



UnB

Danglei de Castro Pereira
Rosana Cristina Zanelatto Santos
(orgs.)

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA: A LITERATURA E SUA ANÁLISE

Brasília 2021



TeL
Departamento de Teoria
Literária e Literaturas

© Danglei de Castro Pereira e
Rosana Cristina Zanelatto Santos, 2021

Capa:

criação: Bruna Costa Nogueira

arte-final: Conceição

Projeto gráfico e diagramação:

Conceição | Ivete T. S. Conceição

Conselho Editorial: *Altamir Botoso – UEMS*
Ana Crélia Penha Dias – UFRJ
Augusto Rodrigues da Silva Junior - UnB
Cilaine Alves Cunha – USP
Geraldo Vicente Martins - UFMS
Rita Olivieri-Godet - Université de Rennes 2
Rogério da Silva Lima - UnB
Susanna Busato – UNESP
Wellington Furtado Ramos – UFMS

Editora

Universidade de Brasília

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

159 A insustentável leveza : literatura e sua análise / Danglei de Castro Pereira, Rosana Cristina Zanelatto Santos (orgs.). – Brasília : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2021.
256 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-893-50-03-3 (impresso)
ISBN 978-65-89350-02-6 (e-book)

1. Literatura - Estudo e ensino. 2. Literatura - História e crítica.
3. Dialogismo (Análise literária) I. Pereira, Danglei de Castro (org.). II. Santos, Rosana Cristina Zanelatto (org.).

CDU 82.09

SUMÁRIO

Apresentação.....5

Meu tio lauretê em aberto

Rosana Cristina Zanelatto Santos..... 11

Denúncia e dialogismo em Canumã: a travessia

Delma Pacheco Sicsú

Danglei de Castro Pereira.....29

O(s)vendedor(es) de passados: construção de identidades históricas na literatura e no cinema

João Luis Pereira Ourique65

As mulheres da década de 30: marginalização e violência

Camila Fernandes Costa

Marta Aparecida Garcia Gonçalves.....95

Memórias da exploração em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior

André Rezende Benatti..... 131

Os limites do permitido: transdeliramentos, traduções e intertextualidade na poesia de Douglas Diegues

Ângela Cristina Dias do Rego Catonio157

APRESENTAÇÃO

O processo de mimesis na construção literária de Ana Miranda: o caso Gregório de Matos <i>Claudia Letícia Gonçalves Moraes</i>	187
A linha de sombra da crítica latino-americana <i>Lucilo Antônio Rodrigues</i>	213
A vez e a voz do vilão: novos exercícios de alteridade <i>Adriana Lins Precioso</i> <i>Henrique Roriz Aarestrup Alves</i>	229

O texto, esse, é atópico, senão no seu consumo, pelo menos na sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, desfeito (esse desbordamento, essa defecção, é a significância). Desta atopia ele toma e comunica a seu leitor um estado bizarro: ao mesmo tempo excluído e pacífico. Na guerra das linguagens, pode haver momentos tranqüilos, e esses momentos são textos ('A guerra, diz uma das personagens de Brecht, não exclui a paz... A guerra tem seus momentos pacíficos... Entre duas escaramuças, pode-se esvaziar muito bem um canecão de cerveja...'). (BARTEHS, 1999, p. 41).¹

Um breve histórico se faz necessário: o Grupo de Pesquisa Historiografia literária, Cânone e Ensino (GPHCE) surgiu em 2012, certificado inicialmente junto à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e, depois, junto à Universidade de Brasília (UnB), com a participação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Contamos com pesquisadores/as das IESs já referidas, bem como com colegas da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal de Pelotas

¹ BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIBID (Programa de Iniciação à Docência) no subprojeto Oficina de Produção de Texto.

DANGLEI DE CASTRO PEREIRA é graduado e Doutor em Letras pela UNESP. É pós-doutor em Literatura brasileira pela USP (2012) e pela Université de Rennes 2 (2020). É professor de Literatura brasileira na Universidade de Brasília (UnB), no Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit na UnB, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNEMAT/Sinop/MT e no Programa de Pós-Graduação em Estudos em Linguagens (UFMS/Campo Grande/MS). É líder do grupo de Pesquisa “Historiografia Literária, Cânone e Ensino”. É, também, membro do GT Literatura e Ensino da ANPOLL e pesquisador da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP/DF).

O(S)VENDEDOR(ES) DE PASSADOS: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES HISTÓRICAS NA LITERATURA E NO CINEMA

João Luis Pereira Ourique

Universidade Federal de Pelotas-UFPel

lourique@yahoo.com.br

O vendedor de passados (2004), romance de José Eduardo Agualusa, traz uma importante discussão acerca da construção de identidades – individuais e nacionais – no contexto do pós-colonialismo de Angola. O protagonista Félix Ventura vende os passados desejados pelas pessoas que querem se integrar em uma nova realidade, apagando suas histórias em nome de um futuro a ser construído com base em uma imagem, um sonho, um ideal, ou marcado pelo medo do passado. O filme brasileiro homônimo (2015) baseado na obra de Agualusa apresenta Vicente, personagem de Lázaro Ramos, como um “vendedor de passados” que procura trazer lembranças de tempos que não existiram, mas que seus clientes procuram se apegar para diluir as suas existências reais e vazias. O encontro com Clara, vivida por Alinne Moraes, faz com que Vicente seja levado a produzir um passado traumático para ela, estabelecendo uma ligação com outro contexto histórico e social: o da ditadura militar brasileira (1964-1985). Estes olhares para passados conflituosos e como as novas

narrativas visam reconfigurar o presente em direção ao futuro promove uma leitura singular de dois países que sofreram com a opressão e que sentem essa necessidade de refletir sobre as ficções de suas identidades.

A análise do romance e do filme com um roteiro “original-adaptado” ou inspirado no enredo da obra de Agualusa nos possibilita um cruzar fronteiras e espaços para refletirmos sobre e além da construção de identidades, estabelecendo um campo de percepção que abarca a formação de países que partilham pontos de contato entre suas sociedades marcadas pela opressão e o autoritarismo, como é o caso de Angola e do Brasil. Dessa forma, sustentamos a leitura dessas obras em uma situação de tensão necessária, em uma perspectiva de validação de um olhar que procura estabelecer sentidos e aproximar cenas – palavras e frames – como se fossem fragmentos de uma mesma história, independentes entre si, mas complementares em um sentido mais amplo do percurso histórico.

As lutas pela independência em Angola, proclamada em 11 de novembro de 1975, não foram o término de um processo de violência, mas uma constante ao longo das décadas seguintes. Agualusa, ao olhar o seu presente, ao elaborar um romance situado no contexto do século XXI, dialoga com esse período de luta, independência, pós-colonialismo e retorno/ruptura com tradições de um povo marcado pelo silenciamento de sua cultura e história. É possível identificarmos fragmentos desses silêncios em duas obras do período da guerra colonial. A primeira, escrita nos anos de 1970 e 1971 e publicada em 1980, é **Mayombe**,

de autoria do guerrilheiro Pepetela (pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos) que apresenta, além da luta pela independência, uma interiorização (geográfica e espiritual) e uma conexão com o povo e a história de Angola.

Aos grupos de quatro, prepararam o jantar: arroz com corned-beef. Terminaram a refeição às seis da tarde, quando já o Sol desaparecera e a noite cobrira o Mayombe. As árvores enormes, das quais pendiam cipós grossos como cabos, dançavam em sombras com os movimentos das chamas. Só o fumo podia libertar-se do Mayombe e subir, por entre as folhas e as lianas, dispersando-se rapidamente no alto, como água precipitada por cascata estreita que se espalha num lago.

Eu, O Narrador, Sou Teoria.

Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num Universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não, para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não. A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tornar-me em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez? Face a este problema capital,

as pessoas dividem-se aos meus olhos em dois grupos: os maniqueístas e os outros. É bom esclarecer que raros são os outros, o Mundo é geralmente maniqueísta. (1993, p. 04).

Neste fragmento de **Mayombe**, percebemos o cenário da luta, a floresta densa, as dificuldades presentes, ao mesmo tempo em que as questões identitárias se apresentam de forma poderosa e insistente, como se marcasse a própria existência e razão de ser. O contraste com a obra de Pepetela ocorre com o romance **Os cus de Judas**, de António Lobo Antunes, que aborda o mesmo contexto de guerra só que do lado do soldado português. Essa obra, que retrata a experiência de Lobo Antunes como médico de campanha na guerra colonial de Angola, traz um olhar marcado pelo horror da guerra e também pelo conflito interno, pelas angústias de algo que não faz sentido. Já antes mesmo da sua incorporação, percebemos essa valorização de um orgulho sem razão, de uma nação amparada em uma distorção de si.

– Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.

Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canasta, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos um contrapeso pagão a dois centavos o ponto, quantia nominal que lhes servia de pretexto para expelirem,

a propósito de um beste, ódios antigos pacientemente segregados. (1979, p. 05).

São esses apenas dois entre tantos fragmentos da história que se relacionam com o registro oficial. As lacunas existentes são muito maiores e os espaços para inserção de versões e situações reais e ficcionais, entrelaçadas a tal ponto que é difícil separá-las, se tornaram material de inspiração literária para Agualusa. Em **O vendedor de passados**, o escritor angolano de ascendência portuguesa e brasileira nascido em 13 de dezembro de 1960, em Huambo, desenvolve um conto que havia escrito no período que esteve em Berlim:

(...) sonhei que visitava um bar frequentado por brasileiros, naquela cidade. Um homem sentou-se à mesa onde eu estava, ouvindo chorinho, e apresentou-se: “O meu nome é Félix Ventura, sou angolano e vendo passados aos novos ricos”.

Na manhã seguinte escrevi um conto no qual Félix Ventura era o personagem principal. Contudo, ele não me abandonou. Foi crescendo dentro de mim.

Após concluir *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, que escrevi em Berlim, ao longo de um ano, com uma bolsa de criação literária, decidi que era tempo de dar uma casa maior a Félix Ventura, e assim surgiu *O vendedor de passados*, cuja primeira edição foi publicada em Lisboa, em 2004. (2018, orelha do livro)

Esse “vender passados aos novos ricos” traz uma riqueza de possibilidades, visto que os novos ricos não são apenas ricos materialmente, mas também contemplados com a riqueza da sobrevivência, do renascer em outro contexto, no qual os crimes cometidos podem ser apagados, as tristezas e os horrores sofridos podem ser sublimados por uma narrativa que conta outra versão mais adequada para esses novos tempos.

Isso, no entanto, não é garantia de nada, especialmente por quem foi marcado pela violência e que não conseguiu sublimar ou recalcar essa experiência. O trauma teima em se fazer presente e o confronto com essa realidade vivida a torna mais tangível, independente da “história” possuir outra versão. Abrir mão desse testemunho para si mesmo traz mais angústia, pois aquele que testemunha, segundo Seligmann-Silva, “se relaciona de um modo especial com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência.” (2003, p. 48). Não estamos abordando uma literatura de testemunho, mas o diálogo com a história e suas tentativas de reescrevê-la, nem que seja para tentar conviver com a melancolia da perda, está presente nessa leitura que vislumbra um reconhecer-se nas diversas histórias que formam a nossa própria identidade.

O romance possui um elemento que não traz diretamente essa busca pelo apagamento do trauma. Se ampara em uma estratégia narrativa que possibilita trabalhar com sua quase invisível presença ao deixar que a história seja contada a partir do ponto de vista de uma

personagem que está limitada ao espaço da casa: Eulálio, o narrador, é uma osga-tigre, um réptil sáurio, cuja definição também significa, má vontade, ódio, aversão. É ele quem filtra para o leitor a vida e as aventuras de Félix Ventura, um negro albino que vive de “fabricar sonhos”, sendo esta informação apresentada a partir do momento em que atende a porta da sua casa e recebe um homem que lê em voz alta um cartão de visitas:

– Félix Ventura. Assegure aos seus filhos um passado melhor. – Riu-se. Um riso triste, mas simpático. – É o senhor, presumo? Um amigo deu-me este cartão.

Não consegui pelo sotaque adivinhar-lhe a origem. O homem falava docemente, com uma soma de pronúncias diversas, uma sutil aspereza eslava, temperada pelo suave mel do português do Brasil. Félix Ventura recuou:

– Quem é você? (2018, p. 24)

Félix Ventura não conseguiu a sua resposta e acabou ouvindo e respondendo ao seu interlocutor, não sem demonstrar uma certa antipatia. O visitante queria mais do que relatos, queria uma identidade nova e completa, com documentos autênticos.

– Não! – conseguiu dizer. – Isso eu não faço. Fabrico sonhos, não sou um falsário... Além disso, permita-me a franqueza, seria difícil inventa para o senhor uma genealogia africana.

– Essa agora! E por quê?!...
– Bem... O cavalheiro é branco!
– E então?! Você é mais branco que eu!...
– Branco, eu?! – o albino engasgou-se. Tirou um lenço do bolso e enxugou a testa. – Não, não! Sou negro. Sou negro puro. Sou um autóctone. Não está a ver que sou negro?...
(2018, p. 26)

Nesse momento há, na conversa ouvida por Eulálio, a externalização de um problema mais amplo, de uma situação de exclusão que Félix Ventura sentiu por toda a sua vida. Ser alguém que não possui dúvidas – ao menos externamente – sobre sua identidade e etnia, não é suficiente para diminuir a marca de pária a que é relegado dentro da sua cultura e tradição. Aprendeu a conviver com essa condição, aceitou essa realidade e não deixou de se ver como um indivíduo negro, mesmo que a cor da sua pele não represente o que é. Esse é um tipo de trauma que se dilui ao longo de uma vida. É algo que não podemos responsabilizar um indivíduo ou os homens, ainda que o julgamento seja resultado de um preconceito e de uma visão de pureza de um grupo e de uma comunidade.

A *gargalhada* que Eulálio emitiu durante a conversa de Félix com o estrangeiro serviu para humanizar ainda mais a osga-tigre que narra a história: “O riso impressiona. Não lhe parece um riso humano? Félix concordou.” (2018, p. 27). Essa situação se desenvolve com a aflição de Félix ao abrir o envelope deixado pelo estrangeiro com fotos e cinco mil dólares, além de um bilhete:

“Caro senhor, tenciono entregar-lhe mais cinco mil dólares quando receber todo o material. Deixo-lhe algumas fotografias minhas, do tipo passe, para utilizar nos documentos. Volto a passar por aqui dentro de três semanas.”
(2018, p. 31).

Eulálio também representa os fragmentos de outra vida. Ao sonhar acaba por recordar dos mesmos sonhos que tinha quando era humano, da sua vida como ser humano, dos seus amores e de suas dores que parecem tão distantes, como um doce adormecer. Um adormecer que impediu o suicídio de Eulálio em sua outra vida, mas que também destaca que não deixou de ser sua primeira morte. O desejo e a busca pela morte já se configura como algo concreto. Observamos que ocorre um adormecer de uma existência para despertar em outra, em outro corpo de outra espécie como Eulálio, em outra identidade como a do estrangeiro que (re)nasce como José Buchmann. O momento em que Félix apresenta a família de José Buchmann evidencia uma aceitação dessa nova realidade, pois as fotografias materializam as pessoas em outra condição, cristalizando a identidade recém-instaurada:

Numa outra, um casal abraçava-se, junto a um rio, contra um horizonte largo e sem arestas. O homem tinha os olhos baixos. A mulher, num vestido estampado, florido, sorria para a objetiva. José Buchmann segurou a fotografia e levantou-se, colocando diretamente sob a luz do candeeiro. A voz tremeu-lhe um pouco:
– São meus pais?
O albino confirmou. (2018, p. 48).

Podemos perceber nesse momento que as ausências são tão sentidas que a fabricação de sonhos se torna verdadeiramente necessária, presente a ponto de sensibilizar como um reencontro ansiosamente desejado. Esse reencontro consigo através da materialização do passado – ainda que fictício – é um dos elementos que humaniza o agora José Buchmann, oportunizando a ruptura com um passado doloroso, com memórias que ele não quer que o atormentem mais. Diluir suas lembranças reais entre outras fabricadas é uma forma de superar e ao mesmo tempo de manter a dor latente.

Nesse período, Félix conhece Ângela Lúcia que “está para as mulheres como a humanidade está para os símios. Frase atroz” (2018, p. 49), admite Eulálio. Mais adiante, a descreve melhor, contrastando com a definição de “anjo iluminado” dada por Félix:

Ângela Lúcia é uma mulher jovem, pele morena e feições delicadas, finas tranças negras à solta pelos ombros. Vulgar. E no entanto, sim, sou forçado a reconhecê-lo, a pele dela reverbera por vezes, sobretudo quando se comove ou se exalta, em cintilações de cobre, e nessas alturas transforma-se – torna-se realmente bela. O que mais me impressionou, porém, foi a voz, rouca, e todavia úmida, sensual. (2018, p. 59).

O encontro entre José Buchmann e Ângela Lúcia ocorre com um convite de Félix para jantar na sua casa, situação observada por Eulálio que descreve a cena do alto de uma das estantes:

Ângela Lúcia chegou num vestido verde, em surdina, trazendo pela mão a última luz. Ficou parada diante de José Buchmann:

- Vocês já se conheciam?
- Não, não! – Ângela negou numa voz sem cor:
- Creio que não...

José Buchmann estava ainda menos seguro:

- Desconheço imensa gente! –, disse, e riu do seu próprio humor. – Nunca fui muito popular. Ângela Lúcia não se riu. José Buchmann olhou-a ansioso. (2018, p. 86).

As pistas estão sendo dadas, o olhar atento e a descrição dos detalhes por Eulálio vai preparando o ambiente para os desdobramentos futuros. Falta mais uma personagem para estabelecer os vínculos necessários e recuperar uma história verdadeira perdida entre tantas ficções de si. Lembrar para poder entender, mesmo em uma condição de pós-memória, percebida naqueles que não recordam o seu passado ou não viveram naquele período, mas guardam o sentimento do abandono, na linha das reflexões de Beatriz Sarlo (2007). A retomada do momento em que Félix conheceu Ângela Lúcia é mais uma antecipação do porvir: “– Conheci uma mulher extraordinária. Ah meu caro, faltam-me as palavras certas para defini-la... Tudo nela é luz! Achei um exagero. Onde há luz, há sombras.” (2018, p. 132).

O envolvimento de José Buchmann com sua história, ou melhor, com o passado inventado por Félix, e as coincidências que vai encontrando oportuniza um mosaico possível, uma construção a partir do real, confirmando

um sentido e uma razão da sua existência, da nova existência. Sendo a “memória uma paisagem contemplada de um comboio em movimento” (2018, p. 157), a agora autobiografia que José Buchmann escreve dialoga com Sarlo e suas discussões a partir de Derrida:

Portanto, o interesse da autobiografia (Derrida está lendo *Ecce homo*, de Nietzsche) reside nos elementos que apresenta como cimento de uma primeira pessoa cujo único fundamento é, na verdade, o próprio texto. Nietzsche escreve “Vivo de meu próprio crédito. E talvez seja um simples preconceito, que eu viva”. O eu só existe porque há um contrato secreto, uma conta de crédito que se pagará com a morte. Na frase de Nietzsche, Derrida encontra uma chave: longe do acordo pelo qual os leitores atribuiriam um crédito de verdade ao texto, este só pode aspirar à existência se o crédito de seu próprio autor o sustentar. Não há fundamento exterior ao círculo assinatura-texto e nada nessa dupla tem condições de asseverar que se diz uma verdade. (2007, p. 32-33).

O romance de *Aqualusa* incorpora esses elementos da autobiografia como material literário na personagem de José Buchmann, ou seja, a construção de um eu que só deve satisfação a si, ao contrato estabelecido com sua existência e história. O registro é dado, nesse caso, pela necessidade de esquecer o passado e construir elementos

– mesmo ficcionais e que causam um mergulho no absurdo do saber com a sedução do novo conhecer – capazes de estabelecer a nova identidade de forma consistente. No entanto, podemos destacar que as lembranças, as memórias, as reconstruções do passado de um indivíduo a partir de sua subjetividade já se traduz como um campo minado e problemático, sendo marcado pelo conflito com elementos do “real” constantemente. O perder-se em si mesmo acaba sendo ampliado pela ficção, pela insistência em não recordar, mas em criar algo que seja tão ou mais forte que essa lembrança subjetiva, do que a memória que teima em se fazer presente. José Buchmann envereda pelos labirintos de sua ficção de si e acaba encontrando mais uma personagem

José Buchmann apareceu esta noite na companhia de um velho de longas barbas brancas, uma trunfa grisalha, que lhe caía pelos ombros em tranças selvagens. Reconheci nele, imediatamente, o mendigo que o fotógrafo perseguira, semanas a fio, mostrando, numa imagem extraordinária, a emergir de uma sarjeta. Um deus antigo, vingador, de cabeleira em desordem e bruscos olhos acesos.

– Quero apresentar-lhe o meu amigo Edmundo Barata dos Reis, ex-agente do Ministério da Segurança do Estado.

– Ex-gente!, diga antes, ex-gente! Ex-cidadão exemplar. Expoente dos excluídos, excremento existencial, excrescência exígua e

explosiva. Em duas palavras: vadio profissional.
Muito prazer... (2018, p. 161)

E é Edmundo que apresenta a José Buchmann o contrarrevolucionário Pedro Gouveia. José, ou Pedro, agora está confrontando seu algoz de 1977 que o atinge com palavras de maneira mais forte do que os golpes que recebe. Edmundo lembra da mulher de Pedro, Marta Martinho, no final da gravidez. O parto ocorrido após dois dias de tortura não diminuiu o horror, pois o ex-gente (desde aquela época) continuou a torturar o bebê. Essa dor atinge Félix que expulsa Edmundo de sua casa, não sem antes destilar seu ódio a Pedro Gouveia:

– Desapareça! Fora daqui!

O ex-agente levanta-se a custo. Ergue-se todo. Atira um olhar de desprezo para José Buchmann, ao mesmo tempo que solta uma gargalhada áspera:

– Agora não me resta a sombra da dúvida. És tu mesmo, o Gouveia, o fraccionista. No outro dia quase te reconheci pelas gargalhadas. Rias muito nos comícios dos fraccionistas, isso antes do cônsul, o teu patrício, te ter entregue nas minhas mãos. Na prisão só choravas. Choravas muito, bué, bué, tipo mulher. Olho esse choro e vejo o miúdo Gouveia. Vingança – era o que querias? Para isso faz falta paixão. Faz falta coragem! Matar um homem é coisa de homem.

Então,
como
num
bailado
lento:
Ângela atravessa a cozinha,
passa rente à mesa,
com a mão direita recolhe a pistola,
com a mão esquerda afasta Félix,
aponta ao peito de Edmundo
e dispara. (2018, p. 179-180).

Félix enterra o corpo de Edmundo no quintal e acabamos por saber que Ângela Lúcia era o bebê torturado por Edmundo e filha de Pedro Gouveia – que continua sendo José Buchmann na narrativa. E é ele – Pedro/José – quando indagado por Félix se é feliz que afirma “– Eu estou finalmente em paz. Não receio nada. Não anseio por nada. Acho que a isto se pode chamar felicidade. Sabe o que dizia Huxley? A felicidade nunca é grandiosa.” (2018, p. 196).

Ao encontrar Eulálio morto, o último capítulo apresenta Félix como narrador. Essa mudança dialoga com o título desse capítulo (*Félix Ventura começa a escrever um diário*) ao colocar a voz de Félix em primeiro plano, deixando a invenção de passados dos outros para refletir sobre sua própria história, destacando a diferença entre ter um sonho e fazer um sonho: “Eu fiz um sonho.” (2018, p. 201).

Entendemos que o romance de Agualusa ficcionaliza a memória e a transforma em material literário consistente ao dialogar com elementos históricos, dando um novo significado às subjetividades em seu grau de potência

de trocas. Experiências e conexões intersubjetivas são acessadas pela ficção, tanto a que é construída pela obra quanto as que são sugeridas a partir dela. Nessa direção, adentramos o filme homônimo brasileiro lançado em 2015 e que se ampara no confronto com o que sabemos, enquanto sociedade consciente, sobre o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985) e naquilo que teima em se diluir como pontos de vista ou versões sobre um dos períodos mais autoritários na América Latina.

A ampliação para o contexto da América Latina é necessário, especialmente se consideramos a *Operação Condor*, um acordo entre as ditaduras militares e sua cooperação para a manutenção do regime e a perseguição de opositores e subversivos. O filme estabelece uma ligação com esse contexto mais amplo ao colocar a ditadura na Argentina como parte do enredo. E é Idelber Avelar que traça um olhar que nos permite refletir de forma mais clara sobre o contexto histórico ditatorial presente nas nossas histórias recentes e suas representações literárias dentro do realismo mágico:

Esses conflitos se desvanecem nas alegorias que proliferam sob ditadura. O enfrentamento de ordens opostas dá lugar a um sepultamento total da lógica alternativa, seja cosmogônico-pré-capitalista, seja estético-epifânica, pela racionalidade das tiranias retratadas. O locus de enunciação do qual se conta a história já caiu, ele mesmo, na imanência do material narrado, de tal modo que a aterradora totalidade permanece indecifrável ao longo do

romance, irreduzível a um princípio explicativo, tanto para o narrador ou o leitor como para os perplexos personagens. Estas alegorias nos apresentam, portanto, um mundo desprovido de toda exterioridade, onde o fundamento último se tornou invisível. Não por acaso, todas elas têm lugar dentro de um espaço circunscrito: uma casa, um vilarejo ou uma república imaginária, imagens da petrificação da história característica de toda alegoria. Mais além dos muros alegóricos, pode existir um domínio ou uma lógica alternativa, mas esse espaço se tornou inenarrável. A linguagem da derrota só pode narrar a radical imanência da derrota. (2003, p. 91-92).

Aceitar a derrota e trabalhar dentro de um cenário de luto é algo ainda em processo em países como o Chile, o Uruguai e a Argentina. No caso do Brasil há a negação desse passado. Existe um vazio de representação histórica, impondo a limitação da arte ao seu papel de mera ficção e olhar individual, sem possibilidade de ampliação dessas subjetividades ao status de interlocutor com o passado. A fragmentação decorrente dessas situações de falta de legitimidade de quem não se alia ao discurso ufanista, infelizmente consolidado ao longo das décadas da ditadura e durante o período democrático, se instaura no cerne da própria mimesis ao restringir seu potencial de *representação reflexiva*. Avelar se ampara em Platão para destacar o papel da literatura – a arte poética – nessa relação com o luto necessário e ainda não elaborado, da permanência

no estágio da negação que procura evitar o sofrimento, operando para além da necessidade do esquecer para seguir em frente ao estabelecer a proibição do lembrar que imobiliza a transformação e as responsabilizações, pois nos “encontramos ente o nó que une a regulação das práticas miméticas – o exílio fundamental do poema – à repressão do luto como afeto social cuja proliferação poderia, ao provocar uma explosão incontrolável de dor, minar os próprios fundamentos da ordem na pólis.” (2003, p. 135).

A condenação da cumplicidade da mímesis com o luto nos permite observar que continua em curso uma impossibilidade de reformulação da sociedade, de rever os horrores que provocamos, as nossas próprias responsabilidades. A existência de tantas lacunas para aceitarmos a derrota que todos sofremos e não apenas de um grupo de subversivos, como teimam em bradar alguns setores mais conservadores, faz com que as tentativas de estabelecer um olhar sobre o passado tenha sempre um filtro limitador que força os sentidos da experiência histórica para o campo da ficção de forma absoluta. Longe de defender que uma manifestação artística, que um texto literário ou fílmico carregue a classificação de um documento histórico. Tal postura, no entanto, não pode deixar de considerar que o próprio fazer literário/artístico também é um fato histórico e que o diálogo desse evento *crystalizado no tempo* com o passado vivido ou a que se refere é necessário e fundamental.

Abordamos o filme **O vendedor de passados** (2015) pelo protagonista Vicente, interpretado pelo ator Lázaro Ramos. A versão desse criador de sonhos e de memórias

ganha vida como um homem negro no Brasil e a questão de pária presente na condição de Félix Ventura (negro albino) aqui é ampliada com base no racismo estrutural da sociedade brasileira. A ausência de um passado próprio de Vicente (adotado na infância não possui informações sobre sua origem e família) faz com que procure estabelecer histórias de si. Pensamos que essa solidão é um diálogo com o apagamento da identidade individual e coletiva ao considerarmos a questão do racismo a partir das reflexões de Ella Shohat e Robert Stam:

O racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo; o insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador. O pensamento racista é tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos. Também é essencialista, a-histórico e metafísico, pois projeta a diferença através da temporalidade histórica: “Eles são todos assim, e assim continuarão sendo”.

As categorias raciais não são naturais ou absolutas: são construções relativas e específicas, categorias narrativas engendradas por processos históricos de diferenciação. A categorização de uma mesma pessoa pode variar com o tempo, o local e o contexto. Também a autodefinição subjetiva e a mobilização política podem sabotar definições rígidas. Os africanos, antes da colonização, não pensavam em si mesmos como negros,

mas como membros de grupos específicos – bantu, fon, hágá, ibo – assim como os europeus, antes da invenção do “branco”, consideravam-se irlandeses, sicilianos e assim por diante. (2006, p. 45-46)

Vicente vive em uma sociedade que não apenas naturalizou essa condição, mas que estabeleceu uma estrutura social organizada em que a etnia, a cor da pele e o caráter fenotípico acabam por definir regras sociais que subjuga a maioria dos [pseudo?] cidadãos brasileiros. Laurentino Gomes enfatiza essa tragédia sem fim da escravidão como base da sociedade brasileira e a lógica de sua permanência:

Oficialmente, a escravidão acabou em 1888, mas o Brasil jamais se empenhou, de fato, em resolver “o problema do negro”, segundo expressão usada pelo próprio Nina Rodrigues. Liberdade nunca significou, para os ex-escravos e seus descendentes, oportunidade de mobilidade social ou melhoria de vida. Nunca tiveram acesso a terras, bons empregos, moradias decentes, educação, assistência de saúde e outras oportunidades disponíveis para os brancos. Nunca foram tratados como cidadãos. (2019, p. 31)

A vida de Vicente é transformada a partir da chegada de Clara (interpretada pela atriz Alinne Moraes), uma cliente. Vicente mostra o seu trabalho, exibindo o vídeo

de uma mulher trans, Juliana, a quem deu um passado distante dos problemas que vivenciou, sendo indagado por Clara – até esse momento, ainda sem nome – sobre se não seria antiético. Vicente responde que naturalmente esse passado é falso. Enquanto conversam, Clara recebe uma ligação e sai rapidamente dizendo que voltará na próxima semana. Esse momento ocorre uma reflexão na voz de Vicente que dialoga com o espectador a partir do 6:06 do filme: “Desde que o mundo é mundo o homem guarda fragmentos de passados, fotos, objetos, emoções, livros, sensações, cartas, filmes, cheiros. Passado é tudo aquilo que você lembra, imagina que se lembra, se convence que se lembra ou finge que se lembra”.

Na sequência, acompanhamos Vicente em seu garimpo por fotos e máquinas fotográficas antigas e podemos entender um pouco mais da sua “profissão”, assim como as interferências dos clientes no processo de elaboração desses passados. No caso de Clara ocorre algo diferente. Ela não dá nenhuma referência para Vicente: “Você tem carta branca para criar um passado do zero”. Vicente responde que “Não é assim que as coisas funcionam”. (2015, 15:50). Após uma breve argumentação, Clara define: “Eu prefiro mesmo que você tenha liberdade total. Só quero te fazer um pedido. Eu quero ter cometido um crime”. Ao que Vicente responde: “Já me pediram para apagar um crime, mas para ser um criminoso...” (2015, 16:21).

Ao tirar fotos de Clara, além do clima de tensão mostrado pela beleza fotografada, pela forma com que Vicente segura a câmera, há um elemento importante que dialoga com o romance de Agualusa: as cicatrizes existentes no corpo da mulher. Vicente consulta seu amigo médico

Jairo (personagem de Odilon Wagner) para saber o que são e Jairo confirma que são cicatrizes antigas, mostrando fotos de agressões com ferro em brasa, charutos, tortura em uma prisão argentina, comentando que “o ser humano não tem limites”. (2015, 20:58).

O filme avança com as pesquisas de Vicente sobre crimes cometidos por mulheres e se depara com situações de violência sofridas por elas antes dos crimes serem cometidos. Vicente está, nesse momento, construindo uma visão para o ato criminoso exigido por Clara que recebe seu nome – seu batizado por Vicente – quando ele se vê abrigado a apresentá-la para Dona Célia (personagem de Ruth de Souza), uma colecionadora de álbuns de fotografias. Ao manusear um álbum e inventar uma história de vida para aquele casal que culmina com a morte, Clara diz: “Que história triste”. Ao que Vicente responde: “Não, claro que não. Olha aqui, olha essas fotos. Ela termina mal como quase todas as histórias, mas eles foram felizes. Olha: tá na cara” (2015, 30:29).

A pesquisa de Vicente sobre a ditadura argentina nos situa no contexto da opressão, da tortura e também de homicídios causados por mulheres que sofreram abusos ou cujos pais tinham sido torturados e mortos. A partir desse momento, elabora um passado para Clara, buscando imagens nos seus arquivos pessoais e recortando uma fotografia de um amigo médico argentino de Jairo para compor esse período na Argentina. Nasce, então, Clara, nos porões da ditadura argentina. Filha de um jornalista brasileiro e uma fotógrafa argentina. O pai consegue fugir para Curitiba, mas a mãe é presa, torturada, assim como ela recém-nascida. A mãe é morta ao ser jogada de um avião –

modus operandi de boa parte dos assassinatos cometidos contra prisioneiros políticos – e Clara é adotada por um casal argentino. A avó – uma integrante do movimento da Praça de Maio – descobre sua verdadeira identidade e ela retorna ao Brasil com 12 anos. Aos 21 anos recebe notícias do pai adotivo que está doente e volta a Argentina para lá descobrir o médico que havia torturado a ela e sua mãe. Durante a discussão, Clara pega uma arma e mata o médico. O pai adotivo assume a culpa e morre alguns dias depois.

Essa incrível história só rivaliza com a realidade, pois várias situações similares ocorreram com protagonistas diferentes, histórias reais, personagens da história, como o filme mostra durante as pesquisas realizadas por Vicente. Até hoje há pessoas que não sabem suas origens, que desconfiam dos próprios pais e seu envolvimento com a tortura e a colaboração com a ditadura argentina, assim como em outros países, incluindo o Brasil.

Em um jantar com Jairo e sua noiva Stela (personagem de Mayana Neiva), Clara experimenta sua nova identidade, o passado inventado por Vicente. Ao entregar toda a documentação, todos os registros que realizou, Vicente o faz para Clara Ortega. Temos, agora, o nome completo e a história de vida trágica da mulher que perdeu a mãe, foi torturada ainda bebê e matou o assassino e torturador 21 anos depois. Após terem relações sexuais, Clara desaparece, deixando Vicente com um vácuo maior do que sua ausência, pois acaba por revisitar o próprio passado, as várias versões para sua vida.

Uma notícia do lançamento de um livro autobiográfico de Clara Ortega faz com que Vicente tome conhecimento

do resultado do seu trabalho. Sua invenção, sua criação virou um passado “real”. O sugestivo título do livro, *Clara Obscura*, traz essa nova pessoa, completa não apenas para um pequeno círculo ou para si mesma, mas para a história. Vicente vai ao lançamento do livro e tem uma breve discussão com Clara quando ela diz que não precisa pagar pelo livro: “Imagina. Eu faço questão. É a sua vida, seu livro. Eu faço questão.” e Clara responde: “Que ironia é essa, Vicente?” (2015, 56:18). O diálogo avança até o momento em que Clara argumenta: “Eu comprei esse passado. Esse passado é meu. (...) Eu pensei que você fosse gostar. Um personagem seu escrevendo a autobiografia” (2015, 56:45).

Essa não é apenas uma ironia, pois transcende a questão da ficção se tornar real ao evidenciar uma dor que é legitimada pela autenticidade de quem sofreu e vivenciou esses momentos ao longo de sua vida. A pessoa pode não ser real, mas a história é em sua essência, assim como a dor e a identificação a partir desse relato. A desestruturação que provoca em Vicente faz com que insista com sua mãe a revelar suas origens, seu passado, percebendo que a própria mãe havia inventado um passado para ele. Essa não é a última ironia.

O livro de Clara Ortega se torna um dos mais vendidos no Brasil e o amigo médico de Jairo é acusado de ser um torturador e assassino, ameaçando processar a autora, o que pode atingir Vicente. Depois de descobrir sobre o seu passado, Vicente é procurado por Clara, cujo verdadeiro nome é Andreia, que também revela suas origens: única sobrevivente de uma tragédia, assim como ele, um bebê abandonado em um lixão. Sobreviventes com histórias falsas de dores reais.

Na comparação que fazemos entre o romance de Agualusa e o filme dirigido por Lula Buarque de Hollanda com roteiro de Isabel Muniz há apenas vestígios da história original. Isso não cria uma dependência, pois literatura e cinema são obras distintas; mesmo que decorrente de um processo de adaptação, o filme é uma obra em si, independente. O que evidenciamos é que por serem tão diferentes e dialogarem em várias medidas, há um ganho na leitura do romance e do filme, na complementação que possibilitam sobre a construção de identidades individuais e coletivas e de como as sociedades angolana e brasileira se relacionam com a representação de si, dos seus momentos históricos, especialmente pela inversão ideológica da opressão, das figuras dos torturadores (mesmo que no filme a tortura não seja “real” para a personagem, se constitui em um fato histórico comprovado) que em Angola estavam a serviço da ditadura comunista e na América Latina ligados a ditaduras militares de direita.

Do ponto de vista da síntese que a arte elabora, o cinema, segundo Alain Badiou, “propõe novas sínteses. Ainda não se falava em multimídia e o cinema, por si só, já era uma multimídia. Ele sugere sínteses que envolvem os valores artísticos”. (2015, p. 48). Badiou avança e desenvolve o argumento do cinema como experimentação filosófica ao definir que o “ponto de partida do cinema é a impureza total. (...) O cinema funciona em sentido inverso. Partimos da desordem, da acumulação, da impureza para tentar criar a pureza. Isso é muito difícil. Nas demais artes, de início é preciso criar a partir do nada, da ausência, do vazio. No cinema há sempre excesso”. (2015, p. 68)

Talvez seja esse excesso esperado, esse acúmulo de imagens que contam uma história ordenada que tenha influenciado a crítica de Bruno Carmelo quando do lançamento do filme em 2015:

Talvez **O Vendedor de Passados** se perca na ambição pueril de ser mais inteligente que seu espectador, de estar sempre um passo à frente. Se permitisse aos personagens explorarem todas as consequências dos novos passados, poderia ir muito longe. O resultado final é algo intermediário entre uma boa ambição discursiva e uma realização pouco expressiva de Lula Buarque de Hollanda, que se contenta em planos fechados, uso frágil dos espaços e das elipses. Uma premissa excepcional como esta mereceria maior ousadia estética e narrativa, mas o resultado final não deixa de ser agradável.

E, ainda talvez, o mais difícil em todo esse processo resida em refletir sobre a nossa própria história, ou seja, tomar consciência da nossa própria historicidade, da nossa condição enquanto sujeitos históricos em que o passado surge de várias maneiras e ressignifica o presente e o futuro. Há algo entre a angústia da impotência e a arrogância do saber que nos torna vulneráveis à experiência do humano, às diversas paixões que nos conduzem e que aprisionamos em nossos corpos.

As lacunas são incontornáveis, pois se apresentam como elementos que revelam o caráter fragmentário de

nossa identidade histórica. Dessa forma, o que Carmelo considera como sendo uma ambição pueril de se colocar à frente do espectador seja na verdade uma admissão da incapacidade de dar esse passo adiante, se colocando aquém da expectativa dos próprios eventos históricos e das ironias que atravessam o indivíduo refém do devir. José Geraldo Couto chama a atenção para a falta de continuidade e algumas situações que ocasionam a perda da imagem e do ritmo nas cenas. Couto finaliza escrevendo que “Talvez seja um tanto subjetivo dizer isso, mas o que falta a *O vendedor de passados* é, numa palavra, alma.” (2015).

Concordamos que há ausências no filme na sua construção narrativa, no ritmo e na sua eficácia para evitar a dispersão do olhar do espectador visando dar sentido coeso ao narrado, sendo que também podemos entender a falta de *alma* a que se refere Couto como parte dessa perda histórica. Assim, o que podemos concluir dessas narrativas – romanesca e fílmica – é o diálogo estabelecido nas suas confluências e divergências: o romance se apresenta como uma invenção que acaba por revelar uma verdade; enquanto que o filme é a verdade do passado que possibilita uma invenção, uma criação que nos devolve a inquietação no presente. O que ambas as obras oportunizam, portanto, é um ajuste de contas com a nossa própria formação histórica mediada pelos conflitos presentes nas ficções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo. (org.) **Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia**. Tradução de Livia Deorsola et al. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CARMELO, Bruno. O vendedor de passados. É tudo mentira. **Adorocinema**, 2015. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-218155/criticas-adorocinema/>>. Acesso em: 3 maio 2021.
- COUTO, José Geraldo. O vendedor de passados e teoria da conspiração. **Blog do Instituto Moreira Sales**, 2015. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/o-vendedor-de-passados-e-teoria-da-conspiracao/>>. Acesso em: 4 maio 2021.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Operação Condor e a ditadura no Brasil. 2011-2014. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados>>. Acesso em: 30 jun 2021.
- GOMES, Laurentino. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019. (V. 1).
- LOBO ANTUNES, António. **Os cus de Judas**. Lisboa: Dom Quixote, 1979.
- O VENDEDOR de passados. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Conspiração, 2015, (82 min.).
- PEPETELA. **Mayombe**. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

- SARLO, Beatriz. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE possui graduação em Letras Português-Inglês pelo Centro Universitário Franciscano (1998), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (2003), doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (2007) e estágios de pós-doutorado realizados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012) e na Universidade Federal de Minas Gerais (2015). Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, líder do Grupo de Pesquisa CNPq ÍCARO (UFPel) e pesquisador dos Grupos de Pesquisa CNPq Literatura e Autoritarismo (UFSM) e Laboratório de Formação e Estudos da Infância (UFPel). Atua nas áreas de Teoria Literária, Literatura Brasileira, Literatura Comparada (ênfase na relação literatura e cinema), Literatura Dramática e Ensino de Literatura. Dentre os temas recorrentes de discussão e pesquisa estão as relações entre regionalidade e regionalismo, a ideologia, a crítica ao autoritarismo, a formação cultural e a identidade na região do Prata. É um dos editores da Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo.