Cornelis Escher), no teatro (Shakespeare), no cinema (Eduardo Coutinho, Hitchcock) e na literatura (Machado de Assis, Cervantes e Cortázar).

Bernardo afirma que a metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo, apesar de o termo “metaficção” ser relativamente recente, sendo aplicado aos romances da segunda metade do século XX que buscavam se opor à demanda realista de encarar a linguagem como uma representação fiel da realidade. Do mesmo modo, Caio Antônio Gomes (2017) assinala que a problematização da relação entre ficção e realidade em textos metaficcionais é devedora de uma intensificação da autoconsciência social e cultural ocorrida a partir da segunda metade do século XX, responsável por nossa compreensão da linguagem como fundadora e mediadora de nossa percepção da realidade.

De fato, a segunda metade do século XX, após as grandes guerras, foi marcada pelo movimento chamado “pós-modernismo”, que atingiu o mundo ocidental com uma crise epistemológica que consistia em reconhecer a natureza provisória, convencional e fabricada de todas as estruturas culturais e sociais. Vinculados a esse movimento e baseando-se nas obras de Hayden White (2001), os estudos de Linda Hutcheon (1991) acerca da metaficção se desenvolvem a partir da proximidade entre o literário e o histórico, ressaltando que as duas disciplinas obtêm suas forças muito mais da verossimilhança do que de uma verdade objetiva. “As duas [literatura e história] são identificadas como constructos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura” (HUTCHEON, 1991, p.141).

Enquanto constructo linguístico, a “metaficção historiográfica”, termo utilizado por Hutcheon para designar a ficção pós-moderna, se aproveitaria das verdades e das mentiras do registro histórico, de forma que “certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido” (HUTCHEON, 1991, p.152). O objetivo seria, em última instância, não o questionamento sobre se de fato algo aconteceu, isto é, sobre a realidade do passado, mas a forma textualizada de se conhecer essa realidade. Por isso, ao duplicar-se por dentro, como forma de refletir sobre si mesma, a metaficção, na visão de Hutcheon, questiona: “como é que conhecemos o passado? O que é que

conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento?” (HUTCHEON, 1991, p.152).

As pesquisas de Hutcheon semearam boa parte do que se estuda hoje sobre a metaficção, principalmente a postura dos textos metaficcionais em desconfiar da capacidade de se poder representar o passado, já que “só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados (HUTCHEON, 1991, p.157). Assim, o texto metaficcional definido por Hutcheon, ao evidenciar, conscientemente, as articulações na narrativa para o leitor, expondo como o texto foi construído, questionando “por dentro” a linguagem e as formas de representação do homem no mundo, adverte ao leitor que “toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis” (WHITE, 1978, p.69).

Ao realizar uma retrospectiva das reflexões teóricas da crítica literária dos últimos quarenta anos sobre a metaficção, Zênia de Faria (2012) ressalta que, dos anos de 1970 até o momento, muitos termos foram criados para tentar dar conta desse fenômeno literário, como antirromance, metaficção, narrativa pós-moderna, narrativa narcisista, ficção autorreferencial, ficção reflexiva ou autorreflexiva, ficção autoconsciente, antificção, não ficção, narrativa antimimética, ficção pós-moderna, metaficção historiográfica, fabulação, ficção neobarroca, romance de introversão, ficção introspectiva, superficção, transficção. Apesar de tantos termos, conceitos e abordagens sobre o mesmo fenômeno literário, há um ponto em comum entre eles, como afirma Zênia de Faria (2012): a metaficção é ficção sobre ficção. Assim, a metaficção historiográfica, termo cunhado por Hutcheon (1991), faz parte do extenso painel sobre esse tipo de ficção, que, aliás, se multiplicou exponencialmente na contemporaneidade, por meio de personagens escritores e escritores personagens, como mostram as pesquisas de Beatriz Resende (2008; 2014), Helena Bonito Pereira (2011), Ginia Maira Gomes (2013) e Regina Dalcastagnè (2011, 2012).

Os romances de Alberto Mussa apresentam vários recursos criativos metaficcionais; no entanto, analisaremos somente os que aparecem no romance em análise, *A biblioteca elementar*, que é o nosso foco neste momento. Assim, nosso objetivo a partir de agora será elencar e analisar os recursos que mais se destacam em *A biblioteca elementar*, como: a intromissão autoral, ou mesmo a presença explícita do escritor/autor dentro do texto, além de falas direcionadas ao leitor; a tematização de leitores e processos de leitura; a explicitação das técnicas e das

convenções literárias empregadas na construção da narrativa; o emprego da paródia, do pastiche, da colagem; o diálogo com outras artes e mídias; o diálogo com outras disciplinas ou áreas do conhecimento, como a história, a antropologia e matemática; a incorporação da teoria e crítica literárias na gênese ficcional.

Sobre a explicitação das técnicas e das convenções literárias empregadas na construção da narrativa, vemos o narrador de *A biblioteca elementar* recorrentemente comparar a sua escrita com a tradição literária, principalmente a tradição do romance policial. Vamos observar o seguinte exemplo: “Se no último parágrafo dos capítulos anteriores revelei as identidades da testemunha e da vítima do crime, é fácil deduzir que neste agora irei dizer quem deu o tiro. Mas não criarei artifícios: o assassino de Silvério Cid é o cigano Gaspar Roriz, primogênito de Romão e Violante” (MUSSA, 2018a, p.53). O modo como as informações sobre o mistério do crime são reveladas – principalmente a identidade do culpado, elemento principal a ser identificado, de acordo com a tradição da narrativa policial – promove uma ruptura com a tradição do gênero, que deixa, geralmente, a revelação do culpado somente para as últimas páginas. Não podemos esquecer que estamos no capítulo cinco, em um total de dezoito. Também no trecho acima observamos um distanciamento das convenções literárias do gênero policial pela afirmação de que o narrador não criará “artifícios” para a revelação do culpado, demonstrando para o leitor, como vimos nos subcapítulos anteriores, que o objetivo final da narrativa, isto é, o mistério que envolve o crime, não era, necessariamente, descobrir a identidade do culpado, mas os motivos para o ato criminoso, principalmente a visão cosmogônica que embasa toda a narrativa.

Outro exemplo de como o romance de Mussa trata o gênero policial se mostra quando o narrador afirma que “a verdade, num romance policial, nunca deve estar nas personagens – mas nas circunstâncias. Um romance policial não pode admitir a ideia tola de justiça; e muito menos ceder à banalidade da noção de prova. Num verdadeiro romance policial, tudo é perspectiva; tudo é incompletude” (MUSSA, 2018a, p.153). Esse comentário dialoga abertamente com a história do gênero, como vimos no capítulo primeiro, além de demonstrar que há um movimento de crítica e desconstrução do gênero que também pode ser observado em outros romancistas, como Rubem Fonseca, na década de 1980, principalmente nos romances *A grande arte* e *Buffo & Spallanzani*.

Esse recurso, a explicitação das técnicas e convenções literárias empregadas na elaboração do romance, promove um desnudamento do processo de construção textual, fortalecendo no leitor a consciência de que em sua frente há um produto, um artefato. No mesmo sentido, a paródia, o pastiche e a colagem aparecem no romance por meio de narrativas menores, que irão, total ou parcialmente, refletir a narrativa maior que as contém, como, por exemplo, “o problema das duas portas”, que explica o destino das personagens Bernarda, Leonor e Páscoa. Assim, no capítulo onze, quando o narrador discorre sobre “os dilemas de Bernarda Arrais”, temos a informação de que ela era uma leitora voraz, já que frequentava a biblioteca de Ramiro assiduamente.

Bernarda nasce entre as invasões francesas; e recebe educação diretamente do pai, que ensina a ela cálculo e idiomas. Tinha já uma boa formação quando Mouro a leva para as Minas. Não sei o que se passa lá, por se tratar, como se disse, de um romance carioca. Mas há um pormenor passível de menção: Ramiro permite que a filha escolha um dos exemplares da biblioteca, para sua distração, durante a viagem. E Bernarda opta por seu título preferido: *Kitab Alf Lughz wa Lughz*, ou seja, *O livro dos mil e um enigmas* (MUSSA, 2018a, p.113-114).

No entanto, após a venda do sobrado, Bernarda tinha ficado com apenas esse livro, que lhe serviu de consolo e refúgio. Como informa o narrador, Bernarda era encantada com esse livro.

Não acredito tenha resolvido todos os problemas, encontrado as mil e uma soluções. Aqueles textos curtos, aquelas breves histórias com uma passagem ou um final secretos, a conduziam apenas a mundos possíveis, a mundos efêmeros, onde a verdade não podia ser testada; onde a verdade era, no fundo, irrelevante. Como o leitor intui, não havia, no livro de Bernarda, um apêndice com as respostas (MUSSA, 2018a, p.114).

O narrador informa, então, que de todos os enigmas do livro, o mais fascinante para Bernarda era o de número 496: “o problema das duas portas”. O texto do enigma é então colado no romance, no meio do capítulo, a partir de uma “livre tradução” do narrador. Ressaltamos que “o problema das duas portas” é um enigma lógico, isto é, trabalha com conceitos da Filosofia na área da Lógica, como negação, conjunção, disjunção e implicação, proporcionando ao leitor uma reflexão sobre o próprio enigma do crime narrado no romance, na medida em que o enigma versa sobre o dilema de vida e de morte, verdadeiro e falso. “O problema das duas portas” retorna no romance mais outras duas vezes: no capítulo dezoito e em um

apêndice. O retorno desse texto provoca uma multiplicação de possibilidades interpretativas, a partir de novas camadas narrativas que vão além da “história em si” contada pela colagem do texto.

No capítulo dezoito temos as seguintes declarações do narrador:

Na quitanda do Alarcão, onde tudo começa, há um grande debate sobre os destinos da rua do Egito: nunca tinha havido tragédia como aquela, com tantos moradores presos, em tão pouco tempo. É quando a Moura espalha sua teoria: Silvério Cid nunca foi Silvério Cid – mas o seu oposto. Ensinava, o livro dos enigmas, que a verdade não se encontra na resposta certa (MUSSA, 2018a, p.183).

Segundo o princípio contido no problema das duas portas, o homem casado com a Chouriça era, na verdade, o inverso de um letrado. Era um homem sem letras. Sem nenhuma letra: um analfabeto (MUSSA, 2018a, p.184).

Em uma primeira camada, temos a interpretação do próprio enigma. Avançando, podemos relacionar o enigma à identidade do personagem de Silvério Cid, articulando-a ao conceito de encantado desenvolvido no romance. Em uma terceira camada, podemos inferir uma relação do enigma das duas portas com o próprio tema do romance e do “Compêndio”, pois, como o próprio narrador disserta no primeiro trecho transcrito acima: “a verdade não se encontra na resposta certa”. Poderíamos completar o trecho: “mas com a pergunta certa”.

“O problema das duas portas” dialoga ainda com um depoimento muito conhecido da escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2013), que palestrava sobre os dilemas da África a partir de sua condição de mulher, nigeriana e estudante universitária nos Estados Unidos. Para ela, o problema central ao tratar sobre a Nigéria e todos os demais países da África que sofreram com o processo de colonização era o que ela denominou de “história única”. A “história única” cria estereótipos e “o problema com os estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos” (ADICHIE, 2013).

Chimamanda conta que começou a entender a reação de sua colega de quarto para com ela somente após ter passado vários anos nos EUA e percebido como o conceito de África era tratado pelos americanos:

Se eu não tivesse crescido na Nigéria e se tudo que eu conhecesse sobre a África viesse das imagens populares, eu também pensaria que a África fosse um lugar de lindas paisagens, lindos animais e pessoas incompreensíveis, lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por elas mesmas e esperando serem salvos por um estrangeiro branco e gentil. Eu veria os africanos do mesmo jeito que eu, quando criança, havia visto a família de Fide (ADICHIE, 2013).

Fide é um dos vários exemplos que Chimamanda oferece para demonstrar sua tese. Quando a escritora tinha oito anos de idade, sua família nigeriana convencional, de classe média, com pai professor e mãe administradora, recebe em casa um empregado doméstico, um menino chamado Fide. Ela só sabia que a família de Fide era muito pobre, pois sua mãe enviava inhames, arroz e roupas usadas para a família do garoto. “E quando eu não comia tudo no jantar, minha mãe dizia: termine sua comida! Você não sabe que pessoas como a família de Fide não têm nada?” (ADICHIE, 2013). Chimamanda declara, então, que sentia uma enorme pena da família do menino. Porém, em um final de semana, ela e seus pais foram visitar a aldeia de Fide e viram um cesto feito de ráfia seca com um padrão lindo, confeccionado pelo irmão de Fide. Chimamanda afirma que ficou atônita, pois nunca havia pensado que alguém da família de Fide pudesse realmente criar alguma coisa: “Tudo que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres, assim havia se tornado impossível para mim vê-los como alguma coisa além de pobres. Sua pobreza era minha história única sobre eles” (ADICHIE, 2013).

Assim, a colagem de “o problema das duas portas” sugere, a partir do diálogo com o depoimento de Chimamanda, que, para romper com o discurso moderno/colonial, é necessário realizar novas perguntas, contar novas histórias, assim como o escritor busca com os romances do “Compêndio”, em nossa perspectiva. Não basta mais buscar a verdade na resposta certa, pois ela poderia cair no estereótipo, mas é preciso que sejam feitas novas perguntas, que se tenham novos olhares, novas perspectivas.

Há outros exemplos desse mesmo recurso (a colagem) no romance, como o uso de mapas, de cartas celestes, de trechos das Ordenações Filipinas, dos pesadelos de Epifânia Dias, da “história antiga” ouvida por Pedro Vandique na hospedaria, dos versos dos pasquins e, especialmente, os capítulos intitulados “#”, “##” e “###”. O conjunto desses textos promove ainda um diálogo com outras

disciplinas e áreas do conhecimento, principalmente com a história, a geografia, a antropologia e a matemática. Podemos citar os seguintes exemplos:

Disse que a rua do Egito, naquela época, tinha apenas construções do lado direito de quem vinha da praia, sendo o lado esquerdo, na base do morro, ocupado pela cerca que demarcava a propriedade da ordem de São Francisco. Para facilitar a narrativa, peço aos leitores tolerância com uma pequena licença ficcional: identificar as casas da rua por números, em ordem crescente, a partir da que fazia esquina com a rua da Vala. Digo se tratar de uma licença porque o sistema de numeração de prédios no Rio de Janeiro parece só ter sido implantado depois da chegada da família real (MUSSA, 2018a, p.27).

Quem conhece a história do Rio de Janeiro talvez me considere um mau romancista, ante um erro flagrante, uma omissão imperdoável, relativa aos monumentos do Morro de Santo Antônio. É verdade: até agora, mencionei apenas o convento e a igreja dos Menores – sem aludir ao templo da Ordem Terceira, obra máxima do barroco carioca. Uma ingratidão, inclusive, pois foi no hospital dessa ordem, na Muda da Tijuca, que vim à luz, dois séculos depois. Minha defesa tem dois itens: primeiro, não quis asfixiar o leitor com informações excessivas; segundo, a igreja dos terceiros, que fica ao lado da dos frades, não estava pronta em 1733 (MUSSA, 2018a, p.165).

As informações sobre o sistema de numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro e sobre a construção da igreja da Ordem Terceira dialogam com o discurso histórico e geográfico da cidade e também com a biblioteca de Ramiro D'Ávila. Aliás, além de Bernarda, outras personagens também são representadas como letradas e boas leitoras, como o próprio pai de Bernarda, Ramiro D'Ávila, o proprietário da biblioteca, que “parecia dominar todas as ciências e ser capaz de discutir todos os assuntos” (MUSSA, 2018a, p.44). Como também a cigana Leonor Rabelo, que passa toda a trama perseguindo algum exemplar (proibido ou não) que pudesse lhe fornecer uma solução para encontrar o paradeiro de Lázaro. Sobre os livros proibidos, o narrador informa que esses não ficavam expostos nas prateleiras, mas escondidos por trás das paredes. E completa: “entre tais volumes, diziam, estaria uma cópia manuscrita do Livro Negro de Salomão: o mesmo a que Washington Irving se refere em suas memórias sobre Alhambra” (MUSSA, 2018a, p.45).

O “Livro negro de Salomão” é considerado o “grimório” mais popular de sua época, provavelmente o século XIV, sendo um dos primeiros a entrar na lista de obras proibidas pela Igreja Católica. “Grimório” é uma espécie de coleção medieval de feitiços, rituais e encantamentos mágicos, de autoria desconhecida. Segundo as



lendas, o livro continha receitas para amaldiçoar ou envenenar pessoas, criar amuletos ou mesmo entrar em contato com os mortos, além da descrição dos instrumentos, vestimentas e orações que poderiam invocar e aprisionar demônios, que, após invocados, se tornariam escravos de seus senhores, isto é, de quem os invocou. Pela característica do Grimório, fica sugerido que esse seria o livro procurado por Leonor Rabelo ao longo da trama, já que ela estava decidida a encontrar seu marido, por qualquer meio que fosse.

No pequeno trecho transcrito no penúltimo parágrafo acima, a menção ao diplomata e escritor americano Washington Irving também é importante, na medida em que as histórias contadas por Irving em suas memórias se mesclam às lendas que o narrador conta sobre a personagem de Ramiro D'Ávila, principalmente com relação às suas seis esposas e aos seus seis filhos. O narrador busca demonstrar um certo tipo de receio quanto à semelhança entre as histórias, quando afirma: “não gostaria que o leitor pensasse esteja eu imitando Irving: conto o que então se contava na rua do Egito, embora reconheça as semelhanças entre o meu enredo e as lendas da cidadela andaluza (MUSSA, 2018a, p.45). A intertextualidade produzida com a obra de Irving, que narra as suas lembranças, como diplomata, em uma viagem entre as cidades de Sevilha e Granada, dialoga com os traços culturais ciganos que o romance busca evidenciar, lembrando que as memórias de Irving contribuíram efetivamente para criar uma imagem romântica da Espanha, com riqueza paisagística, lendas e tradições de povoados cheios de histórias.

Como na citação anteriormente transcrita (na página 191), que traz informações sobre o sistema de numeração dos prédios da cidade do Rio de Janeiro e também sobre a construção da igreja da Ordem Terceira, o leitor é sempre alertado sobre os procedimentos narrativos, sobre os eventos que virão, sobre o modo como o narrador manipula os acontecimentos, como nos seguintes exemplos:

Antes de entrar no assunto principal deste capítulo, convém satisfazer a curiosidade de quem lê, particularmente dos que conhecem algo da geografia do Rio de Janeiro e não saberão apontar num mapa a rua que se chama (ou se chamou) do Egito (MUSSA, 2018a, p.33)

Quem se lembra da cena da vingança, quando Silvério, no leito de morte, lega todos os livros à cigana, sem dirigir uma única palavra à mulher, pode ter achado tudo um exagero, uma construção ficcional inverossímil. Não relatei ainda o incidente capital, que se deu no armazém do filho do bispo, no sábado anterior ao crime (MUSSA, 2018a, p.94).

Sobre esse tópico, me inclino seriamente a concordar com ela (por isso relutei em abrir o romance com essa cena). Pensavam desse mesmo modo os que reviram meus originais. Também imagino que os leitores tenham agora a mesma opinião (MUSSA, 2018a, p.22-23).

O diálogo que se abre com o leitor não mostra apenas as escolhas estéticas do processo de criação ficcional, ou mesmo os fatos históricos, o uso de nomes e lugares, mas, principalmente, expõe a visão do narrador, que se mostra firme contra certas “verdades” que perduram ainda hoje em nossa sociedade, como o projeto de civilização ocidental como único caminho para a humanidade. Observemos os seguintes exemplos:

Erra quem insiste em afirmar que o Rio de Janeiro só progrediu por causa das minas. É uma tolice dupla: primeiro, porque desde o século 17 a cidade prosperava, em função do comércio exterior, da indústria naval, da pesca, dos serviços relativos ao mar e à navegação; segundo, porque nada é mais estúpido do que a ideia de progresso. Tanto que a humanidade involuiu; a humanidade se degenera gradativamente, num processo natural, biológico mesmo, que se tornou mais rápido com o advento das civilizações. Mas este é assunto para um ensaio, não para um romance (MUSSA, 2018a, p.58).

Creio que esse último parágrafo baste para elucidar Custódio Homem. Essa ideia – a de haver complexidade e profundidade na mente das pessoas – é uma fantasia dos que pretendem dar à humanidade um lugar de destaque na natureza: lugar que ela não tem; e não merece (MUSSA, 2018a, p. 83).

Nos dois exemplos acima, vemos como o *locus* enunciativo do escritor Mussa está presente no romance via recurso metaficcional, sobretudo quando o narrador critica os supostos benefícios dos ideais da civilização considerada pela visão moderna/colonial como o estágio mais avançado da sociedade humana, principalmente porque se firmou a partir da fixação ao solo com a construção de grandes cidades. Aliás, contrapor-se ao ideal etnocêntrico de progresso faz parte de uma visão que desconsidera a existência de sociedades complexas e sociedades primitivas, isto é, nega a perspectiva do evolucionismo social, como mostra a segunda citação. Na verdade, os dois exemplos entrelaçam o *locus* enunciativo decolonial às intervenções do narrador, promovendo uma visão outra da ciganicidade, como vimos anteriormente.

Restam apenas para análise a intromissão autoral e a incorporação da teoria e da crítica literária na gênese ficcional. Talvez esses sejam os dois itens mais representativos da metaficção na narrativa de Mussa, já que a intromissão autoral e

a incorporação da crítica literária no romance engendram um narrador em intensa relação com a imagem do escritor que o próprio Mussa vem construindo na cena literária contemporânea. Imagem essa que tentamos delinear no primeiro capítulo, quando discorremos sobre a relação entre o *lócus* enunciativo e a decolonialidade. Devemos lembrar que o escritor na atualidade está imerso na cultura do entretenimento, que é regida pela lógica do mercado, e, por isso, como ressalta Sérgio Sá (2010), o escritor é convocado a “falar” no lançamento de seus livros, concede entrevistas, ganha resenhas, faz palestras. Enfim, “o espaço público tomado pela teatralização mediática é a tela sobre a qual os produtores de textos literários se veem e sobre a qual devem construir seu discurso, sua reputação” (SÁ, 2010, p.20).

A nossa leitura é a de que a imagem construída pelo escritor Mussa atravessa o narrador de *A biblioteca elementar* por diversas vezes, construindo-se como mais uma camada metaficcional do romance ao promover o fechamento do “Compêndio”, já que esse é o último romance publicado da série. Também as referências às outras publicações do escritor se mostram repletas de significado, como veremos. Já no terceiro capítulo de *A biblioteca elementar* temos a primeira referência a outro romance do “Compêndio”: *A primeira história do mundo* (2014). O trecho já foi transcrito anteriormente, mas julgamos procedente repeti-lo aqui:

Já mencionei, em outro livro, o Carioca original: rio mítico, fundador, dotado de potências xamânicas, de onde emergiam a bravura e a beleza dos tamoiós; onde beberam piratas, marujos, aventureiros, invasores; que por vários séculos matou a sede da gente comum do Rio de Janeiro – dos cariocas, que também foram extrair dele o seu gentílico (MUSSA, 2018a, p.32-33).

Como a trama de *A biblioteca elementar* se desenvolve na rua do Egito, atual rua da Carioca, a citação cria não apenas uma intertextualidade, mas uma reiteração do fundamento cosmogônico para o discurso de ambos os romances (*A biblioteca elementar* e *A primeira história do mundo*) ao abordar a região do Largo da Carioca, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, como epicentro cultural da cidade, uma vez que as diversas etnias que lá conviveram ao longo dos cinco séculos de fundação da cidade construíram a própria identidade carioca.

O “eu” que se coloca em “Já mencionei, em outro livro (...)” tensiona a íntima relação da figura do escritor com o narrador do romance, pois, na “Advertência” de *A*

*primeira história do mundo*, encontra-se a seguinte afirmação: “embora não seja propriamente um defeito, cumpre advertir que não pude contar com a figura canônica do investigador, com o tradicional ‘detetive’ (como se tem dito em mau português). Tal função – indispensável, consoante as convenções do gênero – terá de ser exercida diretamente por mim” (MUSSA, 2014a, p.7). O cruzamento do “eu” da Advertência, que se apresenta como a voz do escritor, com o “eu” do romance, que é o próprio narrador, provoca um diálogo crítico entre as obras.

No entanto, o diálogo ocorre não apenas entre essas duas obras, pois, em todos os romances do “Compêndio”, encontram-se paratextos localizados antes do início da narrativa, às vezes chamados de “Nota prévia”, “Advertência”, ou mesmo apresentando-se sem título. Também há “Apêndices”, “Notas”, “Posfácio do autor” e “Anexos”. Todos esses textos dialogam entre si por meio do tensionamento da voz do narrador/escritor. Vamos observar a seguinte afirmação do narrador de *A biblioteca elementar*: “Não sei se escrevi isso em outro livro, ou dei essa declaração publicamente, mas não custa repetir: para compreender o espírito de um povo, basta saber duas coisas – o tratamento que se dá aos mortos; e o código penal” (MUSSA, 2018, p.103). Esse mesmo argumento vai provocar a memória do leitor que já conhece os outros romances do “Compêndio”, ou mesmo dos leitores que já entraram em contato com o escritor por meio de alguma mídia, pois é uma afirmação que o escritor faz ressoar em suas aparições públicas, principalmente as promovidas pela editora Record, que publica suas obras.

Também encontramos essa afirmação em *A hipótese humana* (2017): “Afirmei certa vez que uma cidade se define pela história dos seus crimes” (MUSSA, 2017a, p.8); e em *O senhor do lado esquerdo* (2013): “não é a geografia, não é a arquitetura, não são os heróis nem as batalhas, muito menos a crônica de costumes ou as imagens criadas pela fantasia dos poetas: o que define uma cidade é a história dos seus crimes” (MUSSA, 2013c, p.5). Em quase todas as entrevistas do escritor encontramos a mesma declaração, e, por isso, vale retomar o estudo de Sérgio Sá (2010), em que este afirma ser a entrevista um lugar de explicação da obra pelo escritor, algo “como [um] lugar de sinopse de ideias, como eventual estratégia de sedução ao texto, como lugar de montagem da imagem pública de intelectual” (SÁ, 2010, p.22).

Também a imagem de intelectual do escritor vai se cruzar metafictionalmente com a construção do narrador de *A biblioteca elementar*, quando o narrador tenta explicar a personalidade da cigana Violante com um ensaio que o escritor Mussa publicou, como vemos na seguinte afirmação:

Escrevi certa vez um ensaio, “Virilidade feminina e poesia árabe”, que trata das antigas beduínas, poetisas do deserto, cujos versos célebres incitavam os homens à guerra, à vingança, ao exercício pleno da honra e da virtude. A leitura desses poemas revela que, no primitivo mundo árabe, a virilidade se originava da mulher, que a transmitia aos homens. Ora, sei que ciganos não são árabes. Talvez nem sejam originários do Egito, como eles mesmos presumiam ser. Mas não consigo definir Violante sem apelar para essa imagem, sem estabelecer essa analogia (MUSSA, 2018a, p.56).

O mesmo acontece quando o narrador insere no romance a leitura de uma outra obra do próprio escritor:

Defendi, em 2006, num livrinho chamado *O movimento pendular*, a tese de que o conceito de sociedade, surgido na alta pré-história, deriva diretamente do desenvolvimento da noção de adultério – e não do incesto, como se costuma apregoar. Não vou, naturalmente, reproduzir aqueles argumentos: só quero ressaltar a importância capital dessa instituição milenar, tanto para as ciências humanas, quanto para as artes. Sem adultério, ainda seríamos macacos. Sem adultério, não teríamos a *Ilíada*, nem *As mil e uma noites*, nem os versos mais belos do *Inferno*, muito menos o arcabouço genial do *Dom Casmurro*. E este é, me parece, um bom critério de humanidade. Mas meu volume de 2006, além desse viés antropológico, abordava o fenômeno principalmente de seu aspecto matemático. Minha preocupação, na época, era elaborar uma teoria geral do triângulo amoroso. Faltou, assim, naquela análise, um elemento fundamental, que não pode mais ser omitido em estudos ulteriores sobre o tema: a influência da geografia (MUSSA, 2018, p.133).

A crítica literária elaborada pelo próprio narrador no interior do romance se alinha ao que vemos na “Nota prévia” de *A biblioteca elementar*, quando lemos a afirmação de que apenas um crime resume e simboliza o livro e, “contraditoriamente, esse é o único que não acontece” (MUSSA, 2018a, p.9). Tal afirmação faz referência ao suposto adultério de Páscoa com Gaspar, que é sugerido pela única interpretação possível do pasquim por parte de Silvério Cid. “O único crime que não acontece” é esse ato de adultério, que se torna a mola propulsora das ações de Silvério no romance, já que, por ser um iletrado, ele somente poderia aludir à traição da mulher, que seria “a história elementar da humanidade, que está em todas as mitologias” (MUSSA, 2018a, p.184). Dessa forma, a referência a *O movimento pendular* (2006), que trata de casos de adultérios de vários continentes e épocas,

amplifica a simbologia do enredo de *A biblioteca elementar*, sustentando a tese do narrador de que a cidade do Rio de Janeiro teria uma “vocação adúltera”, segundo a “Carta celeste” exposta no romance, para a qual a explicação do narrador   a seguinte:

Ora, no momento de sua funda o, em 28 de fevereiro de 1565, pouco depois da primeira hora da tarde (consoante pesquisas recentes de Maurício de Abreu e Nireu Cavalcanti), o Rio de Janeiro tem V nus, Marte e Lua na oitava casa – lugar do Sexo, da Morte, de tudo o que   oculto e inconfessável. Não conheço configura o que tão bem expresse os destinos da cidade (MUSSA, 2018a, p.135).

A própria leitura de uma “carta celeste” se mostra, como afirmamos anteriormente, um legado da cultura cigana vivida pela cidade. Aliás, a tese de que as trocas culturais foram intensas na cidade também aparece na seguinte afirma o do narrador: “Pela concilia o dos Borjas, ódios, brios, suscetibilidades – tudo, enfim, se acomodou, como   do espírito do Rio de Janeiro, que aqueles ciganos começavam a incorporar” (MUSSA, 2018a, p.56). Tese que retoma uma palestra que o escritor proferiu na Academia Carioca Brasileira de Letras, quando discorreu sobre o conto carioca, como poderá ser conferido no apêndice.

Assim, as referências intencionais do narrador   obra do escritor saltam aos olhos como recurso metaficcional amplamente utilizado, que visa não apenas a expor a constru o da narrativa, mas também o *locus* enunciativo do narrador, que se mescla ao do escritor, por um espécie de simbiose, isto  , uma associa o em que ambas as instâncias podem se beneficiar mutuamente, já que ambos, narrador e escritor, parecem depender um do outro em decorrência da fun o que cada um exerce no texto literário. Imbricado nessa rela o de simbiose, o escritor torna-se uma personalidade cuja presença pode vir, sim, a influenciar a experiência do leitor, como podemos observar.

Por fim, gostaríamos de assinalar que a problematiza o da linguagem por meio da metafic o ambiciosa, em alguma instância, desenvolver leitores mais críticos e reflexivos, já que estamos imersos em narrativas e elas fazem parte da vida humana, no sentido cultural, histórico ou social. Dessa forma, a autoconsciência que o narrador explicita no texto potencializa o desenvolvimento de estratégias de leitura por parte do leitor, no sentido de evidenciar para esse leitor os meios pelos

quais uma história é contada, assim como a sua estrutura e as escolhas estéticas do autor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os versos do samba-enredo que abrem esta tese dizem muito sobre o argumento decolonial, não apenas porque homenageiam personalidades brasileiras que lutaram contra a opressão do sistema-mundo moderno/colonial, como Cunhambebe<sup>18</sup>, Luiza Mahin<sup>19</sup>, Chico da Matilde<sup>20</sup>, Zumbi dos Palmares e Dandara, mas também porque promovem visibilidade às ideias que essas personalidades representam, abrindo debates importantes no seio da sociedade brasileira. Retratar esses personagens enaltecendo as suas lutas e feitos, isto é, trazendo para o primeiro plano o protagonismo histórico que tiveram, é lutar contra a falta de conhecimento sobre as lideranças indígenas, africanas e afrobrasileiras que estiveram à frente de processos históricos que formaram o Brasil como o conhecemos hoje.

Podemos ainda afirmar que ressignificar esses personagens é também refletir sobre os motivos pelos quais a historiografia oficial continua a alimentar estigmas sobre essas populações, como o proferido pelo então candidato à vice-presidente nas eleições de 2018, hoje empossado no cargo, o general Hamilton Mourão, quando discursava sobre as condições de subdesenvolvimento do país e da América Latina. Mourão afirmou que o Brasil herdou a cultura de privilégios dos ibéricos, a indolência dos indígenas e a malandragem dos africanos: “essa herança do privilégio é uma herança ibérica. Temos uma certa herança da indolência, que vem da cultura indígena. Eu sou indígena. Meu pai é amazonense. E a malandragem. Nada contra, mas a malandragem é oriunda do africano. Então, esse é o nosso ‘cadinho’ cultural” (MOURÃO, 2018).

O olhar de Mourão, enquanto figura pública, espelha a forma como a colonialidade está presente mesmo após o processo de descolonização, isto é, o processo de independência política da metrópole. Demonstra também que o argumento decolonial ultrapassa a relevante desconstrução de concepções (visão pós-colonial), indo em direção a um movimento afirmativo de agir sobre a

---

<sup>18</sup> Cunhambebe, líder dos tamoios na resistência à ocupação portuguesa no litoral do sudeste no século XVI.

<sup>19</sup> Luiza Mahin, ex-escravizada que teria se tornado uma liderança nas lutas contra a escravidão na Bahia, principalmente a Revolta dos Malês, no início do século XIX.

<sup>20</sup> Chico da Matilde, um jangadeiro negro no Ceará que ficou conhecido como o Dragão do Mar após liderar uma paralisação de jangadeiros, negando-se a fazer o transporte dos navios negreiros que chegavam ao porto, no século XIX.



realidade, como podemos perceber nos seguintes versos do samba: “Brasil, o teu nome é Dandara/ E a tua cara é de cariri/ Não veio do céu/ Nem das mãos de Isabel/ A liberdade é um dragão no mar de Aracati”. A liberdade, nesse sentido, não virá sem debate, sem resistência, sem luta, pois afirmar a existência é um ato de qualificação epistêmica, como ressaltou Maldonado-Torres (2019).

Assim como o samba-enredo, a ficção oportuniza um olhar crítico sobre a realidade por meio da experiência estética. Foi o que intentamos realizar nessa pesquisa, a partir da análise de três romances do escritor Alberto Mussa. O primeiro romance analisado foi *A primeira história do mundo* (2018), que desenvolve a cosmogonia indígena, inserindo-a como cimento fundacional da cidade do Rio de Janeiro, na medida em que demonstra que a cidade do Rio, como a entendemos hoje, se ergueu a partir das interações entre os nativos e os colonizadores, principalmente pela guerra travada entre as comunidades indígenas, que favoreceu a colonização portuguesa, em detrimento da francesa. Ao desenvolver essa perspectiva, a narrativa, de forma assertiva, resalta a resiliência e o protagonismo dos nativos ao longo do processo de colonização, afastando a tese de que os indígenas teriam ficado passivos diante das atrocidades cometidas pelo poder colonial.

Vimos que a guerra entre os grupos indígenas estava atrelada, segundo dados historiográficos e também como demonstrado no romance pelo discurso do narrador, à busca pela chamada “terra-sem-mal”, cujo rito principal era a antropofagia, prática muito temida e abominada pelos europeus. É importante destacar que o ritual antropofágico é descrito no romance em detalhes, como vimos, o que demonstra a relevância e centralidade do rito na cosmogonia indígena. Como afirmamos em nossa análise, a antropofagia era a principal forma de manutenção e produção de memória para os nativos, pois fundamentava-se no conceito de vingança, mas não em uma vingança como fruto de um temperamento intempestivo ou agressivo, mas como uma honra que os ligava intimamente uns aos outros em busca da imortalidade, unindo a trajetória de cada um ao destino de todos.

Um estudo que nos auxiliou a pensar sobre esse tema foi o elaborado por Viveiros de Castro (2002) acerca do que ficou conhecido nos escritos dos cronistas como a “inconstância da alma selvagem”, que, para Viveiros de Castro, se refere ao fato de que, na verdade, a cultura indígena foi um núcleo duro difícil de ser superado pelos colonizadores, já que, pela cosmogonia nativa, alheia à ideia de

transcendência, os homens e os deuses eram equivalentes e a humanidade era uma condição, não uma natureza.

Vimos também como o romance problematiza a forma como os primeiros cronistas descreveram o Brasil, como leram as populações nativas, principalmente com relação à dinâmica social, política e religiosa. Um dos exemplos mais significativos dos presentes na narrativa analisada foi o enquadramento moderno/colonial da sexualidade dos nativos, que se perpetuou ao longo dos séculos por visões ligadas às ideias de incesto, selvageria, corrupção, poligamia, luxúria, sodomia, bacanais e lascívia. Como sabemos, a associação da sexualidade ao pecado faz parte do olhar judaico-cristão, que se prestou também a fundamentar a empreitada colonial, subalternizando e escravizando populações, principalmente no continente americano. A narrativa ironiza essa visão e instaura dúvidas no leitor ao refletir sobre a cosmogonia indígena com a descrição de ritos e contação de histórias e lendas, além de desenvolver personagens femininas destituídas das amarras coloniais, principalmente Jerônima Rodrigues e as Amazonas.

A perspectiva do narrador, que descrevemos como sendo um narrador pesquisador, constrói um *locus* enunciativo que busca instaurar a dúvida acerca dos primeiros relatos sobre o Brasil elaborados pelos colonizadores. O narrador cruza informações, evidenciando inconsistências; seleciona e organiza dados; discorre sobre possibilidades interpretativas; não disfarça o seu olhar nem a sua presença ao comentar sobre temas já cristalizados pela historiografia oficial. A escolha por essa perspectiva narrativa enaltece o argumento decolonial, pois busca desnaturalizar e deslegitimar determinadas visões que estão atreladas às relações de poder do sistema-mundo moderno/colonial.

Assim, o romance *A primeira história do mundo*, a partir de um olhar contemporâneo de valorização da cultura indígena, principalmente o olhar decolonial, busca demonstrar o nível elaborado das estruturas do pensamento dos nativos, promovendo uma ampliação de perspectivas e caminhos interpretativos acerca dos primeiros habitantes do território brasileiro.

Já com relação ao segundo romance analisado, *O trono da rainha Jinga* (2017), vimos que essa narrativa elabora uma nova história da escravidão no Brasil, representando africanos e afro-brasileiros que não se comportavam segundo o arquétipo do escravizado dócil, o chamado “pai-joão”, além de criar um paralelo de resistência ao sistema escravista e colonial tal qual a rainha Jinga o fez em terras

africanas. Em nossa visão, a rainha Jinga foi representada no romance como metáfora de resistência ao sistema-mundo moderno/colonial, tendo seus principais feitos narrados no romance, como a concorrência com o poderio militar do irmão, a cena da cadeira, quando foi embaixatriz de Ndongo, o batizado católico negociado que lhe deu o nome de Dona Ana de Sousa, a contenção dos sobas rebeldes que se negavam a pagar tributos e, principalmente, o seu modo estratégico de pensar, que foi, conforme os historiadores, o seu grande trunfo de resistência à colonização portuguesa nos territórios de Ndongo e Matamba. Enquanto metáfora, a figura da rainha sustenta o discurso político e ideológico dos escravizados representados no romance, os quais fundaram a “irmandade”, na cidade do Rio de Janeiro.

A ficcionalização da rainha como sustentáculo de resistência à colonização faz parte da visão decolonial, como vimos, promovendo não só a revalorização de personalidades históricas da cultura africana e afro-brasileira, mas também servindo de elo para a construção de memória e tradições brasileiras, principalmente se pensarmos que Jinga foi contemporânea de Zumbi dos Palmares e também utilizou-se da estrutura do quilombo para sua estratégia política e militar.

*O trono da rainha Jinga* desenvolve personagens que representam sujeitos diaspóricos, promovendo um efeito de ressignificação de identidades, principalmente porque o leitor, ao final, se dá conta de que está diante de africanos expatriados, que estão lutando, assertivamente, para que sua visão de mundo não seja massacrada pelo processo colonial. Observamos tais situações por meio dos embates ocorridos entre os personagens Ana, Cristóvão e Inácio, cada um deles demonstrando uma ação a partir de suas interpretações do mito de Cariapemba, da tradição quimbundo.

Para pensar sobre a multiplicidade de vozes que constitui a narração do romance, trabalhamos com o conceito de polifonia, de Bakhtin (2005). Como vimos, as 20 vozes que narram os fatos a partir de seu ponto de vista possuem autonomia para falar, isto é, possuem consciências a partir de seus vínculos com um determinado contexto social. Essa técnica narrativa, que abandona o filtro de um narrador único e monológico, possibilitou ao leitor o contato com diferentes subjetividades e *loci* enunciativos, já que há no romance tanto uma visão escravista, como a da esposa do alferes, quanto uma visão libertária, como a de Ana. O cruzamento dessas referências culturais e visões de mundo promove um debate multifacetado sobre o processo da escravidão. Em última instância, podemos

assinalar que a polifonia do romance também metaforiza a construção múltipla e arbitrária que a rainha Jinga vem recebendo ao longo do tempo.

Por fim, analisamos o romance *A biblioteca elementar* (2018), que representou a cultura cigana e indígena em intenso contato nas ruas cariocas. Vimos que a cartografia da cidade do Rio de Janeiro é retratada por meio de esboços de mapas que vão sendo inseridos no romance, promovendo complexidade à leitura, principalmente ao incitar o leitor à reflexão sobre como esse espaço retratado pelo mapa foi ocupado, que geografia humana compunha as ruas naquele momento histórico representado, que rastros/ruínas a ocupação do passado deixou no presente. O romance descreve minuciosamente os moradores da rua do Egito, que se assemelha, conforme o narrador, à constituição da cidade em si, com ciganos, indígenas, escravizados, mouros, cristãos-novos e também os nascidos na colônia.

Vimos que a representação da cultura cigana oportuniza dois debates: o primeiro, sobre as formas como a cultura brasileira incorporou elementos da cultura cigana; o segundo, sobre o tratamento hostil conferido a esse grupo social no Brasil e no mundo. Após a análise de alguns exemplos da representação cigana na prosa canônica brasileira, que trouxeram recorrências, principalmente ao tratar de forma folclorizada e estereotipada os personagens ciganos, vimos que o romance *A biblioteca elementar* distancia-se dessa visão superficial ao tratar os modos de pensar e agir dessa população em interação com outros grupos sociais, sem avaliações condenatórias.

Também ressaltamos a presença da Inquisição no romance, com diversos exemplos, como o personagem Piolho, que havia se candidatado a “familiar” dos tribunais, e também com a perseguição de quatro mulheres: Páscoa Muniz, acusada de sodomia, Ângela Pacheca, acusada de adultério, Epifânia Dias e Leonor Rabelo, ambas acusadas de profanar túmulos. A coerção exercida pelos tribunais inquisitoriais faz parte do processo de colonização, cuja engrenagem promovia censura não apenas a práticas sociais e culturais dos povos colonizados, mas também restrições ao acesso ao conhecimento, por meio do cerceamento de livros e outros impressos no reino e nas colônias. A biblioteca de Ramiro D’Ávila se constitui, assim, em um tesouro cobiçado inclusive por piratas e ladrões da época.

Encaminhamos a análise do narrador do romance para o viés metaficcional, principalmente porque o romance faz uso de vários recursos, como intromissão autoral, tematização de leitores e do processo de escrita, explicação de

técnicas/convenções literárias empregadas na construção da narrativa, emprego de paródia, pastiche ou colagem, diálogo com outras artes e mídias, bem como com outras áreas do conhecimento, como história, antropologia e matemática. Vimos que tais recursos de uma escrita baseada na metaficção desnaturalizam um discurso que se quer único, problematizando ainda o discurso do sistema-mundo moderno/colonial, inserindo novas perguntas, novas histórias, novos olhares.

Ao realizarem esse movimento – complexificar a representação de populações que foram subalternizadas pelo projeto colonial –, as narrativas de Mussa trabalham com um dos pilares que compõem o argumento decolonial: questionar a colonialidade do ser (MIGNOLO, 2003), que visa colonizar a subjetividade das populações colonizadas. O objeto literário, enquanto produção artística, se torna, nesse sentido, uma importante ferramenta para a crítica decolonial, principalmente porque fomenta a abertura para outras formas de ver o mundo e mostra outras possibilidades de ler a vida a partir de outros pensamentos, isto é, em outras bases epistêmicas.

Dessa forma, trabalhamos com o objeto literário, nesse caso com os romances de Mussa, não com a pretensão de tomar suas afirmações como verdadeiras ou únicas, mas com o intuito de considerar tais romances como obras que se posicionam estrategicamente para questionar os discursos coloniais, colocando em evidência outras possibilidades de discursos, ao ressoar vozes silenciadas. Em um sentido amplo, podemos ainda refletir sobre a produção artística literária que aponta para outras formas de pensar o estético, de pensar a crítica literária, de pensar a literatura.

Por fim, consideramos que incorporar a agência africana, afrobrasileira, indígena e cigana na memória cultural brasileira acaba por reclamar o lugar devido a esses povos como personagens ativos na história do Brasil, ressignificando suas histórias, além de ressaltar o descentramento do narrador como um dos caminhos que a literatura brasileira contemporânea começa a trilhar neste novo século, como podemos observar nos escritores Bernardo Carvalho, Milton Hatoum, Ana Maria Gonçalves, Luiz Ruffatto, Conceição Evaristo, João Gilberto Noll, Raduan Nassar, entre outros, cada qual com suas experiências literárias, temas e formas. Assim, buscamos colaborar com os estudos sobre a literatura brasileira contemporânea e suas vertentes, no cenário artístico e cultural brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- **Referências do escritor Alberto Mussa**

MUSSA, Alberto. Estereótipos de negro na literatura brasileira: sistema e motivação histórica. *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, n.16, p. 70-86, mar. 1989.

MUSSA, Alberto. Origens da poesia afro-brasileira: condicionamentos linguísticos. *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, n.19, p.29-60, dez., 1990.

MUSSA, Alberto. *O papel das línguas africanas na história do português do Brasil*. 1991. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

MUSSA, Alberto. *Elegbara*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

MUSSA, Alberto. *O trono da rainha Jinga*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MUSSA, Alberto. A peste em La'ash. *Revista Ficções*, Rio de Janeiro, n. 6, nov. 2000.

MUSSA, Alberto. Contistas da África Ocidental. *Revista Ficções*, Rio de Janeiro, n. 7, p.47-48, maio 2001a.

MUSSA, Alberto. Contistas Egípcios. *Revista Ficções*, Rio de Janeiro, n. 8, p.86-87, nov. 2001b.

MUSSA, Alberto. Contistas da África Meridional. *Revista Ficções*, Rio de Janeiro, n. 9, p.03, maio 2002a.

MUSSA, Alberto. Contistas das Áfricas Oriental e do Norte. *Revista Ficções*, Rio de Janeiro, n. 10, p.82. nov. 2002b.

MUSSA, Alberto. Virilidade feminina e poesia árabe. In: SUSSEKING, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). *Vozes Femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p.165-177.

MUSSA, Alberto. *O enigma de Qaf*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MUSSA, Alberto. *Elegbara*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MUSSA, Alberto. *Al Muallaqat — Os poemas suspensos*. Tradução direta do árabe, introdução e notas de Alberto Mussa. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

MUSSA, Alberto. Só me interessa quem não sou. *Encontros com o professor: cultura brasileira em entrevista*. Porto Alegre: Tomo editorial, 2006b. p.142-149. Entrevista concedida a Ruy Carlos Ostermann, Cristiane Ostermann e Karen Mendes Santos.

- MUSSA, Alberto. *O movimento pendular*. Rio de Janeiro: Record, 2006c.
- MUSSA, Alberto. Quando os árabes eram matriarcais. *Portal da Agência de Notícias Brasil-Árabe (ANBA)*. 2006d. Entrevista concedida a Isaura Daniel. Disponível em: <https://anba.com.br/quando-os-arabes-eram-matriarcais/>. Acesso em: 22 set. 2019.
- MUSSA, Alberto. Orelha da obra. In: RIO, João do. *As religiões no Rio*. São Paulo: José Olympio, 2006e.
- MUSSA, Alberto. A mulher vedada. In: OLIVEIRA, Nelson de. *Cenas da Favela: as melhores histórias da periferia brasileira*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007, p.19-24.
- MUSSA, Alberto. A leitura secreta. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org.). *Recontando Machado*. Rio de Janeiro: Record, 2008a, p.21-26.
- MUSSA, Alberto. O princípio binário. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Um homem célebre. Machado recriado*. São Paulo: Publifolha, 2008b, p.22-37.
- MUSSA, Alberto. A cabeça de Zumbi. In: RUFFATO (org.). *Questão de pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009a, p.185-194.
- MUSSA, Alberto. Decompondo uma biblioteca. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 31 out. 2009b. Caderno "Prosa & Verso".
- MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009c.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luis Antônio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.
- MUSSA, Alberto. A trilogia homérica. In: ROCHA, Sidney; AGUIAR, Cristhiano. *Tempo bom*. São Paulo: Iluminuras, 2010b, p.155-166.
- MUSSA, Alberto. De canibus quaestio. In: ARMONY, Adriana, LEVY, Tatiana Salem (org.). *Primos: histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Record, 2010c, p. 39-70.
- MUSSA, Alberto. Profissão de fé. In: MUSSA, Alberto; SIMAS, Luis Antônio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010d. p.9-11.
- MUSSA, Alberto. O rapto do fogo. In: CHAO, Stephanie (org.). *Antologia pan-americana*. Rio de Janeiro: Record, 2010e.
- MUSSA, Alberto. *O senhor do lado esquerdo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011a.
- MUSSA, Alberto. Decálogo do leitor: 30 mandamentos para ser leitor, escritor e crítico. *Revista Entrelivros*. Ilustrações de Yiu Rojas. Rio de Janeiro: Duetto Editorial, s/d, 2011b. Disponível em: [http://www2.uol.com.br/entrelivros/reportagens/decalogo\\_do\\_leitor.html](http://www2.uol.com.br/entrelivros/reportagens/decalogo_do_leitor.html). Acesso em: 15 abr. 2011.
- MUSSA, Alberto. Decompondo uma biblioteca. *Revista Educação em linha*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 17, p. 57-59, jul./set. 2011c.

MUSSA, Alberto. Alberto Mussa. *Jornal Rascunho*, n. 123, dez. 2011d. Entrevista concedida a Paiol Literário. Disponível em: <http://rascunho.com.br/alberto-mussa/>. Acesso em: 07 jun. 2019.

MUSSA, Alberto. Me convençam. *Jornal Rascunho*, Rio de Janeiro, n. 128, nov. 2011e. Disponível em: <http://rascunho.com.br/me-convençam/>. Acesso em: 25 jul. 2020.

MUSSA, Alberto. Longe de si mesmo. *Jornal Rascunho*, n. 108, fev. 2012a. Entrevista concedida a Rogério Pereira. Disponível em: <http://rascunho.com.br/longe-de-si-mesmo/>. Acesso em 25 jul. 2020.

MUSSA, Alberto. Meu destino é ser outsider. *Cândido: jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, n. 13, ago. 2012b. Entrevista concedida a Luiz Rebinski Junior. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Alberto-Mussa>. Acesso em: 14 set. 2019.

MUSSA, Alberto. Comentário crítico no verso da publicação. *In: JOROUCHE, Mamede Mustafa. Livro das mil e uma noites. Volume 4: ramo egípcio + Aladim e Ali Babá. Traduzido do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2012c.*

MUSSA, Alberto. Entrevista com Alberto Mussa. *In: MACHADO Aggio, Monica. Alberto Mussa e a devoração da ordem. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013a. p.177-184.*

MUSSA, Alberto. *O enigma de Qaf*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013b.

MUSSA, Alberto. *O senhor do lado esquerdo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013c.

MUSSA, Alberto. Pós-escrito: Como escrevi O Enigma de Qaf. *In: MUSSA, Alberto. O enigma de Qaf. Rio de Janeiro, Record, 2013d, p.259-269.*

MUSSA, Alberto; CHAO, Stéphane (org.). *Atlas universal do conto: uma seleção dos melhores contos de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Record, 2013e.

MUSSA, Alberto. *A primeira história do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

MUSSA, Alberto. Coleção autores africanos. *Jornal Rascunho*, Rio de Janeiro, n. 172, ago. 2014b. Disponível em: <http://rascunho.com.br/colecao-autores-africanos/>. Acesso em 27 ago. 2019.

MUSSA, Alberto. Como escrevi *O Trono da Rainha Jinga*. *In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. Revista História Social da Língua Nacional 2: Diáspora Africana. Rio de Janeiro: Editora Nau/ Faperj, 2014c. p.159-164.*

MUSSA, Alberto. Lançando seu quinto romance, Alberto Mussa reafirma sua relação com a história e os mitos cariocas. 2014d. Entrevista a Leonardo Lidrote. *Jornal O Globo*, 24 maio 2014.

MUSSA, Alberto. A emersão de Atlântida. *In: PIÑON, Néida. A República dos Sonhos. Rio de Janeiro: Record, 2015a, p.07-26.*



- MUSSA, Alberto. *A variável trágica: principais linhagens do conto carioca*. Conferência realizada na Academia Brasileira de Letras (ABL), 2015b. Disponível em: <https://www.academia.org.br/galeria/variavel-tragica-principais-linhagens-do-conto-carioca/variavel-tragica-principais-linhage-1>. Acesso em: 19 fev. 2019.
- MUSSA, Alberto. Entrevista com Alberto Mussa. *Portal ICarabe*. 2015c. Disponível em: <https://icarabe.org/entrevistas/alberto-mussa>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- MUSSA, Alberto. Laranjas e tangerinas. In: SIMAS, Luiz Antonio; MOUTINHO, Marcelo (org.). *O meu lugar*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015d. p. 42-44.
- MUSSA, Alberto. *O africano Antônio Olinto*. Ciclo de palestras “África: olhares ficcionais na ABL”, na Academia Brasileira de Letras (ABL), 2015e. Disponível: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qYbvkzMPpk](https://www.youtube.com/watch?v=_qYbvkzMPpk). Acesso em: 25 jul. 2020.
- MUSSA, Alberto. O enredo circular. *Revista tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 200, p.77-82, jan./mar. 2015f.
- MUSSA, Alberto. O rei de Keto. *Jornal Rascunho*, Rio de Janeiro, n. 178, fev., 2015g. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-rei-de-keto/>. Acesso em: 25 jul. 2020.
- MUSSA, Alberto. Como a literatura pensou o Brasil?. In: CICLO de debates ‘Literatura entre discursos – pensando o Brasil’. Rio de Janeiro: Casa de Leitura Dirce Cortes Riedel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x2043f7y35c>. Acesso em 03 jul. 2019.
- MUSSA, Alberto. Decálogo do leitor. In: MUSSA, Alberto. *Contos completos*. Rio de Janeiro: Record, 2016b. p. 389-394.
- MUSSA, Alberto. Decompondo uma biblioteca. In: MUSSA, Alberto. *Contos completos*. Rio de Janeiro: Record, 2016c. p.381-388.
- MUSSA, Alberto. O ofício de escritor. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 32, p.287-307, jan./jun. 2016c. Entrevista concedida a Andrea Daher. Disponível em: <http://revistatopoi.org/site/topoi32/>. Acesso em: 26 abr. 2018.
- MUSSA, Alberto. *Os contos completos*. Rio de Janeiro: Record, 2016e.
- MUSSA, Alberto. Apresentação. In: FILIPPO, Bruno. Por quem as rosas falam e outros ensaios sobre samba e carnaval. Rio de Janeiro: Novaterra, 2016f.
- MUSSA, Alberto. *A hipótese humana*. Rio de Janeiro: Record, 2017a.
- MUSSA, Alberto. *O trono da rainha Jinga*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017b.
- MUSSA, Alberto. Alberto Mussa: literatura com uma pitada de umbanda, samba e política. *A criatura*, fevereiro de 2017c. Entrevista concedida a Heloisa Eterna. Disponível em: <https://acriatura.com.br/alberto-mussa-escritor-literatura/>. Acesso em: 03 ago. 2019.
- MUSSA, Alberto. *Participação de Alberto Mussa na FLIP 2017*. 2017e. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1905689-em-ultimo-evento-da->

flip-autores-leem-trechos-de-seus-livros-preferidos.shtml. Acesso em: 11 out. 2019.  
Acesso em: 25 jul. 2020.

MUSSA, Alberto. Apresentação. In: BORGES, Afonso. Olhos de carvão. Rio de Janeiro: Record, 2017f.

MUSSA, Alberto. *Participação de Alberto Mussa no Estandarte de Ouro – Carnaval 2017*. 2017f. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/escritores-consagrados-jurados-do-estandarte-de-ouro-alberto-mussa-luiz-antonio-simas-conversam-sobre-carnaval-22359665.html>. Acesso em 11 out. 2019.

MUSSA, Alberto. *A biblioteca elementar*. Rio de Janeiro: Record, 2018a.

MUSSA, Alberto. Alberto Mussa. *Blog da Editora Record*. 2018b. Disponível em: <http://www.blogdaeditorarecord.com.br>. Acesso em: 31 mar. 2018.

MUSSA, Alberto. “A biblioteca elementar”, de Alberto Mussa. *Blog da Editora Record*. Agosto de 2018c. Entrevista concedida a Juliana Krapp. Disponível em: <https://www.record.com.br/a-biblioteca-elementar-de-alberto-mussa/>. Acesso em: 04 mar. 2019.

MUSSA, Alberto. A Biblioteca Elementar de Alberto Mussa. *Blog da Editora Record*. Agosto de 2018d. Disponível em: <http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2018/08/08/a-biblioteca-elementar-de-alberto-mussa/> Acesso em: 03 ago. /2018.

MUSSA, Alberto. *Participação de Alberto Mussa no Estandarte de Ouro – Carnaval 2018*. 2018e. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/noticias/jornal-o-globo-realiza-cerimonia-de-entrega-do-46o-premio-estandarte-de-ouro/15040/>. Acesso em: 11 out. 2018.

MUSSA, Alberto. *Debate no Estandarte de Ouro – Carnaval 2018*. 2019a. Disponível em: <https://medium.com/@leonardobruno/o-debate-dos-jurados-do-estandarte-de-ouro-no-carnaval-2018-2c95a14d5f5c>. Acesso em: 11 out. 2019.

MUSSA, Alberto. Apresentação. In: DINIZ, André; CUNHA, Diogo (org.). *Vem Pro Bola, Meu Bem!* - crônicas e histórias do Cordão da Bola Preta. Rio de Janeiro: Numa, 2019b.

MUSSA, Alberto. *Participação de Alberto Mussa a prêmio*. 2019c. Disponível em: <http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2019/01/09/alberto-mussa-concorre-ao-premio-faz-diferenca-do-globo/>. Acesso em 11 out. 2019.

MUSSA, Alberto. Entrevista: Alberto Mussa e “O mundo se despedaça”. *Tag Livros*, 2019d. Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/entrevista-alberto-mussa-tag-livros/>. Acesso em: 09 out. 2020.

- **Referências em geral**

ABDALA JÚNIOR. Estudos literários e crítica política. *Revista Conexão Letras – Estudos linguísticos e literários e suas interfaces com a filosofia marxista*, Rio Grande do Sul, v.9, n.12, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/conexaolettras/article/view/55128>. Acesso em: 17 jul. 2020.

ABRÃO, Bernadette Siqueira. *História da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ABREU, Márcia. Censura e crítica: reações de um professor de retórica e poética à leitura de um romance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v.8, n.8, 2006, p.113-128.

ABREU, Márcia. Leitura no Brasil Colonial. *Remate de Males: revista do Departamento de Teoria literária do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP*, Campinas, v.22, n.2, 2002, p.131-163.

ABRIATA, Vera Lucia Rodella. O eu e o outro em “o espelho”, de João Guimarães Rosa. *Revista Casa – Cadernos de semiótica aplicada*, São Paulo, v. 8, n.2, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.21709/casa.v8i2.3332>. Acesso em: 25 jul. 2020.

ADICHIE, Chimamanda. O perigo de uma única história. *TED Talks*. Disponível em: [www.ted.com/talks](http://www.ted.com/talks). Acesso em: 15 jun. 2013.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Jinga, um destino. In: HEYWOOD, Linda M. *Jinga de Angola: a rainha guerreira da África*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Todavia, 2019. p.263-272.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Org., introd. e notas Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Atelier, 2006.

ANDRADE JUNIOR, Lourival. Os ciganos e os processos de exclusão. *Revista Brasileira de História [online]*, São Paulo, v.33, n.66, 2013, p.95-112. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882013000200006>. Acesso em: 25 jul. 2020.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSIS, J. M. Machado. A cartomante. In: ASSIS, J. M. *Contos escolhidos*. Seleção e apresentação Roberto Alves. São Paulo: Editora Globo/Klick, 2011. p.132-139.

ASSIS, J. M. Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1971.

AZEVEDO, Aluizio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1973.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BALESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, v.11, p.89-117, 2013.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 1971.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). *Psicologia Social do Racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 25-58.

BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). Introdução: Decolonialidade e Pensamento afrodiaspórico. In: BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 9-26.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v.19, n.1, p.7-23, 1998.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ; Estação liberdade, 1996.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: BORGES, Jorge Luis. *Borges oral*. Lisboa: Veja, 1979. p. 61-74.

BRAGA, Joyce Silva. *Identidade, exílio e memória: representações da cultura árabe na ficção brasileira contemporânea*. 2015. Dissertação (mestrado) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

CADORNEGA, António de Oliveira de. *História Geral das Guerras Angolanas (1680-1681)*. Edição anotada e corrigida por José Matias Delgado e Manuel Alves da Cunha. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1972.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

CARNEIRO, Flávio. O leitor detetive. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, Rio Grande do Sul, v. 5, n 2, p. 164-169, jul./dez. 2009.

CASCUDO, Luis da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Revista MANA: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 2, n.2, out. 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>. Acesso em: 25 jul. 2020.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência simbólica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.80-87. (Colección Sur). Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/>. Acesso em: 25 set. 2020.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *O Rio de Janeiro Setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CAVAZZI, Giovanni. *Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

COMELLAS, Pere. Alberto Mussa e a tradução. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. 2017, n.50. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-40185012>. Acesso em: 15 out. 2018.

COSTA E SILVA, Alberto. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

COSTA E SILVA, Alberto. *A manilha e o libambo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Convergências entre intelectuais do Atlântico Negro: Guerreiro Ramos, Franz Fanon e Du Bois. In: BERNARDINO-COSTA, J., MALDONADO-TORRES, N. GROSGOGUEL, R (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 247-268.

CUVELIER, Jean. Konigen Nzinga van Matamba. Brugge, 1957. Disponível em: <https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:001022827>. Acesso em: 25 set. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina, THOMAZ, Paulo C. *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. São Paulo: Rocco, 1997.

DANTAS, Gregório Foganholi. A história oculta: considerações sobre a narrativa policial. *Revista Língua e Literatura*, Rio Grande do Sul, v.18, n. 32, 2016. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2018>. Acesso em: 25 jul. 2020.

DUSSEL, Enrique D. *Ética da libertação: na idade da globalização e da exclusão*. São Paulo: Vozes, 2012

DUSSEL, Enrique D. Europa, modernidade e eurocentrismo. *In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 24-32. (Colección Sur Sur). Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/>. Acesso em: 25 set. 2020.

DUSSEL, Enrique D. *Filosofia da libertação*. São Paulo: Loyola, 1977.

DUSSEL, Enrique D. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Sociedade e Estado*, São Paulo, v.31, n. 1, 2016, p. 51-73.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. Pós-escrito a O nome da rosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latino-americano. *Tabula Rasa*, Bogotá, n.1, p. 51-86, enero/dic. 2003. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero-1/escobar.pdf>. Acesso em: 25 set. 2020.

EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. *In: RUFFATO, Luiz. Questão de pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. p. 19-38.

FARIA, Zenia de. A metaficção revisitada: uma introdução. *Revista Signótica*, Goiás, v. 24, n.1, out. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/sig.v24i1.18739>. Acesso em: 18 jul. 2019.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2019.

FERNANDES, Estevão Rafael. Luxúria e selvageria na invenção do Brasil: enquadramentos coloniais sobre as sexualidades indígenas. *Fronteiras: Revista de História*, Dourados, MS, v. 18, n. 32, p.239-267, jul./dez. 2016.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo, 2008.

FERNANDES, Millor. *Millor definitivo: a bíblia do caos*. Rio de Janeiro: LPM, 1994.

FERRARI, Florência. Ciganos nacionais. *Acta literária*. [online]. 2006, n.32, p.79-96. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482006000100007>. Acesso em: 25 jul. 2020.

FERRARI, Florência. *Um olhar oblíquo contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano*. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Antropologia Social Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FINGER, Vinicius. *Zombi, Zambj, Zumbi: narrativas sobre Palmares*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2014.

FONSECA, Mariana Bracks. *Ginga de Angola: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora*. 2018. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FONSECA, Mariana Bracks. *Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola – século XVII*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015.

FUJIMOTO, Juliana. *A guerra indígena como guerra colonial – as representações e o lugar da belicosidade indígena e da antropofagia no Brasil colonial (séculos XVI e XVII)*. 2016. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil e História da Província de Santa Cruz* (escrito cerca 1570 e 1576). São Paulo: Ed. Itatiaia/EDUSP, 1980.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas - Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. 2012. v. 2. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>. Acesso em: 01 abr. 2018.

GLASGOW, Roy. *Nzinga: resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOBINEAU, Arthur de. O Brasil de 1873, segundo Gobineau (tradução de L'Emigration ao Brésil: l'Empire du Brésil à l'Exposition Universelle de Vienne en 1873). In: RAEDERS, Georges. *O Conde de Gobineau no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GOMES, Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes. *Entre leitores (e) espíões: um estudo da metaficção no romance Sweet Tooth, de Ian Mcewan*. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

GOMES, Ginia Maria. *Literatura brasileira contemporânea: geografias*. Frederico Westphalen, RS: URI-Frederico Westphalen, 2013.

GOMES, Wilson. Precisamos falar sobre o “lugar de fala”. *Revista Cult*. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/precisamos-falar-sobre-o-lugar-de-fala/>. Acesso em: 24 set. 2020.

GROSFUGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, São Paulo, v. 31, n.1, p.25-49, jan. 2016.

GROSGOUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. *In*: BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 55-78.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HATOUM, Milton. Representações do intelectual, de Edward Said. Blog do escritor Milton Hatoum, 2005. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/do-autor/traducoes-do-autor/representacoes-do-intelectual-de-edward-said>. Acesso em: 29 set. 2020.

HEINTZE, Beatriz. Carta de Fernão de Sousa ao governo em 15/08/1624. *In*: HEINTZE, Beatriz. *Fontes para a história de Angola, memórias, relações e outros manuscritos da coletânea documental de Fernão de Sousa (1622-1635)*. Stuttgart: Steiner, 1985.

HEYWOOD, Linda M. *Jinga de Angola: a rainha guerreira da África*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Todavia, 2019.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-469, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>. Acesso em: 25 set. 2020.

HOUAISS, Antônio. Estas narrativas. *In*: MUSSA, Alberto. *Elegbara*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1997. p.5.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

INVERNO, L. A transição de Angola para o português: uma história sociolinguística. *In*: SOUSA, J. S.; TORGAL, L. R.; PIMENTA, F. T. *Comunidades Imaginadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/32154>. Acesso em: 15 maio 2019.

JACINO, Ramatis. *O negro no mercado de trabalho em São Paulo pós-abolição*. 2013. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

JAMES, P. D. *Segredos do romance policial: história das histórias de detetive*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JOBIM, Leopoldo Collor. O Santo Ofício e a inquisição no Brasil setecentista: o estudo de uma denúncia. *Revista de estudos ibero-americanos*, Porto Alegre, 1987.

KOIFMAN, F. *Imigrante ideal. O Ministério da Justiça e a entrada de estrangeiros no Brasil (1941-1945)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.



KÜHN, Fábio. As redes da distinção familiares da Inquisição na América Portuguesa do século XVIII. *Revista Varia Historia*. Belo Horizonte, v. 26, n. 43, p.177-195, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/vh/v26n43/v26n43a10.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2020.

LESSER, Jeffrey. *Legislação migratória e dissimulação racista no Brasil (1920-1934)*. *Arché*, Rio de Janeiro, v. 3, n.8, p.79-98, 1994.

LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. *In*: BARROS, D.L. P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

LOPES, Nei. Nei Lopes: o dicionarista heretodoxo. *Revista Pesquisa Fapesp*, n. 275, jan. 2019. Entrevista concedida a Christina Queiroz. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/nei-braz-lopes-o-dicionarista-heterodoxo/>. Acesso em: 13 set. 2020.

LUCENA, Suênio Campos de. O nosso destino. *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa. Portal Valinor. Disponível em: <https://www.valinor.com.br/forum/topico/meu-destino-e-ser-onca-alberto-mussa.121548/>. Acesso em: 12 set. 2013.

MACHADO, Sandra. *Mesma cidade, ruas diferentes e muitas histórias*. Portal Multirio: a mídia educativa da cidade. 22 de out de 2014. Disponível em: <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/922-mesma-cidade-ruas-diferentes>. Acesso em: 22 jul. 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: COSTA, J.B, MALDONADO-TORRES, N. GROSGOGUEL, R (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 27-54.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El pensamiento filosófico del giro decolonizador. *In*: DUSSEL, Enrique; MENDIETA, Eduardo; BOHÓRQUEZ, Carmen (org.). *El pensamiento filosófico latino-americano, del Caribe, y Latino (1300-2000)*. Mexico D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2011. p.683-697. Disponível em: <http://www.academia.edu/download/43554724/17-giro-maldonado.pdf>

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n.1, p. 75-97, 2016.

MALUMBO, Moisés. Ginga no alvor da diplomacia e nacionalismo angolano. Inocência Mata (org.). *A Rainha Nzinga Mbandi: história, memória e mito*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARQUES, Maria Cristina. Lendas de Exu sob os holofotes da educação. 2014. 176 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Relações

Etnicorraciais, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. 2014.

MARTINS, Gisele Pimentel. *Os provérbios na construção do poético em Tutaméia – Terceiras estórias*. 2008. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MATA, Inocência. Representações da rainha Njinga/Nzinga da literatura angolana. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE A RAINHA NZINGA MBANDI, 1., 2010, Roma. *A rainha Nzinga Mbndi: história, memória e mito*. Lisboa: Edições Colibri, 2014. p.23-46.

MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. Pref. C. F. Cardoso. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MAUÉS, Raymundo Heraldo, VILLACORTA, Gisela Macambira. Pajelança e encantaria amazônica. PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MEDEIROS, Jonas Marcondes Sarubi de. Movimentos de mulheres periféricas na Zona Leste de São Paulo: ciclos políticos, redes discursivas e contrapúblicos. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

MENESES, Karina Arroyo Cruz Gomes de. A importância da cartografia na geografia humana: o desvelamento do subjetivo. *Revista Educação Pública / CECIERJ*, 2015. Disponível em: <http://educacaopublica.cecierj.edu.br/revista/?p=39058> . Acesso em: 22 jul. 2020.

MIGNOLO, Walter D. Colonial and postcolonial discourse: cultural critique or academic colonialism? *Latin American Research Review*, v. 28, n. 3, 1993, p. 120-134. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2503613>. Acesso em: 23 jul. 2020.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, p.01-18, jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2020.

MIGNOLO, Walter D. Decolonialidade como caminho para a cooperação. *IHU Online: Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo,RS, v.431, nov. 2013. Entrevista por Luciano Gallas.. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5253-walter-mignolo>. Acesso em: 18 nov. 2013.

MIGNOLO, Walter D. Desafios decoloniais hoje. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, PR, v.1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MILLER, Joseph C. *Poder político e parentesco; os antigos estados Mbundu em Angola*. Trad. Maria da Conceição Neto. Luanda: Arquivo Histórico Nacional, 1995.

MONTAGNOLI, Gilmar Alves. As ordenações filipinas e a organização da sociedade portuguesa do século XVII. *Revista Urutágua*, Maringá, n.24, p.50-58, maio 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/urutagua.v0i24.12278>. Acesso em: 26 maio 2018.

MOURÃO, Hamilton. Mourão liga índio à “indolência” e negro à “malandragem”. *Jornal Estadã*, São Paulo, 06 ago. 2018. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,mourao-liga-indio-a-indolencia-e-negro-a-malandragem,70002434689>. Acesso em: 07 ago. 2020.

NAPOLITANO, Minisa Nogueira. A sodomia feminina na primeira visitação do santo ofício ao Brasil. *Revista história hoje*, São Paulo, n 3, p.01-11, 2004.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NETA, Maria Angelina Soares. *Peregrinações por terras estranhas (manuscrito): a representação da guerra indígena em viagens helenísticas de franceses: André Thevet e Jean de Léry*. 2011. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

NETO, Agostinho A. O içar da bandeira. In: PORTAL da Fundação Antonio Agostinho Neto. Disponível em: <http://www.agostinhoneto.org/>. Acesso em: 07 jul. 2019.

OLIVEIRA, Flávia. As voltas que o mundo dá. *Jornal O Globo*. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/flavia-oliveira/post/as-voltas-que-mundo-da-coluna-22-4-566802.html>. Acesso em: 28 ago. 2020.

OLIVEIRA, Tatiana Gonçalves de; COSTA, Henrique Antônio Valadares. Os puri no sul do Espírito Santo: ocupação, territorialização e trabalho compulsório. *Habitus – Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia*, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 462-475, jul./dez. 2019. Disponível: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/7325/4434>. Acesso em: 25 jul. 2020.

PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

PANTOJA, Selma. O ensino da História Africana: Metodologias e Mitos: o estudo de caso da Rainha Nzinga Mbandi. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 19, n. 30, p.315-328, mar. 2010.

PANTOJA, Selma. Revisitando a rainha Nzinga: histórias e mitos das histórias. In: MATA, Inocência (org.). In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE A RAINHA NZINGA MBANDI, 1., 2010, Roma. *A rainha Nzinga Mbandi: história, memória e mito*. Lisboa: Edições Colibri, 2014. p.115-146.

PARREIRA, Adriano. *Economia e sociedade em Angola: na época da rainha Jinga – século XVII*. Lisboa: Estampa, 1997.

PÉCORA, Alcir. *Medida por medida*. Rio de Janeiro: Cult, 2018.

PEREIRA, Cristina da Costa. *Lendas e histórias ciganas*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PEREIRA, Cristina da Costa. *Os ciganos continuam na estrada*. Rio de Janeiro: Ribro-Arte, 1989.

PEREIRA, Helena Bonito (org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

PETEAN, Antonio Carlos Lopes. *O racismo como questão epistemológica: uma interpretação do discurso religioso evolucionista da Igreja Universal do Reino de Deus*. 2011. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, São Paulo, 2011.

PETEAN, Antonio Carlos Lopes. Reflexões sobre preconceito, identidade e discurso religioso. *Revista Café com Sociologia*, Maceió, v.2, n. 2, p.20-35, ago. 2013. Disponível em: [www.revistacafecomsociologia.com](http://www.revistacafecomsociologia.com). Acesso em: 10 jul. 2020.

PIERONI, Geraldo. Documentos e historiografia: uma trajetória da Inquisição - Portugal e Brasil Colonial. *Tuiuti: ciência e cultura*, Curitiba, v. 4, n. 28, p. 187-206, mar. 2002.

PINTO, Alberto Oliveira. Representações culturais da Rainha Njinga Mbandi (c.1582-1663) no discurso colonial e no discurso nacionalista angolano. *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL A IMAGÉTICA DAS LETRAS*, 2011, Lisboa. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, [2011]. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/12027/1/Representa%C3%A7%C3%B5es%20Culturais%20da%20Rainha%20Njinga%20Mbandi%20com%20imagens.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2019.

PONTES, Mario. *Elementares: notas sobre a história da literatura policial*. Rio de Janeiro: Odisséia Editorial, 2007.

Portal Grupo Nzinga de Capoeira Angola. Disponível em: <<http://nzinga.org.br/pt-br>>. Acesso em 25 jul. 2020.

PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidade. *Perú Indígena*, Lima, v.12, n. 29, p.11-20, 1992. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 29 set. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p.84-130.

QUIJANO, Anibal. Cuestiones y horizontes. De la dependencia historic-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO, 2014. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140424014720/Cuestionesyhorizontes.pdf>. Acesso em: 23 set. 2020.

QUINTERO, Pablo; Figueira, Patrícia; Elizalde, Paz Concha. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 27 set. 2020.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, Solange. *Resistência Puri: Índia mantém viva a cultura de tribo fidelense*. Portal SFN: Notícias Norte, Noroeste e Serra. 17/10/2016. Por Matheus Berriel. Disponível em: <http://www.sfnoticias.com.br/resistencia-indigena-opetahra-puri-mantem-viva-a-cultura-de-tribo-fidelense>. 2016. Acesso em: 28 set. 2020.

RESENDE, Beatriz (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

RIBEIRO, Eneida Beraldi. A Censura Inquisitorial e o Tráfico de Livros e Ideias no Brasil Colonial. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, ano 9, v. 9, n.1, p.01-16, 2012. Disponível em: [http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo\\_6\\_Eneida\\_Beraldi\\_Ribeiro.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_6_Eneida_Beraldi_Ribeiro.pdf). Acesso em: 25 jul. 2020.

ROCHA, João Cezar de Castro. Miniatura e laboratório: a casa das trocas e o Brasil. In: MUSSA, Alberto. *O senhor do lado esquerdo*. Rio de Janeiro: Record, 2013, p.287-301.

RODRIGUES, Aldair Carlos. Honra e estatutos de limpeza de sangue no Brasil colonial. *Webmosaica*, Porto Alegre, v. 4, p. 75-85, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia : terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SÁ, Sérgio. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SAID, Edward. *Fora do lugar: memórias*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SANT'ANNA, Raquel Parrine. A poesia das chaminés: questionamentos acerca de gênero policial, literaturamundo e outros hieróglifos humanos em três tentativas. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, Porto Alegre, ed.431, v.6, n.1, p. 405-418, jan./jun. 2013.

SANT'ANNA, Raquel Vieira Parrine. *Contradições do detetive: a literatura policial como problema para a teoria literária em obras de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño*. 2012. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANTOS, Isabel Cristina dos. O que Exu tem a ver com a escola? 2016, 137f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2016.

SCHWARTZ, Stuart B. Escravidão indígena e o início da escravidão africana. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio (org.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.227-234.

SEYFERTH, Giralda. Construindo a Nação: Hierarquias Raciais e o Papel do Racismo na Política de Imigração e Colonização. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. (org.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz e Centro Cultural Banco do Brasil, 1996. p. 41-58.

SHAPANAN, Francelino de. Entre caboclos e encantados. In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p.318-330.

SILVA, Pedro Puro Sasse. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SILVA, Petronilha Gonçalves. Ensino de História da África ainda não está nos planos pedagógicos, diz professora. *Jornal Brasil de Fato*. São Paulo/SP. 08/01/2017. Entrevista concedida a Rute Pina. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/01/08/ensino-de-historia-da-africa-ainda-nao-esta-nos-planos-pedagogicos-diz-professora/>. Acesso em: 17 set. 2020.

SIMAS, L.A., RUFINO, L. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, L.A., RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *Coisas nossas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; MOUTINHO, Marcelo (org.). *O meu lugar*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Edição comentada por Francisco Adolfo de Varnhagen. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.

SOUZA, Ana Paula Gonçalves. *Leituras da alteridade ameríndia em André Thevet e Jean de Léry*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Uma África de africanidade variável: afluências e divergências a respeito do imaginário cultural africano e afro-brasileiro na ficção de Alberto Mussa. In: WIESER, Doris; RODRIGUES-MOURA, Enrique (org.). *Identities em movimento: construções identitárias na África de Língua Portuguesa e reflexos no Brasil e Portugal*. Frankfurt am Main: TFM, 2015. Disponível em: <https://www.iai.spk-berlin.de/publikationen/biblioteca-luso-brasileira>. Acesso em: 09 jun. 2018.

TELLES, Edward. *Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica*. Tradução de Ndjeda Rodrigues Marques e Camila Olsen. Rio de Janeiro: Relume Dumá, Fundação Ford: 2003.

THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo Atlântico, 1400-1650*. Tradução Marisa Rocha Morta. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 93-104.

UNESCO. *Njinga A Mbande: Rainha do Ndongo e do Matamba*. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000230931>. Acesso em: 17 jul. 2019.

VAINER, Carlos B. Estado e Raça no Brasil. Notas Exploratórias. *Estudos Afro-Asiáticos*, Niterói, n. 18, p. 103-118, 1990.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo Europeu: a retórica do poder*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WALSH, Catherine. *La educación Intercultural en la Educación*. Peru: Ministerio de Educación, 2001. Disponível em: [https://www.uchile.cl/documentos/interculturalidad-critica-y-educacion-intercultural\\_150569\\_4\\_1923.pdf](https://www.uchile.cl/documentos/interculturalidad-critica-y-educacion-intercultural_150569_4_1923.pdf). Acesso em: 27 set. 2020.

WALSH, Catherine. *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: reflexiones latinoamericanas*. Quito: Ediciones Abya-yala, 2005.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso : ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

## APÊNDICE

### Trajetória literária do escritor

- Formação inicial (1961-1978)

Alberto Baeta Neves Mussa nasce em 28 de junho de 1961, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde passa toda a infância. A residência de sua família ficava no bairro do Grajaú, zona norte da cidade. Alberto Mussa relata em entrevista (2012a) que participava da vida cultural do bairro vizinho, o Andaraí, principalmente com as vivências de samba (Salgueiro e Flor da Mina do Andaraí), futebol (peladas) e capoeira. Seu pai era libanês e chegou ao Brasil com 16 anos, formando-se em Direito. Foi juiz e desembargador. Mussa afirma que seu pai tinha proximidade com a cultura clássica, além de demonstrar vontade de ser filósofo e escritor, e, por isso, ensinou a Mussa que ele deveria ler sempre com um dicionário do lado. Aliás, Mussa faz referência (2016c) à biblioteca de seu pai e a essa herança imaterial familiar. Já a sua mãe lhe abriu as portas para o universo popular. Mussa conta que ela era leitora de Agatha Christie e que, sob a sua influência, ele também se tornou fã de novelas policiais. Era a mãe que o levava para o colégio, o tradicional Colégio Marista São José, na Tijuca. Mussa (2014d) conta que ele sempre ia para escola ouvindo samba no rádio, além de afirmar que foi com a mãe que começou a frequentar cartomantes e terreiros de umbanda e candomblé. Vale lembrar que mais tarde Mussa se tornaria Ogan e Babalaô.

- Formação universitária e um encontro enriquecedor (1979-1987)

Ao terminar o Ensino Médio, Alberto Mussa faz vestibular para o Curso de Matemática, na UFRJ. Não concluiu o curso, e, em 1983, já aos 23 anos de idade e após alguns anos afastado da universidade, decide graduar-se em Letras, curso que o habilitou a trabalhar como lexicógrafo no Instituto Houaiss, na fase inicial de produção do dicionário Houaiss. Era um dos especialistas na letra “d”. Em entrevista, Mussa (2011d) declara que sua proximidade com Antônio Houaiss, considerado o maior filólogo da língua portuguesa do século 20, lhe rendeu o texto de



apresentação de seu primeiro livro de contos, *Elegbara*, que seria publicado em 1997.

- Projetos acadêmicos (1988-1992)

Mussa avança em seus estudos e inicia um curso de pós-graduação no nível de mestrado acadêmico, também na UFRJ. Enquanto se preparava para ser professor de literatura, Mussa escrevia ensaios, textos teóricos, crítica literária e cultural, como podemos perceber em seu artigo “Estereótipos de negro na literatura brasileira: sistema e motivação histórica” (MUSSA, 1989). Em 1990, publica “Origens da poesia afro-brasileira” (MUSSA, 1990), dentro da mesma temática e pela mesma revista. Defende a sua dissertação em 1991, cujo título foi O papel das línguas africanas na história do português do Brasil (MUSSA, 1991). Mussa declara em entrevistas (2011d) que sonhava desenvolver uma trajetória dentro da academia: queria ser professor universitário de literatura africana e afrobrasileira. No entanto, nos conturbados anos 90, Mussa foi surpreendido: teve que interromper o curso de doutorado, cuja pesquisa se direcionava para a pré-história do tupi-guarani, devido ao confisco das poupanças na era Collor, e também por ter sido demitido do cargo de lexicógrafo no Instituto Houaiss, principalmente por causa da crise instalada no país após as altas taxas da inflação no período. Vale a pena comentar que o projeto de produção do dicionário ficou interrompido por 5 anos devido a essa crise.

- Publicação do primeiro livro e novos interesses (1992-1998)

Conforme declarou em entrevista (2011d), após a saída do Instituto Houaiss, Mussa repensou a sua carreira e desistiu da área acadêmica. Decidiu mostrar suas narrativas para Antônio Houaiss, que o incentivou a publicá-las, escrevendo um belo texto de apresentação (HOUAISS, 1997). Então, já em 1997, pela editora Revan, sai o seu primeiro livro de contos, o *Elegbara* (MUSSA, 1997). Trata-se de um conjunto de narrativas inspiradas na mitologia dos nagôs, uma das etnias africanas responsáveis por ressignificar as religiões de matrizes africanas em terras brasileiras, processo que deu origem aos candomblés no Brasil. *Elegbara* é um dos nomes do orixá Exu, o qual está explícita ou implicitamente envolvido em todas as narrativas do livro, sendo que, das dez narrativas, três se passam na África, e cinco

se baseiam em episódios da história do Brasil. Em 2005, *Elegbara* teve uma nova edição, agora pela editora Record, e constou, na lista *Revista Bravo!*, entre os melhores livros publicados em 2005.

Também nos anos 1990, Mussa entra em contato com as poesias árabes anteriores ao islamismo, chamadas de “Poemas suspensos”, por meio de uma antologia francesa de poesia árabe, e se declara fascinado por essa forma de expressão. Afirma: “O impacto desses versos rudes, muitas vezes brutais, me revelou uma sensibilidade poética que até então não imaginava pudesse existir, tão original, tão diferente de tudo que eu já tinha lido” (MUSSA, 2006a, p. 207). No entanto, o escritor argumenta que, devido a uma enorme discrepância entre as traduções, teve a curiosidade de ver como os versos estavam escritos em sua língua original, o árabe. Até então, as únicas traduções completas que existiam eram em inglês e francês. Por isso, ele decide aprender a língua árabe e iniciar a tradução daqueles poemas para o português, projeto que só terminaria em 2004. Vale ainda informar que, em 1997, o escritor faz uma viagem ao Líbano, conforme relato dado ao ICArabe21 (MUSSA, 2015). Nessa entrevista, Mussa afirma que aproveitou a viagem para comprar todos os livros que conseguiu encontrar sobre as poesias pré-islâmicas, além de livros sobre a história pré-islâmica e também de etnologia.

- Publicações e traduções (1999-2002)

Com o auxílio de bolsa da Fundação Biblioteca Nacional, Mussa publica *O Trono da Rainha Jinga* (1999), romance ambientado no Rio de Janeiro do século XVII, narrativa que mantém as referências do universo afro-brasileiro presentes no livro anterior, mas que já reflete uma fase em que o escritor afirma estar lendo muito sobre a história do Rio de Janeiro, a qual até hoje o fascina (MUSSA, 2016d). Como vimos anteriormente, o romance se passa parte na África, parte na cidade do Rio de Janeiro do século XVII, e discorre sobre uma irmandade secreta de escravos, que defendiam a tese de que a quantidade de Mal no universo é finita e constante.

Em 2000, Mussa publica “A peste em La’ash”, no exemplar 6 da revista *Ficções*. Este conto tematiza uma cidade chamada La’ash, descrevendo os costumes e tradições do seu povo, além de narrar o possível motivo que fez com

---

21 Instituto da Cultura Árabe, fundado na cidade de São Paulo em 2003, após ato em homenagem ao intelectual e escritor palestino Edward Said, que falecera no mesmo ano.

que La'ash, apesar de muito próspera, tenha ruído. O narrador informa que La'ash foi construída às margens do Nilo e que por muito tempo foi confundida com a Lagash dos sumérios ou a Lakish semita, mas que somente há pouco tempo, em 1967, com a decifração da escrita meroíta<sup>22</sup>, a verdadeira identidade africana de La'ash foi reconhecida. A trama desenvolve-se em torno do tema do adultério, que figura como uma das causas para o alastramento de uma doença, que supostamente teria destruído a cidade, na época em que acontecia a unificação do Egito. Este conto faz parte dos casos de triângulos amorosos escritos por Mussa e que serão publicados em *O movimento pendular* (2006).

Mussa colaborou com a revista *Ficções* até 2002, traduzindo diversos contos de escritores africanos das mais variadas regiões. Na edição de número 7, Mussa traduz contistas da África Ocidental: "Autópsia", de Ndeley Mokoso, "O bobo do maraputo", de Birago Diop, "O louco", de Chinua Achebe, e "Voltaico", de Sembène Ousmane. São, conforme o escritor, contistas de tradição fronteiriça; isto é, uma parte deles se origina de países de língua árabe que já compreendem as línguas coloniais da Europa e outra parte pertence à tradição da África "negra", onde o islão não penetrou completamente. "Tecnicamente, a literatura da África Ocidental é de matriz europeia. O conto africano moderno não difere, em estratégia narrativa, dos contos ocidentais, europeus ou americanos. A grande contribuição da África Ocidental é de fundo, não de forma" (MUSSA, 2001a, p.47). É importante trazer a análise que Mussa realiza acerca de um panorama do conto africano, pois essa análise dialoga diretamente com a sua trajetória literária.

Pode-se dizer que há três vertentes temáticas na literatura africana: a que reelabora as narrativas da tradição oral, míticas ou lendárias; a que trata, com recursos modernos, dos conflitos internos da sociedade tradicional; e a que enfoca o choque entre as civilizações locais e as culturas coloniais, ou entre o passado tribal e o universo urbano e ocidentalizado (MUSSA, 2001a, p.47).

Já na edição de número 8, o foco são os contistas egípcios: "O deserto", de Nagib Mahfuz, "O carregador", de Yussuf Idris, e "O Cairo é uma cidadezinha", de Nabil Gorgy. Trata-se de uma edição que buscou retratar o ambiente cultural que convencionou-se chamar de Mundo Árabe, que tem o islão como ponto de

---

<sup>22</sup> Alfabeto usado no Reino Meroé, no Sudão, em 700-300 a.C. Foi substituído pela língua copta com a introdução do cristianismo na região, no século VI.

referência. “Pela importância da literatura egípcia” (MUSSA, 2002a, p.82), os contistas egípcios foram apresentados isoladamente. Devemos assinalar que muitos desses contistas receberam suas primeiras traduções no Brasil por meio dessa série de publicações da editora 7 Letras dedicadas à literatura africana.

Na edição de número 9, os escritores são da África Meridional: "Leite", de Elsa Joubert, "A dignidade de mendigar", de William Modisane, e "A estrada até Migowi", de Ken Lipenga. Com relação aos contistas da África meridional, Mussa afirma que estes podem ser subdivididos em duas grandes tradições: a de língua portuguesa, que foi muito influenciada pela literatura brasileira, e a de língua inglesa, com afinidades com os escritores negros norte-americanos. Mussa assinala que os escritores sul-africanos, profundamente marcados pelo regime de segregação racial, preferem os temas realistas, a denúncia social, a exposição dos conflitos étnicos, a representação da violência e, por isso, “não é muito frequente a exploração do universo mítico pré-colonial ou do viés histórico, como ocorre, por exemplo, em escritores de língua francesa” (MUSSA, 2002b, p.03). É relevante retomar a informação sobre a língua na qual o escritor sul-africano desenvolve a sua literatura, pois essa informação dialoga com o argumento decolonial. Mussa afirma:

É também na África do Sul que vem se afirmando uma literatura africana propriamente dita, porque escrita em línguas africanas, como o zulu, o xhosa, o shona, o africâner. Muitos desses autores são os próprios tradutores ingleses de suas obras – o que é mais um aspecto dessa vontade de fazer da literatura um instrumento de ação social (MUSSA, 2002a, p.03).

Por fim, a edição de número de 10 traz contistas das Áfricas Oriental e do Norte: "Batuque das areias", de Ibrahim al-Kouni, "O homem de Chipre", de Tayeb Salih, e "Gaiolas", de Abdulrazak Gurnah. São pouco conhecidos no Ocidente, como ressalta Mussa. Um exemplo é o escritor Ibrahim al-Kouni, que “costuma situar suas narrativas no deserto, entre as tribos nômades da Líbia. Tem uma clara preocupação de contrapor beduínos e sedentários e discutir conceitos éticos à luz desses dois universos” (MUSSA, 2002b, p.82).

Um estudo relevante sobre a relação do escritor Alberto Mussa com a tradução, e que vale citar aqui, é o elaborado pelo professor Pere Comellas (2017), em que este aproxima a visão de Mussa acerca da tradução à visão de Jorge Luis Borges, principalmente pela filiação da obra de ambos os autores ao fantástico e

pelo trabalho de produzir literatura por meio da releitura/reescrita. Comellas afirma que a tradução é importante na construção da obra de Mussa, já que suas obras de ficção estão cheias de fontes e de vozes em múltiplas línguas, às vezes em idioma original, às vezes traduzidas diretamente pelo escritor/narrador: francês, tupi, árabe, alemão, quimbumbo, entre outras. Concordamos com Comellas, principalmente porque Mussa, em sua obra ficcional, dá destaque à diversidade linguística, fato que tangencia o debate sobre questões etnocêntricas e diferenças culturais entre os povos, que é, em nossa perspectiva, um grande tema de sua obra.

- O universo árabe e o romance *O enigma de Qaf* (2003-2005)

Ainda às voltas com a tradução dos *Poemas suspensos*, poemas árabes anteriores ao islamismo, Mussa publica, em 2003, um texto crítico intitulado “Virilidade feminina e poesia árabe”. Este texto compõe o livro *Vozes femininas*, organizado por Flora Sussekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo, volume que reúne os trabalhos e depoimentos apresentados no seminário “Vozes Femininas: gênero, mediações e práticas de escrita”, realizado em 2001, na Fundação Casa de Rui Barbosa. O texto de Mussa faz parte de um debate sobre masculino/feminino com relação às donzelas guerreiras, e seu foco é a mulher antes do advento do islamismo. O escritor analisa o papel feminino nas relações sociais naquele momento sócio-histórico, afirmando que, de acordo com as representações da mulher nas histórias míticas, nos anedotários e na própria poesia feita por mulheres, podem-se vislumbrar mulheres “beduínas em plena posse da ‘muru’a’, da virilidade, virtude do homem, ou melhor, do ser humano perfeito” (MUSSA, 2003, p.169).

Também em decorrência da tradução dos *Poemas suspensos*, Mussa publica, em 2004, *O enigma de Qaf*.

Foram anos de estudo, que resultaram nessa tradução [Os Poemas suspensos]. No início desse processo, eu tinha acabado de terminar meu segundo livro (O trono da Rainha Jinga) e, quando tive vontade de escrever alguma coisa minha, não pude escapar àquele estímulo, tão envolvido estava eu com a leitura de dezenas de livros sobre história árabe, a antropologia dos beduínos etc. — indispensáveis para compreender os poemas. O enigma de Qaf surgiu em função da tradução dos poemas suspensos (MUSSA, 2019).

*O enigma de Qaf* foi um marco em sua trajetória literária. Este romance deu visibilidade ao escritor e conquistou leitores não apenas no Brasil, mas em outros países, por meio das suas variadas traduções. Trata-se de um romance composto por narrativas encaixadas, em que se desenvolve uma história central, seccionada em vinte e oito capítulos que correspondem às vinte e oito letras do alfabeto árabe, entrecortada, alternadamente, por excursos (narrativas mais ou menos relacionadas à intriga dominante) e parâmetros (lendas de heróis árabes). A intriga dominante trata do esforço desempenhado por um dos narradores, o Sr. Mussa, para conseguir o reconhecimento do poema “Qafiya al-Qaf” como o oitavo Poema suspenso, digno de integrar, junto dos sete já consagrados, a grande Pedra Preta, suspensa na cidade de Meca. Para tal intuito, o Sr. Mussa reconstitui um percurso de pesquisa que vai desde sua infância, quando seu avô Nagib contava as aventuras de al Ghatash, poeta e herói da Qafiya, sabidas de cor, até a produção escrita do poema em sua idade adulta. O poema “Qafiya al-Qaf” conta as aventuras do herói al-Ghatash, outro narrador do romance, que, movido pelo amor nutrido pela jovem Layla, da tribo Ghurab, atravessa o deserto, enfrentando tribos rivais, oásis de areia, duelos e uma adivinha manca, metaforizada pela figura de um corvo.

Imerso na cultura árabe, o romance *O enigma de Qaf* pode ser lido por diversas perspectivas e áreas de estudo, o que permitiu que fosse premiado e também muito comentado. Trata-se de uma obra plural, em que imperam o duplo, as elipses, os espelhos, os labirintos, a linguagem, a língua árabe, o deserto.

- Novas publicações e republicações (2006-2007)

O processo de tradução de *Os Poemas suspensos* terminou em 2004, mas eles foram publicados somente em 2006. Bem recebida pela crítica, essa tradução também se torna emblemática, pois é a primeira tradução daqueles poemas em língua portuguesa, o que amplia o acesso a tais textos para toda a comunidade falante de língua portuguesa. Alberto Mussa, ao final da publicação, conta como foi o processo de tradução e quais foram suas fontes de pesquisa, afirmando ainda que as dissensões entre as traduções desses poemas se dão em função do próprio estilo elíptico da poesia pré-islâmica – uma característica também marcante em seu livro *O enigma de Qaf*, como citamos anteriormente.

Apesar de Mussa afirmar não ter previsto uma filiação política ao debate sobre o árabe no mundo, se levarmos em conta a proximidade da publicação com os atentados nos Estados Unidos em 2001 atribuídos aos fundamentalistas árabes, essas duas obras juntas, *O enigma de Qaf* (2004) e *Poemas suspensos* (2006), tornaram frequente a presença do escritor Alberto Mussa em debates, feiras culturais e eventos literários e acadêmicos que tratavam de qualquer tema relacionado à cultura árabe. Diversas entrevistas com o escritor versavam sobre as suas raízes familiares árabes e sobre a filiação de sua literatura a um movimento de revalorização do mundo árabe na contemporaneidade. Vale lembrar que nossa dissertação de mestrado tratou, inclusive, desse tema.

Ainda em 2006, Mussa publica *O movimento pendular*, uma obra em que o autor procurou tratar literariamente o tema dos triângulos amorosos, abordando/reescrevendo narrativas dos mais variados lugares do mundo, culturas, épocas e formatos, culminando em um paralelismo com a narrativa “A biblioteca de Babel” (2004), de Jorge Luis Borges. Muitos dos contos incluídos em *O movimento pendular* foram republicados em diversas coletâneas, como veremos nos próximos itens desta seção. Essas republicações demonstram, na nossa visão, a importância de *O movimento pendular* no conjunto da obra do escritor. Também em 2006, Mussa escreve uma crítica na orelha do livro *As religiões do Rio*, obra de João do Rio que faz um levantamento, por meio de entrevistas, das crenças no Rio de Janeiro do século XX. Mussa analisa que essa publicação é essencial na afirmação de uma ampla consciência de brasilidade (MUSSA, 2006e).

Também vale o registro da republicação, em 2007, de um dos contos do livro *Elegbara* (1997), “A mulher vedada”, narrativa ambientada no Morro de Santo Antônio, na cidade do Rio de Janeiro. Nessa narrativa, os acontecimentos sobre a figura lendária da mulher vedada remontam à época da desocupação do morro do Castelo e adjacências. O conto “A mulher vedada” foi republicado na coletânea intitulada *Cenas da Favela: as melhores histórias da periferia brasileira*, organizada por Nelson de Oliveira, e que tem como tema a favela, conforme problematiza o organizador na apresentação do livro:

Por ser o novo inconsciente urbano, ela [a favela] propõe à metrópole em que está inserida e ao imaginário do homem da classe média o seu jogo de sedução e repulsa, compreensão e incompreensão, vida e morte. No plano mítico e simbólico, entre a cidade e a favela parece dar-se o eterno cabo-

de-guerra histórico que sempre houve entre a cultura e a barbárie (OLIVEIRA, 2007, p.14).

A antologia buscava repensar os estereótipos da favela a partir de textos de autores brasileiros, pois, conforme afirma o organizador, no passado houve senzalas, quilombos e cortiços, e as favelas são um fenômeno recente, típico da era industrial e da periferia do capitalismo, pertencendo ao nosso tempo. De fato, estereótipos sobre a favela no Brasil se construíram por variados suportes e textos, principalmente pelas representações artísticas. A coletânea pretendia, então, mostrar a complexidade e a multiplicidade de faces que pode assumir a favela, ou favelas, no plural, como deve ser, já que se trata de um espaço não homogêneo.

- Recontando Machado de Assis (2008)

O ano de 2008 foi instituído como o Ano Nacional de Machado de Assis, e, por conta dessa comemoração, muitos eventos e atividades lembraram o centenário do primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Destacaremos duas participações do escritor Alberto Mussa em publicações que buscaram reler a obra de Machado de Assis: *Um homem célebre - Machado recriado*, organizado pelo editor Arthur Nestrovski; e *Recontando Machado*, organizado por Luiz Antonio Aguiar.

Para *Um homem célebre - Machado recriado*, Mussa escreve o conto “O princípio binário” (MUSSA, 2008b), em que relê o romance *Dom Casmurro*. Por meio do argumento de que Machado de Assis teria se inspirado em fatos reais, já que manuscritos teriam sido encontrados por um filólogo suíço na Biblioteca Central de Zurique, o narrador enreda o leitor com referências cruzadas, duplas. É interessante citar o que seriam as provas, os manuscritos: tratava-se de um caderno de partituras que registrava cantos populares do Brasil, como pregões de ambulantes, pontos de pernada, batucadas, ladainhas, caxambus. Segundo o narrador, não havia letra subscrita às melodias e nem indicação de autor. As peças apenas poderiam ser identificadas pelo número da página, que era correspondente ao capítulo do livro de Machado de Assis.

Já em *Recontando Machado*, Mussa publica “A leitura secreta” (2008), uma releitura de dois contos de Machado: “A causa secreta” e “A cartomante”. Vale destacar que o escritor ficcionaliza a si próprio e também o escritor e acadêmico



Marco Luchesi, assim como promove um debate sobre as variadas formas de se ler e interpretar a obra de Machado de Assis, principalmente pelas elipses e pistas que Machado vai deixando ao longo do caminho. No conto, Luchesi convida o narrador Mussa a fazer parte de um projeto chamado Enciclopédia Machado de Assis, que visava a condensar, em forma de verbete, todo o patrimônio intelectual legado pelo Bruxo. O narrador explica que

Era necessário listar e resumir as obras, enumerar as personagens e caracterizá-las, elaborar um rol de temas e conceitos machadianos, além de catalogar todas as referências históricas, literárias, filosóficas, artísticas e geográficas constantes em seus escritos – fosse uma obra-prima de romance ou a crônica mais despreziosa (MUSSA, 2008a, p. 39).

O desenrolar da história gira em torno da multiplicidade de leituras que se pode fazer para se produzir um único verbete, levando às últimas consequências o conceito de obra aberta, o que traz ao conto um humor bem marcado.

- Entre relatos autobiográficos e ensaios ficcionais (2009)

“Decompondo uma biblioteca”, relato publicado no caderno “Prosa & Verso” do jornal *O Globo* (2009), trata da história pessoal do escritor sobre sua relação com os livros, além de ser, como ele mesmo disse, uma memória sobre a sua formação literária. Este texto foi republicado por diversas vezes, como em 2011, na 17ª edição da Revista Educação em Linha, que se propõe a tratar de assuntos históricos e culturais brasileiros, e cujo slogan é interessante: “Uma revista que mostra como o Brasil se tornou Brasil”. Nessa 17ª edição temos variados textos que dialogam com a obra de Alberto Mussa, como o texto de Alberto da Costa e Silva, além das imagens das gravuras de Debret, entre outros. “Decompondo uma biblioteca” também foi publicado em 2012, na seção Artigos e Resenhas, do jornal Rascunho, além de fazer parte do Apêndice de Os contos completos, volume que seria publicado em 2016.

Ainda em 2009, Mussa publica o “ensaio ficcional” *Meu destino é ser onça*, em que combina pesquisa minuciosa com invenção. Segundo o autor, a dose de ficção, no referido texto, não é modesta. O narrador nos conta que, em torno de 1550, durante a ocupação da Baía de Guanabara pelos franceses, um certo frade católico, chamado André Thevet, andou pelos matos acompanhado de um intérprete,

registrando vários aspectos da natureza americana e da cultura dos indígenas com quem conviveu, a outrora poderosa tribo dos tamoios, como também eram conhecidos os tupinambás do Rio de Janeiro. Entre as informações obtidas pelo frade, destaca-se uma série de relatos míticos, que viriam a formar o maior corpus de mitologia tupi de todo o período colonial, cuja base Alberto Mussa estudou. Cotejando aqueles relatos míticos com as demais fontes dos séculos XVI e XVII, o autor montou um quebra-cabeças que buscava reconstruir o que teria sido o texto original de uma grande narrativa mitológica do povo tupinambá.

Nesse sentido, está nos relatos de Thevet e de Hans Staden, nos escritos do Padre Anchieta, de Cardin, de Gonçalves Dias, e em outras fontes dos séculos XVI e XVII, a massa bruta para a restauração da grande narrativa mitológica dos tupinambás: a épica conta a história completa do universo, das origens ao iminente cataclismo final, passando pelas guerras e pela prática do canibalismo. Segundo Suênio Campos de Lucena (2013), resgatados por Mussa, esses registros têm importância porque nos permitem reflexões não apenas sobre a prática da antropofagia, mas também sobre o *modus vivendi* e *operandi* dos Tupinambás, ou seja, como os índios viviam, pescavam, faziam fogo, recorriam a crenças etc.

Além de restaurá-los, Mussa compara esses registros uns com os outros, citando as visões daqueles cronistas sobre o cotidiano dos indígenas e sobre uma de suas práticas mais controversas e comentadas: o canibalismo. Por meio das comparações feitas pelo narrador, podemos observar como as lendas sobre os índios são abordadas pelo olhar do colonizador, de modo que ficam evidentes que as “verdades” e “mentiras” sobre os tupinambás são apenas construções discursivas, ou seja, são construtos linguísticos que foram legitimados como “verdades” ao longo do tempo. Afirma o escritor:

Quis deixar claro duas coisas: que somos também descendentes dos indígenas, queiramos ou não; e que aquele conjunto de mitos, que eu reuni numa narrativa só, tinha o mesmo valor literário e filosófico das grandes epopeias e mitologias fundadoras dos povos antigos, como o Gêneses, a Ilíada ou o Rig Veda. Até porque todas essas obras existiram muito tempo na forma oral. (...) Se existe alguma obra que deva ser considerada a primeira da literatura brasileira, qualquer que seja o critério, é esse conjunto mitológico. Não estou falando da minha versão, mas das versões indígenas propriamente ditas. Assumir essa obra como patrimônio literário e intelectual é uma forma de diminuir nossa rejeição histórica por esses povos, é uma forma melhor de entendê-los e de entender a história do Brasil. (MUSSA, 2012b).

Nesse mesmo ano de 2009, Mussa republica o conto “A cabeça de Zumbi” no livro intitulado *Questão de pele*, uma antologia organizada por Luiz Ruffato, que reuniu contos sobre o preconceito racial sob uma perspectiva diacrônica. De Maria Firmina dos Reis (1825-1917) a Cidinha da Silva (1967), o livro compreende um século de discussões em torno do racismo, com destaque para textos pouco conhecidos, como “O batizado”, de Cuti, “Eu, um homem correto”, de Murilo Carvalho, e os já clássicos “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, e “Clara dos Anjos”, de Lima Barreto, além da crítica contundente feita na apresentação do livro, escrita por Conceição Evaristo, intitulada “Questão de pele para além da pele”.

A narrativa de Mussa, publicada primeiramente em *Elegbara* (1997), trata de Zumbi dos Palmares, efetuando um cruzamento dos relatos históricos com o mito, reafirmando a multiplicidade dessa figura tão cara para as lutas contra a escravidão. Um ponto interessante do conto de Mussa é o debate entre Zumbi e Ganga Zumba sobre o sentido filosófico da liberdade e da vontade, o que confere à figura de Zumbi uma quebra no estereótipo do africano e do afro-brasileiro, estereótipo que afirma que capacidades intelectuais não lhes competem.

- Outros livros, temas e participações em antologias (2010)

O livro *Samba de enredo: história e arte*, publicado em 2010, em conjunto com o historiador Luiz Antonio Simas, é “uma” história do samba de enredo. O “uma” faz referência aos limites a que os autores aludem logo na apresentação do livro, pois eles não buscam tratar da história do carnaval, nem da história das escolas de samba, nem da história do samba em si, mas sim do gênero “samba de enredo”. Desse modo, o livro faz uma retrospectiva do gênero, desde as suas primeiras aparições, e analisa os primeiros concursos de sambas de enredo, bem como reflete sobre a relação íntima morro/asfalto até os dias de hoje, construindo um denso trabalho de pesquisa para a história da literatura brasileira. O livro debate ainda sobre o conceito de autoria no mundo do samba, que é um tema importante, principalmente porque é um aspecto filosófico que foge aos ditames ocidentais, conforme afirmam Mussa e Simas (MUSSA; SIMAS, 2010a, p.187). A publicação também traz a relação de sambas de enredo escolhidos pelas escolas desde os anos 1939, já que os autores, por questão metodológica, só consideraram os sambas que dispõem de gravações originais. Tal critério se justifica porque o samba

de enredo não é desvinculado da música e nem da voz, como explicam os autores ao falar da importância do estudo das letras de música no Brasil, uma vez que, segundo eles, as letras de música integram um gênero que merece atenção, por ser representativo de nossa produção poética. Mussa e Simas afirmam: “Herdamos grandes legados fundamentalmente orais – indígenas e africanos; e porque nossas raízes ibéricas europeias estão fortemente fincadas na Ibéria Medieval, onde a poesia ainda era cantada” (MUSSA; SIMAS, 2010d, p.9). Nesse rol poético da música brasileira, o samba do Rio de Janeiro constitui, segundo os escritores, uma das mais importantes e originais criações.

Também em 2010 Alberto Mussa republica o conto “A trilogia homérica” na coletânea *Tempo bom*, organizada por Sidney Rocha e Christiano Aguiar, que buscaram reunir 20 nomes da ficção brasileira dos tempos de hoje, escrevendo sobre temas diversos. A narrativa de Mussa, primeiramente publicada em *O movimento pendular*, no ano de 2006, vinculada, portanto, ao tema dos triângulos amorosos e adultérios, cria uma versão do mito de Ulisses, criando a personagem Mécia Vieira, única mulher branca do povoado de Santo André, no papel de uma excêntrica Penélope. O pano de fundo é o ano de 1539, após Martim Afonso passar por São Vicente, durante a famosa expedição que pretendia assegurar a posse da terra aos reis de Portugal, em que colonos, mamelucos e indígenas (entre guaianás, guarulhos, tupiniquins e carijós) foram em busca das minas de prata.

“De canibus quaestio”, que compõe a coletânea *Primos: histórias das heranças árabe e judaica*, publicada em 2010 e organizada pelas escritoras Adriana Armony e Tatiana Salem Levy, faz referência a uma história árabe que proporciona ao narrador tratar da imagem do cão e da analogia do cão com as questões que envolvem o rito do canibalismo. É relevante destacar o momento em que o narrador (o escritor Mussa ficcionaliza a si mesmo novamente) promove um debate acerca do conceito de barbárie relativo aos indígenas brasileiros, retratados em sua obra anterior, *Meu destino é ser onça*. Também vale o destaque ao debate sobre a origem do homem no mundo e à provocação final do narrador, ao afirmar que “as boas histórias são aquelas totalmente baseadas em fatos reais” (MUSSA, 2010c, p. 69).

- Novo romance e participações no jornal *Rascunho* (2011 a 2012)

Em 2011, Mussa publica o romance *O senhor do lado esquerdo*. Este é um dos romances do “Compêndio mítico do Rio de Janeiro”, como comentamos anteriormente. Nessa narrativa, Alberto Mussa trata a cidade não apenas em sua geografia, ambientando ações no porto, nas ruas do centro, na casa da Marquesa de Santos, na Floresta da Tijuca e no Morro de Mangaratiba, mas principalmente por meio de um delineamento da mitologia africana, afrobrasileira e carioca, como bem frisou Alcir Pécora (2018). Segundo Pécora, a mitologia tratada por esse romance pode ser pensada como um híbrido de feitiços e poderes ocultos gestados por negros da África e do Brasil durante o período colonial.

De 2011 a 2015, Mussa registra colaborações críticas no jornal *Rascunho*, uma importante publicação voltada para a área de literatura e cultura. Como são muitos textos, não poderemos tratar de todos neste momento, e, por isso, selecionamos alguns para comentar. Um dos primeiros textos publicados foi “Me convençam” (MUSSA, 2011e), em que o escritor condena o racismo presente na obra de Monteiro Lobato e também a ação do governo em distribuir os textos de Lobato gratuitamente nas escolas. Mussa é categórico ao afirmar que o problema não é a obra em si, mas o direcionamento na escola pública dos textos de Lobato para crianças de 8, 9 e 10 anos, pois o preconceito racial explícito nos textos, argumenta o escritor, torna a obra de Lobato, inclusive, contrária aos direitos fundamentais da criança, conforme legislação em vigor. O escritor usa três linhas de raciocínio bem detalhadas, elencando argumentos para demonstrar como o Brasil ainda é um país profundamente racista, principalmente porque seu povo e suas instituições ainda acreditam no mito da democracia racial. Vale reproduzir as palavras finais de Mussa:

Faz tempo que chegou a hora de acabar com essa condescendência, com esse jeitinho, com essa moleza, com essa coisa morna de achar que discutir racismo no Brasil é bobagem, que vamos acabar virando americanos (como se nos outros aspectos não fosse precisamente esse o desejo da maioria das pessoas), que os negrinhos e negrinhas não vão ficar chateados, não vão se ofender, que eles sabem que todo mundo gosta deles, que essa história de burrice, de feiúra, de inferioridade é mais por força do costume, é só um modo antigo de falar, meio casual, meio acidental, não por querer. Me convençam que uma criança negra lendo uma passagem racista de um dos livros do genial Lobato não vá se sentir vexada, discriminada, constrangida. Me convençam que livros como esses não violam a integridade psíquica e moral da criança — que somos, por lei,

obrigados a proteger. E uma criança — índia, negra ou branca — está acima de qualquer escritor. Está acima de qualquer literatura (MUSSA, 2011e).

Também vale mencionar o nome da seção que Mussa começaria a escrever no jornal *Rascunho*: “Manual do Garimpo”. Nessa seção, Mussa publicou aproximadamente 30 artigos, em que dava ênfase à obra de autores que considera bons escritores, mas que foram esquecidos na atualidade, ou mesmo a textos que, embora de autores canônicos, não tiveram grande popularidade em sua época. Aqui, interessa-nos citar que, nessa seção, o escritor, por variadas vezes, aborda diretamente ou tangencia questões da cultura africana, afrobrasileira ou indígena. Um exemplo é o texto “Coleção autores africanos”, em que Mussa lamenta o fim de um projeto editorial da Editora Ática, que publicou 27 volumes de autores africanos e se encerrou nos anos 90. Afirma o escritor: “para quem compreende a literatura como um método de viver muitas vidas no tempo de uma, é desnecessário explicar por que é tão importante transpor as barreiras impostas pela nossa etnocentricidade” (MUSSA, 2014b).

Ainda em 2012, Mussa elabora um comentário crítico para a publicação do quarto volume de *As mil e uma noites*, que, pela primeira vez, foi traduzido diretamente do árabe, por Mamede Mustafa Jarouche, que desenvolve um trabalho minucioso e importante, principalmente pelo destaque que esse livro tem no âmbito da cultura universal. O comentário de Mussa direciona-se para aqueles que ainda hoje tentam apontar as “fontes” das histórias de *As mil e uma noites* e retirar dos árabes o mérito por essa coleção de contos. Mussa provoca:

É curioso que esses mesmos sábios nunca tenham se preocupado em encontrar as fontes árabes de clássicos como o Decamerão, a Divina Comédia, O Poema de El-Cid, o Livro do Conde Lucanor e mesmo Robinson Crusóé – todos eles recheados de histórias, argumentos e ideias preexistentes na literatura árabe (MUSSA, 2012c).

Segundo Mussa, realmente houve um livro persa das Mil noites, que se perdeu, e antes dele um livro árabe Mil noites, sendo que pouco resta de seus manuscritos. Ambos os livros trazem a célebre contadora de histórias que tenta adiar a sua morte. Mas, afirma Mussa, não é dela a primazia por esses feitos, pois os velhos contos beduínos, que circulavam séculos antes, narram casos de condenados à morte que se salvavam contando histórias extraordinárias. Mussa

analisa que “há nisso uma teoria bem sutil: a de que a vida humana só é comutável com a ficção; que o homem é, portanto, sua narratividade” (MUSSA, 2012c, Verso da capa da publicação).

- Interesse pelo conto e um novo romance (2013 a 2014)

Em 2013, Mussa publica com Stéphane Chao o *Atlas universal do conto*, em que dá destaque ao conto enquanto “unidade narrativa primordial”. Concebido como uma enciclopédia, o Atlas representa uma diversidade de épocas, línguas e países, e, como afirmam os autores, “pode ter um único volume ou uma infinidade” (MUSSA; CHAO, 2013e, p.11). Mussa e Chao explicam a diferença entre as versões escritas de obras da tradição oral e os textos considerados tributários da “civilização do escrito”, destacando que estes últimos seriam os contos que o projeto do atlas pretendia abranger nas suas quatro seções: antigos, medievais, século XIX e século XX. Esta coleção é valiosa não apenas pela seleção e tradução dos textos, mas também por oferecer ao leitor comentários críticos sobre os contos publicados, bem como sobre os escritores e os contextos históricos e sociais em que o texto foi engendrado.

Nesse mesmo ano de 2013 temos a publicação da segunda edição do romance *O enigma de Qaf*, prefaciada pela professora emérita da USP Walnice Nogueira Galvão. Além do prefácio, esta edição conta com um pós-escrito elaborado pelo escritor, em que ele analisa não apenas a sua trajetória literária, mas também os seus interesses e o modo como se tornou escritor. “Como escrevi *O Enigma de Qaf*” é uma homenagem a este romance, que, conforme Mussa afirma, lhe deu um método, uma marca, um público. Vale citar um trecho em que Mussa nos conta sobre o impacto dos poemas pré-islâmicos em sua carreira: “depois de ler aqueles primitivos árabes, compreendi o que tanto me fascinava nos mitos da África e da América indígenas: a experiência radical da alteridade. Tomar o lugar do Outro, ser o Outro – pela via da literatura (MUSSA, 2013b, p. 261).

Ainda em 2013, Mussa publica a segunda edição do romance *O senhor do lado esquerdo*. Trata-se de um projeto da editora Record de republicar suas obras, porém agora com a inserção de prefácios e posfácios elaborados por críticos especializados, formando uma fortuna crítica já própria para seus textos. Nesse caso, o professor de Literatura Comparada da UERJ, João Cezar de Castro Rocha,

elabora um posfácio intitulado “Miniatura e laboratório: a casa das trocas e o Brasil” (ROCHA, 2013), em que analisa a obra de Mussa por meio do conceito de transculturação, que pressupõe o processo de mão dupla nas trocas culturais. Para Rocha, a “Casa das Trocas” pode se converter em um laboratório que faz o leitor refletir sobre a cultura carioca e a própria civilização brasileira.

Em 2014, Mussa publica *A primeira história do mundo*, cuja trama baseia-se no primeiro homicídio ocorrido do Rio de Janeiro, no ano de 1567, apenas dois anos após a sua fundação, que aconteceu em 1565. A vítima, Francisco da Costa, um serralheiro pobre, casado com a mameluca Jerônima Rodrigues, foi encontrado morto com 7 (ou 8) flechadas. As autoridades interpretaram o acontecido como um crime passional, e dez homens foram considerados suspeitos, parte significativa da população naquele momento, já que a cidade contava com pouco mais de quatrocentos moradores. Com um narrador participativo, o romance evoca o mito das mulheres sem marido, as Amazonas, guerreiras que não admitiam homens em seu convívio, exceto para a procriação – um mito bastante presente nas culturas indígenas americanas, como podemos ver, inclusive, nessa obra de Mussa.

- Prefácios e conferências (2015)

Em 2015 Mussa republica o conto “O enredo circular” na *Revista tempo brasileiro – literatura e matemática*, volume organizado por Ubiratan D’Ambrosio, professor de matemática da Unicamp, criador da etnomatemática, e Marco Luchesi, professor da Fiocruz, onde trabalha a favor do diálogo entre poesia e matemática. Nessa edição de número 200, a revista teve como objetivo problematizar o falso abismo que separaria o pensamento humanístico da matemática, com textos das mais diversas abordagens. O conto de Mussa trata do tema do adultério por meio do debate em torno da linguagem e da interpretação, de padrões formais e sistemas linguísticos de escrita. No conto, o momento histórico faz referência ao reinado de Shi Huand Di, considerado o primeiro imperador da China unificada, e que viveu na época de 260 a.C. a 210 a.C.

Também em 2015 Mussa publica o conto autobiográfico “Laranjas, tangerinas” na coletânea *O meu lugar*. “Laranjas e tangerinas” evidencia algumas referências culturais do escritor quando este relata a sua relação com o Grajaú, bairro da cidade do Rio de Janeiro, em que passou boa parte de sua vida. Sobre esta publicação,



vale o que mencionaremos no próximo tópico sobre a construção da imagem do escritor.

É interessante mencionar que, ainda em 2015, o escritor Alberto Mussa faz uma “breve leitura” de *A República dos Sonhos*, de Nélida Piñon. Trata-se do prefácio da edição comemorativa de 30 anos desse romance que marcou a literatura brasileira, não apenas pelos prêmios que recebeu, mas pela fortuna crítica que acumulou e, principalmente, pelos leitores que ainda hoje se emocionam com a saga de Madruga, Eulália e Venâncio, narrada por Breta. Intitulado “A emersão de Atlântida”, o texto de Mussa envereda por uma análise das possíveis camadas de leitura que o romance desenvolve, além dos temas que a obra de Nélida Piñon aborda diretamente. Mussa também propõe leituras críticas da sua própria obra, aproximando-se do romance de Piñon por afinidades literárias e temáticas.

Mussa inicia seu texto comentando sobre as características do gênero romance, suas origens, seu veio ocidental, não oral, e, principalmente, uma essência que ele chamou de “literatofágica”. Isto é, segundo Mussa: o romance teria uma liberdade de tom que lhe permite incluir e misturar diversos outros gêneros, como o aventureiro, o cômico, o trágico, o épico, o erótico, a fantasia e o próprio mito, além de absorver outras áreas de conhecimento, como a filosofia, a geografia, entre outros. Por essa característica, “a ficção romanesca passou a ser capaz de abarcar todos os aspectos de uma vida humana, de uma época ou de um lugar – tendendo, assim, a se constituir em narração total” (MUSSA, 2015a, p. 8). Essa explicação de Mussa sobre o gênero romance converge para a afirmação de que *A República dos sonhos* é um dos textos seminais da cultura ocidental e, por isso mesmo, fecundo de sentidos. Trata-se de “um romance total, um romance perfeito”, nas palavras de Mussa.

Vale salientar a análise que o escritor elabora sobre o que parece ser o escopo principal da narrativa de Piñon: a dimensão mítica, já que a polifonia empreendida no romance realiza cruzamentos de núcleos e histórias diversas e bem articuladas geometricamente, segundo Mussa. “Não é narrativa circular, nem em espiral; mas caleidoscópica. Os temas, os conflitos nunca são completamente resolvidos. O leitor tem a forte sensação (que se confirma) de que permanece sempre alguma coisa oculta” (MUSSA, 2015a, p. 9). O prefaciador avança nas camadas de leitura do romance e afirma que a emolduração do quadro da imigração europeia para o Brasil no período compreendido entre o final do século XIX e início

do século XX é a mais perceptível e também a que demanda maiores debates sobre o romance, principalmente porque, naquele momento, o Estado brasileiro estava influenciado pelas várias teorias raciais “científicas” que, inclusive, financiaram a vinda de imigrantes para o Brasil. Mas não se tratava de qualquer imigrante, como sabemos. Afirma o escritor que se tratou, de fato, de “um programa, um projeto de embranquecimento da população – já que as mencionadas teorias raciais consideravam negros e índios, e seus respectivos mestiços, menos aptos, moral e intelectualmente, à civilização” (MUSSA, 2015a, p. 12).

Nesse sentido, Mussa argumenta que o romance de Piñon não apenas compõe um painel sobre a imigração europeia, mas também ilumina a forma como foi e ainda é tratada a questão racial brasileira. Este é um tema caro ao escritor Alberto Mussa, como vimos ao longo desta pesquisa. Ainda no prefácio, destacamos a análise que Mussa faz da personagem Odete e o seu paralelismo com a noção de ancestralidade, elemento fundamental na constituição da pessoa. Também vale citar que Mussa faz uma longa digressão sobre a origem cigana do personagem Venâncio; sob esse prisma, Mussa afirma que o livro de Nélide Piñon é “um belo elogio do direito à etnicidade” (MUSSA, 2015a, p. 18). Além disso, Mussa destaca outros grandes temas que podem ser apontados na obra de Piñon, como identidade nacional, memória individual e coletiva, função da literatura para com o patrimônio cultural, sexualidade feminina, reelaboração de mitos, ancestralidade, e a ideia de que “o homem é o que ele próprio narra” (MUSSA, 2015a, p.26).

Ainda em 2015, Mussa realiza uma conferência na Academia Brasileira de Letras (ABL) intitulada “A variável trágica: principais linhagens do conto carioca”, que faz parte do ciclo “O Rio de Janeiro na literatura”. Mussa preparou uma explanação sobre as quatro linhagens mais presentes na história do conto carioca: 1) o drama, o sentimentalismo, uma vertente que não aborda com tanta ênfase a cidade em si e, talvez por isso, seja menos recorrente; 2) a linhagem cômica, que trabalha o viés humorístico em espaços diversos da cidade e com personagens típicos da cidade do Rio de Janeiro; 3) a linhagem que vê a cidade como perversora, como centro de sedução, promovendo o adultério e o amor proibido, desenvolvendo a ideia de uma cidade corruptora dos costumes, principalmente das pessoas que vem do interior para a cidade; e, por fim, 4) a linhagem que trata da periferia da cidade, da violência que está às margens da cidade.

Após ter mapeado essas linhagens com exemplos de escritores e obras, Mussa argumenta que o conto carioca percebeu e representou a cidade do Rio de Janeiro, a qual, desde muito tempo, se construiu enquanto cidade promovendo um apaziguamento das tensões, fato que se reflete na literatura por um abrandamento do aspecto trágico, o chamado “jeitinho”, aquela maneira de lidar com as situações a partir da “malandragem”. Muitos exemplos são dados pelo escritor para confirmar sua hipótese, como o golpe da maioria de Dom Pedro II, que assume o poder por meio de um “desvio”, para pacificar as revoltas que estavam ocorrendo no período regencial; além do chamado “café carioca”, que é batizado com água para tornar a bebida mais suave. Mussa também cita o “picadinho carioca”, em que a carne é cortada para que se tenha menos trabalho para comer.

Outro exemplo a que Mussa dá destaque é o lundu, música de base africana, porém realizada com instrumentos europeus e a partir de uma metrificação portuguesa. Segundo Mussa, o lundu é uma desafricanização do batuque, do samba do terreiro, já que era uma forma musical africana produzida na cidade, e, por isso, mais branda. Mussa explica que, diferentemente da área rural, onde era mais fácil fazer o batuque, pois os escravizados ficavam longe da casa grande, na cidade muitos dos espaços eram públicos. O mesmo ocorreu com o chamado “partido alto”, que também deriva do batuque africano, porém realizado por músicos com especialização em flauta e instrumentos de corda, entre outros, músicos que buscavam incorporar a música europeia. Juntam-se a esses exemplos a capoeira carioca e o gurufim. Sobre a capoeira carioca, Mussa cita que se trata de uma luta aparentemente menos agressiva, que tinha por pressuposto iludir o seu adversário pela negação, pelo amolecimento da marcha do soldado, pelas regras da luta. Já o “gurufim” é um tipo de velório em que se vê uma festa, com música, canto e dança, algo tipicamente urbano e carioca, mas que traz em si um elemento essencialmente trágico, que é o momento da morte. Assim, a cidade do Rio de Janeiro, segundo Mussa, abranda tensões. Mussa finaliza a sua fala citando a forma com que Machado de Assis captou a cidade. Para Mussa, o princípio básico da literatura machadiana é o abrandamento das tensões por meio da ironia, que se expressa simbolicamente na estrutura interna da narrativa e não por meio de tipos urbanos e quadros pitorescos.

Conforme informamos, Alberto Mussa contribuiu ativamente com o *Jornal Rascunho* até 2015. Vale destacar que um dos últimos textos que Mussa publicou

nesse jornal foi “O rei de Keto”, publicado na edição 178 do Rascunho, em fevereiro de 2015. Este texto destaca o segundo volume da trilogia romanesca *Alma africana*, de Antônio Olinto, escritor e acadêmico da ABL. Diz Mussa que o romance de Olinto “permite viver o experimento indispensável da alteridade” (MUSSA, 2015e), por meio de inúmeras cenas, figuras, personagens e tempos. Esta publicação se vincula a uma outra conferência proferida pelo escritor na Academia Brasileira de Letras: “O africano Antônio Olinto”, que fez parte do ciclo de palestras intitulado “África: olhares ficcionais na ABL”, que ocorreu em junho de 2015. Na conferência, Mussa destacou como o africano foi representado no romance brasileiro desde o século XIX, além de analisar como Antônio Olinto insere, efetivamente, a África em seus romances.

- Pensando o Brasil e o escritor José de Alencar (2016)

Em 2016, Mussa participou do primeiro debate do ciclo “Literatura entre discursos – pensando o Brasil”, promovido pela Casa de leitura Dirce Cortes Riedel, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O evento contou também com a presença do economista e pensador Carlos Lessa e do professor João Cezar de Castro Rocha, da UERJ. O escritor Alberto Mussa direcionou a sua fala para a importância da obra de Alencar, não apenas por ser o primeiro grande romancista brasileiro, mas porque, na visão de Mussa, Alencar tentou produzir algo muito ousado: descolonizar o Brasil, sob o ponto de vista estético e literário. O exemplo máximo dessa descolonização, segundo Mussa, foi o romance *Ubirajara*, publicado em 1874, em que não há nenhuma personagem europeia, além de *Ubirajara* representar a tentativa de Alencar de incorporar à sua ficção a pré-história brasileira, não apenas com a originalidade linguística, mas também com relatos históricos e míticos. Mussa argumenta que o grande feito de Alencar foi utilizar elementos antropológicos para criar uma etnia ficcional, fato que pode ter sido não intencional, segundo Mussa, mas que tem valor inestimável para a obra ficcional de Alencar.

Mussa assinala ainda a sua admiração pelo romance *Ubirajara* porque, em sua visão, esse romance inaugura uma vertente na literatura brasileira, na medida em que esta obra de Alencar pode ser considerada um marco na construção de uma certa imagem de Brasil. Aliás, o escritor José de Alencar, na perspectiva de Mussa, é o primeiro escritor brasileiro a incorporar em sua ficção experiências brasileiras que

não são ocidentais, pois, para o projeto de Alencar, a história do Brasil não começou em 1500.

No mesmo evento, Mussa analisou a obra de Machado de Assis e o que ele chamou de “variável trágica”, retomando a conferência proferida na ABL no ano anterior. Mussa citou os estudos do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, cuja obra, reconhecida internacionalmente, apresenta e discute o movimento de descolonização do pensamento no Brasil. Mussa assinala que é preciso descolonizar o nosso pensamento, e que a literatura tem um significativo papel nesse processo, pois, afinal, segundo o escritor, uma das funções da literatura é fazer com que nos aproximemos do outro. Assim, a experiência da alteridade é o grande ideal humanista, buscando, de acordo com a explanação do escritor no debate, conhecer e compreender o outro, viver a experiência do outro. “Talvez a única forma de viver essa experiência de forma intensa seja por meio da literatura” (MUSSA, 2016a).

Ainda em 2016, Mussa realiza a apresentação da obra de Bruno Filippo, intitulada *Por quem as rosas falam e outros ensaios sobre samba e carnaval*. Livro de ensaios ligado ao mundo do samba e carnaval carioca, temas presentes na vida e obra do escritor Alberto Mussa, como vimos. Mussa ressalta a obra como polêmica e provocadora, que alia as duas áreas fortes de Filippo: a síntese do jornalista com a argúcia analítica do sociólogo. Também em 2016, saem *Os contos completos* (MUSSA, 2016e), uma reunião das narrativas curtas do escritor, as quais, segundo a nota prévia de Mussa, podem ser lidas de maneira autônoma; ou seja, mesmo que o texto tenha sido publicado em um romance, trata-se de uma história com vida própria, independente de seu contexto. Afirma o escritor:

Só não saberei se as novas versões estão melhores que as originais. Suponho sejam apenas variantes de uma mesma narrativa, como cada mito é a recriação de um mito anterior. Não compartilho dessa obsessão ocidental pelo texto crítico, pela lição autêntica ou definitiva. Não acredito, na verdade, no conceito de autoria. Toda história é, no fundo, uma versão de outra. A literatura inteira pode caber num livro. Em todo livro estão os contos completos (MUSSA, 2016e, p.8).

- Uma nova experiência: a de jurado do Estandarte de Ouro do Desfile das Escolas de Samba no RJ (2017 a 2018).

Em 2017, Mussa publica o romance *A hipótese humana*, que faz parte do “Compêndio mítico do Rio de Janeiro”. Como ela não foi abordada neste estudo de forma mais detalhada, vale comentá-lo rapidamente. A narrativa se passa em 1854 – ou seja, *A hipótese humana* é o livro do século XIX –, no aprazível subúrbio do Catumbi, onde um crime acontece e uma investigação começa. Tito Gualberto é chamado para solucionar o caso: a invasão da chácara e o assassinato de sua prima Domitila. Tito tem origem familiar e social movediça, além de se mostrar como um grande sedutor, sinuoso, perspicaz e um arguto capoeira. Ele era um agente secreto da polícia, como era a maioria dos capoeiras da época, conforme afirma o narrador. É por meio desse personagem marginal que conseguiremos adentrar nos meandros mais obscuros da cidade, pois Tito Gualberto, como figura movediça que é, tem a capacidade de circular pelos mais diversos espaços da sociedade, e tal característica permite ao leitor uma outra visão da cidade do Rio de Janeiro da época.

Também em 2017, Mussa participou ativamente da 15ª Festa Literária Internacional de Paraty. No evento, esteve em mesas de debate, no Café literário, numa roda de samba, em palestras, acabando por fechar a programação principal com a leitura de um trecho de seu livro predileto, na sessão “Livro de cabeceira”. Mussa deu destaque à mitologia indígena ao ler “A lenda de Jurupari”, do escritor indígena Maximiano José Roberto. Antes da leitura, Mussa afirmou: “o livro que vou ler é um dos mais importantes da história da literatura brasileira, mas não está em nenhuma das histórias da literatura brasileira. Isso porque foi escrita por um índio” (MUSSA, 2017e).

Ainda em 2017, o escritor é convidado para fazer parte do grupo de jurados do prêmio do Estandarte de Ouro, promovido pelos jornais *O Globo* e *Extra*, que se encarrega de avaliar itens relacionados ao desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. Desde então, Mussa realiza esta atividade. Para o escritor, a premiação não busca apontar vencedores, mas ser um espaço de reflexão e diálogo constante com as escolas de samba. Um exemplo é a crítica efetuada por Mussa no debate do júri do prêmio após os desfiles do Grupo Especial de 2018, em que o escritor avalia a forma como a União da Ilha tratou do enredo na avenida:

Existe também uma falta de compreensão em relação às culturas indígenas. No caso da Ilha, em um tripé aparecia Tupã. Isso é uma concepção tão velha e errada... Tupã nunca foi deus em cultura indígena brasileira. Foi o nome escolhido por Manuel da Nóbrega para traduzir a ideia de deus pros índios. Tupã é uma entidade que aterroriza, que castiga, é irritadíssimo, é a entidade do trovão. Há 50 anos se fala em Tupã com o estereótipo de deus, os carnavalescos não podem mais reproduzir isso (MUSSA, 2018e).

Sobre esse tema, o escritor Alberto Mussa, em entrevista, avalia a importância da mitologia para o carnaval carioca e para as escolas de samba:

Até os anos 60, as escolas contavam mitos que não eram delas, que estavam na historiografia oficial. Depois disso, elas passaram a falar de si próprias. É inegável a importância dos enredos afros para as comunidades negras, traz um sentimento de pertencimento para elas. Quando elas falam dos mitos de Omolu, Xangô e Iemanjá, ou de figuras históricas como Tereza de Benguela e Rainha Ginga, estão falando de si próprias. Além disso, o carnaval ainda ajudou a difundir uma série de mitos brasileiros, como os indígenas. Muita gente conhece a lenda de Maíra por causa do samba do Martinho da Vila (“Raízes”, do carnaval de 1987). Isso incorpora esses mitos à literatura brasileira, já que o samba-enredo é um poema épico (MUSSA, 2019a).

Relacionando o tema do samba de enredo à formação do escritor, Alberto Mussa realiza a apresentação da obra de Afonso Borges, *Olhos de carvão*, publicada em 2017. Mussa destaca o verso de Noel Rosa que diz “ninguém aprende samba no colégio” e acrescenta: “nem samba, nem literatura. Literatura é sobretudo vivência. Só depois de um profundo mergulho em livros é que se pode esperar a emergência de um autor, em poesia ou prosa. Escritor é apenas o leitor que escreve” (MUSSA, 2017f, p.6). Tal análise sobre Afonso Borges reverbera no entendimento da imagem do próprio escritor Alberto Mussa, que, como analisamos no primeiro capítulo, destaca, em sua formação, a erudição. Mussa finaliza sua crítica enaltecendo a formação do escritor Afonso Borges:

A linguagem, sempre poética, resvalando do plano real para o simbólico, dá aura singular à abordagem do assunto, que muitas vezes não passa de um flagrante, mais próximo da crônica que do conto tradicional. Outro trunfo de Afonso é saber mesclar linhas narrativas, alternando tempo ou espaço — técnica muito difícil de executar em dimensão tão curta, que se assemelha aos dribles do futebol de salão. O leitor certamente encontrará outros méritos neste *Olhos de Carvão*, porque se trata de algo muito original, obra de um autor que — por sua vasta cultura — soube encontrar a sua própria voz (MUSSA, 2017f, p.6).

Em 2018, Mussa publica *A biblioteca elementar*, último romance do “Compêndio mítico do Rio de Janeiro”. A trama, que se passa em 1733, dá destaque aos ciganos, aos mouros e aos cristãos-novos, bem como ao modo como eles se instalaram no Rio de Janeiro de um Brasil setecentista, cujas leis eram reguladas pelas Ordenações Filipinas, anteriores ao moderno código penal do Império. Afirma o narrador no capítulo 7, sobre as Ordenações Filipinas: “O narrador afirma ainda que, naquela época, havia especial perseguição aos considerados de raças infectas: africanos, crioulos, pardos, mulatos, cabras, caboclos, mamelucos, índios, judeus, mouros, gentios, ciganos” (MUSSA, 2018a, p. 78). Como vemos, *A biblioteca elementar* desenvolve um tema que perpassa todo o “Compêndio”.

Pela publicação de *A biblioteca elementar*, Mussa concorreu, em 2019, ao prêmio “Faz a diferença”, na categoria Segundo Caderno/Livros, devido ao fato dessa obra ter figurado em diversas listas de melhores livros do ano de 2018. Esta premiação está em sua 16ª edição e é uma iniciativa do jornal O Globo, em parceria com a FIRJAN (Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro), que buscam reconhecer o trabalho, a dedicação e o talento de brasileiros que serviram de inspiração nas mais diversas áreas.

- Projetos em desenvolvimento (2019 e 2020)

Em 2019, Mussa foi curador da edição brasileira de *O mundo se despedaça* (MUSSA, 2019d), de Chinua Achebe, escritor africano que buscou retratar os efeitos da colonização e da colonialidade europeia empreendida no continente africano. *O mundo se despedaça* conta a história do guerreiro Okonkwo, da etnia igbo, estabelecida no sudeste da Nigéria. Okonkwo, um dos principais opositores dos missionários brancos, precisa encarar a desintegração da vida tribal e de tudo que conhecia até então. Esta obra foi publicada em 1958, dois anos antes da independência da Nigéria, e traduzida para mais de quarenta idiomas. Em entrevista com a TagLivros, editora responsável pela publicação, Mussa analisa, a partir da narrativa de Achebe, de que forma enxerga a relação entre História e a construção de uma identidade nacional:

Ser é lembrar. Identidade é memória. Isso vale tanto no plano individual quando no social. Um dos problemas brasileiros mais graves é justamente o ponto de vista europeu, que caracteriza as camadas mais bem-sucedidas



da população. Elas pensam o país ainda como uma colônia. Outro dia, ao comprar um Atlas Histórico do Brasil, me revoltei quando vi que o primeiro mapa do livro era o de Portugal, o mapa da formação do estado português! É assim que muitos ainda enxergam a história brasileira (MUSSA, 2019d).

Também em 2019 Mussa faz a apresentação da obra *Vem Pro Bola, Meu Bem! - crônicas e histórias do cordão da bola preta*, organizada por André Diniz e Diogo Cunha. O livro reúne a história do Cordão da Bola Preta, o bloco de carnaval que teve origem nos salões e ganhou as ruas, chegando a arrastar pelos caminhos da cidade mais de dois milhões de foliões. Trata-se de uma publicação em homenagem aos 100 anos do bloco, cuja história ressoa a própria história da cidade do Rio de Janeiro, como ressaltam os organizadores. Mussa realiza uma importante conexão do conceito de rua (que faz parte de sua imagem como escritor, como vimos) com o destino do bloco, ao afirmar que

A história do Cordão do Bola Preta é a descida, o abandono, a libertação dos salões. O Bola Preta é a abertura das comportas. O Bola Preta não é o Cacique nem o Bafo. Não é o Canários nem a Flor da Mina. O Bola Preta traz inscrita em si a marca dos que nascem para um destino e optam por outro. O Bola Preta só passou a ser quando atendeu, ou sucumbiu, ao chamado da Rua. André Diniz e Diogo Cunha – esses dois cracaços que entendem tudo de cultura carioca – não podiam ter escrito e organizado livro tão oportuno, num momento em que parte da sociedade brasileira revela desejo tão nefasto de voltar a se trancar nos salões (MUSSA, 2019b, p.4).

Ainda ligado ao samba e carnaval, o escritor afirma que tem interesse em escrever um romance sobre um desfile da escola de samba Floresta do Andaraí, ocorrido em 1961. Segundo ele, a trama vai se passar entre Andaraí, Grajaú e Tijuca, e envolve o jogo do bicho, as religiosidades populares, o ambiente das antigas escolas de samba e, naturalmente, mitologia, assassinatos e adultérios. Há ainda um outro livro já iniciado, segundo Mussa, que será um ensaio sobre os mitos do roubo do fogo e se chamará *A origem da espécie*. Mussa assinala que

[O roubo do fogo] é a história mais antiga que ainda se conta sobre a face da terra. E a partir dessa constatação inicial surgem outras questões: origem da noção de humanidade; origem das instituições sociais; a emergência do adultério como grande conflito humano; a origem da opressão contra a mulher; a vocação etnocêntrica da espécie humana; a tragédia da civilização; o equívoco da ideia de “progresso”. O tema mais polêmico, me parece, é sobre a origem da própria linguagem, que me parece já existir desde o *Homo erectus* (MUSSA, 2018c).

Na mesma entrevista, o escritor Alberto Mussa comentou que deseja escrever um romance que poderá se chamar *Análise do mapa de Lourenço Cão*, que desmembrará um assunto já abordado em *A primeira história do mundo*: as lendas que rondam a figura de Lourenço Cão – “amigo dos indígenas” –, cujo mapa escondido revelaria o roteiro das minas de ouro, prata e esmeraldas, situadas em um reino povoado apenas por mulheres.