



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

João Olinto Trindade Junior

Discursos contra-hegemônicos na obra de José J. Veiga e Mia Couto

Rio de Janeiro

2019

João Olinto Trindade Junior

Discursos contra-hegemônicos na obra de José J. Veiga e Mia Couto



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.

Orientador: Prof. Dr. Flavio García Queiroz de Melo

Rio de Janeiro

2019

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

T833 Trindade Junior, João Olinto.
Discursos contra-hegemônicos na obra de José J. Veiga e Mía Couto /
Olinto Trindade Junior. - 2019.
160 f.

Orientador: Flavio García Queiroz de Melo.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Veiga, José J. (José Jacinto), 1915-1999 – Crítica e interpretação –
Teses. 2. Couto, Mía, 1955- Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura
comparada – Brasileira e moçambicana – Teses. 4. Literatura comparada –
Moçambicana e brasileira – Teses. 5. Análise do discurso literário – Teses.
6. Pós-colonialismo na literatura – Teses. 7. Intertextualidade – Teses. I.
García, Flavio, 1982-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

Assinatura

Data

João Olinto Trindade Junior

Discursos contra-hegemônicos na obra de José J. Veiga e Mia Couto

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.

Aprovado em 24 de setembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flavio García Queiroz de Melo (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a. Dra. Maria Geralda de Miranda
Centro Universitário Augusto Motta

Prof^a. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Luciana Morais da Silva
Faculdade Unyleya

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese à minha esposa, Geruza, e ao meu filho, Leonardo, pelo apoio incondicional até nos momentos mais difíceis desse trajeto.

AGRADECIMENTOS

A Deus, de maneira incondicional, pelo amparo e sustentação ao longo desse curso.

À minha companheira, confidente, amiga e, principalmente, esposa Geruza, a qual tem estado ao meu lado ao longo de toda essa jornada.

Ao meu filho, Leonardo, nascido no decorrer desse empreendimento. Aprender a ser Pai em meio a tantos acontecimentos tem sido uma das maiores experiências da minha vida.

Ao meu orientador, Flavio García, o qual, ora ativamente, ora pelo seu exemplo, incentivou-me a buscar uma vida acadêmica plena. E, principalmente, por ser o tipo de pesquisador que eu precisei conhecer. E pela paciência, também.

Aos meus pais, João e Adiméa, por coisas que eu não saberia como começar a relatar.

À minha amiga Luciana, com a qual pude contar em diferentes situações.

Aos meus irmãos Dircelene, Marcelo, Darlene, Lauro e Viviane, e também aos meus sobrinhos – do meu sangue e da minha alma – por todo o apoio, confiança e, principalmente, crença nas minhas expectativas.

Aos meus amigos Wladimir, Daysi e Robert, pelo apoio e pela compreensão devido às excessivas ausências.

Ao meu amigo David, que me auxiliou com a tradução do resumo da tese para a língua inglesa.

Aos meus amigos, amados, companheiros, colegas – da vida e da profissão – que por motivos diversos, associados às escolhas feitas no decorrer desse curso, fizeram parte da minha vida.

À Igreja Emanuel e seus membros, pelo apoio e pelas orações.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ pelo acompanhamento durante esse longo processo.

À professora Regina Michelli pela sua preocupação, envolto em uma simpatia e carisma naturais.

Agradeço às professoras Shirley Carreira, Marisa Gama-Khalil, Maria Geralda de Miranda e Luciana da Silva por participarem da minha banca.

À toda pugna, inquietude, consternação e óbice experienciados nos mais diferentes momentos, pois contribuíram para me tornar mais resiliente.

RESUMO

TRINDADE JUNIOR, João Olinto. *Discursos contra-hegemônicos na obra de José J. Veiga e Mia Couto*. 2019. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta pesquisa, na perspectiva comparativista, estuda procedimentos de construção narrativa utilizados pelos escritores brasileiro José J. Veiga e moçambicano Mia Couto na produção de discursos contra-hegemônicos, trazendo à tona a voz de marginalizados, silenciados da/pela história, com o que burlam a censura e desconstruem o poder dominante. Assumindo o papel de contadores de histórias, descortinam o factual pelo recurso ao ficcional e possibilitam a leitura da desordem do cotidiano por meio da transgressão que suas narrativas, interconectadas pela língua portuguesa, herança do período de dominação colonial pelo qual seus países passaram, instauram, recriando ficcionalmente feições do sertão brasileiro e da savana africana. Assim, parte de seus textos, em que se verificam a paródia, a carnavalização, a polifonia, a metaficção historiográfica e o fantástico, pode ser considerada discurso contra-hegemônico, evidenciando diferenças e similitudes que valorizam a temática e o cruzamento entre o imaginário de brasileiros e moçambicanos.

Palavras-chave: Carnavalização. Paródia. Polifonia. Metaficção historiográfica. Fantástico.

Narrativas curtas.

ABSTRACT

TRINDADE JUNIOR, João Olinto. *Counter-hegemonic speeches in the work of José J. Veiga and Mia Couto*. 2019. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This research, on a comparative perspective, studies some procedures of a narrative construction used by the writer José J. Veiga (Brazilian) and Mia Couto (Mozambican) on the production of counter-hegemonic speeches, bringing up the voice of marginalized, muted of/by the history, with the ones that circumvent the censorship and deconstruct the dominant power. Taking on the role of storytellers, they unveil the factual by using the fictional and enable the reading of everyday disorder through transgression that its narratives, interconnected by the Portuguese language, inheritance of the period of colonial domination by which their countries went through, they set up, re-creating, fictionally, Brazilian backwoods' features and the African savannah. So, part of its texts, in which we check the carnivalization, the polyphony, the historiographic metafiction and the fantastic, may be considered a counter-hegemonic speech, showing differences and likenesses that value the thematic and the crossing between the imaginary of Brazilian and Mozambican people.

Keywords: Carnivalization. Parody. Polyphony. Historiographic metafiction. Fantastic. Short narratives.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	DISCURSOS CONTRA-HEGEMÔNICOS	18
1.1	Contra-Hegemonia	18
1.2	Literatura e discurso contra-hegemônico	27
2	LITERATURA E EX-CENTRALIDADES	37
2.1	Possibilidades do discurso contra-hegemônico na contemporaneidade	39
2.1.1	<u>Intertextualidade, carnavalização e paródia</u>	39
2.1.2	<u>Polifonia</u>	48
2.1.3	<u>Metaficção historiográfica</u>	51
2.1.4	<u>Fantástico</u>	55
2.2	Narrativas de curta extensão	61
3	OLHARES SOBRE OS DISCURSOS CONTRA-HEGEMÔNICOS NA CONTÍSTICA DE JOSÉ J. VEIGA E MIA COUTO	67
3.1	José J. Veiga e a literatura goiana	67
3.1.1	<u>Discursos contra-hegemônicos em José J. Veiga</u>	75
3.1.1.1	A usina atrás do morro	76
3.1.1.2	A máquina extraviada	79
3.1.1.3	O galo impertinente	84
3.1.1.4	Era só brincadeira	87
3.1.1.5	Os cavalinhos de Platiplanto	91
3.2	Mia Couto e a literatura moçambicana	95

3.2.1	<u>Discursos contra-hegemônicos em Mia Couto</u>	101
3.2.1.1	Sangue da avó manchando a alcatifa	102
3.2.1.2	O embondeiro que sonhava pássaros	108
3.2.1.3	Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu	110
3.2.1.4	A chuva pasmada	114
3.2.1.5	Nas águas do tempo	118
3.3	Confluência entre os espaços semionarrativos literários veigueano e miacoutiano	122
	CONCLUSÃO	142
	REFERÊNCIAS	147

INTRODUÇÃO

A capacidade artística do sujeito permite que este sempre produza discursos representativos daquilo que vê, pensa, imagina. Embora o poder instituído – seja ele qual for – realize incessantes tentativas de obstar o que pode e o que não pode ser dito, ocasionalmente o indivíduo encontra maneiras de contar sua história, burlando as censuras. Assim, seus discursos evocariam o não dito, iluminando versões dissonantes do discurso oficial. Tais formas de contação promovem uma subversão da ordem estabelecida, desconstruindo o poder dominante por dentro, e contestando discursos autoritários, ou seja, hegemônicos, ao problematizar a sociedade.

Todo discurso contra-hegemônico tem a capacidade de denunciar a crise das utopias políticas, as quais se manifestam por meio tanto do advento da modernidade, quanto de guerras revolucionárias que prometem transformações sociais. Como contadores de histórias, José J. Veiga e Mia Couto se apropriam das possibilidades de contar o factual e o ficcional, via discurso literário, como forma de ruptura com o discurso oficial. E, ao fazê-lo, para além das diversas formas de subversão literária, realizam-no por meio de narrativas de curta extensão, “termo que aqui se prefere para indicar o conto e a novela de curta extensão” (GARCÍA, 2013, p. 88) recorrendo a textos nos quais as narrativas desenvolvem o discurso contra-hegemônico.

Os escritores José J. Veiga e Mia Couto recorrem a estratégias de construção narrativa que resultam em discursos contra-hegemônicos, discursos que têm como premissa o ato de “subverter o discurso dominante do centro hegemônico” (AFONSO, 2007, p. 546).

O primeiro escreveu no Brasil, representante de uma literatura que completa duzentos e setenta anos (CANDIDO, 1981, p. 24), se se considerar um momento em que surgem “homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer *literatura* brasileira” (CANDIDO, 1981, p. 24-25, grifo do autor); o segundo escreve em Moçambique, cuja confluência cultural proveniente de toda região influenciou profundamente seu fazer literário (COUTO, 2010, p. 56-57). Mia Couto ficcionaliza “a partir de rotinas narrativas e de processos retóricos” (REIS, 2018, p. 161) os anseios do “povo moçambicano”, fugindo da visão exótica do colonizador, em uma literatura com menos de 50 anos de formulação nacional, se vista em sua atual conjuntura a qual, em busca de ser uma representação das culturas de um país mosaico, desenvolve progressivamente estética literária própria (LARANJEIRA, 1995, p. 262). Agostinho Potenciano de Souza aponta como José J.

Veiga explora o tema da opressão e da liberdade, fruto do período de repressão no qual parte da obra desse fora gestada, ao mesmo tempo em que, ao trazer o espaço do centro-oeste brasileiro como pano de fundo, produz uma ficção que não se limita ao mero título de literatura regional e aborda “problemas do homem universal” (1990, p. 21)

A produção ficcional desses dois escritores se apropria de estratégias de construção narrativa que levam à identificação da presença de discursos contra-hegemônicos que, ao se manifestarem, possibilitam a irrupção das vozes “daqueles marginalizados por uma ideologia dominante” (HUTCHEON, 1991, p. 58), vozes “contraditórias e contestadoras” (HUTCHEON, 1991, p. 101). Esses discursos, se por um lado são geograficamente distantes, por outro se aproximam no que tange ao lugar de fala, à construção de um discurso que confronta o discurso oficial e pela expressão da língua, o português, herança direta do processo de colonização. A obra deles caracteriza, em grande medida, exemplos de discursos contra-hegemônicos por representar um agrupamento de vozes locais que buscam combater os efeitos de uma hegemonia local e, também, a “formas de globalização hegemônica” (SANTOS, 2004, p. 75).

A partir dessas premissas, observamos a presença de relações interdiscursivas – “relações dialógicas, de sentido” (FIORIN, 2006, p. 181) – entre textos de ambos os escritores. O recurso a estratégias de construção narrativa que tem como objeto discursos contra-hegemônicos propicia o resgate do discurso dos marginalizados (HUTCHEON, 1991, p. 252), problematizando o discurso oficial, de poder, em seus cenários espaço-temporais devidamente localizados. Esses marginalizados, excêntricos – ou seja, os que estão fora do que é universalmente aceito e comum, do normativo, participantes das violações do discurso tido como oficial –, representam as figuras periféricas da história ficcional, a “narrativa historiográfica[...] que surge na interação comunicativa cotidiana” (REIS, 2018, p. 197), de modo que, em muitos de seus textos, Couto e Veiga assumem um olhar à margem para desvelar, assim, percepções diferenciadas dos problemas das sociedades.

Por esse viés, constatamos como, no *corpus* aqui selecionado, esses escritores recriam, ficcionalmente, o sertão goiano – um dos vários sertões brasileiros, cada um possuidor de seus respectivos elementos “geográficos, políticos, sociais e econômicos” (CARNEIRO, 2017 p. 49) –, no caso de Veiga, e a savana moçambicana, no caso de Couto. Em seu espaço particular, fazem-no numa relação intertextual com o universal. Se por um lado, Veiga aponta suas influências literárias tanto de escritores limítrofes da cultura brasileira quanto de fora do país (CAMPEDELLI, 1982, p.4), Couto, em texto de opinião, compara o sertão ficcionalizado

de Guimarães Rosa (2005a, p. 109) à savana africana, “mundos construídos na linguagem” (2005a, p. 109), intencionando com isso apontar para sua relação pessoal com a literatura brasileira como parte de seu processo formativo (2005a, p. 105). Da mesma maneira que Couto expressa que seu país é mosaico, detentor de vários países dentro de si (2005a, p. 106), Veiga explicita que sua literatura dialoga com as várias regiões interioranas do Brasil (SOUZA, 1990, p. 51). Ambos, influenciados e inseridos em tradições literárias de fora e de dentro, transformam o particular/marginal no universal/metropolitano literário. Em artigo de opinião, Couto explicita como “a necessidade de uma literatura que ajudasse a descoberta e a revelação da terra” (2005a, p. 104) aproximou toda uma geração de escritores moçambicanos dos escritores brasileiros, os quais produziam, naquele momento, uma escrita que “resultava da sua disponibilidade em ser possuído e o tomar de posse de uma cultura brasileira” (2005a, p. 104).

O ato de desconstruir um discurso hegemônico tensiona o poder e a ordem social vigentes. Esses escritores o fazem por meio de seus textos, tendo como consequência o ato de dar voz ao *outro* (TABORDA, 2005, p. 19), valendo-se dos discursos locais – excêntricos, carregados de substratos telúricos – para confrontar o discurso global – centralizador, metropolitano – e criar um espaço narrativo propício para o encontro de diferentes estratégias relativas à representação, o que leva à manifestação desses discursos contestadores. Compreender o processo literário desses dois escritores envolve o aprofundamento no espaço narrativo, de origem e de influência de suas obras, fazendo-se, assim, um resgate das histórias nacionais de Brasil e Moçambique, espaços telúricos a partir do quais criam seus universos textuais. Em suas peculiaridades, cada escritor constrói à sua maneira sua representação das manifestações artísticas e culturais. Cada um desses dois ficcionistas emprega diferentes estratégias de construção narrativa, em atitude de facilitação e favorecimento ao empregar as vozes dos marginalizados como estratégia não para desestruturar o que se está narrando, mas para harmonizar espaços perdidos, desequilibrados e esquecidos, que se encontram na narração.

José J. Veiga e Mia Couto não escreveram no mesmo momento e nem se dedicaram aos mesmos temas de modo absoluto, mas comungam de uma mesma expressividade diante da realidade que os cerca. Enquanto o primeiro escreve e publica seus textos durante o espaço da segunda metade do século XX (CAMPEDELLI, 1982, p. 5), vindo a falecer em 1999, o segundo tem sua estreia como escritor no início dos anos 1980, e sua produção adentra no século XXI. É possível perceber em seus textos uma visão que permite aprofundar

importantes questões sobre os processos formativos de seus países, bem como as relações estabelecidas com o resto do mundo. Essa visão surge corporificada em concepções “que passam a fundamentar a emergência, a continuidade, alteração ou substituição de visões de mundo consolidadas em textos” (JOBIM, 2013, p. 117), iluminando outros pontos de vista, as diversas verdades alheias (HUTCHEON, 1991, p. 146).

Os dois ficcionistas aqui abordados valem-se de estratégias de construção narrativa para comporem seus discursos contra-hegemônicos, são elas: a metaficção historiográfica, que é o ato de “desmarginalizar do literário por meio do confronto com o histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 145); a polifonia, fenômeno no qual as vozes que irrompem numa determinada obra “permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia” (BAKHTIN, 2005, p. 23), embora não se manifeste em todas as narrativas analisadas; a carnavalização, processo que transpõe o espírito carnavalesco, espírito da alternância e da renovação, para a arte, numa tentativa de crítica às normatizações e manutenções dos poderes constituídos e instituídos (BAKHTIN, 2008, p. 10); e o fantástico, forma de subversão da ordem estabelecida baseada nas tradições culturais (BESSIÈRE, 2001, p. 84), de maneira que se propõe a dizer o que não pode ser dito no discurso oficial. Recorremos à Pampa Arán (1999) para abordar as interrelações entre essas diferentes estratégias. E embora a pesquisadora trace essas conexões a partir de um estudo do fantástico, a leitura de sua obra nos foi essencial para que, de maneira mais ampla, pudéssemos apontar essas correlações nas obras dos ficcionistas aqui elencados.

Observamos como as narrativas elencadas são exemplos específicos de discursos contra-hegemônicos. Ocorre que um discurso contra-hegemônico não necessariamente se manifesta em todas as obras e autores, a exemplo da polifonia que irrompe em alguns contos de Mia Couto, mas não na obra de Veiga aqui selecionada.

Embora não se possam deixar de perceber seus distanciamentos, são inegáveis os fatores socioculturais que contribuem para aproximações entre Brasil e Moçambique. Trata-se de territórios que foram colônias portuguesas e dispõem de um espaço de tempo significativo entre suas respectivas independências: o Brasil, em 1822, e Moçambique, em 1975. Após a independência brasileira, Portugal tentou criar, nas colônias africanas, dentre elas, Moçambique, um novo Brasil (SECCO, 1999, p. 12). A língua portuguesa é o veículo comum através do qual os dois países reafirmam seus laços, na medida em que “partilhavam aquilo que nessa língua surgia como elemento distintivo do português de Portugal” (COUTO, 2005a, p. 105), como, por exemplo, a “influência das línguas de matriz bantu que introduziriam

afinidades” (COUTO, 2005a, p. 105) entre o português moçambicano e o brasileiro. Em um de seus textos de opinião, Mia Couto admite que o contato com o português brasileiro incentivou a ele e a outros escritores africanos a construir, literariamente, um português “moçambicano”, como processo de busca por uma identidade própria (2009a, p. 70). Brasil e Moçambique fazem parte da CPLP – Comunidade dos Países de Língua Oficial Portuguesa – espécie de “comunidade transnacional” (JOBIM, 2013, p. 116) que tem suas origens nas navegações portuguesas.

Sendo assim, deve-se considerar que a herança da colonização portuguesa, recebida pelos escritores desses países, remete diretamente ao que aponta Tânia Carvalhal quando lembra que “um elemento, retirado do seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função” (2007, p. 47).

O discurso contra-hegemônico manifestado na obra desses escritores promove resgates do processo histórico das realidades brasileira e moçambicana, de maneira que “não só identificam no passado causas para o que veio depois, mas também investigam o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir seus efeitos” (HUTCHEON, 1991, p. 150). São memórias que, “silenciadas, adquirem corpo e voz. Não num movimento linear que poderia ter sido promovido por um narrador autoritário que quer ‘falar pelo outro’. Antes, inscrevem-se tais memórias do corpo e da voz do dominado” (FONSECA; CURY, 2008, p. 41).

A literatura contra-hegemônica produzida por Mia Couto se aproxima da produção ficcional de José J. Veiga. O primeiro produz um discurso em resposta a um contexto globalizado, no qual os conflitos externos, os movimentos de dominação, derivam em guerras internas de independência e, posteriormente, guerras civis e momentos de opressão interna sob a influência do governo instaurado após a luta de libertação. Após conquistar sua independência em 25 de Junho de 1975, Moçambique entrou em um período de desestabilização (CAMPOS, 2009, p. 96) devido a um conflito entre os dois principais grupos político-militares do país, FRELIMO e RENAMO. Esse período só se encerra com a assinatura de acordos de paz em 2002.

O segundo não produz uma ficção contra-hegemônica em relação à metrópole, mas em diálogo com um momento de autoritarismo pelo qual passou o Brasil. Se na obra de Mia Couto nós temos uma série de narrativas que representam o poder local que busca desestabilizar o centro metropolitano, nas obras de Veiga aqui elencadas é forte a ideia de um

centro oprimido pelos seus entornos, ou seja, um espaço interiorano “às margens dos grandes centros” (CARNEIRO, 2017 p. 20) urbanos.

O estudo dessas duas literaturas de/em língua portuguesa evidencia fortes cruzamentos do imaginário cultural de brasileiros e moçambicanos. Assim, oferecemos um panorama tanto de estratégias de construção narrativa comuns aos dois autores, quanto de temáticas, sem perder de vista as diferenças que, *de per se*, sobrevalorizam as similitudes. Para tal empreitada, ao estudarmos a obra desses escritores, elencamos um conjunto de narrativas curtas que se inscrevem na categoria do conto ou da novela, em função da condensação de suas células dramáticas (MOISÉS, 2006, p. 113). Ao analisar as narrativas dos autores elencados, podemos utilizar a metáfora de Cortázar, para quem essas narrativas curtas aproximam-se de um nocaute, na medida em que um conto deve ser “incisivo, moente, sem trégua desde as primeiras frases” (2010, p. 153). É por meio das narrativas curtas que, oriundos de sociedades de forte tradição oral (AFONSO, 2004, p. 68) – as sociedades ágrafas moçambicanas, e a cultura interiorana do centro-oeste brasileiro –, os escritores desenvolvem seu potencial literário. O conto de Veiga, calcado na cultura goiana, denuncia o confronto entre um mundo relativamente equilibrado e outro que vem invadi-lo, romper sua tranquilidade (HOHLFELDT, 1981, p. 94). As narrativas de curta extensão de Mia Couto resgatam a influência da cultura oral africana, de maneira que o escritor buscou novas maneiras de escrever prosa “no contexto de uma tradição de cultura oral” (CHABAL, 1994, p. 66).

Em caráter comparativista, pudemos perceber as relações dialógicas dessas literaturas, como produto de respectivos imaginários culturais, de Brasil (América Latina) e Moçambique (África, particularmente a de língua portuguesa). Optamos pela Literatura Comparada como “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 2007, p. 5). Em suma, não um método, mas um caminho. Essa escolha se deu em detrimento do estudo das relações entre literatura e outros sistemas semióticos, de maneira a permitir o entendimento do(s) processo(s) de interação e ressonância em outros espaços tangenciados pelos estudos narrativos.

Embora não houvesse uma linha teórica exclusiva, optamos por observar os fenômenos literários pelo viés da intertextualidade (KRISTEVA, 1974, p. 64), de modo que pudessem ser melhor compreendidas as confluências entre os espaços semionarrativos literários veigueano e miacoutiano. Para Barthes, a língua é dada “ao servilismo” (1987, p. 15), de maneira que a subversão do código linguístico promovida nesses espaços ficcionais

leva à instituição “no próprio seio da linguagem servil [de] uma verdadeira heteronímia de coisas” (1987, p. 28). Assim, o estudo das trocas culturais evidencia como grupos historicamente marginalizados e silenciados passam a contar suas histórias. Nas palavras de Laura Padilha, todos esses escritores que utilizam o português como língua literária são “ex-cêntricos” (2005, p. 87), marinheiros que navegam por uma língua que criou portos nas partes mais distantes do globo, permitindo que, dessa maneira, aprofundem o conhecimento dessas respectivas literaturas ao estudarem a história das relações literárias que possuem entre si (COUTINHO, 2003, p. 42). São histórias que passam a ser resgatadas por meio dos inúmeros narradores anônimos.

Salientamos que, na atualidade, as renovações e inovações mais significativas ocorridas nas literaturas das antigas potências coloniais europeias têm se realizado, também, além de suas fronteiras nacionais. Para tanto, elegeram-se estudiosos que pesquisam as relações existentes entre cultura global, local e periférica, como Stuart Hall (2004, 2008), Homi Bhabha (1995, 2003) e Jobim (2013), para suprir as necessidades advindas das leituras desses processos de trocas e transferências literárias e culturais. Não se pode deixar de perceber os pontos de contato entre o cânone e a periferia, evidentemente resvalando para traços da cultura formadora, como se observa nas literaturas da América Latina e, de modo semelhante, em África, no caso dessa pesquisa, da África “lusófona”. Não há como conduzir reflexões sobre literaturas de ex-colônias sem olhar para as relações entre periferia e centro, percebendo seus matizes culturais.

Assim, notamos a necessidade da apreensão de conceitos basilares da Literatura Comparada, mas sem deixar de perceber as noções em torno da formação cultural desses povos e suas respectivas literaturas. Como revela Mia Couto, em *Pensatempos: textos de opinião*, “os conceitos devem ser ferramentas vitais na procura desse nosso retrato” (2005a, p. 15). Ao longo da pesquisa, buscamos salientar como o olhar estrangeiro e a própria condição da existência telúrica forjam as tensões ressaltadas nos processos de trocas culturais. Do mesmo modo, a literatura brasileira, da qual Mia Couto se diz depositário (2005a, p. 105), ao constituir-se também de um caráter contra-hegemônico, revela um retorno aos conceitos fundamentais para, partindo deles, adaptá-los como um texto para além de seus sentidos formais.

Os comparatismos literários e seu alargamento de conceitos revelaram profundas transformações e reflexões no campo das literaturas, denotando fortuitas relações entre o cânone e a periferia. Partindo-se disso, e embasados em acepções de teóricos da cultura como

Stuart Hall e Homi Bhabha, demonstraremos em nossas leituras que não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas (HALL, 2008, p. 36). Esse viés é também defendido por Jobim quando este diz que: “às vezes, até mesmo o que parece ser mais tipicamente nacional remete para além das fronteiras” (2013, p. 113).

Apropriamo-nos dos estudos desenvolvidos por Carlos Reis (2018, p. 279) ao abordar os conceitos em torno dos estudos narrativos, quando este destaca que a narratividade é um processo geral, comum a todas as narrativas, e não apenas exclusivo às literárias. A propagação de narrativas hegemônicas, por exemplo, é um dos mecanismos utilizados por determinado grupo que se perpetua no poder.

Dentre tantos meios de comunicação utilizados para a propagação do consenso/narrativas hegemônicas

Com o discurso contra-hegemônico como fio condutor, buscamos expor as questões e relações implícitas ao poder: quem o exerce, bem como se manifesta e perpetua; e como a contra-hegemonia nasce dentro da hegemonia e nela se manifesta, dentre possibilidades, na literatura. A partir daí, estudou-se cada narrativa, de cada um dos autores, separadamente, observando aspectos significativos de sua estratégia textual, como espaço e tempo de realização dos eventos narrativos.

Por fim, correlacionaram-se as questões do comparativismo e dos discursos contra-hegemônicos, buscando produzir reflexões de enfoque intertextual, com vistas a um aprofundamento teórico-metodológico voltado, principalmente, para as marcas que tornam mais evidente os discursos contra-hegemônicos dos dois escritores. Assim, foi possível uma percepção dos traços que permitem a caminhada pela formação literária e, de certo modo, cultural, dos dois autores.

No primeiro capítulo, trouxemos a discussão sobre a hegemonia e a contra-hegemonia, e como o texto literário é o espaço por excelência para a manifestação de discursos contra-hegemônicos.

No segundo capítulo, procuramos observar diferentes estratégias de construção narrativa que tem como produto discursos contra-hegemônicos, e como esses discursos se manifestam em narrativas de curta extensão.

Por último, realizamos uma breve abordagem do percurso formativo de José J. Veiga e Mia Couto, bem como dos seus respectivos sistemas literários. Abordamos, também, como as estratégias utilizadas para a construção de discursos contra-hegemônicos permitem que se apontem elementos de aproximação e distanciamento entre os dois escritores.

Foi com base nessas perspectivas que a presente tese foi desenvolvida. Embora ao longo de nossas considerações tenhamos recorrido a obras dos escritores, bem como a textos do sistema literário de seus países com o intuito de promover diálogos, foi por meio de suas narrativas de curta extensão que salientamos as experimentações estéticas de José J. Veiga e Mia Couto.

1 DISCURSOS CONTRA-HEGEMÔNICOS

A cultura dominante produz suas próprias formas de contracultura.
Raymond Williams

Há uma série de pesquisadores, a exemplo de Flavio García (2013), Laura Padilha (2007), Ana Mafalda Leite (2012) e Boaventura de Sousa Santos (2002), que apontam como certos escritores utilizam estratégias textuais que têm como produto a desconstrução do discurso hegemônico. Esses contra-discursos procuram “subverter o discurso dominante do centro hegemônico” (AFONSO, 2007, p. 546).

Do geral ao particular, traçamos um percurso com o intuito de observar como a construção de discursos contra-hegemônicos irrompe em diferentes formas e tipos textuais, culminando no texto literário. Tal abordagem faz-se necessária na medida em que conceitos não são imutáveis: são utilizados em determinadas situações e com aplicações muito específicas, visando a responder questões levantadas em determinada ocasião. A partir dessa premissa, observamos como o termo “hegemonia”, que originariamente surgiu na Grécia antiga para indicar a liderança em si (DUARTE, 2014, p. 16), posteriormente teve seu sentido ora ampliado, ora comprimido.

1.1 Contra-hegemonia

Em nossa pesquisa, procuramos abordar como a obra de José J. Veiga e Mia Couto configuram, em grande medida, exemplo de discurso contra-hegemônico. Boaventura de Sousa Santos aponta a ideia de processos contra-hegemônicos, agrupamento de vozes locais que buscam combater os efeitos da hegemonia. A obra desses escritores, em seus respectivos espaços, configuraria uma série de discursos que se classificam nesses processos. Como aponta Boaventura sobre as relações contra-hegemônicas,

é internamente muito fragmentada na medida em que assume predominantemente a forma de iniciativas locais de resistência à globalização hegemônica. Tais iniciativas estão enraizadas no espírito do lugar, na especificidade dos contextos, dos atores e dos horizontes de vida localmente constituídos. (SANTOS, 2004, p. 75).

De maneira que se aponte como a produção ficcional de José J. Veiga e Mia Couto configuram, em grande medida, formas de discurso contra-hegemônico, é preciso trazer à tona contra o que as vozes silenciadas acabam por se insurgirem.

Na obra *A Política*, Aristóteles já salientava o caráter do ser humano, envolvido com a capacidade de exercer o domínio de poucos sobre muitos (2002, p. 12). De fato, o termo utilizado por Aristóteles tem uma raiz grega, *hegemon*, que significa “líder, liderança” (DUARTE, 2014, p. 16), aquele que exerce o poder sobre iguais. De acordo como Ortega y Gasset, esse exercício de poder, em sua manifestação mais primitiva, teria um caráter espiritual “porque se funda no religioso, e o religioso é a forma primeira sob a qual aparece sempre o que depois vai ser espírito, ideia, opinião” (2013, p. 122). Exemplo desse fenômeno fora o poderio político-intelectual, ao longo da Idade Média, da Igreja, o qual fora inquestionável (LE GOFF, 2013, p. 45). O próprio acesso ao conhecimento, em suma, a criação de universidades, está associado à igreja. Os primeiros reinos cristãos europeus foram criados e reconhecidos sobre sua tutela (SÉRGIO, 1989, p. 13). Da mesma forma, as relações de suserania e vassalagem entre reinos católicos, com influência direta e indireta, econômica e cultural, sempre persistiram. Exemplos disso, na própria história portuguesa, estão na expulsão dos judeus de Portugal, por imposição dos reis católicos, Fernando e Isabel (OLIVEIRA MARTINS, 1975, p. 218), ou na influência inglesa no mesmo país (ABDALA JR; PASCHOALIN, 1982, p. 81), por séculos.

Ao longo da história, a relação entre poder militar, econômico, social e cultural foi intrínseca, a exemplo da “americanização” pela qual vários países passaram no decorrer do século XX, um eufemismo para uma forma de imperialismo cultural (CARVALHO, 1997, p. 70). Gramsci conceitua a hegemonia como a dominação econômico-cultural, em suma, ideológica, de uma classe sobre a outra. Segundo ele,

por enquanto, podem-se fixar dois grandes ‘planos’ superestruturais: o que pode ser chamado de ‘sociedade civil’ (isto é, o conjunto de organismos designados vulgarmente ‘privados’) e o da ‘sociedade política ou Estado’, planos que correspondem respectivamente, à função de ‘*hegemonia*’ que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de ‘domínio direto’ ou de comando, que se expressa no Estado e no governo ‘jurídico’. (2004, p. 23, grifo nosso)

O italiano propõe uma leitura sincrética do marxismo clássico com os pressupostos de Maquiavel (GRAMSCI, 1976, p. 11-12) para explicar como um grupo social domina os grupos adversários pela direção moral e intelectual que impõe (GRAMSCI, 2002, p. 62). Para ele, a conquista do poder se dá no plano político-cultural, de maneira que o domínio de um grupo sobre outro não pode se parecer, de fato, com um domínio. Esse tipo de controle seria mantido pela manutenção e transmissão dos valores do grupo dominante (MORAES, 2010, p. 55). A esse processo de manutenção, Gramsci chama de “propagação do consenso”. De acordo com essas premissas:

o exercício “normal” da hegemonia, no terreno clássico do regime parlamentar, caracteriza-se pela combinação da força e do consenso, que se equilibram variadamente, sem que a força suplante muito o consenso, ou melhor, procurando obter que a força pareça apoiada no consenso da maioria, expresso pelos chamados órgãos de opinião pública – jornais e associações – os quais, por isso, em determinada situação, são artificialmente multiplicados. (1976, p. 26)

Os meios de comunicação, como os jornais, exercem função essencial nesse processo de manutenção do consenso, uma vez que disseminam e multiplicam os valores do consenso hegemônico, “de modo que uma só força modele a opinião e, portanto, a vontade política nacional, desagregando os que discordam numa nuvem de poeira individual e inorgânica” (GRAMSCI, 1976, p. 265). O modelo é estruturado para gerar concordância, de modo que os meios de comunicação, por vezes, sejam subdivididos em “situação” e “oposição”, criando a sensação artificial de pluralidade de ideias e poderes. Gramsci promove uma discussão sobre uma situação capital para a manutenção revolucionária da realidade: quem “manda” na sociedade, e como o fazem?

A humanidade caminhou para um processo de unificação – política e econômica, principalmente –, via impérios coloniais europeus, mundo bipolar pós-Segunda Guerra Mundial e potências mundiais pós-queda do Muro de Berlim, ou seja, “quem manda no mundo exerce, efetivamente, seu influxo autoritário em todo ele” (ORTEGA Y GASSET, 2013, p. 120). De tempos em tempos essa autoridade é exercida por um grupo heterogêneo que atua no mundo e o “gerencia” em prol de seus interesses, criando uma espécie de “globalização hegemônica” (SANTOS, 2002, p. 71). Há sempre, em maior ou menor grau, estruturas político-sociais que resistem às transformações para além de seus interesses, de maneira que o poder sempre venha a ser diluído entre as elites (FAORO, 2005, p. 878), as quais, de tempos em tempos, exercem o poder de maneira mais plena do que outras.

Lutar contra o poder significa dominar/dobrar seus espaços em proveito de uma causa. Para Gramsci, é no Estado que se realiza a luta por/em espaços sociais de resistência, já que ele é/representa “todo o complexo de atividades práticas e teóricas com as quais a classe dirigente justifica e mantém não só seu domínio, mas consegue obter o *consentimento ativo* dos governados (GRAMSCI, 1976, p. 87, grifo nosso), que lhe dão aprovação via opinião pública (FAORO, 2005, p. 212-213). Essa luta por espaço entre os intelectuais de ambos os lados do poder representaria:

a iniciativa dos sujeitos políticos coletivos, a capacidade de fazer política, de envolver grandes massas na solução de seus próprios problemas, de lutar cotidianamente pela conquista de espaços e posições, sem perder de vista o objetivo final, ou seja, o de promover transformações de estrutura que ponham fim à formação econômico-social capitalista. (COUTINHO, 1999, p. 155)

Para Gramsci era perda de tempo apenas a realização de protestos contra o poder constituído, uma vez que ele detinha os meios para suprimi-los. O Estado pode promover a violência instituída pelo controle das forças armadas e a legitimidade para punir, instaurando, assim, a violência estatizada (FOUCAULT, 1987, p. 127), de maneira a não permitir que as vozes dissidentes afetem o *status quo*. A teoria gramsciana da ocupação de espaços era justamente um projeto que viabilizaria a ocupação, pelos sujeitos silenciados, dos espaços de poder, permitindo que a ampliação de sua influência se desse de forma gradual em todas as esferas da sociedade. A crítica ao poder dominante deveria ser vencida não através do confronto, mas da ocupação dos espaços. Isso implicaria, para Boaventura de Sousa Santos, a “articulação e a coordenação entre uma imensa variedade de movimentos sociais e de organizações da sociedade civil, com a finalidade de combinar estratégias e táticas, de definir agendas, e ainda de planejar e levar a efeito ações coletivas” (SANTOS, 2006, p. 22).

Essa ocupação de espaços seria realizada por intelectuais desassociados do *hegemon*. Por estarem mais conectados ao seu meio sociocultural, o compreendem como um organismo em expansão, o qual carece de transformação para seguir adiante. Isso ocorre porque, por estarem os intelectuais tradicionais a serviço de um poder centralizador (GRUPPI, 1978, p. 67), seu saber está, teoricamente, reduzido aos seus limites internos, motivo pelo qual esses novos intelectuais exploram os limites externos, paralelos, do próprio discurso hegemônico. O discurso contra-hegemônico não pode ser utilizado apenas para transmitir as inconsistências internas do discurso hegemônico, mas seus limites e como influenciam os elementos ao seu redor (SANTOS, 2007, p. 27), de como estes invisibilizam outros discursos, de como a manutenção de um consenso silencia outras vozes.

Dentre tantos meios de comunicação utilizados para a propagação do consenso/narrativas hegemônicas, cabe aqui um aprofundamento sobre a história da imprensa. Segundo James Gleick, a Imprensa, principal responsável pela propagação do conceito de cidadania e bem comum, tornou-se, desde o século XVIII, um meio a serviço do poder dominante para propagação dos seus interesses (2011, p. 12). Ela “revolucionou todo o mundo cultural, dando à memória um subsídio de valor inestimável e permitindo uma extensão inaudita da atividade educacional” (GRAMSCI, 2001, p. 67). A invenção da prensa móvel deu início à Revolução da Imprensa, influenciando a Renascença, a Reforma Protestante e a Revolução Científica, dentre outras (GLEICK, 2011, p. 407-408). A imprensa modifica totalmente a percepção do homem, a maneira como ele produz, publica, se faz compreender.

Tomando como exemplo os países que têm o português como língua oficial, muitas das disputas políticas e intelectuais deram-se por meio da imprensa, como os embates entre Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, a Questão Coimbrã e outras contendas político-literárias. Os primeiros contos dos escritores portugueses escritos em África, de influência partidária, eram publicados em jornais, a exemplo de *O Brado Africano* (SANTILLI, 1985, p. 28), em Moçambique. A lenta e gradual construção de uma identidade nacional, igualmente ao que ocorreu em outros países, seja de ex-colônias portuguesas ou não, tem como um dos seus caminhos mais significativos a imprensa, através do qual as elites culturais migram de seus guetos literários e ocupam novos espaços em prol da propagação do discurso das minorias. Isso, de acordo com Homi Bhabha, seriam locais tensos de diferença cultural (2003, p. 210). As elites africanas, por sua vez, procuravam construir uma identidade nacional através da literatura publicada em jornais:

A edificação das literaturas africanas de língua portuguesa acompanha a construção de um novo poder político, primeiro clandestino e, depois, triunfante. Os homens que escrevem são os mesmos que pensam e que politicam. E fazem-no em português, domesticando a língua em função das suas virtualidades e finalidades, criando literaturas nacionais numa língua internacional. (LARANJEIRA, 2001, p. 14)

Na Europa, o advento da imprensa favoreceu a “vernacularização” (ANDERSON, 2008, p.10), promovendo o desenvolvimento e propagação das línguas vernáculas e a quebra do poder da Igreja em detrimento da diminuição do uso do latim. Em outras regiões, como a América e a África, a imprensa foi uma das responsáveis pela raiz de certo sentimento de nacionalismo (ANDERSON, 2008, p. 117), divulgando e padronizando devido vernáculo que, também, possibilitou que as pessoas se sentissem vinculadas ao seu espaço de nascimento/habitação, a desenvolver um sentimento de pertencimento (ANDERSON, 2008, p. 124). Muitos Estados nacionais propagandearam e difundiram a ideia de nacionalidade, de pertencimento a uma nação, por meio da imprensa (ANDERSON, 2008, p. 144). De fato, o desenvolvimento da imprensa – tomados como exemplo países com culturas tão mosaicas e vastas Brasil e Moçambique – auxilia na construção da ideia de nação (ANDERSON, 2008, p. 80).

Para além de um mecanismo de propagação de saber, a imprensa é, acima de tudo, um meio de transmissão de valores (AUERBACH, 1972, p. 50). Decerto,

tudo o que se publica é constantemente influenciado por uma ideia: servir a classe dominante[...]. Todos os dias, [...] os jornais burgueses apresentam os fatos, mesmo os mais simples, de modo a favorecer a classe burguesa e a política burguesa, com prejuízo da política e da classe operária. [...] E não falemos daqueles casos em que o jornal burguês ou cala, ou deturpa, ou falsifica para enganar, iludir e manter na ignorância o público trabalhador. (GRAMSCI, 2005, s/p)

Essa acepção vai ao encontro do que aborda Foucault em *A ordem do discurso* (1999) e *Microfísica do poder* (2014), sobre o que pode ou não ser publicado, de acordo com valores a serem transmitidos. Se para Gramsci há um poder político-cultural que transcende o econômico e promove a manutenção da elite vigente, para Raymundo Faoro há uma série de mecanismos, sutis e poderosos, construídos com o propósito de manutenção do poder, cuja presença “se sente, mas não se vê” (1988, p. 26).

A influência da imprensa fez surgir uma nova classe: o leitor. Indivíduo que não necessariamente possui uma tradição literária (QUEIRÓS, 1886 apud REIS, 2008, p. 67), antes, é o representante de uma população citadina cada vez mais alfabetizada, que tem os jornais ora como elemento de informação, ora como de entretenimento (AUERBACH, 1972, p. 237). Tal indivíduo seria fruto de vários fatores, dentre os quais o crescimento das cidades e a cristalização da família burguesa, fenômenos fundamentais e fundacionais para o surgimento de uma “massa” citadina e de um público-leitor burguês que afirma e se afirma mediante uma produção jornalística (ABDALA JR; PASCHOALIN, 1982, p. 80) que o representa. Esse público-leitor não é composto, exclusivamente, por indivíduos com formação na cultura clássica; agora, é constituído por um tipo de indivíduo “enraizado em vivências locais e regionais, [como] a terra, a rua, a paisagem local, o lar burguês” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 657), que gradualmente vê as notícias como produto de consumo. Assim,

o leitor em toda a sua concretude e densidade de determinações histórico-políticas e culturais, de motivações éticas, como indivíduo e como expoente de uma associação humana, como depositário de recursos intelectuais latentes e como elemento econômico, ou seja, precisamente como adquirente de uma mercadoria, de um produto. (GRAMSCI, 2002, p. 40)

Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, ao analisarem a relação entre a formação de uma burguesia nacional e um público leitor como pré-requisito para o surgimento de uma tradição literária nacional, constatarem como:

este público, possibilitado pela invenção da imprensa e pelo crescimento das *camadas médias*, está, aliás, a formar-se um pouco por toda a parte. O público popular, não alfabetizado, também beneficia a imprensa [...]. É principalmente na Inglaterra que um grande público ganha consistência e assiduidade de interesses. É lá, com efeito, que primeiro se consolida a nova literatura de *forma e intenção burguesas*, o que se conjuga perfeitamente com o avanço da sociedade mercantil do país, com o precoce *aburguesamento* da parte da sua aristocracia e com a revolução industrial iniciada no século XVIII. [...] As grandes *camadas burguesas* crenes na capacidade de criar riqueza e de *providenciar* o destino individual encontram-se então numa fase de *combatividade ideológica* [...]. É uma grande massa que *pede* ao escritor, acima de tudo, *ideias e sentimentos orientadores* e que animem certos *novos valores*. O escritor encontra assim, em certas fases e países, na 1ª metade do século XIX, oportunidades sem precedentes para se fazer ouvir, para *espalhar sementeiras doutrinárias* [...]. (1996, p. 656-657, grifos nossos)

Gramsci atenta para a apropriação desses meios de comunicação, com o intuito de se desenvolver uma espécie de jornalismo que vá além da satisfação de um público consumidor, fetichista, passivo. Ele visa, antes, a uma prática jornalística que, tomando ciência dos seus limites de desenvolvimento, perceba sua capacidade de se apropriar desses meios e possa, progressivamente, ampliar sua habilidade de atuar sobre a informação produzida (GRAMSCI, 2004, p. 197). A luta de poderes dominantes não é mais vista pelo viés de uma disputa entre burguesia e proletariado, mas, sim, opressores e oprimidos, modificando também os discursos que os constituem. Foucault, em diversos trabalhos, aponta essa questão do poder dominante, das relações de poder dentro de uma sociedade. Para ele, todas as relações sociais são relações de poder, representações de uma hegemonia nos campos social e cultural. Em sua visão, a sociedade estaria tomada por instituições que buscam “belicosamente por controle, dominação e vitória” (2014, p. 66) e, portanto,

não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento. Em suma, a questão política não é o erro, a ilusão, a consciência alienada ou a ideologia; é a própria verdade. (FOUCAULT, 2014, p. 11-12)

Foucault salienta que o poder não existe, mas, sim, as relações de poder, que não partiriam simplesmente de um *hegemon* clássico, mas das relações estabelecidas e ensinadas por e pelos indivíduos, uma vez que “os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer pela sua ação [...], são sempre centros de transmissão” (2014, p. 194). Exercer esse poder envolve muito mais do que ter à disposição a força necessária, pois significa estar imbuído, de fato, de uma autoridade que o permita exercê-lo. Ortega y Gasset, antecipando-se às premissas gramscianas, em *A Revolução das Massas* (2013), promove uma discussão sobre o que faz com que um grupo dominante, efetivamente, mande, exerça o controle sobre determinada sociedade. Esse “poder” proveria de um aparato social responsável por influenciar a opinião pública. Como ele ressalva:

o fato de que a opinião pública é a força radical que nas sociedades humanas produz o fenômeno de mandar, é coisa tão antiga e perene como o próprio homem. Assim, na física de Newton a gravitação é a força que produz o movimento. E a lei da opinião pública é a *gravitação universal da história política*. Sem ela, nem a ciência histórica seria possível. Por isso muito agudamente insinua Hume que o tema da história consiste em demonstrar como a *soberania* da opinião pública, longe de ser uma aspiração utópica, é o que pesou sempre e a toda hora nas sociedades humanas [...]. Em suma, *mandar é sentar-se. Trono, cadeira curul, banco azul, poltrona ministerial, sede*. Contra o que uma ótica inocente e folhetinesca supõe, o mandar não é tanto questão de punhos como de nádegas. O Estado é, em definitivo, o estado da opinião: uma situação de equilíbrio, de estática. (ORTEGA Y GASSET, 2013, p. 121-122, grifos nossos)

Assim, não se têm a hegemonia, mas o hegemônico. Não há a dominação pura e simplesmente, mas o dominante (WILLIAMS, 1979, p. 116), de modo que o poder dominante cria os mecanismos para que a sociedade lhe dê esse poder (ORTEGA Y GASSET, 2013, p. 36). Está observação, por exemplo, está de acordo com a análise de Faoro sobre como o patronato brasileiro se perpetua nas suas diferentes manifestações. Os dominados aceitam o controle por que são levados a crer que “assim é porque sempre foi” (FAORO, 2005, p.733). Mais do que uma atitude, sistema ou forma de se estruturar o mundo, o processo que institui formas hegemônicas ocorre por meio de:

um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular. Suas estruturas internas são altamente complexas, e podem ser vistas em qualquer análise concreta. Além do mais [...], não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, limitada, alternada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então de acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes da prática. (WILLIAMS, 1979, p. 116)

Um grupo dominante, ao atingir os meios que lhe permitam a primazia da comunicação, transforma-a de maneira que esteja a seu serviço, desenvolvendo uma estrutura que propague seus interesses. Essa estrutura “inventa passados para dar lugar a um futuro único e homogêneo” (SANTOS, 2007, p. 8), de maneira a distinguir a sociedade entre os discursos que a afirmam e os demais discursos. Ainda de acordo com Boaventura, “a criação e ao mesmo tempo a negação do outro lado da linha fazem parte integrante de princípios e práticas hegemônicas” (SANTOS, 2007, p. 10). Esse “outro lado da linha” é ocupado pelos marginalizados, bem como seus saberes que se situam à margem do discurso oficial, hegemônico.

Cria-se um espaço de impossibilidade do surgimento de outros discursos, questionadores daqueles destinados a receberem a alcunha de “discurso verdadeiro” (FOUCAULT, 1999, p. 14). O grupo social dominante, ao tomar controle dos meios de produção (intelectual e midiático), define o que pode e o que não pode ser dito, e, também, como é dito.

Foucault observa como a sociedade atual é extremamente midiática, ou ritualística (FOUCAULT, 1999, p. 15). Essa sociedade se vale de novos instrumentos para poder resguardar o poder, os quais atuam como criação e propagação de novos discursos que legitimam o poder dominante e as instituições que o detêm, através da hegemonia entre o (que pode ser) dito e o (que) não (pode ser) dito. Esse processo foi sendo refinado ao longo dos tempos, desde a legitimação religiosa, tecnológica, militar e, especialmente, midiática. O

poder instituído não adentra o indivíduo, instrui-o. Para Gramsci, “toda relação de hegemonia é necessariamente uma relação pedagógica” (1991, p. 37). Paulo Freire faz uma releitura dessa premissa ao criticar como os meios de educação nada mais fazem do que perpetuar os meios de opressão social, pois são estratégias utilizadas pelo poder hegemônico, “no sentido de manter sua hegemonia” (1987, p. 93).

Uma vez que o poder é um elemento transitório de indivíduo para indivíduo, para a sua devida manutenção exige-se, inclusive, a existência da resistência. Até mesmo a crítica ao poder faz parte da sua própria estrutura (GRAMSCI, 1991, p. 37). Segundo Foucault,

Para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, venha de “baixo” e se distribua estrategicamente. [...] A partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa. (2004, p. 136)

Por ser um processo sempre em revisão, à mercê de forças externas e, principalmente, internas, a hegemonia pressupõe a contra-hegemonia. Essa permite, dentre outras possibilidades, a percepção da existência de discursos silenciados no passado, como, por exemplo, os discursos tanto germinados nas transformações populares, nas relações paralelas de poder e nos conflitos inerentes ao espaço social (SANTOS, 2006, p. 13).

De acordo como Raymond Williams, a contra-hegemonia atua recuperando as áreas rejeitadas e, inclusive, promovendo uma releitura dos discursos seletivos e redutores da sociedade (1979, p. 119). Tais pressupostos abordam o modo como o poder dominante gera estruturas internas que o questionam, e o fazem como parte de seus processos de manutenção. Para tratar da classe intelectual, produtora de saberes, e sua relação com a estrutura hegemônica, Barthes destaca que:

É, com efeito, de poder que se tratará aqui, indireta mas obstinadamente. A “inocência” moderna fala do poder como se ele fosse um: de um lado, aqueles que o têm, de outro, os que não o têm; acreditamos que o poder fosse um objeto exemplarmente político; acreditamos agora que é também um objeto ideológico, que ele se insinua nos lugares onde não o ouvíamos de início, nas instituições, nos ensinamentos, mas, em suma, que ele é sempre uno. E no entanto, se o poder fosse plural, como os demônios? “Meu nome é Legião”, poderia ele dizer: por toda parte, de todos os lados, chefes, aparelhos, maciços ou minúsculos, grupos de opressão ou de pressão: por toda parte, vozes “autorizadas”, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância. Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo: chamo discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a todo momento contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes, e não é um combate. (1987, p. 11)

Ele salienta a questão do posicionamento do intelectual e, principalmente, do fato de que esse está ciente do que faz e, diante disso, escolhe como agir. Gramsci observa como esse “intelectual-burguês”, que se vale da alcunha de sábio, detentor de uma tão nobre cultura, convida todo um grupo a aplaudi-lo por um perfil cultural que ele alimenta e o alimenta (GRAMSCI, 1985, p. 77). As concepções de Barthes sobre a elite intelectual, produtora de saberes, demonstra justamente o alinhamento desta com o poder do qual se considera independente (1987, p. 9), e suas ações/tentativas de suplantar essa dependência. Estabelece-se, assim, um eterno campo de lutas, no qual se luta contra/em defesa (d)o poder, e neste campo a produção literária atua em prol de estratégias de distinção. Para ele:

A cada momento do tempo, em um campo de lutas qualquer que seja (campo social em seu conjunto, campo do poder, campo de produção cultural, campo literário, etc.), os agentes e as instituições empenhados no jogo são a uma só vez contemporâneos e temporalmente discordantes. (BOURDIEU, 2002, p. 178)

Uma vez que o discurso envolve sempre uma situação de quem fala, para quem se fala e o que se fala, ele é o mecanismo de manutenção, por excelência, de grupos hegemônicos, que utilizam o discurso dito oficial para perpetuação do seu *status quo*, de modo que o indivíduo assume uma posição, concordando ou discordando dele. Produzir linguagem é produzir discursos “que semiotizam o mundo” (FIORIN, 2009, p. 152). Instaura-se o problema da linguagem monofônica, a qual permite a construção de significados apenas a partir de um tipo específico de falante, o qual se propõe como detentor da verdade (KRISTEVA, 1974, p. 85). Dessa maneira, esses discursos hegemônicos são a base para a construção de narrativas que são variações estéticas do discurso dominante.

De fato, um dos processos de construção das grandes narrativas e de discursos que legitimam um poder instituído é a Literatura. Mas, também, é, através do discurso literário que se dá a produção de discursos contra-hegemônicos, deslegitimadores do poder.

1.2 Literatura e discurso contra-hegemônico

Auerbach enfatiza como a literatura é, em geral, um espaço questionamento (1972, p. 238-239), de manifestação de uma contracultura, de ataque ao poder dominante, subversão das verdades instituídas. A literatura permite a “expressão de um contradiscurso que procura subverter o discurso dominante do centro hegemônico” (AFONSO, 2007, p. 546). É através do domínio da palavra escrita que o escritor reinterpreta o mundo à sua volta.

De acordo com o pensamento gramsciano, o domínio dos meios de produção de cultura sempre permitiu a manutenção de um poder constituído. Tal domínio é também uma das chaves para produzir questionamentos, visto que depende de mecanismos de propagação, como a escrita. Dos sábios de períodos pré-Antiguidade até a Contemporaneidade, a manutenção do saber e, conseqüentemente, a crítica a ele associada, sempre foi uma arte, uma estratégia de perpetuação do *status quo*. Compreender a excelência do texto literário para a produção de discursos contra-hegemônicos nos dias atuais é necessário para que venhamos a conhecer o processo pelo qual tal discurso foi propiciado e como um texto ficcional insere-se em determinado sistema de produção e propagação (CANDIDO, 1981, p. 24).

Desde os tempos ancestrais, quando transmitir conhecimento era feito de forma oral, até o advento da modalidade escrita da(s) língua(s), houve uma tênue relação entre adquirir saberes e a capacidade de ler e de escrever. Pode-se dizer, por isso, que a história do conhecimento, sua manutenção, está atrelada a história do advento dos novos saberes e o desenvolvimento de tecnologias para sua propagação. Parte desse desenvolvimento incluía a apreensão que os indivíduos faziam dessas novas tecnologias. Da academia platônica que, à distância, seria o modelo para o Liceu Aristotélico, passando pelos monastérios medievais apinhados de monges copistas, gradualmente novos meios foram sendo desenvolvidos à medida que um novo tipo de aluno fora se formando. Ora oriundo de uma elite religiosa, ora de uma elite nobre, o conceito de aluno, de discente, de aprendiz, muda ao longo das épocas. Benefício para poucos, ontem, torna-se um direito universal, hoje.

Conforme o pesquisador James Gleick aborda ao longo do livro *A Informação: uma história, uma teoria, uma enxurrada* (2011), a invenção da prensa móvel, por Gutenberg, deu início à *Revolução da Imprensa*, influenciando a Renascença, a Reforma Protestante e a Revolução Científica. Anteriormente à revolução causada por Gutenberg, não havia tantos livros para serem lidos, logo, pouquíssimas pessoas sabiam ler e, por consequência, não havia a necessidade de se desenvolver novas formas de propagação de saberes. Tratados de teologia, por exemplo, poderiam circular durante anos e anos pelas mãos de um público bem restrito, que também não carecia de uma grande divulgação. Livros, por assim dizer, eram como cartas enviadas para outros indivíduos através dos tempos.

Muitos dos intelectuais tradicionais são/eram padres, ou tinham relações diretas com a Igreja (GRAMSCI, 1982, p. 13). Indo mais além, o pressuposto de que o “saber” é um conhecimento capaz de fazer a manutenção de um poder é tão antigo, que, ao longo da história, esses detentores de uma sapiência inquestionável eram vistos como “representantes

do divino”, nas mais diversas civilizações. A imprensa modifica totalmente a percepção do homem, a maneira como ele produz, publica, se faz compreender, enfraquecendo uma “cultura dos escribas” (EISENSTEIN, 1966 apud GLEICK, 2011, p. 409). De uma pequena elite letrada, a imprensa expande as relações do homem com o mundo ao seu redor, permitindo, inclusive, seu amadurecimento, através da estabilidade e permanência das formas de erudição.

A capacidade de produzir em grande quantidade um “produto” foi o estopim para sairmos de uma época de pouca produção intelectual para outra, de grande efervescência, no sentido de tempo de propagação, não desconsiderando, obviamente, todas as conquistas da Idade Média. A possibilidade de que saberes enviados à distância, pelos jornais, além da opção de se produzir livros, em sequência, não seria mais uma prática, mas um novo método, revitalizou o pensamento humano. Tal método produziria, portanto, uma interação com todo um universo ao redor, que agora é mais próximo do que se imagina.

O discurso literário, como meio contestador, não deve toda a sua primazia à imprensa e ao desenvolvimento dos meios de comunicação, porém, o aumento da capacidade produtiva do texto literário a ser propagado acarretou na busca de meios mais rápidos de divulgá-lo. A produção em massa de livros causa um aumento na parcela letrada da população, a qual passou a precisar de novas coisas para ler, ampliando ainda mais os jornais publicados, que começaram a produzir mais material, seja científico, noticioso e, até, literário.

Se, antes, essa divulgação de saberes era monopólio dos poderes instituídos, como a Igreja e, apropriando-nos de um exemplo mais próximo, a censura portuguesa que limitava os livros que podiam ser divulgados nas ex-colônias (COUTO, 2009a, p. 70), sua perda teria originado sérias preocupações nas classes dominantes. Para estas, “o medo da *cacofonia de vozes* pode ter motivação religiosa. Uma preocupação com a possibilidade de o ruído secular sobrepujar a *verdade*” (GLEICK, 2011, p. 389, grifo nosso). Por esse viés, torna-se difícil dissociar a expansão e propagação do saber, outrora do domínio de um restrito grupo a serviço da manutenção do poder dominante, da assunção do discurso contra-hegemônico e do acesso ao texto literário.

Foucault discorre que o rompimento da velha estrutura de conhecimento tem início com o advento da modernidade. Em *Arqueologia do Saber* (2009), o filósofo afirma que o próprio conceito de autoria de um conhecimento e as trocas de saberes, como as compreendemos, são conceitos modernos. Gradualmente, surge a noção de um indivíduo que,

ao apropriar-se da palavra, ocupa uma posição-sujeito determinada (FOUCAULT, 1999, p. 30-31), uma “instância de poder” (REIS, 2008, p.53).

O ato de escrever configura o posicionamento daquele que escreve (MAINGUENEAU, 2006, p. 163), e a capacidade que este tem de ampliar a percepção cultural com elementos de dada sociedade, renovando e ampliando seus sentidos para as nuances, por vezes, suplantadas. Compreendemos como a escrita é utilizada na qualidade de exercício legítimo em prol da retomada de saberes vinculados a uma tradição outrora limitada, pouco acessível, pouco divulgada, mas que, nos tempos atuais, é resgatada em prol de novas necessidades. Embora muito do saber ainda esteja à mercê da propagação de saberes que propõe a manutenção de um grupo hegemônico, seu gradual afastamento das instituições tradicionais e o surgimento de outras, não tão livres do domínio, mas mais inclinadas com a busca de verdades desassociadas da “oficial”, favorece gradualmente o nascimento e propagação de outros discursos contra-hegemônicos, bem como o conhecimento de discursos suprimidos pelo crivo do poder instituído.

Por diversas vezes, o poder constituído procurou abafar a resistência “não autorizada”. Em um dos mais referenciados diálogos socráticos d’A *República* (2001), Platão explicita a diferença de destinos atribuídos aos poetas que obedecem, na sua linguagem, as leis estabelecidas para a correta educação dos cidadãos (2001, p. 118), e os que não obedecem. Esses, pela sua capacidade de despertar sentimentos nocivos (2001, p. 111-113), seriam expulsos da cidade. Aristóteles reconhece o jogo de falsidade realizado pelo poeta durante seu processo de produção artística, entretanto, expõe como a mimese pode se valer inclusive da exposição do que é falso, mas convincente. Para ele,

quando no poeta se reprende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípedes, tais como são. E depois caberia ainda responder: os poetas representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses: essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores; talvez as coisas sejam como pareceriam a Xenófanes; no entanto, assim as contam os homens. (2005, p. 468)

Há em Aristóteles todo um jogo de ironia, pois o filósofo aponta para o poder falseador da literatura, Todorov, ao reler a tirania socrático-platônica contra os poetas, observa como Platão teria percebido a capacidade da literatura em corromper a ordem vigente, interferindo no processo de formação do indivíduo considerado “o ideal” (TODOROV, 2012, p. 8).

Linda Hutcheon aponta como a proeminência de discursos da contracultura no século XX permitem a ascensão de uma série de vozes silenciadas. O poder instituído censura o que não compreende ou o que não lhe é conveniente. Muitos escritores tiveram suas obras

incluídas na lista de proibição oficial da Igreja Católica Medieval, presentes no *Index Librorum Prohibitorum*, como Thomas Hobbes, René Descartes e Victor Hugo (ALTMAN, 2015, s/p). A lista era uma tentativa de contrapor o efeito causado pela invenção dos modelos tipográficos, com a conseqüente popularização dos livros, e da Reforma Protestante, ameaças à autoridade católica. Diversos são os livros que foram censurados, *a priori* ou *de facto*, pois, em algum momento, foram considerados como “subversivos”. Porém, essas manifestações artísticas exemplificam que, embora haja “sistemas de rarefação, não quer dizer que por baixo deles e para além deles reine um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso” (FOUCAULT, 1999, p. 52). A censura feita a contradiscursos não significa o seu pleno silenciamento.

De fato, ao longo da história a imprensa exerceu o poder de resgatar muitos discursos silenciados. Sobre a relação existente entre o saber e sua propagação, Marshall McLuhan aponta como:

A impressão por meio dos tipos móveis foi a primeira mecanização de um artesanato complexo, tornando-se o arquiteto de todas as mecanizações subsequentes. De *Rabelais* a *More*, a *Mill* e a *Morris*, a explosão tipográfica estendeu as mentes e as vozes dos homens para reconstituir o diálogo humano numa escala mundial que atravessou os séculos. Encarada simplesmente como um armazenamento da informação, ou como um meio de rápida recuperação do conhecimento, a tipografia acabou com o *paroquialismo* e com o tribalismo, tanto psíquica quanto socialmente, tanto no espaço como no tempo. Nos primeiros dois séculos, a impressão por tipos móveis foi muito mais motivada pelo desejo de ver os livros antigos e medievais do que pela necessidade de ler e escrever livros novos. (2010, p. 195, grifo nosso)

Essa nova forma de se produzir o livro favoreceu toda uma perspectiva social, pois o mesmo era considerado “extensão da faculdade visual” (MCLUHAN, 2010, p. 197), intensificando a perspectiva e o ponto de vista fixo. Não é apenas o livro que é produzido em larga escala, mas, também, outros olhares e perspectivas passam a ser compartilhados, esses, gradualmente desenvolvendo novas formas de se desvencilhar das limitações impostas pelos que definem o espaço do que pode e não pode ser dito (FOUCAULT, 1999, p. 12). O desenvolvimento dos modelos tipográficos permitiu *a posteriori* a divulgação de obras essenciais, bem como expandiu sua produção para além dos crivos dos poderes oficiais:

Socialmente, a extensão tipográfica do homem trouxe [...] a alfabetização e a educação universais. A imprensa apresentou uma imagem de precisão repetitiva que inspirou formas totalmente novas de expansão das energias sociais. Como hoje sucede no Japão e na Rússia, a imprensa liberou grandes energias psíquicas e sociais no Renascimento, tirando o indivíduo de seu grupo tradicional e fornecendo-lhe um modelo de como adicionar indivíduos para formar uma poderosa aglomeração de massa. O mesmo espírito de iniciativa privada que encorajou autores e artistas a cultivar sua expressão particular [...]. (MCLUHAN, 2010, p. 197-198)

Gradualmente, toda uma tradição de intelectuais se beneficiou com o desenvolvimento dos modelos tipográficos, uma forma de não se limitar à aprovação dos grupos dominantes.

Tão importante quanto a produção de discursos contra-hegemônicos através do discurso literário é a possibilidade de circulação desses. É interessante também refletir sobre os meios em que estão inseridos e como se propagam, possibilitando uma explosão de energias psíquicas e sociais, principalmente ao influenciar, diretamente, no surgimento do intelectual moderno (LE GOFF, 2013, p.29). Isso permitiu, ao longo dos séculos, a superação de discursos hegemônicos que moldavam/dominavam a sociedade. É nessas premissas que Hutcheon demonstra a proeminência de toda uma gama de discursos hegemônicos e contra-hegemônicos conflitantes ao longo do século XX (1991, p. 13). Discursos por vezes abafados, mas, com o desenvolvimento de novos meios de expansão/dispersão do conhecimento, redescobertos, e não limitados ao seu meio de origem. Vale observar como o desenvolvimento tardio de uma imprensa é uma das origens do amadurecimento, também tardio, de um pensamento contra-hegemônico no meio literário de diversos países, como em algumas ex-colônias portuguesas. O surgimento de uma literatura que se possa definir como “nacional”, ou seja, em resposta à outra, colonial, que representava os anseios da metrópole, ocorreu de forma tardia em detrimento da implementação da tipografia ter se dado bem posteriormente em países como Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe (CRISTÓVÃO, 2005, p. 629).

Foucault aborda como o discurso literário nasce em um processo de transição entre o simples saber constituído, prática passiva, adquirida e rememorada, para prática ativa, busca pelas verdades (2005, p. 145). A literatura seria a representação da transgressão, pois:

Se, portanto, tivéssemos que caracterizar o que é a literatura, teríamos a figura negativa da transgressão e do interdito, simbolizada por Sade, a figura da repetição contínua, a imagem do homem que desce ao túmulo com o crucifixo na mão, desse homem que só escreveu do “além-túmulo”, a figura da morte simbolizada por Chateaubriand, e, finalmente, a figura do simulacro. Figuras não diria negativas, mas sem nenhuma positividade, entre as quais, o ser da literatura me parece fundamentalmente disperso e despedaçado. (FOUCAULT, 2005, p. 149)

A linguagem literária possibilita um espaço de contestação dos saberes, como se o uso literário da linguagem, com seu poder de transgressão dos saberes, livrasse o indivíduo dos discursos hegemônicos que o submetem, que constroem seu imaginário e constituem os elementos discursivos que formam percepção da realidade.

Se para Barthes “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (1987, p. 7), o saber reflete “incessantemente sobre o saber” (1987, p. 7) sempre que há vozes que se intercalam, lugares de fala que se cruzam, como o espaço ocupado pela arte da escrita. Os pressupostos de geração e propagação dos discursos dominante dialogam com o conceito barthesiano de que vivemos em um mundo feito de palavras, entrecortado por diversos discursos. Essa confluência advém da observação que, em

um mundo criado a partir da escrita do indivíduo, “na língua [...], servidão e poder se confundem inelutavelmente” (1987, p. 15) e, por isso, é dentro da linguagem que se encontra a verdadeira liberdade, na qual o autor “dá a inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1999, p. 28).

Podemos observar essa questão da seguinte forma: há toda uma cultura dominante que emana dos centros de poder que é alheia àqueles que domina. O escritor, ao se posicionar frente a essa forma de hegemonia, vê-se em tensão com dois polos:

A Ab-rogação é a recusa das categorias da cultura imperial, de sua estética, de seu padrão normativo e de uso correto, como de sua existência de fixar o significado das palavras[...]. A apropriação é um “processo pelo qual o idioma é apropriado e obrigado a carregar o peso da existência da cultura marginalizada” [...]. Como o idioma é um instrumento ideologicamente carregado, o autor pós-colonial sempre se encontra numa verdadeira tensão entre os polos da ab-rogação do idioma castiço recebido da metrópole e da apropriação que submete o idioma a uma versão popular, atrelado ao lugar e às circunstâncias históricas. Ele “arrebata o idioma, o coloca numa situação cultural específica e ainda mantém a integridade daquela alteridade (a escrita) que historicamente foi empregada para manter o homem pós-colonial nas periferias do poder, da autenticidade e mesmo da realidade”. (BONNICI, 2012, p. 26-27)

Bonnici aborda toda a relação envolvendo a criação de um discurso colonial que subverte povos dominados. Sua crítica aponta para a existência de um discurso que atribui superioridade identitária à Europa em relação a outros povos e culturas (1998, p. 18).

Produzir linguagem é produzir discursos, é dizer algo de determinada forma em dado contexto histórico. Isso significa que é no discurso literário que essa linguagem retoma e consome, durante seu processo formativo, outra linguagem diferente, “fazendo nascer uma figura obscura mas dominadora na qual atua a morte, o espelho e o duplo, o ondeado ao infinito das palavras” (FOUCAULT, 2009, p. 57).

É pela manipulação do léxico, via discurso literário, que elas possibilitam a corrosão interna de um discurso anterior, dominador, matando-o e, dessa maneira, permitindo que um novo se reerga. Cria-se, por fim, um discurso que necessita morrer para que seja criado um contradiscurso. Dessa maneira, o indivíduo, ao perceber-se escravo da própria língua que professa (BARTHES, 1987, p. 4), a utiliza em seu processo de emancipação:

os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro, um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo não me contento com repetir o que foi dito, com alojar-me confortavelmente na servidão dos signos: digo, afirmo, assento o que repito (BARTHES, 1987, p. 15)

Preso à língua de poder, é através da busca de uma liberdade dentro e fora desta que o indivíduo produz seu discurso contra-hegemônico, “trapaceia” com a língua, fazendo um uso

“dentro-fora” dessa, um processo lúdico, transgressor, desafiador, dando-lhe o seu tom inquietante (FOUCAULT, 1999, p. 28). O fazer literário, para Barthes, é um ato de “trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (1987, p. 16).

A língua, ainda que um mecanismo de perpetuação do poder, pode ser utilizada para combater por meio da ludicidade, “não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1987, p. 16). Daí que, na acepção barthesiana, as ciências em geral, os mecanismos legitimadores de uma dada sociedade pautada em um discurso real-naturalista, tiveram pouco domínio sobre a literatura, mesmo quando, ao longo da história, a literatura esteve a serviço do próprio sistema real-naturalista.

Assim, como a contra-hegemonia nasce no seio da hegemonia, o fazer literário, por definição, nasce dentro do poder instituído, a exemplo das elites ali dentro formadas. A produção literária, que se apropria do discurso dominante e faz valer sua discursividade subversiva, está intrinsecamente associada às elites e a todo um sistema de formação cultural que os mantém e reproduz seus valores, seja no exemplo da Academia Brasileira de Letras, seja nos livros distribuídos pelas editoras para avaliação por parte dos docentes. Todavia, deve-se salientar que estar fora do cânone também é fazer parte de um determinado sistema literário. Não é, por conseguinte, nenhum absurdo observar como:

o poder se apossa do gozo de escrever como se apossa de todo gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário, não perverso, do mesmo modo que ele se apodera do produto genético do gozo de amor para dele fazer, em seu proveito, soldados e militantes. (BARTHES, 1987, p. 26)

O escritor, na maioria das vezes, segue seu processo de agir na contramão desse discurso dominante, resistindo aos discursos tipificados, ao corrigir as grosserias que o discurso oficial promove na vida cotidiana. Esse discurso oficial seria a ciência, isto é, uma espécie de discurso cartesiano, grosso modo, originado numa noção de narrativa fundadora do indivíduo, ou seja, capaz de explicar toda uma visão de mundo (LYOTARD, 2013, p. 11). O texto literário sobrepõe-se, portanto, à normalização dos saberes e à imposição de certos discursos que limitam a uma percepção única da sociedade. Como exemplo, em Moçambique havia toda uma produção ficcional conhecida como literatura colonial, que tinha como um dos fundamentos apresentar os territórios portugueses para os cidadãos da metrópole. Era uma representação estética do jugo colonial, financiada pelo governo por meio dos concursos da literatura colonial. Segundo Noa:

Os concursos literários, tal como os prémios correspondentes, funcionaram não só como elementos determinantes de promoção e divulgação da acção colonial portuguesa, mas também como um dos mais incisivos instrumentos com que se procurou garantir a institucionalização da literatura colonial. Além do mais, se, por um lado, os concursos e os prémios representaram o carácter programático assumido pelos poderes instituídos, por outro [...] se enquadrou no movimento revitalizador da colonização levada a cabo pelo Estado Novo, o que, como sabemos, implicou entre outras coisas, medidas intervencionistas não só a nível legislativo, político-administrativo e socioeconómico, como também a nível cultural e ideológico. (2002, p. 386-387, grifos nossos).

Mesmo com todo o poder estatal promovendo medidas que influenciam na percepção que os indivíduos têm de determinada cultura, o moçambicano Luís Bernardo Honwana lança, em 1964, a coletânea *Nós matamos o cão-tinroso* (CHABAL, 1994, p. 65), abordando as relações entre colonizadores e colonizados. A obra de Honwana trava um diálogo com o poder colonial, confrontando-o pelo recurso a uma linguagem satírica, demonstrando as inconsistências da narrativa que divulgava a missão portuguesa de “civilizar as populações indígenas que nelas se compreendam” (NOA, 2002, p. 62). Essa literatura confronta todo um discurso de ratificação da dependência cultural (COUTINHO, 2003, p. 11) construído pela metrópole portuguesa.

Segundo Barthes, esse uso da literatura caracteriza a continuidade da busca por uma visão utilitarista da mesma, visto que, se deixada sem supervisão, a literatura tem o poder de causar um “grande estrago da linguagem” (1987, p. 18), trazendo à tona, nesse processo, os discursos divergentes. Tais discursos, em ruptura, possibilitam uma visão da literatura por outro viés, permitindo perceber como:

A literatura pode *formar*; mas não segundo a pedagogia oficial, [...] conforme os interesses dos *grupos dominantes*, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica [...], ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras. Daí as atitudes ambivalentes que suscita nos moralistas e nos educadores, ao mesmo tempo fascinados pela sua força humanizadora e temerosos da sua indiscriminada riqueza. E daí as duas atitudes tradicionais que eles desenvolveram: expulsá-la como fonte de perversão e *subversão*, ou tentar acomodá-la na bitola ideológica dos catecismos [...]. Dado que a literatura, como a vida, ensina na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, [...] *pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente o que as convenções desejariam banir*. [...] Aliás, essa espécie de inevitável contrabando é um dos meios por que o jovem entra em contacto com realidades que se tenciona escamotear-lhe. (CANDIDO, 1999, p. 84-85, grifos nossos)

Há todo um discurso implícito às manifestações e atividades socioculturais. Os indivíduos, inseridos em dado meio social, obedecem a esses discursos, de uma forma inconsciente (FOUCAULT, 1999, p. 17), e muitas dessas regras estabelecidas são determinadas pelo meio educacional. Esse uso pedagógico seria nada mais do que uma

reafirmação do uso da literatura em cumplicidade com instituições hegemônicas, levando-as a produzir narrativas em conluio com alguma metanarrativa (HUTCHEON, 1991, p. 31). A educação proposta por Candido, em prol da essência do discurso literário, seria o ato de desafiar internamente os poderes, derrubando as formas de hierarquização do conhecimento.

Gradualmente, esses discursos “ex-cêntricos” (PADILHA, 2005, p. 87), ao trazer à tona vozes silenciadas, permitem uma pluralização dessas formas discursivas. Os questionamentos trazidos por essas vozes “formam seus próprios discursos, que tentam escapar às armadilhas inconscientes do pensamento humanista, embora atuando ainda dentro do campo de poder desse pensamento” (HUTCHEON, 1991, p. 253) problematizando aquilo que outrora fora aceito como certeza. O discurso contra-hegemônico, pelo menos, em sua atual conjectura, é construído valendo-se das próprias convenções do discurso “da verdade” (1991, p. 15), ou seja, das vontades de verdade, da criação de discursos que se autofundamentam pelo próprio poder a eles atribuídos (FOUCAULT, 1999, p. 18). Por serem discursos que surgem internamente, nota-se, com isso, um ciclo intermitente entre o discurso dominante e a crítica que se opõe a ele, nas mais diferentes e diversas potencialidades. A noção da formação de um discurso contra-hegemônico transita pelo seu envolvimento social, por uma série de mecanismos que perpetuam a hegemonia, bem como pelas dinâmicas intrínsecas ao cotidiano, também chamadas de vozes silenciadas, que, pelos mais diferentes motivos, e por meio das mais diversas manifestações, a exemplo do discurso literário, eclodem. Na medida em que o outrora discurso subversivo torna-se *a norma*, gera um contradiscurso em resposta, justamente pela incessante transformação possibilitada pela literatura. Segundo Bakhtin:

o discurso literário transmite, com muito mais sutileza que os outros, todas as transformações na inteorientação sócio-verbal. O discurso retórico, diferentemente do discurso literário, pela própria natureza da sua orientação, não é tão livre na sua maneira de retratar as palavras de outrem. Ele tem, de forma inerente, um sentimento agudo dos direitos de propriedade da palavra e uma preocupação exagerada com autenticidade. (2006, p. 199)

Nesse constante jogo barthesiano, o texto literário trapaceia, questionando a verdade ao passo que nos leva a outras e, então, leva-nos a constatar que pensar certo é não estar demasiado certo do que se aponta como certeza. O discurso literário cria, assim, um espaço de poder que dialoga entre contravenção e criação, guiando não para longe, mas para além do pensar institucionalizado, cristalizado, enciclopédico, limitado às fontes reconhecidas como oficiais, de modo que a emancipação do sujeito tem como ponto inicial a compreensão das incertezas de suas próprias certezas.

2 LITERATURA E EX-CENTRALIDADES

*minha terra tem palmeiras
onde sopra o vento forte
da fome, do medo e muito
principalmente da morte
Marginália II – Torquato Neto*

Desde o princípio dos tempos, o homem tem a necessidade de partilhar suas experiências, e o fazem, de forma recorrente, por meio da narração. São histórias que, calcadas no patrimônio de determinado mito, reforçam os valores mais essenciais de dada comunidade, transmitidos durante o tempo dos deuses e perpetuados no dos homens.

Em uma das versões gregas sobre a lenda sobre os lobisomens, Licáon, rei da Arcádia, é amaldiçoado por Zeus após ser descoberto que aquele sacrificava estrangeiros em rituais religiosos, violando a lei da hospitalidade, um elemento essencial da cultura grega. Já a pele escura dos etíopes é explicada através do mito de Faetonte, filho de Hélio, deus grego que encarna o sol. Ao dirigir a carruagem do seu pai, a qual era responsável por atravessar o céu e marcar a passagem do tempo, o semideus se aproxima muito da África, transformando parte dela em um deserto e queima a pele de seus habitantes, escurecendo-os.

Um mesmo mito pode ser representado de várias formas para comunidades diferentes, sendo constantemente revitalizado ao longo dos tempos, esvaziado de seu valor simbólico original e preenchido de outros. Hermes é deus da magia, da fertilidade, das estradas e viagens... sincretizado com Mercúrio, em Roma, torna-se deus do comércio, embora alguns aleguem que Mercúrio fora baseado no próprio Hermes, divindade mais antiga. No Egito, vira Hermes Trismegisto, criador de leis e desenvolvedor da escrita, sendo a origem de muitas ordens herméticas até hoje existentes, além de perpetuado por Jorge Ben Jor – que compôs a música “Hermes Trismegisto e sua celeste tábua de esmeralda”, do álbum *A tábua de esmeralda* (1974).

A elite letrada, formada na cidade, frequentadora dos espaços de cultura, constantemente realiza um retorno às origens dos elementos constitutivos de determinada sociedade, seja por fetiche estilístico, como os poetas árcades, ou visão nacionalista, como os românticos. Tal seria um dos fundamentos do caráter marginal da literatura: a representação de determinado mundo por vezes escapa do padrão instituído, da idealização que Platão acreditava ser relegada como lugar do texto literário. Constantemente se alimentando de substratos culturais, o texto escrito, que busca ditar as regras de como algo deve se portar,

tornar-se elemento de sua própria transgressão, na medida em que os demais envolvidos buscam subverter um dominante mecanismo de demanda de produção cultural (BOURDIEU, 2002, p. 282). A própria instituição acadêmica, que perpetua determinados textos/discursos, também os aprisiona, pois intitula, cria categorias, divide em autores, escolas e estilos literários, marca frequente nas narrativas que se perpetuam/perduram.

Autor e texto literário, criador e criatura, buscam formas de escapar das regras instituídas. Tem, por vezes, a audácia de subverter a própria norma da escrita, que toma para si a primazia de se considerar a correta, em detrimento das demais variedades linguísticas. Outros discursos, mesmo no centro, frequentando espaços de poder, autorizados, a exemplo de escritores considerados “contra-hegemônicos”, embora tenham vasta distribuição e aceitação pelo mercado e mídia, assumem uma postura de “à margem”. Para tal tarefa, resgatam os mitos mais antigos da sua “profissão”: os da escrita. Retomam tradições suplantadas pela mercantilização da arte, quebrando a ordem dentro dela e, até, com permissão da mesma.

A premissa da conquista de espaços (COUTINHO, 1999, p. 155) seria, assim, a atividade de ocupação de espaços por novos intelectuais. Os intelectuais tradicionais, por estarem a serviço do poder dominante, estariam internamente limitados. Esse seria o motivo pelo qual os novos intelectuais exploram fronteiras externas, paralelas, do próprio discurso hegemônico. Em suma, um discurso contra-hegemônico não pode se restringir a pensar apenas as inconsistências internas do discurso hegemônico, mas como influenciam os elementos ao seu redor (SANTOS, 2007, p. 27), de como estes invisibilizam outros discursos. Nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, “a criação e ao mesmo tempo a negação do outro lado da linha fazem parte integrante de princípios e práticas hegemônicos” (2007, p. 10).

Ricardo Piglia, em “Uma proposta para o novo milênio”, relê as propostas de Calvino sobre como uma experiência diferenciada com a linguagem possibilitaria uma compreensão alternativa da realidade. Em seu ensaio, Piglia salienta como o distanciamento do centro, de estar na margem, possibilitaria uma compreensão diferenciada da noção de sociedade. Não melhor, mas específica (2015, p. 1). Ao promovermos um diálogo entre as observações de Piglia e o pensamento de Boaventura de Sousa Santos, sobre linhas abissais, observamos que estar à margem da sociedade civil, ou seja, no estado de natureza (SANTOS, 2007, p. 8), permite justamente essa visão diferenciada. É possível compreender a história das conquistas portuguesas e o projeto “civilizador” do estado português de maneira diferente pelo viés ou,

como prefere Piglia, pela “ideia de deslocamento e de distância” (PIGLIA, 2015, p.3) propiciado por estar à margem, pensar à margem, escrever à margem.

2.1 Possibilidades do discurso contra-hegemônico na contemporaneidade

A literatura propicia a manifestação de um discurso que rompe, resgata, denuncia e desabafa as estratégias do *status quo*, agindo em meio a espaços velados e demonstrando suas incoerências internas.

Para realizar as leituras dos textos de José J. Veiga e Mia Couto, observamos como os mesmos se apropriam de uma série de estratégias de construção narrativa. Essas, por explorarem as fronteiras do discurso hegemônico, tem como resultado a construção de discursos contra-hegemônicos, discursos esses que possibilitam a irrupção das vozes dos “marginalizados por uma ideologia dominante” (HUTCHEON, 1991, p. 58).

São discursos que resgatam vozes “contraditórias e contestadoras” (HUTCHEON, 1991, p. 101), capazes de confrontar o discurso oficial. Esses discursos contra-hegemônicos seriam estratégias narrativas de explorar as fronteiras do discurso hegemônico. Dessa forma, teremos nos textos de José J. Veiga e Mia Couto discursos que representam um agrupamento de vozes locais que buscam combater as “formas de globalização hegemônica” (SANTOS, 2004, p. 75).

Assim, elencamos uma série de possibilidades de discursos contra-hegemônicos que nos auxiliarão no decorrer das leituras que promoveremos sobre o *corpus* ficcional dos escritores selecionados.

2.1.1 Intertextualidade, carnavalização e paródia

Em nossas pesquisas, não apontamos a intertextualidade como exemplo de discurso contra-hegemônico. Porém, torna-se necessário um aprofundamento para que se possa compreender melhor outros discursos que serão abordados ao longo da Tese.

O termo “intertextual” não foi cunhado por Bakhtin (FIORIN, 2006, p. 162). As primeiras traduções brasileiras foram realizadas a partir de traduções indiretas, do francês. Pelo fato de Bakhtin ter sido introduzido na França por Julia Kristeva (FIORIN, 2016, p. 57), aquele ressoava a obra da estruturalista búlgaro-francesa. Na tradução em português, de 1992,

de *Estética da Criação Verbal*, do francês, por Maria Ermantina Galvão G. Pereira, o texto referenciado aparece como “As relações dialógicas intertextuais e intratextuais” (BAKHTIN, 1992, p. 331), Em outra tradução, do russo, por Paulo Bezerra, o mesmo trecho aparece como “As relações dialógicas entre os textos e no interior de um texto” (BAKHTIN, 2003, p. 309; edição por nós utilizada).

Kristeva usa, na verdade, o termo dialogismo na acepção de intertextualidade, o que considera como qualquer tipo de referência ao *outro*, tomado como posição discursiva. De acordo com Fiorin, essas referências podem ser “paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes linguísticas, lugares comuns, etc.” (FIORIN, 2006, 165).

Kristeva define o termo intertextualidade como “escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicabilidade” (1974, p. 71), possibilitando a leitura, no enunciado poético, de outros discursos, tendo como resultado a criação de um “espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto” (1974, p. 185). O dialogismo envolve uma relação entre discursos que semiotizam o mundo, que transportam/transmitem sentidos/razões/ideologias, esses discursos criam o mundo via linguagem, pois:

todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico. (BAKHTIN, 2002, p. 86)

Fiorin acaba por apontar que não há uma diferença profunda entre interdiscursividade e intertextualidade, ele reafirma a visão bakhtiniana de que o discurso é um produto do meio, numa relação interdiscursiva, que, quando ocorre em textos, chama-se intertextualidade (FIORIN, 2006, p. 181). Optamos por utilizar o termo intertextualidade, nas acepções de Kristeva, apontando-o como diálogo entre textos, orais ou escritos, verbais e não verbais.

Há uma plutárquica tradição acerca da intertextualidade e como o texto literário se funda a partir desta, de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). De acordo com Umberto Eco “os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO, 1983 apud HUTCHEON, 1991, p. 167).

Trata-se de um conceito que remonta à antiguidade. Aristóteles já salientava o caráter intertextual das tragédias (2005, p. 32). As histórias, assim, se complementariam. Em *As Argonáuticas* (RODES, 2014), temos a narrativa da aventura de Jasão para retomar seu reino. Para tal, ele rouba o velocino de ouro da Cólquida, toma a princesa Medeia como esposa, e o drama da vida de ambos é representado na peça *Medeia*, de Eurípedes (2001), recebendo diversas adaptações/releituras, tais como: *A Gota D'água* (2002), de Chico Buarque e Paulo Pontes, que reinterpreta o mito como se fosse uma tragédia dos centros urbanos do Rio de Janeiro; e *Além do Rio (Medea)* (1961), peça de Agostinho Olavo, na qual conta a história de Medea, rainha africana escravizada que se torna amante de seu senhor, com o qual tem filhos.

Pode-se dizer que há uma relação de releitura entre *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1979), obra maior da literatura portuguesa, e *A Odisseia* (HOMERO, 2002). A leitura é um processo dialógico, já que a compreensão “está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor a palavra do locutor uma contrapalavra” (BAKHTIN, 2006, p. 135) de maneira que todo ato de compreensão está indissociável de uma resposta, pois introduz um objeto de compreensão num novo contexto, “o contexto potencial da resposta” (BAKHTIN, 2006, p. 95).

Daí que se observa como o texto literário:

surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos grecolatinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (*A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote, etc.*). (MOISÉS, 1978, p. 59, grifo da autora)

Fernando Pessoa via heterônimo Ricardo Reis comenta como “deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero” (apud REIS, 2008, p. 507). Kristeva chama esse mosaico de citações de intertexto (KRISTEVA, 1974, p. 68), por ser escrito/criado através da leitura. Em suma, um texto é, ininterruptamente, uma nova releitura.

A cada texto que escrevem, os autores estão recriando, revitalizando e fazendo renascer toda uma tradição de outros textos, de maneira que, em suas concepções, todo discurso verbal é um ato/fato/acontecimento social, permitindo que ocorram concordâncias e discordâncias entre diálogos, de maneira que os textos “passam por várias vozes imiscíveis, soando em cada um de modo diferente” (BAKHTIN, 2005, p. 235).

O texto não é apenas uma série de enunciados, mas, sim, a percepção dos diferentes significados no interior da língua (KRISTEVA, 1974, p. 20). Cria-se um espaço discursivo em que se estabelece o conflito entre quem escreve, a quem se destina e com quem os textos

travam diálogo. Afinal, o próprio destinatário existiria a partir de um discurso presumido, uma vez que esse próprio destinatário atua como um discurso implícito e, por vezes, silenciado, de modo que todo texto permite a criação de um espaço onde se lê, pelo menos, dois textos. Temos, dessa maneira, a palavra, signo linguístico por excelência, atuando translinguisticamente e ininterruptamente entre sistemas semiológicos. Dentre os vários tipos de textos, é o literário o espaço por excelência para ativar a propriedade intertextual da linguagem verbal (REIS, 2008, p. 183).

Kristeva, em tese, busca resolver o problema das influências ao abordar a presença de relações intratextuais, muitas delas em consonância com dominantes de sentido (REIS, 2008, p. 84), os quais influenciam as intenções por trás da produção artística:

o facto de a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto ser tributária da dinâmica da narrativa de viagens, de *Don Quijote* de Cervantes dialogar intertextualmente com as novelas de cavalaria ou de Ricardo Reis perfilhar a ode de matriz clássica como forma estruturante da sua poesia, constituem, em todos os casos, aspectos fundamentais da cosmovisão modelada por cada um dos autores citados. Por isso, Lucien Goldmann sublinhou que a qualidade artística das obras literárias - cujo apuramento requer naturalmente uma atitude valorativa - tem que ver directamente com a coerência que, em relação ao seu tempo e espaço históricos, bem como à consciência colectiva dominante, é própria da visão do mundo, assim definida: “Sistema de pensamento que, em determinadas condiciones, se impone a um grupo de hombres que se hallan em análoga situación económica y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales”. (REIS, 2008, p. 84-85, grifo do autor)

Ocorre um entrecruzamento intradiscursivo/intratextual que promove um diálogo entre o texto e seus elementos históricos. A discussão trazida por Kristeva associa-se a um dos cerne clássicos dos estudos comparativistas, que, em sua origem, buscavam uma relação de autoria-dependência entre os autores. Kristeva aponta a ambivalência como uma das principais heranças que a sátira menipeia relega à literatura, sendo esta um espetáculo (1974, p. 89) ligado diretamente à festa rabelaisiana (BAKHTIN, 2008, p. 360), isto é, uma pluralidade de elementos linguísticos em relação dialógica, que não reconhece hierarquias, que estão conectados em relação tanto de similitude, quanto de contiguidade.

Cada texto dialoga com os textos que o precedem e é releitura destes em prol de seus novos tempos. O texto literário possui uma dinâmica de atuação em um vasto universo textual, que envolve, inclusive, textos literários e não-literários, que possibilita essa interpretação constante de textos em e através de outros textos.

Ao observar as possibilidades desse “universo textual”, Gerard Genette pesquisa o que colocaria, então, um texto em relação com outros (2010, p. 11), bem como determinadas marcas, características textuais que compõem uma tradição, o que ele chama de *Arquitextualidade*. Ele considera-a como uma forma particular de relação transtextual,

principalmente ao abordar a relação de textos que rompem com essa tradição: “modos, gêneros e subgêneros literários” (REIS, 2008, p. 230). A transtextualidade seria, em sua acepção, a literariedade de determinados textos. Logo, não se afasta profundamente das premissas kristevianas, embora, por exemplo, prefira chamar certas relações textuais de “copresença”, em oposição ao que Kristeva chama de “absorção” (GENETTE, 2010, p. 12).

Dentre outros tipos de relação intertextual, Genette aponta a hipertextualidade, “aspecto universal da literalidade” (2010, p. 23-24). Todo hipertexto é, por definição, derivado de outro por modificação simples ou indireta, via recursos, dentre os quais a paródia, mantendo relações lúdicas, satíricas ou sérias com a obra anterior (2010, p. 14). Exemplo disso pode ser observado na influência que Guimarães Rosa tem na prosa de Mia Couto (COUTO, 2005a, p. 109) e, de maneira mais explícita, a tradição do lirismo brasileiro que remete à Gonçalves Dias.

Genette observa como a “*Eneida e Ulisses* são[...] hipertextos d’*A Odisseia*” (2010, p. 18). Se no segundo há uma transformação através da qual a ação é transferida para os dias atuais (2010, p. 19), no texto de Virgílio ocorre uma transformação por contar-se uma história a partir do modelo estabelecido por Homero. Nos exemplos, observamos a criação de hipertextos, em que textos formam-se por meio da leitura de outros que, pelo modo ou conteúdo, influenciam e/ou modificam as novas produções. Assim sendo, podemos afirmar que intertextualidade está implícita na transtextualidade. Dessa maneira, Veiga e Couto estariam ressignificando suas leituras de maneira que possam se adaptar a novos contextos semióticos.

Partindo desse pressuposto, podemos abordar como certos tipos de manifestações intertextuais configuram exemplos de discursos contra-hegemônicos, como a carnavalização e a paródia.

Segundo a teorização bakhtiniana, a carnavalização envolve mais do que apenas um momento de inversão de valores – embora esse seja o seu elemento principal – e hierarquias como é comumente abordado (2008, p. 8). Nela, o ridículo surge não apenas como mais uma forma de deleite estético (BURKE, 1993, p. 130), e sim como um modo de apropriação e exposição das hierarquias sociais, instigando ao riso denunciador das mazelas cotidianas. Então, a carnavalização depreenderia uma forma, se podemos, assim, afirmar, de confrontar as hegemonias pela via do riso.

Bakhtin aponta como o carnaval, do qual deriva a carnavalização, tem um caráter contra-hegemônico popular, por ser a festa dos deuses destronados, uma vez que a ideia da

derrubada dos poderes superiores “associou-se solidamente ao próprio núcleo das imagens carnavalescas[...]. Em certa medida, os deuses antigos representam o papel do rei decaído[...]. Carnaval significaria, portanto, ‘procissão dos deuses mortos’” (BAKHTIN, 2008, p. 346-347). O carnaval é a festa do destronamento de um poder instituído e entronamento de outro, festa orgástica em que se instaura o “tempo do carnaval” (MATTA, 1997, p. 163), possibilitando, assim, uma desordem legitimada.

Evidentemente, o carnaval não é um fenômeno literário, mas um espetáculo ritualístico que mescla gestos e ações e, nesse processo, cria uma “linguagem concreto-sensorial simbólica” (BAKHTIN, 2005, p. 122). O carnaval, mesmo quando censurado, passa por modificações, evolui e, gradativamente, se dilui nas práticas da cultura dominante por meio de uma linguagem imbuída do espírito carnavalesco (BAKHTIN, 2008, p. 128). Surge um tipo de comunicação que elimina as barreiras implícitas à língua, ou seja, as ideologias dentro da língua que são formas de controle.

Tal transposição do carnaval para a linguagem literária é o que chamamos de “carnavalização da literatura” (BAKHTIN, 2005, p. 122), numa tentativa de crítica às normatizações e manutenções dos poderes constituídos e instituídos, que anulam, em prol de tentativas de padronização, as dinâmicas sociais. Está linguagem está impregnada “do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 2008, p. 9-10).

Um exemplo desse tipo de manifestação literária, para Bakhtin, seria a sátira menipeia (2005, p. 121), por ser uma literatura carnavalizada que, intertextualmente, apresentava uma inversão dos poderes dominantes. Apresentaria também determinadas características, como: a realidade enquanto elemento vivo, vivido, numa concepção do carnaval, cotidiano; o resgate de elementos da cultura popular e a pluralidade de estilos e fusão entre eles (2005, p. 122); a renúncia, em certo sentido, à unidade estilística “da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica” (2005, p. 108), fundindo o sublime e o vulgar, o sério e o cômico.

Para Bakhtin, a sátira menipeia teria sido a principal portadora “da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (BAKHTIN, 2005, p. 113), devido a sua capacidade de penetrar em outros gêneros. Uma de suas origens seria o processo de esvaziamento do diálogo socrático (2005, p. 113), tendo como uma de suas características “o método propriamente socrático da revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa” (2005, p. 109). Outra ruptura, promovida nesse tipo de texto, é a introdução de heróis ideólogos, de maneira que os eventos por eles dramatizados

representam uma busca e experimentação da verdade (2005, p. 111). Assim, a menipeia é gestada via maiêutica socrática, método filosófico no qual se buscava a verdade não no indivíduo, mas no confronto de verdades proferidas por vários. O diálogo socrático, de acordo com os apontamentos de Bakhtin, em uma de suas manifestações mais conhecidas, fora produzido por Platão. A literatura carnalizada seria, nesse sentido, uma desconstrução do discurso platônico, ou seja, da noção oficial/elitista de absorção de conhecimento.

Porém, esses diálogos não tardam a serem tomados por uma monofonia, atuando como “forma de exposição da verdade já descoberta, acabada e indiscutível” (BAKHTIN, 2005, p. 110). Por receber influências oriundas da cultura popular (2005, p. 112), a menipeia não pode ser considerada como simples subproduto do diálogo socrático, do processo da maiêutica, mas dessa confluência de diálogos, da extração dos resultados de diálogos interpolados e que buscam em certo sentido explicações.

De acordo com Bakhtin, diversos escritores terão contato com a sátira menipeia de forma indireta, por influência de autores como Rabelais (BAKHTIN, 2008, p. 60). Em sua leitura, Bakhtin observa como a sátira menipeia guarda parte da noção socrática da busca pela verdade, mas sem as limitações de outros gêneros, como a exigência de plena verossimilhança. O comportamento exagerado, a fala inoportuna, são elementos que se afastam da estética clássica, pois a menipeia “gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado” (2005, p. 118). Será por meio dela, via textos de Rabelais (2008, p. 10), que vários elementos de uma literatura carnalizada adentram em discursos contemporâneos, como a paródia, a polifonia, a metaficção historiográfica e o fantástico, transportando, além do seu caráter de crítica e inversão, a renovação promovida pela denúncia.

Para Bakhtin, foi por meio da obra de Rabelais que o riso fora introduzido nas literaturas carnalizadas (2008, p. 10). Capaz de promover a desconstrução das culturas dominantes em prol dos elementos humanos e universais, o riso, por seu caráter ambíguo, trouxe uma maneira de ver o mundo que inclui tanto do que se ri, quanto quem ri (BAKHTIN, 2008, p. 11). É através do riso que se traz à tona a denúncia aos exageros, representando partes capitais do mundo. Bakhtin aponta as diversas formas reduzidas do riso, como a paródia, o humor, as festas e a ironia, dentre outras (2008, p. 103). Foi pelo recurso ao riso que as línguas vernáculas surgiram desconstruindo o discurso oficial, latino (BAKHTIN, 2003, p. 367). É o riso que transpassa a censura das culturas autoritárias e dogmáticas (2003, p. 370), principalmente quando desconstrói o discurso literário.

Não é mais o bobo da corte que diverte o rei, este é quem diverte o povo. Ocorre um riso cínico (PROPP, 1992, p. 160), cômico, que zomba da autoridade, possibilitando-se a criação de uma “paródia sacra” (BAKHTIN, 2005, p. 120), que é um elemento presente num diálogo onde há “aquele que fala tão sério, e aquele que parodia o primeiro” (BAKHTIN, 2003, p. 312).

O próprio ato de Bakhtin em buscar a origem dos gêneros carnavalescos, que teriam fundado a literatura atual na Idade Média, contrapõe-se ao discurso oficial da herança clássica, resgatada no Renascimento com as grandes narrativas literárias, como *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1979). Ocorre que a história e os costumes, elementos constitutivos tanto de uma cultura hegemônica, quanto duma subversiva, estão implícitos no interior dos textos, motivo pelo qual o filósofo russo busca compreender esse princípio ao estudar o carnaval, que, pelo seu caráter de ruptura, age como contestação social e política (KRISTEVA, 1974, p. 66). Nessa série de ações, ao se desenterrar o discurso carnavalesco, ressuscita-se a percepção de outros discursos que sempre existiram paralelamente, entrecruzando-se com os discursos autorizados, manifestos por marcas textuais não clássicas, como o grotesco, irmão-simbiótico do sublime (REIS, 2008, p. 430) e apresentado por Rabelais dialogicamente em pleno renascimento (BAKHTIN, 2008, p. 311), isso em oposição aos novos cânones da época. Toda linguagem literária deve ser lida em sua condição de duplo, representação de e resposta a algo.

Há uma relação intertextual entre a paródia e o texto referenciado. Aristóteles já apresentava o termo como um “conjunto de imitações burlescas” (2005, p. 40), nas quais os homens eram apresentados imagetivamente não como superiores, mas inferiores. As personagens não eram dotadas de nobreza elevada, mas representados em contornos. Affonso Romano de Sant’Anna aponta o termo como uma “ode que perverte o sentido de outra ode” (SANT’ANNA, 2003, p. 12). Para ele, a deturpação da representação é uma característica da sátira menipeia, sendo uma quebra da necessidade de plena verossimilhança, “fala recalcada do outro” (2003, p. 29, grifo do autor). Dentre as opções de paródia, há a paródia formal, “em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria;[e a] temática, em que se faz a caricatura da forma e do espírito do autor” (SANT’ANNA, 2003, p. 12).

A paródia possibilita a presença de um discurso divergente, uma vez que esse tipo de texto é uma exata representação “daquilo que havia sido recalcado, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso, uma tomada de

consciência crítica” (SANT’ANNA, 2003, p. 13-14). A paródia associa-se à contraideologia como forma de descontinuidade, uma vez que abordá-la é “falar de intertextualidade das diferenças” (2003, p. 28-29). Desde a Antiguidade, havia a paródia de tudo, criando assim o “duplo destronante” (BAKHTIN, 2005, p. 132), capaz de distorcer o discurso oficial em diferentes sentidos e graus:

Na paródia literária formalmente limitada da Idade Moderna rompe-se quase totalmente a relação com a cosmovisão carnavalesca. Mas nas paródias do Renascimento (Erasmus, Rabelais e outros), a chama carnavalesca ainda arde: a paródia é ambivalente e sente sua relação com a morte, a renovação. Foi por isto que pode germinar no seio da paródia um dos romances maiores e simultaneamente mais carnavalesco da literatura universal – *O Dom Quixote*, de Cervantes. (BAKHTIN, 2005, p. 133, grifo do autor)

Linda Hutcheon aborda a paródia enquanto forma de crítica séria existente diante de uma permissividade, contradiscurso autorizado, resgatando determinadas críticas bakhtinianas a esse tipo de texto:

nos tempos modernos, as funções da paródia são estreitas e improdutivas. A paródia tornou-se doentia, o seu lugar na literatura moderna é insignificante. Vivemos, escrevemos e falamos, hoje em dia, num mundo de linguagem livre e democratizada; a hierarquia complexa e multinivelada de discursos, formas, imagens e estilos que costumam permear todo o sistema de linguagem oficial e da consciência linguística foi varrida pela revolução linguística da Renascença (BAKHTIN, 1981 apud HUTCHEON, 1985, p. 91)

A carnavalização seria uma espécie de paródia que apresenta o mundo às avessas. Porém, nem sempre intertextualidade e paródia são exemplos de carnavalização. Hutcheon aponta como a paródia não se limita a ser uma espécie de jogo de confrontos, mas, também, uma imitação “caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre à custa do texto parodiado” (1985, p. 17). Ela resgata a ideia de que a paródia é uma transgressão autorizada, ou seja, uma fronteira inerente ao texto que permite sua parodização:

para em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas[...]. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, p. 47-48, grifos da autora)

A paródia não se limita à oposição, mas ao distanciamento do texto que parodia. Via tradição, a paródia pós-moderna busca, para Hutcheon, a capacidade de recontextualizar, sintetizar e reelaborar as normas vigentes (1985, p. 49). Embora ela esteja associada ao riso, ele não é necessariamente explícito, pois a mera releitura pode representar um riso reduzido

(BAKHTIN, 2003, p. 385) de tal obra, a exemplo do conto *Pierre Menard, autor do Quixote* (BORGES, 1999). No conto, o narrador faz estudo sobre as obras de um suposto escritor francês, Pierre Menard. O francês, como se tentasse promover um diálogo com Cervantes, se propõe a escrever não um *Quixote*, mas o *Quixote*, de Cervantes, “palavra por palavra e linha por linha” (BORGES, 1999, p. 20). Nas palavras do narrador, “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza)” (BORGES, 1999, p. 22). O conto, dentre várias questões, aborda a recriação de um modelo literário do século XVII no século XX, e como o contexto de produção de determinada ficção causa um maior distanciamento e favorece possibilidades de leitura ao ser relido nos tempos atuais. Os comentários do narrador, numa espécie de processo metanarrativo, ressaltam a particularidade lúdica e didática dos textos paródicos (HUTCHEON, 1985, p. 40)

Instaura-se, assim, a necessidade da paródia na pós-modernidade, na medida em que toda a obra de arte “é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a velha forma que já perdeu o seu caráter estético” (EIKHENBAUM, 1978, p. 19).

2.1.2 Polifonia

O fenômeno da polifonia resulta do fato de que as vozes que irrompem em uma determinada obra:

permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2005, p. 23)

Para Bakhtin, a obra de Dostoiévski, não é apenas plurivocal, mas, também, constituída por vozes dentro da obra que atuam de maneira independente, como se fossem outras manifestações de vozes no mesmo patamar da introduzida pelo autor (BAKHTIN, 2005, p. 24). Não se trata de um número largo de vozes, mas da distribuição dessas. Aqui, apresenta uma característica que permeia muito da obra contemporânea, a inconclusividade. Não há um clímax na história, um fim presumível como uma verdade:

Dois discursos iguais e diretamente orientados para o objeto não podem encontrar-se lado a lado nos limites de um contexto sem se cruzarem dialogicamente, não importa que um confirme o outro ou se completem mutuamente ou, ao contrário, estejam em

contradição ou em quaisquer outras relações dialógicas (por exemplo, na relação entre pergunta e resposta). (BAKHTIN, 2005, p. 206)

Bakhtin tira o termo por empréstimo às artes musicais, visando inovar essa relação herói/autor na obra de Dostoiévski (FARACO, 2006, p. 48). O pesquisador russo concebia a vida como uma manifestação dialógica, o que se pode perceber quando este observa: “Quanto a mim, em tudo eu ouço vozes e relações dialógicas entre elas” (2003, p. 409-410, grifo do autor). Ele aponta que o dialogismo está presente até mesmo em discursos presumivelmente monológicos (2005, p. 235), uma vez que “a mesma palavra, a mesma ideia e o mesmo fenômeno já são aplicados por três vozes e em cada uma soam de modo diferente” (BAKHTIN, 2005, p. 253). Além do romance, gênero que ele julga ideal para a manifestação da polifonia, Bakhtin estudou narrativas de curta extensão do ficcionista russo:

todo o estilo da novela se encontra sob a influência fortíssima e todo determinante da palavra do outro, que atua veladamente sobre o discurso de dentro para fora, como no início da novela, ou, enquanto réplica antecipada do outro, introduz-se-lhe diretamente no tecido [...]. Na novela não há uma só palavra que se baste a si mesma e ao seu objeto, ou seja, nenhum discurso monológico. (2005, p. 265)

Bakhtin resgata a presença dos heróis ideológicos socráticos (2005, p. 276). As personagens não representam tipos ou categorias, antes, representam “o discurso-apelo, o discurso que contata dialogicamente com outro discurso, o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso” (2005, p. 274). A partir do deslocamento do conceito de sujeito (BARROS, 2003, p. 2), ocorre o fenômeno de uma voz que deve se guiar com base em outros discursos, combinar-se com estes, opor-se ou separar-se destes, embora seja um processo basicamente impossível, pois a construção do discurso dominante se faz em relação a um outro de maneira indissociável (BAKHTIN, 2005, p. 277). Isso acontece via contínua situação de diálogo “nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade” (BRAIT, 2005, p. 94), de modo a manifestar-se o elemento interdiscursivo da e na linguagem.

Compreender o significado de um discurso significa, em tese, entender as relações que mantém com outros. Não é possível ter uma compreensão completa, já que todo discurso, em seu caráter heterogêneo, revela, pelo menos, duas posições: “a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói” (FIORIN, 2016, p. 27). Contudo, como já apontado por Hutcheon, quando esta correlaciona a paródia com a polifonia (1985, p. 93), estar em oposição não significa estar exclusivamente no sentido contrário, mas, às vezes, oferecer uma visão diferente implícita ao texto. Observa-se, então, como os enunciados são constituídos a partir de outros, por meio de relações que podem ser, inclusive, “de aceitação[...], de acordo[...], de entendimento[...], de avença[...], de conciliação ou[...] de concerto” (FIORIN, 2016, p. 28).

A noção de polifonia transcende a noção de herói enquanto intérprete da voz do autor, pois “a multiplicidade de vozes equipolentes, as quais expressam diferentes pontos de vista acerca de um mesmo assunto” (BAKHTIN, 2005, p. 38), possibilita que se realize um diálogo inconcluso pela combinação de vozes representativas de uma multiplicidade de consciências (2005, p. 5). Segundo essa premissa, o autor é alguém que “rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia” (2005, p. 194). Bakhtin não cria toda uma *estética da polifonia*, apenas destaca como as vozes se apresentavam na obra dostoiévskiana e, por não constituir uma categoria coerente associada a determinado conjunto teórico, sua teoria acaba apropriada livremente por diversos teóricos (FARACO, 2006, p. 49).

Salientamos, então, a distinção entre dialogismo e polifonia, muitas vezes utilizados como sinônimos. Para Bakhtin, o termo dialogismo é utilizado para referir-se ao princípio que produz a linguagem e todo o discurso (2006, p. 184-185). E, por assim o serem, promovem o embate de muitas vozes sociais (BARROS, 2003, p. 6), gerando, de acordo com os mecanismos discursivos utilizados em determinado texto, efeitos de polifonia, quando as vozes se deixam escutar, ou monofonia, quando o diálogo é eclipsado por “enunciados investidos de autoridade que dão o tom” (BAKHTIN, 2003, p. 294). Em diversos graus e manifestações, a supressão da possibilidade do surgimento desse efeito polifônico é considerada marca de um discurso autoritário:

aquele em que se abafam as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambiguidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável. Para reconstruir o diálogo desaparecido são, nesse caso, necessários outros textos que, externamente, recuperem a polêmica escondida, os choques sociais, o confronto, a luta. A censura, nos regimes autoritários, a proibição de fala ao filho ou empregado “respondão” são, entre outros, meios de impedir que, pela intertextualidade externa, se retome o diálogo internamente perdido. (BARROS, 2003, p. 6)

A recusa de vozes conflitantes em adaptar-se à presunção do “discurso da verdade” parte do princípio polifônico de que elas existem, em todos os aspectos, carregando diferentes pontos de vista ideológicos com relação ao mundo (BAKHTIN, 2005, p. 38-39), manifestando-se, ocasionalmente, como contra-argumentos até mesmo no seu silêncio, sobrepujando os limites da homofonia (2005, p. 23). Ou seja, um discurso nunca pode ser plenamente monológico:

Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não se pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dato objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa: ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição. O enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria ideia – seja

filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento. (BAKHTIN, 2003, p. 298)

Esse confronto/conflito denuncia um constante embate entre forças centrípetas, o discurso de autoridade, e centrífugas, os discursos contra-hegemônicos, oriundas das vozes que circulam socialmente.

2.1.3 Metaficção historiográfica

Ao conceituar a metaficção historiográfica, Linda Hutcheon opta por aprofundar uma das principais preocupações do pós-modernismo: a problematização da história (1991, p. 14). A leitura que Hutcheon faz de teóricos do pós-modernismo – dentre eles, Hayden White – a leva a observar a história como uma espécie de “política do passado” (1991, p. 129). Ou seja:

a mudança da legitimação para a significação, para a maneira como os sistemas de discurso dão sentido ao passado, acarreta uma visão pluralista[...] da historiografia como sendo formada por diferentes, mas igualmente significativas, construções da realidade do passado – ou melhor, dos vestígios textualizados (documentos, provas de arquivo, testemunhos) desse passado” (HUTCHEON, 1991, p. 131).

Aristóteles diferencia a história como o registro das coisas que ocorreram, e a literatura como o relato das coisas como poderiam ter acontecido (ARISTÓTELES, 2005, p. 43). Porém, para White, o discurso historiográfico tem a pretensão de ser um discurso científico, ou seja, presumivelmente detentor da *verdade* (WHITE, 1994, p. 23-24). Daí que Linda Hutcheon, ao ler essas observações, constata que a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo”(1991, p. 131). Para White:

las narrativas historiográficas sólo no pueden ser verdaderas por ser esencialmente poéticas, sino que son distorcidas de los acontecimientos pasados pues pretenden encontrar en ellos elementos poéticos que por su naturaleza pueden ser sólo discursivos y nunca pertenecer a los acontecimientos mismos. (2003, p. 15)

O problema do discurso historiográfico é que este é veiculado por meio da narrativa, ou seja, uma ordenação que é organizada em eventos e acontecimentos. Os discursos a que temos acesso são estimulados por outros, previamente e hegemonicamente monofônicos, presentes nas mais diversas esferas e, num campo primário, na língua. É por isso que White aponta que a história tem um caráter retórico e poético (1992, p. 11), motivo pelo qual Linda Hutcheon observa como a metaficção historiográfica “tem a necessidade foucaultiana de

desmascarar as continuidades que são admitidas como pressupostos na tradição narrativa ocidental” (1991, p. 133).

Podemos observar, então, que o discurso historiográfico constitui-se de uma série de interpretações, de maneira que um discurso histórico seria a interpretação de outro. Um hipertexto genettiano? Talvez. Cada interpretação é importante, produzindo novas e outras leituras, interpretações e, se assim se pode afirmar, mosaico. No entanto, há sentidos que se sobressaem a outros (BAKHTIN, 2003, p. 294), agindo de maneira monológica via poder a eles imbuídos (2003, p. 201) por um grupo social.

Nessas premissas, a ciência dos acontecimentos só chega até nós pela apropriação de determinados recursos linguísticos, sem que isso signifique uma tentativa de romper as distinções entre fato e ficção, e o poder que o discurso histórico agregou ao longo dos séculos. Exemplo disso foi como Fernão Lopes, em conluio com D. João I, buscou produzir, por meio de crônicas, um imaginário que pudesse ser utilizado de maneira política, tornando o mestre de Avis uma expressão da nacionalidade portuguesa (ZIERER, 2014, p. 36).

Muito da crítica sobre o discurso historiográfico do qual Hutcheon se apropria tem como base toda uma tradição de teóricos que se voltam para o estudo do processo de narrativização, “forma essencial de compreensão humana, de imposição de sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos” (1991, p. 160), de modo que o discurso historiográfico seria uma espécie de artefato verbal, regido mais pelas regras da linguagem do que de algum conhecimento específico, como a busca por novos saberes. Assim, a narrativização seria a prática através da qual foram atribuídos valores específicos a eventos ao longo da história, tornando-os mais significativos do que realmente o foram (WHITE, 1992, p. 10), como forma de fortalecimento de dado discurso. O Descobrimento do Brasil, por exemplo, nos mais diversos livros escolares, é apresentado como uma narrativa: possui narrador (Caminha); personagens, dentre os quais, Cabral, o protagonista ; tempo (22 de Abril de 1500); espaço (o Monte Pascoal, no litoral Sul da Bahia); e a ação (o avanço português pelo oceano Atlântico/descoberta do Brasil). Até certo ponto, a chamada “literatura colonial” (NOA, 2002, p. 24) produzida nas ex-colônias portuguesas no continente africano seguia uma premissa muito similar, pois eram patrocinadas pelo governo português por meio de concursos, e tinham como objetivo difundir a narrativa do sucesso do desbravamento português em África (2002, p. 53).

Se toda a transmissão da história está à mercê de poderes dominantes, então as interpretações são essencialmente ideológicas, abrindo espaço para leituras dominantes e

marginalizadas. A organização/padronização do passado em forma de narrativa seria uma forma de propagação de um consenso, de confirmação dos “grandes *relatos*” (LYOTARD, 2013, p. 69, grifo do autor). Essa organização do passado seguiria o raciocínio e recuperaria o preceito gramsciano de manutenção da hegemonia, a ideia do “sempre foi assim”, que se baseia na lógica de um discurso pautado em uma pressuposta *verdade histórica*, que atua sutilmente em prol de determinada ideologia.

A narrativa histórica não seria o acontecimento em si, mas o mecanismo capaz de produzir imagens que para nós fazem/agregam sentido. Dessa maneira, ao realizar um ato poético de imaginar o que poderia ter acontecido, poderia criar uma imagem verbal mais precisa “do que realmente aconteceu no passado” (WHITE, 1992, p. 45). Carlos Reis, que desenvolve pesquisa sobre a narrativização, aborda como:

a imagem da história reelaborada em função do contexto ficcional em que se inscreve, pode abrir caminho a interpretações ideológicas que eventualmente ponham em causa as lições da Historiografia convencional[...], “se a leitura histórica, feita por via do romance, chega a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu”. (REIS, 2008, p. 90)

Ao se apropriar das premissas de White em prol de sua conceituação da metaficção historiográfica, Linda Hutcheon salienta, em negociação com uma tradição de críticos, que a recontação da história via código pós-moderno tem origem na premissa da *morte do sujeito*, que seria o signo por trás de uma série de discursos que justificam o *status quo*. A ideia tem origem na imagem do sujeito cartesiano, detentor de uma identidade imutável, regido pela racionalidade e produto do pensamento iluminista. Críticos e teóricos dos mais diferentes campos abordam o mesmo conceito de formas diferentes: “cicatrizes da modernidade” (FOUCAULT, 2009, p. 78); “nascimento e morte do sujeito moderno” (HALL, 2004, p. 23); “fim das grandes narrativas” (LYOTARD, 2013, p. 31); e, dentre outras, “identidade fabricada” (BAUMAN, 2007, p. 26). A noção de que o indivíduo está morto é majoritariamente tributária, no século XX, das observações anteriores de Nietzsche sobre a formação da sociedade moderna (2012, p. 137-138). Para Jameson, tal sujeito nunca existiu, não passava de uma “mistificação filosófica e cultural” (1985, p. 19).

Sujeito morto ou ausente, a quem se referencia o discurso dominante? Em que se baseiam as grandes narrativas, que outrora apontavam à emergência de um sujeito racional que, tal como na narrativa construída pelos portugueses, estava a levar civilização para o resto do mundo? Cria-se a representação de um passado falso, hipotético, sem referente histórico. Jameson usa-se da analogia da caverna platônica para indicar como o mundo representado não

é o que realmente deveria ser, tampouco tem referencialidade. Entretanto, ao sairmos da caverna metaforizada por Platão, por mais que buscássemos, continuaríamos enxergando apenas o que está dentro dela (JAMESON, 2007, p. 21). A substituição do real por imagens desta denuncia a impossibilidade do conceito de “verdade”, motivo pelo qual Jameson problematiza a narrativa histórica oitocentista, bem como qualquer produção que tenha a pretensão do discurso historicista (2007, p. 20), pela falta de referenciação dos fatos.

Ao dialogar com a crítica marxista e cultural do século XX, Hutcheon aborda como o problema não é o ato de narrar, mas o que é narrado, ou sobre quem se narra. Observa-se como em “O galo Impertinente” (1997, p. 80), de José J. Veiga, a narrativa divide-se entre as expectativas de construção de uma grande estrada, e como ela ficou esquecida por não poder ser utilizada. Não é o sucesso do governo, por fim, que é contado, mas as incoerências da transformação do interior brasileiro, e como muito de suas obras trouxeram mais mazelas do que soluções (GINWAY, 2010, p. 192). A metaficção historiográfica seria, então, um traço determinante da pós-modernidade, uma vez que o código pós-moderno transforma o dado histórico em intertextualidade, invalidando-se assim qualquer especulação da profundidade histórica correlata à verdade (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Essa nova maneira de ver o passado o desierarquiza, uma vez que trata a versão *oficial* como apenas uma das possibilidades em meio a outras vozes silenciadas. O passado passa a ser visto como um momento não morto, tampouco resgatado apenas pela conveniência de determinadas perguntas, mas trazido à tona pela ressignificação imposta pelas diferentes vozes que o professam (HUTCHEON, 1991, p. 142). Ao confrontar esses paradoxos da representação ficção/história, o escritor dá inclusive voz aos que se manifestam através do silêncio, desconstruindo um discurso monofônico. Esse novo tipo de romance histórico identifica no passado as possíveis causas para o que viria a acontecer, e, também, “o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir seus efeitos” (1991, p. 150), bem como uma profunda conscientização em relação a como todo esse processo é realizado.

Em um determinado momento em que é discutido tanto a questão dos acontecimentos e das chamadas pós-verdades – e, *de fato*, o sentido imbuído nesse neologismo aproxima-se muito da ideia de que discursos que tem uma origem em comum podem atingir interpretações alternativas do mesmo acontecimento (WHITE, 1992, p. 28) –, torna-se relevante revisitar as reações intrínsecas entre história e ficção. Aristóteles diferencia a poesia como imitação, mimese, e a história como narração, diegese (2005, p. 451). Cabe lembrar que o termo “diegese”, em uma das propostas trazidas pela discussão de Genette, ou seja, sinônimo de

história, é também “o mundo possível” (REIS; LOPES, 2000, p. 108). As premissas de White acerca das potencialidades da narrativa historiográfica seriam, para Hutcheon, as mesmas que ela aponta nas possibilidades do texto literário (1991, p. 159). Ocorreria, então, uma apropriação mútua entre esses dois discursos, factual e ficcional, gerando um espaço de embate de tal forma que manifestaria “ecos e matizes difusos de outros discursos, do seu tempo e do passado, que nela se projectam” (REIS, 2008, p. 86).

2.1.4 Fantástico

Há muitos escritores que recorrem ao elemento incomum, inusitado, insólito, para produzirem suas narrativas. Essa manifestação do metaempírico na ficção costuma ser chamada de diferentes nomes, tendo como base diferentes composições da manifestação do sobrenatural: gênero fantástico (TODOROV, 1992), Realismo Maravilhoso (CHIAMPI, 1980), Realismo Animista (GARUBA, 2012), forma narrativa (BESSIÈRE, 2001), fantástico modal (FURTADO, 2009), fantástico adjetivado (BATALHA, 2011) e, dentre outras, fantástico experimental (BAKHTIN, 2005).

Uma vez que abordamos ao longo do trabalho a questão da linguagem carnavalizada, tomamos como ponto de partida para nossas reflexões Irene Bessière, para a qual o fantástico é uma forma de narrar:

No define una cualidad actual de objeto o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente, o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. (2001, p. 84)

Havia, para Irene Bessière, um fantástico baseado nas tradições culturais (2001, p. 93), e este, no texto literário, surge como forma de subversão da ordem estabelecida via ilegalidade. Bakhtin já alude a busca pela verdade como uma forma de subversão, visto que:

a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico[...] de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso[...] Mas, em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. (2005, p. 120)

Como aponta Roas, o fantástico apresenta “fenômenos que supõem uma transgressão de nossa concepção do real, uma categoria que desenvolvemos[...] em função de algumas regularidades que nos permitem codificar o possível e o impossível (2014, p. 189).

O fantástico, para Bessière, é um modo de narrar que aponta para uma vertente literária que confronta a racionalidade (2001, p. 84). Alimenta-se tanto do imaginário sociocultural quanto das tradições populares das quais se supre. Essas formas expressivas de entendimento, que definem os domínios do natural e do sobrenatural, são utilizadas não para inferir alguma certeza metafísica, senão que para organizar os elementos de uma civilização relativos “a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo ‘surreal’” (2001, p. 85). Configura-se mais como um jogo narrativo, pelo fato de:

Ese nuevo universo elaborado en la trama del relato se lee entre líneas, en el juego de las imágenes y de las creencias, de la lógica y de los afectos, contradictorios e comúnmente recibidos. Ni mostrado ni probado, sino solamente designado, extrae de sua propia improbabilidade algún indicio de posibilidad imaginaria, pero, lejos de perseguir ninguna verdad – ya sea ésta la de la psique oculta y secreta –, toma su consistencia de sua propia falsedad. (BESSIÈRE, 2001, p. 85-86)

O texto literário “existe precisamente enquanto esforço de dizer o que a linguagem comum não diz e não poder dizer” (TODOROV, 1992, 27). A narrativa fantástica possibilita ao escritor o resgate de valores subjugados, apresentando tudo o que não pode ser dito no discurso oficial. Dessa forma, o escritor ilumina outros pontos de vista para contar versões do discurso de poder. Essa recusa em se prender a de regras rígidas, bem como a influência de um sobrenatural que adentra no texto literário via fantástico, é uma premissa puramente carnavalesca, pois promove uma ruptura nos gêneros, e teria sido herdada via sátira menipeia. De fato,

na evolução posterior da literatura europeia, a carnavalização ajudou constantemente a remover a barreira de toda a espécie de gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre diferentes estilos, etc., destruindo toda a hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os dispersos. Nisso reside a grande função da carnavalização da história da literatura. (BAKHTIN, 2005, pp. 134-135)

O fantástico, em sua vertente literária, nasce como contestação de tabus criados por uma ordem burguesa estabelecida, como os chamados “excessos do amor”:

O amor carnal, intenso, se não excessivo, e todas as suas transformações, são ou condenados em nome dos princípios cristãos, ou louvados [...]. O ponto de partida desta segunda rede permanece o desejo sexual. A literatura fantástica dedica-se descrever particularmente suas formas excessivas bem como suas diferentes transformações ou, se quisermos, perversões. Um lugar a parte deve ser dado à crueldade e à violência, mesmo que sua relação com o desejo esteja fora de dúvidas. Do mesmo modo, as preocupações concernentes à morte, à vida depois da morte, aos cadáveres e ao vampirismo, estão ligados ao tema do amor. O sobrenatural não se manifesta com igual intensidade em cada um dos casos: ele aparece para dar a medida de desejos sexuais particularmente poderosos e para nos introduzir na vida depois da morte. Ao contrário, a crueldade ou as perversões humanas não saem

geralmente dos limites do possível e estamos em presença, digamos, apenas do socialmente estranho e improvável. (TODOROV, 1992, p. 147-148)

Certos temas, não ditos no meio social, só o podem quando colocados como ações praticadas por seres sobrenaturais, fora da norma, desviantes. Certas temáticas suprimidas pelo poder dominante deixam de ser condenadas pela introdução do elemento sobrenatural, de modo que este tem a função de “subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (TODOROV, 192, p. 168), pelo seguinte problema narrativo:

Uma lei fixa, uma regra estabelecida: eis o que imobiliza a narrativa. Para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é cômodo que intervenham forças sobrenaturais: caso contrário, a narrativa corre o risco de arrastar-se, esperando que um justiceiro humano se aperceba da ruptura no equilíbrio natural. (TODOROV, 1992, p. 173)

A exemplo, *A hora dos ruminantes* (1966), de José J. Veiga, e *O Último Voo do Flamingo* (2005b), de Mia Couto. Em ambas narrativas ocorre a invasão de cidades por forças militares, que, num primeiro momento, são vistas, no máximo, com estranheza. Na primeira, o advento dos militares gradativamente modifica a vida de Manarairema, mas apenas quando bois e cachorros invadem a cidade em toda a sua extensão é que os moradores são obrigados a admitir que as estruturas sociais que regiam o *status quo* de sua região estavam deveras abaladas; na segunda, os soldados da ONU explodem sem explicação e sem deixar rastro, com exceção dos seus bonés azuis e seus órgãos genitais. Segundo Todorov, “a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação” (1992, p. 174). Essa transgressão ocorre justamente no espaço do que é considerado socialmente estabelecido (1992, p. 181). Ainda que, em uma sociedade de poderes hegemônicos, o homem seja dotado de suas particularidades, habita um espaço-entre poderes, ou seja, entre o poder dominante e formas de resistência, as possibilidades de manifestação cultural inerentes ao espaço social (1992, p. 181).

De fato, o discurso fantástico evoca várias vozes, embora nem sempre ocorra uma polifonia. Essa tomada de paixões e inversão social promovida pelo fantástico é herdeira direta de uma festa carnavalesca que, ao promover a inversão do mundo, salienta seus tabus implícitos ao representar os “comportamento excêntricos, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações [...] das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo também as violações do discurso” (BAKHTIN, 2005, p. 123). O elemento sobrenatural passa a ser utilizado como instrumento de crítica aos valores vigentes.

Ao analisar a menipeia via textos de Rabelais, Bakhtin constatava, dentre suas possibilidades, elementos que pareciam heterogêneos e incompatíveis, como o fantástico (2005, p. 139), sendo este, de acordo com suas premissas, uma introdução e evolução da sátira

menipeia na idade moderna (2005, p. 141), espécie de “estranhamento da realidade terrestre” (2005, p. 154). Bakhtin aponta o fantástico dostoievskiano como uma menipeia em sentido *lato*, quase sem alterações (2003, p. 344). Por isso, seu discurso contrariador tem o efeito de agir contra os poderes instituídos, como mecanismo para desvelar as opressões da sociedade, resposta a um mundo fragmentado (ARÁN, 1999, p. 53). O elemento insólito irrompe em um espaço carregado de elementos familiares via um mecanismo profícuo do signo literário que, em sua trapaça, alimenta-se de um referente e agrega-lhe textualmente outros significados. Produz-se, então, através de uma relação parasitária com o mundo empírico, uma variedade do espaço vivido (GAMA-KHALIL, 2012, p. 30). Ao considerar a relação entre espaço real x signo semiotizado, Olga Pampa Arán constata:

Es un mundo minuciosamente semejante al mundo real en el que “algunos” individuos, seres o cosas, exhiben propiedades diferentes de las que le son pertinentes en el mundo de referencia, sin dejar de mantener su semejanza. El escándalo racional se produce, precisamente porque las propiedades pertinentes y no pertinentes coexisten en un mismo individuo o en el medio que lo rodea, sin que sea posible explicar el origen o la causa del desorden natural y sin que tampoco sea posible verificar su duración o alguna de las regularidades de su comportamiento. (1999, p. 48-49)

Nas narrativas oitocentistas, espaço de ascensão do gênero romanesco, “o mundo todo e a vida toda são representados em um corte da *totalidade da época*” (BAKHTIN, 2003, p. 246). Porém, a percepção de mundo pode ser comparada mais a um Dom Quixote, em que há o confronto entre o mundo como ele é e sua visão quixotesca:

Nesse símbolo, o “mundo todo”, visível e conhecido, denso e real era uma nesga descontínua do espaço terrestre e uma nesga igualmente pequena estilhaçada do tempo real; tudo o mais se perdia no movediço das brumas, deslocava-se e entrelaçava-se com os mundos de além-túmulo, com um utópico ideal ensimesmado, fantástico. Não se tratava apenas de que o sobrenatural e fantástico preenchia a pobre realidade, unificava e arredondava no todo mitológico os fragmentos da realidade. O sobrenatural desorganizava e debilitava essa realidade presente. Essa mescla de sobrenatural corroía, desintegrava a real compacidade do mundo, impedia que o mundo e a história real se reunissem e se arredondassem em um todo compacto e pleno [...]. Na época do Renascimento, o “mundo todo” começou a condensar-se em um todo real e compacto. A terra se arredondou solidamente e ocupou um lugar determinado no espaço real do universo, ela mesma passou a ganhar determinidade geográfica (nem de longe ainda completa) e inteligibilidade histórica (nem de longe ainda completa). E eis que vemos em Rabelais e Cervantes uma condensação substancial da realidade não mais debilidade pelo arredondamento sobrenatural; no entanto, essa realidade se eleva sobre um fundo ainda mais instável e nebuloso da totalidade do mundo e da história humana. (BAKHTIN, 2003, p. 246-247)

Arán delinea como o fantástico ocorre quando há a “obesición por la ruptura de la legalidade em el hecho regular[...], en la búsqueda de un saber de otro orden y la añoranza de un orden superior” (1999, p. 20). Com a secularização da cultura europeia surge o que a pesquisadora chama de “fantástico moderno” (1999, p. 11), espécie de sobrevida da sátira menipeia em um

mundo que, via literatura real-naturalista, representa uma sociedade que deposita sua fé na ordem e na razão. Essa crença na razão rompe a dualidade necessária ao desenvolvimento cultural da sociedade e sobrepõe o milagre, marco da morte do maravilhoso (ROGER, 1970 apud ARÁN, 1999, p. 21).

Não é o fim da convivência entre o sagrado e o profano, mas, antes, o apagamento do primeiro. Poderíamos dizer que, com o fim da crença em outro mundo e outros saberes, ocorre a morte da sátira menipeia:

lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, así decirlo, lo reemplaza. No podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas e los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagres. Si en adelante el prodigio de miedo, es porque la ciencia lo destierra y se lo sabe inadmisibile, espantoso. Y misterioso: no se ha observado bastante que el cuento de hadas, por ser tal, excluía el misterio. (ROGER, 1970 apud ARÁN, 1999, p. 21)

Após séculos de institucionalização da literatura carnalizada, a mesma vira um exercício intelectual entre o ver e o saber, um produto da cultura letrada (ARÁN, 1999, p. 21). Conforme essa forma de entretenimento se fortalece, reinventa e amadurece, faz renascer elementos essenciais da menipeia, resgata a carnalização da literatura. A percepção de “outra vida” do carnaval assume, principalmente nas narrativas fantásticas pós-kafka (TODOROV, 1992, 181-182), a possibilidade de outros olhares sobre e da realidade.

Via fantástico o elemento sobrenatural é resgatado, pois “ao lo largo de su ‘historia’, la fantasia há sido entenebrecida y encerrada bajo llave, sepultada como algo inadmisibile y vergonzoso” (JACKSON, 2001, p. 142). Embora tenha sido considerado oposição à literatura realista, o fantástico era mais uma resposta ao silenciamento gradual da divergência literária:

La “historia” de la fantasía literaria - en la medida en que es posible reconstruirla - es la historia de una neutralización reiterada de sus imágenes de imposibilidad y deseo, tanto en las trayectorias de los propios textos literarios como en la crítica que se ha convertido en mediadora de éstos frente a un público culto.
La expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria es en sí mismo un gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamento de lo irracional por parte de la cultura. Como arte de lo irracional y del deseo, la fantasía ha sido persistentemente silenciada, o reescrita en términos más transcendentales que transgresores[...]. Tal como Foucault escribe, a propósito de la irracionalidad, “toda transgresión se convierte en un crimen social, condenado y castigado... cautivo en un mundo moral [por haber ofendido] a la sociedad burguesa”. Desde un mundo racional, “*monológico*”, la alteridad sólo puede ser conocida y representada como lo extranjero, lo irracional, “lo loco”, “lo malo”. (JACKSON, 2001, p. 143, grifo nosso)

Contrariando parcialmente a premissa todoroviana de que o fantástico de cunho Oitocentista surge como forma de transgressão de tabus burgueses, ocorre, segundo Jackson, que o fantástico é mais do que uma permissão. Para ela é uma forma de desejo de algo

excluído da ordem cultural. Nas palavras de Jackson: “lo fantástico puede contemplarse como una entidad que ofrece un punto de partida ‘para un escepticismo verdaderamente civilizador sobre la natureza de nuestros deseos y de nuestro ser’” (2001, p. 147).

O desejo seria um “voltar ao passado”, permitido pelo elemento fantástico, a fantasia castrada do texto. O texto literário possui uma função subversiva de inverter a ordem ao revertê-la, possibilitando, assim, que o sujeito resgate todo um elemento socioformativo perdido, todo um “outro” fora do discurso oficial, racional, hegemônico (JACKSON, 2001, p. 148). A premissa de um “fantástico adjetivado” parte desse ponto, de um momento em que, mais adiante, não se resume a reverter a realidade, mas, antes, permitir a percepção desse elemento insólito presente no meio social (JACKSON, 2001, p. 149). Muitas das narrativas dos escritores elencados, José J. Veiga e Mia Couto, apresentam espaços, personagens e eventos peculiares aos lugares representados, o centro-oeste brasileiro e a savana africana. Ocorre de, muitas vezes, o elemento insólito irromper nas narrativas desses escritores em detrimento de um confronto com coisas que vem de fora: em contos como “A máquina extraviada” (VEIGA, 1997, p. 90), há o confronto com máquinas da cidade grande que afetam as tradições, os costumes e o cotidiano dos moradores do interior; em “Sangue da avó manchando a alcatifa” (2003, p. 25), o choque é causado pela chegada de novos valores que se confrontam com as tradições locais. As conclusões de Jackson nos fornecem uma boa compreensão do texto desses dois escritores, pois esses escritores apresentam um tipo de narrativa “que se sitúa en una relación de oposición frente a los órdenes dominantes” (JACKSON, 2001, p. 147).

Em meio às tradições que encaram o fantástico como gênero, modo ou demais vertentes (BATALHA, 2011, p. 10), observamos que o insólito continua sendo apontado, por todas as diferentes correntes teóricas, como ponto comum, representando um acontecimento que foge às normas da racionalidade e da compactuação cotidianas. O insólito agiria como ferramenta de subversão do real empírico, contribuindo para o desenrolar da narrativa. Seria um “fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim [...] ou sua especial significação e o contexto em que se insere” (COVIZZI, 1978, p. 26), por carregar consigo e despertar no leitor “o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal” (COVIZZI, 1978 p. 25-26). Ele, em teoria, teria a capacidade de sobreviver à cristalização que as instituições sempre impuseram à carnavalização, uma vez que “quando ser insólito já é ser sólito, muda-se de direção” (1978, p. 26).

Um acontecimento literário que não perturba o *status quo*, seja através de personagens e/ou ações, não pode ser considerado um evento insólito, de maneira que sua realização estaria associada a uma hesitação (TODOROV, 1992, p. 35), ambiguidade, transmitida por um narratário (FURTADO, 1980, p. 95) ou por um jogo discursivo de verdade e falsidade (BESSIÈRE, 2001, p. 85-86). Considerado volátil por muitos, o fantástico ora é “apontado como designativo de uma categoria do discurso ficcional, ora como designativo de um conjunto de obras que manifestam tal categoria” (GARCÍA, 2012, p. 1). Porém, em meio a tantas classificações, salientamos como ele:

engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural - e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico, o Sobrenatural, o Estranho, o Realismo Maravilhoso e o Absurdo. (GARCÍA, 2009, p. 1)

Tendo o insólito como elemento constituinte, o Fantástico desconstrói o discurso hegemônico, trazendo à tona o que é suprimido pelas instituições de poder (BESSIÈRE, 2001, p. 100). Ele é, também, um dos vieses da metaficção historiográfica, uma vez que a contestação do discurso hegemônico permite a ampliação da fronteira entre o imaginário e o fantástico (HUTCHEON, 1991, p. 88). É o discurso que dá voz ao outro, problematizando a sociedade em um jogo de várias verdades em que há a busca pela reflexão da desordem do cotidiano, uma vez que esse tipo de literatura se manifesta diante das crises experimentadas pelas utopias políticas e sociais. Esse tipo de texto não representa mais as vozes da história como unas, mas como um jogo de confrontações, a “desfazer o já feito e a ver os fatos sob um ângulo inovador” (CARVALHAL, 2007, p. 64). É um discurso que subverte a ordem, tendo seus antecedentes na sátira menipeia, espécie de cultura popular carnavalesca cuja finalidade era questionar as verdades autoritárias e as instituições de poder (ARÁN, 1999, p. 17). Ele é, segundo esses pressupostos, uma das melhores manifestações da contracultura, uma obsessão pela fissura da ordem estabelecida (ARÁN, 1999, p. 18).

2.2 Narrativas de curta extensão

É anterior ao advento da escrita a necessidade que o homem tem de contar histórias. Com o propósito de relatar acontecimentos, transmitir ensinamentos ou uma forma de passar o tempo, contadores de histórias utilizavam-se de vários recursos lúdicos para uma melhor apreensão do texto. Procuramos estudar, na presente tese, narrativas de curta extensão, “termo que aqui se prefere para indicar o conto e a novela de curta extensão” (GARCÍA, 2013, p. 88).

Embora uma novela possa ser, também, uma narrativa de curta extensão, optou-se, aqui, por privilegiar o gênero conto. E mesmo que venhamos a trabalhar com a narrativa *A Chuva Pasmada* (COUTO, 2011), que para muitos é considerado como uma novela (MARTINS, 2008, p. 91), cabe observar que há uma tradição de críticos que colocam em xeque os limites entre a novela e o conto, e muitos os fazem questionando a narrativa “O Alienista”, de Machado de Assis. O texto machadiano configura um exemplo de ruptura com o formato tradicional do conto, já que é dividido em capítulos, apresenta ação e espaços unitários, além de um grande número de células dramáticas (MOISÉS, 2006, p. 113).

Apesar de *A Chuva Pasmada*, a obra gira em torno de um conflito, a chuva que paira diante de todos. Massaud Moisés aponta como uma novela, por vezes, constitui-se como um “aglomerado” de contos dispostos numa dada ordem. Porém, não são poucas as narrativas do escritor moçambicano que se estruturam como contos formados por uma sequência de microcontos, ou seja, micronarrativas. Massaud Moisés já salientara que “o aspecto numérico pode confundir o observador que relegar a segundo plano o conteúdo e a estrutura das obras” (2006, p. 24), por vezes, o número de páginas é pormenor secundário para classificar uma obra, de modo que a melhor maneira de se avaliá-la é o critério “qualitativo, que consiste em procurar ver a obra de dentro para fora, analisar-lhe e julgar-lhe os componentes, de forma, e de conteúdo” (2006, p.25).

Cortázar, por sua vez, fornecesse-nos uma profícua metáfora para explicar como o conto se aproxima de um “nocaute”:

um bom conto é incisivo, moente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não se pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. (CORTÁZAR, 2010, p. 153)

Dessa forma, privilegiou-se o conto, uma narrativa de curta extensão, pela sua particularidade de condensar o discurso contra-hegemônico e, a exemplo de *A Chuva Pasmada* (2011), teríamos uma narrativa que, pelo menos, equipara-se a um conto pela condensação de suas células dramáticas, devido a uma tensão que se manifesta “desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (CORTÁZAR, 2010, p. 152).

Em sua etimologia, “conto” tem o sentido de “contar” (ANDERSON IMBERT, 2015 apud SILVA, 2016, p. 17), porém, esse sentido de calcular “no parece ser más vieja que la de contar en la acepción de narrar. Es posible que del enumerar objetos se pasara al relato de

sucesos reais o fingidos: el cómputo se hizo cuento” (ANDERSON IMBERT, 2015 p. 16). Abordaremos, então, suas singularidades em relação a outros exemplos de narrativa.

Sua evolução, o conto literário escrito, gênero limitado apenas pela criatividade do escritor, ganha novos espaços na contemporaneidade. Sua utilização como instrumento de contravenção da ordem estabelecida habita em sua raiz, já que, segundo Jolles,

o conto se opõe radicalmente ao acontecimento real assim como ele é observado habitualmente no universo. [...]; o conto se opõe, então, a um universo da “realidade”. Todavia, este universo da realidade não é aquele em que se reconhece às coisas o ser como qualidade universalmente válida; é o universo no qual o acontecimento contradiz as exigências da moral ingênua, o universo que nós experimentamos ingenuamente como imoral. Pode-se dizer que a mentalidade do conto exerce aqui sua ação em dois sentidos: por um lado, considera e compreende o universo como uma realidade que recusa, e que não corresponde à sua ética do acontecimento, por outro, propõe e adota outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. (1976, 200)

Já para a pesquisadora francesa Irène Bessiere,

el no realismo del cuento, su componente maravilloso resultan del paso de la actuación al acontecimiento, que permite definir los marcos sócio-cognitivos como universalmente válidos y situarlos fuera de las presiones y de las metamorfosis de la historia. La intemporalidad del relato no es otra que la que queremos conceder a la ideología, y la aparente invención de lo maravilloso, el indicio de una regulación que debe escapar a la ruína y a los fracasos del mundo concreto. (2001, p. 91)

O conto oferece várias possibilidades para a narração de fatos comuns e incomuns, associados ou não ao cotidiano. Alguns escritores, como Machado de Assis, salietaram o pouco prestígio dado, em épocas passadas, ao gênero (1986b, p. 806). De fato, vários escritores que atingiram a consagração pela sua produção romanesca só tiveram sua produção contística valorizada posteriormente (KIEFER, 2004, p. 45). De Boccaccio, Hoffmann e Guy de Maupassant, passando por Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Charles Dickens, até Kafka, Borges e Cortázar, diversos escritores consagrados não apenas se apropriaram da estética do conto, como também realizaram suas próprias experiências, levando ao amadurecimento dessa narrativa de curta extensão.

Um dos sentidos da palavra “conto”, de acordo com o estudo promovido por Nádia Gotlib, seria de “relato de um acontecimento[...], narração oral ou escrita de um acontecimento falso[...], fábula que se conta às crianças para diverti-las[...].” (2006, p. 5). Essa última definição, por sinal, resgata parte da afirmação que Machado dera a seus contos, ao dizer que eram “um modo de passar o tempo” (1986a, p. 476). Entretanto, vale lembrar que, muito antes, os irmãos Grimm lançam uma coletânea resgatando a mesma palavra que já era utilizada para designar outros textos, como “de fadas [...], de magia e fantasmagoria [...], de anedotas [...] e outros” (JOLLES, 1976, p. 181). A partir da publicação dos irmãos Grimm a

palavra “conto” teria recebido a acepção de gênero literário, e que as pesquisas sobre a forma literária teriam se iniciado.

A linguagem fluída e a capacidade de mobilidade do conto explicariam por que várias narrativas curtas fazem um uso banalizado do elemento sobrenatural (BAKHTIN, 2005, p. 142). De acordo com Cortázar,

quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (2006, p.148)

Com a transição do conto oral para o escrito, parte desse efeito de naturalização do sobrenatural vai se perdendo, mas diversos escritores promovem experimentações estéticas como forma de ruptura do discurso oficial. É através do ato de contar narrativas curtas que o homem resgata não apenas saberes, mas sua origem. Em suma,

o conto se implica na dessacralização progressiva do mundo mítico: enquanto no mito, o sobrenatural ocupa um lugar preponderante, no conto, a partilha entre o real e o sobrenatural tende a equilibrar-se, tal como se equilibram a emoção, força essencial do mito, e a sabedoria da razão prática que define o conto, representando este através de diferentes peripécias, as estruturas e as personagens da sociedade humana[...], as relações entre os mitos e os contos se realizam de maneira diferente nas culturas orais em que a distância que separa estas formas é menos nítida do que nas culturas onde existe um grande afastamento entre as classes dos letrados e o povo, como foi o caso do próximo-oriente, na antiguidade, na Grécia ou da idade média europeia [...]. Assim, o que é deveras importante é o comportamento do homem no que diz respeito ao sagrado[...], nem sempre é verdade que o conto marque uma dessacralização do mundo mítico; é antes uma degradação do sagrado. (AFONSO, 2004, p. 67)

A Obra de Cazotte, “*Le diable amoureux* [herda] do medievo o gosto do irracional e do sobrenatural, mas no apagar das luzes de uma época em que só o racional e o natural contavam” (CAMARANI, 2014, p. 180, grifo do autor). Na obra, um dos precursores do conto fantástico, há o resgate de toda uma tradição medieval, que Le Goff apontara como um “Maravilhoso Cristão” (2000, p. 17). Essa busca sobrenatural na narrativa foi uma resposta à busca pela extrema racionalização da sociedade, defendida pelos intelectuais do Século das Luzes (CAMARANI, 2014, p. 83). Eram/são textos que colocavam em xeque o ideal real-naturalista, as verdades instituídas. A contravenção do modelo hegemônico não passa impune:

Desde 1832, esboçam-se ataques contra o gênero (ou subgênero) conto que invade a literatura; e, entre eles, o *conto fantástico* é o mais violentamente repellido, porque é o mais sistematicamente cultivado. Talvez isso se dê pela profusão de obras comerciais, escritas por autores não reconhecidos pela literatura legítima, pois Castex afirma em seguida que até a glória de Hoffmann sofre os efeitos dessa reação contrária por causa dos imitadores, a ponto de Loève-Velmars suspender suas traduções das obras do escritor alemão. Théophile Gautier enfatiza o mérito de Hoffmann em artigo de 1836, mostrando a minúcia na acumulação dos detalhes familiares que cria a ilusão da vida, a habilidade com que faz serem aceitas as

anomalias que despertam, mantêm e aumentam o interesse ou a angústia nos leitores; sublinha a diferença entre esse “maravilhoso” vinculado ao real e o maravilhoso inconsistente das narrativas feéricas. (CAMARANI, 2014, p. 35, grifo nosso)

Há uma correlação entre a mudança de gosto do público em geral, que a partir do século XIX vai de uma pequena elite letrada para o conceito de “público leitor” e o advento da prosa. Auerbach observa que, com relação à produção literária do século XVIII, ocorre um “relaxamento[...]; o estilo sublime, a atmosfera pomposa da corte se perdem; a diversão espiritual e brilhante e um certo realismo vivo e colorido dominam o gosto; os gêneros pequenos, tais como o *conto galante*, dominam” (1972, p. 209, grifo nosso). Não é por acaso que, para o filólogo alemão, a “conquista literária que [...] parece mais importante e mais fértil no século XIX é a da realidade cotidiana, cuja forma mais difundida é a do romance (ou do *conto*) realista” (1972, p. 242, grifo nosso).

Cronologicamente o conto, em sua modalidade escrita, surge em Portugal com os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (2013), de Gonçalo Fernandes Trancoso, em 1575, coletânea na qual o autor explorava, em seu texto, casos que circulam “na tradição popular portuguesa” (MOISÉS, 1980, p. 145). A partir daí, tratando as opções e possibilidades do uso dessa estética, temos toda uma tradição de contistas portugueses, a exemplo dos já citados, e não-portugueses, mas que subvertem a língua do ex-colonizador, como o brasileiro Machado de Assis em “Pai Contra Mãe” (1986a), ou “as Mãos dos pretos” (1980), do moçambicano Luís Bernardo Honwana. Os escritores de outras nações que tem o português como língua oficial seguem realizando gradativamente, e, em especial, ao longo dos séculos XIX e XX, suas próprias experiências, ora em diálogo com uma tradição de contistas portugueses e não portugueses, ora com elementos de seu próprio universo sociocultural:

Na América Latina, o conto aparece-nos como uma forma literária em que, pela primeira vez, convergem normas de representação verbal próprias da cultura europeia, americana e africana [...]. No Brasil, os contos de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa representam este sincretismo cultural próprio das culturas do Sul. As personagens de Guimarães Rosa pertencem à morfologia do sertão brasileiro um universo de tal maneira afastado da civilização que todas as experiências aí são possíveis, aceitando-se com naturalidade a emergência do irreal, da poesia. (AFONSO, 2004, p. 59-60)

A aceção de “narração oral ou escrita” é um dos pontos que mais nos interessa ao abordarmos as experiências estéticas de José J. Veiga e Mia Couto com o conto. Ao se embasarem em toda uma tradição literária de contistas de seus países, e do próprio universo da língua portuguesa, esses escritores buscaram adaptar ao conto literário uma das principais funções da oralidade, sua função didática, pois é através do ato de contar que se educa o indivíduo e preserva-se “o bem-estar da comunidade” (AFONSO, 2004, p. 68). Essa

linguagem é o que possibilita sua fluidez e renovação, uma vez que “o trabalho de subversão da linguagem resulta na sua poetização, [de modo que] mito e realidade formam um todo coerente e denunciador, opondo-se ao discurso do poder” (TUTIKIAN, 2006, p. 59). As possibilidades do conto, sua brevidade, possibilitam que ao autor atinja a totalidade do seu planejamento, sua intenção (MOISÉS, 2006, p. 48).

O conto literário é herdeiro de uma tradição que se opõe à normatização do gênero romance. Ele é o espaço para o questionamento de normas, onde elementos antagônicos se combinam, promovendo uma interrelação entre sagrado e profano, real e factual, ao permitir que esses elementos se manifestem numa relação organizada entre sua extensão e sua intensidade (CORTÁZAR, 2010, p. 125). A opção por narrativas curtas nesta pesquisa dá-se ora pela proficuidade em se pesquisar elementos de uma literatura carnalizada em um gênero que permite uma maior liberdade formal por parte do escritor (2010, p. 160), ora pela sua mobilidade, generalidade e pluralidade (JOLLES, 1976, p. 194-195), bem como, pela sua potencialidade, ser o espaço por excelência para os escritores desenvolverem “todas as possibilidades da ficção” (BOSI, 1997, p. 7). Essa narrativa curta, nas palavras de Pampa Arán, traz a possibilidade do indivíduo tire conclusões “acerca del estatuto de lo real y de la própria inserción del sujeto em este orden” (ARÁN, 1999, p. 121).

3 OLHARES SOBRE OS DISCURSOS CONTRA-HEGEMÔNICOS NA CONTÍSTICA DE JOSÉ J. VEIGA E MIA COUTO

A minha experiência de escritor mostrou, está me mostrando, que a gente não escreve os livros que quer escrever, a gente faz os livros que querem ser feitos, é como se eles pedissem à gente para serem escritos.

José J. Veiga

Sou um escritor. Sinto os livros sem os querer entender e julgar.

Mia Couto

As estratégias de construção narrativa utilizadas por José J. Veiga e Mia Couto têm como resultado a produção de discursos contra-hegemônicos. Para empreender o percurso pelos discursos contra-hegemônicos de ambos, optou-se por estudar as narrativas de curta extensão, sem desconsiderar as relações que cada obra tem com outros gêneros dos quais os escritores se apropriaram. Com base nessa proposta inicial, demonstraremos os recursos estéticos que cada um utiliza ao longo de sua produção ficcional e os processos de comparativismos literários envolvidos. Para tanto, abordaremos brevemente suas respectivas produções literárias.

3.1 José J. Veiga e a literatura goiana

Pensar a literatura goiana é pensar um lento processo de ocupação e investimento nas terras do centro-oeste brasileiro, consequência dos “ciclos de ocupação e de exploração [que] formaram ilhas sociais” (BOSI, 2006, p. 14), de maneira que certas regiões formavam arquipélagos culturais, muitos desses espaços distantes dos centros primeiros de irradiação mental e dos pontos de influência das novas estéticas europeias. Nesse espaço, temos Goiás, uma das várias regiões do interior do Brasil, possuidor dos seus respectivos elementos “geográficos, políticos, sociais e econômicos” (CARNEIRO, 2017 p. 49).

O processo de formação de Goiás, bem como o distanciamento desta dos grandes centros do país, é uma marca da goianidade literária. Há um processo de invenção de uma língua literária que se alimenta do local, dos costumes e da linguagem. Por isso, o espaço rural ou os pequenos vilarejos que são descritos na obra de José J. Veiga poderiam representar, à semelhança da obra de Guimarães Rosa, qualquer cidade do interior do Brasil e, até, do mundo. O autor, por sua vez, traça essa relação entre pequenos e grandes universos:

Talvez porque eu entenda melhor o mundo semiurbano, as sociedades pequenas, menos complexas. Embora tenha vivido em grandes centros, neles sempre me senti como um estranho. Sinto-me bem no interior do Brasil, porque esse mundo eu amanso melhor. (...) Não há muita diferença entre o interior do Pará e o interior de Minas, ou da Bahia. (...) O homem do interior poderia estar na Groelândia, pois não se fizeram homens diferentes para habitar a Terra. Os problemas existenciais são os mesmos. (1982, apud SOUZA, 1990, p. 51)

Cedo surgem as famosas “letras goianas”. Devido aos problemas de uma região em formação e distante da Corte carioca, pouco do que é produzido culturalmente nesse primeiro momento entra em registro, o que ocasiona o surgimento precoce de uma tradição de críticos que o são, também, poetas, prosadores e jornalistas (TELES, 1983, p. 19). É possível, com base nesses apontamentos observar, pelo menos, seis momentos essenciais para a formação do que se convencionou chamar de *goianidade literária*.

O primeiro momento da produção literária coincide com a descoberta de Goiás por Anhanguera, no século XVIII, até meados de 1830, com a publicação do primeiro jornal da província, *A Matutina Meiapontense*, em Meia-Ponte, hoje conhecido como Pirenópolis. O primeiro poema a referenciar Goiás nas letras teria sido *Ditirambo às Ninfas Goianas*, presumivelmente publicado entre 1798 e 1800 por Bartolomeu Antônio Cordovil, pseudônimo do professor Antônio Lopes da Cruz (VAZ, 2000, p. 13). Todavia, aquele a ser considerado o primeiro poeta em busca da goianidade teria sido Florêncio Antônio da Fonseca Grostom, com o poema *Obras poéticas dedicadas ao Ilustríssimo Juiz de Órfãos do julgado de Meia-Noite*, publicado em 1811 (OLIVEIRA, 2010, p. 2), de influência árcade. A prosa surge muito precocemente, associada a uma literatura de viagem produzida pelos que viriam a transitar pela província, como o Visconde de Taunay (VAZ, 2000, p. 14), autor de vários livros sobre as entradas de bandeiras no centro-oeste brasileiro.

Um segundo período da vida literária vai do amadurecimento de uma imprensa local até a fundação de duas Academias: a de Letras de Goiás e a de Direito (VAZ, 2000, p. 14). Da mesma época é a fundação de outras instituições que contribuirão para esse crescimento, como o Liceu de Goiás, a primeira biblioteca pública, o Gabinete Literário Goiano, o Teatro São Joaquim, o aparecimento de vários outros jornais e, provavelmente o mais importante, a fundação do Seminário Santa Cruz, que trouxe grande fulgor para a formação de elites intelectuais do futuro estado. O escritor Bernardo Guimarães, à época exercendo a função de Juiz de Direito na comarca de Catalão, produziu duas obras que englobaram a vida socioeconômica do Sul dessa região, “*O Índio Afonso e Ermitão de Muquém*” (VAZ, 2000, p. 15). O primeiro livro impresso e editado na região surge em 1863, “*Viagem ao Rio Araguaia*”

(VAZ, 2000, p. 15), de Couto de Magalhães. O estilo da obra é uma mescla de texto jornalístico com resquícios de literatura de viagem.

A fundação das Academias de Letras e de Direito de Goiás marcariam, ao mesmo tempo, o fim do segundo e o início do terceiro momento literário, o qual se estende até a época da Revolução de 30. É em 1928 que é lançado “o livro *Ontem*, de Leo Lynce, iniciando o modernismo em Goiás” (VAZ, 2000, p. 19), embora o livro tenha sido escrito, a princípio, em 1922, ano da Semana de Arte Moderna (BARBOSA, *apud* VAZ, 2000, p. 22). A partir desse período a literatura goiana começa a ganhar projeção nacional quando, em 1917, “Hugo de Carvalho Ramos, com projeção nacional, publicou seu único livro, ‘Tropas e Boiadas’” (2000, p. 19).

Considerada a obra goiana mais importante do século XX, é por meio de Hugo de Carvalho Ramos que o conto goiano dá seus primeiros passos rumo à maturidade. Em consonância com o desenvolvimento da poesia, a prosa goiana é herdeira de outra tradição, historiográfica, a qual cedo se desenvolveu por influência da literatura de viagem (VAZ, 2000, p. 24). Na mesma época é fundada a revista *Informação Goyana* no Rio de Janeiro por Henrique Silva, através da qual se tornou mais conhecida a produção literária de Goiás (VAZ, 2000, p. 22), no Brasil e no mundo, entre os anos de 1917 e 1935 (PERES, 2012, p. 11).

O quarto momento é apontado como o de grandes transformações, influenciado pelos acontecimentos de 1942, como os conflitos internos do governo varguista, a 2ª Guerra Mundial, a fundação de novas instituições legitimadoras da cultura local, como a Academia Goiana de Letras (VAZ, 2000, p. 23), além da efervescência cultural em Goiânia devido à mudança da capital. Como aponta José Mendonça Teles, falecido em 2018, esse seria um período de profícua transformação, no qual confluem no cenário goiano influências das escolas Romântica, Parnasiana, Simbolista e Modernista (*apud* VAZ, 2000, p. 23).

O quinto momento é delimitado pela publicação da revista *Oeste*, em 1942, e a I Semana de Arte em Goiás, em 1956 (VAZ, 2000, p. 24). A *Oeste*, responsável pela organização dos intelectuais e da modernidade da cultura goiana, é considerado a marca do batismo da nova cidade. Nessa época a cidade de Goiás, também conhecida como Goiás Velho, perde seu status de capital, transferido para Goiânia, e a revista passa a ser a expressão dessa nova intelectualidade (PERES, 2012, p. 2). Talvez o acontecimento mais importante tenha sido a criação da *Bolsa de publicações Hugo De Carvalho Ramos* em 1943, prêmio literário oferecido até os dias de hoje e organizado pela União Brasileira de Escritores de Goiás (VAZ, 2000, p. 25). A partir desse momento vários escritores receberam projeção

nacional, a exemplo de Bernardo Élis, primeiro, e até o momento, único, goiano a entrar para a Academia Brasileira de Letras. Seus textos demonstram uma evolução na prosa goiana ao incorporar as experimentações estéticas modernistas à representação *nua e crua* da vida do sertanejo. A obra de Élis também apresenta as transformações que operavam na sociedade naquele momento, tomada pela crescente urbanização e inserção da sociedade goiana à realidade econômica do Brasil como um todo (VAZ, 2000, p. 26).

O sexto momento está relacionado a acontecimentos que caracterizam a contemporaneidade goiana, como: a criação da PUC-Goiás e da UNB; a fundação de Brasília; a formação de diversos movimentos e grupos literários; e a criação de novas instituições e associações, a exemplo da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás e do Centro Editorial Gráfico da Universidade Federal de Goiás. Nasceram, dentre outras, duas grandes editoras: a Oriente, primeira editora goiana, responsável por lançar centenas de escritores (VAZ, 2000, p. 29), e a Kelps (VAZ, 2000, p. 30). Surge uma geração que conquista o cenário nacional, como Yêda Schmaltz, Geraldo Coelho Vaz e Marieta Telles Machado.

Nessa busca e desenvolvimento da *goianidade literária*, parece-nos oportuna a crônica “Ser goiano”, de José Mendonça Teles, escritor que faleceu em 2018:

Ser goiano é carregar uma tristeza telúrica num coração aberto de sorrisos. É ser dócil e falante, impetuoso e tímido. É dar uma galinha para não entrar na briga e um nelore para sair dela. É amar o passado, a história, as tradições, sem desprezar o moderno. É ter latifúndio e viver simplório, comer pequi, guariroba, galinhada e feijoada, e não estar nem aí para os pratos de fora.

Ser goiano é saber perder um pedaço de terras para Minas, mas não perder o direito de dizer também uai, este negócio, este trem, quando as palavras se atropelam no caminho da imaginação.

O goiano da gema vive na cidade com um carro-de-boi cantando na memória. Acredita na panela cheia, mesmo quando a refeição se resume em abobrinha e quiabo. Lê poemas de Cora Coralina e sente-se na eterna juventude.

Ser goiano é saber cantar música caipira e conversar com Beethoven, Chopin, Tchaikovsky e Carlos Gomes. É acreditar no sertão como um ser tão próximo, tão dentro da alma. É carregar um eterno monjolo no coração e ouvir um berrante tocando longe, bem perto do sentimento.

Ser goiano é possuir um roçado e sentir-se um plantador de soja, tal o amor à terra que lhe acaricia os pés. É dar tapinha nas costas do amigo, mesmo quando esse amigo já lhe passou uma rasteira.

O goiano de pé-rachado não despreza uma pamonhada e teima em dizer ei, trem bão, ao ver a felicidade passar na janela, e exclama viche, quando se assusta com a presença dela.

Ser goiano é botar os pés numa botina ringideira e dirigir tratores pelas ruas da cidade. É beber caipirinha no tira-gosto da tarde, com a cerveja na eterna saideira. É fabricar rapadura, ter um passopreto nos olhos e um santo por devoção.

O goiano histórico sabe que o Araguaia não passa de um “corgo”, tal a familiaridade com os rios. Vive em palacetes e se exila nos botecos da esquina. Chupa jabuticaba, come bolo de arroz e toma licor de jenipapo. É machista, mas deixa que a mulher tome conta da casa.

O bom goiano aceita a divisão do Estado, por entender que a alma goiana permanece eterna na saga do Tocantins.

Ser goiano é saber fundar cidades. É pisar no Universo sem tirar os pés deste chão parado. É cultivar a goianidade como herança maior. É ser justo, honesto, religioso e amante da liberdade.

Brasília em terras goianas é gesto de doação, é patriotismo. Simboliza poder. Mas o goiano não sai por aí contando vantagem.

Ser goiano é olhar para a lua e sonhar, pensar que é queijo e continuar sonhando, pois entre o queijo e o beijo, a solução goiana é uma rima. (2010, p. 13-15)

Esse breve trajeto da história da literatura goiana ocupa um papel principal na obra de José J. Veiga. Deve-se considerar tanto as suas influências externas quanto as internas, visto que Veiga é herdeiro de uma tradição que se forma em diálogo com a busca pela *goianidade*.

Em 2015, a Editora Cia das Letras adquire os direitos de publicação da obra de Veiga, sendo que o primeiro relançamento, *A hora dos ruminantes* (1966), fora prefaciado por Antonio Arnoni Prado, orientador de uma das primeiras dissertações sobre o escritor (PRADO, 1989, p. 7). Esse texto compõe parte do espólio crítico sobre Veiga, produzido constantemente até meados do seu falecimento, em junho de 1999, e resgatado/retomado nos últimos tempos. O goiano está inserido num perfil muito particular da literatura brasileira, a dos escritores que não associaram o fazer poético com a o status social do intelectual, seja pelo seu isolamento, seja pelo início tardio da vida literária.

Adentrando tardiamente na vida literária (CAMPEDELLI, 1982, p. 9) com o lançamento de *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959; 1974, edição por nós utilizada), José J. Veiga produz uma prosa cuja maior característica é a simplicidade das histórias contadas, mas igualmente densas de conteúdo e de significado. Os efeitos de discurso que produz estão relacionados com um período de extremo cerceamento das liberdades políticas, transmitindo para seu leitor sua crítica velada por meio dos artifícios da escrita. Sua verve para contar histórias representativas do mundo ao seu redor o leva a retratar elementos fantásticos como parte do cotidiano, muito deles utilizados em prol da criação de narrativas do absurdo (VAZ, 2000, p. 34).

O autor viveu sua infância no interior goiano, entre as cidades de Pirenópolis, onde nasceu, em 2 de Fevereiro de 1915, e Corumbá de Goiás. Seus primeiros anos, em chácaras de parentes e na fazenda do avô, são constantemente referenciados em seus textos (QUELHAS, 1990, p. 11), em especial pela presença, em suas obras, de crianças que enfrentam as primeiras dificuldades da vida, como se em um ciclo de iniciação. Quando José J. Veiga completa 12 anos, alguns parentes descobrem o gosto do menino pela leitura por influência da mãe (AMARAL, 2003, p. 13), tendo contato precoce com escritores como Julio Verne (SOUZA, 1990, p. 11). Esses mesmos parentes o levam para Goiás Velho, antiga capital de

Goiás. Lá, o futuro escritor, além de fazer o curso secundário, teve acesso ao Gabinete Goiano de Leitura e à biblioteca do convento dos padres Dominicanos (CAMPEDELLI, 1982, p. 4).

Aos 20 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, na época, capital federal, trabalhando na rádio Guanabara. Em 1939, entrou para o serviço público como escriturário (SOUZA, 1990, p. 12). No mesmo ano, ingressou na Faculdade Nacional de Direito, vindo a se formar em 1943. Entre 1945 e 1950 viveu na Inglaterra, fazendo parte da equipe da BBC de Londres (empresa jornalística), período que lhe valeu um enriquecimento cultural, político e intelectual. Teve a oportunidade de frequentar teatros, museus, cinemas e exposições, uma vez que a vida cultural inglesa não parou em detrimento da guerra (CAMPEDELLI, 1982, p. 5), o que lhe valeu “anos riquíssimos de leitura, ideias e discussões” (SOUZA, 1990, p. 13). Retornou ao Brasil, trabalhando como redator, consecutivamente, para *O Globo* e a *Tribuna da Imprensa*. José J. Veiga ocupou, em 1951, como redator, o lugar de Antonio Callado, por indicação do próprio, na revista *Seleções* do Reader’s Digest. Usa muito do tempo livre para aprimorar o exercício da escrita, atividade exercida desde a juventude, apesar de, até aquele momento, não ter adentrado na vida literária. Em 1951, ocorre-lhe um evento no mínimo insólito: o escritor reúne contos e tenta publicá-los nos *Cadernos de Cultura* do Ministério da Educação, mas, no dia seguinte, assustado, busca-os e os joga fora.

A contribuição de José J. Veiga para a literatura brasileira contemporânea dá-se, inicialmente, através de seus contos, com *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1974), conseguindo o segundo lugar no Concurso Literário Monteiro Lobato, em 1958, organizado pela Associação Brasileira de Escritores, livro publicado efetivamente no ano seguinte, e novelas, estreando, em 1966, com *A hora dos ruminantes*. Teve como “padrinho” uma figura ilustre: Guimarães Rosa. Devido ao contato entre as esposas de ambos, Clerida Veiga e Aracy G. Rosa, as famílias se aproximam, tornam-se amigas, ao ponto de, em conversa, após Veiga comentar do livro premiado não publicado, Rosa conseguiu que um editor o procurasse (CAMPEDELLI, 1982, p. 5). A editora Nítida publica *Os Cavalinhos de Platiplanto* em 1959, e em seguida o mesmo leva o prêmio Fábio Prado, mas a empresa faliu e os exemplares não eram encontrados em livrarias, sendo usados como papel velho (CAMPEDELLI, 1982, p. 6).

Mesmo ele não estando filiado “oficialmente” a nenhum partido político, o escritor envolveu-se em uma polêmica literária por causa de *A hora dos ruminantes* (1966). Apesar da negação do autor sobre qualquer relação da obra com o golpe de 1964, essa o colocou no hall dos escritores engajados, ainda que, em entrevista, ele alegue que nunca teve tal pretensão (SOUZA, 1990, p. 25). Embora haja referências implícitas à situação política brasileira de sua

época, sua capacidade criativa promove uma denúncia social onde os mais diversos aspectos, entre religiosos e políticos, por exemplo, se cruzam. A referida obra foi finalizada em 1963 e apresentada à Editora Civilização Brasileira em 1964, mas a mesma resolvera prender a publicação por um tempo, lançando-a só em 1966. A data do lançamento levou o livro a ser mais conhecido como reflexo da ditadura, o que pode ser considerado como uma avaliação, à época, prematura. Veiga reflete sim sobre esse período autoritário, mas também sobre muitas das transformações no interior brasileiro oriundas da Revolução de 30, movimento que estabeleceu no Brasil a ditadura de Getúlio Vargas.

O ocorrido com *A hora dos ruminantes* provou-se uma marca difícil de superar, apesar de outros apontamentos:

Com *A hora dos ruminantes* José J. Veiga impõe-se como escritor significativo na literatura brasileira. Muitas leituras são feitas relacionando situações do livro ao momento político que se vive: uma ditadura militar. Não há dúvida que existem relações entre a fábula veigueana e a situação histórica. Seu livro, todavia, vai além de uma tradução direta de fatos acontecidos. O alto grau de ficção que domina o livro possibilita leituras diversas, livres, não somente dos anos 64. (SOUZA, 1990, p. 13, grifo nosso)

À época, muito da leitura de sua obra ficou enviesada, prejudicada pelo rótulo de escritor militante, quando, na verdade, sua linguagem literária estava mais associada à tradição artística de escritores como Carlos Drummond de Andrade, Kafka e Borges (SANTIAGO, 2015, s/p).

Curiosamente, até hoje em muitos livros didáticos o cânone literário brasileiro aparece organizado como se nossa literatura houvesse experimentado um *hiatus* pós-64, e tudo o que fora produzido nesse ínterim, entre o movimento Tropicália e a redemocratização, aparece organizado como “tendências contemporâneas” (ABDALA JR, 1995, p. 93). A brasilianista Luciana Stegagno-Picchio, em pesquisa sobre os “anos de chumbo”, termo usado para se referir às duas ditaduras brasileiras do século XX, aponta como a literatura pós-64 é, por vezes, relegada a um panteão menor, uma espécie de “literatura esquecida” (1997, p. 629). Muito da crítica feita à época e *a posteriori* sobre o goiano abordou sua obra apenas pelo viés da manifestação do sobrenatural como algo gratuito, ignorando que esse período histórico foi a grande influência para o que se convencionou chamar de “ciclo sombrio” (SOUZA, 1990, p. 57) da prosa veigueana.

Em decorrência do fechamento do escritório brasileiro da *Seleções*, em 1970, Veiga se aproveita de uma indenização para, em pleno AI-5, visitar Corumbá e Pirenópolis. A constatação de que pouco mudou no interior serviu de inspiração para a escrita de *Sombras de Reis Barbudos*, lançado em 1972 (SOUZA, 1990, p. 8). Seus textos passam a ser

compreendidos como instrumento de superação da censura devido às características inerentes, como “a linguagem simbólica, o tema da opressão tão vivenciada na época, [e] o lirismo dos sentimentos da infância não adocicada” (SOUZA, 1990, p. 15).

Volta a trabalhar no Departamento de Documentação da FGV, em 1972, onde contribui com a redação da versão em português de *O Correio da Unesco*. É promovido a chefe da Editora da FGV, na qual atua até 1985 (SOUZA, 1990, p. 15). Há em sua produção ficcional um constante jogo dialético sobre e do poder, a exemplo de *Os Pecados da Tribo* (1976), quando os homens perdem o poder da sociedade, sendo regidos por um bicho, o Uiuá. Há uma tentativa de escapar desse “ciclo sombrio” por meio da coletânea “*De Jogos e Festas* [...]”. Mas logo reconhece que não chega a ser um livro de temas muito diferentes dos anteriores” (SOUZA, 1990, p. 15). Essa sua fase literária encerra-se, de fato, com *Aquele Mundo de Vasabarro* (VEIGA, 1982), romance que tem como espaço um lugar “situado fora dos caminhos e das cogitações do mundo” (VEIGA, 1982, p. 1), um mundo “autônomo, fechado, como se alguma forma de ruptura, temporal e/ou espacial, se interpusse entre ele e o resto do universo” (MIYAZAKI, 1988, p. 109), similar ao nosso devido às opressões do cotidiano e, por isso, lugar-comum da ficção veigueana.

Há uma relação intertextual entre as produções de outros escritores desse período, mas são as mesmas que contribuíram para o amadurecimento de Veiga, “nomes diferentes dos que estrearam após a guerra, modificando radicalmente, com a sua obra, nos temas e nas formas, a paisagem literária do Brasil” (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 633). Esse período permitiu a muitos escritores a livre experimentação, como a do regionalismo inventivo e das intenções sociopolíticas. Nesse ínterim, o conto brasileiro caminha para sua maioria em meio ao clima de opressão, visto que um número significativo desses escritores são contistas (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 641). Na prosa, uma geração de escritores realiza a experimentação da ruptura do pacto realista. Embora essa escolha narrativa não fosse tão bem compreendida na época, estava presente em prosas que demonstravam uma ruptura com o *status quo*:

graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante e, como vimos, teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião o seu precursor. Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público. Os seus adeptos são legião, mas bem antes de a moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) - contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica. (CANDIDO, 1987, p. 240)

Essa ruptura tornou-se uma marca constante da literatura brasileira à época, apontando para uma tendência kafkiana na qual que o irreal é utilizado como recurso à alegorias políticas e paródias do discurso autoritário, motivo pelo qual, ocasionalmente, as obras de Veiga a

alcunha de “narrativas da sátira política surrealista” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 10). Embora negue esses rótulos de escritor de um momento político específico, Veiga escreveu em um período conturbado. Nas palavras do escritor:

É claro que *Sombras, Os pecados, Vasabarro*s foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno destes livros e o clima externo, facilitou a leitura política. Mas meu projeto de escrevê-los não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu (aliás, durou mais do que eu calculava). O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de uns generazinhos cujos nomes a nação depressa esquecerá. (VEIGA, apud SOUZA, 1990, p. 154, grifos do autor)

Por meio de um regionalismo inventivo, Veiga aborda o global por meio do local, e o faz pelo recurso a uma escrita que não se limita a acompanhar novas premissas, mas que se atualiza com elas a partir delas. Sua prosa nasce e amadurece durante um período que favorece o surgimento de uma “escrita metafórica ou fantástica até então praticamente inédita entre nós” (SANTIAGO, 1989, p. 13), reflexo da aproximação da ficção latino-americana e do afastamento do pacto real-naturalista.

3.1.1 Discursos contra-hegemônicos em José J. Veiga

No capítulo 2, ao abordarmos a visão bakhtiniana de que é através da sátira menipeia que uma linguagem carnalizada atinge o texto literário, enfatizamos o que, para o pesquisador, seria a principal diferença entre um texto e outro, que é o grau de aprofundamento nas premissas da menipeia.

Bakhtin observou como o recurso ao incomum e ao inusitado era algo banalizado nas narrativas curtas por ele estudadas, (2005, p. 142), apontando esse tipo de produção textual como um profícuo exemplo de menipeia (2003, p. 344). Nessas narrativas, surgem situações de convívio cultural mais complexo, com o predomínio do uso da escrita nesses lugares. Desse modo, observamos como, e não poucas vezes, há um entrelaçamento dos discursos contra-hegemônicos e do inaudito na produção de Veiga. Há estudos que apontam como a Metaficção historiográfica e o fantástico, por exemplo, podem ser possibilidade um do outro, conforme David Roas (2011, p. 62) e Linda Hutcheon (1991, p. 88).

Há um processo de autointertextualidade inerente à prosa do escritor goiano. Maria Célia Leonel, ao reler a teorização Genettiana sobre intertextualidade, concebe o termo autointertextual como o “conjunto de relações possíveis dum texto para consigo mesmo” (LEONEL, 2000, p. 64). Ou seja, uma espécie de intertextualidade interna, restrita, a qual

aborda o conjunto de relações intertextuais entre a produção ficcional de determinado escritor. A exemplo de José J. Veiga, o que é explícito em suas narrativas de longa extensão, como *A hora dos ruminantes* (VEIGA, 1966), tende a se manifestar de maneira mais sutil em contos como “A usina atrás do morro” (VEIGA, 1974).

3.1.1.1 A usina atrás do morro

Lançada na coletânea *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959; 1974, edição por nós utilizada), nesta narrativa temos uma temática cara a José J. Veiga: a invasão do campo. Têm-se a chegada de estrangeiros que constroem uma usina. Posteriormente esses acontecimentos perturbam a vida dos moradores, os quais começam a se comportar de maneira incomum, fora do habitual.

Para certa crítica, este conto teria sido a base para *A hora dos ruminantes*, conforme Agostinho Souza (1990, p. 59), Leonice de Carvalho (2015, p. 39) e Malcolm Silverman (1978, p. 161). “A Usina atrás do morro” apresenta elementos em comum com *A hora dos ruminantes* e com outras narrativas, como: uma vila interiorana sem nome; uma narração em primeira pessoa que busca apresentar certa veracidade aos eventos narrados, dando-lhe aspecto de caso popular; e a chegada de estrangeiros que perturbam o *status quo*, de maneira sutil. No conto, os recém-chegados acabam evitados pelos moradores, sendo interdito até mesmo falar sobre eles. Ninguém entende a língua que os visitantes professam (VEIGA, 1974, p. 13); na novela, os manaraiemenses não entendem muito os hábitos dos “homens da tapera” (VEIGA, 1966, p. 4).

Da mesma maneira que os manaraiemenses não fazem ideia do motivo por trás do acampamento militar, no conto ninguém compreende o que a fábrica produz. Em ambas, dá-se uma gradativa alienação social por parte dos moradores.

A narrativa curta possui características que estarão muito próximas de outras obras do ciclo sombrio de Veiga, mas atualizadas para novos contextos. *A hora dos ruminantes* era essencialmente mais um pré-produto de 64, enquanto o conto sofrera influência direta do governo de Juscelino Kubitschek (HOHLFELDT, 1981, 35). As obras aproximam-se pelo clima de opressão e domínio e invasão do interior e se distanciam pelas consequências espaço-temporais que as influenciam.

A mesma temática se vale de discursos contra-hegemônicos diferentes ao transitar pelas narrativas. Em *A hora dos ruminantes*, a cidade é invadida por cães e, depois, por bois.

Há uma inversão carnavalesca quando os moradores passam boa parte do tempo limitados à suas residências, enquanto os animais ocupam os espaços públicos. Os manaraireenses batem nos cachorros da cidade que atacam os cachorros visitantes, como se pedissem permissão para continuar seguindo com sua vida (VEIGA, 1966, p. 37). No conto não há espaço para essa festa rabelaisiana (BAKHTIN, 2008, p. 360), pois o escritor não trabalha com o desenrolar dos fatos, mas com a movimentação dos indivíduos. O escritor não descreve um cenário detalhado, mas, via jogo narrativo, transmite a metamorfose comportamental dos indivíduos. Após a chegada da usina, as pessoas sofrem uma profunda transformação nas suas relações sociais: “ficamos vivendo numa cidade de mudos, só falávamos de noite, em nossas casas, com as portas e janelas bem fechadas, e assim mesmo em voz baixa” (VEIGA, 1974, 24). O fantástico, discurso contra-hegemônico, é utilizado como forma de denúncia por meio dessas mudanças espacio-sociais.

Há uma relação intertextual entre as obras, de modo a estabelecer um dialogismo entre a prosa veigueana, *Sombras dos Reis Barbudos* (1991), mas não necessariamente uma polifonia. Antes, uma homofonia. Em “A usina atrás do morro” mantém-se a essência de um clima de opressão, sem necessariamente permitir uma aproximação mais direta com um tempo específico. Suas características sintetizam os elementos mais comuns do universo de Veiga, uma vila do interior goiano, na qual ocorre determinado evento que perturba o *status quo*, de maneira que tomamos conhecimento do ocorrido via história contada por uma criança, voz que não se equipara ao discurso dominante, que toma conta do lugar. Enfim, em *A hora dos ruminantes*, as personagens se acomodam ao absurdo da perturbação dos costumes, envergonhando-se posteriormente; em “A usina atrás do morro” não há uma ruptura com o absurdo, tampouco um retorno ao *status quo*, pois o narrador e sua mãe partem da vila (VEIGA, 1974, p. 26), deixando o enredo em aberto.

O conto de Veiga possui uma relação com a “modernização do interior” (CAMPEDELLI, 1982, p. 95), de modo que o excesso de vantagens proporcionadas pelos estrangeiros é o que os afasta dos antigos costumes. O escritor transmite para a narrativa o choque entre o sertão e as estranhas companhias e seus métodos industrializados de trabalho, as máquinas complicadas que de repente emergem oriundas do mundo civilizado, as hierarquias complexas que, certamente, o povo do interior enxerga como fantásticas (CAMPEDELLI, 1982, p. 100). A manifestação do insólito é constante, seja através dos incêndios, inexplicáveis, ou da banalização da violência por parte dos moradores da cidade:

vimos dois motociclistas que vinham descendo emparelhados. Já sabendo como eles eram, D. Aurora atrapalhou-se, correu para a frente, depois quis recuar, e um deles

separou-se do outro e veio direto em cima dela, jogando-a no chão, e trilhando-a pelo meio. Quando me abaixava para socorrê-la, ouvi as gargalhadas dos dois. (VEIGA, 1974, p. 23)

Promove-se um processo de espetacularização da fragilidade da ordem conhecida permitindo que o cotidiano deixe de ser compreendido como indiferente ou banal (ARÁN, 1999, p. 52), motivo pelo qual é nesse espaço de aparente normalidade que o insólito emerge.

Não se sabe, e nem se explica, o que a usina produz. O enredo concentra-se mais nas atitudes monstruosas praticadas e sofridas pelos moradores. O pai do narrador, por exemplo, é encontrado morto, como tantos outros, com marcas de motocicleta na barriga (VEIGA, 1974, p. 26). A criança que conta a história, marca constante em sua obra, narra uma carnavalização de um ciclo iniciático: ele e sua mãe fogem e passam a viver como mendigos, rompendo com as próprias tradições locais. Situação análoga ocorre na obra *Os Pecados da Tribo* (VEIGA, 1976), em que uma criatura engendrada via ciência torna-se um ditador pior do que seus criadores, perpetuando a opressão dominante. Veiga escreve a partir da realidade brasileira, de modo que a máquina atua como representação da modernização do campo, pois:

Essa automatização do ser humano que se deixa explorar pela máquina que, por conseguinte, explora suas ações, e suas vidas, é absorvida por J. J. Veiga com muita sabedoria, pois o escritor vale-se do espaço ‘real’ da narrativa e cria o insólito como representação dessa automatização. (REZENDE, 2008, p. 138-139)

O conto “A usina atrás do morro” não traz uma crítica inocente ao processo de modernização do interior, mas aos “efeitos da nova tecnologia sobre a sociedade brasileira” (GINWAY, 2010, p. 187-188). A usina, que representa a modernização do interior brasileiro, promove, em última instância, uma espécie de morte identitária, simbolizada tanto pelo incêndio das residências, correlacionadas com a terra, lugar de pertencimento, quanto pela fuga da vila. Tem-se uma sociedade oprimida pelo poder externo/capital estrangeiro, invadida por empresas/máquinas que aniquilam sua liberdade, descaracterizando o homem. No conto, as personagens são gradativamente punidas não por terem feito algo contra a usina ou os estrangeiros, mas como mecanismo de controle: perda da liberdade, dificuldade de comunicação, obrigação de vender seus bens... todos são atingidos ao nível do que podem, do que são capazes, do que estão sujeitos e que estão na iminência de fazer, de modo que a sociedade se estrutura para controlar os que transgridem a lei (FOUCAULT, 2015, p. 3).

As personagens perdem sua liberdade, como se o espaço doméstico fosse invadido, de modo que passam a ser prisioneiras em sua própria casa. O lugar de habitação das personagens transforma-se em uma “cidade punitiva” (FOUCAULT, 1987, p. 132), um espaço no qual o poder de punir envolveria uma relação de todos contra um. Diante da presença de espões na cidade (VEIGA, 1974, p. 24), resta apenas a fuga. Há uma progressão

desse autoritarismo constante em vários contos, como “A ilha dos gatos pingados” (1974, p. 1), em que um garoto planeja fugir de casa por não aguentar a situação que vive: vítima de violência física praticada pelo namorado da irmã. Gabriela Santos constata como é comum, em meio ao processo de autotextualidade veigueana, a fuga de ambientes de opressão como estratégia pela busca da liberdade (2012, p.63).

A invasão do campo será uma temática constante em várias narrativas de José J. Veiga (LABOISSIÈRE, 1989, p. 116). Nesses textos, a manifestação do insólito, mecanismo de denúncia, ocorre de maneira sutil. Os fenômenos, por mais incomuns que aparentem ser, fluem como parte do cotidiano. Como observa Temístocles Linhares, nas obras de Veiga

o fantástico se reveste daquilo que, a meu ver, lhe é mais determinante: o de se afastar de qualquer noção de Paraíso Terrestre, de Idade de Ouro ou da representação de sonhos, isto é, de lugares em que o homem médio pudesse viver em estado de completa proteção, como ocorre com Rubião. (1973, p. 95).

Ao falar sobre a invasão de espaços familiares, Veiga aborda como esse confronto de mundos está diretamente associado ao confronto com os costumes, podendo gerar manutenção, ruptura ou mescla. Não é incomum o escritor enfatizar o absurdo das situações, recorrendo a outras vozes, nesse processo, evocando a paródia, recurso por meio do qual propõe nova leitura do convencional. Veiga justamente parodia seus próprios textos, “e esta repetição estiliza-se marcadamente e converte-se em paródia que também é uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma, como um jogo de espelhos” (LABOISSIÈRE, 1989, p. 136). O mesmo processo de modernização apresentado no conto “A usina atrás do morro”, é representado no conto “A Máquina extraviada”. Neste, temos a representação de que os avanços nem sempre correspondem às expectativas anunciadas.

3.1.1.2 A máquina extraviada

O narrador inicia o conto como se prenunciasse um caso, trazendo elementos da fábula ao apresentar uma cidade sem nome, em lugar nenhum, mas que poderia ser qualquer vila do universo veigueano. Nele, à noite chegam veículos quase que como uma invasão. Ninguém sabe de onde vieram ou o que traziam, até que estes partem e deixam uma estranha máquina que ninguém sabia a função (VEIGA, 1997, p. 90-91). Numa primeira leitura, a narrativa apresenta características comuns à prosa de Veiga. São elas: vilas sem nome; narrador, que conta um caso que vivenciou, muitas vezes quando era criança; e transformações ocorridas no lugar com a chegada de um indivíduo ou objeto estranho. As relações de poder tendem a se manifestar de maneira diferente na prosa veigueana. Exemplo

disso ocorre, dentre outros contos, em “A máquina extraviada”, no qual o poder é simbolizado por um objeto, o qual interfere, de modo aparentemente sobrenatural, na vida das personagens.

No conto “A máquina extraviada”, o objeto é inanimado, mas tem um poder incomum de transformar o meio ao seu redor. A máquina rapidamente torna-se o centro das atenções, e várias personagens procuram usar isso para adquirir vantagens políticas (VEIGA, 1997, p. 93), visto que os comícios passaram a ser feitos à sombra dela. No sertão veigueano, a reação dos homens às forças externas são tão importantes quanto às transformações por eles sofridas.

A máquina não possui função explícita, podendo, inclusive, ser confundida com mero pano de fundo. Uma leitura mais profunda aponta para as relações entre homem e sua cultura, e como a sociedade se estrutura em torno de novos valores e poderes. Esse advento da modernidade está muito mais próximo da “Usina atrás do morro” do que de outros textos do autor, nos quais são representadas apenas as transições do poder. Por outro lado, e é nesse ponto que se distancia do conto anteriormente abordado, a narrativa de Veiga apresenta o deslumbramento com esse objeto, essa “criatura”, num espaço de transição do tradicional para o moderno:

Boa parte dos contos e dos romances de J.Veiga são histórias que se passam nesses espaços de transição do antigo para o novo; este que se apresenta como o progresso, no entanto é visto como “invasão”. Situadas em um interior brasileiro pouco antes dos anos 50, estas cidades passam a representar, a parcializar uma face do Brasil que sofre os golpes do mito do progresso do século XX, que carrega consigo uma forma administrativa opressora, que esfarela alguns aspectos tradicionais da cultura brasileira. (SOUZA, 1990, p. 71)

Seria apressado atribuir à máquina o título de “monstro”, embora tal criatura sempre tenha algo de sedutor (COHEN, 2000, p. 48), pelo fato de que ela não representa necessariamente os tabus sociais, mas a transformações dos costumes. A narrativa possibilita outra leitura do conhecimento histórico, a saber, as transformações nacionais realizadas durante o governo de Juscelino Kubitschek, e as consequências da promessa de fazer o Brasil crescer “50 anos em 5”. Observar esses acontecimentos vai ao encontro da problematização do conhecimento histórico (HUTCHEON, 1991, p. 142), de modo que outras questões possam ser abordadas, como a releitura propiciada pelo distanciamento. Podemos, por esse viés, perceber como Veiga cria muitas paródias dos próprios objetos e das construções sobrenaturais. Diferente de uma masmorra, o máximo que ocorre de contato físico é quando crianças brincam na máquina e precisam de ajuda para sair (VEIGA, 1997, p. 91), ou quando um dos moradores se fere, perdendo uma perna (1997, p. 93).

A paródia é um elemento fundamental das narrativas pós-modernas, sendo apenas não necessariamente uma imitação burlesca, mas uma “repetição com diferença crítica [...] feita em muitos estados de espírito e com vários graus de complexidade” (HUTCHEON, 1985, p. 145), que possibilita a leitura da mudança e da continuidade cultural. As distâncias necessárias para esse tipo de leitura existente na paródia moderna proveem da quebra da continuidade e estabilidade das marcas culturais (1985, p. 21), ou seja, dos códigos socialmente estabelecidos. Exemplo disso pode ser percebido no tratamento a uma das poucas vozes críticas à máquina: o vigário. Na prosa veigueana, é comum o representante do poder religioso se sobressair em cidades do interior, atuando como conselheiros e, por vezes, autoridades políticas (CAMPEDELLI, 1982, p. 32). No conto, o vigário tem sua autoridade desafiada. Além de ser mal visto pela população devido às suas atitudes, ele é questionado por não prestar as devidas homenagens/cultos à máquina: “Em todo caso, ainda não tentou nada contra ela, e ai dele. Enquanto ficar nas censuras veladas, vamos tolerando; é um direito que ele tem. Sei que ele andou falando em castigo, mas ninguém se impressionou” (VEIGA, 1997, p. 93).

O desrespeito à figura do vigário, representante do sagrado, contribui para demonstrar como uma “modernidade enlatada” desvirtua símbolos tradicionais de uma sociedade ao colocá-los dicotomicamente em oposição a outros. Esses acontecimentos, espécie de inversões sociais com reflexo no texto literário, são manifestações carnavalescas de inversão do mundo, nas quais os homens elegem novas divindades, abandonando as antigas (HUTCHEON, 1985, p. 94). Em cidades do interior, não apenas de Goiás, a associação entre festas comunitárias com o sacro e o profano tem uma relação muito mais importante. Nas tradicionais festas portuguesas, por exemplo, era comum o padre sair nas festividades, mesclar elementos no profano no sacro, mesmo com as devidas proibições oficiais (REBELLO, 1977. p. 28). Muitas dessas características vão transitando para a Máquina, como a comemoração das datas cívicas (VEIGA, 1997, p. 94). O elemento insólito manifesta-se entrelaçado com a paródia: não são os costumes que se alteram por si, mas o objeto ao qual são direcionados.

A narrativa, pelo recurso a paródia, promove um resgate metaficcional da história, de como a modernização do campo poderia ter ocorrido, e o faz por meio de releituras, ou seja, de recontações que resgatam o passado.

A paródia, no seu sentido de “canto paralelo” (HUTCHEON, 1985, p. 51), não deforma o acontecimento que se propõe a relatar, mas permite a visão crítica de como, para

muitos moradores do interior, a invasão tecnológica, que promoveu o confronto entre valores, pode ser interpretada como o advento de um “novo deus”. Enquanto princípio criativo, a paródia promove uma refuncionalidade, de modo que o novo “desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade destruir” (HUTCHEON, 1985, p. 52). Nessa leitura, a máquina pode ser considerada um exemplo de “hierofania” (ELIADE, 2001, p. 13), a manifestação do sagrado, no caso, por meio de um objeto. E os moradores temiam mais a perda da aura sobrenatural que a máquina emanava, do que danos físicos:

Dizem que a máquina já tem feito até milagre[...]. O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a explicar a finalidade dela[...]. Se isso acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina. (VEIGA, 1997, p. 94).

Ocorre um processo intertextual relacionado ao universo veigueano, pois, diferente de outras narrativas nas quais as pessoas “não” reagem, aqui elas não se resignam, mas compactuam com as mudanças. As transformações culturais, impostas, são abraçadas em prol da perda dos costumes considerados atrasados. Por meio da paródia, o texto veigueano possibilita que elementos históricos possam ser reinterpretados, numa espécie de paródia histórica que permite que sejam trazidas determinadas considerações ideológicas (HUTCHEON, 1985, p. 139). O conto de Veiga permite o exercício de uma autointertextualidade que joga uma leitura à outra, característica inerente ao texto literário, ao possibilitar a devida distância crítica que permite a inscrição da continuidade. À medida que a narrativa oficial é recontada, sendo relida e/ou escarnecida, surgem novas histórias, estas, que por si configuram novas sínteses (HUTCHEON, 1985, p. 32).

Ainda abordando o processo de paródia interna que Veiga promove (LABOISSIÈRE, 1989, p. 45), essa relação dialógica entre os textos produzidos durante e entre as ditaduras remetem, como apontado, ao “ciclo sombrio”(SOUZA, 1990, p. 15). Exemplo dessas marcas é como em muitas de suas obras as personagens não se manifestam, suas falas irrompem por meio de um narrador quase onisciente. Em *Os Pecados da Tribo*, as personagens tinham medo de falar e não falar, pois “o silêncio também interessa aos espiões” (VEIGA, 1976, p. 76). Em “A usina atrás do morro” os moradores não conseguem se comunicar com os estrangeiros, mas os espiões os compreendem perfeitamente (VEIGA, 1974, p. 15).

Podemos perceber, portanto, um processo interdiscursivo entre sua obra e a de outros escritores do período que tematizaram, mesmo que como plano de fundo, a atmosfera política da época. Como aponta Samoyault,

a intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber,

cifrando, de modo suficiente, elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e a do outro. (2008, p. 89-90).

A obra, então, não seria fruto apenas do seu enunciador, mas resultado do contato com outros discursos e estruturas linguísticas, já que a palavra é “metade daquele que fala, metade daquele que ouve” (MONTAIGNE, apud SAMOYAUULT, 2008, p. 89). Dessa forma, seria possível detectar o espaço desse processo, isto é, uma espécie de jogo textual no qual a memória do leitor interage com o texto literário, acrescentando-lhe novas alusões e referências, de modo que o texto literário oferece a possibilidade de atuar como “tecido contínuo e como memória coletiva” (SAMOYAUULT, 2008, p. 90). Nota-se, por isso, um constante processo dialógico entre obras que muitos não percebem, de maneira que o contato de um texto com outro “ilumina tanto o posterior quanto o anterior” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 15). Observa-se, por esse caminho, os elementos da estética de José J. Veiga, seus processos de criação, recriação/ressignificação e demais elementos constitutivos. Nas obras de Veiga, há a presença de autor-modelo e leitor-modelo, conforme as premissas apontadas por Umberto Eco, em que a criação ficcional envolve um jogo implícito entre essas duas figuras, que não são o autor e o leitor reais, mas figuras presumíveis (ECO, 1994, p. 15). Logo, haveria um leitor-modelo veigueano que percebe as nuances desse jogo enunciativo, aceita suas regras e delas toma parte:

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de eco e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2003, p. 297)

Ao observarmos esse processo de recontextualização ao longo de duas obras já analisadas à luz da produção de discursos contra-hegemônicos, fomos apontando como esses processos se dão e suas consequências nas estruturas socioculturais. Em suma, nelas, há uma relação de intertextualidade com a biblioteca composta pelas obras que a precedem (SAMOYAUULT, 2008, p. 77). Os contos “A usina atrás do morro” e “A máquina extraviada” têm como elementos principais a presença de máquinas que propiciam transformações no meio social. No primeiro conto há uma usina que ninguém sabe o que fabrica, e no segundo, ninguém quer saber o que a máquina faz ou é. Naquele ocorre mais uma invasão brusca envolvendo a máquina e seus dirigentes; neste, o processo é mais brando, de maneira que a máquina é assimilada ao cotidiano dos moradores. Na obra de Veiga ocorre um

entrelaçamento por meio de sua própria tradição, de modo que o processo de construção ficcional veigueano negocia com o imaginário que o próprio autor constrói.

3.1.1.3 O galo impertinente

No conto “O galo impertinente”, parte da coletânea *A estranha máquina extraviada* (1997), o governo resolve construir uma estrada que atravessa o interior do país, interferindo no modo de viver das pessoas. Iza Quelhas aponta como a obra aborda a “invasão do campo” (1990, p. 83). É possível encontrar referências às transformações políticas e sociais do Brasil na época de Juscelino Kubitschek. As vozes que se manifestam no texto agem como contradiscurso do projeto de crescimento nacional. Embora a passividade dos moradores por vezes seja uma constante na prosa veigueana, as contradições que surgem revelam a falência de projetos de modernização importados (QUELHAS, 1990, p. 19). No conto o povo não pode participar da inauguração, restando-lhe assistir passivamente a um acontecimento que interferiria na sua vida (VEIGA, 1997, p. 80). Paralelo a outros contos no qual há um distanciamento do povo diante da tomada de decisões, aqui, também, esse apenas idealiza algo que não se pode tocar.

À semelhança de Penélope, personagem d’*A Odisseia* (HOMERO, 2002) que tecia e destecia um sudário enquanto aguardava a chegada de Ulisses, no conto “O galo impertinente” os envolvidos na obra, arquitetos, engenheiros e outros técnicos, construíam e desmanchavam trechos inteiros da estrada por não a considerarem à altura do projeto (VEIGA, 1997, p. 79), visto que importava muito menos a estrada do que a capacidade humana de construir alguma coisa. Muitos contos produzidos pelo escritor goiano nesse período denunciam a crença na engenharia como ciência capaz de superar todas as mazelas humanas, a exemplo de estradas que levam anos para ficarem concluídas (GINWAY, 2010, p. 192).

A estrada perde seu sentido, se era para promover a comunicação, passa a ser espaço do proibido, já que os moradores não têm acesso, só a veem à distância. O distanciamento cria esse efeito de inacessibilidade e, também, de incompreensão, o que a mitifica. Os engenheiros a tratavam como uma obra de arte, de maneira que a impossibilidade do contato aumentava o seu “valor de culto” (BENJAMIN, 1985, p. 173), acessível apenas a poucos, os funcionários da construção. Na obra veigueana é muito comum a existência de usinas, máquinas e estradas que surgem ou são construídas sem a cooperação dos moradores da localidade, afastando-os

de qualquer tomada de decisão, restando-lhes apenas observar o desenrolar dos acontecimentos. Essa população representa as vozes silenciadas, já que não possuem autonomia em relação aos novos poderes que invadem o interior (QUELHAS, 1990, p. 4). Essa será uma premissa constantemente resgatada em várias narrativas ao abordar um centro oprimido pelos seus entornos, ou seja, um espaço interiorano “às margens dos grandes centros” (CARNEIRO, 2017 p. 20) urbanos.

A industrialização brasileira, tanto a realizada pelo Estado Novo quanto por Juscelino, focou no desenvolvimento econômico e numa industrialização pesada do país (DRAIBE, 1985 apud QUELHAS, 1990, p. 80). No Governo de Juscelino, rodovias e estradas foram fundamentais para o projeto de modernização, de maneira que nada deveria ficar na frente desse investimento. A “modernidade em trânsito” (QUELHAS, 1990, p. 85) serviu para trazer o “novo” por meio de mais de 20.000 quilômetros de rodovias construídas nessa época.

Essas estradas cortavam florestas e antigas trilhas, atravessando reservas, biomas e territórios de grupos indígenas. Até os dias de hoje há relatos de grupos indígenas que construíram pedágios em trechos de rodovias que atravessaram seus territórios, como os Xavantes, que criaram postos de pedágios em vários trechos da BR-070, rodovia que interliga Goiás à fronteira da Bolívia (SOARES, 2017, s/p). A construção da estrada – assim como outras, em todo o Brasil – prejudicou o ecossistema dos autóctones, de maneira que esses passaram a perceber que o seu ambiente sociocultural era cruzado pelo mundo dos “civilizados”. Exemplifica-se aqui o projeto Kubitschekiano da integração nacional pelo viés das vozes ignoradas, o que, na obra de Veiga, aparece como a ruptura do discurso ufanista da criação de Brasília. A história da integração nacional é conhecida na medida em que utiliza elementos da narrativa, o escritor resgata via metacficção historiográfica as vozes silenciadas e/ou mal interpretadas (HUTCHEON, 1991, p. 246), de maneira que o texto literário promove um confronto entre a “verdade de correspondência[...] e a verdade de coerência” (WHITE, 2001, p. 122), entre os fatos e as incoerências inerentes aos acontecimentos.

No conto, o governo instituído resolve construir uma estrada que atravessa o interior do país, interferindo no modo de viver das pessoas. Depois de muito tempo, a ponto das pessoas esquecerem até mesmo da estrada (VEIGA, 1997, p. 79), ela fica pronta e, no dia da inauguração, um misterioso galo surge e impede que seja utilizada (1997, p. 81). Ninguém sabe de onde veio, e nada consegue afastá-lo. O galo possui proporções monstruosas, sendo este justamente o elemento sobrenatural que perturba a narrativa e permite que ela tenha continuidade (TODOROV, 1992, p. 173). A própria palavra “monstro” é associada a tudo que

excede a concepção humana do que é “natural” (GINWAY, 2010, p. 199). O galo interfere na verossimilhança construída até então e, tal qual a verossimilhança que quebra, interrompe o movimento dos motoristas e a linearidade da narrativa.

Como aponta Bessièrre, “lo inverosímil del relato fantástico se corresponde com la no observación del principio formal de respecto a la norma”(2001, p. 95). Conta-se, então, uma história de enfrentamento, resistência a poderes estrangeiros e de subversão. Nem balas de um tanque conseguem derrubar o galo, pois “quando acertavam, em vez de verem o espalhar de penas, ouviam um guincho de ricochete, mais nada” (VEIGA, 1997, p. 82). O escritor reconta uma história que em muito se assemelha a qualquer outra do cotidiano, mas explicita o evento por recurso ao sobrenatural. A relação do fantástico está na interação com a natureza, o meio e a sociedade em conflito, os avanços da cidade grande sobre sociedades tradicionais. Essa opção pelo fantástico no conto representa uma ruptura com os paradigmas, de modo a emergir uma rejeição ao racionalismo, tendenciando para universos fantásticos (MATUSSE, 1998 apud MARTINS, 2008, p. 10).

Nos dois casos, o escritor se apropria da estética e do espaço curto de um conto para denunciar a violência contra as sociedades tradicionais, seja pelo advento dos “métodos industrializados [...] e pelas máquinas complicadas que de repente emergem, vindas do mundo civilizado” (CAMPEDELLI, 1982, p. 97), seja pelos “efeitos da nova tecnologia sobre a sociedade brasileira” (GINWAY, 2010, p. 187-188). Essa opção pela exposição do absurdo aponta como a narrativa de curta extensão absorve “problemas do homem moderno, reflectindo o imaginário e as tradições de culturas míticas” (GINWAY, 2010, p. 58).

Para David Roas, a literatura fantástica nasce em um universo governado por leis e suscetível a explicações (2011, p. 15), o que não impediu um entrelaçamento entre literatura fantástica e ficção científica (2011, p. 23). Esses mundos fantásticos, com acontecimentos que parecem quebrar nossa concepção de normalidade, muitas vezes demonstram como estas se aproximam, de modo que as viagens para mundos mágicos em muito se assemelham de viagens para outros planetas (ARAN, 1999, p. 49). O fantástico é, portanto, uma forma de demonstrar a crise das utopias, sejam elas políticas ou sociais. A recontextualização do fracasso dos grandes projetos brasileiros ocorre seja pelo galo que destrói os tanques (VEIGA, 1997, p. 82), seja pela estrada que era construída há anos como se fosse um milagre da ciência (VEIGA, 1997, p. 80).

Não são poucos que apontam o conto “O galo impertinente” como a narrativa do fracasso da transamazônica (SILVERMAN, 1982, p. 162). Se o fiasco da utilidade da estrada

encerra a história, seu desfecho não o faz, deixando para o futuro o que viria a acontecer com a estrada, já que, inicialmente, o galo vence o embate (VEIGA, 1997, p. 82). Como se brincasse com a presunção de verdade do discurso histórico, o narrador conclui a narrativa apontando como os cientistas que encontrariam os resquícios da estrada criariam todo tipo de explicação, menos a que se aproximasse do enredo do conto. Observa-se aqui como Veiga representa o insólito via irrupção de algum tipo de criatura: no conto “O galo impertinente”, todos se afastavam do galo. Já no romance *Os pecados da tribo* (1976), a personagem Uiua, um ser engendrado cientificamente, mas que poderia muito bem ter caído dos céus, é amada pelas demais personagens, divergentemente do galo impertinente do conto que viemos lendo. Entretanto, o amor e adoração por Uiua é limitado pelo autoritarismo, já que seu governo é mais autoritário do que os anteriores.

3.1.1.4 Era só brincadeira

Ridendo castigat mores. Rindo castigam-se os costumes, ou a rir se desvela a moral. Essa máxima é presente em obras literárias que se propuseram a ser uma espécie de ataque à moral e desnudamento da hipocrisia das classes sociais, bem como seus discursos. Embora o elemento sobrenatural no conto veigueano descambe para um “insólito banalizado” (GARCÍA, 2010, p. 40), por vezes se manifesta como jogo discursivo, nas proposições de Bessière. O discurso contra-hegemônico irrompe pela exposição do absurdo das situações. Quando os discursos autoritários geram uma homofonia tão profunda a ponto de que até a percepção de um ocorrido é influenciado por um discurso, a releitura de um acontecimento é o responsável por trazer novas luzes ao que será conhecido como fato. Porém, o ato de leitura é carregado de intertextualidade, pois tem a possibilidade de, como efeito, evocar para a narrativa o riso em detrimento de se revisitar o passado. Como observa Vladimir Propp:

é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. [...] Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como a manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso. (1992, p. 29)

Visitar o passado pode evocar o estranho das situações, de modo que o escritor seja capaz de denunciar as particularidades e absurdos dos acontecimentos, principalmente em regimes autoritários. Essa interação entre presente e passado, espécie de jogo foucaultiano,

promove uma brincadeira com o que é permitido que se diga, e até com aquilo que as pessoas podem compreender. É dessa forma que se instaura uma sequência de situações absurdas, as quais dão a tônica dos contos aqui abordados: em meio à máquinas, estradas e usinas, as personagens não têm uma percepção clara do que ocorre, tampouco lhes é permitido uma informação aprofundada. Esse elemento insólito, que perdura na narrativa veigueana como reflexo da perturbação causada no meio social, não é uma forma de fugir do meio em que se vive, mas possibilita que o leitor questione suas certezas para assim “perder la seguridad frente al mundo real” (ROAS, 2001, p. 8).

No conto “Era só Brincadeira” (VEIGA, 1974, p. 37), denuncia-se não apenas o absurdo que rege as instituições de poder vigentes, como também se permite uma melhor percepção do espaço do qual o escritor se alimenta para sua produção textual. Nesse texto, a irrupção do acontecimento incomum aponta para “a existência de um modo discursivo ou gênero ou subgênero literário em que a manifestação do inesperado, logo, do insólito, fosse representada de maneira absurda” (CANDIDO, 1987, p. 210-211). A trama tem início quando um oficial do exército chega a uma cidade do interior para realizar o julgamento de um escrivão, cujo crime seria ter encontrado um cano de garrucha durante uma pescaria. O narrador, inseguro dos acontecimentos, relata como o escrivão Valtrudes, seu amigo, é preso sem um crime plausível, e o enredo progride de maneira absurda.

Há um sombrio e constante ar de incerteza no texto. Ao narrar sua percepção dos acontecimentos o narrador explica como o oficial, Major Beviláqua, invade seus aposentos de maneira autoritária (VEIGA, 1974, p. 39). O que seria uma conversa noturna assemelha-se mais a um depoimento. A história é contada como se o narrador, Luís, tentasse afirmar algo que não compreendeu plenamente (1974, p. 37), e isso é perceptível pela forma como ele relata, pois durante parte da narrativa trata o ocorrido como “banal” (1974, p. 38). A narração dos acontecimentos constantemente conflitua-se com o que o enredo demonstra, principalmente a partir do momento em que o narrador é abordado pelo Major. Pouco depois, seu amigo Valtrudes termina preso e encaminhado para julgamento.

Ass motivações para o julgamento, e o seu desenrolar, são confusas. A conclusão é ainda mais absurda, a ponto do narrador duvidar do que presenciou. A prisão em muito parece uma representação kafkiana, de tal forma que Luís, em determinado momento, observa todo o ocorrido como se assistisse a uma peça: os juízes, os funcionários públicos e seu amigo Valtrudes não parecem reais. Pela impossibilidade de compreender o que realmente ocorre, Luís cria para si a narrativa de que tudo era uma brincadeira, e todos agiam como atores

(VEIGA, 1974, p. 48-49). Tal era o absurdo da situação, que adentrava no mundo do faz de conta, do fantasioso, do estranho. Não podendo permanecer no espaço da hesitação, Luís não tarda a criar as próprias regras que influenciariam aquele acontecimento, ou seja, os pressupostos de sua interpretação da narrativa. Novamente, tal compreensão é fruto do olhar, irmão gêmeo do distanciamento, que leva a essas compreensões. Os acontecimentos são narrados à medida que chegam a Luís, e por ele retransmitidos ao leitor de acordo com sua compreensão.

Há elementos na narrativa que a aproxima da obra *O processo*, de Franz Kafka. Nela, um funcionário de um banco é detido e levado para julgamento, sem saber o motivo de todo o processo, ou do que era acusado. Assim como o escrivão Valtrudes de “Era só brincadeira”, em *O processo* temos Josef K, funcionário do banco, o qual é convocado para uma entrevista com o inspetor, sendo mais tarde explicado que se tratava de uma detenção (KAFKA, 2013, p. 29). Logo depois toma ciência de que, mesmo sendo detido, depois poderia voltar a trabalhar. A história vai se desenvolvendo de maneira a demonstrar que Josef K não era inerentemente culpado, mas era a função do inspetor procurar a culpa nos funcionários da repartição. O acusado prontamente questiona essa prática, em sua defesa: “E qual o sentido dessa grande organização, meus senhores? Ela consiste em deter pessoas inocentes e em encaminhar contra elas um processo sem sentido e, na maior parte das vezes, assim como em meu caso, sem resultado” (2013, p. 63).

Tanto o autor assume essa influência kafkiana (QUELHAS, 1990, p. 34), quando não poucos críticos apontam para tal relação, a exemplo de Prado (1989, p. 42) e Campedelli (1982, p. 99). No conto “Era só brincadeira” há uma construção narrativa na qual se cria uma explicação falsa para um evento ainda mais absurdo, o que já fora observado em menor grau em “O galo impertinente”, ao apontar as explicações que os cientistas dariam no futuro para os destroços da batalha com o galo (VEIGA, 1997, p. 83). Luís crê intensamente que tudo é uma encenação, a ponto de quase jurar que a atuação de Valtrudes, o qual implorava por sua vida, era verdadeira (1974, p. 49). Nem da morte do amigo ele tinha certeza, tampouco se dá conta de que ao descrever as atitudes do amigo estava falando uma verdade (1974, p. 49).

Mesmo anos depois, ao resgatar da memória o que acha que viu, Luís não está certo daquilo que presenciou. O motivo é aparentemente simples, mas tem razões profundas: pensar diferente, parafraseando David Roas, seria confrontar a narrativa de que o mundo é regido por regras plausíveis e imutáveis (2001, p. 8). O conto explicita bem essa ideia, a de como o indivíduo está impossibilitado de compreender por si a realidade em detrimento dos discursos

autoritários que a dominam. A monofonia costumeira na prosa de José J. Veiga se alimenta das estruturas autoritárias, como a distância que a população em geral tem de todo o julgamento, e Luís sempre vê tudo à distância (VEIGA, 1974, p. 46), de maneira que tudo é incompreensível. Não há uma equiparidade de vozes: Valtrudes ocasionalmente se defende, mas é o discurso do juiz, do major e dos funcionários públicos, dotados de um poder maior, que se sobressaem:

Valtrudes estava diante dos juízes dizendo qualquer coisa, mas eu não podia ouvi-lo direito; enquanto olhava e procurava escutar, eu tinha também que defender a minha posição em cima da pedra contra um banco de pessoas que queriam tomar-me o lugar. Mesmo assim ainda fiquei impressionado com as qualidades de ator mostradas por Valtrudes. Vendo-o ali discutir, arrazoar e implorar, eu seria capaz de jurar que ele estava lutando com todos os seus recursos para salvar a vida! (VEIGA, 1974, p. 49).

O autor constrói uma situação irônica ao demonstrar que o narrador é incapaz de perceber a situação em si, mesmo quando declara a verdade dos acontecimentos (VEIGA, 1974, p. 49). Rompe uma espécie de ironia, “um vestígio do riso na estrutura da realidade a ser representada, sem ouvir o riso propriamente dito” (BAKHTIN, 2005, p. 177), espécie de riso reduzido. Essa noção da ironia como complementação do indivíduo possibilita a forma como o leitor percebe essa contradiscursividade na obra veigueana: o *status quo* se transformou ou a narrativa realmente parasita um mundo que é absurdo em sua essência, num eterno estado de carnavalização de todas as instituições sociais?

Nas palavras de Josek K, personagem de *O processo*, “faz parte da natureza desse sistema judicial condenar não apenas réus inocentes, mas também réus ignorantes” (2013, p. 37). Em “Era só brincadeira”, Valtrudes, em dado momento, dá a entender que não compreende a complexidade da situação, bem como os mecanismos governamentais que o levaram àquele momento:

e a acusação? Como pretendia ele conduzir a sua defesa? Tinha ele pensado no assunto por acaso?
Valtrudes olhou-me espantado, como se eu tivesse dito alguma coisa completamente fora de propósito. Depois sorriu e disse:
- Ah, aquilo? – e apontou uns homens que estavam reunidos em volta de uma mesa num canto do salão. – Deixe os boiotas se divertirem, coitados. São todos tantãs. Já estive falando com eles, e acho que o melhor a fazer é não contrariá-los.
Vendo os homens discutirem o caso, consultarem leis, folhearem autos, não tive a impressão de serem boiotas, nem me pareceu que o melhor a fazer fosse cruzar os braços e dizer amém a tudo o que dissessem. (VEIGA, 1974, p. 49)

Diante desse cenário, sobressai-se a dúvida: seria Luís um narrador confiável? Para Todorov, a ironia seria uma variação do discurso de dupla enunciação (TODOROV, 2013, p. 118), o qual se estabelece na relação entre locutor e enunciadore de um discurso, do qual seriam compostos os diálogos internos, muitos dos quais discursos que relatam o não-ocorrido. Nos contos de José J. Veiga anteriores aqui analisados, por mais incomum que as

personagens e o enredo o fossem, ainda assim eram descritos como plenamente plausíveis, justamente pela postura do escritor de criar narradores que relatam as coisas da maneira que veem, apontando que o mundo em si tem essas características. Como explica Bakhtin,

a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso (2006, p. 152)

Em “Era só brincadeira” ocorre o inverso: a compreensão que o narrador tem dos acontecimentos é diferente do que ele relata. O mesmo narra, com detalhes, a morte da personagem Valtrudes, mas aparenta não se dar conta do acontecimento (VEIGA, 1974, p. 49). Mesma situação ocorre em outro conto da mesma coletânea, “A espingarda do Rei da Síria” (1974, p. 113), na qual a lógica do mundo se inverte e todos começam a bajular a protagonista, que após perder sua espingarda em uma caçada, recebe uma nova do rei da Síria. Adentrar nesse jogo ficcional significa seguir o proposto por Umberto Eco, para o qual “ao lermos uma narrativa fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo”. (1994, p. 93).

3.1.1.5 Os cavalinhos de Platiplanto

Narrativa que tem o mesmo título do seu livro de lançamento, “Os cavalinhos de Platiplanto” (VEIGA, 1974, p. 27) é um conto que apresenta um elemento constante na obra de Veiga, a consciência reflexiva de um protagonista-criança em confronto com o mundo dos adultos. Dentre as duas coletâneas selecionadas, outros contos como “A ilha dos Gatos Pingados” (1974, p. 1) e “A inverno do sossego” (1974, p. 85), de *Cavalinhos de Platiplanto* (1974), e “Na estrada do Amanhecer” (1997, p. 110) e “Onde andam os didangos” (1997, p. 53), de *A Estranha máquina extraviada* (1997), possuem essa temática, em que ocorre a luta pelo direito da imaginação infantil aflorar, das crianças serem crianças. Na obra em questão, há a presença de um narrador-personagem que trava um diálogo com seu leitor. Os eventos, incomuns para o leitor, mas plenamente viáveis no espaço ficcional veigueano, emanam de todas as partes, enquanto transmitem uma simbologia que se aproxima a ritos de iniciação da vida. No conto, Rubem, o avô do protagonista, promete-lhe o mais belo dos cavalos (VEIGA, 1997, p. 28). Mas, quando o ancião adoecer, esse sonho se esvaece. Porém, é no mundo imaginário desta criança, mas, ainda assim, real, que seu sonho se torna realidade. Fugindo de um mundo transformado em pesadelo devido aos atos de seu tio (1997, p. 30), o menino chega a Platiplanto, sua fazenda dos sonhos, onde seu desejo é realizado.

Lança-se um ar de desconfiança sobre o narrador (TODOROV, 1992, p. 46), uma vez que este narra acontecimentos ocorridos em sua infância. É nesse espaço que o autor constrói um embate entre a descoberta dos mistérios da vida, por um viés de criança que lhe dá contornos próprios com soluções insólitas. Ocorre uma percepção entre a inocência e a decepção, ambas como parte de um processo no qual o sujeito descobre seu lugar no mundo. Adentrar em Platiplanto é enxergar outros caminhos do mundo, uma percepção enebriada pela dureza do cotidiano.

Como já apontado, muito do lirismo posteriormente ausente está presente nessa obra, como as marcas de uma linguagem simbólica, e os sentimentos oriundos da dureza da infância (SOUZA, 1990, p. 15). E sendo um dos seus contos mais famosos, há leituras que o classificam como uma fábula moderna, ou seja, uma narrativa que, ao se apropriar de animais e objetos inanimados, critica sem mordacidade os atos humanos (RAMOS, 1966, p. 37). A ganância do Tio Torim de tomar conta de todo o espólio de Rubém, o avô, mesmo ainda em vida (VEIGA, 1997, p. 29), levam o menino a Platiplanto, onde ele começa a voar carregado pelas notas musicais de um bandolim, e onde encontra os cavalos mágicos prometidos pelo seu avô (1997, p. 32). A ganância do tio não é suficiente para entrar naquele lugar (1997, p. 33), tampouco tirar os cavalos dali, de modo que a imaginação do menino supera o autoritarismo do adulto.

O conto é fundamental para se entender o universo veigueano: há, nele, o olhar da criança, o recurso ao incomum, o ambiente de opressão e a fuga para um lugar mágico, como forma de superação da dificuldade. O conto é uma mostra de como as estratégias de construção narrativa utilizadas por Veiga durante seu processo de criação ficcional produzem discursos contra-hegemônicos que se entrelaçam, de modo que se obtém texto dotado de um fantástico experimental, espécie de “observação feita de um ângulo de visão inusitado” (BAKHTIN, 2005, p. 122). Dessa maneira, tem-se uma série de situações nas quais os elementos das culturas locais mesclam-se com um sobrenatural familiar às relações humanas – Platiplanto, o “lugar nenhum” não é percebido pelo garoto como um lugar diferente, tampouco os habitantes daquele lugar –, parodiando as relações cotidianas e promovendo um processo intertextual com obras tanto da coletânea, quanto posteriores.

O tema da liberdade e do autoritarismo, tão caros à sua prosa, está presentes de maneira quase que sutil, representado, muitas vezes, pela promessa do avô que se esvai com sua doença, e pelo seu tio, Torim, que se aproveitava da situação para adquirir parte da riqueza do ancião: “Tio Torim disse que, enquanto ele mandasse, de lá não saía cavalo

nenhum pra mim” (VEIGA, 1974, p. 29). No conto, o menino não entende as complexidades da vida, mas recusa veementemente esse espaço de dor (VEIGA, 1974, p. 30). O conto representa um período de transição, particularmente entre a coletânea homônima *Cavalinhos de Platiplanto* (1997) e *A Hora dos Ruminantes* (1966), entre narrativas curtas e de longa extensão. Na medida em que “A usina atrás do morro”, da coletânea *A estranha máquina extraviada* (1977), é um texto basilar para várias de suas narrativas posteriores, por servir como “protótipo temático das suas inquietações em torno da perda de liberdade do homem” (SILVERMAN, 1978, p. 160), “Os cavalinhos de Platiplanto” é tanto a prévia do *ciclo sombrio*, quanto a experimentação lírica resgatada para sua superação após tantas obras, dentre romances, novelas e contos, que abordavam esse tipo de percepção da vida. “Cavalinhos de Platiplanto”, na verdade, abre um ciclo próprio, do sonho e da esperança, apesar das dificuldades, como em contos da própria coletânea como “A ilha dos gatos pingados”, no qual um garoto e seus amigos constroem um espaço de brincadeiras em uma pequena ilha, longe de todos os problemas que os afligiam em suas respectivas vidas (VEIGA, 1974, p. 6).

Em entrevista, Veiga assume o caráter infantil desse ciclo, e como tentou resgatá-lo diversas vezes para fugir do “ciclo sombrio” (SOUZA, 1990, p.156). É a mesma relação intertextual de recapitulação do tema veigueano, observando-se uma reminiscência textual entre, por exemplo, “Cavalinhos de Platiplanto” (1974) e *Sombras dos Reis Barbudos* (1991). Se no conto a personagem decide não contar para ninguém aquilo que vivenciou, para que pudesse retornar em segredo, em *Sombras dos Reis Barbudos*, o protagonista mantém uma dúvida cruel se deve avisar aos demais que há pessoas voando, pois existe o medo de que, se esse sonho se espalhasse, ele se perderia. Essa autointertextualidade inerente à obra veigueana, ao promover uma representação maravilhosa do sertão goiano, é reconhecida por muitos como um processo de renovação do conto goiano, por possuir um grau de experimentação que focaliza “de longe a paisagem goiana, que ali reponta esteticamente transmutada, como outras dimensões de tempo e movimento e num processo surrealístico, mais ou menos kafkiano, poetizante” (TELES, apud SOUZA, 1990, p. 27).

Platiplanto é o espaço veigueano por excelência, podendo ser todo e qualquer lugar, sendo rebatizado de acordo com a contextualização: Vasabarro; Taitara; Manarairama. Trata-se do lugar da incerteza, em que a lógica da maneira que concebemos é exceção. Manarairama, por sinal, aparece em outro conto dessa mesma coletânea chamado “A

espingarda do Rei da Síria” (VEIGA, 1974, p. 121), antes mesmo de ser o espaço ficcional de *A hora dos ruminantes* (1966).

Ocorre uma viagem onírica na obra, sabemos que ele está em um lugar diferente, mas há certeza quanto a isso? Na obra de Veiga, além do tema da invasão, há o tema da viagem, associada à perda. Os narradores-crianças constantemente viajam nas suas lembranças. A memória por si retoma experiências inteligíveis, conferindo-lhes significado. Segundo Walter Benjamin, “a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz” (BENJAMIN, 1985, p. 220), de maneira que o relato, ao ser resgatado, passa a compor a vivência, a capacidade de produzir o futuro. Dessa forma, há um caminho quase que oposto entre as narrativas “Os cavalinhos de Platiplanto” e “Era só brincadeira”: na segunda o narrador não tem certeza do que se lembrou, e na primeira, questiona se acreditariam no seu relato (VEIGA, 1974, p. 35).

Na narrativa de Veiga, é comum a presença de realidades que se quer preservar, como em “Cavalinhos de Platiplanto”, e outras, das quais se quer fugir. De acordo com Agostinho Souza:

A passagem para um outro universo sempre tem a ver com este. Ingressar no mundo ficcional é conhecer por dentro uma realidade da qual se quer fugir, como a de Vasabarro, ou se quer conservar, como a de Platiplanto. Qualquer lugar “fora dos caminhos e das cogitações do mundo” não passa de um truque para se falar “aquele” quando se quer dizer “este”. (1990, p. 112).

Mesma premissa está presente em narrativas como “A usina atrás do morro”, e *Aquele mundo de Vasabarro* (1982), obras nas quais os protagonistas buscam escapar do espaço onde se encontram. A perda da liberdade é o principal motivo para isso em ambas. Se na primeira há espões em todos os cantos para fiscalizar o que os moradores conversam, na segunda erguem-se muros para proibir que os mesmos se comuniquem. Por sinal, “esse lado alegre de *Aquele mundo de Vasabarro* prenuncia o tom predominante no último romance, *Torvelinho dia e noite*” (MIYAZAKI, 1988, p.113, grifos da autora). Será a marca das últimas obras do “ciclo sombrio”, tomadas por uma linguagem “menos cifrada, mais límpida, menos carregada do ponto de vista da emoção e por uma menor complexidade na estruturação narrativa[...] o reverso de toda a sua produção literária” (1988, p. 113-114). O autor resgata muito da experimentação de *Cavalinhos de Platiplanto*, rompendo com o “ciclo sombrio” e iniciando um novo momento de sua produção literária com o lançamento de *Tajá e sua gente* (1997). O escritor declara, em entrevista:

Os livros escritos depois de 1964 sofreram contaminação do clima política da época. Já *Torvelinho* foi escrito numa época em que a opressão visível não existia mais. E *Tajá* como que volta ao clima do tempo dos Cavalinhos. Se esses livros tivessem sido escritos nos anos 70, por exemplo, eles teriam outro tom. A menos que eu

quisesse fraudar. Eu estava precisando escrever livros menos sombrios, e o tempo que fazia no momento permitiu que entrasse sol neles. (apud SOUZA, 1990, p. 156, grifos do autor).

Entre “Cavalinhos de Platiplanto” e “A usina atrás do morro”, ou “A máquina extraviada”, temos tipos de narradores sobre diferentes signos. Em Platiplanto há uma inversão do mundo, pois é o menino que domina o ambiente, todos ali o servem (VEIGA, 1974, p. 35). Se na primeira parte da narrativa ele representa o ponto mais fraco, a mercê dos pais, das ambições do tio e, em parte, da promessa do avô, na segunda parte, sua jornada que começa em Platiplanto marca seu ciclo de amadurecimento, e não mais de submissão. É esse o motivo de que, ao ser a base de muitos outros contos, representando a vida no interior goiano, esse apresenta uma vida de brincadeiras e de dor. Segundo Potenciano Souza, no universo veigueano as crianças estão em constante descoberta, confrontando-se com as primeiras experiências da vida (1990, p. 57). Isso pode ser observado em contos da mesma coletânea, *Os cavalinhos de Platiplanto* (1974), como a narrativa “Tarde de Sábado, Manhã de Domingo” (VEIGA, 1997, p. 95), em que três garotos precisam zelar pelo amigo que falecera, tendo também que levar o corpo até os familiares do falecido. Ou a morte do cavalo favorito das crianças em “A internada do Sossego” (1974, p. 85), e até mesmo a morte de um familiar, no conto “Roupa no Coradouro” (1974, p. 95). Muito mais do que uma exposição do sofrimento da infância, nos contos de Veiga, principalmente em suas narrativas mais infantis, as experiências de dor, tristeza e/ou alegria podem ser notadas como instrumentos para uma melhor percepção e compreensão da vida.

3.2 Mia Couto e a literatura moçambicana

Discutir a moçambicanidade literária de Mia Couto envolve, antes de qualquer coisa, se perguntar o que chamamos de literatura moçambicana. Mia Couto por vezes discute essa cobrança feita para os textos produzidos no continente. É um ponto de impasse entre os estudiosos dessas literaturas, de maneira que se traz para a discussão, também, o que pode ser compreendido como “Moçambique”, “literatura” e “legitimidade”, principalmente de uma literatura que, em sua atual conjuntura, pode ser considerada representativa de um estado soberano que possui menos de 50 anos de existência. Nas palavras do escritor Mia Couto:

Pense-se, por exemplo, na produção cultural dos africanos. Em lugar de valorizar a diversidade dessa produção e olhar o livro como produto cultural, substitui-se a apreciação literária por uma visão mais ou menos etnográfica. A pergunta é - quanto este autor é “autenticamente africano”? Ninguém sabe exactamente o que é ser “autenticamente africano”. Mas o livro e o autor necessitam ainda de passar por essa

prova de identidade. Ou de uma certa ideia de identidade. Exige-se a um escritor africano aquilo que não se exige a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade. Pergunta-se até que ponto ele é etnicamente genuíno. Ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura lusitana. É irrelevante saber se James Joyce corresponde ao padrão cultural desta ou daquela etnia europeia. Por que razão os autores africanos devem exibir tais passaportes culturais? Isso acontece porque se continua a pensar a produção destes africanos como algo do domínio antropológico ou etnográfico. O que eles estão produzindo não é literatura mas uma transgressão ao que é tido como tradicionalmente africano. (2005a, p. 62-63)

O que é nomeado como Estado moçambicano tem sua formação contemporânea, grosso modo, devido a três acontecimentos específicos: a colonização portuguesa; a Conferência de Berlim, a qual, em fins do século XIX, partilhou o continente africano entre as potências europeias (SARAIVA, 1987, p. 341); e a guerra de/pela independência. Esse estado nacional não representa, de fato, a nação moçambicana, mas sim uma configuração político-geográfica que tenta promover a conciliação entre as diferentes culturas que nele habitam (HALL, 2004, p. 57). Em decorrência da Conferência de Berlim, grupos socioculturais foram divididos ou reunidos, não respeitando a dinâmica de suas trocas culturais e seus espaços de origem.

A partilha de África teve como consequência as atuais fronteiras dos estados africanos, cartografias políticas e os conflitos daí resultantes. O colonialismo, bem como sua herança, dividiu grupos cultural e/ou historicamente correlacionados e reuniu, nas mesmas divisas, grupos diferentes e/ou opostos (MUNANGA, 1997, p. 297). A incapacidade dos países estrangeiros envolvidos em conhecer a realidade geopolítica do continente deixou uma herança que se estende até os dias de hoje, como o acirramento de conflitos e guerras étnicas. E, em meio aos diversos conflitos oriundos desses acontecimentos, a “cultura” de Moçambique, que aglutina elementos de fora e de dentro, vai se miscigenando, hibridizando.

A produção literária que se desenvolve nesse território em formação se alimenta da tradição europeia, ou seja, a escrita, e vai assumindo características da terra, gradativamente mesclando elementos de outra manifestação cultural, autóctone, a tradição oral. Se em um primeiro momento essa produção literária é a voz do discurso colonizador, e apresenta para o mundo uma Moçambique por um viés exótico, gradativamente esse discurso literário vai sendo germinado pelos elementos da terra (AFONSO, 2004, p. 68), e caminha para ser um instrumento de desconstrução desse mesmo discurso dominador. Isso ocorre com o surgimento de uma elite que vai se assimilando à terra, que gradativamente denuncia a realidade colonial, contando história sobre outros vieses, a dos colonizados. Apropriando-nos das reflexões de Anderson (2008, p. 32), sobre comunidades imaginadas, observamos que a nação moçambicana, por um viés literário, durante muito tempo será mais um conceito

imaginado do que real. Aos poucos, a noção de moçambicanidade literária passa a ser discutida, à medida que esses mesmos escritores promovem uma mescla entre a língua da dominação, o português, e os elementos do universo telúrico que os cercam.

O processo de dominação pelo qual esses intelectuais passam não é apenas político, mas também literário: precisam desconstruir um signo linguístico que representa sua terra como o outro, o lugar a ser civilizado, e o fazem ao subverter a própria língua do colonizador. Por isso que se deve considerar o escritor moçambicano, ao longo do seu processo formativo e emancipador, como um indivíduo que se apropria do universo que o cerca como material de composição estética. E, ao longo desse processo, ele representa paulatinamente Moçambique ora influenciado pelo discurso colonial, ora movido pelo sonho de uma terra diferente daquela dominada e concebida via discurso colonial. Uma Moçambique independente seria a consequência de um longo processo de lutas, mas, antes disso, começava a se desenhar uma Moçambique literária “mais” moçambicana.

Falar de Mia Couto é abordar, em parte, o processo formativo de uma literatura que, em seu caráter de texto literário associado a um Estado Nacional, tem pouco menos de 50 anos de existência. Até 25 de Junho de 1975, data da independência de Moçambique, toda essa produção literária era estudada no contexto da literatura colonial, embora não tardassem a surgir estudos, como os de Maria Aparecida Santilli (1985), sobre a independência colonial literária.

A história de Mia Couto é muito similar a de tantos outros que possuíam nacionalidade portuguesa e dela abriram mão à época da fundação de seus estados nacionais. Devido aos planos do governo português, sob a égide da ditadura salazarista, de ocupar os territórios no além-mar, sua família estava dentre tantas que migraram para Moçambique, nos anos 1950 (CHABAL, 1994, p. 274). O escritor nasce em 05 de julho de 1955 e logo cedo teve muita aproximação com as culturas locais. Migra em 1971 para Lourenço Marques, capital moçambicana, futuramente conhecida como Maputo, para iniciar estudos universitários em medicina. Os ares sociopolíticos da região e as discussões sobre as lutas de libertação o levam a abandonar o curso, e o mesmo torna-se um militante da independência de seu país ao passo que atua incisivamente como jornalista.

Anos mais tarde, tendo o país conquistado sua independência, volta aos estudos para fazer biologia, formando-se em 1985. A inquietação sempre presente em sua prosa é influenciada pelo seu conhecimento da terra, e sua tentativa de criar uma escrita mosaica como o país em que vive (COUTO apud CHABAL, 1994, p. 285-286). Imitando os antigos

griots, os sábios responsáveis pela manutenção da cultura ágrafa que viajavam para recolher lendas e contos (HAMPÂTE-BÂ, 1993, p. 16), Couto adentra na imensidão da geografia moçambicana, heterogênea e de caráter mítico, para germinar sua escrita com elementos autóctones. Sua profissão de biólogo correlaciona-se com a de ficcionista, pois em ambas ele desvenda a terra, em especial, ouvindo relatos e recriando histórias silenciadas pelo poder colonial (NOA, 2002, p. 24), de modo que sua produção ficcional está relacionada com a descoberta dos elementos constituintes da terra moçambicana. Sua escrita é fruto de uma pesquisa etnográfica em prol da descoberta das raízes de sua terra.

O lirismo da prosa miacoutiana está intimamente relacionado com sua poesia. Embora o escritor tenha se consagrado mais por contos, crônicas e romances, ele salienta a importância da poesia para seu país:

Angola ficava com os prosadores, Moçambique com os poetas. Esta diferença parecia explicada: Angola era mais uma nação já feita, com uma maior taxa de urbanização. Partia-se da ideia de que a prosa nasce na cidade e que Angola possuía das mais antigas cidades de todo o continente. Mais rural, o meu país estaria preso a uma visão poética do mundo. [...] Os moçambicanos cantavam a nação que haveria de vir. E para isso, para evocar esse projecto, a poesia parecia mais apta. (apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 82)

Há dois motivos principais para suas afirmações: o primeiro, em detrimento de toda uma população majoritariamente analfabeta que transmitia seus saberes de maneira ágrafa; o segundo, que a poesia possuía a capacidade de iludir a censura (CHABAL, 1994, p. 64-65), oriunda do poder estatal.

A prosa, em Moçambique, deve seu desenvolvimento à chamada “literatura colonial”, a qual fazia parte de um projeto de governo que, por meio de prêmios, financiava toda uma literatura que expunha a terra africana sob um olhar exótico (NOA, 2002, p. 179). Essa produção tinha a intenção de transmitir o sucesso da empreitada colonial para os metropolitanos, bem como apresentar a estes as terras portuguesas no além-mar.

Todavia, houve prosadores, essencialmente contistas, devido às suas atividades como jornalistas (CHABAL, 1994, p. 66), na Moçambique pré-independência, cujos textos apontavam, em raros momentos, para a formação de uma moçambicanidade. Formou-se, assim, uma tímida tradição, a exemplo de escritores como João Dias, primeiro africano a escrever prosa moderna (CHABAL, 1994, p. 42), e Luis Bernardo Honwana, único prosador africano a publicar um livro ainda no período colonial, em 1964 (CHABAL, 1994, p. 65).

É de 1952 o registro da primeira obra de ficção moçambicana, de João dias, a coletânea “*Godido e Outros Contos* [...] que, tomando consciência da dicotomia cultural vivida pelo assimilado, reivindica para sua escrita os modelos tradicionais da cultura africana,

denunciando a exploração do homem negro” (AFONSO, 2004, p. 135-136, grifo da autora). Tanto a coletânea quanto o conto homônimo fazem referência a Godide, filho do último imperador de Gaza, parte do atual território Moçambicano, que segundo lenda retornaria de Portugal como uma nuvem de gafanhotos para atormentar os inimigos. O escritor abordou a realidade social do país tendo em vista o contexto colonial. O Godido do conto, tão belo quanto o Godide histórico, precisa fugir do patrão, Manuel Costa, presumivelmente seu pai, que começa a se atrair por ele (DIAS, 1952 apud SANTILLI, 1985, p. 145). Assim como João Dias abordou a questão da resistência, anos depois Mia Couto contaria a história da queda de Gaza na trilogia *As Areias do Imperador*, propondo-se a narrar a história não como ela é registrada, dado histórico, mas as particularidades de como tudo aconteceu.

Nós matamos o cão tnhoso, de Luís Bernardo Honwana (1964, edição original; 1980, edição por nós utilizada), trouxe à tona temáticas como a exploração e a segregação vivida pela nação de Moçambique. Alguns textos abordaram temas como o trabalho rural e a subordinação do povo negro em relação ao colonizador branco europeu. Em alguns contos o autor deu ênfase, recorrendo à ironia, à visão que considerava os negros alheios e acomodados à realidade local. E embora a coletânea de João Dias seja anterior, e póstuma, a obra de Honwana é considerada o nascimento da moçambicanidade literária na prosa.

Esses dois escritores deixam à Moçambique contemporânea uma herança na prosa, de maneira que a proeminência do conto nas novas gerações de escritores moçambicanos remete ao método mais comum de manifestação artística, contar uma história. Soma-se a isso, o fato de que o jornalismo era uma forma de engajamento (CHABAL, 1994, p. 65), tendo vários escritores atuando nessa área, motivo pelo qual o conto é a variedade narrativa por excelência desse processo de transição da poesia para a prosa:

Muitos desses escritores (Mia Couto, Elton Rebello, Calane da Silva, Albino Magaia) também têm uma longa experiência de escrita em prosa, devido às suas actividades no jornalismo. Os jornalistas por vezes acham as estórias ou contos mais adequados à sua maneira de escrever - como se demonstra pela colecção de estórias de Mia Couto em *Cronicando* (1991). Mesmo aqueles que não trabalharam a tempo inteiro como jornalistas começaram normalmente publicando em jornais ou revistas, adquirindo o hábito de escrever pequenas peças em prosa. Finalmente, há o facto indubitável de que, no contexto histórico e cultural de um país como Moçambique, o conto ou a estória é provavelmente a mais apropriada e mais popular forma de escrever prosa. Apropriada porque adapta-se bem à captação da realidade multifacetada de um país em construção e com uma tão diversa tradição cultural. É também o género mais adaptável às qualidades da literatura oral. Popular, porque é mais acessível, pode ser publicado de muitas maneiras diferentes e pode ser lido em voz alta ou ser encenado no teatro. (CHABAL, 1994, p. 66-67, grifo do autor)

Posteriormente, muitos poetas migram para a experimentação em prosa. A estética do conto será utilizada em maior ou menor grau por praticamente todos os escritores

moçambicanos, como parte do processo de inovação e representação do espaço de uma intelectualidade nacional. Essa influência ecoa no primeiro livro de Contos de Mia Couto, “Vozes Anoitecidas, o qual agrega à tradição literária contística moçambicana uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus, como o da convivência de raças e mistura de culturas” (LARANJEIRA, 1995, p. 262). De acordo com Patrick Chabal:

É certamente um autor cuja criação literária deu novo sentido à noção de literatura popular. Em *Vozes Anoitecidas* (1986), *Cada Homem É Uma Raça* (1990) e *Cronicando* (1991), Mia Couto modelou um estilo de escrita distintamente moçambicano, cujos temas tratam de estórias populares. Popular de duas maneiras: primeiro porque muitas destas estórias são acerca de gente vulgar em situações quotidianas, e segundo porque a linguagem em que as estórias são escritas está firmemente alicerçada na linguagem popular do dia-a-dia [...]. Enquanto [Luandino] Vieira está sobretudo interessado na inovação linguística, Couto tenta acima de tudo dar voz literária à cultura oral actual de Moçambique. (1994, p. 68, grifo do autor)

Mia demonstra um profundo interesse em trazer à tona essas vozes silenciadas, pois, explica, ao ouvir histórias contadas por muitos que não tinham a quem contar, pensava como “havia de haver uma maneira de contar aquelas histórias, mantendo a graça e a agilidade das pessoas que as contavam” (apud CHABAL, 1994, p. 287).

Em sequência, sua primeira coletânea é considerada como elemento-chave de mutação da literatura moçambicana (LARANJEIRA, 1995, p. 262). Essa experimentação estética culmina, ainda no século XX, em *Terra Sonâmbula* (1992, 1ª edição; 2002, edição por nós utilizada), romance considerado um dos melhores textos africanos do século XX, lançando o alvorecer de novas tendências literárias em Moçambique, no nascimento de uma ruptura da colonialidade literária (NOA, 2002, p. 49), correlacionando realidade e arte.

Muito se fala sobre as influências de Mia Couto, como Luandino Vieira (COUTO, 1998b, p. 11-13) e Guimarães Rosa (COUTO, 2005a, p. 106), mas Mia também escreve em consonância com a tradição do conto africano, de origem ágrafa, e com o conto em língua portuguesa. Sua proficuidade se dá via exploração do sistema linguístico, jogando com elementos da oratura – recolha de textos orais transpassados para a vertente escrita, “matando-os”, mas, ao mesmo tempo, perdurando uma de suas versões, sendo que o próprio texto de Mia é uma versão – e da oralitura – “produção que veicula, traduz já a elaboração e recriação da palavra oral que a escrita fixa” (MATA, 1998, p. 58). A prosa miacoutiana ao veicular as múltiplas facetas do que chama de sua cultura se vale de uma série de estratégias de construção narrativa, as quais produzem discursos contra-hegemônicos como oposição à estratégias deslegitimadoras do saber local, o exercício legítimo da literatura, definidor da

visão e da não visão do *outro* (COUTO, 2009a, p. 163). Ele transita entre contos e “romances-contos”, recontando a história de seu país via texto ficcional.

3.2.1 Discursos contra-hegemônicos em Mia Couto

Diferente de José J. Veiga, não há um “ciclo sombrio” em Mia Couto, mas há uma fase inventiva combativa, na qual o autor, como vários outros, mesmo em meio às experimentações poéticas, lança-se ao ato de, nas palavras de Homi Bhabha, falar da coletividade (1995, p. 9), concebendo uma Moçambique via discurso literário. Culturalmente falando, a literatura em Moçambique é considerada uma prática social, pois proporciona ligações com a vida social dos indivíduos. A relação estabelecida entre a história e a ficção reforçou a função humanizadora do texto literário. Contudo, cabe ressaltar que, muito além do retrato da realidade, a literatura teve como objetivo proporcionar a reflexão sobre as realidades passadas, presentes e futuras.

Muito de sua prosa é, também, influenciada pelo ambiente de dominação e pelos conflitos que varreram Moçambique, como a guerra de libertação e a guerra civil que tomou o país, logo em seguida, ambientada no contexto da guerra fria (JOSÉ, apud RIBEIRO; MENESES, 2008, p. 141). Daí se observa como muito da produção de discursos contra-hegemônicos na obra miacoutiana ocorre em diálogo com momentos de guerra, externas e internas. Após conquistar sua independência em 25 de Junho de 1975, Moçambique entrou em um período de desestabilização (CAMPOS, 2009, p. 96) devido a um conflito entre os dois principais grupos político-militares do país, FRELIMO e RENAMO. Esse período só se encerra com a assinatura de acordos de paz em 2002.

O autor inicia uma nova etapa de sua produção ficcional com a coletânea *Estórias abensonhadas*, lançada, segundo o autor (COUTO, 1996, p. 5) como comemoração à assinatura de acordos de paz que, à época, esperava-se que marcassem o fim do conflito civil que devastou o país. A coletânea, porém, não abandona a temática do conflito militar, realidade tão constante para as personagens de “As flores de novidade” (1996, p. 15).

Exploração e alienação são temas constantes em suas obras, principalmente a realizada por estrangeiros de dentro juntamente com a deturpação dos costumes. Há um constante diálogo entre os períodos pré e pós-colonial, momentos por vezes enfatizados sob a ótica de uma nação que trocou de governantes sem sofrer uma profunda transformação social.

Resgatando esse aspecto de contação de histórias e se apropriando da estética das narrativas de curta extensão, o recurso a discursos contra-hegemônicas mescla várias estratégias, sendo que a recorrência ao elemento sobrenatural é uma constante. Mia Couto recorre às estratégias múltiplas como a intertextualidade, a Metaficção historiográfica e a paródia, mesclando-as com o fantástico para resgatar as vozes silenciadas durante o processo formativo do seu país. Esse processo transpositivo, como apontam Rita Chaves e Tania Macêdo, “pode ser visto como uma característica da literatura moçambicana, uma vez que os escritores migram de um gênero a outro, optando, a cada momento, por aquele que consideram mais adequado ao que têm a dizer” (2007, p. 50).

O autor tem uma percepção profunda da sua escrita enquanto componente de um projeto de nação, e busca salientar essa percepção em narrativas de curta extensão, de maneira que “a escrita narrativa do conto permanece espelho e esteio de uma identidade plural, colaborando segundo as suas possibilidades no projecto de construção de nações de múltiplas faces e línguas, reclamado pela maioria dos escritores” (AFONSO, 2004, p. 100). A produção contística de Mia Couto transita, negocia, dialoga com uma tradição que tem Moçambique como espaço literário. Conforme Ana Mafalda Leite:

a textualidade pós-colonial é necessariamente um fenômeno hibridizado, ou plural, no sentido de coexistência de uma pluralidade de formas e de propostas, resultantes da relação entre os sistemas culturais europeus enxertados e as ontologias indígenas, com o seu impulso de criar ou recriar identidades locais, novos campos literários. (2012, p. 154)

Em seus textos, Mia Couto concebe uma Moçambique plural, mosaica, de textualidade cultural resgatada literariamente em várias de suas obras. Essa postura do escritor permite a compreensão dessa terra à medida que a reconstrói como constructo ficcional, com múltiplos registros, orais e escritos, que compõem um espaço utilizado por Mia, e no qual desenvolve seus contos. A nação literária africana não nasce com Mia Couto, mas este contribui para seu reconhecimento através de seus textos, através dos quais busca “escrever a coletividade” (BHABHA, 2003, p. 199).

3.2.1.1 Sangue da avó manchando a alcatifa

Embora não seja um conto da sua primeira coletânea, “Sangue da avó manchando a alcatifa”, do livro *Cronicando* (2003) – “pequenos contos condensados de forma a se enquadrarem nos espaços dos jornais a que se destinavam”, em nota de contracapa (COUTO, 2003) –, dá o tom de uma série de narrativas posteriores, isto é, conta as histórias de uma

Moçambique pós-independente. Maputo, anteriormente Lourenço Marques, progressivamente vai sendo construída como espaço literário e reaproveitada em prosa e verso, desde Craveirinha, passando por escritores como Luiz Patraquim, Paulina Chiziane e outros. Um ponto em comum a muitas dessas narrativas é que os elementos insólitos, nesta obra e em outras, são um alerta para o fracasso do plano da grande Moçambique enquanto utopia revolucionária. A narrativa não se resume a demonstrar os efeitos da guerra e a pobreza que assolava o país: nela, há o fracasso causado pelo conflito de valores, em espaços onde os novos governantes se limitam a impor as novas visões de mundo. Essa sutileza abordada em “Sangue da avó manchando a alcatifa” é mais aprofundada em textos como *Terra Sonâmbula* (COUTO, 2002), em que as personagens chegam a ser enviadas para campos de reeducação por terem valores/práticas que não são sancionados “pelo partido” (2002, p. 124).

Em “Sangue da avó manchando a alcatifa”, Mia Couto aborda a discussão sobre o que fazer com a tradição: modernizá-la ou renegá-la? A crítica presente em tantas obras é sintetizada no romance *O último voo do flamingo* (2005b), por meio da fala do pai do tradutor de Tizangara: “antigamente queríamos ser civilizados. Agora queremos ser modernos” (COUTO, 2005a, p. 189). Diante da depredação cultural em sociedades onde mito e realidade formam um todo coerente e denunciador (TUTIKIAN, 2006, p. 59), a narrativa promove uma denúncia da violência que atinge esse mosaico de culturas que é Moçambique. Não são poucas as entrevistas e artigos nos quais o escritor afirma que o continente africano tem direito à sua própria modernidade (COUTO apud FONSECA, CURY, 2008, p. 14-15), mas uma que respeite as mestiçagens que ela própria iniciou, gerando, assim, territórios híbridos. É por isso que, constantemente, há em sua obra a manifestação do sobrenatural em resposta à transgressão contra elementos constituintes de determinado grupo, uma espécie de violência sociocultural, fruto de um livre arbítrio de poder (SODRÉ, 2002, p. 12).

Nessa ótica, “Sangue da avó manchando a alcatifa” apresenta a subversão das culturas locais em prol das novas ordens dominantes e seus valores. No conto, observamos a chegada de avó Carolina, protagonista trazida do interior onde “mantinha magras sobrevivências [...] em terra mais frequentada por balas que por chuva [...]. Trazida por razões de guerra” (COUTO, 2003, p. 25). Assim que chega, choca-se com dois polos: a cidade e o campo. A família vivia em situação abastada, contrastando com a situação de pobreza que assolava as ruas de Maputo (2003, p. 26). A idosa encontra uma sociedade diferente da que imaginava. Essa surpresa era por que “na aldeia, a velha muito elogiara a militância dos filhos citadinos,

comentando os seus sacrifícios pela causa do povo[...]. Mas agora ela se inquietava olhando aquela casa empanturrada de luxos” (2003, p. 25).

Igualmente como Carolina, até a véspera da independência, grande parte da população vivia no interior. Deparar-se com um centro de poder dominado por outros costumes e valores gera um estranhamento na anciã, visto que, na África tradicional, cultura e sobrenatural andam juntos, de modo que os hábitos possuem uma relação intrínseca com o respeito ao espiritual e aos ancestrais. Entretanto, ninguém dava atenção aos seus conselhos, todos pareciam rendidos a um novo culto, o consumo, de modo que a contadora de histórias tradicional perde seu lugar (COUTO, 2003, p. 26). Observa-se aqui outra função do sobrenatural:

O fantástico [...] é também, no plano moral, inversão dos valores, destruição de tudo o que na sociedade tem uma função integrante ou confere segurança. Neste desmoronamento universal, nada do que poderia permitir ao homem situar-se consegue ser poupado: nem mesmo o sagrado, que deve tornar-se sacrílego. (LÉVI, 1972 apud FURTADO, 1980, p. 22-23)

Ocorre da manifestação do metaempírico, na obra miacoutiana, atuar ora como problema, ora como solução. Em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (COUTO, 2003), a terra fica sólida como aço, impedindo que o ancião da família seja enterrado enquanto os costumes não forem respeitados. Já no conto “Sangue da avó manchando a alcatifa”, como também em outros contos que abordam a modernidade ocidental como uma entidade monstruosa, as pessoas encantam-se pela televisão (COUTO, 2003, p. 26), abrindo mão, com consequência, de valores culturais que nortearam a formação ancestral moçambicana. O insólito, como fio condutor dos eventos ocorridos, denuncia não apenas a desconstrução dos valores sociais vigentes, como, também, o surgimento de novos símbolos que tomam o lugar desses valores, influenciando insolitamente a vida das personagens envolvidas.

O autor transmite ficcionalmente uma modernidade parodiada, voltada mais para os elementos supérfluos do que suas maiores conquistas. Eugênio dos Santos atribui a esses acontecimentos o nome de “fenômeno da cocacolonização”, no qual ocorre gradativamente a erosão das culturas locais e sua progressiva substituição pela cultura de massa:

A globalização dos mercados da cultura coloca-nos perante o problema da perdurabilidade das culturas tradicionais (ou étnicas), quase cilindradas pela voragem do mercado mundial de bens culturais e perante o perigo do modelo cultural único, quase imposto a partir dos Estados Unidos da América. (2004, p. 962)

É nessa medida que, no conto, como se numa espécie negação dos valores autóctones, a velha encontra sua adversária por excelência, a televisão, que ora atua como personagem, ora tem a função de trazer à tona a autorreflexibilidade inerente à paródia. Inimiga moderna

que se propõe a tomar seu lugar não apenas como contadora de histórias, mas também mantenedora de novas tradições:

Mais noite, ela despertava e luscofuscava seus pequenos olhos pela sala. Filhos e netos se fechavam numa roda, assistindo vídeo. Quase lhe vinha um sentimento doce, a memória da fogueira arredondando os corações. E lhe subia uma vontade de contar estórias. Mas ninguém lhe escutava. (COUTO, 2003, p. 26)

Não é incomum a comparação da televisão com os antigos contadores de histórias. Os parentes de avó Carolina a circundavam como se em torno de uma fogueira moderna. De fato, como aponta Altuna:

Estavam todos em redor da fogueira. O velho contava a história, sem levantar os olhos das labaredas. Os outros escutavam, em silêncio, entreolhando-se de vez em quando com expressão amargurada. O velho falava sem uma pausa, num tom monótono. (apud PADILHA, 2007, p. 97)

À semelhança dos sábios da tradição oral, a televisão reúne, brilhando como uma fogueira, os membros da família/comunidade, que, com os olhos bem abertos, sequer piscam (COUTO, 2003, p. 26). O conto promove uma forma de denúncia acerca da substituição dos valores. Em culturas ágrafas, o mais-velho possui a função essencial de transmitir saberes e, com isso, promover a manutenção de uma sociedade tradicional ao atuar como elo entre os ancestrais e os mais novos. Através de um jogo ficcional, o escritor demonstra como valores socioculturais são subvertidos em prol de outros, que delimitam seus rumos, controlando tanto a vida quanto a morte. Há uma importância enorme por meio da imagem do velho como transmissor de conhecimentos, em África. Entretanto, no conto é a avó que tem seu lugar usurpado pela televisão. Essa transição do *status* de sagrado se dá pelo fato de que, na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, “encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca” (HAMPATÉ BA, 1982, p. 186). Avó Carolina não pode mais falar, pelo fato de que seus familiares não lhe querem mais ouvir. “Cala, vovó. Vai lá ver televisão” (COUTO, 2003, p. 26), falava uma de suas filhas quando a idosa tenta entender por que seus familiares possuíam tanta opulência, o oposto da miséria que veria nas ruas de Maputo.

Nessa mescla de discursos, observa-se uma série de estratégias de construção narrativa comuns a muitos de seus textos, o que leva a efeitos de polifonia: a existência de um discurso autoritário que silencia os demais, negando o direito à manifestação de uma voz divergente; a tentativa de rompimento desse silêncio por meio de uma voz que tenta se manifestar mas, em um primeiro momento, é abafada; o crescimento dessa voz, a qual gradativamente busca superar ou, pelo menos, se equiparar ao discurso dominante, gerando

um confronto de vozes; por fim, a sugestão do autor para que esse novo discurso não se torne no novo discurso autoritário ou, em outras palavras, evitar que “o cabrito coma onde está amarrado” (COUTO, 2009a, p. 36), um aforismo presente em outras narrativas miacoutianas, referindo-se às pessoas que se limitam a tirar proveito das situações em que se encontram, que o poder apenas mude de mãos, mas continue essencialmente sendo exercido da mesma maneira. Uma espécie de oportunismo, denunciado por Ernestina, em *A Varanda do Frangipani* (COUTO, 2007, p. 107), Estêvão Jonas, em *O último voo do flamingo* (2005b, p. 28) e Curo zero, em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003, p. 103).

Essa metáfora que Mia Couto utiliza, do cabritismo, também alude ao oportunismo que tomou o país. Se em “Sangue da Avó manchando a alcatifa” temos o contraste entre os novos-ricos e a miséria na capital, no conto “A história dos aparecidos” (COUTO, 2006a, p.115) conta-se a história dos atos dos responsáveis administrativos. A narrativa apresenta elementos recorrentes na prosa miacoutiana, como a presença de administradores de uma determinada região que se aproveitam da sua posição para enriquecer e, em alguns casos, usar a miséria da população para tal intento, como as minas explosivas que o administrador Estêvão Jonas torna a colocar no solo em *O último voo do flamingo* (COUTO, 2007), para atrair a atenção da comunidade internacional e conseguir mais investimentos. Em “A história dos aparecidos” os suprimentos que o governo envia primeiro chegam às famílias dos governantes e, depois, à população. Outro conto, que faz uma crítica à falta de interesse do próprio governo em averiguar esses casos de corrupção é a “Carta entreaberta do corrupto nacional” (COUTO, 2003, p. 175).

Para Mia Couto, não se trata de negar a modernidade em prol da tradição, mas do advento de uma modernidade que seja a continuidade da tradição. Ocorre, como denúncia em vários textos, que o advento da modernidade trouxe, também, o oportunismo. A metáfora do cabrito denuncia a presença de sujeitos “crente na liberdade absoluta de suas escolhas e desatento à herança histórica recebida por sua geração” (JOBIM, 2006, p. 187) que nem percebem estar atrelados a um determinado contexto no ocidente, o consumismo.

Nessa percepção da prosa miacoutiana, a televisão, espécie de avatar da modernidade, caracteriza-se por ser a manifestação de um entidade sobrenatural:

são frequentes as alusões à índole maléfica da manifestação metaempírica nelas encenada,[...] assim, quando a fenomenologia insólita representada na narrativa inclui figuras monstruosas, estas são invariavelmente definidas por uma extrema malignidade. (FURTADO, 1980, p. 23)

Outra marca presente na contística miacoutiana, constitui-se a partir do enfrentamento ao elemento sobrenatural, como em “O abraço da serpente” (COUTO, 1996, p. 75), no qual há a representação, via personagem Acubar, da pátria destruída por causa das guerras. Essa outra marca pode ser denominada como uma espécie de intertextualidade restrita entre os textos do próprio escritor, uma autointertextualidade (LEONEL, 2000, p. 64). Em “Sangue da avó Manchando a alcatifa”, avó Carolina, agindo como figura de autoridade que lhe é por direito no universo cultural africano, ataca a figura que, na trama, o narrador melhor caracteriza como representação daquela modernidade imposta:

Nessa noite, a televisão transmitia uma reportagem sobre a guerra. Mostravam-se os bandidos armados, suas medonhas acções. De súbito, sem que ninguém pudesse evitar a velha atirou a sua pesada bengala de encontro ao aparelho de televisão. O écran se estilhaçou, os vidros tintilaram na alcatifa. Os bandos se desligaram, ficou um fumo rectangular. (COUTO, 2003, p. 27)

Agindo para eliminar o que em sua concepção era o responsável pela situação no país, a mais-velha não tarda a acusar o genro de que os bandidos circulavam em sua própria casa (COUTO, 2003, p. 27). A televisão seria, portanto, uma representação da entrada do mercado ocidental sem o devido respeito pela cultura local. Constante é essa denúncia de que os culpados pelos rumos da sociedade moçambicana são os próprios moçambicanos. É a mantenedora da antiga ordem social que percebe e age, recolhendo os cacos do objeto destruído, fazendo com que sangue pingue no tapete, impossível de ser retirado. Como os familiares constata, “uma mancha vermelha persiste na alcatifa. Tentaram lavar: desconseguiram. Tentaram tirar os tapetes: impossível. A mancha colara-se ao soalho com tal sofreguidão que só mesmo arrancando o chão” (COUTO, 2003, p. 28).

Há essa resistência tão comum aos contos de Mia Couto, nos quais há a tentativa de substituição de marcas consideradas não adequadas à modernidade. O carácter duplo desse elemento sobrenatural instaura o insólito na cena para denunciar essa censura velada aos saberes antigos (BESSIÈRE, 2001, p. 104). Afinal, eram mágicas as gotas de sangue ou simplesmente não era possível retirá-las sem arrancar o assoalho? A família de avó Carolina convoca um feiticeiro para resolver o problema, o qual explica que a mancha “não podia, afinal, resultar de pessoa única. Era sangue da terra, soberano e irrevogável como a própria vida” (COUTO, 2003, p. 28). Essa percepção aponta como, dentro de toda sociedade, há um embate de forças, de maneira que há aquelas que querem suprir ou manter no esquecimento os elementos que confrontam o estado racional de uma sociedade.

Na escrita de Mia Couto, sangue que não sai do chão é tão lógico quanto o chão que fica duro como aço ou soldados que explodem, por justamente seguir outra lógica. A

manutenção do *status quo*, pelo viés do fantástico, tem justamente a dupla função de transgredir as leis que buscam organizar outro mundo, uma nova visão, e isso ocorre pela representação de um mundo aparentemente igual ao nosso, mas por meio de uma existência diferente.

3.2.1.2 O embondeiro que sonhava pássaros

No conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, da coletânea *Cada Homem é uma Raça* (COUTO, 1998a), um vendedor negro adentra um bairro de brancos para vender os mais belos pássaros. Nessa narrativa miacoutiana, a presença do vendedor causa repulsa e imputação de culpa por acontecimentos estranhos no bairro dos colonos, como os móveis que mudam de lugar. Mesmo quando é preso, o vendedor se esvai de maneira misteriosa (1998a, p. 70), rompendo com a expectativa de limitação própria de uma prisão.

Embora haja uma mescla de estratégias de construção narrativa em prol da criação de discursos contra-hegemônicos, alguns ocasionalmente se repetem com dada frequência ao longo dos textos. É comum no texto miacoutiano ocorrer a problematização da história que se tem por oficial, e o autor o faz sob múltiplas facetas, como, por exemplo, através do recurso à metaficção historiográfica, em que se põem em discussão as relações entre história e literatura, entre fato e ficção, enfim, entre as manifestações da narrativização. Isso ocorre por meio da apropriação de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. No conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, temos a referência ao passarinho, um homem negro que sequer tem um nome, o que aponta o descaso da população com a personagem:

Esse homem sempre vai ficar na sombra: nenhuma memória será bastante para lhe salvar do escuro. Em verdade, seu astro não era o Sol. Nem seu país não era a vida. Talvez, por razão disso, ele habitasse com cautela de um estranho. O vendedor de pássaros não tinha sequer o abrigo de um nome. Chamavam-lhe o passarinho. (COUTO, 1998a, p. 63)

Os pássaros que vendia eram de cores, cantos e belezas nunca antes vistos e “esvoam” em gaiolas aladas, voláteis, que o velho fabrica (COUTO, 1998a, p. 66). Desperta, por um lado, simpatia e alegria nas crianças, por outro, inveja e desconfiança nos adultos, que o repudiam por achar que um negro em espaço de brancos era uma ameaça à ordem. O velho ensina para uma das crianças, Tiago, sobre os segredos de sua casa, o embondeiro, árvore capaz de grandes tristezas e que, em desespero, cometia suicídio por via das chamas, sem ninguém por fogo (1998a, p. 65). Era uma árvore cujas flores eram a moradia dos espíritos,

amaldiçoando quem lhe fizesse mal até o fim da vida.

Na narrativa, tem-se a leitura do resgate de uma voz silenciada, a da população negra durante o período colonial. Esses ocupavam os bairros mais pobres da sociedade e, ocasionalmente, adentravam nos espaços da população branca.

Observa-se a relação de intertextualidade com o discurso que fomentava o sucesso do empreendimento português e dos territórios em África. Escrito depois da independência, mas ambientado no período colonial, o texto resgata toda a tônica da “cordialidade portuguesa”, o que seria:

uma alegada “brandura” da exploração colonial, a “tendência inata para a mestiçagem”, o “carácter não racista dos portugueses” nas colónias, seriam paradigmas da colonização portuguesa. As raízes dessas características residiriam, segundo Freyre, na herança já mista dos portugueses antes da expansão, habituados à convivência com mouros, e na religião católica que teria contribuído para essa “cordialidade” do brasileiro e, finalmente, para a “suavidade” do colonialismo português em África, quando comparado aos outros. (NETO, 1997, p. 333)

Entre muitos portugueses, até hoje é comum a crença de que foram eles que deram a liberdade para os africanos, e não o contrário, que estes lutaram por sua independência (COUTO, 2005a, p. 57). Nesse conto, o autóctone é o outro, afinal, trata-se daquele que tem outra cultura, outra visão, outras crenças. O passarinho seria aquele a “invadir” os bairros dos brancos, o espaço português, impondo sua presença fora de seu lugar. Contudo, não se pode esquecer que o lugar de fala do passarinho é sua terra natal. Resta, portanto, o questionamento sobre quem estaria ocupando o espaço de quem.

O conto oferece várias leituras possíveis, mas é recorrente, na obra miacoutiana, a visão de espaços de poder, abordados, muitas vezes, pela narrativa da ocupação que o governo salazarista promoveu no século XX, enviando famílias para ocupar a terra. Um dos seus textos que aponta para essa premissa é a novela *Vinte e Zinco* (COUTO, 2004), no qual conta-se a história da família Castro, vivendo no interior de Moçambique, em Vila Moebase, cercada por negros e, ainda assim, fazendo parte do poder dominante. A obra deixa explícita a segregação existente entre negros e brancos, entre bairros de cimento e bairros de madeira e zinco (2004, p. 13). Mia Couto recusa-se a escrever esse livro num primeiro momento, posteriormente, ele o produz, mas ainda deixando certo pesar sobre a visão idealizada de que o fim da ditadura salazarista significaria a liberdade para os africanos. Se os portugueses comemoraram o fim da ditadura salazarista em 25 de Abril de 1974, “os que viviam nos bairros de zinco (os subúrbios pobres) fizeram festa total no 25 de Junho de 1975, data da independência nacional” (COUTO, 2005a, p. 58).

Qual o espaço do colonizado no conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, e seus

direitos? A partir da perspectiva de Fanon (2011) e outros teóricos que falam sobre a alienação colonial, o passarinho é um não-aceito em sua própria terra, estrangeiro em seu próprio território. Há, inclusive, uma sutil relação intertextual com as obras de José J. Veiga quando este trata dos indígenas que abandonam suas aldeias para viver na cidade grande e sua incapacidade de se adaptar. O negro é tudo o que é repudiado, aquilo que não representa a cultura dita superior, devendo ser combatido. Sua presença ali é uma invasão, desrespeito aos poderes constituídos. No seu conto, Mia Couto resgate as margens do discurso oficial, da cordialidade dos colonizadores.

Curiosa é a relação do menino que passa a se interessar pelo passarinho (COUTO, 1998a, p. 64-65), motivo pelo qual o texto também apontaria como tanto negros quanto brancos estavam à mercê do processo de assimilação, de assumir para si os costumes, hábitos e cultura do outro. Muitos dos guerrilheiros que lutaram durante a guerra da independência eram filhos e netos de colonos que passaram a se associar mais com as culturas da terra, do que com as de sua origem. Na obra *Vinte e Zinco* (COUTO, 2004), Irene, uma das protagonistas, sofre de amores pelo amante falecido (2004, p. 56-57), e gradativamente abraça as culturas autóctones como forma de suprir essa carência. Tiago, do conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, é um menino que se fascina com essa cultura, esconde-se no embondeiro e, quando este se incendia, o rapaz sofre seu batismo iniciático, metaforicamente morrendo para a cultura europeia: “Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas suas recentes raízes” (COUTO, 1998a, p. 71).

Há uma ambiguidade no conto acerca dos acontecimentos, como o embondeiro que pega fogo e as coisas dos moradores que somem (COUTO, 1998a, p. 67). Trata-se ou não de um roubo, uma vez que o passarinho e seu povo anteriormente tiveram sua terra bruscamente apropriada pelos colonizadores? Não se sabe. O conto deixa em aberto os acontecimentos, mas se aproveita do espaço de escrita miacoutano para abordar as formas de opressão da terra, como a própria violência gerada pelo discurso colonial.

3.2.1.3 Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu

Não são poucas as narrativas de Mia Couto que, num jogo de contação de histórias, apontam para os absurdos e inconstâncias da sociedade colonial. Resgatam-se essas situações sem o recurso a algum exagero em especial, apenas pela simples representação do que tinha

conhecido, de maneira que, durante um ato de releitura, parodia-se um conjunto de convenções (HUTCHEON, 1985, p. 34). A paródia, uma das modalidades das possibilidades da intertextualidade, também pode ser a releitura dos acontecimentos ignorados.

No conto “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” (COUTO, 1998a, p. 145), o autor opta por manter a verossimilhança responsável por captar a atenção do leitor, criando um universo ficcional que é um duplo do qual se alimenta, por mais que, como produto final, possua feições estranhas e absurdas. Há, no texto, uma relação entre a trama que se desenrola e as situações incomuns, denunciando as particularidades e os absurdos da realidade empírica. É através desse processo que Mia Couto ironiza os mandos e desmandos das instituições de poder colonial.

Não são poucas as obras, como no conto “O embondeiro que sonhava pássaros” (COUTO, 1998a, p. 59), em que há a denúncia dessa exploração discursiva colonial. Em “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”, conhecemos a história de Firipe, barbeiro que tinha uma barbearia a céu aberto, debaixo de uma árvore, acompanhado de Gaspar Vivito, seu assistente. Ele inventa, conta e reconta uma história de como teria cortado o cabelo do ator Sidney Pottier, de quem guardava uma foto. Como os fregueses não acreditam, ele incrementa a história até que, certa manhã, dois agentes da PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado, polícia política portuguesa que também agia nas ex-colônias durante os últimos anos do período colonial – aparecem, pedindo, além dos documentos do barbeiro, satisfações sobre certo “gringo” que teria passado por ali para cortar o cabelo (COUTO, 1998a, p. 159). O absurdo se instaura à medida que uma história inventada toma proporções de algo que aconteceu, guiando a trama.

Numa trama quixotesca, carregada de comicidade, os agentes da Pide vão até Firipe buscar um inimigo imaginário. De fato, não são poucas as correlações entre Firipe e Dom Quixote, bem como entre Sancho Pança e Gaspar Vivito. Nos apontamentos feitos por Marcelo Pacheco Soares sobre as criaturas que incomodavam Firipe:

Os *imaginários inimigos* em questão são supostos morcegos que comem frutos na maçanqueira. Ora, o personagem mundialmente conhecido por correr atrás de *inimigos imaginários* é Dom Quixote, sempre sob a escuderia do fiel Sacho Pança. E *se tropeçarem* é um fato corriqueiro nas peripécias dessa dupla nos dois volumes do romance de Cervantes. Ademais, os dois personagens do fragmento acima são o barbeiro e seu assistente; não é casual que apresentem a mesma relação mestre/aprendiz encontrada entre Quixote e Sancho. O trecho que destacamos no conto, portanto, obriga o leitor a reinterpretar os dois primeiros movimentos da narrativa, que se mostrarão em diversos aspectos uma releitura do clássico de Cervantes[...]. Ora, a atitude de reimaginar o real [...] é a particularidade fundamental do personagem de Cervantes. E no que diz respeito ao barbeiro Beruberu – cujo primeiro nome, *Firipe*, modificado em relação ao que seria o seu original em espanhol, *Felipe*, transfigura-se em mais um indício do diálogo

deformante que promove a recriação, pelo conto moçambicano, de sua matriz espanhola, fornecendo-lhe cor local – constata-se que essa transformação da realidade também lhe é latente. A barbearia é quase *imaginária*, se considerarmos que *o tecto era a sombra da maçanqueira* e que *paredes não havia*. Tal qual, o que Beruberu faz com a foto de Poitier, tentando enganar os clientes e até certo ponto a si mesmo, nada mais é do que reorganizar a realidade conforme a sua conveniência, segundo, na verdade, fazia Quixote. Outra característica comum a ambos os personagens – o moçambicano e o espanhol – encontra-se em seus discursos imodestos: enquanto Dom Quixote se apresenta como *o último representante digno dos membros da cavalaria andante* (porque, segundo alega ele, os demais de sua época apenas *se molestam com os damascos*), Beruberu (ainda menos discreto do que o personagem espanhol) se intitulará *mestre dos barbeiros*.(2011, p. 70-71, grifos do autor).

Firipe se apresenta como Mestre dos barbeiros, embora fosse apenas um barbeiro; de igual forma, Quixote era um fidalgo, apesar de se considerar como o último representante digno da cavalaria. Rosinha seria a versão mais contemporânea, para Firipe, da idealizada Dulcineia, de Quixote (COUTO, 1998a, p. 71). E assim como Dom Quixote e Sancho Pança, Firipe Beruberu e Gaspar Vivito podem ser comparados a um “par cômico” (BAKHTIN, 2008, p. 175), baseados em contrastes: Firipe era falante, Gaspar quase não se pronuncia. Firipe se movia e contava histórias, enquanto Gaspar, aleijado, com sofreguidão varria o chão da barbearia.

Firipe é um barbeiro que começa a contar histórias para se vangloriar, alegando que o ator Sidney Poitier cortara o cabelo bem ali, para tanto, ele usa uma foto – na verdade, um cartão postal colorido (COUTO, 1998a, p. 151) – do ator como prova. Há, a partir daí, três momentos principais na trama: os motivos por trás da mentira; a relação entre Firipe e Gaspar Vivito, seu assistente; e as consequências da mentira. A PIDE o confunde com um militante político que estaria envolvido com Eduardo Mondlane (1998a, p. 160), um dos líderes da luta pela independência de Moçambique. Em seguida, Firipe é preso: “Perante o espanto do bazar inteiro, Firipe Beruberu, vestido de sua imaculada bata, tesoura e pente no bolso esquerdo, seguiu o último caminho na areia do Maquinino” (1998, p. 162).

Representar a sociedade como ela era, mesmo pelo seu caráter insólito, por vezes é a maneira de resgatar essa época de sofrimento. Em textos de opinião, Mia Couto aborda como Eduardo Mondlane, grande líder da revolução moçambicana, teve dificuldades para se manifestar no seu próprio país, sendo inclusive ameaçado pela PIDE de que estava ali não como cidadão português de Moçambique, mas, sim, como representante da ONU (2009a, p. 188). Durante a chance que tivera para se manifestar devido a uma reunião, a própria PIDE o interpelou, alegando que “podia usar da palavra, sim, mas não podia falar de política, não podia falar de pobreza, não podia referir nada sobre o povo de Moçambique nem o que se passara em África” (COUTO, 2009a, p.188-189).

Embora o conto miacoutiano tenha sido publicado em 1990, o escritor ironiza os excessos do governo português durante a ditadura salazarista, encerrada cerca de 16 anos antes do lançamento da obra miacoutiana aqui estudada, em 1974.

Mia Couto ilumina outro(s) ponto(s) de vista para contar versões do discurso de poder, encontrando meios para escapar da censura. Em seus textos, focaliza determinadas questões que só podem ser compreendidas à medida que o absurdo se instaura na narrativa, propiciando um ponto de encontro entre a tensão e a banalidade do meio social. Essa mesma premissa está presente na narrativa curta “Jorojão vai embalando lembranças”, da coletânea *Estórias Abensonhadas* (COUTO, 1996), na qual a personagem vai sendo assaltada pelos absurdos da vida, numa série de reviravoltas. Em dado momento a personagem é presa e, no dia da soltura, não pode ser liberto por que seus afetos realizam uma cerimônia religiosa e o chefe do presídio alega que se o liberta-se naquele momento iriam dizer que foi devido às forças sobrenaturais (1996, p. 61-62). Há uma teia discursiva que perpassa os contos de Mia Couto, instaurando o insólito como uma das regras tácitas do mundo, que aqui são representados, nas narrativas de Firipe e Jorojão, através das atitudes do poder estatal.

O insólito, como fio condutor dos eventos ocorridos no conto, não apenas age como elemento de construção desse jogo ficcional onde as situações incomuns são responsáveis pelo clímax da obra, mas também serve para denunciar um mundo às avessas, onde uma personagem deve prestar satisfações sobre o paradeiro de uma pessoa que sequer conhece e que nunca esteve em seu ambiente de trabalho.

Ao parasitar a realidade empírica em que habita, Mia Couto cria um universo ficcional que age como duplo do qual se alimenta, por mais que este possua, enquanto produto final, feições estranhas e inusitadas. Como aponta Bakhtin, determinados exageros ultrapassam o verossímil e se tornam, assim, fantásticos (2008, p. 39). Em “Sidney Poitier na Barbearia de Firipe BeruBeru”, os PIDE nem se preocupam em abordar Firipe “adequadamente”, chegam questionando-o, querendo informações sobre o estrangeiro. É através desse processo que Mia Couto, em sua prosa, ilumina um mundo que não se percebe “às avessas”, expondo a desordem do cotidiano.

Quanto mais Firipe tentava se defender, alegando que tudo não passava de uma brincadeira, mais se complicava. Seu depoimento fazia com que os PIDE traçassem relações entre o barbeiro e outras figuras imaginárias, com as quais ele não tivera contato, de supostos americanos subversivos a líderes de revoluções (COUTO, 1998a, p. 160). O absurdo da situação era tamanho que Firipe respondia ao PIDE enquanto deixava escapar um sorriso no

rosto, como se o riso, nessa situação, fosse um ato falho diante da incapacidade de compreender o que de fato acontecia, de como uma mentira para impressionar clientes agora o tornara o propagandista de organizações revolucionárias oriundas da Tanzânia, da Zâmbia, dos EUA e do resto do mundo (1998, p. 160). Conforme Prada Oropeza:

no hay la ‘explicacion’ que restableceria el ‘orden’ realista: éste debe permanecer dislocado y aquí radica su contribución a la concepción del mundo posmoderno: mostrar la fractura, sin mayor explicación, arrepentimiento o temor al escándalo; esto constituye el núcleo de la nueva articulación de sentido. (2006, p. 58)

O leitor empírico, gradualmente, é levado a tomar consciência de todo o quadro histórico-social. No conto miacoutiano, muitas vezes, a denúncia social acerca da debilidade da ordem estabelecida ocorre pelo recurso à manifestação do incomum e do improvável (BESSIÈRE, 2001, p. 102), por meio de um olhar satírico e igualmente crítico. A visão crítica possibilita o distanciamento irônico que, por sua vez, pode repetir e refratar dada realidade. Como aponta Hutcheon, é a paródia que permite uma visão diferenciada da história ao interpretá-la como constructo ficcional. É oportuna a constatação de Hutcheon sobre como a paródia promove um choque entre um mundo discursivo definido e entre os discursos políticos e históricos (1985, P. 42), possibilitando assim, uma transcontextualização irônica, ou seja, uma repetição que possibilita a diferença. É por esse motivo que, ao observarmos as narrativas que trazem uma nova visão sobre o passado e, com isso, promovem um diálogo irônico, percebemos que se tratam de constructos indesejáveis para os grupos dominantes do período em que tais obras são produzidas (SANT’ANNA, 1995, p. 33).

Podemos notar que o conto “Sidney Poitier na Barbearia de Firipe BeruBeru” é um duplo, uma inversão espelhada, uma forma de se libertar discursos antecessores, permitindo a eles transmitir uma visão mais crítica. A narrativa, assim, evoca um riso irônico que aponta para os problemas do período do domínio português, em confronto com o discurso da vitória colonial.

3.2.1.4 A chuva pasmada

A violência dos governos autoritários, ora representados pelo governo português durante o período colonial, ora pela guerra entre grupos divergentes pós-independência, muitas vezes não se manifesta apenas pela violação física, mas também cultural. Nem sempre tão sutil como em o “Sangue da avó manchando a alcatifa”, mas muito explícita em *A chuva pasmada* (COUTO, 2011).

Na narrativa, os moradores de um vilarejo convivem com uma chuva que não cai, mas permanece parada no ar, pasmada (COUTO, 2011, p. 7). Estes, longe de duvidarem dos motivos da “pasmaceira” da chuva, ou seja, questionarem esse estranho evento, não tardam a justificá-lo, à sua maneira, incorporando-o ao cotidiano, o que fazem calcados em crenças e conhecimentos próprios de seu universo sociocultural, animista (TRINDADE JUNIOR, 2013, p. 33). Francisco Noa aponta essa marca presente nas narrativas moçambicanas contemporâneas como

uma espécie de naturalização do **sobrenatural** que passa não apenas pela forma como são integradas as representações dos fenômenos transcendentais, mas sobretudo pelo modo como essa mesma transcendência se institui como totalidade enquanto ordem que inexoravelmente se impõe, da qual se precede e para a qual caminha. (2007, p. 286, grifo do autor)

O enredo se desenvolve à medida que se descobre a relação da chuva que não cai com a poluição do rio causado pela fábrica, e a história da ancestral dos moradores, a mítica Ntoweni, é reinterpretada.

Os moradores não tardam a criar suas próprias explicações para o ocorrido. Chegam a tentar solucionar o problema, a exemplo da mãe do protagonista que resolveu lançar terra na água:

Com aparato, a mãe se levantou, interrompendo os meus devaneios. Ela pendurou uma pá no ombro e anunciou, ao passar a porta:
 - Se a água não vem à terra...
 Nós a vimos transitando da ideia ao gesto: atirava terra para o ar, semeando a chuva de areia. Meu pai acorreu à varanda, todo consumido:
 - Tenha vergonha, mulher! Não vê os vizinhos espreitando?
 Mas ela prosseguiu chuveirando terra pelos ares. E parecia resultar, os grãos se prendiam às gotas, a areia se suspendia na chuva. Minha mãe ainda brincou:
 - Viu, homem? Estou a semear grãozinho. (COUTO, 2011, p. 15-16)

Mesmo após a tentativa, a chuva permanece sem cair. Tal qual outras narrativas miacoutianas, nas quais o acontecimento sobrenatural é quase que uma punição dos ancestrais que só será retirada quando determinadas situações entre os vivos forem resolvidas, a narrativa só se conclui após uma série de problemas serem solucionados ou explicados, como a exploração que os moradores da região sofriam por parte da fábrica (COUTO, 2011, p. 10), o suposto abuso que a mãe do protagonista sofria por parte do mesmo dono (2011, p. 71), e a iniciação do protagonista que precisava conhecer a origem de sua família (2011, p. 38-43). O lirismo presente no texto miacoutiano resgata essa série de acontecimentos como o encerramento de um ciclo de exploração e, ao mesmo tempo, nascimento de outro ciclo. Só quando isso ocorre é que o avô parte, navegando em uma cabaça que se dissolve no horizonte, simbolicamente representando o “antigamentar”, momento em que o mais-velho, tendo

cumprido sua missão e transmitido seus saberes, se junta aos seus antepassados (2011, p. 73).

E, quando isso ocorre, a chuva torna a cair:

E ele estava certo. O rio derrotara a fábrica. Em nosso pensamento certo, tudo ganhava razão: a força da água é que alimentava as máquinas. O rio se extinguiu, a fábrica desmaiara, os fumos desvaneciam.

De súbito, deflagraram ventanias e cacimbos, gotas e poeiras, tudo se juntou num remoinho imenso e subiu nos céus, em giros e vertigens, até se formarem nuvens espessas e vinzentas. Depois, ribombaram trovões tamanhos que eu vi o céu rasgando-se como um pape sem préstimo. E logo se iniciaram as mágicas tintilações no nosso tecto. O zinco gargalhava com a chegada da chuva. (COUTO, 2011, p. 71)

Diversas características da menipeia bakhtiniana podem ser observadas no texto miacoutiano, como a ruptura com o real, enredos que se desenvolvem a partir de situações incomuns e histórias que se passam em lugares distantes. Em *A Chuva Pasmada* (2011) temos exatamente casos como a chuva que não cai, um enredo que se passa no interior moçambicano, longe da capital, e o choque entre os mandatários, brancos, e os explorados, negros.

Pode-se observar como *A Chuva Pasmada* (2011) não se limita a ser apenas outra obra miacoutiana a abordar o elemento sobrenatural na narrativa, mas uma narrativa intertextual de sua própria tradição. Dotada de vivacidade, o texto apresenta a luta de um grupo étnico em prol de seus costumes. Há um resgate de outros elementos como a água, o rio e a chuva, mas em uma representação do período colonial. O elemento sobrenatural na obra, e isso, no fim, é uma constância em outros textos aqui abordados, é quase um detalhe. A obra intercala-se na sua essência, em seu enredo, na chuva que não cai. A superação da chuva, por fim, resgata esses mitos formativos.

A obra é a recontação de uma lenda, por sua vez, associada à origem do rio que está seco, já que a chuva não cai. Observa-se uma autointertextualidade inerente à muitas obras miacoutianas, nas quais o tema chuva e renovação é constante – de fato, em outra narrativa de média extensão, *Vinte e Zinco* (2004), a chuva é um elemento de renovação, com a aparição de uma criatura fantástica na data da Revolução dos cravos, o Napolo –, e resgata todos os elementos de uma cosmogonia interiorana.

Seguindo ainda no mesmo ciclo da crítica à literatura colonial (NOA, 2002), Couto denuncia os abusos internos, praticados pelos próprios negros, estes, assimilados e aproveitando do poder colonial. Resgatando rito e mito, a derrota da fábrica, que jogava fuligem pelo rio, só ocorre depois de se reviver a história da criação dos moradores da região (2011, p. 39). O texto encerra um processo de iniciação no momento em que o ancião se une aos seus ancestrais, metaforicamente morrendo e unindo-se aos seus antepassados. Só, então, é que o rio retoma seu curso e a fabrica é destruída. A comemoração é orgástica, ao mesmo

passo que é educativa. O sobrenatural, como se vai desnudando, assume em Mia Couto um caráter lúdico por natureza.

Há um margeamento entre história e estória ao se propor outras leituras sobre o empobrecimento das comunidades autóctones durante e após a ocupação portuguesa. Essa relação intertextual está presente na forma como o texto se constrói como processo dialógico de vários outros textos, pois aborda como a linguagem poética leva o código escrito à infinitude, o caráter sempre duplo do texto literário, bem como as conexões que estabelece. Esse apontamento caminha para indicar justamente como a paródia pode ser uma possibilidade do discurso histórico (HUTCHEON, 1991, p. 14). O elemento fantástico, além de possibilitar uma melhor percepção do meio social, ainda mescla outros recursos, acusa, denuncia, possibilita uma compreensão mais aprofundada. A fábrica, derrotada pelo rio, é metonimicamente a derrota do sistema colonial, que invade os espaços sem respeitar as culturas a eles associadas.

Essa denúncia da necessidade da luta vai em direção ao pensamento de Aimé Césaire, para o qual a colonização enfraqueceu as sociedades tradicionais ao “fazer vacilar os conceitos sobre os quais os colonizados poderiam construir e reconstruir o mundo” (2011, p. 269). Acontecimento similar é o da narrativa em análise, na qual a fábrica enfraquece o rio, elemento este fundamental de várias narrativas miacoutianas. O enfraquecimento, mais de uma vez, assume a forma de submissão, como nas cenas em que a mãe do protagonista tenta uma solução para o problema da fábrica que prejudicava o rio, mas é obrigada a se submeter ao patrão, o branco, como descreve o narrador:

Passou uma mão a ajeitar o lenço, acertou a roda da saia na cintura e, autoritária, me arrastou pelo braço, como se apressasse um peso morto.
 – Diga-me mãe, aquele senhor escutou as nossas razões? Ela nada respondeu. Apenas suas unhas se espetaram na minha carne. Estranhei o afiado daquela dor.
 (COUTO, 2011, p. 29)

Nas narrativas miacoutianas a subjugação constantemente tem caráter triplo: econômico, cultural e físico. A mãe afunda suas unhas no braço do filho, humilhada pelo que sofria em prol de sua família, embora o texto não deixe claro se o abuso ou algum tipo de violência, de fato, ocorrera, pois o mandatário da fábrica tinha nojo do cheiro que o povo dela exalava (COUTO, 2011, p. 63). Há uma tentativa de desconstrução do discurso colonial, de um colonialismo mais brando propagado pelas autoridades portuguesas ao mostrar a discriminação não apenas do indivíduo, mas de todo um grupo sociocultural (FANON, 2011, p. 274). O clímax, quando o rio derrota a fábrica, semiotiza um processo de renovação, por sinal, metáfora muito utilizada pelo escritor como signo da esperança, como se as águas

trouxessem a vida. Essa metáfora é muito presente no conto “Chuva: a abensonhada” (COUTO, 1996, p. 43), em comemoração aos acordos de paz que deram fim aos anos de guerra civil no país. Realiza-se uma relação intersemiótica entre sua narrativa e sua terra:

No caso dos textos de [...] Mia Couto, os rios não são apenas projeções do humano. Eles são construídos pelos homens, por sua vontade, assim como a nação e a paz são utopicamente construídas no sonho diurno, no cotidiano e no exercício do escrever, de contar histórias exemplares. É, pois, uma imensa tarefa que aí se propõe: edificar rios e seus (dis) cursos por onde possa, então, navegar. (MACÊDO, 2002, p. 104)

Manifesta-se o princípio tão caro à sua prosa, a da força das águas. A água dos rios, suja, poluída pelas invasões, é uma água pecadora, má, tomada por espíritos malignos (BACHELARD, 2002, p. 155), motivo, por exemplo, da água do rio estar pasmada, buscando outros espaços. É a luta das personagens que a renova e purifica, resgatando a normalidade das terras prejudicadas pela exploração colonial.

3.2.1.5 Nas águas do tempo

Nesse mesmo ciclo de vida e renovação, várias são as narrativas que trabalham com a água enquanto elemento vital e, até, em sua correlação com o tempo. Uma das mais belas narrativas de Mia Couto, à semelhança de outros textos, também o faz, mas de maneira mais sintetizada do que outros. Aqui, todo o desenvolvimento de *A chuva pasmada*, que lhe é posterior, é concentrado na ideia a ser transmitida. A produção do conto, um dos mais recentes dentre os escolhidos para nossa leitura, deve-se ao fato de que, naquela época, o escritor possuía maiores expectativas no futuro devido ao fato de que UNITA e RENAMO – grupos paramilitares que passaram anos em guerra pelo controle do país, acontecimento refletido em vários contos e romances seus –, teriam assinado um acordo de paz.

Em “Nas águas do tempo” (COUTO, 1996), têm-se uma história sobre um neto e seu avô. O ancião leva, com frequência, seu aprendiz através das águas do rio a um lugar misterioso (1996, p. 9). Durante esse trajeto entre margens, o idoso compartilha com a criança mistérios que, embora este não tenha ainda a maturidade necessária para compreender o sentido real do que ocorre ao seu redor, não deixa de acreditar piamente em cada palavra do mais velho. Os pais incentivavam o filho a desacreditar em tais palavras devido, segundo eles, à inutilidade daquele “velho” conhecimento (1996, p. 11). Um dia, ambos presenciam um fato que marca a vida do garoto, no qual o avô completa suas obrigações de transmissão dos segredos antigos para o neto, sendo, em seguida, levado para junto de seus ancestrais. É, portanto, o neto quem conta a história e, já adulto, reinicia o ciclo com seu filho (1996, p. 13),

imitando seu avô, retransmitindo a tradição de seu povo.

O conto ocupa o início da coletânea *Estórias Abensonhadas* (COUTO, 1996), dando exatamente o sentido de ciclo iniciático. A obra enfatiza essa relação entre avô e neto, ancião e criança, mas também faz uma denúncia: a quebra da tradição, com a mãe do menino que diz para ele não prestar atenção no avô, que ele falava besteiras (1996, p. 11). As novas gerações, às vezes preocupadas com as guerras, às vezes com os atrativos ocidentais, como apresentado no conto “Sangue da avó manchando a alcatifa” (COUTO, 2003, p. 25), não tinham tempo para instruir corretamente os mais novos.

Se em “Sangue da avó manchando a alcatifa” temos a situação das culturas sendo subjugadas, em vários outros contos temos a situação das tradições familiares que só são retomadas em pontos extremos. Há nesse conto um diálogo da literatura miacoutiana e toda uma tradição de narrativas que envolvem o indivíduo “entre espaços”, como Izidine Naíta, em *A Varanda do Frangipani* (COUTO, 2007). Essa figura, do assimilado, ou estrangeiro, é mais constante em seus romances; já nos contos é comum a figura da personagem que não quer perder suas origens, precisando do mais-velho para que este lhe transmita os devidos saberes e vice-versa. Um contraponto a essas duas acepções seria o romance *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (COUTO, 2003), que se estrutura como se reunisse uma sequência de contos e lendas africanas. Nesse romance, descobre-se que Dito Mariano é presumivelmente o filho mais velho de Avô Mariano, simplesmente por ser o filho daquela que ele mais amou, e cabe a este, enquanto descobre sua história, reunir os laços perdidos e restaurar as chagas dos membros de sua família. Como aponta Walter Benjamin:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica em seu sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra. (1985, p. 211-212)

A água é o princípio vital, que além de trazer o novo, purifica as máculas e sara as feridas (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1982, p. 41). É muito comum essa metáfora miacoutiana da água associadas às tradições, ao renovo, em oposição à seca, associada à guerra e à exploração. Contudo, a metáfora das águas presente em “Nas águas do tempo” não é a mesma, em sua maior parte, da representada em *A Chuva Pasmada* (COUTO, 2011), da água pecadora, mas sim da água purificadora.

Em “Nas águas do tempo”, ao quase se afogar e ser salvo pelo avô, o menino já não é mais menino, mas homem, novo transmissor da tradição (COUTO, 1996, p. 13). Há, porém, toda uma camada de simbologias nas idas e vindas ao rio, de modo que durante muito tempo

o garoto não compreende e, principalmente, não vê nada de especial, pois não está pronto, nos dizeres do velho (1996, p. 10). O ato de se mergulhar em águas límpidas e frescas está associado a um processo de purificação, de renovar-se e emergir com novas forças e saberes, motivo pelo qual essa água é considerada, desde os primórdios, como se estivesse viva (BACHELARD, 2002, p. 148). É por meio desse processo de purificação que o menino pode tomar parte de uma força “fecunda, renovadora e polivalente” (BACHELARD, 2002, p. 148), emergindo como adulto, mais-velho e detentor da tradição. Tal como o novo país que deveria nascer, mas um que renove o passado e ressignifique-o, o menino dá prosseguimento à sua história. A representação da criança é importantíssima nessa literatura, afinal, de acordo com Pires Laranjeira, “na literatura prometeica, como é a de toda a África, um papel muito importante, de gazuas do futuro, simbolizando, em última instância, o triunfo do novo sobre a velha tradição e sobre a dominação colonial” (1995, p. 128), apresenta-se nas obras ficcionais.

A escrita de Mia Couto negocia com o simbólico, tal qual o carnaval apontado por Bakhtin enquanto ritual da desentronação e entronação. Ocorre na narrativa uma desierarquização, já que a criança vira o novo sábio e o idoso, ao passar para a categoria de ancestral, começa uma nova vida (COUTO, 1996, p. 13).

O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. A canoa ficou balançando, em desequilíbrio com meu peso ímpar. Presenciei o velho a alonjar-se com a discrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem[...]. Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. (COUTO, 1996, p. 13)

É por isso que essa infância não deve ser observada como mera metáfora infantil, mas negociação entre passado e futuro. Em seus contos, as vozes que deles emergem evocam a esperança de outros tempos, nos quais os percalços da independência caminham para momentos de paz. Daí o uso constante de Mia Couto da simbologia da água, bem como a fluidez de fronteiras e seus campos semânticos: mar, lagoa, rio, chuva; lugares em que o escritor cria um espaço de diálogo entre a tradição e o período da pós-independência.

O conto miacoutiano propicia a leitura de múltiplas estratégias que promovem um processo dialógico entre oralidade e escrita, motivo pelo qual Ana Mafalda Leite aponta como o escritor “manifesta uma conflitualidade dialógica na tematização das tradições e seu confronto com a modernidade” (LEITE, 2012, p. 45). Há, nessa escrita, uma “fusão transformativa do tradicional e do moderno” (CHABAL, 1994, p. 23), ao apresentar

elementos do conto oral via escrita, agregando passado e futuro. Realiza-se um processo de intertextualidade entre cultura oral e escrita:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 2003, p. 27)

Dentre várias leituras, o conto “Nas águas do tempo”, é tanto o fim de um ciclo iniciático, do neto, quanto do renascimento do avô, para outra vida. O texto, assim como em outros contos, encerra uma etapa, mas não a história, interligando o passado ao futuro, no momento do afundamento e travessia de margens. A mesma lógica de um meio interiorano, presente em muito da obra de Guimarães Rosa, as quais apresentam a ideia de uma temporalidade distinta:

Embora se inscrevam na esfera transgressiva da ficção contemporânea, não rompem com a tradição oral, trabalhando com a memória viva e com o imaginário mítico popular. [...] Guimarães focaliza o sertão de Minas, repleto de jagunços, de lendas e leis próprias [...]; Mia Couto, por sua vez, traz para sua prosa os sonhos e as superstições do povo moçambicano, anestesiado pelos anos de guerra e violência. (SECCO, 2008, p. 61)

Mia Couto constrói ficcionalmente um “entre-lugar”, espaço onde se desenvolvem suas estratégias de transgressão em oposição a uma cultura assimiladora que relega ao segundo plano saberes contra-hegemônicos, em suma, um espaço ficcional de resposta aos poderes hegemônicos (SANTIAGO, 2000, p. 25). No conto, são abordadas culturas diferentes: a ocidental, aprendida com a mãe; e a da terra, das suas brincadeiras de infância e que, por fim, se provou como a cultura de sua iniciação. Essa experiência, uma temporalidade da vivência real, é expandida pela experimentação do mito, da criança que não apenas escuta as histórias do avô, mas atinge tal entendimento que as mesmas lhe são significativas, a ponto de agora narrá-las. “Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades” (COUTO, 1996, p. 11), grita o avô, procurando ensinar ao neto que, por meio do saber transmitido, o ontem se liga ao hoje, e que a tradição deve ser percebida como o passado revivido no presente. A história retoma seu espaço de entendimento de mundo, o “Grande Tempo”:

A recitação periódica dos mitos derruba os muros construídos pelas ilusões da existência profana. O mito reatualiza continuamente o *Grande Tempo* e dessa forma projeta quem o ouve a um plano sobre-humano e sobre-histórico que, entre outras coisas, proporciona a abordagem de uma realidade impossível de ser alcançada no plano da existência individual profana. (ELIADE, 2001, p. 56, grifo nosso)

“Nas águas do tempo” é um exercício de metaficção que Mia Couto realiza entre o fazer ficcional, mas um que representa as possibilidades discursivas de sua própria terra. Ao contar essa história, resgatando saberes orais, Mia Couto resgata o princípio do conto oral, de preservar a ordem e o bem-estar do grupo social (AFONSO, 2004, p. 68). Esse é um dos pontos principais de Mia Couto, a preservação dos costumes via renovação, por meio da imaginação de uma cultura moçambicana, mas uma que considere todas as transformações experienciadas pela terra.

3.3 Confluência entre os espaços semionarrativos literários veigueano e miacoutiano

Ao longo do estudo da produção ficcional nas narrativas de curta e média extensão de José J. Veiga e Mia Couto, observamos como cada escritor, ao se apropriar de recursos narrativos em comum, os adapta às suas respectivas terras, e o faz com recurso à estratégias de construção narrativa que tem como produto discursos contra-hegemônicos. Inicialmente, a escolha das obras objetivou aprofundar essas opções discursivas nas obras desses escritores no contexto das literaturas de língua portuguesa e, em seguida, como essa apropriação é feita isoladamente em cada texto. Porém, mesmo no seu caráter particular, cada narrativa só o é na medida em que trava um constante diálogo com o universo que parasita, sendo reflexo e, ao mesmo tempo, construção de cada escritor.

Nas narrativas desses escritores o leitor toma conhecimento do cotidiano de cada lugar, e as inconsistências representadas na prosa. Nesses textos, as personagens agem em decorrência dos conflitos dos próprios espaços em que habitam, por conseguinte, os recursos estilísticos utilizados são mecanismos para transmitir um mal estar nesses ambientes. As situações experienciadas por cada escritor são referenciadas no texto, bem como seus possíveis desdobramentos.

Em Moçambique, a prosa miacoutiana está intimamente relacionada a todo um processo de transição, no qual se lutou pela construção de um discurso literário que buscava representar uma nação antes dela ser um Estado nacional. Já nos contos de José J. Veiga há uma constante sensação de repressão que só podia ser superada pela sua demonstração literária, fruto do longo período de ditaduras e transformações sociais ocorridas no Brasil e, em particular, em Goiás. Essa discussão é trazida por ambos para o melhor entendimento das questões que constroem e construíram a sociedade atual, por meio da produção de discursos

questionadores que possibilitam a compreensão da desordem inerente ao mundo contemporâneo.

Deve-se considerar o espaço da língua portuguesa, que em seu caráter mais amplo, abrange uma extensão que, dadas as atuais proporções – e em meio a usos como língua materna, oficial, administrativa, secundária, crioula ou utilizada por apenas uma minoria –, possui mais de 270 milhões de falantes distribuídos pelos cinco continentes. O próprio conceito por trás de uma suposta comunidade lusófona carregaria a ideia de que todos os falantes da língua portuguesa possuem heranças em comum, sendo a língua portuguesa a principal. Porém, o mesmo conceito de colonialidade literária, que até os dias de hoje é tão debatido pelos escritores moçambicanos e demais africanos, é mais antigo dentro da literatura brasileira, pois datam do primeiro quarto do século 20 nossas críticas iniciais sobre a apreensão que fazemos dos modelos europeus e a criação de um cânone legitimamente nacional. Grosso modo, a literatura brasileira possui cerca de 270 anos como representação de uma continuidade literária (CANDIDO, 1981, p. 24), embora em muito ela ainda seja influenciada pelos clássicos portugueses.

Nossa proposta, ao longo da análise dos contos em questão, buscou apresentar como as narrativas desses escritores são exemplos de discursos contra-hegemônicos, bem como as marcas culturais de ambos permitem a constatação de comparatismos literários. Mia Couto converte Moçambique em um signo literário e o utiliza como molde para a construção de espaços ficcionais que lhe são significativos, como Tizangara, Luar-do-Chão e Vila Moebase. Mesmo processo é utilizado por José J. Veiga ao representar “vilas indistinguíveis dos povoados, aldeias, arruados e outros minúsculos agrupamentos de moradias” (PEREIRA, 1976 apud QUELHAS, 1990, p. 28), que cria metonimicamente a ideia de Goiás e do centro-oeste brasileiro, como construção literária.

O conto veigueano, e sua prosa em geral, nas palavras do escritor, nasce num período em que a linguagem poética esteve muito associada ao autoritarismo dos regimes ditatoriais, o que levou o escritor a perseguir um longo trajeto para superar esse ciclo, no apontamento de muitos, sombrio. Já o texto miacoutiano nasce associado a um período de luta e afirmação, dotado, então, de uma lírica voltada para cantar a luta pela pátria, contra inimigos externos e internos. Posteriormente, quando ele e vários escritores atingem a independência política, sua literatura torna-se livre para perseguir novos caminhos e experimentações estéticas, motivo pelo qual Patrick Chabal chama essa produção ficcional de “literatura da pós-independência” (CHABAL, 1994, p. 58).

As narrativas desses dois escritores configuram exemplos de discursos contra-hegemônicos, na medida em que resgatam as vozes silenciadas do processo formativo de seus respectivos países. Ao se valerem de discursos locais, germinados de elementos telúricos, confrontam o discurso global, metropolitano, centralizador, produzindo um espaço de encontro de diferentes estratégias de construção narrativa, visando à subversão do discurso dominante (AFONSO, 2007, p. 546). Essas narrativas apresentam uma visão que permite aprofundar importantes questões acerca da história, nacional e transnacional, trazendo à tona questões que fundamentam visões de fundo denunciadas pela literatura (JOBIM, 2013, p. 117).

Esses espaços, Moçambique e Brasil, são transpassados por elementos socioculturais que se confluem, possibilitando a observação de aproximações e distanciamentos entre estes. Ambos foram territórios coloniais portugueses, além de possuírem como veículo de comunicação em comum a língua portuguesa. O próprio Mia Couto afirma, em textos de opinião, como o contato com o português brasileiro, que em comparação com o português de Portugal era mais “açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso” (2009a, p. 70), serviu-lhes de influência para a busca por uma língua portuguesa que os representasse, ainda que literariamente. A língua portuguesa é o veículo comum através do qual os dois países reafirmam seus laços, na medida em que “partilhavam aquilo que nessa língua surgia como elemento distintivo do português de Portugal” (COUTO, 2005a, p. 105), como, por exemplo, a “influência das línguas de matriz bantu que introduziriam afinidades” (COUTO, 2005a, p. 105) entre o português moçambicano e o brasileiro.

Além do que, dentre as várias comunidades transnacionais (JOBIM, 2013, p. 116), que interligam os países no mundo – ONU, Mercosul, etc. –, existe a CPLP, Comunidade dos Países de Língua Oficial Portuguesa, que integra, dentre outros, os países desses escritores.

Ao estudar essas literaturas, deve-se considerar, também, a ideia de um “contexto comunicativo que se estabeleceu a partir dos tempos coloniais” (ABDALA JR, 2007, p. 35), de modo a considerar como os territórios ocupados anteriormente por Portugal viriam a se tornar países de língua oficial portuguesa, herdando sua cultura. Como as formas literárias, a herança lírica e os temas culturais transpassaram suas fronteiras lusitanas, tornando-se uma herança multicultural a ser apropriada por cada uma dessas literaturas nacionais. Considera-se, assim, como cada contexto formativo atualizou suas respectivas literaturas em prol de seus próprios códigos literários. Dessa maneira, as narrativas elencadas, se por um lado são

exemplo do percurso formativo de cada escritor, por outro permitem um diálogo entre a produção ficcional de cada um.

Muitos são os trabalhos acadêmicos que relacionam Mia Couto a Guimarães Rosa, uma vez que o mesmo, em vários momentos, atesta essa influência:

Eu comecei a escrever poesia primeiro, depois comecei a escrever contos. Contos muito marcados pelo encontro que tive com o escritor chamado Luandino Vieira. (...) ele me autorizou a fazer alguma coisa que aprecio muito fazer. As histórias que eu queria contar não podiam ser contadas no português normal, no português que, afinal, Moçambique adotou como língua oficial. (...) a mesma influência que ele tinha em mim ele tinha a partir de um escritor que nós não conhecíamos, que se chamava Guimarães Rosa. Eu fiquei alertado, avisado, e queria muito esses livros, de Guimarães Rosa. Quando chegou o primeiro livro, *Primeiras Estórias*, houve um fenômeno curioso. Eu não conseguia entrar naquele texto. Era como se eu lesse, ouvisse vozes, que eram as vozes da minha infância. (...) Era uma linguagem, quase uma linguagem de transe, que permitia que outras linguagens tomassem posse dela. E isto era fundamental num país em que há um amálgama, há uma ficção que se chama Moçambique. (COUTO, 1998b, p. 11-12)

José J. Veiga não apresenta necessariamente uma influência literária por parte do escritor, mas um apadrinhamento, pois foi graças a uma ajuda que teve de Rosa que publicou seu primeiro livro, e o “J” do seu nome literário, Jacinto, foi sugestão do mesmo (SOUZA, 1990, p. 7). Há, portanto, uma proximidade de um regionalismo fantástico e universal, abordando muitas questões do ser humano, presentes em obras de Rosa. Baseada nisso, observa-se como “a publicação de *Objetos Turbulentos* (1997) é quase uma homenagem a seu grande amigo, João Guimarães Rosa” (AMARAL, 2003, p. 16).

Na medida em que Rosa buscou transmitir o sentimento de que o sertão mineiro é do tamanho do mundo, Mia e Veiga, via signo linguístico literário, transmitem os elementos constituintes de suas respectivas realidades socioculturais. Nesse ponto, abordou-se aqui o fenômeno da goianidade e moçambicanidade literária, e como se associa à prática de escritores que constoem seus discursos pela absorção de outros, de maneira que, nesse processo, “integra-os na sua finalidade, ora lhes cede espaço, estala sob a sua pressão. A heterogeneidade da herança cultural baliza o fenômeno da escrita. O cruzamento de tradições culturais e ideológicas distintas constituí os conteúdos” (TABORDA, 2005, p. 19). Goiás, no centro do país, foi se formado e sendo constantemente frequentado por indivíduos de todo o Brasil. Moçambique, por sua vez, é um espaço de confluências culturais, seja dos vários grupos étnicos africanos, seja de estrangeiros, como portugueses e indianos.

Em Mia Couto, busca-se atingir a inconstância da identidade moçambicana, presa entre várias culturas, dentre elas a que tentou suplantar as culturas orais, ou seja, a escrita. Há na sua obra uma tentativa de representar essa sociedade plural, mosaica, bem como as transformações sofridas ao longo dos séculos. É possível perceber, em várias reportagens

suas, tanto a afirmação de uma busca constante por uma moçambicanidade literária após o período de dominação colonial, quanto o questionamento sobre a cobrança de que um texto moçambicano/africano deva ter identidade, a necessidade de apresentar um “passaporte cultural” (COUTO, 2005a, p. 63).

Processo muito similar é percorrido por José J. Veiga. Utilizando por vezes uma linguagem simples, interiorana, ele realiza um jogo narrativo, visando compartilhar saberes por vezes perdidos na contemporaneidade ou suplantados por novos valores. Nesse jogo de aprendizagem sempre está em evidência uma negociação entre as culturas, entre os novos valores e as transformações sociais. Veiga não possui a necessidade de afirmar a proeminência de uma literatura goiana em relação a um centro metropolitano colonizador, como Moçambique; porém, sua produção literária por si afirma-se como detentora de uma identidade própria, “às margens dos grandes centros” (CARNEIRO, 2017, p. 20), tendo origem no longo processo de ocupação do centro-oeste brasileiro e, também, possibilita diferentes matizes sobre a produção literária do Brasil. Como aponta Iza Quelhas:

No texto veiguiano, a “ausência de uma identidade definida” aparece não apenas como traço de uma possível brasilidade que se poderia apontar em sua obra, como, também, problematiza as razões dessa indefinição, permanecendo no campo da imprecisão semântica, própria das ambiguidades de nossa história social. (1990, p. 196)

O olhar do escritor para observar o acontecimento que narra assume características diferenciadas. Em José J. Veiga frequentemente é a visão de uma criança; em Mia Couto, essa criança é tanto física quanto metafórica. Naquele, todo o mundo é uma terra de surpresa, descobertas e revelações, a exemplo da dureza da vida no conto “A ilha dos gatos pingados” (1974, p. 3) texto que carrega uma intertextualidade interna inerente à coletânea *Os cavalinhos de Platiplanto* (1974) pela abordagem dada aos problemas oriundos da terra infância. Na contística miacoutiana a criança é alguém lançado à descoberta, quando está na infância; ou na redescoberta, quando adulto. A figura da criança, que no conto “O embondeiro que sonha pássaros” é incapaz de compreender os motivos que faziam com que os adultos queiram afastar o ancião, assume outra postura em *A Chuva pasmada* (COUTO, 2011), sendo uma criança-adulto, trocando de lugar com o pai na maneira como interpreta o mundo (2011, p. 14-15). Uma vez que a percepção da criança é marcada pelos resquícios das gerações anteriores, é em meio ao antes e ao porvir que essa cria seus significados, suas concepções de mundo (BENJAMIN, 2010, p. 72).

A mesma metáfora da criança ocasionalmente é encarnada no adulto que redescobre suas culturas, para o bem ou para o mal. Avó Carolina, em “Sangue da Avó manchando a

alcatifa”, deslumbra-se ao chegar a Maputo (COUTO, 2003, p. 25) e apresenta atitudes que se compõem em uma espécie de ciclo, são elas: surpresa pela riqueza, inquietação pelos excessos, estranhamento pelos luxos, incomodo diante da situação da cidade e, por fim, revolta com o que a cidade moçambicana havia se tornado. A postura da anciã reflete todo o passado de luta e exploração que atingiu o país, tensionando como essa destruição, a seu ver, apenas foi substituída por outra (2003, p. 27). É uma constante na prosa miacoutiana, tanto em contos quanto em romances: o indivíduo que se sente um estrangeiro, tanto por não reconhecer sua própria cultura, quanto por não compreender no que ela se tornara.

A mesma criança, real ou metafórica, é, às vezes, alguém que não compreende o mundo que vê, como no conto “Era só brincadeira” (VEIGA, 1974, p. 37), ou como n’“A usina atrás do morro”, no qual as pessoas que recebem presentes dos estrangeiros agem como se fossem crianças irresponsáveis, atropelando moradores com suas motocicletas (VEIGA, 1974, p. 22). A maneira como os costumes são afrontados e as mudanças na sociedade, muito mais rápido nas grandes capitais, assumem contornos/aspectos estranhos no interior. Na prosa miacoutiana, em geral, é clara essa exposição das inconsistências de um governo socialista que, *de fato*, age como se exercesse uma espécie de capitalismo de estado, a exemplo dos acontecimentos do conto “O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial” (COUTO, 2009b, p. 81-84) e suas várias referências ao capital estrangeiro invadir o país e, em vários casos, suplantar as culturas locais. Na contística veigueana a causa dos fenômenos nem sempre está explícita, toda a sequência de causos e acontecimentos que afetam a vida das personagens por vezes não tem uma motivação clara. As crianças não sabem de onde veio a máquina em “A máquina extraviada”, tampouco compreendem por que os adultos chamam sua atenção quando brincam em algo que ninguém sabe para que serve (VEIGA, 1997, p. 91).

A opressão política na obra de Veiga também se manifesta em Mia Couto, porém, neste, o entrelaçamento entre política e valores culturais é mais intrínseco. Se em Veiga padres deixam de ser respeitados e florestas são queimadas em prol de usinas, em Couto, essas mesmas transformações políticas têm reflexos culturais graves: marcos identitários que não são respeitados, tradições que são subvertidas. Tais transformações políticas são fruto, dentre outros motivos, do mando em Moçambique de um partido único desde a época da independência, com as guerras civis sendo oriundas disso. Os conflitos são representados em obras como “Sangue da avó manchando a alcatifa” (COUTO, 2004) e *Terra Sonâmbula* (COUTO, 2002).

Ambos os escritores abordam sobre a relação existente entre poder e cultura, numa espécie de revisitação ficcional de Ortega y Gasset sobre o poder simbólico para agir e mandar em grupos sociais (2013, p. 125). Mas o que é muito sutil na obra de José J. Veiga, é apresentado por um viés mais explícito em Mia Couto.

Em Couto, no conto “Sangue da avó manchando a alcatifa”, a personagem avó Carolina, a mais-velha, representante do poder tradicional, perde simbolicamente a voz (2003, p. 26), pois suas histórias deixam de ser significativas para seus parentes. A personagem Jorojão, do conto “Jorojão vai embalando lembranças”, precisa continuar preso quando sua pena estava à expirar. O motivo? Seus funcionários fazem um ritual para libertá-lo no mesmo dia e, como as forças estatais não podiam admitir a força e existência de um poder que não as delas, não podem soltá-lo, sob o risco da população deixe de acreditar na soberania do partido (COUTO, 1996, 61-62).

Já em Veiga, no conto “A máquina extraviada”, há o caso do vigário que reclama da máquina, de como as pessoas a cultuam. Normalmente essas críticas seriam o suficiente para afastar alguém do convívio social, já que a Igreja era, além de força espiritual, também política, pois enquanto o governo de Goiás atuava na capital, no interior do estado “os coronéis, o vigário e o juiz eram os mantenedores da ordem social” (PALACÍN, 1986 apud AMARAL, 2003, p. 76). Na obra veigueana essas mesmas figuras são esvaziadas de sua devida autoridade, de maneira mais sutil do que em Couto, mas, também, de forma progressiva: Em “A usina atrás do morro”, os cidadãos começam a questionar a sanidade do vigário, e o juiz chega a determinar que o sacerdote fosse substituído por não exercer corretamente suas obrigações (VEIGA, 1974, p. 38). Ocorre, dessa maneira, uma retextualização do sagrado, o que ora contempla imagens de sabedoria, ora de poder.

Ambientadas longe dos grandes centros metropolitanos, a inovação promovida por esses dois escritores reside na subversão da prosa cotidiana realista, demonstrando, por meio de vários recursos, uma ruptura do que se tem por real e, exatamente por isso, ao representar sociedades à margem, trazem um melhor entendimento do mundo contemporâneo, como aponta Ricardo Piglia sobre como um escritor marginal pode promover um confronto “com os limites da literatura” (2015, p.2), permitindo, assim, uma reflexão sobre esses limites. Cada um desses escritores é representativo de um sistema sociocultural associado a uma ex-colônia europeia, e, por isso, suas terras sofreram transformações nesse processo de contato. A originalidade dessas literaturas periféricas remete a um processo de autovalorização da sua cultura, de maneira que o texto retira seu vigor e originalidade ao se enraizar na cultura local

“que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica” (HALL, 2008, p. 341).

Observa-se essa constatação pelos apontamentos de que o comparatismo literário aborda os elementos precursores de obras literárias próximas ou distantes entre si, em prol da compreensão do desenvolvimento de suas ideias e temas literários, observando, assim, os enredos, acréscimos, transformações e trocas intertextuais entre os sistemas literários. Essa intertextualidade, no entanto, remete a um processo de descentramento tanto na linguagem quanto na comunicação, ao se evitar a criação de um texto construído numa relação direta com outro, isto é, subalterna (HALL, 2008, p. 212), seja no falar caipira das personagens veigueanas, seja por meio dos neologismos miacoutianos.

Nas leituras realizadas, recorreu-se a escritores que discutem a relação das culturas metropolitanas e periféricas, por meio do texto literário. Ao produzirem textos que podem ser considerados como exemplos de discursos contra-hegemônicos, transgridem o discurso hegemônico ao promover rupturas com as “vontades de verdades” (FOUCAULT, 1999, p. 14). Ocorre que, por vezes, promovem essa ruptura pela simples exposição de acontecimentos anteriores. Suscitar novos olhares para um mesmo discurso é uma marca da paródia nas narrativas contemporâneas. A comicidade presente em “Era só brincadeira” (VEIGA, 1974, p. 37) e “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” (COUTO, 1998a, p. 145) manifesta-se não por algum acontecimento que ao leitor possa parecer extremamente fora do comum, como rios que carregam idosos, em *A chuva pasmada* (COUTO, 2011), ou crianças que viagem para outros mundos para cavalgar cavalos voadores, em “Os cavaleiros de Platiplanto” (VEIGA, 1974, p. 39), trata-se de percepções insólitas de problemas que afligem a sociedade.

É por meio da língua do colonizador que esses escritores transmitem sua visão de mundo. Mia Couto, ao construir um português literário moçambicano, busca transmitir as particularidades da terra, sua cultura, e o faz pelo amplo recurso de neologismos e construções frasais. O próprio título do livro *Cronicando* (2003), ato de fazer crônicas, no sentido de contar histórias do cotidiano, apresenta essa característica. Muito do apontamento dessa busca por uma língua mais “própria” já é demonstrado em um discurso poético corporificado em “*Raíz de Orvalho* [...], busca interior e exterior, de moçambicanização da condição humana” (MATA, 2007, p. 338), livro de poesias, com um lirismo perpetuado em outras obras. Em Mia Couto, língua, identidade e raça equivalem à mesma coisa, uma maneira de estar no mundo, o meio pelo qual escritores ex-cêntricos – aqueles “marginalizados por uma ideologia

dominante” (HUTCHEON, 1991, p. 58) – utilizam as línguas metropolitanas para representar sua realidade sociocultural.

De escrita densa, para além de todo o seu percurso formativo, há um forte grau de coloquialidade nos textos de Veiga, de modo que representa a fala popular interiorana, carregada de forte sertanismo (CAMPEDELLI, 1982, p. 96). A linguagem escrita alimenta-se de um forte componente oral e, por isso, é trabalhada em suas ambiguidades. Esse componente está presente em ambos os escritores, apesar dos seus contextos formativos. As cidades goianas da prosa de Veiga, com estruturas originariamente muito influenciadas pelas vilas medievais (WECKMANN, 1993, p. 347), mantém sua forma mesmo com o advento do poder tradicional, de mesmo modo, o “falar goiano” é a linguagem do centro-oeste e, também, retomada de processos formativos entre viajantes, bandeirantes e indígenas. Já em Couto, o texto se constrói como representação de um mundo em movimento. Durante o período da independência e da guerra civil moçambicana grande parte da população interiorana migrou para as cidades, tal qual o Brasil, que na época de sua independência possuía um quantitativo enorme de não-alfabetizados (GOMES, 2010, p. 197). Nesse contexto, o português era a língua mais falada por uma elite mais concentrada na cidade grande e por um grupo muito restrito, de modo que muito das culturas e tradições populares ainda mantêm, até os dias de hoje, seu caráter ágrafo.

É nesse espaço que a língua portuguesa nesses países – língua oficial *de fato* no Brasil, mas em Moçambique presente mais na capital, Maputo, do que no resto do país – é utilizada como instrumento de compreensão da base sociocultural desses espaços, e de transmissão de suas experiências. Como aponta Jobim, “As pressuposições que alimentam e justificam as inclusões e exclusões feitas em nome da identidade nacional formam um enorme espectro de combinações possíveis” (2006, 187-188), por nascimento, escolha, observando-se, assim, a ideia de uma identidade nacional organicamente democrática.

Por isso, na abordagem da noção de macrossistema literário não se deu ênfase se um autor influenciou ao outro, mas como compartilham de uma relação intersemiótica, como seus temas, escolhas e opções literárias comungam de um espaço de produção nesse macrossistema literário e, ao serem utilizados em determinada linguagem, representativa, no caso, da savana moçambicana e do sertão goiano, assumem certos signos e com um aporte cultural relativo ao seu momento de criação. Essa relação intersemiótica foi e segue se construindo por meio da tensão entre a visão do colonizador e a desconstrução dessa forma de olhar a realidade local.

Esse macrossistema literário em língua portuguesa comunga de elementos em comum: a luta em espaços de opressão, expressos pelos regimes autoritários, governos que buscam impor novas manifestações culturais em detrimento das existentes. Há caso de obras que sofreram algum grau de censura, mesmo que implícita, como *A hora dos ruminantes* (SOUZA, 1990, p. 25), lançada com atraso pelo receio da editora em relação ao clima político do país; em Moçambique, Mia Couto e vários escritores de sua geração só passaram a publicar determinados textos após seu desligamento da Frelimo, partido que governava o país após a independência, de maneira que, para Couto, o partido passara a ter “um discurso falseado, mascarado, com objetivos ainda socialistas, quanto eles todos já tinham se convertido em empresários de sucesso” (CHABAL, 1994, p. 72).

Em “Sangue da avó manchando a alcatifa” repousa a visão miacoutiana sobre o advento do progresso numa Moçambique pós-independência. Ele aponta o confronto entre a cultura tradicional, na figura de avó Carolina, e a que avançava representada pela televisão. Em “A usina atrás do morro” e, de maneira mais leve e menos traumática, em “A máquina extraviada” temos um narrador que olha para o passado para tentar compreender os acontecimentos causados pelo advento da modernidade no campo (VEIGA, 1997, p. 90), como a usina que trazia progresso, sem que as pessoas compreendessem o que ela realmente produzia. Como em várias obras de Veiga, há sempre um narrador que vislumbrou o ocorrido quando criança e busca a partir de suas memórias uma compreensão dos acontecimentos. Se o passado em Veiga é uma lembrança distante, nebulosa, em Couto é uma memória que luta para não se apagar. O signo da memória, em Couto, é guiado pela esperança, em Veiga, pelo esquecimento.

Mesmo com a devida distância espacial e temporal, os escritores em seus textos comungam de características em comum. Certo período da primeira ditadura brasileira, instaurada por Getúlio Vargas, coincide com o surgimento do Estado Novo Salazarista, em Portugal. Uma parte significativa do período de guerra por independência das ex-colônias africanas ocorre quase que ao mesmo tempo que os “anos de chumbo” do endurecimento da ditadura militar brasileira. O momento entre o lançamento dos seus romances nos anos 1980 (MIYAZAKI, 1988, p. 113), fim do “ciclo sombrio” veigueano e início de uma nova fase, marcam, por fim, o início da produção em prosa de Mia Couto. Não é apenas um período de produção em comum, mas de convivência dos escritores com relação aos principais acontecimentos do mundo, como o contexto da Guerra Fria, num sentido mais amplo e, mais

estritamente, do período dos “Estados Novos”, momento que, em Brasil e em Moçambique, vigoraram regimes autoritários.

Ao longo dessa Tese delineamos as apropriações que cada um fez dessas estéticas, ou melhor, em que medida suas narrativas de curta extensão são representativas dessas, bem como elas possibilitam variações desses estilos. No apontamento das semelhanças e diferenças, buscou-se tanto os elementos particulares de cada escritor, e sua produção prosística em particular, como as estratégias de que se apropriam para promoverem uma relação de sentido e renovação do fazer literário, maneira de compreender a realidade em que se inserem.

Há uma relação no modo como ambos não apenas escrevem, mas a forma como seus textos são manifestação de sua intelectualidade, assim como as múltiplas possibilidades de interpretação de seus textos. De fato, há uma tradição de escritores, como Luis Borges, que produziram um *corpus* crítico para que fossem mais bem compreendidos, espécie de “crítica paralela” (NGOMANE, 2004, p. 17). Essa produção de caráter opinativo-ensaístico é bem sutil em José J. Veiga, cujo pensamento poético conhecemos muito por meio de várias entrevistas dispersas, como em *Atrás do mágico relance* (PRADO, 1989), mas muito mais explícito em Mia Couto, que, além das entrevistas, atua como palestrante e, principalmente, lança obras críticas sobre questões como literatura, cultura e relações pós-coloniais, tendo livros como *Pensatempos: textos de opinião* (2005a), *E se Obama fosse africano* (2009a) e *Pensageiro frequente* (2010). É comum entre ambos uma espécie de intertextualidade com suas entrevistas e ensaios dispersos, posteriormente reunidos em coletâneas. Veiga, principalmente nas entrevistas, avalia sua relação entre seus textos e o seu tempo de produção. Já Couto busca apontar, em textos de opinião, o posicionamento político-ideológico inerente a cada obra, bem como sua intenção de conceber uma Moçambique moderna.

Outra particularidade é o trabalho com a linguagem. A língua, na acepção barthesiana, ao possuir intrinsecamente esse imperativo de ser dita (1987, p. 14), e o não-arbítrio de quem a utiliza, força os escritores a buscar meios de utilizá-la. É essa personalidade na língua, fuga da norma, que a renova. Podemos observar como alguns dos escritores mais representativos do processo de renovação da língua portuguesa nos últimos tempos não são apenas portugueses, a exemplo de Guimarães Rosa e José J. Veiga, José Craveirinha e Mia Couto.

Veiga já foi galardoado com alguns dos prêmios mais significativos da literatura brasileira, como o Prêmio Machado de Assis e o Jabuti; já Mia Couto, dentre vários, recebeu o prêmio Camões, o mais significativo prêmio literário da língua portuguesa. Ao romper o

espaço sociocultural do discurso do poder, presente naquilo que é chamado de cânone, esses escritores ab-rogam de uma estética normativa (BONNICI, 2012, p. 26), seja pelo uso de uma escrita que se aproxima de um falar interiorano, no caso do goiano, seja de uma produção que procura romper a norma por meio de um português literário moçambicano, a exemplo de Couto. Nesse trabalho com a linguagem que realizam, descolonizam a língua e a marginalizam.

Ao caminhar para a criação de um português literário moçambicano, que seria uma tentativa de criar uma unidade linguística fora do eixo colonizador, Couto capta as transformações, lutas, guerras e renovações da terra e as transforma em elemento lírico. Ocorre uma espécie de “recarnavalização” da língua, e a norma apregoada nos clássicos portugueses é subvertida e reinfecada, tornando-se a nova literatura invadida pelos substratos telúricos, pela ligação com a terra. Personagens, tempo, enredo, combate à exploração, todos esses elementos buscam ser transmitidos pelo viés do escritor, no princípio da língua. *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1979), clássico da literatura portuguesa e obra canônica da língua portuguesa em geral, é reduzido à epígrafe de outro romance de Mia Couto sobre as navegações, *O Outro pé da Sereia* (2006b).

Utilização da língua muito similar encontra-se na prosa veigueana, principalmente com a escolha de um léxico que aponta a estranheza do homem frente às transformações sociais. Nele, o indivíduo sempre está diante de máquinas cuja utilidade todos desconhecem, usinas que ninguém sabe o que produzem, militares que se aproximam sem que as pessoas compreendam sua missão, enfim, a visão interiorana é transmitida via essas escolhas lexicais. Segundo Bonnici:

A literatura descolonizada passa a ser polifônica em lugar de monocêntrica, híbrida no lugar de pura, carnavalesca em lugar de persuasiva. Caracteriza-se pela narrativa fragmentaria, pelos incidentes duplicantes, pelos comentários metaficcionalis, pela cronologia interrompida, pelos gêneros mistos (2005, p. 238).

Os escritores se valem de estratégias de construção narrativa para subverter o autoritarismo da língua via texto literário. Essa estratégia é quase uma imposição de sobrevivência, uma vez que os processos formativos que legitimaram a cultura europeia em relação às outras se desenvolvem em contextos diferentes. O escritor rural/moçambicano convive em outra realidade, tendo outras questões para resolver, outras tensões que expressam seu ambiente sociocultural, como a dicotomia “apropriação/violência” (SANTOS, 2007, p. 4).

O signo literário tem esse caráter traiçoeiro, capaz de superar as imposições sociais. Há um excesso de coloquialismo na prosa Veigueana, estratégia para transmitir a tranquilidade do mundo antes de sua perturbação. O maior dos absurdos, como relatado em

“Era só brincadeira”, adentra o meio social paulatinamente e desaparece sem maiores explicações, de maneira que as grandes crises aportam-se de modo natural, como a denúncia a grandes estradas invadidas por galos. Valtrudes, apesar das acusações, atua com a maior tranquilidade, como se não se desse conta do que ocorria. Ele chega ao ponto de convidar seu amigo, Luís, o narrador, para assistir a execução da sentença:

Venha para assistir a execução da sentença – disse ele. – Vai ser muito divertido. Veja se traz Genuh e os meninos.

Pensei em aproveitar o resto da manhã limpando a minha espingarda, que andara emprestada nas idas e voltara em petição de miséria, pior do que a arma de quartel; mas eu estava ainda com ela desmontada em cima da mesa quando chegou um recado de Valtrudes: se eu quisesse ver o ato final devia ir depressa, e ele me aconselhava a não faltar. (VEIGA, 1974, p. 48)

Mesmo o recurso ao fantástico ou a metaficção historiográfica, por exemplo, atua mais como subterfúgio de paródia dos acontecimentos, exposição dos lados opostos durante o processo de modernização do interior do Brasil. Na prosa miacoutiana o recurso a um signo linguístico subversivo visa à criação de novos vocábulos para explicitar o próprio mundo em que se vive. Por sinal, é muito comum em várias narrativas suas, principalmente romances, a relação entre um indivíduo que não sabe se comunicar e que não entende aquele mundo. Se nos contos veigueanos é a criança que ainda está aprendendo a se comunicar e utilizar a linguagem que rege o mundo, em Couto é o estrangeiro que precisa descobrir como interpretar essa nova linguagem.

Há um posicionamento claro no projeto literário desses dois escritores, mesmo que isso possa ser considerado mais sutil em José J. Veiga do que em Mia Couto. Na obra do goiano há um diálogo com os descontentamentos do mundo, tomado por governos autoritários e que, ainda, procurava manter suas marcas culturais. Já o moçambicano busca refletir em sua prosa os anseios de seu povo, regressando para períodos em que não havia a definição de “povo”. Ele resgata o passado para problematizar os rumos que o país deveria tomar após a independência. Mas ambos explicitam os anseios de suas respectivas sociedades, em suas respectivas épocas de produção. Veiga aponta o jeito provinciano de cada brasileiro, mas de um jeito universal; Couto apresenta o modo de ser de um indivíduo que busca escapar de suas colonialidades econômicas, políticas e culturais.

A irrupção do sobrenatural na prosa veigueana, com exceções como no conto “Os cavalinhos de Platiplanto” (VEIGA, 1974, p. 27), ocorre de maneira sutil, contribuindo mais para uma percepção diferenciada de acontecimentos. Os contos “A máquina extraviada” (1997, p. 90) e “A usina atrás do morro” (1974, p. 11), por exemplo, podem ser apontados como experimentações do escritor no campo da ficção científica, pois seriam formas de crítica

à “época da engenharia” (GINWAY, 2010, p. 192). O caráter sobrenatural das máquinas as torna objeto de culto, e essa é uma das premissas da narrativa *Os pecados da tribo* (VEIGA, 1976), obra na qual uma criatura engendrada pela ciência passa a liderar e ser cultuada por uma população. Observe como, no conto “O galo impertinente”, a população reserva-se a observar a construção daquela fantástica estrada, milagre da ciência, que nunca ficava pronta (VEIGA, 1997, p. 79). Há sempre dúvidas sobre o que é o elemento sobrenatural, mas poucos ou quase nenhum questionamento sobre sua origem. Ainda no conto “O galo impertinente” ninguém pergunta de onde o galo veio. Nem o governo perde tempo com isso, limita-se a tentar eliminá-lo.

Em Mia Couto, o elemento insólito não apenas permite uma melhor compreensão de eventos, ele é um apontamento de solução, de como a terra, metaforizada nos mais velhos, nos costumes e na cultura, está incomodada com tais acontecimentos. A anciã, em “Sangue da avó manchando a alcatifa” (COUTO, 2003, p. 25), se corta depois do confronto com a televisão, e suas gotas ficam presas no chão. A chuva que não caía em *A chuva pasmada* (COUTO, 2011) era parte de um processo, no qual a terra e o rio estavam em guerra contra a fábrica, que poluía e afrontava os costumes dos moradores da região, visto que o rio estava associado ao mito fundacional daquele grupo sociocultural (2011, p. 39). Enquanto em Veiga é recorrente o uso do elemento sobrenatural para representar uma quase passividade dos moradores em dada região, em Mia Couto, às vezes, o insólito atua como transgressão causada pelo elemento ancestral, terrífico, telúrico.

Não é incomum na obra de ambos o ato de revisitar o passado para se explicar acontecimentos no presente, mas esses escritores tentam fazê-lo fora da narrativa do poder. Deve-se considerar, para a prosa veigueana, um acontecimento importante, a construção de Brasília, o que coincidiu com a modernização do centro-oeste brasileiro (CAMPEDELLI, 1982, p. 97), mas isso deixou profundas marcas na região, como, por exemplo, a invasão de espaços que, à época, já eram desrespeitados. O escritor vai além, utiliza o processo de transformação do interior brasileiro para abordar um processo anterior, o da chegada de viajantes em Goiás e o progressivo processo de assimilação dos povos indígenas.

A narrativa da assimilação, que relega grupos sociais à inferioridade cultural (SODRÉ, 1988, p. 37), é amplamente abordada em vários contos de Veiga, nos quais se relata como o indígena nem absorve os “costumes positivos do homem civilizado”, tampouco consegue voltar ao seu estado anterior, a exemplo do conto “Domingo de Festa”, no qual a personagem Aritakê vislumbra-se pela cultura citadina, mas acaba em um regime de

semiescravidão: “os rapazes índios que iam ao Posto voltavam entusiasmados e sem cabeça para qualquer trabalho na aldeia, muitos fugiam e sumiam de vez, ou apareciam anos depois, tristes e calados” (1997, p. 20).

O mesmo ponto será abordado por Couto em vários contos que abordam o problema da perda de sua cultura, como em “Nas águas do tempo”, e como a mesma deve ser perpetuada. As vozes que se manifestam nesses textos representam as vozes que, em sua respectiva época, foram silenciadas, mas eram resgatadas via texto literário. Essa revisitação do passado propõe-se a construir uma polifonia e dar voz equiparada ao resgatá-las. Observa-se, assim, como o escritor busca constantemente realizar uma “assimilação reversa”, em que é o homem branco que absorve e assume a cultura autóctone, a exemplo de “O embondeiro que sonhava pássaros” (COUTO, 1998a, p. 59), conto que, metonimicamente, narra uma história muito familiar a vários escritores africanos, como Mia Couto. Há a narração de como vários colonos e descendentes de colonos gradativamente assimilam elementos da cultura do colonizado. Em estudo comparativo sobre as culturas da África e da América Latina, Eduardo Coutinho observa que:

é necessário lembrar que o “índio”, o “africano”[...], são categorias amplas e genéricas, de caráter homogeneizador, que também escondem diferenças fundamentais de ordem étnica e cultural[...], é mister frisar que o termo “índio” constitui uma categoria do discurso colonial, que identifica numa só massa informe, e com propósitos claramente dominadores, uma vasta gama de povos e culturas por vezes extremamente distintos[...]. Do mesmo modo, a população africana, também proveniente de regiões distintas, e com idiomas e culturas bastante diferentes, foi englobada num só rótulo homogeneizador - a categoria de “negro” -, que neutralizava suas diferenças, mas os distinguia com relação aos seus designadores por meio de traços físicos, a que foram atribuídos sentidos negativos para justificar sua escravização. (2003, p. 65-66)

Há por parte dos escritores um desejo de superação dessas mazelas, as quais assumem um valor cíclico: na medida em que “A usina atrás do morro” e “O galo impertinente” abordam muito mais o período do estado novo varguista e do governo Kubitschek, obras como “A máquina extraviada” relacionam-se, simbolicamente, muito mais ao clima de proximidade com o golpe de 1964. Nas obras de Mia Couto, como “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” (COUTO, 1998a, p. 145) e “O embondeiro que sonhava pássaros” (COUTO, 1998a, p. 67), há a tentativa de superação das marcas deixadas por séculos de dominação. Se as cenas de exclusão de “O embondeiro que sonhava pássaros” revelam o fiasco da “cordialidade” do colonizador, em “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”, por sua vez, há a denúncia dos maus tratos ao se viver em um espaço onde se é considerado um cidadão de segunda categoria, subalterno. Essas cenas, que em muito nos

parecem insólitas, eram a propaganda da normalidade que ocultavam os conflitos sociais, muitos dos quais promovidos pelas vontades dos dominantes em prol de seus planos.

Revisitar a história é uma forma de denunciar, também, as artimanhas do poder, desnudando a forma como muitos abraçaram o manto do dominador em prol de seus interesses. Ainda no conto “A usina atrás do morro”, os moradores pouco se importam com os problemas, pois ganham presentes (COUTO, 1974, p. 22). Já em “Sangue da avó manchando a alcatifa”, avó Carolina reclama do excesso de “ vaidades” (COUTO, 2003, p. 25) da família, seus luxos, tendo em resposta que eram “horas extraordinárias” (2003, p. 26), uma desculpa, consequentemente, para o fato de que a riqueza dos antigos opressores apenas mudou de mãos. A superação desses problemas acaba por se tornar uma marca distintiva de seus textos, e contextos literários. Há sempre em seus contos os opressores, os oprimidos e os um pouco menos oprimidos, que ou se aliaram ao poder dominante em busca de vantagens ou se tornaram os próprios novos mandatários.

A literatura goiana, rica em suas origens e herdeira de uma precoce tradição da literatura de viagem, vai alcançando sua *goianidade literária* ao passo em que as marcas e grupos sociais vão se formando no interior do Brasil. Se em um primeiro momento a representação dessa cultura é dada por um viés idealizado, é por meio da influência de outros escritores, como Bernardo Élis ou o próprio Veiga, que nos é apresentado um regionalismo cru, de maneira que há importantes pontos de confluência entre Veiga e a literatura goiana, da qual é tributário. Mia Couto, inserido em uma tradição que buscava valorizar os elementos de sua terra, produz textos, a maneira das contradições apresentadas por João Dias ou Honwana, e, também, o lirismo da pátria amada de Craveirinha, que buscam entender as mazelas do passado como forma de apontar para um futuro. É a maneira dos dois escritores contribuírem para o desenho de uma modernidade ora goiana, ora moçambicana, que respeite suas tradições.

Tendo como exemplo a obra de Mia Couto, José J. Veiga e as tradições das quais são tributários, podemos apontar como a imprensa possibilitou o surgimento e a propagação de contradiscursos que contribuíram para a desconstrução do poder dominante, seja por meio de uma literatura do interior brasileiro, longe das produções dos grandes centros econômicos, seja por discursos contra-hegemônicos moçambicanos publicados nos jornais, em contraponto a uma literatura colonial patrocinada pela metrópole.

Pode-se, com isso, indicar como o local adentra no global. O mundo ficcional veigueano permeado por conflitos entre as culturas interioranas e as rurais, processos de

imigração e opressão, é caracterizado como um espaço social criticamente posicionado, pois, neste, “o conceito de realidade sofre o efeito estético dos limites oscilantes e o conceito de seriedade dos sistemas de poder social é abalado por uma visão carnalizada do mundo administrado” (SOUZA, 1990, p. 21). Por outro lado, a prosa miacoutiana promove as diversas tentativas de ruptura dos cânones, ao mesmo tempo em que deles se vale para afirmar sua cultura. O autor tanto tenta trazer para seus textos a discussão sobre a modernidade do espaço africano/moçambicano, como, também, buscar pensar um mundo tão mosaico quanto seu país o é, em uma tentativa de criar, literariamente, “um mundo plural em que todos possam mundializar e ser mundializados” (2005a, p. 155).

Essa relação entre local e global pode ser demonstrada, por exemplo, no mito de Odisseus, herói da guerra de Troia. A versão romana do nome do herói, Ulisses, teria fundado Lisboa, segundo a lenda, *Ulisseia*. Essa lenda assume contornos que vão sendo retomados ao longo da lírica portuguesa, com reflexos em García Resende, Camões e Fernando Pessoa. A lenda é resgatada em várias narrativas como a construção de Portugal como espaço simbólico de fronteira, entre o caráter periférico de Portugal – em relação à Europa – e cosmopolita.

Durante um ritual de caça a um javali, uma espécie de teste de virilidade, Odisseus é reconhecido como homem e membro da família pelo seu avô. Pode-se apontar ecos desse processo na narrativa “Os cavalinhos de platiplanto”, assim como em várias outras narrativas veigueanas, nas quais os protagonistas amadurecem ao tomar ciência da vida e da morte. O mesmo Odisseus, ao finalmente retornar à Ítaca, seu reino, após cerca de 20 anos ausente, precisa provar sua autenticidade e que está em sua terra de direito e, ao fazê-lo, mata os que queriam tomar seu reino. No conto “Sangue da avó manchando a alcatifa”, bem como em outras narrativas miacoutianas em que o autor promove uma discussão sobre o espaço das culturas tradicionais em uma sociedade pós-colonial, a personagem avó Carolina, tal como o navegante grego, atravessa uma Moçambique tomada por guerra civil, até que finalmente chega a seu destino, a casa de seus familiares. Da mesma maneira que Odisseus encontra sua casa tomada por pretendentes ao seu trono, Carolina choca-se com os monstros dentro da própria casa (COUTO, 2003, p. 27), e percebe que precisa agir para restabelecer a ordem do mundo.

Faz-se uso de uma linguagem universalizante para denunciar os mecanismos de opressão presentes seja nos governos autoritários, seja na prática de deslegitimação das culturas locais, de modo que uma contranarrativa irrompa contra o fim da alteridade (BHABHA, 2003, p. 241). Ocorre que o sentimento de angústia presente em várias obras de

José J. Veiga transparece num mundo onde, por vezes, o inusitado é uma fonte de salvação. Em “Cavalinhos de Platiplanto” (1974), o garoto acidentalmente “escapa”, lembra que escapou, para um mundo diferente do seu (VEIGA, 1974, p. 31). De maneira similar, em *Sombras dos Reis Barbudos* (1991) as pessoas começam a voar para retomar a liberdade cerceada pelo governo, porém, essa insatisfação, em Couto, é mais uma reação, como em *A Chuva Pasmada* (2011), obra na qual não se explica o motivo da chuva ficar parada no céu, mas supõe-se que seja uma reação do próprio rio, tomado pelas águas poluídas da fábrica (COUTO, 2011, p. 9).

Há constantes tentativas de superar o autoritarismo da linguagem e das instituições que a mantém, seja pelo uso diferenciado de Mia Couto ao tentar criar outra língua portuguesa que represente o aprofundamento de sua terra, seja a linguagem cotidiana de Veiga, cheia de um lirismo que muitas vezes, de acordo com a narrativa, é extremamente sutil. Um exemplo disso é a narrativa *Tajá e sua gente* (VEIGA, 1997). Há semelhança com o enredo de “Cavalinhos de Platiplanto”, mas sem o recurso ao incomum. No texto, um garoto cadeirante vai trabalhar em um sítio para conhecer as alegrias da vida. Se a linguagem de Couto é inventiva, renovadora e criadora de uma nova percepção de mundo, a linguagem de Veiga, que parece eliminar o sentimento do que aponta, deseja indicar os poderes dominantes e a forma como o mundo se construiu em detrimento desses atores políticos.

Os textos de ambos, escritos em diferentes momentos, lugares e contextos diversos trazem um lirismo influenciado pelo elemento político que circundava seus mundos, de modo que a linguagem utilizada traz a idealização de um signo linguístico que lute contra a opressão na sua essência, ao romper as normas e superar as barreiras impostas. Mia Couto executa esse exercício através da subversão da linguagem, das inversões sintáticas e da construção do neologismo. Já na obra de Veiga, há a valorização da língua regional, de um português sertanejo, em detrimento da língua dos grandes centros urbanos. Essa opção do autor permite a transmissão dos sentimentos, pensamentos e identidade de um tipo particular de brasilidade. Essas experiências, alimentadas tanto nas cidades goianas quanto nas moçambicanas, buscam construir discursos que respeitam as culturas locais, seja no interior do Brasil, seja em Moçambique.

Ao longo desse estudo comparativista, observou-se, em certo grau, como esses escritores demonstram a atuação dos sujeitos das narrativas, e o espaço que ocupam. Muito mais frequente em Veiga é a presença de um narrador que, ao visitar seu passado, reconta o ocorrido de suas memórias. Em Couto, temos o narrador que, muitas vezes uma criança, de

fato, ou a priori, conta/experimenta uma situação e, ao fazê-lo, reencena um rito ancestral. A protagonista de *A chuva pasmada* (COUTO, 2011) é um menino-adulto, responsável por auxiliar seu pai, e ao descobrir a história da origem do seu grupo étnico, há a superação da dificuldade. Em “A usina atrás do morro”, mas, também, em outras narrativas como “Onde andam os didangos” (VEIGA, 1997, p. 53), a personagem revisita um passado, como se tentasse compreender direito o que aconteceu. Nos dois casos, personagens lembram ou de um passado que ocorreu em um tempo-espaço com regras estranhas ou de um espaço cujas particularidades desconheciam. Se resgatar o passado, na obra miacoutiana, é uma estratégia para solucionar um problema no presente e, assim, construir um futuro, na obra de Veiga, por vezes, lembrar apenas deixa um acontecimento ainda mais nebuloso. No conto “Fronteira” (VEIGA, 1974, p. 61), o narrador relata como ele era uma criança especial por ter a capacidade de enxergar seres e trilhas sobrenaturais, que ninguém mais consegue ver. Ao expor que esse era o motivo dos moradores do seu vilarejo o tratarem com desconfiança, temos uma narrativa carregada de “se”, “talvez”, e outras escolhas lexicais que o narrador usa (VEIGA, 1974, p. 35) para apontar que as dúvidas que ele tinha quando criança pareciam ainda mais complexas quando revisitadas.

Por sinal, essa relação com a terra, “espaço sem nenhum outro igual”, é diferente em ambos. Nas narrativas de Veiga as pessoas aceitam quase passivamente a opressão, e quando esta cessa deixa mal-estar e vergonha nos moradores, de maneira que muitos aceitam passivamente os acontecimentos “pois serviriam para educar o povo” (REZENDE, 2008, p. 23); em Couto, o fim da opressão, dos conflitos e perturbações não é motivo de vergonha, mas de início do processo de renovação, a exemplo do conto “Chuva: a abensonhada” (COUTO, 1996, p. 43), no qual se comemora o início de uma nova fase para o país.

Observa-se, na prosa dos dois escritores, e, principalmente, nas narrativas de curta e média extensão, um laborioso ato de fecundar a escrita. Como aponta o moçambicano, o escritor “produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e encantamento, ao pensarem uma terra e sonhar com outra, desafiando as normas ao longo desse processo” (COUTO, 2005a, p. 63). Veiga, por sua vez, aponta a necessidade de se levar a sério o ofício do escritor, de não se limitar a ser o escritor de um momento, mas das questões que afetam o homem, a opressão, e as alternativas para superá-las (CAMPEDELLI, 1982, p. 96).

É por meio dessas escolhas realizadas que se podem perceber elementos tão comuns às narrativas produzidas por escritores com certo distanciamento no tempo e no espaço. Suas

histórias, que são dotadas de narradores que revelam a necessidade de se posicionar, o fazem pelo recurso a causos carregados de aprendizagem e conhecimento. Dessa forma, o escritor vai além da mera abstração do texto literário, opondo uma estrutura significativa à outra. Observando essas perspectivas, os textos dos escritores transcendem o sentido de histórias de entretenimento para o de transmissão de saberes.

Isso será muito presente em “O embondeiro que sonhava pássaros”. Têm-se a história de um caso de exclusão social e a relação entre um ancião negro e um menino branco, em que se aborda os problemas da segregação racial pelo simples medo do desconhecido. Essa mesma particularidade encontra-se em outros contos de Veiga, com a temática da situação do indígena que abandona sua aldeia para viver na cidade grande, sofrendo discriminação, como no conto “Domingo de Festa” (VEIGA, 1997, p. 20). Em “O galo impertinente”, conto que toma ares de “causo popular” ou quase um conto de fadas pela presença de uma criatura fantástica, um monstro, há, sutilmente, uma paródia da luta das forças tradicionais contra o avanço das máquinas estranhas, modernas.

Mesmo subjetivamente, em Veiga há uma tentativa de se compreender o passado, o qual sempre parece tão confuso; em Couto, quase sempre uma luta pela vitória de novos valores que mesclam tradição e modernidade. Nas narrativas de ambos, contam-se situações que geram um estranhamento no indivíduo, consternado/constrangido pelas situações em que vive, e seus determinados contextos, bem como o sentimento do homem de se sentir impotente enfrentando forças que às vezes não pode vencer.

Resgatemos a metáfora do cabrito, referenciada na ficção miacoutiana e em seus textos de opinião (COUTO, 2009a, p. 36). Nela, Mia Couto aborda a atitude de toda uma população moçambicana que assumiu atitudes oportunistas. Esse sentido pode ser muito bem interpretado nos contos de ambos escritores, Mia Couto e José J Veiga, seja quando as personagens, nas narrativas moçambicanas, aproveitam-se do poder, como em “Sangue da avó manchando a alcatifa”, seja quando aceitam passivamente a opressão, mesmo não ganhando nada significativo quanto a isso, como em “A estranha máquina extraviada”. Mia Couto, em texto de opinião, questiona, resgatando a metáfora do cabrito, que o mesmo deveria produzir onde está amarrado (2009a, p. 37). Em um mundo similar ao nosso, as narrativas desses escritores, deparamo-nos com uma marca discursiva distintiva: a transfiguração do mundo por meio de discursos contra-hegemônicos como forma de denúncia dos poderes dominantes.

CONCLUSÃO

Escrever é agir, e, em situações particulares, para além do envolvimento com o fazer poético, cabe ao escritor a ação de estar na contramão do discurso oficial. Ao selecionarmos os autores José J. Veiga e Mia Couto, bem como sua respectiva produção prosística, procurou-se observar de que maneira suas narrativas, como exemplos de literaturas contra-hegemônias, confluem.

No decorrer de suas narrativas de curta extensão, os autores resgatam marcas e momentos de períodos autoritários em que os indivíduos se viram silenciados pelo poder oficial. E como forma de superação de um discurso autoritário, utilizaram o discurso literário, tomando posse de um signo linguístico burlão, contestador, para construir narrativas inauditas capazes de subverter os poderes instituídos. Mia Couto adentrou na militância política antes do seu primeiro lançamento literário. José J. Veiga, por sua vez, mesmo não tendo assumido à época, produziu textos que, durante muito tempo, lhe valeram o título de “autor da crítica política”. Seja escrevendo a mercê da ditadura brasileira, seja durante o domínio colonial português, ambos produzem recorrendo à estratégias de construção narrativa. Pelo recurso a essas estratégias, os escritores tensionam os espaços de poder, denunciando as mazelas sociais e dando voz aos indivíduos silenciados do poder. Esse universo narrativo em comum se alimenta de todo um espaço de cultura, herança e confluências entre os países que foram colônias portuguesas, mesmo que em cada contexto a cultura portuguesa tenha assumido características em particular, seus pontos de semelhança são maiores do que de diferença.

Observam-se confluências entre os dois autores estudados, são elas: a dos escritores entre si; a deles em meio ao espaço de produção cultural “lusitano”; e a de cada um deles e seu respectivo contexto literário. Nesse ponto, cada um deles dialoga com a tradição que os antecede, seja a literatura goiana de caráter formativo, representativo de uma expansão da metrópole brasileira, seja a da busca, por parte dos moçambicanos, por uma literatura que representasse uma identidade nacional. Ao estudarmos as literaturas desses escritores, notamos que essas estratégias de construção narrativa se mesclam, particularmente, em detrimento das possibilidades inerentes às narrativas curtas, motivo pelo qual cada texto pode ser analisado de acordo com os discursos contra-hegemônicos aqui apresentados.

Optamos por uma leitura não excludente, de como esses discursos interagem entre si e compõem um todo. Para tanto, recorreremos à Pampa Arán (1999) para abordar as interrelações entre essas diferentes estratégias. E embora a pesquisadora trace essas conexões a partir de um

estudo do fantástico, a leitura de sua abordagem nos foi essencial para que, de maneira mais ampla, pudéssemos apontar essas correlações nas obras dos ficcionistas aqui elencados.

Há o exemplo de Metaficção historiográfica que, ao recontar o passado e com isso resgatar as vozes silenciadas, o faz, dentre vieses, pelo recurso ao elemento fantástico, muitas vezes não por meio de um elemento explicitamente sobrenatural, mas de uma percepção diferente de um evento, de modo a se construir uma paródia daquilo. São amplas as possibilidades apresentadas e buscamos, em nossas leituras, senão esgotar, pelo menos apontar como essas se dão em diferentes textos dos escritores. A Metaficção, nesse sentido, é uma das possibilidades do discurso fantástico, e vice-versa (ROAS, 2011, p. 62). A paródia, por sua vez, pode trazer à tona uma polifonia textual, compondo essa construção múltipla e multifacetada presente na produção do contradiscurso que margeia o autoritarismo dominante.

Optou-se, dessa maneira, pela leitura e estudo de cinco narrativas de cada um deles, sem que isso em si indicasse um esgotamento das possibilidades. Para se entender o uso de estratégias de construção narrativa por parte desses escritores, foi observado como os elementos utilizados dialogam, repetem-se, invertem-se e se reinventam em narrativas do mesmo escritor, de maneira que pudéssemos notar, por exemplo, como elementos das narrativas de curta extensão migram para outros textos, como novelas e romances ou como a própria poesia, desses escritores ou de gerações anteriores, germinam liricamente suas respectivas prosas.

Com o propósito de analisar a forma como esses escritores desenvolvem narrativas que podem ser consideradas como discursos contra-hegemônicos, observaram-se dois princípios: como funcionam as relações de poder; e o que delimitamos com esses tipos de discursos.

Apontamos para como o poder é gerenciado, mantido e organizado, e a forma como os grupos dominantes se perpetuam. As observações de Gramsci sobre hegemonia foram fundamentais para, a partir daí, desenvolver esse conceito, e de como uma tradição de escritores desenvolvem a questão da trapaça linguística feita pelo signo literário. Da mesma forma, a leitura de pesquisadores como Boaventura Santos nos auxiliou na concepção do conceito de margeamento, de como determinadas estratégias são assumidas por escritores para subverter a noção de um centro, estratégias essas que tem como produto discursos contra-hegemônicos.

Optamos pelo aprofundamento da compreensão do que é um discurso contra-hegemônico literário a partir do surgimento de manifestações artísticas que subvertem o

discurso oficial, como a sátira menipeia, uma espécie de cultura popular carnavalesca que influenciou de várias formas a literatura universal. Desse modo, abordou-se a noção de carnavalização, e como ele é a linha de partida para toda uma tradição desses gêneros, sua correlação entre si, como se interligam conceitos como paródia e polifonia, além de outros discursos contra-hegemônicos como a Metaficção historiográfica e o fantástico.

Os escritores, ao fazerem uso de determinadas estratégias de construção narrativa, apropriam-se desses recursos em suas ficções, muitas vezes aproximando-se pelo tema abordado, mas distanciando-se pela estratégia assumida. E cada autor cria seu universo ficcional parasitando seu contexto de origem, representando-o via signo linguístico. Sendo a palavra a manifestação da ideologia por excelência, os escritores geminam o texto de elementos telúricos por meio de escolhas lexicais e sintáticas e, ao fazê-lo, expressam através do texto literário suas apreensões, dúvidas e indagações.

A paródia, na obra desses escritores, assume feições diversas, visto que, às vezes, mostra a mesma coisa, mas uma leitura contemporânea permite compreender essas instâncias. A polifonia nem sempre é uma marca presente. Nos textos de Veiga, as vozes não se equiparam. Em vários contos, como “Era só brincadeira”, há uma monofonia que se manifesta pelos poderes autoritários. Ocorre, em outros casos, uma substituição das vozes dominantes. Em “Os cavaleiros de platiplanto”, não há equiparação, mas transição. No mundo real o menino está à mercê dos mandos dos adultos (VEIGA, 1974, p. 30), mas quando ele adentra em Platiplanto, seu discurso é o dominante. Assim, na obra veigueana há outras vozes, mas elas não se equiparam, visto que frequentemente as personagens aceitam as condições de opressão quase como se fosse uma maldição ou a nova norma. Em Mia Couto, o autor frequentemente equipara as vozes por meio de um jogo discursivo, em que faz o confronto de várias verdades, ou equiparação de vários saberes, trazendo à tona vozes silenciadas que passam a ter o mesmo valor das ditas “oficiais”. No conto “Sangue da avó manchando a alcatifa” há um embate e, pode-se dizer, um empate entre as vozes, representadas por avó Carolina e pela televisão. Como a anciã se afirma, não há uma conclusão, visto que ela vai embora, e a televisão é substituída (COUTO, 2003, p. 28). Seus familiares não abrem mão das atitudes consumistas em meio a uma capital moçambicana empobrecida, enquanto o sangue da mais-velha permanece preso ao chão.

A Metaficção historiográfica nessas narrativas não se limita a recontar um fato, mas trazer novos olhares. Por esses escritores terem vivido em períodos de muito autoritarismo, as

ditaduras brasileiras e o período colonial moçambicano, há um constante encontro intertextual com o período, com uma referenciação com a história, dita como oficial, e outras.

O fantástico, por sua vez, às vezes manifesta-se ora como um evento assombroso, ora como uma percepção diferenciada do mundo. Ele nem sempre envolve cavalos voadores ou rios que destroem fábricas, pode ser um evento insólito como uma máquina que promove uma metamorfose no comportamento dos indivíduos ou um governo autoritário que detém um indivíduo por causa de uma foto (COUTO, 1988, p. 162) ou um cano de garruda (VEIGA, 1974, p. 43).

Ao se analisar como esses autores constroem textos, observou-se como dialogam com o “local” e o “universal”. Fez-se uso de linhas de estudos culturais, com as proposições de Stuart Hall e Homi Bhabha, para abordar a aceção e os mecanismos que esses escritores usam, dentre eles, o uso da língua. O português, língua da antiga metrópole, mais “abrasileirado” para nós do que “moçambicanizado” para os moçambicanos, é subvertido com relação ao seu uso normativo em prol da manifestação de uma cultura específica. A linguagem descompromissada, mas incisiva de Veiga acompanha e, às vezes, contrapõem-se à escrita de Mia Couto. Ambos transportam para a narrativa, via signo literário, suas visões de mundo, seus contextos formativos e as situações de mando e desmando, a que os indivíduos estão à mercê. Verificou-se, assim, a representação que tais escritores promovem ao abordar questões globais, em espaços locais. Podemos dizer que cada um deles, em seus respectivos espaços formativos, tomam para si os dizeres de Guimarães Rosa e mostram que a língua portuguesa é do tamanho do mundo.

Buscamos, por meio da pesquisa, não apenas contar uma interpretação do texto dos respectivos escritores, mas apontar para a presença constante de diálogos entre suas produções ficcionais e seus respectivos sistemas literários, as situações históricas e sociais, o reaproveitamento de significados e significantes, bem como de signos telúricos trazidos à tona durante a transportação de suas respectivas terras para o texto literário. Lemos, assim, o processo composicional dos respectivos *corpus* ficcionais de cada um dos escritores, e as relações dialógicas que possuem, em caráter comparativista. Observamos, dessa maneira, possibilidades de confluência entre os espaços semionarrativos desses escritores, bem como suas obras.

Pudemos observar como esses escritores nutrem-se de toda uma herança cultural para produzir discursos contra-hegemônicos, realizando uma espécie de relação intersemiótica entre os espaços periféricos, e os centros hegemônicos que os dominaram. No conjunto das

leituras realizadas, essas observações foram possíveis. Ao observar as estratégias de construção narrativa de que se valem José J. Veiga e Mia Couto, pudemos observar como constroem textos que podem ser considerados tipos de discursos contra-hegemônicos.

Nossa pesquisa, dessa forma, objetivou observar como se estabelecem diálogos entre a produção dos escritores abordados e seus respectivos sistemas literários, como as situações de suas respectivas terras são transportadas para o texto literário via tradução intersemiótica, de maneira que signos telúricos são resgatados, em Goiás e em Moçambique, como formas de representar e recontar as histórias silenciadas pelo poder instituído.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ABDALA JR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

AFONSO, Maria Fernanda. A problemática pós-colonial em Mia Couto: mestiçagens, sincretismo, hibridez e reinvenção das formas narrativas. In: LARANJEIRA, P.; SIMÕES, M. J.; XAVIER, L. (org.). *Cinco povos cinco nações: estudos de literaturas africanas*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007. p.544-554.

AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

ALTMAN, Max. 1966: Igreja acaba com Index de livros proibidos. Disponível em: <http://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/1966-igreja-acaba-com-index-de-livros-proibidos/>. Acesso em: 12 jul. 2017.

AMARAL, Leila Dias Pereira do. *Manarairema sofre a noite: enigma, resistência e sedução em a hora dos ruminantes – uma leitura sociológica de José J. Veiga*. 2003. 131 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiás. 2003. Disponível em: https://pos-sociologia.cienciassociais.ufg.br/up/109/o/Leila_Amaral.pdf. Acesso em: 20 jan. 2017.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría e técnica del cuento*. 5. ed. Barcelona: Ariel, 2015.

ARÁN, Pampa O. *El fantástico literário: aportes teóricos*. Córdoba: Tauros Ediciones, 1999.

ARISTÓTELES. *A Política*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: A poética clássica. Aristóteles, Horácio, Longino. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986a. v. II.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b. v. III.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnB, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 4. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário e Homero F. de Andrade. 5. ed. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2003.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BATALHA, Maria Cristina (org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 2010.
- BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (intr., compil. e bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2001. p. 83-104.
- BHABHA, Homi K. *Nação e narração*. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. Belo Horizonte: PUC/MG, 1995.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: EDUEM, 2005.
- BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998. Disponível em: https://secure.usc.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_01.pdf. Acesso em: 05 jan. 2019.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2012. p. 7-46.

- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas – Vol. 1*. Porto Alegre: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo* (org.). São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2005.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *A Gota d'água*. 32. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A Literatura fantástica: Caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMÕES, Luis Vaz. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Círculo do livro, 1979.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *José J. Veiga: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982.
- CAMPOS, Josilene Silva. *As representações da Guerra Civil e a construção da Nação Moçambicana nos romances de Mia Couto (1992 – 2000)*. 2009. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10. ed. São Paulo: Martins, 1981.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males – Antonio Candido*. IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, Arquivos, p. 81-89, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 13 jul.2017.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outro ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi. *Um ser tão assombroso: manifestações do gótico no regionalismo brasileiro do Romantismo ao Modernismo*. 2017.152 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). UERJ, 2017. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=13545. Acesso em: 16 ago. 2019.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2007.
- CARVALHO, José Jorge de. Imperialismo Cultural Hoje: uma questão silenciada. *Revista USP*, n. 32, p. 66-89, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26032>. Acesso em: 05 jan. 2018.

- CARVALHO, Leonice de Andrade. *Objetos e turbulência: uma análise da contística veigueana*. 2015. 139 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas). Instituto de Letras da UnB, Brasília, 2015. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17867/1/2015_LeonicedeAndradeCarvalho.pdf. Acesso em: 08 jun. 2018.
- CEIA, Carlos. Paródia. In: CEIA, C. (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia/>. Acesso em: 23 jan. 2018.
- CÉSAIRE, Aimé. Cultura e colonização. In: Manuela Ribeiro Sanches (org.). *Malhas que os impérios tecem*. Textos anticoloniais contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 253-272.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.
- CHAVES, Rita. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2009.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). Caminhos da ficção da África portuguesa. *Vozes da África*, São Paulo, n. 6, p. 44-51, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Teoria 'ampliada' do Estado. In: COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 155.
- COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- COUTO, Mia. *A Varanda do Frangipani*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- COUTO, Mia. *Cada Homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- COUTO, Mia. *A chuva pasmada*. Lisboa: Caminho, 2011.
- COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 2003.
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.
- COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- COUTO, Mia. *O Fio das Missangas*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- COUTO, Mia. *O Outro Pé da Sereia*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- COUTO, Mia. *O Último Voo do Flamingo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

- COUTO, Mia. Nas pegadas de Rosa. *Revista Scripta*, PUC-Minas, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 11-13, 2. sem. 1998. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10213>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- COUTO, Mia. *Pensageiro frequente*. Lisboa: Caminho, 2010.
- COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo, Cia das Letras, 2002.
- COUTO, Mia. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- COUTO, Mia. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. Lisboa: Caminho, 2008.
- COUTO, Mia. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- CRISTÓVÃO, Fernando (org). *Dicionário temático da lusofonia*. Lisboa: Texto editores, 2005.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: EdUnB, 1996.
- DUARTE, Paulo. *Metamorfoses no poder: rumo à hegemonia do dragão*. Lisboa: Chiado, 2014.
- ECO, Umberto. *Carnaval!* Trad. Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- EIKHENBAUM, B. A Teoria do Método Formal. In: TEORIA DA LITERATURA: formalistas russos. Dionisio de Oliveira Toledo (org.). Porto Alegre: Globo, 1978.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EURÍPEDES. *Medéia, As Hipólitas, As Troianas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 273-285.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. Porto Alegre: Globo, 2005.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Porto Alegre: Globo, 1988.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2006.

FIORIN, J. L. Língua, discurso e política. *ALEA: Estudos Neolatinos*. v. 11 n. 1. Rio de Janeiro, p. 148-165, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2009000100012>. Acesso em: 18 abr. 2018.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2016.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A sociedade punitiva: curso no Collège de France*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. Literatura e linguagem. In: MACHADO, Roberto (Org.). *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: JZE, 2005. p. 137-174.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 23. ed. São Paulo: Graal, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. Fantástico modo. In: CEIA, C. (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 23 fev. 2018.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As Teorias do Fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertente teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 30 - 38.

GARCÍA, Flavio. A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGEM E REPRESENTAÇÕES: LINGUAGENS E LEITURAS, 1. ; ENCONTRO NACIONAL DA CÁTEDRA UNESCO DE LEITURA, 3.; ENCONTRO LOCAL DO PROLER, 7. UESC – ILHÉUS, BA, 2009. [Anais do...]. [S.l.: s.n.] 2009.

GARCÍA, Flavio. *Discursos fantásticos de Mia Couto: mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

GARCÍA, Flavio. O insólito na narrativa de Mário de Carvalho: uma questão de gênero literário. *Revista Augustus*. ano 15, n. 30, p. 34-40, ago. 2010. Disponível em: http://apl.unisuam.edu.br/augustus/images/edicao30/pdf/rev_aug_30_art03.pdf. Acesso em: 21 fev. 2018.

GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertente teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GARCÍA, Flavio. Um jantar muito original, de Alexander Search: a ficção pessoana entre mistério, horror e fantástico. *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 26, p. 32-49, 2013. Disponível em: www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25159. Acesso em: 18 set. 2017.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada*, Porto Alegre, n.19, ano 15, p. 235-256, 2012. Disponível em: [https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=viewFile&path\[\]=610&path\[\]=396](https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=viewFile&path[]=610&path[]=396). Acesso em: 21 mar. 2019.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GINWAY, M. Elisabeth. *Visão alienígena: ensaio sobre ficção científica brasileira*. São Paulo: Devir Livraria, 2010.

GLEICK, James. *A Informação: uma história, uma teoria, uma enxurrada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

GOMES, Laurentino. *1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. Rio de Janeiro: Ática, 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, v. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, v. 4: Temas de cultura. Ação Católica. Americanismo e fordismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, v. 5: O Risorgimento. Notas sobre a história da Itália. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GRAMSCI, Antonio. *Os jornais e os operários*. Marxists Internet Archive, 2005. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/gramsci/1916/mes/jornais.htm>. Acesso em: 10 dez. 2017.

GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a política e o estado moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2004.

- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- HAMPÂTE-BÂ, Amadou. Palavra africana. *O Correio da Unesco*. Paris, Rio, ano 21, n. 11, 1993.
- HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Abril, 2009.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão-tinhoso*. São Paulo: Ática, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JACKSON, Rosemary. Lo ‘oculto’ de la cultura. In: ROAS, David (intr., compil. e bibl.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2001. p. 141-152.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.12, p. 16-26, 1985.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- JOBIM, José Luís. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOR, Jorge Ben. Hermes Trismegisto e sua celeste tábua de esmeralda. In: *A tábua de esmeralda*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1974. 1 CD. Lado B, Faixa 5, 3 min 30.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge*. Goiânia: Secretaria da Cultura de Goiás, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

- LARANJEIRA, Pires. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. *Revista de Filologia Românica Anejos*, Madrid, n. 2, p. 185-205, 2001. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0101220185A/10937>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- LE GOFF, Jacques. O Imaginário Medieval. In: SERRÃO, Joel ; MARQUES, A. H. de Oliveira. *Nova História de Portugal* (dir.). Lisboa: Estampa, 2000.
- LE GOFF, Jacques. *Os Intelectuais na Idade Média*. São Paulo: José Olympio, 2013.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- MARTINS, António. *O Fantástico nos Contos de Mia Couto: potencialidades de leitura em alunos do ensino básico*. Porto: Papiro Editora, 2008.
- MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?. *O marrare*, v. 8, p. 20-34, 2007. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm>. Acesso em: 13 jan. 2017.
- MATA, Inocência. *Diálogo com as ilhas: sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Colibri, 1998.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2010.
- MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. *José J. Veiga: de Platiplano a Torvelinho*. São Paulo: Atual, 1988.
- MORAES, Dênis de. Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia: A contribuição teórica de Gramsci. *Revista Debates*, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan./jun. 2010. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/debates/article/viewFile/12420/8298. Acesso em: 10 jan. 2017.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1980.

MUNANGA, Kabengele. Cultura, Identidade e Estado Nacional no Contexto dos Países Africanos. In: *A Dimensão Atlântica da África*. II Reunião Internacional de História de África, São Paulo: CEA-USP/SDG-Marinha/CAPES, 1997.

NETO, Maria da Conceição. Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX. *Lusotopie*. Paris: Karthala, p. 327-359, 1997. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_1997_num_4_1_1105. Acesso em 21 dez. 2018.

NGOMANE, Nataniel José. *A Escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a Estética do realismo maravilhoso*. 2004. 199 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados De Literaturas de Língua Portuguesa). FFLECH – São Paulo, 2004.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

NOA, Francisco. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *Via Atlântica*, n. 3, p. 58-69, 1999. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49007>. Acesso em: 21 jan. 2019.

NOA, Francisco. Tendências da actual Ficção moçambicana. In: LARANJEIRA, P.; SIMÕES, M. J.; XAVIER, L. (org.). *Cinco povos cinco nações: estudos de literaturas africanas*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007. p. 283-288.

OLAVO, Agostinho. Além do rio. In: NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. A poética da dor: a poesia catástrofe em Goiás. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO CURSO DE HISTÓRIA DA UFG, 1. Jataí, 2010, [Anais do...]. v. 1. p. 1-10. Disponível em: [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2010/doc%20\(20\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2010/doc%20(20).pdf). Acesso em: 20 set. 2018.

OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro de. *História da civilização ibérica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1975.

ORTEGA Y GASSET. José. *A Rebelião das massas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2013.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. Poesia angolana e remapeamento etno-cultural – trajetos. In: José Luís Jobim (org). *Sentido dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

PERES, Selma Martines. A INFORMAÇÃO GOYANA E OESTE E AS ESTRATÉGIAS PARA UMA NOVA CIVILIDADE EM GOIÁS (1917-1944). Disponível em: http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais14/arquivos/textos/Comunicacao_OraI/Trabalhos_Completos/Selma_Peres.pdf. Acesso em: 20 abr. 2017.

PIGLIA, Rigardo. Uma proposta para o novo milênio. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad02.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2019.

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tension semántica y efecto estético. In: *Semiosis*, II, México, n.3, p.54-76, enero-junio 2006.

PRADO, Antonio Armoni (org.). *Atrás do mágico relance: uma conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Educamp, 1989.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

QUELHAS, Iza Terezinha Gonçalves. *Hera, muros e ruínas: a alegoria na obra de José J. Veiga*. 1990. 316 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Faculdade de Letras da UFRJ, RJ, 1990.

RAMOS, Feliciano. *Breves noções de poética estilística*. Braga: Cruz, 1966.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2008.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

REBELLO, Luiz Fernando. *O primitivo teatro português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

REZENDE, Irene Severina. *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)*. 2008. 241 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - FFLECH, SP, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-24092009-151407/pt-br.php>. Acesso em: 02 ago. 2013.

RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.

ROAS, David. La amenaza de Lo Fantástico. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2001. p. 7-44.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODES, Apolónio de. *As Argonáuticas*. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Análise: leitura engajada de José J. Veiga restringiu impacto da obra. *Folhas de São Paulo*. ed. 31, jan. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1582892-analise-leitura-engajada-de-jose-j-veiga-restringiu-impacto-da-obra.shtml>. Acesso em: 03 abr. 2018.

- SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64- reflexões. *In*: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo, Cortez, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Os processos de globalização. *In*: SANTOS, Boaventura de Souza (org.). *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto: Afrontamento, 2002.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, p. 3-46, out. 2007. Disponível em: https://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/147_Para%20alem%20do%20pensamento%20a%20bissal_RCCS78.pdf. Acesso em: 25 fev. 2019.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2004.
- SANTOS, Eugênio dos. Comunicação e cultura: uma abordagem. *In*: ESTUDOS em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/7723/2/5028.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- SANTOS, Gabriela Azeredo. *As Repetições em José J. Veiga: Topoi de Mundo às Avessas, de Lugar Ameno*. Goiânia: Kelps, 2012.
- SARAIVA, José Hermano; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 1996.
- SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Europa – América, 1987.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX, v.3 - Moçambique*. Rio: UFRJ/UERJ, 1999.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. “Luandino Vieira e Mia Couto: intertextualidades”. *In*: SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- SÉRGIO, Antonio. *Breve interpretação da história de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa, 1989.

SILVA, Luciana Morais da. *Figurações da personagem e o universo insólito dos novos discursos do fantástico: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto*. 2016. 201 f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) - Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/39121>. Acesso em: 12 out. 2017.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SOARES, Denise. “Índigenas fazem pedágios em trechos da BR-070 em Primavera do Leste”. Disponível em: http://www.aguaboanews.com.br/noticias/exibir.asp?id=9263¬icia=indigenas_fazem_pedagios_em_trechos_da_br-070_em_primavera_do_leste. Acesso em 03 out. 2019.

SOARES, Marcelo Pacheco. Da África visões da Europa ou exemplos de reapoderação do discurso literário em Angola e Moçambique. In: *RELAÇÕES etnicorraciais na escola: desafios teóricos e práticas pedagógicas após a lei 10.639*. Disponível em: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/276-firipe-beruberu-o-quixote-mo>. Acesso em: 12 ago. 2017.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SODRÉ, Muniz. Introdução. In: SODRÉ, Muniz. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002. p. 12.

SOLANOWSKI, Marly. *O Fantástico como metáfora crítica do poder: uma leitura de “A hora dos ruminantes”*. São Paulo: Nativa, 2002.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

TABORDA, Terezinha. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUCMinas, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *A Poesia em Goiás*. Goiânia: Edufg, 1983.

TELES, José Mendonça. *Crônicas de Goiás*. Goiânia: Kelps, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Mijaíl Bajtín - El principio Dialógico*. Traducción del francés: Mateo Cardona. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.

TRANCOSO, Gonçalo Fernandes. *Contos e histórias de proveito e exemplo*. Niterói: EDUFF, 2013.

- TRINDADE JUNIOR, João Olinto. *No Coração da Tempestade: irrupções insólitas em Vinte e Zinco, de Mia Couto*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.
- TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.
- VAZ, Geraldo Coelho. *Literatura Goiana: síntese histórica*. Goiânia: Kelps, 2000.
- VEIGA, José J. *A estranha máquina extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.
- VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.
- VEIGA, José J. *Aquele mundo de Vasabarro*. Rio de Janeiro: Difel, 1982.
- VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1974.
- VEIGA, José J. *Os pecados da tribo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.
- VEIGA, José J. *Sombras de Reis Barbudos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.
- VEIGA, José J. *Tajá e sua gente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- WECKMANN, Luis. *La herencia medieval del Brasil. México*: Fondo de Cultura, 1993.
- WHITE, Hayden. Hecho y figuración em el discurso histórico. In: WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literário e outros escritos*. Traducción de Verónica Tozzy y Nicolás Lavagnino. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2003.
- WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação Histórica do século XIX*. São Paulo: EdUSP, 1992.
- WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994. Disponível em:
<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1978/74386>. Acesso em: 21 ago. 2018.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: EdUSP, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ZIERER, Adriana. “D. João I, o iniciador da Dinastia de Avis entre a identidade portuguesa e a alteridade”. *Dimensões*, Vitória (UFES), v. 33, p. 36-60, 2014. Disponível em:
www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/download/9093/6401. Acesso em: 20 fev. 2019.