

Prazer e poder:  
“Identidade para os gatos pardos”,  
de Adilson Vilaça

Pleasure and Power:  
“Identidade para os gatos pardos”,  
by Adilson Vilaça

Maria Amélia Dalvi\*

para Paulo Dutra

As paredes suportam meus pulsos de carne.  
As paredes se encaram.  
As paredes indagam seus rostos à cal  
E me riem perdido além do labirinto.  
[...]  
Algo que a luz chamou poeira e eu ouro, e teias  
Chamou e eu chamei rios  
Acorda o compromisso entre as portas e a vida.  
As paredes não param. Caminham sobre mim.  
Sonham que eu hei de abri-las. Ignoro mas sei.

Augusto de Campos, O rei menos o reino

\* Graduanda do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Atualmente, Maria Amélia Dalvi é doutora em Educação pela mesma Universidade.

Resumo: Analisar este conto de 1980 – que nos “enternece e arrepia”, documentando certa “topografia emocional capixaba” – é ver quão próximos estão violência e erotismo. O “ronronar felino” do texto evidencia, com sutileza e ironia, o trânsito entre o poder e o prazer, conforme pensa Michel Foucault em História da sexualidade, ao conectar corpo e ideologia.

Palavras-chave: Conto, violência, poder, sangue, morte, sexo, Vilaça, Foucault, identidade.

**N**ascido<sup>1</sup> em 1956 na cidade de Conselheiro Pena (MG) e radicado no Espírito Santo desde 1976, o autor de “Identidade para os gatos pardos”, Adilson Vilaça, foi jogador profissional de futebol, torneiro mecânico, professor, repórter, redator, editor de jornais, roteirista para o cinema, assessor de redação e secretário municipal de imprensa. Como escritor, foi premiado em diversos concursos, incluindo o “II Concurso Universitário de Contos” e o “Concurso Literário da Fundação Ceciliano Abel de Almeida (FCAA) – prêmio Geraldo Costa Alves”. Técnico em Química e graduado em Comunicação Social, atualmente Vilaça cursa o Mestrado em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes. Sua produção inclui, até o momento, 18 livros de ficção, oito obras temáticas e 15 co-autorias<sup>2</sup>.

Em 1984, foi publicado seu primeiro livro, *A possível fuga de Ana dos Arcos*, vencedor do Concurso FCAA / Ufes, realizado um ano antes. “Identidade para os

<sup>1</sup> DALVI, Maria Amélia. Prazer e poder: “Identidade para os gatos pardos”, de Adilson Vilaça. In: \_\_\_\_\_. *Blogspot Maria Amélia*. Vitória, 2005-. Disponível em: <<http://mariamel.blogspot.com/>>. Acesso em: 9 abr. 2022.

DALVI, Maria Amélia. Prazer e poder: *Identidade para os gatos pardos*, de Adilson Vilaça. In: NEVES, Reinaldo Santos et al. (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas I: estudos sobre o autor capixaba*. Vitória: Flor&Cultura, 2006. p. 201-211.

<sup>2</sup> As informações foram coletadas em *A árvore das palavras: Adilson Vilaça vida e obra*, com seleção, notícia biográfica e estudo crítico por Francisco Aurelio Ribeiro. Vitória: SMC, 1999. (Coleção Roberto Almada, v. 4) e em [http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2002/mes\\_10/18/caderno2/17\\_10\\_01.htm](http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2002/mes_10/18/caderno2/17_10_01.htm), a 18/10/2004.

gatos pardos” é o segundo conto de A possível fuga..., integrando a seção “Urbanos”, composta ainda por “A primeira noite”, “Boca de Forno”, “Dalva e Rubens Melodia, Subproletariamor”, “Olhos de Pai Coruja” e “As Sete Noites que Fecham o Ciclo”.

“Identidade para os gatos pardos” é título também de uma antologia de 20 contos lançada pela editora Textus, em 2002: *Identidade para os gatos pardos: contos afro-brasileiros*. Diz o autor:

Os contos reunidos em *Identidade para os gatos pardos* nasceram sem máscaras. Como também jamais vestiram a carapuça panfletária. São contos de sopro étnico, ambientados em solo social do Espírito Santo, no Brasil; por vez, um e outro, há o conto que floresce em chão de mapa fictício, mas em território inventado à imagem e semelhança da topografia emocional capixaba. O tema central – um mergulho na grande noite que circunda nossa gente afro-brasileira – carrega em suas tramas o subtema da violência. (...) “Identidade para os gatos pardos”, que dá título ao livro, é dos [contos] mais antigos. Propriamente, é meu segundo conto, e foi escrito em 1980, para um concurso promovido pela Universidade Federal do Espírito Santo. Não foi o conto premiado (...), mas o escritor João Antônio, que era membro do júri, confessou-me seu voto em “Identidade para os gatos pardos”. Por assinalar a explosão da revanche, em diversas ocasiões “Identidade...” provocaria debates constrangidos e figuraria muita vez na pauta das restrições. De minha parte, eu o tenho em grande conta, não por ser adepto do revanchismo – sou um mestiço maneiro, do tipo que mais prefere a lâmina da palavra a rasgar navalha na carne –, mas o tenho em alta conta, porque ele marca as impressões do crime, uma a uma, no rastro da vida do protagonista. São impressões digitais que conhecemos: ignorância, miséria, desemprego ou subemprego, alcoolismo, preconceito... Contra as quais nada ou pouquíssimo tem sido feito para debelá-las<sup>3</sup>.

Vemos o destaque dado a “Identidade...”, a preocupação de Vilaça em divulgá-lo, fazendo-o participar de dois concursos e de pelo menos duas de suas publicações. A justificativa, talvez, seja a vontade de nos fazer enxergar, na “lâmina da palavra” (navalha, de vários gumes, do narrador-personagem), nesta nossa época em que tanto se fala sobre “ignorância, miséria, desemprego ou subemprego, alcoolismo, preconceito...”, que não basta o discurso. Faz-se

<sup>3</sup> VILAÇA, Adilson. “Nota do autor” em *Identidade para os gatos pardos: contos afro-brasileiros*. Vitória: Textus, 2002, p. 9-10.

necessário, como requer o autor, um olhar que não se recuse a entender que, ambientados na vida, ou melhor, no “solo social do Espírito Santo, no Brasil”, “Identidade...” e seus pares na antologia “são contos feridos, (...) [cujos] gritos [estão] lancinando o sossego das vitrinas e a paz dos bibelôs”<sup>4</sup>.

Na mesma filiação do “cobrador”, de Rubem Fonseca, e do “matador”, de Patrícia Melo, o narrador-personagem de Adilson Vilaça nos conta, em diálogos, digressões, flash-backs, com linguagem coloquial, enxuta mas detalhista, uma sucessão de eventos, as “impressões do crime no rastro de sua vida”<sup>5</sup>, cujo ponto culminante, no desenrolar da ação, é o assassinato de Ludmila, moça branca, de classe média alta, que, “pisoteando o samba”<sup>6</sup>, lhe assediava. O ódio, então, o impulsiona à revanche (ao crime?) e, parece, à narrativa, também: “Gostaria de escrever pra minha mãe. Diria a ela que não sou mais o mesmo. Que sou um preto dentro de outro. Que esse meu ódio está me devorando como devorou meu pai”<sup>7</sup>.

Eros e Tântatos aproximam-se neste texto que:

- a) principia com o narrador dizendo “Eu já tinha bebido para o ano inteiro” (p. 11);
- b) desenvolve-se com constantes alusões a cortes, líquidos e signos fálicos (“vazava”, “bebido”, “porra”, “cachaça”, “chover”, “cortei”, “garrafa”, p. 11 / “cacete”, “garrafa”, “novo corte”, p. 12 / “gota de suor”, “pinga do meu corpo no meu corpo”, “cigarro”, “nariz”, p. 13 / “cerveja geladinha”, “punhal”, “água”, p. 14 etc.);

---

<sup>4</sup> Idem, p. 9.

<sup>5</sup> V. ib., p. 10.

<sup>6</sup> V. ib., p. 13.

<sup>7</sup> V. Ib., p. 14.

c) reitera a importância da participação ativa na escola de samba como espaço de convivência social, auto-reconhecimento, busca de identidade (já que essa é a busca dos gatos pardos) e de auto-afirmação (“No repinique eu era mesmo uma fera. A bateria pára e espera o meu chamado. (...) § Me sinto um mágico, um super-homem. Esqueço as brigas com Marrecão que quer ser branco e estica o cabelo. (...) Só a magia arrancada do repinique me dá paz, como é bom. E a bateria espera. Espera. E depois entra com a força de um leão, de um pelotão de choque”, p. 13)<sup>8</sup>;

d) particulariza a noite do crime como especial (“Seria aquela noite”, “Seria aquela noite. A grande noite”, p. 11 / “Seria aquela a grande noite”, “Deixei os outros e peguei um ônibus para a grande noite”, p. 12 / “O ônibus rodava em direção à grande noite”, p. 13 / “Estou indo rumo à grande noite”, p. 14 / “Isso tá se tornando uma merda de noite e essa lua grande parece que vai desabar em cima de mim”, “O carro ia em direção à grande noite, em direção ao Barro Vermelho”, p. 15);

e) reproduz diálogos do personagem-narrador com amigos e ainda diálogos internos acerca de identidade étnica e social (“– A filha do seu Polósio tá meio te querendo ganhar no grito (...). / – Não gosto de mulher branca, cortei. / (...) – Não gosta de branca, continuou Paulinho, tu não gosta é do meu cacete. / (...) – O que que você vê numa branquela, ô Paulinho, perguntei. / – Vejo tudo que uma crioula não tem, disse. Elas têm cabelos esvoaçantes, lindos, pernas lindas, sorrisos com todos os dentes, a pele macia, nariz que não é aquela barraca, mãos que são uma graça. E toda crioula é puta. Puta preta. Fedorenta. / – Então Dona Benedita é puta, Paulinho, perguntei. / –

<sup>8</sup> Notemos que somente a “força” da bateria da escola de samba pode fazer frente à força opressora das esferas do poder, inclusive o poder policial, cujos soldados “invadem o morro e espancam até tirar sangue e dignidade” (VILAÇA, 2002, p. 14).

Num põe minha mãe no meio. (...) Se eu gostasse de preto comprava um falante da telefônica pra minha caxanga. (...) E se eu gostasse de preto andava com urubu embaixo do braço. (...) Mulher branca é como algodão e preta é como carvão.”, p. 11 e 12 / “A favela é como uma perna podre da cidade, uma gangrena (...), um perigo espreitando a cidade pacificada”, p. 14 / “Sento. Penso. Eu sou um fodido. A filha do seu Polovsky se engraçou. Eu sou um preto bonito, ela disse. Tenho olhos claros, verdes, e nariz afilado que minha avó materna, branca, botava pregador de roupa para não correr o perigo de esborrachar”, p. 13); e

f) conclui-se, ironicamente, com o narrador-personagem agindo conforme uma exigência inicial de Ludmila (“Ela disse, pega uma ducha”, p. 15), e repetindo, transvaloradamente, suas palavras. (“Tinha que me lavar direito, me enxugar, pegar jóias, dinheiro e o que tivesse. Mas sem pressa. A noite era nossa” [grifo meu], p. 16). Há, por derradeiro, uma aproximação entre sangue e batismo (“O sangue tingiu a água morna (...) Foi o meu primeiro, único e verdadeiro batismo”, p. 16), num movimento cíclico, retomando as referências iniciais (v. a e b) a cortes e líquidos.

Em uma dimensão maior, a ligação entre sangue e batismo remonta a signos cristãos e a lutas de vários povos, especialmente povos africanos, por sua liberdade política, religiosa e econômica, na busca por autonomia e identidade. Essa busca é, também, a do narrador que, identificando-se com os “gatos pardos”, ou seja, com os “sem identidade”, com os invisíveis do sistema hegemônico mundial, quer ser reconhecido e aceito em sua especificidade étnica e social:

Eu até quis ser branco, loiro, ter um metro e oitenta e dinheiro... (...) Minha mãe é meio branca. Meu pai é preto. Retinto. Nariz de barraca. A filha do seu Polovsky acharia meu pai feio. Ele era bonito. Eu sou bonito. Não sou mulato. Mulato é filho de mula. Eu sou preto. Negro. (p. 13).

E, então, nesse movimento de reconhecer-se e identificar-se com os demais gatos pardos mundo afora, “ouve” a voz, o chamado da Bahia e da “mãe” África:

Eu penso em tudo. Na África também, que eu acho um lugar muito longe. E como vieram de lá os nossos mais velhos, quando eram crianças e lá brincavam, eu acho. (...) § Gostaria de escrever pra minha mãe. (...) Eu quero dizer de mim que estou aqui. Como dizem, exilado. § Um dia eu vou voltar pra Bahia e quero sentir todos os deuses me abraçando, deuses da África. (p. 13-14).

Consciente de sua situação e assumindo, para si, a condição de “ser pensante” (“Eu penso em tudo. (...) Eu penso em tudo. (...) § Sento. Penso.”, p. 13), nosso protagonista, sujeito ao controle de sua vida e de seu corpo por um poder que interfere no seu sangue e no seu sexo<sup>9</sup>, reconhece Ludmila (e sua família, sua classe) como representante desse poder, em contraponto a sua situação de preto e favelado:

ela disse (...) que o nome dela era Ludmila mas que podia chamá-la de Mila. De noite todos os gatos são pardos, pensei. E ficou assim me ganhando no grito (...). E eu sentia o olhar como um punhal das meninas do morro. Eu sinto. § Porque elas não têm os vestidos que as branqueiras têm, não têm os cosméticos, os enfeites, nem casa com azulejo, nem esgoto tem, nem chuveiro, nem água, nem luz às vezes. A favela é como uma perna podre da cidade, uma gangrena, um dormitório que é uma doença, um perigo espreitando a cidade pacificada com suas vitrines, seus anúncios, seus edifícios e apês, seu cheiro de limpeza, com sua solidez de cimento, seus soldados violentos que invadem o morro e espancam até tirar sangue e dignidade. Mila é a cidade em sua parte mais rica. [grifos meus] (p. 14).

Destarte, apresentando suas razões, demonstra sentir-se aviltado com a “invasão” da escola de samba, seu espaço social, por seu Polovsky (o pai de Ludmila), sua mulher e sua filha, com propósitos interesseiros, conforme podemos averiguar no trecho abaixo e, especialmente, no emprego distinto das palavras história e estória:

---

<sup>9</sup> “O homem moderno é um animal, em cuja política sua vida de ser vivo está em questão”. V. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de M. T. da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 134.

Toda esta história começou quando o seu Polovsky resolveu ser presidente da escola de samba. (...) Sempre levava a filha para os ensaios e vez por outra a mulher dele também. Ela [Ludmila] gostou mesmo é do meu repinique. Essa estória de presidente da escola de samba dava muitos votos para o seu Polovsky. A filha dele ficava lá pisoteando o samba. [grifos meus] (p. 13).

Identificada, assim, como representante desse poder que “se exerce através da sexualidade [mas] não se dirige especificamente a esse elemento do real que é o sexo”<sup>10</sup>, antes, aos “fatores [ou fins] de segregação e de hierarquização social, (...) garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia”<sup>11</sup>, numa reinversão da ordem das coisas, Ludmila, cujo nome, curiosamente, significa “amor ao povo”<sup>12</sup>, morre pelas próprias armas: sexo e sangue<sup>13</sup>.

O ódio do narrador-personagem, descarregado, em “revanche”, contra Ludmila, deriva também de atitudes provenientes de esferas menores, reprodutoras da(s) ideologia(s) do poder – os grupos de convivência social e a família, por exemplo –, que, agindo violentamente, procuram ser fiéis àquilo que é tido como desejável ou bom: é o caso, no conto, a) da preferência dos amigos do narrador pelas mulheres brancas (preferência, note-se, defendida com inúmeros argumentos preconceituosos, que agridem sua própria identidade étnica) e b) da preocupação de sua avó materna em lhe pregar o nariz com pregador de roupas, para evitar que “esborrachasse”, num ato duplamente violento. O assassinato de Ludmila, mimetizado no fim do conto pela constante repetição do fonema /g/, consoante oclusiva velar sonora, retoma então todas as violências de uma sociedade que, muito antes da época contemporânea, tenta transformar os corpos e a vida em

<sup>10</sup> FOUCAULT, 1988, p. 142.

<sup>11</sup> Idem, p. 133.

<sup>12</sup> GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Nomes e sobrenomes*: dicionário etimológico. 4. ed. São Paulo: AM Edições, 1994, p. 219.

<sup>13</sup> Compreendemos, certamente, que o sentido de “sangue” empregado por Foucault é outro; todavia, resolvemos aproximar os significados de sangue (aliança familiar e líquido vermelho, viscoso, que circula nas artérias e veias bombeado pelo coração, transportando gases, nutrientes), pois têm em comum a função de manutenção do organismo.

instrumentos da manutenção do poder. Nosso narrador-personagem, rebelando-se contra sua “coisificação” – como objeto de prazer – por Ludmila e sua classe, seu grupo, e entendendo “a importância assumida pelo sexo como foco de disputa política” e negando o acesso “à vida do corpo e à vida da espécie”<sup>14</sup> que, doando-se como objeto, possibilitaria, transforma a noite da submissão na sua noite, criando para si uma identidade: deixando de ser um mero gato, pardo, batiza-se.

O poder contra o qual nosso narrador se insurge, na condição de sujeito à margem, de célula da perna podre, de perigo que espreita a cidade sólida e pacificada, de ser que (se) pensa e que procura afirmar a própria identidade, revertendo as armas de submissão – sexo e sangue – em estratégias de luta, é plural, não é uno: “a ‘inocência’ moderna fala do poder como se ele fosse um (...); [no entanto,] o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado (...) [mas] até mesmo nos impulsos libertadores que tentam contestá-lo”<sup>15</sup>. Justamente porque esse poder é múltiplo e, mais, porque só permite àqueles que se revoltam contra ele, poder ou poderes, lutar com as armas pelas quais são submetidos – discursos –, é que ele se recria, se reinventa, se perpetua. Esse poder perpassa todos os mecanismos históricos, políticos e mesmo literários: esse poder é a linguagem – feita, ou não, conto “ambientado em solo social capixaba” –, ou, com Barthes,

o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua extensão obrigatória: a língua; (...) a linguagem é uma legislação, a língua é seu código (...); por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada (...).

Para que nosso narrador possa nos contar de sua submissão, sua luta e seu

<sup>14</sup> FOUCAULT, 1988, p. 137.

<sup>15</sup> BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 10.

batismo, ainda que buscando a emancipação, tem que se/nos sujeitar à língua, àquilo que nos é comum – nós, na cidade pacificada, e ele, no dormitório-doença: a linguagem. E aí, do lado de cá ou do lado de lá, somos obrigados a ouvir, nem tão longe assim, o ronronar felino dos signos: “em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua”<sup>16</sup>. E é por isso que a gente tenta dar, sempre somente Tateando, uma identidade aos gatos pardos.

### Referências bibliográficas

RIBEIRO, Francisco Aurelio (Org.). *A árvore das palavras*. Adilson Vilaça – vida e obra. Seleção, notícia biográfica e estudo crítico por Francisco Aurelio Ribeiro. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 1999. (Coleção Roberto Almada, v. 4).

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de M. T. da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Nomes e sobrenomes*: dicionário etimológico. 4. ed. São Paulo: AM, 1994.

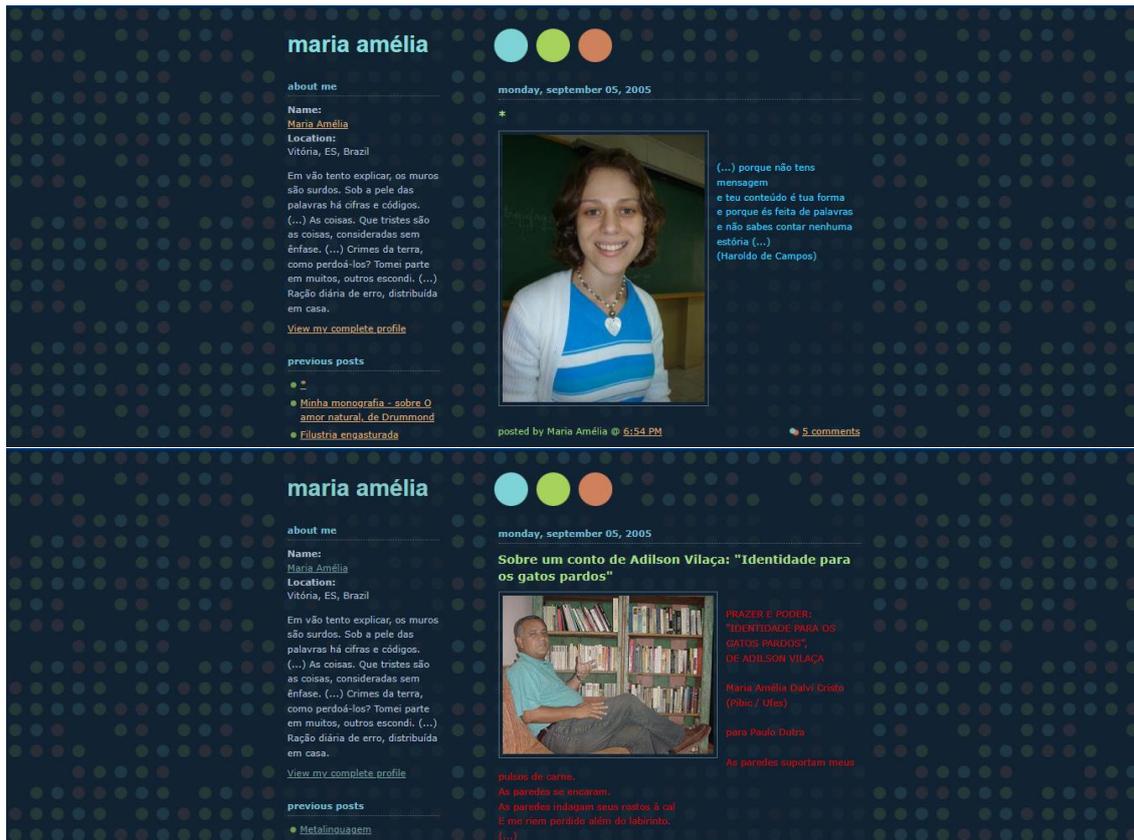
SÉCULO diário. Vitória, 17 out. 2001. Disponível em: <[http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2002/mes\\_10/18/caderno2/17\\_10\\_01.htm](http://www.seculodiario.com.br/arquivo/2002/mes_10/18/caderno2/17_10_01.htm)>. Acesso em: 18 out. 2004.

VILAÇA, Adilson. *A possível fuga de Ana dos Arcos*. Vitória: FCAA/Ufes, 1984.

VILAÇA, Adilson. *Identidade para os gatos pardos*: contos afro-brasileiros. Vitória: Textus, 2002.

---

<sup>16</sup> BARTHES, 2002, p. 15.



Print da página eletrônica em que foi publicado originalmente o artigo de Maria Amélia Dalvi em seu blog, em 2005, e capa do *Bravos companheiros e fantasmas I*, onde o texto foi impresso em 2006.

