COLEÇÃO AFRICA BRASIL

Ebook 9

Literatura afro-brasileira e africana

Organizadores:

Elio Ferreira de Souza

Assunção de Maria Sousa e Silva

Feliciano José Bezerra Filho

Margareth Torres de Alencar Costa

Raimunda Celestina Mendes da Silva

Sebastião Alves Teixeira Lopes

Volume 9

UESPI

NEPA Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro - UESPI

FUESPI Fundação Universidade Estadual do Piauí

Volume

9

Organizador da
Coleção ÁFRICA BRASIL

Elio Ferreira de Souza

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS AFRO – NEPA

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA

Organizadores:
Elio Ferreira de Souza
Assunção de Maria Sousa e Silva
Feliciano José Bezerra Filho
Margareth Torres de Alencar Costa
Raimunda Celestina Mendes da Silva
Sebastião Alves Teixeira Lopes

FUESPI
TERESINA
2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI

Governador do Estado do Piauí
Welington Dias

Secretária de Educação do Estado do Piauí
Rejane Dias

Reitor
Nouga Cardoso Batista

Vice-Reitor
Evandro Alberto de Sousa

Pró-Reitor de Ensino de Graduação
Pedro Antônio Soares Júnior

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação
Bárbara Olímpio Ramos de Melo

Pró-Reitor de Extensão, Assuntos Estudantis e Comunitário
Maria da Cruz Soares da Cunha Laurentino

Pró-Reitor de Administração e Recursos Humanos
Geraldo Eduardo da Luz Júnior

Pró-Reitor de Planejamento e Finanças
Raimundo Isídio de Sousa

Diretor do Centro de Ciências Humanas e Letras
Omar Mario Albornoz

Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras
Feliciano José Bezerra Filho

Coordenador de Letras Português
Lucirene da Silva Carvalho

Coordenador de Letras Espanhol
Josinaldo Oliveira dos Santos

Coordenadora de Letras Inglês
Francisca Maria da Conceição Oliveira

PARFOR – Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica
Profª Msc Elilian Basílio e Silva

Núcleo de Educação a Distância - NEAD
Franklin Oliveira Silva

Líder do Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro – NEPA
Elio Ferreira de Souza

Líder do Núcleo de Estudos Hispânicos
Margareth Torres de Alencar Costa

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro - NEPA/UESPI
Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI
Núcleo de Estudos Hispânicos da UESPI

Comissão Científica

Alcione Correa Alves - UFPI
Assunção de Maria Sousa e Silva - UESPI
Bas'ilele Malomalo - UNILAB/CE
Carlos Benedito R. da Silva - UFMA
Derivaldo dos Santos - UFRN
Denise Maria Botelho - UFRPE
Elio Ferreira de Souza - UESPI
Francisco Antonio de Vasconcelos - UESPI
Francis Musa Boakari - UFPI
Franklin Oliveira Silva - UESPI
Iraneide Soares da Silva - UESPI
Kabengele Munanga - USP
Lucineide Barros Medeiros - UESPI
Maria Nazareth Soares Fonseca - PUC/MG
Rosilda Alves Bezerra - UEPB
Savio Roberto Fonseca de Freitas - URPE
Sebastião Alves Teixeira Lopes - UFPI
Tania Maria de Araújo Lima - UFRN
Túlio Henrique Pereira – UFPI

Revisão Ortográfca (Português)

Profa. Dra. Maria do Socorro Rios Magalhães
Prof. Dr. Pedro Rodrigues Magalhães Neto
Prof. Msc. Raimundo Silvino do Carmo Filho

Revisão Final
Profa. Dra. Assunção de Maria Sousa e Silva
Prof. Dr. Elio Ferreira de Souza
Profa. Dra. Iraneide Soares da Silva

Editoração Eletrônica
Francisco Coelho Filho

Capa
Paulo Moura / Irmão de Criação

Editor da Coleção África Brasil
Elio Ferreira de Souza

Os autores são responsáveis pela boa origem e autenticidade dos trabalhos enviados.

FICHA CATALOGRÁFICA

L775 Literatura afro-brasileira e africana / organizadores, Elio Ferreira de Souza, et. al. - Teresina : FUESPI, 2018. 782 p. - (Coleção Àfrica Brasil ; v. 9)

Apoio: Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro/NEPA.

ISBN Coleção: 978-85-509-0194-7
ISBN Volume: 978-85-8320-225-7

Literatura afro-brasileira – estudo e ensino. 2. Negritude (Movimento literário). 3. Negros na literatura. 4. Negros – Identidade racial. I. Souza, Elio Ferreira de. II. Silva, Assunção de Maria Sousa e. III. Bezerra Filho, Feliciano José. IV. Costa, Margareth Torres de Alencar. V. Silva, Raimunda Celestina Mendes da. VI. Lopes, Sebastião Alves Teixeira.

CDD: 372.8981

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Universidade Estadual do Piauí – UESPI
Débora Araújo Machado Teixeira (Bibliotecária) – CRB3/1075

Apresentação

O **África Brasil – UESPI** tem se consolidado como um dos maiores eventos no campo das reflexões e discussões quanto às literaturas de autorias afro-brasileiras, africanas e indígenas. Interligando eixos, sob a tríade: cultura, identidade e educação, na perspectiva de redimensionar visões limitadoras quanto à realidade dos povos subalternizados, pesquisadores, professores, estudantes, militantes dos movimentos sociais participaram, nos dias 22 a 24 de novembro de 2017, na Universidade Estadual do Piauí, de momentos de trocas e aprofundamento de saberes importantes para a construção de epistemologias que descentralizam configurações histórico-sociais e discursos cristalizados, direcionando o pensar a outra dimensão teórico-reflexiva, em que os sujeitos afro-brasileiros, africanos e indígenas sejam propulsores de novas formas de ação, teorização, relacionando e entrecruzando conhecimentos, no sentido de fazer ascender novos imaginários críticos.

Desse modo, a **Coleção África Brasil**, E-book, nº 9 traz o resultado de estudos e pesquisas nos trabalhos apresentados. Temos, neste livro, cerca de sessenta artigos de pesquisadores, professores e estudantes de graduação e pós-graduação das mais variadas universidades do Brasil, abordando diferentes visões teóricas e críticas que, no geral, respondem e/ou ampliam percepções por sob três enfoques: estudos críticos sobre identidade, memória e ensino; literaturas africanas de língua portuguesa, inglesa e reflexões conceituais que embasam o pensamento social sobre os sujeitos negros e as relações étnico-culturais. Sem esquecer de que também há trabalhos que distam das questões até então pontuadas, contudo evidenciam a relação da literatura e outras artes, com a música, no trato com a temática do sertão que está intrinsecamente relacionada a realidades dos segmentos em tela.

Estruturalmente, este livro se constitui de cinco capítulos. O primeiro, intitulado **Literatura afro-brasileira: teatro da Negritude Brasileira, identidade cultural e ensino**, traz artigos cujas reflexões propõem olhares analíticos sobre a crítica literária afro-brasileira e autores de ontem e de hoje que vêm consolidando essa vertente literária brasileira. Nele encontramos textos que enfocam pontos de vistas sobre a produção de Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis, Lima Barreto, Júlio Romão, Oswaldo de Camargo, Conceição Evaristo, Geni Guimarães, Domingos Fonseca, João da Silva, além de reflexões sobre literatura infantil, feminismo descolonial, cordel e variados outros aprofundamentos sobre as produções literárias afro-brasileiras no ensino.

Sob a perspectiva de entrecruzar conhecimentos, embasados no fluxo e refluxo diaspóricos, o segundo capítulo, nomeado **Literaturas afrodescendentes das Américas de língua espanhola, francesa e inglesa**, constitui-se de artigos que contemplam discussões esclarecedoras quanto às produções de autores (as) como Toni Morisson, Patrick Chamoiseau, Virginia Brindis de Salas, Horácio Quiroga e outros. Noutra ponta da encruzilhada, em que vozes ressoam de além-mares e aqui aportam, o terceiro e quarto capítulos nos legam artigos que evidenciam vozes literárias africanas de língua portuguesa e inglesa, respectivamente. Nesse espaço de reflexão, os trabalhos discorrem sobre escritos de Tânia Tomé, Pepetela, Mia Couto, Luís Bernardo Honwana, Odete Semedo, Paula Tavares, Ondjaki, Conceição Lima, Luandino Vieira, Ungulani Ba Ka Khosa, alternando com outros que trazem visões de mundo no cenário diaspórico inglês, como Chimamanda Nogozi Adichie, Chinua Achebe, Emmanuel Boundzéki Dongala. Dois capítulos que proporcionam análises vigorosas em diálogo com a crítica literária, na perspectiva de abrir outros legues de discussão quanto aos feitos e efeitos do colonialismo no continente africano e as novas formas de compreensão sobre a realidade que rompe as fronteiras territoriais na pós-colonialidade.

Por fim, este E-book nº 9 apresenta o quinto capítulo, **Negrismo, representação do negro e do indígena na obra de autores brancos: ficção e música**, como espaço de reflexão sobre elementos conceituais pelos quais repercutem problematizações e questionamentos sobre vivências e experiências da pessoa negra e indígena no contexto de produções de autores canonizados, não negros ou não indígenas. Neste sentido, o (a) leitor (a) encontra artigos que tratam do heroísmo negro ou indígena, sob o viés de representação negrista e/ou indianista.

Diante das diversas e diferentes visões que este e-book aborda, resta-nos deixar com o(a) leitor(a) janelas abertas para suas próprias conclusões com o desejo de que o que agora lhe entregamos tenha a medida da medida do oco da flecha.

Axé para todos e todas!

A Comissão Organizadora

Sumário

CAPÍTULO 1

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: teatro da Negritude Brasileira, identidade cultural e ensino

O OLHAR DA CRÍTICA AFRO-BRASILEIRA: TRÊS MOMENTOS 4
Maria Nazareth Soares Fonseca

JÚLIO ROMÃO DA SILVA, DO AMPARO Á GLÓRIA 13
Ací Campelo

PARA ESCREVER UMA BIOGRAFIA DE JÚLIO ROMÃO DA SILVA 20
Alcebíades Costa Filho

***A MENSAGEM DO SALMO*: o teatro afro-brasileiro de Júlio Romão da Silva, o *griot* transplantado para a Negritude nos tempos da ditadura do governo militar no Brasil** 26
Elio Ferreira de Souza

CULTURA E IDENTIDADE EM "AMÉRICA NEGRA", DE ELIO FERREIRA 41
Enéias Napoleão Araújo Brasil

O TEXTO LITERÁRIO COMO LUGAR DE MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA AFRODESCENDENTE: UM ESTUDO SOBRE *BECOS DA MEMÓRIA* 57
Fabiana dos Santos Sousa

MESTRE CAMISA JOGA COM AS PALAVRAS NA ESCREVIVÊNCIA DA CAPOEIRA 71
Francílio Benício Santos de Moraes Trindade

A PRESENÇA DA CRIANÇA NEGRA NO CONTO *O CASO DA VARA*, DE MACHADO DE ASSIS 79
Hanna Stephanie Mota Damasceno
Feliciano José Bezerra Filho

CRIOULIZAÇÃO E AFRODESCENDÊNCIA NA POESIA DE SOSÍGENES COSTA, À LUZ DA TEORIA DE EDOUARD GLISSANT 90
Heráclito Júlio Carvalho dos Santos
Raimunda Celestina Mendes da Silva

ATITUDES POLÍTICAS NA LITERATURA NEGRA BRASILEIRA 99
Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho

RELAÇÕES SOCIAIS DO BRASIL: DO COMÉRCIO ESCRAVISTA DO SÉCULO XVIII AO COMÉRCIO SOLIDÁRIO DO SÉCULO XXI 116
João Batista Romualdo Alves

ENTRE CONTOS AFRICANOS E AFRO-BRASILEIROS: A EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS A PARTIR DE UM REPERTÓRIO AFROCENTRADO 122
Juliana do Nascimento Correia

MEMÓRIAS NO BECO: ENUNCIAÇÃO, REMINISCÊNCIA E IDENTIDADE EM *BECOS DA MEMÓRIA*, CONCEIÇÃO EVARISTO 138
Lucélia de Sousa Almeida

A IMPORTÂNCIA DO MEDIADOR/CONTADOR DE HISTÓRIAS NA RECEPÇÃO DE NARRATIVAS COM A PRESENÇA DE ELEMENTOS DA CULTURA AFRICANA 148
Márcia Evelim de Carvalho

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA PERSONAGEM GENI EM *A COR DA TERNURA* DE GENI GUIMARÃES 159
Márcia Rios da Costa
Algemira de Macedo Mendes

LITERATURA E ENSINO DE HISTÓRIA: UMA ANÁLISE DA ESCRAVIDÃO A PARTIR DO CONTO "PAI CONTRA MÃE" DE MACHADO DE ASSIS 170
Márcio Douglas de Carvalho e Silva
Davi Benvindo de Oliveira

MEMÓRIA E CULTURA UMA LEITURA DA OBRA *QUANDO A ESCRAVA ESPERANÇA GARCIA ESCREVEU UMA CARTA*, DE SONIA ROSA 182
Maria Daíse de Oliveira Cardoso

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA EM SALA DE AULA: questões identitárias no conto *incidente na raiz*, de Cuti 192
Maria Suely de Oliveira Lopes

POESIA ORAL E IDENTIDADE NEGRA - A RESISTÊNCIA NOS VERSOS DE DOMINGOS FONSECA 202
Marli Maria Veloso
Elio Ferreira de Souza

ANÁLISE DA RESISTÊNCIA DOS POVOS AFRICANOS DESCRITAS NO CORDEL *A TRISTE SINA DO LADRÃO DE DIAMANTES*, DE JOÃO DA SILVA 216
Mikeias Cardoso dos Santos
Maria do Socorro Carvalho

“O QUE VOCÊ ACHA DESSA PESSOA?”: O USO DA LITERATURA INFANTIL NO PROCESSO DE (RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE CRIANÇAS NEGRAS 227

Missilene Maria Silva Costa

Denise Botelho

A VINGANÇA DE CLARA DOS ANJOS: REPRESENTAÇÃO E DIÁLOGO ENTRE ESMERALDA RIBEIRO E LIMA BARRETO 241

Mônica Cardoso Silva

ESTÉTICA DA DISSIMULAÇÃO: A ESTÉTICA PERIFÉRICA DE MACHADO DE ASSIS 250

Natalino da Silva de Oliveira

“ESCREVER É SANGRAR”: REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E IDENTIDADE EM "OLHOS D'ÁGUA" DE CONCEIÇÃO EVARISTO 262

Natalino da Silva de Oliveira

APORTES DE UMA METODOLOGIA ATIVA PARA O ENSINO DE LÍNGUA E LITERATURA NA UESPI 275

Osalda Maria Pessoa

OSWALDO DE CAMARGO: o poeta da crise 296

Raimundo Silvino do Carmo Filho

A PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL SOB O OLHAR FEMININO PRESENTE NO ROMANCE *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO 305

Sley Micaely Santos da Silva

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: UMA PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINAR DE INCLUSÃO EDUCACIONAL 313

Suzana Teixeira de Queiroz

Denise Botelho

MANDINGAS DA MULATA VELHA NA CIDADE NOVA: a liderança da mulher negra na construção sociocultural brasileira e o feminismo descolonial 326

Viviane Carvalho Lopes

O SER MULHER NEGRA EM *HISTÓRIAS DE LEVES ENGANOS E PARECENÇAS*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO 345

Wilany Alves Barros do Carmo

Elio Ferreira de Souza

CAPÍTULO 2

LITERATURA AFRODESCENDENTE DAS AMÉRICAS EM LÍNGUAS ESPANHOLA, FRANCESA E INGLESA

ÉCRIRE EN PAYS DOMINÉ E A POÉTICA PIERRE MONDE, DE PATRICK CHAMOISEAU 359
Ariane da Mota Cavalcanti

A IDENTIDADE DAS PERSONAGENS NEGRAS EM _O OLHO MAIS AZUL_, DE TONI MORRISON 377
Alicia Dandara Tavares de Sousa Santos
Elio Ferreira de Souza

VOZES LITERÁRIAS SOB(RE) A PELE DOS TAMBORES 389
Fabiana da Silva Campos dos Santos

O LUGAR DE ENUNCIAÇÃO DE RESISTÊNCIA AFROURUGUAIA EM _PREGÓN DE MARIMORENA_, DE VIRGINIA BRINDIS DE SALAS 398
Juliana de Andrade Marreiros
Alcione Correa Alves

EL CRIOLLISMO EN EL CUENTO _LA GALLINA DEGOLLADA_, DE HORÁCIO QUIROGA 411
Karolyne de Moura Silva
Margareth Torres de Alencar Costa

CAPÍTULO 3

LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA

MOÇAMBICANIDADE MUSICAL NA LÍRICA DE LICA SEBASTIÃO E TÂNIA TOMÉ: IDENTIDADE E GÊNERO 428
Rosilda Alves Bezerra
Carlos Alberto de Negreiro

MAYOMBE: A BUSCA POR UMA IDENTIDADE NEGADA OU DISTORCIDA ... 441
Ariany Castro da Silva

IDENTIDADES FRATURADAS OU UMA LEITURA DE OPRESSÃO EM *"O PROCESSO"* E EM *"CAMPO DE TRÂNSITO"* 457
Carlos Vinícius Teixeira Palhares

A REPRESENTAÇÃO DA GUERRA CIVIL MOÇAMBICANA EM *TERRA SONÂMBULA* 465
Daniela de Sousa Araújo
João Philippe Lima

***TRIBUNAL DE ORDÁLIO EM UALALAPI* (1987), DE UNGULANI BA KA KHOSA** 477
Denise Rocha

A TEMPORALIDADE DO PRESENTE DA NAÇÃO EM *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO*, DE MIA COUTO 485
Eliana Pereira de Carvalho

O ESPAÇO COMO PROJEÇÃO PSICOLÓGICA DO PERSONAGEM EM *"O DIA EM QUE EXPLODIU MABATA-BATA"*, DE MIA COUTO 502
Georgea Vale de Queiroz Siqueira
Alexandre Volta Andrade Nascimento Júnior

ENTRE CONTOS AFRICANOS E AFRO-BRASILEIROS: A EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS A PARTIR DE UM REPERTÓRIO AFROCENTRADO 510
Juliana do Nascimento Correia

O SUJEITO PÓS-MODERNO E A IDENTIDADE CULTURAL NA OBRA *JESUSALÉM*, DE MIA COUTO 526
Keiliane da Silva Araújo Carvalho

"NÓS MATAMOS O CÃO-TINHOSO": AS RELAÇÕES MÍMICAS E AMBIVALENTES NA TEXTUALIDADE DE LUÍS BERNARDO HONWANA 541
Leonardo Mendes Gonçalves

DO FRAGMENTO À TOTALIDADE: A CONSTRUÇÃO DA URBE/NAÇÃO NA NARRATIVA ONDJAKIANA 552
Leonardo Mendes Gonçalves

A "FALESCRITA" DE ODETE SEMEDO.....565
Lílian Paula Serra e Deus

O LAGO DA LUA: REINSCREVENDO O PAPEL FEMININO NA TRADIÇÃO..... 581
Michel Augusto Carvalho da Silva
Elio Ferreira de Souza

ESPAÇOS MNEMÔNICOS DE VIDAS REVISITADAS: FICÇÃO, REALIDADE E IRONIA.....594
Roberta Maria Ferreira Alves

AFROLIC- ASSOCIAÇÃO DE ESTUDOS CULTURAIS E LITERÁRIOS AFRICANOS: UM POUCO DAS TRAVESSIAS PERCORRIDAS..... 606
Sávio Roberto Fonseca de Freitas

O ARQUIPÉLAGO QUE VEIO DO MAR..... 612
Tânia Lima

TRADIÇÃO AFRICANA: MARIANINHO E AS MÚLTIPLAS VOZES EM *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA* DE MIA COUTO 628
Tereza D'Avila Ferreira

SEGREGAÇÃO RACIAL E RESGATE DA MEMÓRIA SÃO TEMAS EXISTENTES NA OBRA *A CIDADE E A INFÂNCIA*, DE LUANDINO VIEIRA..... 639
Valdéres Bilhas Vazarin

CAPÍTULO 4

LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA INGLESA

MARCAS DO REAL EM *A FLECHA DE DEUS* DE CHINUA ACHEBE 650
Gabriela da Paz Araújo
Rosilda Alves Bezerra

CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE – NARRATIVAS QUE ROMPEM COM AS FRONTEIRAS DA IDENTIDADE..... 660
Ana Claudia Oliveira Neri Alves
Algemira de Macedo Mendes

DESCOLONIZAÇÃO E MELANCOLIA EM "UM FÚSIL NA MÃO, UM POEMA NO BOLSO" DE EMMANUEL B. DONGALA 673
Gisele Pimentel Martins

O INDIVIDUAL E O COLETIVO EM *UM GRÃO DE TRIGO*: RELEITURA DO PASSADO COM VISTAS AO FUTURO 684
Maria Carolina Morais

A ÁFRICA DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE EM *A COISA À VOLTA DO TEU PESCOÇO* 703
Tatiane Silva Morais
Algemira Macedo Mendes

CAPÍTULO 5

NEGRISMO, REPRESENTAÇÃO DO NEGRO E DO INDÍGENA NA OBRA DE AUTORES BRANCOS: ficção e música

MANDU LADINO E AS POLÍTICAS INDIGENISTAS APLICADAS PELA COROA PORTUGUESA E A SIMULAÇÃO DE GUERRAS JUSTAS INCENTIVADAS POR GOVERNADORES NO PIAUÍ 713

Maria Clizalda Vitório

Sebastião Alves Teixeira Lopes

O SERTÃO PROFUNDO DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO SOB PERSPECTIVA TENSIVA 729

Caio César Viana de Almeida

Feliciano José Bezerra Filho

JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA E O CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO: ÊXITO E CONSAGRAÇÃO COM A BAGACEIRA 743

Joseane Mendes Ferreira

Cristianne Silva Araújo Dias

OS TAMBORES DE SÃO LUÍS, DE JOSUÉ MONTELLO, ENQUANTO CRITÍCA SOCIOLÓGICA ATRAVÉS DO HERÓI PROBLEMÁTICO, DAMIÃO 754

Larissa Rejane Silva Brito

CAPÍTULO 1

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: teatro da Negritude Brasileira, identidade cultural e ensino

MARIA NAZARETH SOARES FONSECA
ACÍ CAMPELO
ALCEBÍADES COSTA FILHO
ELIO FERREIRA DE SOUZA
ENÉIAS NAPOLEÃO ARAÚJO BRASIL
FABIANA DOS SANTOS SOUSA
FRANCÍLIO BENÍCIO SANTOS DE MORAES TRINDADE
HANNA STEPHANIE MOTA DAMASCENO
HERÁCLITO JÚLIO CARVALHO DOS SANTOS
JÉSSICA CATHARINE BARBOSA DE CARVALHO
JOÃO BATISTA ROMUALDO ALVES
JULIANA DO NASCIMENTO CORREIA
LUCÉLIA DE SOUSA ALMEIDA
MÁRCIA EVELIM DE CARVALHO
MÁRCIA RIOS DA COSTA
MÁRCIO DOUGLAS DE CARVALHO E SILVA
MARIA DAÍSE DE OLIVEIRA CARDOSO
MARLI MARIA VELOSO
MIKEIAS CARDOSO DOS SANTOS
MISSILENE MARIA SILVA COSTA
MÔNICA CARDOSO SILVA
NATALINO DA SILVA DE OLIVEIRA
OSALDA MARIA PESSOA
RAIMUNDO SILVINO DO CARMO FILHO
SLEY MICAELY SANTOS DA SILVA
SUZANA TEIXEIRA DE QUEIROZ
VIVIANE CARVALHO LOPES
WILANY ALVES BARROS DO CARMO

O OLHAR DA CRÍTICA AFRO-BRASILEIRA: TRÊS MOMENTOS

Maria Nazareth Soares Fonseca [1]

Em artigo publicado no número 31 da revista *Estudos Brasileiros de Literatura Brasileira Contemporânea*[2], Eduardo de Assis Duarte aborda a necessidade de serem destacadas as características específicas da produção literária afro-brasileira. Ao considerar essa produção literária, o crítico pergunta: o que torna a escrita afro-brasileira distinta do acervo das letras nacionais? Que elementos diferenciam essa produção literária da literatura canônica, conferindo a ela uma especificidade? Tentando responder às questões, Duarte aponta cinco características que poderiam ser pensadas como inerentes ao "pertencimento de um texto à Literatura afro-brasileira", a saber: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público. Questão semelhante é posta por Zilá Bernd no texto de apresentação da segunda edição da *Antologia de Poesia afro-brasileira* publicada em 2011. Nesse texto, Bernd considera algumas especificidades que, segundo ela, poderiam constituir uma singularidade da poesia negra ou afro-brasileira: temática, ponto de vista, linguagem e imaginário.

Duarte e Bernd destacam características da produção literária afro-brasileira expressas nos gêneros poema, romance, crônica e em propostas cênicas em que as representações de si e da população majoritariamente constituída de descendentes de escravizados africanos motivam escritores e escritoras negros/negras a produzirem uma escrita altamente criativa. São características dessa escrita a apropriação de recursos próprios à

[1] PUCMinas/UFMG/CNPq

[2] O artigo está divulgado no Literafro da UFMG. Ver: www.letras.ufmg.br/literafro

discursividade literária como ritmo, modalidades de tons e recursos sintático-semânticos que se acentuam na configuração literária afro-brasileira. Ao proporem a vigência de elementos configuradores dessa literatura, Duarte e Bernd procuram responder a questões postas sobre produções literárias que abordam, de forma intencional, temas relacionados às experiências e memórias dos descendentes de escravizados africanos, no Brasil, mas também discutem o modo como tais temas são elaborados no campo da literatura, assumindo, ao mesmo tempo, "interesses estéticos e compromissos políticos" (DUKE, Dawn, 2016, p. 14).

As considerações sobre uma possível especificidade de textos produzidos por escritores e escritoras que se inspiram na memória legada pelos africanos e seus descendentes, no Brasil, bem como em experiências vividas pelos(as) descendentes de africanos nem sempre conseguem explicitar, no entanto, o que Zilá Bernd considerou como expressão característica de uma "consciência negra" (1992, p. 11). As reflexões de Bernd dirigiam-se, ao serem enunciadas, à discursividade poética por ela analisada em *Poesia negra brasileira - Antologia*, de 1992. Porém, ao ser deslocada para a produção de textos críticos, a expressão "consciência negra" passa a ser considerada a partir de questões relacionadas à recepção dos textos produzidos por escritores e escritoras afro-brasileiros(as) ou negros(as), instigando a que se pense também em elementos configuradores de olhares críticos direcionados aos textos. A partir dessa questão, poder-se-ia indagar se haveria um olhar mais apto a ler a produção literária que vem, ao longo dos anos, sendo nomeada como negra, afro-brasileira, afrodescendente e até negro-brasileira[3]? Poder-se-ia pensar, na esteira do que afirmam Bernd e Duarte e vários outros que existe uma especificidade crítica voltada ao estudo de textos produzidos por escritoras/escritores negras/negros, afro-brasileiros/afro-brasileiras? Que critérios poderiam ser considerados como próprios de um olhar que se volta à abordagem de textos da literatura afro-brasileira, designação tão questionada, mas aceita, inclusive, pelos organizadores dos *Cadernos Negros*[4], desde a sua criação?

[3] É interessante que a expressão literatura afro-brasileira é assumida, inclusive, pelos *Cadernos Negros,* desde o seu primeiro número. Logo, as expressões negro(as), afrobrasileiros(as), afrodescendentes circulam, não apenas para nomear a identidade do escritor e da escritora, mas, principalmente, para nomear a produção literária de sua autoria.

[4] Nenhum desses nomes é aceito, no Brasil, sem críticas e/ou polêmicas. Muitos estudiosos, escritores e escritoras procuram explicar a propriedade dos conceitos a partir, é claro, de seus pontos de vista, sem impedir que a produção literária de autoria negra, afro-brasileira,

Porque a produção literária de autoria negra, afro-brasileira, afrodescendente vem sendo mais estudada no meio acadêmico, assumindo posicionamentos de críticos e estudiosos dessas feições literárias, este texto, embora não entre na discussão sobre qual termo ou expressão melhor designaria a produção literária de escritores e escritoras negros, negras, afro-brasileiros, afro-brasileiras, abordará três obras críticas brasileiras consideradas fundamentais para o conhecimento de tendências e textos produzidos no segmento que vem sendo nomeado, preferencialmente, de afro-brasileiro. As três obras selecionadas definem, em seu projeto, critérios norteadores da abordagem de textos produzidos a partir de experiências e vivências da população afro-brasileira, assumindo-as no espaço da literatura.

É pertinente salientar que este texto não pretende afirmar que as obras selecionadas sejam as mais importantes no âmbito da crítica afro-brasileira. Considera-as fundamentais particularmente porque têm um projeto que destaca os objetivos da publicação e os processos de seleção dos textos e das obras abordados. Além disso, as obras trabalham com um *corpus* literário amplo e com uma parcela significativa de autores e autoras, oferecendo a professores de literatura e estudiosos um vasto material de investigação e análise.

A primeira obra considerada é *Poesia negra brasileira* - antologia, organizada por Zilá Bernd e publicada, em primeira versão, em 1992, e, em versão atualizada e mais abrangente, inclusive, com alteração do título, em 2011. Desde a sua primeira edição, em 1992, a antologia organizada por Zilá Bernd tem sido referência obrigatória nos estudos voltados à poesia brasileira caracterizada "pela emergência de um eu enunciador que se assume como negro, identificando-se com a preservação do patrimônio cultural de origem africana" (BERND, 2011, p. 20). Bernd destaca, nos poemas selecionados para as duas versões da Antologia, uma conscientização sobre ser negro numa cultura/sociedade que pouco valorizou/valoriza a produção literária que se atém a temas e situações da população afrodescendente. Com essa intenção,

---

afrodescendente continue a ser nomeada por expressões como literatura afrodescendente, literatura afro-brasileira, literatura negra, literatura negro-brasileira. Sobre a discussão dos diferentes conceitos, no âmbito da crítica literária, ver, dentro outros, o artigo de Conceição Evaristo "Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira" (2010), Os artigos de Maria Nazareth Soares Fonseca (2010/2011), o texto de apresentação da *Antologia de Poesia Afro-Brasileira*, de Zilá Bernd (2011), os artigos "Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra" (2011) e "Por um conceito de literatura afro-brasileira", de Eduardo Assis Duarte (2014) e o livro do escritor Cuti, *Literatura negro-brasileira*, publicado em 2010.

a antologia, em suas versões, procura acompanhar "a construção de uma identidade negra expressa através do discurso poético" (BERND, 1992, 11), e "a representatividade dos poemas em termos de resgate da memória coletiva, da afirmação identitária e de seu valor estético" (BERND, 2011, p. 20). Como afirma Duarte, no prefácio da *Antologia de poesia afro-brasileira* - 150 anos de consciência negra no Brasil (2011), segunda edição da antologia *Poesia negra brasileira (1992)*, a importância do livro se destaca, sobretudo, para os pesquisadores mais jovens, porque propicia acessar a "força expressiva do verso e da energia infinda do poema afro-brasileiro, com seu leque sempre aberto de sentidos" (DUARTE, 2011, p. IX).

Nas duas versões, o material poético é distribuído em "Período pré-abolicionista" e "Período pós-abolicionista", sendo acrescentados, na edição de 2011, os subtítulos: "O limiar da consciência" e "O ressoar dos tantãs". Na mesma edição, o período contemporâneo é visto a partir de subtítulos que agrupam temas identificadores como em: "A consciência resistente", "A consciência dilacerada" e "A consciência trágica", presentes na edição de 1992, sendo a esses acrescentados dois novos subtítulos: "A poesia afro-brasileira no feminino" e "Duas faces da busca identitária", que consideram tanto poemas identificados com o ideal de um enraizamento único, quanto os motivados por uma visão do enraizamento dinâmico e relacional. Com os poemas selecionados para construírem essas duas novas seções, a nova versão da antologia valoriza a presença marcante da mulher na produção poética afro-brasileira e encampa visões poéticas sobre a construção identitária, vista a partir de perspectivas poéticas diferenciadas. A obra, em suas versões, atesta uma singularidade que se delineia, segundo Bernd, por especificidades decorrentes de um tratamento literário dado à presença do negro na sociedade brasileira, e a modos de efetivar, no campo da literatura, o modo como ele vem enfrentamento diversas formas de preconceito. A proposta de Bernd insiste em considerar a importância do imaginário, como forma de perceber um "conjunto de representações que uma comunidade tem de si mesma e mediante o qual se opera a paulatina construção identitária". (BERND, 2011, p. 21). É importante considerar que Bernd indica, na "Apresentação da edição de 2011" (p. 25), possibilidades de "aproveitamento da antologia em sala de aula", apresentando nove tópicos relacionados ao trabalho docente que se volta à leitura de textos afro-brasileiros, vistos como necessários ao conhecimento da literatura brasileira em seus diferentes matizes e expressões.

A segunda obra, *Um tigre na floresta dos signos* - Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil (2010), organizada por Edimilson de Almeida Pereira, destaca, desde o título que se monta com os sentidos produzidos pela imagem do tigre, ser o discurso poético o objetivo maior da obra, ressaltando a força desse discurso em estudos críticos sobre o *corpus* literário afro-brasileiro.

No prefácio, o organizador da antologia ressalta, na cartografia de poesia brasileira "realizada a partir dos anos 70 do século XX até a primeira década do século XXI", o "trafego intenso de perspectivas estéticas e ideológicas que atribuíram pertinência aos mais variados processos de criação" (PEREIRA, 2011, p. 16). No mesmo prefácio, o autor utiliza as expressões Literatura Negra e Literatura Afro-Brasileira quase como sinônimos, ressaltando que

> a questão pungente não consiste em nomear os fatos estéticos relacionados aos afrodescendentes [...], mas sobretudo em compreender as estratégias de formação e de transformação desses fatos (PEREIRA, 2011), p. 23).

A discussão sobre o uso das expressões enriquece-se com argumentos bem postos por Pereira sobre as armadilhas que se armam na percepção da poesia como "fruto da realidade", cerceando, de certa forma, "a busca de estratégias de formulação de novas configurações e interpretação do real", consideradas, por vezes, como "esteticismo alienante" (p. 31). Embora reconheça a força da poesia produzida como expressão de engajamento, o prefácio considera o perigo de essa postura ser assumida em grau essencialista, transformando o remédio, que poderia aliviar a exclusão, em veneno, que pode matar a criatividade. Para Pereira, a busca de uma expressão criativa, longe de ser fuga da realidade social perversa, é vista como estratégia de afirmação de "outras solicitações estéticas e sociais" que vão além da reafirmação de uma imagem idealizada da nação brasileira e de "um concerto de identidades supostamente isento de conflitos (PEREIRA, 2011, p. 33).

Afirma-se assim uma proposta de negociação dos conflitos muitas vezes situados na própria nomeação da literatura produzida por afrodescendentes e de discussão do discurso poético negro/afro-brasileiro, enriquecida a partir de uma ampla variedade de textos críticos e de analise literária. Os pontos de vista defendidos por Pereira não deixam de considerar que, na "floresta de signos da Literatura Brasileira", o discurso poético negro/afro-brasileiro ora expõe "o

compromisso com as causas políticas e sociais, ora se esquiva criticamente dessa tendência, mas persegue também uma terceira margem, que se faz atenta à "multiplicação dos sentidos teóricos e práticos da poesia e, portanto, das provocações a quem deseja apreender-lhe os movimentos" (p. 34).

Apostando na esperteza e sagacidade do tigre, que percorre os caminhos poéticos da floresta dos signos, a vasta obra procura apresentar aos leitores referenciais teóricos direcionados à abordagem de linguagens não incluídas no cânone literário brasileiro (p. 34), muitos estimulando a investigação de fontes estéticas vinculadas às culturas afrodescendentes no Brasil. A variedade de artigos coletados foi distribuída em seções temáticas como: "Cartografia do negro na Literatura Brasileira", "Proposta de um modelo de afro-brasilidade", "Um modelo de afro-brasilidade para vozes femininas", "Fissuras no modelo de afro-brasilidade", "Poesia liberdade", "Vocalidades e performances afrodescendentes".

O organizador da obra encerra o longo prefácio, ressaltando não pretender selar "nenhum pacto ou consenso", porque as contradições que perpassam o próprio projeto são a possibilidade de sua existência. Por isso, para ele, embrenhar-se na floresta de signos significa conviver com a instabilidade de certezas que poderiam impedir que o tigre, metáfora que alude ao discurso poético, projete um concreto "desafio à nossa sensibilidade" (p. 37).

A terceira obra nasce de uma intenção que, em vários momentos, pareceu ser impeditiva de sua construção. Fruto do projeto Integrado de Pesquisa *Afrodescendências: raça/etnia na cultura brasileira", a coletânea Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica (2011),* organizada por Eduardo Assis Duarte, com a colaboração *de* Maria Nazareth Soares Fonseca, na organização do volume IV, nasce do desejo de ampliar a visibilidade de textos produzidos por escritores/escritoras afrodescendentes, no Brasil. Com essa intenção bem assumida, a coletânea visou furar o cerco da omissão da maioria dos escritores e escritoras afrodescendentes na historiografia literária brasileira. Ao mesmo tempo, empenhou-se em avaliar "as formas distintas de relacionamento autoral com a afrodescendência" (DUARTE, 2011, p. 20), insistindo em questionar "a noção de pátria como instância mítica de apagamento das diferenças" (p. 22).

No prefácio, de título sugestivo e provocador, "Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra", Eduardo de Assis Duarte elabora um longo percurso da produção crítica e literária do Brasil, destacando estudos e visões

críticas sobre o negro e a negrura. Nesse sentido, ressalta estudos como os de Oswaldo de Camargo (1987), Luíza Lobo (1993, 2007) e Leda Martins (1995) e elenca reflexões críticas publicadas, a partir dos anos 2000, quando, segundo ele, "amplia-se o interesse pela literatura dos afrodescendentes", certamente motivado pelo fortalecimento do Movimento Negro. Vários estudos críticos sobre o Brasil afro-brasileiro são destacados por Duarte como indicadores de um fortalecimento de estudos críticos que que se deu, sobretudo, a partir de estudos acadêmicos voltados à literatura produzida por autores e autoras negros/negras e de publicações coletivas como os *Cadernos Negros*, que surgem em 1978, mantendo uma edição regular de contos e poemas afro-brasileiros até o momento[5]. Duarte considera "da maior relevância" três volumes coletivos: *Reflexões sobre literatura afro-brasileira* (1985), *Criação crioula, nu elefante branco* (1986) e *Cadernos Negros*: três décadas (2008), que, como se diz no título, consagra com "poemas, contos e uma coletânea de textos opinativos" (p. 30), a série *Cadernos Negros.*

Explica-se, no prefácio, o *modus faciendi da Antologia*, explicitando a opção por incluir, nos volumes da coletânea, apenas autores que tivessem publicação individual, o que permitiu que um total de 100 nomes pertencentes a tempos e espaços diversos do território nacional fossem contemplados nos volumes dedicados a ficcionistas e poetas, uma vez que, obedecendo aos critérios definidos pelos organizadores, o *corpus* foi composto por poetas e ficcionistas.

O vasto material crítico e literário foi publicado em quatro volumes assim distribuídos: os volumes 1 (Precursores), 2 (Consolidação) e 3 (Contemporaneidade) contêm ensaios sobre os escritores, com informações biográficas e da vida literária do escritor ou da escritora, a relação de obras publicadas, além de estudo crítico e uma pequena amostragem da obra de cada escritor/escritora. O volume 4, *História, Teoria, Polêmica*, em co-organização com Maria Nazareth Soares Fonseca, abre-se com depoimentos de Abdias Nascimento, Oswaldo de Camargos, Cuti, Márcio Barbosa, Esmeralda Ribeiro, Alzira Rufino, Conceição Evaristo, Edimilson de Almeida Pereira e Zilá Bernd. Do mesmo volume, constam textos críticos de Silviano Santiago, Octávio Ianni, Arnaldo Xavirer, Zahidé Muzart, Maria Nazareth

[5] Os *Cadernos Negros*, desde o primeiro número em 1978, publicam contos e poemas afro-brasileiros. A partir do número 18, relativo ao ano de 1995, passou a adotar um subtítulo: *Cadernos Negros* - Poemas afro-brasileiros, nos anos pares e *Cadernos Negros* -Contos afro-brasileiros, nos anos ímpares.

Soares Fonseca, Leda Martins, Regina Dalcastagnè, Marcos Antônio Alexandre e Eduardo de Assis Duarte.

Em alguns artigos, é retomada a discussão a respeito da nomeação da literatura produzida por afrodescendentes, no Brasil, com a intenção de demonstrar que, mais importante que nomear essa produção literária, é discutir suas diferentes feições e intenções, não se prendendo em nomeações propostas como vias de mão única para o tratamento crítico de textos literários que se querem instrumento de mudanças no cenário literário brasileiro.

Conforme afirma Maria Carolina Godoy, em uma resenha da *Antologia*, a publicação "significa o marco do reconhecimento de um espaço, na crítica e na historiografia literárias, dedicadas às obras da literatura afro-brasileira", que, além de apresentar os resultados da vasta pesquisa que deu origem aos volumes, recebeu tratamento editorial primoroso de que faz parte a arte generosamente cedida pelo artista mineiro Jorge dos Anjos[6]. Pode-se, portanto, reafirmar que a coletânea tem a intenção de demonstrar a existência de "uma produção literária importante que caminha na contracorrente das normas ainda vigentes no circuito literário" (Vol. 4, p. 10) e legitimada por escritores e escritoras e também por temas que indicam a evolução da discussão sobre a literatura afro-brasileira.

Referências

BERND, Zilá. Poesia Negra Brasileira - Antologia. Porto Alegre/ AGE/IEL/IGEL, 1992.

BERND, Zilá. Antologia de Poesia Afro-Brasileira - 150 anos de consciência negra no Brasil. Belo Horizobte: Mazza Edições, 2011.

CUTI. Literatura negro-brasileira. Editora Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 11-23.

DUARTE, Eduardo de Assis. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. In: Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. v. 1 (Precursores). Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: Rassegna Iberistica, vol. 37, n 102, 2014.

[6] O pintor, escultor e desenhista Jorge Luís dos Anjos nasceu em Ouro Preto, MG, em 1957. Cria suas produções assumindo influências do imaginário africano.

DUKE, Dawn. Narrativas afrofemininas no Brasil. In: DUKE, Dawn (Org.) A escritora afro-brasileira - ativismo e arte literária. Belo Horizonte. Nandyala, 2016.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilomboloaa na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). Um tigre na floresta de signos - Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 132 - 142.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra - os sentidos e as ramificações. In: Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. v. 4 (História, Teoria, Polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Cultura/literatura negra, cultura/literatura afro-brasileira: impactos, paradoxos e contradições. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). Um tigre na floresta de signos - Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 86- 106.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). Um tigre na floresta de signos - Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). Negociação e conflito na construção das poéticas brasileira contemporâneas. In: Um tigre na floresta de signos - Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 15 - 40.

JÚLIO ROMÃO DA SILVA, DO AMPARO Á GLÓRIA.

Ací Campelo [7]

Era uma manhã do mês de março do ano de 1986 recebi um recado do professor Arimateia Tito Filho, presidente da Academia Piauiense de Letras, para comparecer aquela casa. Eu era presidente da Federação do Teatro Amador do Piauí. Como o digno professor adorava teatro pensei que fosse mais uma de nossas conversas de como andava o movimento amador. Na Academia fui comunicado de que um dramaturgo piauiense, residente no Rio de Janeiro, vinha tomar posse como membro daquele sodalício. Era Júlio Romão da Silva, chamado naquele tempo de J. Romão.

O professor fez um relato da vida do novo acadêmico no teatro, no jornalismo, na literatura e na política, confesso que fiquei admirado. Então, me pediu que convidasse os artistas para sua posse, o que prometi prontamente. A partir dali passei a pesquisar Júlio Romão. No dia de sua posse, acontecida no Auditório da antiga Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado, uma noite festiva para a Academia, fui apresentado a Júlio Romão da Silva. Dessa vez fiquei abismado com aquela figura de negro tão forte e carismática. Não houve tempo para conversa longa, mas fiquei sabendo que ele viajaria para o Rio de Janeiro e retornaria depois definitivamente para o Piauí.

Foi numa noite de espetáculo no Theatro 4 de Setembro que reencontrei Júlio Romão, e soube que ele já estava morando em Teresina. Nessa noite conversamos bastante, apesar dele estar sempre arrodeado de pessoas. Fui convidado por ele para comparecer a sua casa, que na realidade era um apartamento, na Rua Areolino de Abreu, no centro da cidade. Em outros encontros, toda vez que ele me via cobrava a visita. Então, passei a tratá-lo simplesmente como Júlio e a considerá-lo um amigo de longas conversas. Um aprendiz bebendo de fonte primária sobre literatura, teatro, negritude e política brasileira.

[7] Dramaturgo

Ele me contava sobre sua vida no Rio de Janeiro, melhor dizendo, de como chegou lá e se tornou uma personalidade daquela cidade, com um título de cidadão carioca. Uma verdadeira saga. O que mais me chamava atenção era seu modo sempre humorado de contar os fatos, fossem eles os mais desinteressantes possíveis. Júlio não tinha nenhum preconceito contra nada e nem carregava absolutamente mágoa nenhuma da cor da pele. Tudo para ele era motivo de alegria, de um passado bem vivido e aproveitado em toda sua extensão de vida. Claro, só se indignava contra as injustiças sociais e abominava o que ele chamava de burguesia idiota. Para mim um prato cheio.

Fiquei sabendo que ele descendia de africanos, vendidos como escravos possivelmente no mercado negreiro da Bahia. Ele conheceu sua bisavó, que chamavam de mãe Josefa, falecida quase aos 120 anos. Era parteira, e pegou muita gente filha de brancos em Teresina, tendo boa fama, por isso muitas vezes tratada como curandeira.

Nasceu no ano da graça de deus de 1917, aos 22 dias de maio, como ele me disse e me escreveu, mês das flores, de Maria Santíssima, das mães e outrora dos bulgaris explodindo nos jardins de Teresina e perfumando a cidade que em honra da Imperatriz do Brasil recebeu esse nome Teresina, como ele gostava de dizer. Maio, mês também da Lei Áurea decretada pela princesa Isabel. Mas, sobremaneira, distorcida pela empulhação dos fazendeiros e da burguesia reinante, inconformados com a perda do braço escravo.

Preto e pobre, oriundo, portanto, de família paupérrima, aportou no mundo desprovido de tudo aquilo indispensável a uma vida menos madrasta. Filho de operário com serviçal mestiça, ficou órfão de pai, Luís Quirino da Silva, aos 4 anos de idade. Tinha seu Luís 33 anos e morreu em virtude de uma queda do teto da Igreja de São Benedito, quando ali trabalhava como caiador. Deixou viúva ainda jovem sua mãe Joana Quirino, empregada na casa do Dr. Miguel Borges, que pertenceu a Academia Piauiense de Letras. Tinha muita pouca lembrança da mãe, de cujo leite não provou por que a mãe era estéril do liquido leitoso, o que o fez depois de nascido alimentar-se nos seios da avó materna Sátira Dias, para alimentar-se. Dona Joana casou-se duas vezes, a primeira no Piauí e a segunda em São Luís, do Maranhão, onde se estabeleceu como dona de pensão, de onde retornou doente a Teresina, e faleceu em decorrência de um fibroma.

Júlio Romão teve um único irmão, por nome Manuel. Conta ele que foi o irmão que o fez sair de casa. O caso é que o irmão, ainda criança, chorava horrores, e Júlio era quem tinha de cuidar dele depois da morte da mãe.

Segundo ele, Manuelzinho era um molequinho manhoso e chorão, e ele não aguentou o rojão, arreou a tipoia dos ganchos de madeira da palhoça em que viviam com uma tia, na antiga Rua do Amparo, e embrulhou, para o espanto da mulher. Ele não suportava mais a choromingueira do Manuelzinho. Mudou-se, então, para a antiga Rua da Glória, perto do recém construído 25° Batalhão de Caçadores, morar com a avó paterna, dona Monica Maria da Conceição.

Júlio Romão morou com dona Monica até a adolescência, quando atravessou o Rio Parnaíba e na cidade de Flores, hoje Timon, viajou de carona a São Luís do Maranhão, onde trabalhou como marceneiro, conservador de móveis do Palácio dos Leões, sede do governo do Estado, por alguns meses. De São Luís, foi para o Rio de Janeiro, passageiro clandestino no porão do cargueiro da Costeira Santos, em promiscuidade com uma leva de retirantes tangidos pela seca do sertão do Ceará, que iam para São Paulo, para eles naqueles tempos uma espécie de terra da promissão, na busca de melhores dias.

Segundo Júlio Romão, chegou ao Rio numa fria manhã de maio de 1937. Após vários dias, com escalagem por muitos portos do litoral leste, sem conhecer ninguém. Apenas, como se diz, com a cara e a coragem. Bornal de Jó vazio a tiracolo, quatro tostões no bolsinho da fatiota de algodãozinho costurado em São Luís, Maletinha de madeira por ele feita no Maranhão, com umas poucas ferramentas da profissão em que tinha se diplomado no antigo Liceu Industrial de Teresina, depois Escola de Aprendizes e Artífices, antes de estudar no Grupo Escolar Demóstenes Avelino, onde dividiu carteiras com Manuel da Costa Araújo, futuro coronel do exército e comandante do 25 Batalhão de Caçadores, e ainda com Raimundo Veras, que se tornaria dono do Bar Carvalho, instalado na Praça Rio Branco, perto do Theatro 4 de Setembro. Lembra ainda, que chegou ao Rio com dois livros velhos encadernados presente de Dona Sinhá, irmã de Honório de Paiva Dias. Foram os primeiros livros que leu integralmente e que conservava como relíquias preciosas entre inúmeros outros que se enfileiravam, tempos depois, em sua pequena biblioteca, eram nada mais nada menos do que A Confederação dos Tamoios, de Gonçalves Domingos de Magalhães e Broquéis, do simbolista negro Cruz e Sousa, que muito o influenciariam.

Carregado apenas disso, e cheio de sonhos e ilusões, Júlio Romão chegou ao Rio de Janeiro, qual matuto abestalhado, perdido na cidade grande, a trepidante cidade maravilhosa. Saltou, então, no cais do porto, na Praça Mauá, e ao deparar-se com aquele monstro de edifício armado do Jornal A

Noite, sentiu-se pequenino, e tal como um mosquitinho diante de um elefante, apontou o dedo para o último andar do prédio de 22 andares, e disse: Um dia eu subo ali. E subiu – palavras do próprio Júlio a mim. E realmente ele chegou lá. Não sem antes passar uns dias misturados com mendigos e vagabundos da pior espécie no albergue do bar Vontade, situado a pouca distância, na Praça da Harmonia, e de, também, exercer várias ocupações subalternas, como engraxate, limpador de chão, continuo de escritório, até se empregar no próprio Jornal A Noite.

Das nossas conversas, e eram muitas, achava muita graça da forma que ele falava da vida e do que já tinha feito. Contava que fora contemporâneo de grandes escritores e, por isso mesmo, batia papo com todos eles, entre os quais: Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Guimarães Rosa, no tempo em que cada um deles ainda tentava a vida. Muitas histórias de Júlio eram como se saltassem das páginas dos livros e estivessem ali presente na minha frente. Algumas me chamaram bastante atenção.

Contou-me que no ensaio geral da peça Vestido de Noiva, do dramaturgo Nelson Rodrigues, ele se fez presente a convite. Depois de assistir a peça o autor abriu uma conversa e queria opiniões, mas poucas pessoas falaram. Ele colocou suas opiniões para o autor de forma bastante sincera, e foi ouvido pelo mesmo. Ora, pra mim que tenho minha vida inteira ligada ao teatro, e sei da importância da peça de Nelson Rodrigues, ouvir história como essa era beber na fonte da fonte história.

De outra feita, Júlio foi convidado pela dona do Jornal do Brasil para um churrasco na sua mansão. Participavam inúmeros artistas e intelectuais, mas ele se ligou particularmente no samba tocado ao vivo por Pixinguinha e, segundo ele, esqueceu completamente o restante da turma e da própria anfitriã.

Portanto, eram pequenas grandes histórias que ele ia me contando aos poucos, e que iam me enriquecendo e me fazendo admira-lo cada vez mais. De boêmio, seresteiro e grande admirador das mulheres Júlio tinha história fantásticas. Dona Zélia, sua última esposa e companheira, acompanhava suas conversas com um misto de admiração e surpresa.

Uma das coisas que Júlio não tinha era organização com o seu material escrito. Isso para não dizer que poderíamos considerar como uma verdadeira bagunça. Eram livros, revistas, cadernos de anotações, folhas esparsas, tudo

espalhado no seu ambiente de criação. Era sua forma de manter tudo á vista. Dona Zélia sofria para botar em ordem, ainda que sob os protestos do próprio.

Isso custou muito caro a Júlio. Foram perdidos originais e materiais que ele guardava com carinho, como uma carta que ele escreveu sobre o presidente Getúlio Vargas, quando ele se suicidou. Nessa carta ele falava que o suicídio do ex-presidente poderia ter sido forjado. Tive a oportunidade de ler a carta. Diz-se mesmo que muita coisa foi perdida, mas também de que algumas foram subtraídas por pesquisadores que se aproveitavam de sua benevolência.

Quando Júlio completou oitenta e cinco anos de idade foi feita uma grande exposição sobre sua vida e sua obra. Essa exposição ficou exposta na Universidade Estadual do Piauí e na Galeria do Club dos Diários, em Teresina. Era um extenso material de fotos, diplomas e jornais, a maioria original. Muito material foi perdido. Para não se perder outros, lembro de ter pedido a ele para embalar aquilo tudo e guardar, quando, para a minha surpresa, ele determinou que eu seria o detentor daquele material, sem antes assinar um termo de guarda.

As histórias de Júlio Romão, quando começou a fazer teatro, ainda no Estado do Maranhão são deliciosas. Era ele e uma trupe de jovens que saiam no trem Maria Fumaça pelo interior de Estado até chegar em Caxias no Maranhão. Em cada localidade hospedavam-se em pensões e apresentavam-se em qualquer lugar para, como ele mesmo dizia – arranjar moças para namorar. Numa dessas viagens chegaram em Codó e prepararam a apresentação. Na plateia apenas um expectador. O próprio Júlio foi ao homem e pediu desculpas, pois não haveria apresentação. Só que o senhor puxou um revolver e fazia questão de assistir ao teatro. Foi um deus nos acuda. Tiveram que apresentar. E o pior, não ganharam nada e ainda saíram devendo a pensão.

Júlio Romão foi um dos renovadores do teatro negro do Brasil. Com ele a dramaturgia religiosa saiu do dramalhão lacrimoso e passou a ser mais enxuto, inclusive, politizado. Basta ver a peça *A Mensagem do Salmo*, apresentado pelo TEN-Teatro Experimental do Negro, o qual ele ajudou a construir, no Rio de Janeiro. Aliás, com o TEN ele teve uma polemica justamente com Abdias Nascimento, o cabeça do grupo. Abdias Nascimento queria estrear um espetáculo do grupo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, berço da burguesia carioca, como forma de chamar a atenção para a causa negra, Júlio foi contra. Para ele, o grupo queria aparecer, e só iria apenas preencher um espaço do próprio branco. A briga, segundo ele, foi feia.

Interessante ou desinteressante, é que não se sabe se foi essa polemica que fez Abdias Nascimento não citar Júlio Romão em suas entrevistas, inclusive, em um vídeo sobre sua vida.

Mas Júlio carregava consigo uma clareza imensa do seu papel social como negro, mesmo por que se dava importância, e nunca viu na cor da pele um empecilho para galgar seus intentos, essa característica dele era surpreendente. Lembro que uma vez estava em sua casa e ele estava arrumado, esperando alguém. Sim, por que em sua casa ele ficava sempre á vontade. Notei o brilho em seu olhar, parece que eu tinha chegado no momento certo. Então, ele pediu para chamar um taxi. Dona Zélia foi lá e o alertou do encontro. Ele disse que voltaríamos rapidinho. Fiquei sem saber como agir, mas saímos. Pensei imediatamente e pedir ao motorista do taxi para parar numa padaria onde tivesse um café, assim foi feito. Então, ele me contou que um candidato a Academia Piauiense de Letras iria a sua casa pedir voto, mas ele já tinha dito que não votaria nele. Mas o candidato insistia, marcou em sua casa levando um acadêmico seu amigo. Júlio falou para mim que estava abusado de tantos encontros e convescotes na academia que não levavam a nada. E que aquele candidato não merecia entrar em Academia nenhuma. Tomamos café e passamos momentos conversando. Ao chegar a sua casa o candidato já tinha ido embora. Tempos depois o homem foi eleito para a APL sem o voto de Júlio.

Infelizmente as obras teatrais de Júlio Romão da Silva nunca foram encenadas no Piauí, já foram feitas leituras de algumas cenas de seus textos, principalmente, de *A Mensagem do Salmo*, por grupos de Teresina. Só agora, no ano de 2018, a Escola Técnica Estadual de Teatro Gomes Campos fez uma encenação de *A Mensagem do Salmo*, como estágio de formação de uma turma de alunos de Arte Dramática da Escola. Sabemos da importância da obra dramática de Júlio Romão. Textos como *José, O Vidente* e *A Mensagem do Salmo* tiveram repetidas montagens no Brasil, sendo *José, O Vidente*, premiada pela Academia Brasileira de Letras. Aliás, Academia que Júlio Romão concorreu por duas vezes e, como ele mesmo dizia, da última vez perdera para o seu adversário por que além de cultura e inteligência, ele era branco e rico.

No ano de 2012, eu e o professor doutor Elio Ferreira, outro apaixonado pela obra de Júlio Romão, planejamos um projeto que incluía um livro, espécie de fortuna crítica, e um documentário sobre a vida do autor. No mesmo ano, a Universidade Federal do Piauí, através de sua editora, lançou a obra *Entre o Formão, a Pena e a Flecha – Fortuna crítica de Um escritor Negro*, de nossa

autoria e Elio Ferreira, mas o documentário ainda não foi concluído. O livro constitui-se num vasto trabalho de pesquisa em jornais, iconografia e textos de escritores sobre Júlio Romão. Um excelente ponto de partida para quem quiser conhecer mais sobre o autor.

Termino com um depoimento que Júlio fez sobre seu teatro: "Em todo o meu teatro eu sou também personagem. Não importa o tema, ambiente ou a época da ação. O essencial é que estejamos nele. Ainda que na simples personificação de um sentimento reduzido a síntese filosófica. Parto sempre de um princípio: todos nós, interpretes na vida do grande drama escrito por Deus, somos andarilhos no tempo a procura de Canaã, ou melhor, anjos caídos a busca de um paraíso perdido. Visto os fatos e as causas por esse ângulo, retrospectivamente encarno-me eu, em posição marcada, como os demais do mundo e da época em que vivo, nesta saga dramática de Israel. Deus estruturou um drama que ele escreveu muito bem. Confiou, porém a sua representação aos homens, e estes fizeram dele uma tremenda bagunça. E agora, pretendem desesperadamente endireitar o que eles mesmos bagunçaram".

Júlio Romão da Silva, um escritor negro brasileiro e piauiense precisa ser conhecido e, acima de tudo, cultuado.

PARA ESCREVER UMA BIOGRAFIA DE JÚLIO ROMÃO DA SILVA

Alcebíades Costa Filho [8]

Agradeço a organização do África-Brasil 2017 participação na mesa redonda sobre Júlio Romão da Silva, em comemoração ao centenário do seu nascimento, ocasião azada para refletir a respeito da trajetória desse intelectual negro piauiense. Dispensei as formalidades da prática acadêmica, não utilizei de deduções ou classificações caracterizadas por conceitos e iniciei com uma pergunta direta e de fácil entendimento: Quem é Júlio Romão da Silva ou J. Romão da Silva?9 Não é uma pergunta fácil de responder. É necessário trabalho de pesquisa, garimpar mesmo, para juntar as fontes sobre Júlio Romão da Silva. No geral, esparsas referências através da imprensa, aqui o lançamento de uma obra, ali uma homenagem, elogios fúnebres. Aspectos de sua passagem pelo Rio de Janeiro, como a participação no movimento negro ainda carece de luz.

Em Teresina, comparado ao acervo do Arquivo Público do Estado do Piauí, maior centro documental do estado, o "Memorial Esperança Garcia" possui o maior conjunto de bens que integram o patrimônio intelectual de Júlio Romão, é constituído de livros, recortes de jornais, manuscritos diversos. No Arquivo, na biblioteca de apoio a pesquisa alguns poucos volumes escritos pelo autor. Não visitei o acervo da Academia Piauiense de Letras, também não consultei familiares de Júlio Romão, sobre acervo particular, possibilidades de encontrar informações. Após a leitura das fontes reunidas observei que para conhecer Júlio Romão é interessante observar três traços da sua vida, o homem negro, o funcionário do IBGE, apaixonado pela Geografia e Estatista e o intelectual atuando na imprensa periódica e no teatro.

[8] Professor da Universidade Estadual do Piauí e Universidade Estadual do Maranhão.

[9] Algumas obras foram assinadas com J. Romão da Silva.

Depois de uma temporada residindo no Rio de Janeiro, Júlio Romão da Silva volta para Teresina e fixa residência. Um dia, por volta do ano 2003/2004, não lembro bem, foi ao Arquivo Público do Piauí, superlotou a sala da direção com sua negritude, vivacidade, fala e riso fácil. Já curvava com o peso do tempo e tinha o cabelo branco. Sua pessoa estava distante da representação de homem negro veiculada pelo mundo branco, estereótipos e estigmas tais como: bandido, vagabundo, moleque, bêbado, estuprador. Orientava-se rigorosamente dentro das regras de uma ética socialmente esperada.

Muito vivo, Júlio Romão tinha facilidade para perceber, compreender e direcionar todos e tudo a sua volta. Era um abusado, é assim que ele se autoqualifica em uma das edições do programa "Recontar". A trajetória de vida desse piauiense é digna de um dos significados de abusado, "que vai além do permitido". Júlio Romão foi além do permitido aos negros pelo mundo branco. Transformou a vida em combate consigo mesmo e com as forças que desejavam configura-lo. Muito cedo ultrapassou limites, sua obra é uma forma de ultrapassar os limites que a vida lhe impôs.

O pai morreu quando Júlio ainda era menino. De família negra e pobre, sua orientação foi marcadamente feminina. A lembrança de autoridade familiar é uma avó, Monica Efigênia, "uma negra donairosa", nas palavras do próprio Júlio Romão. Era funcionaria da Prefeitura de Teresina, cuidava do chafariz da rua onde morava. "Tinha autoridade" diz Júlio Romão. A avó Monica Efigênia sabia "se fazer obedecer" e circulava com desenvoltura entre as pessoas da elite da cidade de Teresina da sua época. O neto fez o mesmo trajeto da avó. É como negro que se insere no mundo, audaz, transita pelo mundo dos brancos conquistando espaços com sua inteligência aguçada. Para que uma das ruas do bairro do Méier, no Rio de Janeiro, recebesse a denominação Romão da Silva, consta no parecer do relator do Projeto de Lei:

> A documentação com que o autor do Projeto o justifica, demonstra plenamente a justiça da homenagem que o mesmo visa a um dos valores ímpares da presente geração de escritores brasileiros. Romão da Silva, educador e intelectual, autor de apreciável bagagem literária, é **lidimo representante da raça negra**, no Brasil, a que ele muito enobrece com o merecimento da literatura, produzida por sua pena brilhante. Seria exaustivo enumerar os fatos que lhe asseguram o respeito da opinião pública e o apreço da crítica literária.

Contrariando todas as expectativas limitadoras, jovem, negro, pobre, marceneiro, Júlio Romão saiu de Teresina, esteve uma temporada no Maranhão e, no final dos anos de 1930, fixou residência no Rio de Janeiro. Durante a década de 1940, os biógrafos apontam que Júlio se incorporou aos diversos segmentos sociais negros da "cidade maravilhosa". A formação da "Orquestra Afro-brasileira" do musico Abigail Moura e a formação do "Teatro Experimental do Negro" de Abdias Nascimento, em especial esse último movimento, representava o elemento de união dos anseios das diferentes comunidades negras carioca. Júlio Romão tem seu nome ligado ao Teatro Experimental, os biógrafos não foram além dessa constatação. É necessário investigar como ele atuou no movimento negro da época.

No contexto de movimentação para o fim da ditadura do Estado Novo, em 1945, Romão da Silva assinou a Declaração de Princípios do Comitê Democrático Afro-Brasileiro, associação que lutava pela inserção da população afro-brasileira no processo de redemocratização. Não é um mero signatário, é membro da Comissão Central, da qual faz parte: Abdias Nascimento, Solano Trindade e Raimundo Souza Dantas. Romão da Silva, assim assinou o manifesto, assim é denominado o logradouro no Meier, Rio de Janeiro.

Da lavra de Júlio Romão como escritor se destacam duas biografias, de Luís Gama e Teodoro Sampaio. Prefaciando uma das edições da biografia do poeta Luís Gama, Barbosa Lima Sobrinho escreveu:

> J. Romão da Silva compreendeu e sentiu o que significa a presença de Luís Gama, na luta contra a escravidão. Fez questão, por isso, de deter-se na recoordenação do escritor que fazia da poesia a sua clava de combate... Obra, por isso mesmo, altamente meritória, num excelente estilo pela sua precisão e segurança, esforço de um homem quem teve que percorrer trajetória semelhante à de Luís Gama, com a única diferença de que já não nasceu escravo, num país em que a escravatura se limitou a mudar de nome e no qual ainda continua a luta de Luís Gama, já agora com J. Romão da Silva. Para que se consagrem, neste livro, duas grandes vitórias sobre a vida e, sobretudo, dois grandes exemplos no esforço para o reconhecimento da contribuição do negro, na construção da cultura brasileira e na defesa da liberdade e dos direitos da pessoa humana.

O prefaciador recolheu bem as intenções do biografo, a preferência de Júlio Romão por Gama e Sampaio é muito consciente, proposital. Sua vida é muito próxima à vida desses homens. O poeta usa sua escrita contra a

escravização dos negros, é um lutador vitorioso. Biografar Teodoro Sampaio revela outra face de Júlio Romão, a paixão pelo conhecimento. Sampaio possui extenso conhecimento técnico, adquirido na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Engenheiro civil desenvolveu trabalhos em vários locais do país, a exemplo do vale dos rios São Francisco e Paranapanema. Júlio Romão tinha inclinação para esse tipo de trabalho, gostava de movimento. Essa sua paixão se realiza como funcionário do Instituo Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.

No ano de 1943 ingressou no IBGE, a ditadura do Estado Novo executava arrojado projeto de modernização do universo estatístico nacional com objetivo de subsidiar políticas públicas. O IBGE foi criado para centralizar e coordenar a elaboração e divulgação de informações sociais, econômicas, territoriais e demográficas. A estatística e a geográfica se institucionalizavam e o IBGE muito contribuiu nesse sentido, criando a Escola Nacional de Ciências Estatísticas e o Conselho Nacional de Geografia.

> Com [o IBGE] se criava a carreira do profissional da Geografia no país e se encaminhava o geógrafo para os trabalhos de planejamento. Também seria local de discussão de ideias e de métodos e ponto de apoio para os cursos de aperfeiçoamento ministrados anualmente, durante muito tempo, aos professores de ensino médio e superior de vários pontos do País.

Como funcionário do IBGE ou da Diretoria Geral de Estatística do extinto estado da Guanabara, Júlio Romão se encontra com a Estatística e a Geografia. Mas a Geografia é o tema que interessa os funcionários da instituição no momento. Quando trata de estatista estuda os "Fundamentos do sistema estatístico – Geográfico Brasileiro". Quando pesquisa sobre línguas indígenas é para conhecer melhor a geografia. Em "Geonomásticos cariocas de procedência indígena", no ensaio que antecede o estudo dos 104 verbetes, o autor estabelece a relação com a Geografia.

> A toponímia não é um elemento meramente subsidiário da História... Se é verdade que dela se socorrem vários ramos da História, as ciência naturais, e até (...) a Sociologia as ciências políticas e econômicas, não menos justificável é que a Geografia, reservando-lhe função especial bem definida, dela se utilize com inegáveis proveitos.

Não é reducionismo afirmar que a Geografia é o traço marcante da obra de J. Romão da Silva é mesmo imperativo do trabalho no IBGE, que desempenhou como um estudioso. É um homem habituado a aplicação de regras e princípios de ciências para solução de problemas. Sua "Memória histórica sobre a transferência da capital do Piauí", de 1952, é sua contribuição para as discussões sobre a transferência da capital do país do Rio de Janeiro para Brasília, muito mais que opúsculo comemorativo do centenário de sua cidade natal. É possível retirar algum ensinamento dessa experiência de transferência de governo de uma cidade para outra?

Contribui para consolidar a firmeza de Júlio Romão no campo da Geografia o seu envolvimento com a Associação Brasileira de Municípios e o movimento municipalista, contribuindo com seu conhecimento. Visita o Piauí, profere palestra "Paranaíba: breve história de um rio"; vai à Bahia para homenagear Teodoro Sampaio, escreve a biografia do homenageado; vai uma reunião de estudo em Santa Catariana e escreve "Santa Catarina: geografia, demografia, economia". Do trabalho na região da Amazônia brasileira produz duas comunicações "Os índios das fronteiras setentrionais do Brasil" e "Povos indígenas da Amazônia em processo de aculturação e extinção". A atuação de Júlio Romão em cada evento, os textos que resultaram dessa movimentação, ainda carecem de estudos.

O terceiro aspecto que entendo relevante para compor a biografia de Júlio Romão é sua atuação na imprensa periódica no Rio de Janeiro, em vários diários e revistas. Destacamos quatro títulos de destaque no universo carioca e nacional, duas revistas: "O Malho" (1902-1954) e "Revista da Semana" (1900-1961) e os diários "Diário Carioca" (1928-1965) e "Jornal do Comércio" que circulou até pouco tempo. É necessário consultar o acervo desses jornais para entender sua intervenção na imprensa carioca.

Fontes consultadas

ASSOCIAÇÃO MUSEU AFRO BRASIL. *Teodoro Sampaio***:** o sábio negro entre os brancos. São Paulo: Museu Afro Brasil. 2008.

CAMPELO, Aci; FERREIRA, Elio. *Júlio Romão*, entre o formão, a pena e a flecha. Teresina: EDUFPI, 2012.

DANTAS, Aldo. *Introdução à ciência geográfica.* Natal, RN: EDUFRN, 2008.

FONSECA NETO. "De formão e de caneta". http://www.ufpi.br/ultimas-noticias-ufpi/2512-nota-de-pesar--professor-j%C3%BAlio-rom%C3%A3o-da-silva, acessado novembro 2017.

LOPES, Nei. Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana. São Paulo: Selo Negro, 2004.

NASCIMENTO, Abdias. "Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões". Estudos avançados. vol.18, nº50, São Paulo, Jan./Abr. 2004.

OLIVEIRA, Eduardo. *Quem é quem na negritude brasileira.* Congresso Nacional Afro Brasil, 1998.

SOUZA, Elio Ferreira de. "*A mensagem do Salmo:* o Evangelho segundo Júlio Romão da Silva, o *griot* transplantado e o teatro afro-brasileiro no tempo do governo militar". Anais do XIII Congresso Internacional do ABRALIC, Campina Grande, PB, UEPB, 2013.

SOUZA, Henrique Restier da Costa. "Homens negros intelectuais: paradoxos e potênciais". http://justificando.cartacapital.com.br/2017/10/30/homens-negros-intelectuais-paradoxos-e-potencias/, acessado em novembro 2017.

_____ "Como é ser um homem negro no Brasil?" http://justificando.cartacapital.com.br/2017/07/03/como-e-ser-um-homem-negro-no-brasil/, acessado em agosto 2017.

_____ "O mal estar da masculinidade negra contemporânea". http://justificando.cartacapital.com.br/2017/08/16/o-mal-estar-da-masculinidade-negra-contemporanea/, acessado agosto 2017.

TRAPP, Rafael Petry. "Intelectuais negros no Brasil: uma proposta de análise a partir de Eduardo de Oliveira e Oliveira". 7º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, Curitiba, disponível: http://www.escravidãoeliberdade.com.br/

A MENSAGEM DO SALMO: o teatro afro-brasileiro de Júlio Romão da Silva, o *griot* transplantado para a Negritude nos tempos da ditadura do governo militar no Brasil.

Elio Ferreira de Souza [10]

Introdução

Da criação literária de Júlio Romão da Silva (1922-2013), merecem maiores destaques as duas peças do ciclo bíblico *José, o vidente* e *A Mensagem do Salmo* (Saga dramática do Cristianismo), a última, corpus da nossa análise, foi publicada e encenada pela primeira vez em 1967, no Rio de Janeiro. O Brasil vivia a crise política que se instalara com o golpe militar de 31 de março de 1964. A história da vida de Romão e a de Cristo se assemelham em vários pontos. Os dois são de origem humilde, filhos de operário e carpinteiros na juventude. Júlio Romão é negro. Cristo é judeu. Ambos descendem de povos que foram vitimados pela violência dos sistemas de escravidão e de preconceito racial. Sob a perspectiva da escrita afrodescendente, o dramaturgo negro recria/reescreve os *Evangelhos* bíblicos de Mateus, Marcos, Lucas e João que, através de parábolas contam a Saga dramática do Cristianismo e a de Jesus. O texto épico-dramático narra a história de Cristo desde seu nascimento numa manjedoura, passando pela pregação do Evangelho, prisão, julgamento, seguido de condeção à crucificação, morte e ressurreição d'O ESPERADO.

A saga de Júlio Romão da Silva se assemelha à dos mártires e grandes benfeitores da humanidade. Marceneiro na infância e na adolescência. Negro e pobre passou por dificuldades financeiras, vivendo num ambiente socialmente desfavorável marcado pela disciminação e racismo. À custa de

[10] Professor Doutor do Mestrado Acadêmico em Letras, do Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Líder do Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro NEPA/UESPI. Coordenador do África Brasil 2017 - V Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-brasileiras e Africanas da Uespi.

muito estudo, dedicação, perseverança e trabalho vieram as conquistas pessoais e literárias. Não esqueceu o compromisso de homem negro, de origem humilde, comprometido com a condição humana dos seus irmãos de cor negra e os de classe social pobre, e ainda com o futuro político do país e da terra natal. Aos dezenove anos de idade, migrou de Teresina para São Luís do Maranhão. Despois de morar algum tempo na ilha, viajou com destino ao Rio de Janeiro, no porão de um navio cargueiro. A alimentação era rapadura com farinha e os parceiros de viagem retirantes nordestinos, fugitivos da seca. Episódio que nos remete à memória fatídica dos antigos tumbeiros ou navios negreiros provenientes da África rumo ao Brasil e a outros países das Américas. No Rio, dormiu na rua, limpou latrina e anos mais tarde, seria eleito a suplente de Deputado Estadual pelo antigo Estado da Guanabara. Formou-se na primeira turma do curso de Comunicação da Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, antigo Distrito Federal. Como Jornalista adquiriu grande prestígio. Consciente da condição de escritor negro, engajado aos princípios de igualdade social e racial, uniu-se a jovens autores negros, tornando-se um dos precursores na construção dos ideais étnico-raciais, políticos, culturais e literários do movimento negro no Brasil. Tomou parte do grupo de ativistas, intelectuais e artistas negros como Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Raquel Trindade, Édison Carneiro, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Grande Otelo, Ruth de Sousa, além de ter particpado do processo de criação do Teatro Experimental do Negro - TEN, do Teatro Popular Brasileiro - TPB, da Orquestra Afro-Brasileira, da Fundação do Centro Cultural e do Comitê Democrático Afro-Brasileiro.

O jornal *Quilombo*, editado em dezembro de 1948 a julho de 1950, teve dez edições, todas sob a direção de Abdias do Nascimento. Esse periódico traduz de forma mais representativa e atuante os anseios de cidadania e direitos humanos do negro brasileiro de então, tornando-se uma espécie de vetor da Negritude brasileira ao registrar a vida social, cultural, religiosa, literária e artística da população negra no Brasil. O *Quilombo* intercambiou experiências estéticas e princípios étnico-raciais e políticos com escritores e artistas do Renascimento Negro do Harlem e da *Négritude* francesa, este movimento representado por autores marticanos e africanos negros.

A edição bimestral de março/abril de 1950 do *Quilombo* dedica um artigo à obra de Júlio Romão da Silva e fala do seu ativismo e significado como escritor negro e homem público. Pelo que a obra de Romão representa, considerando-se o ponto de vista do autor afro-brasileiro, suas aspirações e

participação nos movimentos culturais e artísticos, a militância política antirracista, bem como a crítica literária afrodescendente, o ensaio biográfico e o teatro desse afro-piauiense fazem dele um dos nomes mais significativos dentre os escritores negros de uma Negritude brasileira do final dos anos 40 a 60, que publicaram e viveram no eixo Rio e São Paulo, tais como Abdias do Nascimento, no teatro; Solano Trindade, na poesia; Maria Carolina de Jesus, na narrativa autobiográfica e poesia; Eduardo de Oliveira, na poesia; Oswaldo de Camargo, no conto e poesia.

Acerca da dramaturgia dos autores negros, Cuti interroga "Quando se fala de Teatro Negro-brasileiro, qual o conflito básico para sua realização, a não ser o conflito racial, seja em termos de culturas em combate ou negociação, seja o embate a partir do enfrentamento da discriminação racial?" (2010, p.133). O teatro de Romão parece empreender seu 'combate' através da estratégia de 'negociação', do embate ao modo de contar/dramatizar das tradições africana e judaico-cristã, composta pela relação de culturas diferentes que se consubstancia numa escrita afro-brasileira hibrizada, tanto do ponto de vista temático e estético, quanto da forma de representação de identidades e estratégias de resistência dos afrodescendentes em diáspora. Assim como os seus colegas negros que dirigiram o Teatro Popular do Negro – TEN e o Teatro Popular Brasileiro – TPB, Romão admitiu no elenco de suas peças teatrais um expressivo número de autores e autoras negras.

A Mensagem do Salmo é uma saga dramática de cunho religioso, enjada aos problemas político, social e anseios de liberdade no Brasil da década de 1960, cuja população fora submetida à experiência traumática das prisões, torturas e execuções de opositores do regime de ditadura militarç ou o cerceamento à literatura, às artes e à liberdade de expressão em geral. *A Mensagem* desloca a hegemonia do Cristo branco e ocidental, reinscrevendo-o num espaço aberto ao diálogo da religiosidade cristã e a tradição africana diaspórica. Como nos parece revelar, a construção desse auto de tecitura creolizada se apoia em modelos dramáticos ocidentais e nas culturas orais africanas, como na "chamada e resposta" da herança *griot* em diáspora, este poeta, cantor, historiador, profeta e músico, cuja herança fora transplantada e performatizada no Brasil e nas Américas.

Em *A Mensagem do Salmo*, a ação dramática se inicia com a narração do nascimento de uma criança pobre - na "manjedoura" -, agasalhada ao humilde presépio de palha. As vozes do "Coro", no "Prólogo" ou início da peça, anunciam a "Boa Nova", a chegada do Filho de Deus ao mundo, cujas vozes

são entrecortadas pelos gritos, exclamações e cantos em lovor dos convertidos pela anunciação do Anjo divino:

Prólogo

CORO

I FIGURA FEMININA (numa extremidade do proscênio)
Da palha que o boi comia
No chão estrumoso,
Cheirando a esterco,
O ninho moldou-se.

II FIGURA FEMININA (noutra extremidade
Um vagido.
Um sorriso.
A poalha de luz:
A mulher de mãos dadas;
O homem espiando,
A cena esperada.

I FIGURA MASCULINA (numa extremidade em segundo plano)

MIRRA!

II FIGURA MASCULINA (noutra extremidade)

INCENSO!

III FIGURA MASCULINA (no centro, em segundo plano)

OURO!

I FIGURA FEMININA (na mesma posição)
A cabra exultou;
A vaca mugiu;
E o bezerro berrou.

AS TRÊS FIGURAS FEMININAS (forte)
Ele é Rei!!!
(SILVA, 2008, p.13-14).

A música, o lirismo, a melodia, as palavras simples dos versos que compõem o "Coro", transmitem o cheiro, arquitetam, desenham, pintam o lugar, a atmosfera física e espiritual do espaço improvisado e humilde do nascimento de uma criança, ante a presença dos pais e de animais, estes: "A cabra", "A vaca", "O bezerro", compondo a cena.

O "Coro" lembra as doces canções de ninar e as histórias de fadas que os nossos pais, tias, avós cantaram ou contaram para acalantar o nosso sono quando éramos crianças. A transculturação desse modo de cantar e narrar reterritorializam no Novo Mundo a tradição das narrativas orais que migraram da África através da "Porta do Não Retorno" (BRAND,

2002), no porão do navio negreiro, e pulverizaram com seus mitos, experiências, conhecimento, sabedoria e beleza as narrativas e as canções das cidades, campos e lugares longínquos das Américas. O cativo africano não chegou de alma vazia, trouxe a riqueza de sua cultura: "... a história social do Negro não começou na América. O Negro foi trazido de um meio social definido - a vida polígama do clã, sob o comando do chefe e a poderosa influência do sacerdote. Sua religião era o culto à natureza, com uma profunda crença nas influências invisíveis circundantes, boas e más", (DU BOIS, 1999, 245-6).

A Mensagem do Salmo é uma escrita híbrida, *creolisada*, que significa a dinâmica, a circularidade em espiral da cultura negra em diáspora e seu diálogo com outras culturas: "...a crioulização supõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente "equivalentes em valor" para que essa crioulização se efetue realmente" (GLISSANT, 2005, p.28). Isso propicia os modos de narrar e conceber um Cristianismo recriado à imagem do próprio negro e ressignificado nas Américas. A escrita de Júlio Romão da Silva desloca a ideia do Cristo forjado sob a égide da hegemonia ocidental, reinscrevendo-o num espaço aberto à relação com a religiosidade e as experiências vivenciadas pelo sujeito negro, diferentes povos e etnias, estabelecendo-se uma simbiose com a cultura da diáspora africana. W. E. B. Du Bois discorre sobre a herança religiosa dos nossos antepassados negros durante os ritos evangélicos e o diálogo que se estabeleceu entre as religiões desses africanos e o Cristianismo no Novo Mundo:

> Assim, como bardo, médico, juiz e sacerdote, dentro dos estreitos limites impostos pelo sistema escravista, ergueu-se o pregador negro e, sob seu comando, surgiu a primeira instituição afro-americana, a igreja negra. De início, essa igreja não era cristã, tampouco claramente organizada; em vez disso, constituía, nas diferentes plantações, uma adaptação e uma mistura de ritos pagãos, sendo vagamente designada como vodu. A associação com os senhores, o esforço dos missionários e motivos de conveniência deram a tais ritos um verniz inicial de cristianismo e, após o

> lapso de muitas gerações, a igreja negra tornou-se cristã. (DU BOIS, 1999, p. 248).

N'A *Mensagem do Salmo*, Júlio Romão da Silva apresenta o teatro histórico, religioso e engajado afro-brasileiro que conclama os direitos universais do homem e da mulher: igualdade, liberdade e fraternidade para todos os povos, no tom profético das parábolas do *Evangelho*, cujo projeto literário de Romão dialoga com as ideias marxistas dos escritores afrodescendentes do movimento da *Négritude*, que eclodiu em Paris, na França dos anos 1930/40, criado e levado avante por autores negros de países do Caribe e da África, que então viviam na capital francesa, como Aimé Césaire da Martinica, Léopold Senghor do Senegal, Léon G. Damas da Guiana Francesa, dentre outros. A afirmação da identidade negra ou afrodescendente, a resistência ao preconceito e racismo contra o negro, a herança da cultura oral e cantos de matriz africana, presentes na obra de Romão, são temas e estratégias presentes na escrita dos autores africano-estadunidenses do Renascimento Negro do Harlem dos anos 1920, os quais inspiraram o movimento da *Négritude* dos caribenhos. Romão se locompleta dessa tradição narrativa que transita do autobiográfico à (re)criação da experiência afrodescendente. Em se tratando da obra literária de autoria negra, Conceição Evaristo dá o nome de "escrevivência" à escrita de autores/as afro-brasileiros, interpenetrada da experiência pessoal e coletiva vivenciada ou testemunhada pelo próprio autor e autora negra, parentes, convivas e antepassados afrodescendentes. A literatura escrita por escriotes/as da diáspora africana acentua uma gênese na narrativa dos escravos, escrita por homens e mulheres escravizados nas Américas. Essas narrativas autobiográficas contam a experiência, os horrores, o infortúnio do cativeiro vividos pelo próprio autor, familiares, colegas subjugados à violência do trabalho escravo, utilizando-se de estratégias para convencer e sensibilizar o leitor, este em geral branco, da crueldade e castigos sofridos pelo negro cativo. Em situações menos comuns, como a Carta de Esperança Garcia, a narrativa autobiográfica do escravizado reivindica direitos e cidania ao denunciar práticas abusivas, maus-tratos, o desvio de conduta e gestão administrativa do algoz, o administrador das fazendas do Fisco, pertencentes à Coroa de Portugal, uma vez que o tal administrador se apropriara ilegalmente dos bens produzidos pela mão de obra escrava.

Numa entrevista ao periódico *Sapiência* de março de 2008, Júlio Romão da Silva sentencia:

> Usei o salmo (sic) como poesia para criticar o que acontecia na ditadura [...]. A peça foi produzida e estreada no Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, com a direção de Aldo Calvet. Inspirei-me no simbolismo das parábolas de Cristo e remeti para o nosso tempo verdades eternas trazidas ao mundo há mais de dois mil anos pelo esperado Rei dos Judeus. (SILVA, 2007, p.7).

Com essa declaração, o dramaturgo admite que o auto *A Mensagem do Salmo* é a saga de um Cristo atemporal, reinscrito no Brasil em tempo de proibição à Palavra, cuja parábola assume o caráter do engajamento literário, uma vez que o texto faz crítica à realidade política do país, ao poder estabelecido que se mantinha vigilante a partir dos sistemas de controle para coibir a Palavra como expressão dos anseios de liberdade política e dos direitos civis do 'sujeito subalternizado'. O Estado brasileiro adotara leis arbitrárias, admitindo a impunidade da tortura física e psicológica às consequências extremas, à morte das vítimas acusadas de subversão ao governo militar, o que Spivak atribui "à violência epistêmica do projeto legal" das instituições coloniais (2018, p. 66), que tem se repetido nos regimes de ditadura de administração pós-colonial e na modernidade em países das Américas.

Do ponto de vista da estrutura dramática, o auto de Júlio Romão da Silva se constitui de "Prólogo", "Couro", "Sequências" e Epílogo. O "Coro" representa o povo convertido e crente na Palavra de Cristo, cujas vozes fazem a intermediação das falas das personagens e perpassam todas as cenas: as 20 "Sequências" e o "Epílogo". *A Mensagem* reatualiza o *Evangelho* cristão pronunciado há dois mil anos, agora reescrito e montado noutro contexto ou espaço histórico, étnico-racial, político e cultural; no Brasil, em 1967, quando o país vivia sob o regime de ditadura militar, que usava da estratégia de patrulhar e coibir a liberdade de expressão e a democracia política sonhada pelos brasileiros, inspiradas pela Palavra insubmissa de agremiações estudantis, intelectuais, artistas, setores progressistas da Igreja Católica e cidadãos insatisfeitos. Na narrativa dramática, a criança pobre que nasce na manjedoura, é "O ESPERADO", o hábil semeador da Palavra de Deus. Ele é aquele que cura, ressuscita, dá conselhos, encanta e seduz os humildes com a Palavra e é aclamado "Rei dos Judeus". A notícia da chegada do menino Jesus à Belém já se tornaria motivo da insegurança, instabilidade política, temor para o reino dos romanos:

> HERODES I (imponente no trono, em fundo sombrio) Rei?! Não há outro Rei! Nem ninguém ousa usurpar-me o poder! Pela audácia determinei que o matassem.
> E já que não o encontraram, eu ordeno: matai todos os nascidos por esses dias em Belém de Judá! (SILVA, 2008, p.15).

A Palavra do ESPERADO instiga sentimentos de amor, fraternidade e liberdade entre os humildes, causa do medo e do ódio avassalador que contaminam o palácio do rei e sua corte de ministros e conselheiros. Ninguém seria tão atual, verdadeiro e amoroso como Ele a ponto de pronunciar palavras instigadoras de alegria, fé, esperança e liberdadede na enunciação da terra de promissão para os pobres e humildes, onde ali reinaria a fraternidade, a igualdade e, por conseguinte, inexistiriam quaisquer preconceitos.

> O ESPERADO (que inicialmente aparece de costas para a platéia, e de plano descaído caminha no sentido do proscênio entre as figuras do Coro que dele se acercam)
> Os lírios e as sarças não vivem senão um dia. Mas esse dia é a eternidade vivida em liberdade!" Sede como as sarças e como os lírios, pois assim foi Iodanan que a mim batizou no Jordão. Que os mortos vivam entre os mortos, e os vivos exultem entre os vivos. Tomai os vossos instrumentos, os de corda e os de sopro, e acompanhai-me na alegre canção da vida: a canção da chuva sobre os tetos e a canção dos regatos sobre as pedras.
> Vibrai os vossos bandolins nas cordas de ouro e nas cordas de prata; tocai vossas flautas em todas as claves, e entoai comigo a dileta canção dos bem-aventurados"! (SILVA, 2008, p. 23-4).

Por isso o Messias é julgado e condenado pela lei do Estado romano, dos homens afortunados e dos injustos ao martírio da cruz – à crucificação e à morte:

> CAIFÁS (a um canto, em conluio com sacerdotes e escribas, enquanto no trono se ilumina sobriamente a figura estática de Antipas). Ele é um bruxo. Além do mais, subverte os costumes e ilude as criaturas ingênuas, para corrompê-las. Os meus próprios escravos, tanto homens como mulheres, depois de ouvirem-no falar, tornaram-se idiotas, rabugentos e petulantes. Antes tinham os seus deuses e os alimentavam. Agora, repudiam-nos por um deus que não conhecem. (Desaparece com os demais) (SILVA, 2008, p.43).

Pode-se constatar no decorrer da nosa leitura, que a obra se apóia na tradição dramática ocidental e nas culturas de origem africana, como na "chamada e resposta" ou co-réplica (*call-response*) da herança *griot* em Diáspora, este poeta, cantor e músico da tradição africana. Tal estratégia se referencia na voz do solista e na resposta do "Coro" da peça, este representado em geral pelas personagens convertidas ou curadas pela Palavra de Jesus Cristo. Em particular, o *griot* é o poeta. Ele narra as próprias experiências vividas pelo grupo e indivíduos ilustres da comunidade, ocupando a função social de notável relevância enquanto acervo e guardião da memória oral de sua comunidade e às vezes também exerce o papel de sacerdote:

> [...] ambos, o *griot* e o pastor compartilham de hábitos linguísticos, culturais e valores dos seus respectivos ouvintes. Em última análise, dever-se-ia estar consciente do fato de que nos sistemas religiosos africanos tradicionais é geralmente difícil, senão impossível, dissociar música e rituais religiosos: os dois andam de mãos dadas (DIOP, 1999, p.123, tradução nossa).

Como afirma a crítica afrodescendente atual, a Literatura Afro-brasileira é uma escrita inacabada, um discurso literário em "construção", em "processo", e ainda uma tecetura em forma de espiral, de constituição híbrida do ponto de vista da sua criação e episteme, que se configura como tal através do diálogo entre as culturas de diferentes etnias africanas, que se estabeleceram inicialmente com o entrecruzamento dessas narrativas orais, canções e escritas do africano escravizado na Diáspora, ressignificados nos relatos de testemunho de homens e mulheres negras que vivenciaram o trauma do regime de escravidão, na troca de experiências e diálogos com as culturas indígenas, europeias, árabes, asiáticas nas Américas. (SOUZA, 2017). Esses lugares de encruzilhadas e re/criação de novas identidades culturais abrigaram experiências daqui e de além-fronteiras, reterritorializadas na escrita afrodescendente e na herança oral de tradição africana: a performance dos mestres de cerimônia da cultura do povo afro-brasileiro, a herança *griot*, a música, as canções, os contos maravilhosos e fabulares, as narrativas míticas, as narrativas de memória autobiográfica ou testemunhos pessoais e do grupo. Essa narrativa criada nas forjas e bigornas da Diáspora africana resulta na tradição escrita dos autores e autoras negros, no cânon literário afro-brasileiro. Por conseguinte, o auto crioulizado *A Mensagem do Salmo* afirma-se como um exemplar desse cânon afrodescendente diaspórico. O "Epílogo" é composto

em versos épicos-dramáticos, cujo discurso se articula como se fora premonitório da 'linha direta' do movimento *hip hop*, segundo a perspectiva da narrativa engajada do rap brasileiro dos anos 90 do século XX, uma vez que a letra da "poesia em ritmo" eivada de força contestatória e denúncia contra a violência, a corrupção, a injustiça, o racimo dos velhos poderes da maldade. Autores e poetas negros do jornal *Quilombo*, como Romão e Solano Trindade, parecem prenunciar a "pegada" rítmica dos rappers brasileiros. Observem, pois, a repetição dos versos: "Ele sonhou um mundo.../E mataram-No", ao longo do poema, exercendo a função do coro também peculiar aos cantos e canções afrodescendentes reterritorializados nas Américas, que ressignificam a tradução da "chamada e resposta" ou co-réplica (*call-response*) da herança *griot*, oriunda da tradição cultural de matriz africana em Diáspora. Por outro lado, *A Mensagem* não abdica dos episódios de amor, paixão, sofrimento de dor e morte de Cristo, na forma de canção, tampouco da Palavra de esperança anunciada no "Epílogo" da narrativa dramática.

Epílogo

UM FIGURANTE (descendo os degraus e caminhando até o proscênio)
Existiam dores no mundo
Ele sonhou um mundo sem dores.
E mataram-No.
Havia feridas no mundo
Ele sonhou um mundo sem chagas
E mataram-No.
Havia um mundo faminto
Ele sonhou um mundo sem fome
E mataram-No.
Havia lágrimas no mundo
Ele sonhou um mundo sem lágrimas
E mataram-No.
Havia um mundo recluso
Ele sonhou um mundo sem grades
E mataram-No.
Havia um mundo servil
Ele sonhou um mundo liberto
E mataram-No.
Havia um mundo odiento
Ele sonhou um mundo sem ódios
E mataram-No.

Havia um mundo sem paz
Ele sonhou a paz para o mundo
E mataram-No.
Ó sátrapas!
Ó víboras!
Ó abutres!
Ó vampiros!
Ó répteis!
Ó sacripantas!
Ó chacais!

Quando deixareis o charco e a carniça?
Quando ouvireis a melodia do Seu canto
e vereis a beleza do Seu sonho?
Quando, quando, parareis de matar
Para entenderdes a mensagem deste Salmo!?

(Um figurante apontando para Jesus Cristo no telão).

Conclusão

Como já nos referimos em páginas anterirores, a obra dramática de Júlio Romão da Silva situando-o no contexto sócio-cultural e literário de uma Negritude brasileira das décadas de 40, 50 e 60 do século XX. O autor foi funcionário do IBGE, jornalista, professor, historiador, geógrafo, biógrafo, sertanista, crítico literário, dramaturgo, poeta, etnolinguista, pesquisador da língua Tupy, maçom, católico apostólico romano, comunista. Escritor versátil e fecundo, publicou mais de quarenta obras entre livros e opúsculos, dos quais oito peças teatrais; ensaios críticos sobre literatura afrodescendente; biografias de escritores, artistas e homens negros ilustres; dicionários e gramáticas indígenas, crônicas históricas de cidades brasileiras, dentre outros estudos. Este autor restabelece, portanto, a função do *griot* na Diáspora, poeta e cantor da tradição africana e guardião da memória pessoal e coletiva, narrador da saga de pessoas ilustres da aldeia. Romão situa-se ainda entre um dos pioneiros da crítica literária afrodescendente no Brasil, com o livro intitulado: *Luís Gama e suas poesias satíricas* (1954), reeditado em 1981, publicando posteriormente outros ensaios críticos sobre a obra desse poeta ex-escravo, que se fez defensor incondicional do trabalhador escravizado e notável conhecedor da jurisprudência antiescravagista do seu tempo, o que

também confere a Romão a autoria de um dos ensaios críticos (e biográficos) mais completos da poesia desse escritor negro.

Referências

Bíblia Sagrada; O Novo Testamento; Os Evangelhos de Mateus, Marcos, Luca e João. Tradução de Pe. Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: DCL, s.d.

CAMPELO, Ací; FERREIRA, Elio (organizadores). *Júlio Romão da Silva: entre o formão, a pena e a flecha: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2012.

DIOP, Samba. "The West African Griot Tradition and Oral Heritage in the New World" (tradução nossa), in: *Oralidade em tempo & espaço.* FERREIRA, Jerusa Pires (org.). São Paulo, FAPESP, 1999.

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra.* Tradução, introdução e notas de Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

FERREIRA, Elio (de Souza). "Quem é Júlio Romão da Silva? O jornalista, o escritor, o precursor do teatro e da crítica literária afrodescendente na Negritude brasileira". In: *Júlio Romão da Silva: Entre o formão, a pena e a flecha*: Fortuna da obra de um escritor negro brasileiro: Liteteratura Afrodescendente, Etnolinguística Indígena e Memória. Teresina: EDUFPI, 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor / Leyla Perrone-Moisés...* et al; São Paulo: EDUC,1999.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade.* Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

JUNQUEIRA, Zilda. *História*, Ano 4, nº20, p.36, 2008.

MENNUCCI, Sud. *O Precursor do Abolicionismo no Brasil (Luís Gama)*; edição ilustrada. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Coleção Brasiliana, vol. 119, Biblioteca Pedagógica Brasileira, 1938.

NASCIMENTO, Abdias do. *Quilombo*. Edição fac-similar do jornal de n°s. 1 a 10, dezembro de 1948 a julho de 1950. São Paulo: FUSP – editora 34, 2003.

SAPIÊNCIA. *Informativo Científico da FAPEPI.* Teresina - PI, março de 2008, N° 15, Ano V.

SILVA, Júlio Romão da. *A Mensagem do Salmo* (Saga dramática do Cristianismo).Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2008.

_____. *Luís Gama: o mais consequente poeta satírico brasileiro.* Rio de Janeiro: Edições MLG, 1998.

_____. Sýnthesis: *biografagem*. Teresina: Gráfica e Editora UESPI, s.d.

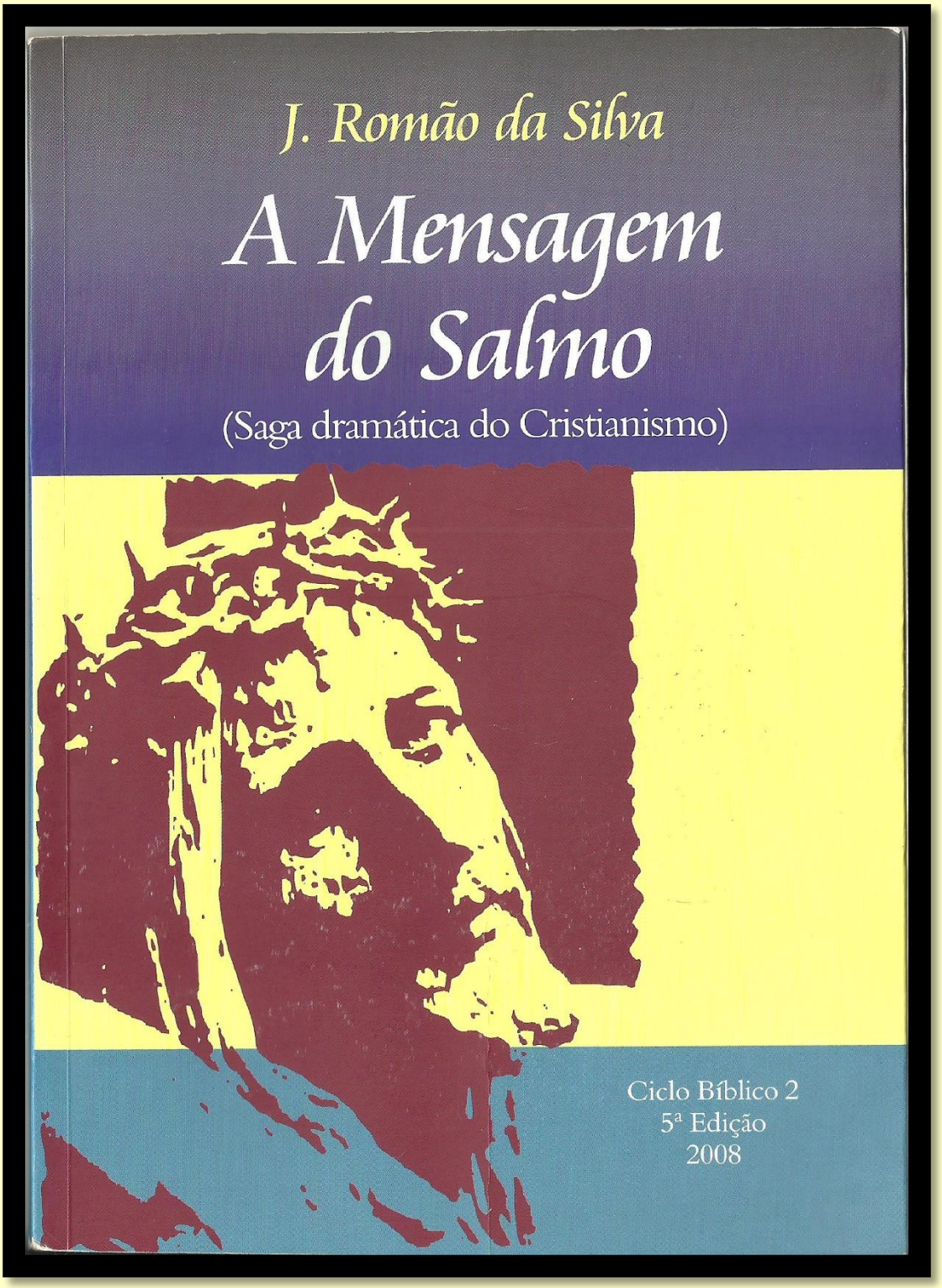
SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia negra: Solano Trindade e Langston Hughes.* Curitiba: Appris, 2017.

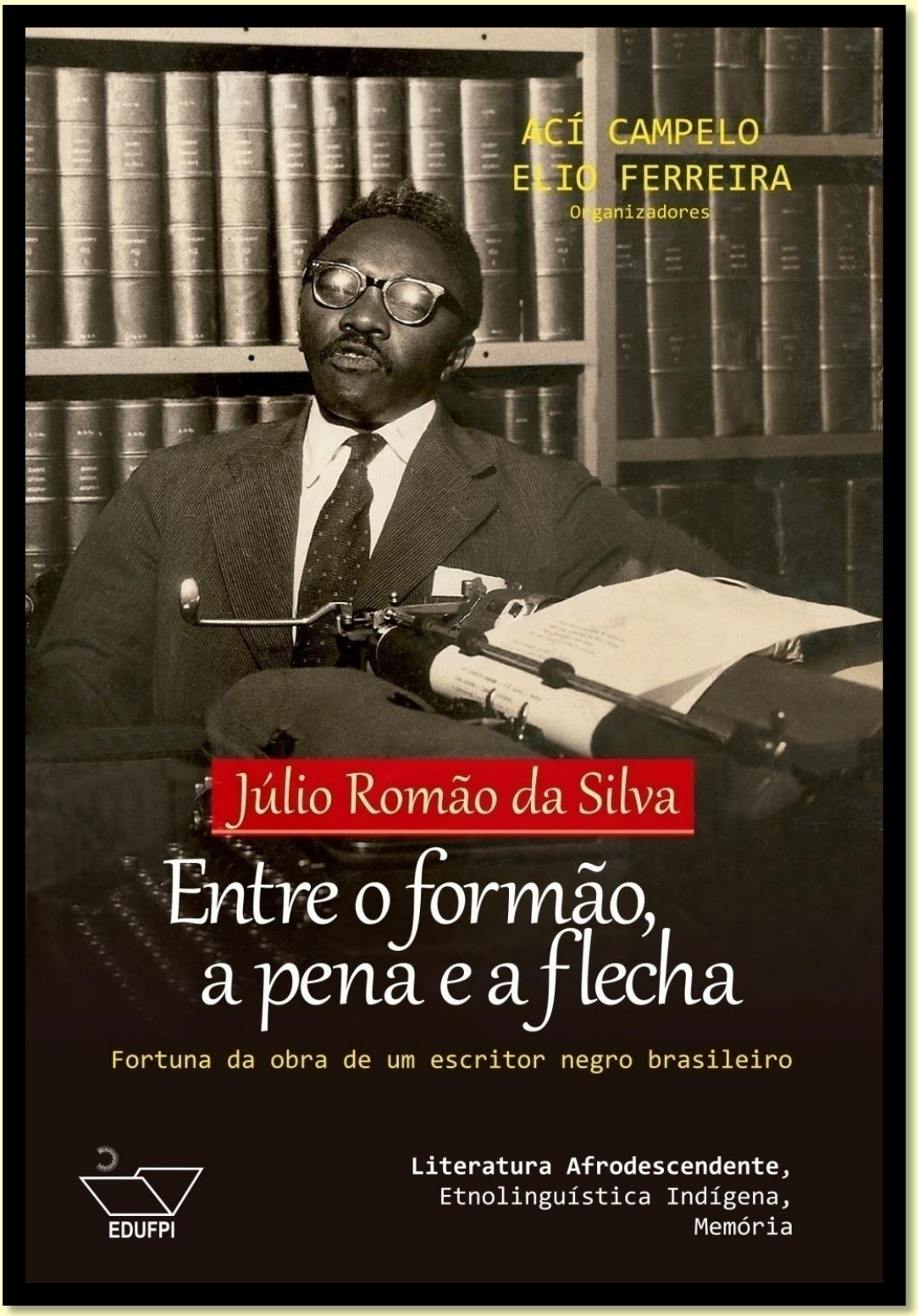
SOUZA, Elio Ferreira de. A carta da escrava 'Esperança Garcia' de Nazaré do Piauí: uma narrativa de testemunho precursora da literatura Afro-brasileira. In: *Literaturas e canções afrodescendentes: África, Brasil e Caribe*, volume 3. Organização: Elio Ferreira de Souza;

Feliciano José Bezerra Filho; Magareth Torres de Alencar Costa. Teresina: EDUFPI, 2017. Coleção ÁFRICA BRASIL.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas.* Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.




ACÍ CAMPELO
ELIO FERREIRA
Organizadores
Júlio Romão da Silva
Entre o formão, a pena e a flecha
Fortuna da obra de um escritor negro brasileiro
EDUFPI
Literatura Afrodescendente,
Etnolinguística Indígena,
Memória

CULTURA E IDENTIDADE EM "AMÉRICA NEGRA", DE ELIO FERREIRA

Enéias Napoleão Araújo Brasil [11]

Introdução

O poeta Elio Ferreira de Souza, natural de Floriano – PI, 1955, hoje se destaca como importante voz da poesia negra contemporânea. Trata-se de uma poesia que dá voz ao sujeito negro, historicamente represado nos âmbitos tidos como marginais e que outrora não encontrava formas de expressão evidentes. Professor da Universidade Estadual do Piauí, líder do Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro da mesma instituição (NEPA/UESPI) e sobretudo poeta, esse intelectual vem construindo desde a década de 80 relevante obra literária que traz à tona o discurso afirmativo e combativo do povo negro. Como pesquisador, vem construindo de igual maneira sólida produção acadêmica de estudo de autores negros afro-brasileiros e afro-americanos.

Os cinco poemas aqui delimitados para análise, compondo um todo intitulado "América Negra" (publicado originalmente em 2004 e presente na coletânea "América Negra & outros poemas afro-brasileiros", publicado em 2014) evocam um sujeito lírico construído como porta voz da coletividade negra diaspórica, resistente e combativa diante das imposições culturais e identitárias impostas pelo domínio europeu também no continente americano. O homem africano, solapado de sua origem ao ser trazido para as Américas como escravo, é imergido em um contexto estranho ao seu, também dominado pelo branco europeu e revolta-se diante dessa violência colonial. Personificando o continente americano, tendo-o como interlocutor, o sujeito lírico do poema América Negra, diante de um choque cultural, explica suas origens e seu modo de enxergar o mundo com o intuito de reequilibrar a

[11] Mestrando em Letras (UESPI); Teresina – PI. E-mail: eneiasbrasil@gmail.com

compreensão coletiva do que realmente foi a exploração do homem negro empreendida pelo branco europeu.

Culturalismo negro diaspórico

Para adentrar na compreensão desse novo contexto cultural elaborado pelo homem africano em diáspora, torna-se necessário discutir alguns conceitos primários sobre cultura para, a seguir, partirmos para a análise de como essa relação se dá no poema, ressoando na necessidade que o homem em diáspora tem de reafirmar suas origens. Tomemos o que diz Eagleton:

> A raiz latina da palavra "cultura" é colere, o que pode significar qualquer coisa, desde cultivar e habitar a adorar e proteger. Seu significado de "habitar" evoluiu do latim colonus para o contemporâneo "colonialismo" [...] colere também desemboca, via o latim cultus, no termo religioso "culto", assim como a própria ideia de cultura vem na Idade Moderna a colocar-se no lugar de um sentido desvanecente de divindade e transcendência. (2005, p. 10)

Eagleton postula que o termo "cultura" suscita significados tautológicos, mas que podem trazer acepções distintas: cultura significaria "cultivo", podendo também significar "habitação", "proteção" ou "adoração". Nos ateremos no presente estudo ao caráter "proteção" suscitado pelo poema analisado, à medida em que temos um sujeito lírico que se esforça em defender sua cultura, compondo um discurso poético de sagração de suas origens. Os cinco poemas que aqui serão analisados, retirados de "América Negra", traçam o percurso do homem africano, desde sua captura em sua terra natal, a travessia do Atlântico, sua chegada ao continente americano, os sofrimentos de que fora vítima em terra estrangeira, culminando em sua revolta e libertação do domínio escravocrata e organização dos quilombos. Trata-se de um interessante exercício épico empreendido pelo sujeito negro, representante da coletividade, e sua saga na colônia americana. Tomemos as duas primeiras estrofes do poema número um:

1
Américas,
Adão era negro,
Eva era negra.

Adão e Eva nasceram na África.

Américas,
eu também sou negro:
Adão e Eva no jardim do Éden.
Sou filho do barro,
filho da lama escura da Mãe África:
a primeira mulher,
o primeiro homem neste Dia
da Criação.
(FERREIRA, 2014, p. 25-26)

Nas estrofes aqui delimitadas temos a reconstrução empreendida pelo sujeito lírico das origens do mundo. Trata-se de um mito fundador desapropriado em suas características ocidentais, mas que busca dialogar com elas: temos as figuras de Adão e Eva, na gênese do planeta, mas que ganham biótipos negros e africanos. O sujeito lírico, utilizando-se de sutil ironia, brinca com o mito bíblico ao afirmar que Adão e Eva são negros e africanos – ao assumir tal postura, esse sujeito distorce as crenças ocidentais presentes no imaginário coletivo desse âmbito, promovendo um sincretismo proposital dessas acepções, demonstrando compreensão ampla e variada sobre mitos fundadores. Assim, é possível admitir que esse sujeito lírico, inicialmente, demonstra respeito pelas várias versões sobre a origem do mundo, mas convoca seu interlocutor a conhecer a sua versão da história: em outras palavras – o sujeito busca e reafirma suas origens e suas crenças diante da nova terra em que se encontra: "Américas, / eu também sou negro: / Adão e Eva no jardim do Éden. / Sou filho do barro, / filho da lama escura da Mãe África: / a primeira mulher, / o primeiro homem neste Dia / da Criação".

A partir da segunda estrofe, o sujeito poético passa a introduzir o seu mito fundador. Dialogando com a tradição judaico-cristã ocidental, passa a encontrar espaço para a admissão de sua cultura e suas crenças. Aqui podemos recorrer mais uma vez a Eagleton, no tocante ao conceito de cultura como "divindade" e "transcendência", porém não como "desvanecimento" que esse conceito pode suscitar na Idade Moderna, mas como consolidação do *cultus* no sentido religioso.

> Verdades culturais – trate-se da arte elevada ou das tradições de um povo – são algumas vezes verdades sagradas, a serem protegidas e reverenciadas. A cultura, então, herda o manto imponente da autoridade

> religiosa, mas também tem afinidades desconfortáveis com ocupação e invasão; e é entre esses dois pólos, positivo e negativo, que o conceito, nos dias de hoje, está localizado (EAGLETON, 2005, p. 10-11).

Podemos depreender a partir das discussões de Eagleton que o sujeito lírico do poema analisado propõe, antes de tudo, uma verdade cultural e busca a todo custo (mesmo a partir do sincretismo com a mitologia bíblica ocidental) a sua reafirmação e defesa. Na dicotomia ocupação X invasão, patente nos conflitos culturais coloniais, o poema evoca uma convivência entre duas mitologias (africana e ocidental) na medida em que o sujeito lírico reivindica para si e para sua própria cultura a posição genésica do planeta: em outras palavras, o poema pode evocar a sugestão de que o mito fundador ocidental possa ter origens pontualmente na mitologia africana, uma vez que aquele continente é tido como berço da espécie humana.

Nas três últimas estrofes do poema, o sujeito lírico continua a defesa da verdade cultural de seu povo:

> Américas,
> eu sou negro:
> a Matriz da raça humana.
> Conta a mitologia dos Orixás,
> que Nanã pegou uma porção
> de lama
> do fundo das águas de uma lagoa
> onde morava.
> Das suas mãos,
> Nanã deu o barro a Oxalá
> e, do barro, Obatalá criou
> o homem
> e a mulher.
>
> O sopro de Olorum fez os dois
> caminharem
> e os Orixás ajudaram-nos a povoar
> a Terra.
>
> Um dia, a mulher e o homem
> Voltarão ao pó,
> Voltarão ao barro
> à lama da Terra,
> à casa de Nanã Burucu (FERREIRA, 2014, p. 26-27).

O sujeito poético simboliza toda a humanidade e reivindica para si as honras de ter sido a matriz da raça humana, de acordo com a mitologia dos Orixás. A figura de Nanã, que na mitologia iorubá é o orixá dos mangues, do pântano e das chuvas, no poema ganha a responsabilidade de dar forma ao ser humano a partir de uma porção de lama – assim, em conjunto com outras divindades iorubas como Oxalá, Obatalá e Olorum dão forma e vida ao ser humano que viria a povoar todo o planeta. Nota-se aí, na medida em que o sujeito lírico referencia diversas divindades da mitologia ioruba, um esforço do mesmo em reafirmar sua cultura religiosa, bem como o caráter politeísta da crença de seu povo, atingindo assim a intenção poética de descontruir o mito bíblico ocidental de Adão e Eva, ao mesmo tempo em que sugere a forte influência da mitologia africana que fora primordial em relação ao discurso bíblico do livro de Gênesis.

No segundo poema da série "América Negra" o sujeito lírico continua seu discurso épico de revaloração de sua cultura e identidade.

2

Américas
eu sou negro, negro
cor de noite escura, negro
como as noites sem lua do sertão.

Américas,
vou lhes contar minha história:
defendi minha casa,
meu clã,
minha aldeia,
minha tribo,
meu reino,
minhas fronteiras, como pude.
(FERREIRA, 2014, p. 29)

As duas primeiras estrofes do segundo poema reiteram a figura do homem negro africano e sua resistência diante do domínio europeu – o sujeito lírico reforça que o africano solapado de suas origens não aceitou livremente o domínio, ao contrário, mostrou seu caráter guerreiro, sua revolta e um marcante senso de defesa cultural e social. A enumeração de termos como "clã", "aldeia", "tribo", "reino" e "fronteiras" reiteram, ainda, o senso comunitário do nativo africano, elegendo esta voz épica como guardiã da

memória e representante de seu povo em busca de ter seu discurso legitimado e ouvido. A partir dessa passagem, o poema desconstrói uma ideia recorrente no pensamento ocidental de que os nativos africanos eram desorganizados, primitivos e passivos – ofereceram combate, defenderam seus domínios, suas crenças e cultura e, diante de um novo contexto cultural americano, permaneceram com essa postura combativa e valorativa de suas origens.

Diante da prática do europeu colonizador e seu caráter "bárbaro", porém, a resistência africana foi violentamente fragmentada:

> Fui capturado a ferro, fogo e sangue.
> Me separaram de parentes, amigos,
> dos que falavam a minha língua.
> Me marcaram a ferro quente
> como se eu fosse um animal selvagem.
>
> De mim,
> tiraram quase tudo:
> o nome da minha nação,
> o meu nome tribal,
> o nome do meu pai, mãe, irmãos
> e avós na base da porrada.
>
> Me deram um nome estranho:
> um nome cristão.
> Tentaram me desumanizar,
> apagar o meu passado:
> a memória dos meus ancestrais.
> (FERREIRA, 2014, p. 29-30)

Diante do exposto, no poema analisado fica evidente a posição do sujeito lírico de denunciar as mazelas que seu povo sofrera no período colonial, quando o mesmo subverte uma ideia ocidental de que os africanos seriam "bárbaros", não civilizados – o sujeito lírico reverte a cena comum, longamente elaborada como justificativa da colonização pelo homem europeu: a de que a Europa deveria "civilizar" outros povos tidos como "primitivos". O povo negro escravizado e trazido a terras americanas fora forçado a romper com suas raízes, a eles foram dados "nomes cristãos", deles foram apagadas suas origens e suas culturas, seus costumes e tradições. Em nome de uma filosofia judaico-cristã ocidental, contraditoriamente, foram principais vítimas da violência justificada pela fé católica. O poema denuncia,

em verdade, a ideologia destrutiva do ocidente: a violência, a subjugação, a exploração colonial. Para Aimé Cesaire (1978), a Europa burguesa não praticara outra coisa senão a violência desmedida:

> Então, eu pergunto: que fez a Europa burguesa senão isso? Ceifou as civilizações, destruiu as pátrias, arruinou as nacionalidades, extirpou "a raiz da diversidade". Já não há diques. Já não há avenidas. Chegou a hora do Bárbaro. Do bárbaro moderno. A hora americana. Violência, desmesura, esbanjamento, mercantilismo, "bluff", gregarismo, a imbecilidade, a vulgaridade, a desordem" (CESAIRE, 1978, p. 67).

É possível alinhar aqui as palavras de Cesaire com a intenção poética elaborada no contexto do poema. Cesaire fala do caráter bárbaro do homem europeu e das mazelas que o mesmo trouxe às terras colonizadas – assim cai por terra a falsa ideia de que a colonização seria sinal de progresso e de que as populações nativas africanas precisariam de qualquer estímulo para o desenvolvimento: já eram povos em progresso, com costumes próprios, cultura, organização social. Podemos admitir, portanto, que a relação entre o europeu e os africanos se deu da maneira mais malsucedida possível, nas palavras de Cesaire:

> [...] o grande drama histórico da África não foi tanto o seu contato demasiado tardio com o resto do Mundo, como a maneira como esse contato se operou; que foi no momento em que a Europa caiu nas mãos dos financeiros e capitães da indústria, os mais desprovidos de escrúpulos, que a Europa se "propagou"; que o nosso azar quis que fosse essa a Europa que encontraríamos no nosso caminho e que a Europa tem contas a prestar perante a comunidade humana pela maior pilha de cadáveres da história. (1978, p. 27-28)

Diante do exposto, fica mais uma vez em ressalto a ideia acerca do "produto" que fora trazido pelos europeus às sociedades nativas africanas: o modo como esse "contato" se operou é que se constituíra como origem dos desajustes culturais e sociais promovidos em terras nativas. O homem africano, sem outra alternativa, violentado e forçado, fora trazido às colônias americanas e experimentara ainda mais fortemente o resultado da prática colonial europeia.

Retomando a análise do poema delimitado, a última estrofe marca um novo estágio do homem negro em solo americano:

Américas,
fiz a travessia do Atlântico.
Cheguei ao Brasil como escravo:
fui vendido nos portos e mercados.
Eu venho da África,
acorrentado no porão
de um navio negreiro.
(FERREIRA, 2014, p. 30)

Essa passagem do poema, em diálogo com o poema de número 3, constitui-se como incisiva crítica à condição do homem negro na modernidade. O sujeito lírico, nos dois primeiros poemas, conta suas origens e revalida sua tradição, para, a partir do poema três, discutir sobre a condição do homem negro nos dias de hoje. Trata-se de uma postura que visa a evidenciar a necessidade de manter na memória das novas gerações as práticas desmedidas promovidas pelo colonizador europeu e de que as desigualdades raciais hoje existentes são fruto direto daquela violência primordial. Podemos admitir que o sujeito lírico assume uma postura condizente com a ideia de cultura como sendo causa a ser reiterada e fortalecida, diante das tensões culturais na contemporaneidade. Nas palavras de Eagleton:

> Os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, mas tampouco são esses ambientes pura argila para a automodelagem arbitrária daqueles. Se a cultura transfigura a natureza, esse é um projeto para o qual a natureza coloca limites rigorosos. A própria palavra "cultura" compreende uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade, que censura o intelecto desencarnado do iluminismo tanto quanto desafia o reducionismo cultural de grande parte do pensamento contemporâneo. (2005, p. 14)

Eagleton fala da cultura como organismo construído a partir da tensão entre o "fazer" e "ser feito", na dicotomia entre racionalidade e espontaneidade: como manifestação humana coletiva, a cultura ganha consistência na medida em que se serve de combustíveis assentados em necessidades coletivas de expressão e revalorização de identidades: o meio, isto é a "natureza" social de um contexto cultural não seria, portanto, mero resultado de uma expressão individual, bem como a expressão individual não seria mera "reprodução" do meio; é exatamente nesse diálogo entre espontaneidade e racionalidade recolhidas em condições externas que a cultura orgânica se solidifica.

Para compreensão dessas ideias na obra analisada, vejamos o poema 3:

> 3
> Américas,
> o que passou, não passou...
> Dói como unha encravada.
> Você é a minha casa,
> minha água de beber,
> filhos,
> família,
> a mulher dos meus sonhos,
> a mulher que tanto amo,
> livros,
> amigos,
> carnaval,
> capoeira,
> futebol,
> samba no pé.
>
> Brasil,
> arranca essa máscara branca
> da sua cara.
> (FERREIRA, 2014, p. 31)

O poema aqui transcrito evoca o discurso do homem negro contemporâneo consciente de sua importância e papel na sociedade contemporânea. Esse homem vive, pensa, atua, tem como lar uma nova terra outrora também colonizada. Ainda que tenha construído sua base familiar e suas relações sociais e culturais nesse novo contexto, esse homem não se esquece do sofrimento de seus antepassados: "o que passou, não passou..." – metaforicamente, trata-se de um sujeito lírico atemporal, configurando-se como testemunha de todos os tempos, capaz de ter acompanhado desde as origens o sofrimento do povo negro africano, sua captura, a travessia do oceano, o trabalho escravo e a sua tímida inserção em uma nova sociedade, mas que ainda encontra sequelas de exclusão social nesse novo contexto.

No diálogo que o poema evoca sobre a condição do homem negro na sociedade brasileira contemporânea, mencionada na última estrofe através dos versos "Brasil, / arranca essa máscara branca / da sua cara" é perceptível a ácida crítica do sujeito lírico no tocante à propalada ideia de miscigenação defendida na modernidade brasileira: o sujeito lírico enfaticamente mostra que

grande parte da origem cultural brasileira é de matriz africana e não "branca", denunciando assim o caráter dúbio da sociedade brasileira negra em seu âmago, mas descompromissada com a valorização da identidade cultural do negro.

Identidade negra diaspórica

Passemos para a análise dos poemas de número 4 e 5, onde são encontráveis suscitações temáticas que abrangem a questão da identidade do homem negro em diáspora, proposta no início do corrente artigo. Como expresso anteriormente, o poema 3 inaugura na linha temática de "América Negra" a reconstrução da identidade do homem negro na contemporaneidade e sua busca por igualdade: o sujeito poético reitera as intensas explorações de que fora vítima com vistas a fortalecer seu discurso de combate e resistência, descontruindo a ideia da miscigenação como instrumento de relativização das desigualdades. O discurso poético elaborado persiste na ênfase da importância que o negro teve e tem na sociedade pós-colonial, na medida em que enumera a as variadas atividades que o negro desenvolveu através dos anos com vistas a enriquecer cultura e materialmente a base do país, propondo, ainda, a urgente descolonização e compensação a ser empreendida nessa nova sociedade.

Para Fanon, a descolonização seria um triunfo: estaria assentada na acepção de combate e resistência das quais o colonizado estaria sempre preparado. Esse processo não passaria despercebido, uma vez que enseja a criação de novas perspectivas sociais e culturais. Em suas palavras:

> A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a "coisa" colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta. (FANON, 2005, p. 27)

A descolonização seria um processo elaborado por novos sujeitos conscientes de suas origens e história, combativos diante do apagamento seletivo proposto pela história oficial que em suas forças generalizantes tendem a obscurecer a violência imposta pela sociedade colonial. Fanon

assevera que a descolonização enseja a criação de novos agentes, executores da ideologia que se faz justamente no processo de libertação: em outras palavras, podemos admitir que a luta por liberdade e ratificação da identidade negra, no contexto desse estudo, estaria assentada na reiterada postura de combate assumida pelo sujeito lírico nos poemas analisados. O poema 4 de "América Negra" pode se constituir como exemplo desse reiterado combate e desnudamento da realidade colonial com vistas a ratificação da identidade negra:

> 4
> Brasil,
> trabalhei de sol a sol,
> dia e noite,
> de norte a sul do país;
> na cultura da cana-de-açúcar,
> na cultura do algodão,
> do café, do tabaco.
> Trabalhei mais de dezesseis horas
> por dia,
> nos charques das terras do Sul.
> Cuidei dos rebanhos,
> das fazendas, estâncias,
> da casa grande,
> do sinhô, da sinhá,
> cachorros, galinhas e do diabo-a-4.
>
> Contei histórias de reinos encantados,
> fábulas,
> e cantei canções bonitas da minha
> África
> para ninar o sinhorzinho
> e a sinhazinha.
> Alimentei todos com o suor do meu
> Próprio rosto.
>
> Américas,
> minha América Negra.
> Construí estradas,
> ruas, pontes, mansões, palácios,
> palacetes, igrejas, edifícios.
> Lavei o cascalho dos rios,
> tirei o ouro, o diamante

e pedras preciosas das minas,
e fui soterrado sob os escombros
das valas.

Enchi os bolsos, baús, cofres,
bolsas de valores do senhor de engenho,
dos barões do café,
fazendeiros,
homens de negócio e banqueiros.
(FERREIRA, 2014, p. 32-33)

O poema 4 reitera a denúncia da intensiva exploração que o homem negro sofrera no período colonial: "trabalhou de sol a sol, / dia e noite," – enriqueceu cultura e materialmente uma sociedade da qual originalmente não pertencia. Longe de suas origens e cultura, o homem negro torna-se onipresente na sociedade colonial e foi o verdadeiro propulsor do desenvolvimento econômico daquela sociedade. O sujeito lírico, embora denunciante das péssimas condições de trabalho das quais o homem negro fora vítima, não assume um tom lamurioso: elege-se como símbolo de uma população resistente e que sabe de seu próprio valor. O homem negro escravizado é elaborado no poema como alguém que fora duramente explorado, mas que fora também capaz de fincar em definitivo seu legado de força e de cultura: "Contei histórias de reinos encantados, / fábulas, / e cantei canções bonitas da minha / África". Esse homem reivindica para si o mérito de ter sido responsável por todo o desenvolvimento econômico e cultural do Brasil e das Américas, simbolizando ainda sua posição descolonizador nesta nova sociedade.

Questionamentos acerca da posição de cobrança assumida pelo sujeito lírico nos poemas analisados podem ensejar a compreensão do porquê da elaboração de tal discurso – trata-se, em suma, de um discurso identitário com vistas a cobrar da sociedade colonial o reequilíbrio das desigualdades há muito instaladas. Ao reiterar um discurso combativo diante das vicissitudes eurocêntricas impostas pelo colonizador, o homem negro reivindica a necessidade urgente de reparação das violências de que fora vítima. A adoção desse discurso condiz com a configuração de uma consciência negra coletiva, por onde os oprimidos possam ter suas vozes ressoadas diante de um contexto racista e excludente – trata-se de um discurso que evoca reflexão sobre a forma admitida de reivindicação. Para compreensão da adoção desse

discurso de afirmação identitária e combativa, podemos recorrer a Glissant, em suas palavras:

> A produção literária que participa de tal consciência coletiva em busca de si mesma não é apenas exaltação da comunidade, mas também reflexão sobre (e preocupação de) sua expressão específica. O discurso não se contenta em dizer, mas exprime ao mesmo tempo a razão pela qual qle diz desta maneira e não de outra. (2016, p. 193)

O sujeito lírico dos poemas analisados busca intensamente, conforme as ideias de Glissant, uma reflexão sobre si e sobre o contexto no qual se encontra. Porta voz de uma coletividade negra outrora escravizada, esse sujeito justifica seu discurso combativo diante da necessidade urgente de reversão das violências outrora promovidas e que ressoam na sociedade contemporânea. Seria redutor pensar o discurso poético adotado na obra meramente como algo "lamurioso" – uma vez que ao se mostrar de forma resistente e incisiva esse discurso suscita proposta urgente de descolonização ao não só "dizer", mas justificar o porquê do "dizer desta forma". A título de exemplo, podemos, enfim, analisar o poema de número 5 de "América Negra":

5
Américas,
eu sou negro
da cor dos olhos negros da minha mulher.

Brasil,
você me conhece,
sabe da história que trago na minha pele.

Pereci milhões de vezes,
arrebentado
de tanto trabalhar.
Afinal de contas,
quando você me pagará seus débitos?

Fizeram de mim gatos e sapatos,
fizeram de mim até mesmo
capitão do mato.

Me estupraram,
me levaram para a senzala,

me arrastaram até o pelourinho,
me puseram no tronco,
me açoitaram com relho cru, com chicote,
me confinaram no calabouço,
puseram gargantilha de ferro no meu
pescoço,
máscara de flandres no meu rosto,
fui emparedado,
me fizeram cativo
e acham isso muito normal.
Me assassinaram milhões de vezes.

Me rebelei,
matei o senhor, a sinhá,
o sinhorzinho, a sinhazinha,
o feitor, o capitão do mato
e me refugiei nos quilombos.
(FERREIRA, 2014, p. 35-36)

O poema 5 evoca, reiteradamente, a continuação de um discurso denunciante das violências sofridas pelo negro escravo: o sujeito lírico questiona ao interlocutor "Américas" (isto é, ao palco-testemunha das diversas torturas experimentadas): "quando você me pagará seus débitos?". O verso destacado cumpre pontual função no discurso poético ao reivindicar a descolonização urgente a ser realizada – o poema traz inquietante queixa e evidência denúncia de que os males da escravidão do negro ressoariam ainda por muito tempo.

A violência descrita pelo sujeito lírico, a partir da 3ª estrofe culminará na necessária mudança de contexto, mesmo que essa mudança seja conseguida através da rebelião violenta: "matei o senhor, a sinhá, / o sinhorzinho, a sinhazinha, / o feitor, o capitão do mato / e me refugiei nos quilombos". A estrofe final inaugura, portanto, a urgente necessidade de descolonização mesmo por meios violentos. Para Fanon, a descolonização só poderia ocorrer mediante um combate decisivo entre colonizado e colonizador. Em suas palavras:

> Exposta em sua nudez, a descolonização deixa entrever, através de todos os seus poros, granadas incendiárias e facas ensanguentadas. Porque se os últimos devem ser os primeiros isto só pode ocorrer em consequência de um combate decisivo e mortal, entre dois protagonistas. Esta vontade de fazer chegar os últimos à cabeça da fila, de os fazer subir com cadência (demasiado rápida,

> dizem alguns) os famosos escalões que definem uma sociedade organizada, só pode triunfar se se lançam na balança todos os meios, inclusive: a violência, evidentemente (FANON, 2005, p. 27).

Fanon assevera que a violência partida de uma necessidade urgente de descolonização seria inevitável, na medida em que o colonizado tendo sofrido longamente uma violência histórica e ainda maior, não teria outra alternativa a não ser se rebelar de forma violenta. É o que propõe o poema 5 aqui analisado: o negro escravizado, historicamente torturado e constantemente em revolta contra o domínio colonial empreendera desde suas origens um combate cultural e identitário, tento por fim assimilado a violência como forma de subversão dos ditames impostos. O sujeito lírico do poema delimitado, portanto, tendo sido "assassinado milhões de vezes" por fim convoca a toda a coletividade negra à revolta com vistas a iniciar um processo de descolonização. O que seria do negro hoje se não tivesse sido resistente e combativo? O que seria do negro escravizado se não fossem seus esforços por uma sociedade minimamente justa? Possivelmente, muitas das conquistas hoje existentes seriam ainda mais fragmentadas, pois podemos admitir, alinhados com a proposta dos poemas aqui analisados, de que não há conquista sem resistência e luta.

Considerações Finais

A título de considerações finais acerca do presente artigo é possível postular que a expressão cultural e identitária do negro, a partir da configuração do sujeito lírico dos cinco primeiros poemas de "América Negra", de Elio Ferreira, está alinhada ao o propósito da construção de um discurso combativo e resistente perante uma autoproclamada hegemonia eurocêntrica institucionalizada nas Américas. Utilizando dos conceitos teóricos introdutórios de Terry Eagleton sobre cultura, pudemos evidenciar como esse processo de revalorização cultural fora importante para consolidação das bases identitárias do negro afro-americano; bem como foi possível mapear a configuração da identidade negra em solo americano a partir da elaboração de um discurso combativo e catalizador da violência sofrida, com vias a propor um urgente processo de descolonização. Utilizando-se das ideias sobre pós-colonialismo de Aimé Cesaire e das ideias de descolonização propostas por Frantz Fanon, tentamos evidenciar a configuração desse processo. Com Edouard Glissant, evidenciamos a posição essencial do sujeito lírico na obra, ao

justificar a adoção de seu discurso combativo e rebelde no contexto dos poemas.

Referências

CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo,* 1ª Ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

EAGLETON, Terry. *Versões de Cultura.* In: A ideia de cultura. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FERREIRA, Elio. América Negra & outros poemas afro-brasileiros. 1. ed. São Paulo: Quilombhoje, 2014.

GLISSANT, Edouard. *O mesmo e o diverso*. p. 190-201. Trad. Normélia Parise. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdroom/glissant. Acesso em 10.08.2016.

O TEXTO LITERÁRIO COMO LUGAR DE MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA AFRODESCENDENTE: UM ESTUDO SOBRE *BECOS DA MEMÓRIA*

Fabiana dos Santos Sousa [12]

Não é de hoje que se observa a presença de textos que destacam a relevância da escrita como meio de preservar/materializar a memória. Platão, em *Fedro*, apresenta, através do discurso do deus Thoth tal pertinência:

> **Sócrates** – Pois bem: ouvi uma vez contar que, na região de Náucratis, no Egipto, houve um velho deus deste país, deus a quem é consagrada a ave que chamam íbis, e a quem chamavam Thoth. Dizem que foi ele quem inventou os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, bem como o jogo das damas e dos dados, e, finalmente, fica sabendo, os caracteres gráficos (escrita). Nesse tempo, todo o Egipto era governado por Tamuz, que residia no sul do país, numa grande cidade que os gregos designam por Tebas do Egipto, onde aquele deus era conhecido pelo nome de Ámon. Thoth encontrou-se com o monarca, a quem mostrou as suas artes, dizendo que era necessário dá-las a conhecer a todos os egípcios. Mas o monarca quis saber a utilidade de cada uma das artes e, enquanto o inventor as explicava, o monarca elogiava ou censurava, consoante as artes lhe pareciam boas ou más. Foram muitas, diz a lenda, as considerações que sobre cada arte Tamuz fez a Thoth, quer condenando, quer elogiando, e seria prolixo enumerar todas aquelas considerações. Mas, quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Thoth: "Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a

[12] Sousa, Fabiana dos Santos. Graduação em Letras Português e Francês pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Especialização em Libras pela UFPI. Especialização em Letras Português e Literatura pelas Faculdades Integradas de Jacarepaguá (FIJ – RJ). Mestrado em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Trabalha na Rede Jesuíta de Educação (RJE), Teresina-Piauí. Revisora de textos do Centro de Educação Aberta e a Distância do Piauí (CEAD). Trabalha com a educação básica e superior. Compõe o Núcleo de Estudos e Pesquisas Roda Griô da UFPI. Email: fabianafagnifica@yahoo.com.br

> fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória. (PLATÃO, 2000, p. 120-121)

Numa sociedade oralizada como a que vivia Thoth, era indispensável que se inventasse algo para auxiliar aquela [memória] que armazena todas as/os informações/conhecimentos que a cercam. Além do registro mental, teria-se o armazenamento e, consequentemente, a materialização desta memória por meio da escrita.

A ideia de Thoth parece ter sido aceita e seguida pelos indivíduos de gerações seguintes, uma vez que observamos, ao longo dos séculos, que a escrita tem sido, cada vez mais, usada como instrumento para inscrição da memória pelos escritores e sistemas sociais de organização, por exemplo. Acredita-se que isso se deve ao fato do seu poder de sobreviver o passar do tempo, de manter presente o passado, já que contribui para o recordar deste, evitando que o mesmo seja extinto pelo esquecimento.

Mesmo que haja uma visão não tanto positiva da escrita em *Fedro*, não ater-se-à, neste trabalho, a respeito disso, opta-se nesta pesquisa por defender a ideia de que ela, enquanto texto [neste caso o literário], é também lugar de preservação da memória e contribui diretamente para sua materialização, para que ela continue viva, pois "tudo o que é nomeado deve existir. Tudo o que é nomeado pode ser escrito. O que é escrito deve ser recordado. O que é recordado vive" (ANTUNES, p.190).

Mineira de Belo Horizonte, Conceição Evaristo é escritora contemporânea e afro-brasileira. Seus textos se inscrevem na linhagem de uma literatura para preservar sua história e a de seu povo, para (re) descobrir-se e ressignificar o mundo e, por força de seus enunciadores, também intervém na sociedade oferecendo-nos outros modos de significá-la, destacando a relevância das experiências e histórias vividas e relatadas por homens e mulheres que viveram, devido um processo histórico injusto e excludente, injustiças e negações de direitos tanto na vida social e política quanto no universo ficcional. Sendo um dos maiores nomes representantes da literatura afro-brasileira, é preciso deixar aqui algumas considerações acerca desta literatura.

Segundo Duarte (2011), o conceito de literatura afro-brasileira se encontra em construção, mas é possível distinguir alguns elementos que a definem como tal: o primeiro deles é a temática, que deve ter o negro, sua cultura, história, religião e tradições como temas. O segundo é a autoria, que é

bem complexa, pois implica considerar fatores biográficos ou fenotípicos, e há quem defenda uma literatura negra escrita por brancos, e, ainda, autores afrodescendentes que não reivindicam para si essa condição. O ponto de vista, terceiro elemento, é visto por Duarte como fator necessário para que a literatura seja aceita como afro-brasileira. Esta deve apresentar uma visão de mundo voltada para os valores morais, éticos e ideológicos que fundamentam a representação do afrodescendente, diferenciada da cultura do branco, superando qualquer modelo imposto pelos europeus e configurando-se com um discurso diferenciador. A Linguagem é o quarto elemento destacado pelo autor, esta deve apresentar, no discurso afro-brasileiro, expressões que denotam marcas linguísticas provenientemente africanas. O discurso afrodescendente busca "ruptura com os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco" (BERND, 1988, p.22) expressando uma reversão de valores. E, por último, vem o público, que se quer afirmar afrodescendente e tem o escritor afro-brasileiro como porta-voz de uma determinada sociedade coletiva.

Anexa a essa literatura, há a literatura afro-brasileira de autoria feminina cujos textos são marcados pelo relato das experiências, angústias e dos desejos das suas autoras, almejando, com isso, a retificação e reexaminação dos estereótipos que foram construídos e a elas agregados. É o que afirma Moema Parente Augel, ao dizer que

> A mulher negra brasileira ao escrever tematizando ela mesma a sua própria experiência, seus próprios problemas, suas angústias, necessidades e desejos, explicitando, de uma forma ou de outra, as marcas deixadas pela escravidão, pondo à nua a discriminação racial e social sentidas na própria pessoa e nos que lhe são próximos, denunciando sexismo e machismo, questionando a ligação amorosa entre negros e brancos, a dependência econômica, a desigualdade social, a emancipação feminina, integrando o ficcional e o documental, a escritora afro-brasileira está prestando uma relevante contribuição para corrigir e rever os mitos e estereótipos que estigmatizam a mulher negra, recompondo-se como pessoa (AULGEL, Revista Literafro).

A mulher negra brasileira escreve para desabafar assim como para denunciar os séculos de silenciamento, a agonia e as humilhações sofridas e, ainda, clamar por justiça. Através da escrita literária afro-brasileira, ela narra – a partir da sua ótica – sua história e, dessa forma, garante a materialização bem como a conservação da memória feminina afrodescendente.

Nessa literatura, os discursos dos personagens traduzem os pensamentos das autoras que discutem sobre a problemática do negro e trocam experiências diversas que são "resgatadas" e reunidas pela memória. Destarte, elas dialogam com o passado para criar alternativas positivas diante da urgência de reformas do presente numa tentativa de mudar o futuro e reconstruir sua identidade. Todas essas ações são possíveis a partir do texto literário que atua como espaço onde são recriadas, de modo ficcional, tais experiências, uma vez que

> É na literatura enquanto espaço mnemônico que os autores negros recriam os mitos necessários para se enraizar como sujeitos autóctones. A reapropriação do espaço via memória, portanto, possibilita a colocação do afrodescendente na sua própria história. A renomeação do seu lugar e da sua história significa reconstruir sua identidade, tomar posse de sua cultura. (WALTER, 2009, p.63).

Se o texto literário é o lugar onde a memória é reconstituída, ele é, do mesmo modo, o local no qual ela é materializada enquanto escrita que preenche o espaço texto literário que oportuniza o negro a situar-se dentro da sua própria história e a narrá-la a partir da sua visão, "borrando" aquela tida como oficial.

Considerando a memória como "o objeto de recordação do conhecimento de tudo que é considerado permanente no acervo histórico e cultural de uma nação" (MELO, 2009, p.148), Conceição Evaristo utiliza-se deste objeto para buscar em seu "acervo histórico e cultural" [memória] suas lembranças e narrar, em *Becos da memória,* as tragédias vividas por seus personagens, os quais são vítimas do desfavelamento, mais uma injustiça social sofrida por eles e que é posta como problemática central da obra. É possível dizer também que "escrever é a [outra] ferramenta utilizada [pela autora] para recompor o vasto painel de lembranças na "experiência da pobreza" (FONSECA *apud* EVARISTO, 2006, p.13), ou seja, para reconstituir suas memórias que se concretizam na medida em que "a escrita materializa, dá concretude ao pensamento, dando condições assim de voltar ao passado, enquanto se está construindo a marca do presente" (FREIRE apud MAGRI, 2013, p.2).

Nesse sentido, o texto literário é o lugar de materialização da memória, assim como os arquivos, as bibliotecas, os dicionários e os museus destacados por Nora (1993) que, segundo este autor, têm "a common memorial function:

all manage to powerfully evoke a set of civic values which together figure the nation" (WOOD, 1994, p.124)[13]. Como o faz a autora através *Becos da memória* que, enquanto narra, evoca os valores cívicos do corpo social a que pertence numa tentativa de ressignificá-los, frente aos significados marginalizados a que foram agregados, e preservá-los para que sejam repassados a gerações futuras. Da mesma forma, reinterpreta-os à sua maneira, pois "Writing is both an act of memory and a new interpretation (LACHMANN, 2008, p. 301)[14]. Essa nova interpretação se deve ao contexto atual em que a escritora está inserida, uma vez que ela olha o passado apoiada nas experiências que vive no presente e, com base neste quadro, ela analisa e constrói uma visão crítica da corrente situação que vivencia. Observa-se isso quando Maria-Nova sai recolhendo as histórias e ensinamentos de seus antepassados e manifesta o desejo de um dia recontá-las: "Maria-Nova queria sempre histórias e mais histórias para sua coleção. Um sentimento, às vezes, vinha-lhe. Ela haveria de recontá-las um dia, ainda não sabia como". (EVARISTO, 2006, p.39). E nesse contar e ouvir para recontar é que a autora vai constrindo a memória dos afrodescendentes do Brasil e, da mesma forma, materializando-a.

> Maria-Nova [...] reconstituiu a sua vida e a dos outros. Lembrou-se da fome que passara desde o momento em que nascera. A mãe sempre contava que a mamadeira dela era água e fubá, muitas vezes sem açúcar. Vingou, cresceu apesar de tudo. Muitas vezes saía para a escola sem comer nada. Muitas vezes se alimentava das sobras da casa das patroas (...). O bom era que Tio Totó, Maria-Velha e Mãe Joana eram previdentes. No pedacinho de terra que havia em volta do barraco, plantavam mandioca, milho e verduras. Havia pé de manga, banana e mamão. E na época das frutas, a fome era menor. A mãe trabalhava tanto, assim como havia outros que trabalhavam demais. Existiam, sim, os preguiçosos, os malandros, os ladrões, mas entre todos pouca diferença havia. A condição de vida era única, a indigência em grau maior ou menor existia para todos. (EVARISTO, 2006, p. 146).

Esse ato de escrever a sua história e aquela do seu povo pode ser visto como uma tentativa da escritora de retomar passado e trazê-lo ao presente para (re) elaborar a história dos afro-brasileiros, denunciando as injustiças

[13] uma função memorial comum: todos conseguem poderosamente evocar um conjunto de valores cívicos que juntos formam a nação.

[14] Escrever é tanto um ato de memória quanto uma nova interpretação.

sociais por estes sofridas devido a sua condição marginalizada por uma minoria da elite e, do mesmo modo, rediscutir os seus valores modificando as perspectivas de uma história futura. Em vista disso,

> A narradora vai retirando dados de uma história maior, a da favela, um aglomerado de barracos cambiantes e de "doces figuras tenebrosas" [...] O romance recupera as experiências de pessoas expostas à dura pobreza que, contudo, não arrefece o desejo de continuar vivendo (FONSECA apud EVARISTO, 2006, p. 13)

Tais experiências mencionadas no trecho anterior são "resgatadas" pela memória da autora e recriadas através das "fictions of memory", uma vez que são "texts which represent processes of remembering" (NEUMANN, 2008, p.334)[15]. Vale ressaltar que *Becos da Memória* apresenta situações fictícias que apresentam problemáticas sociais fazendo "an imaginative (re)construction of the past in response to current needs" (NEUMANN, idem). Isso porque, segundo esta teórica, o narrador observa seu passado numa tentativa de estabelecer significados sobre as reminiscências, e o faz a partir da sua condição atual. Nesta perspectiva, a obra em estudo revela as desigualdades atuais de uma sociedade dominada por uma ideologia cultural branca.

Essa reconstrução imaginativa é possível porque a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas, segundo Le Goff (2003), para quem, "o aparecimento da escrita está ligado a uma profunda transformação da memória coletiva [...]" (LE GOFF, 2003, p.431). Maria-Nova deixa claro o desejo de registrar, através da escrita, a memória daquela comunidade negra, para provocar uma reflexão sobre o presente e, assim, transformar todas aquelas experiências vividas por ela e pelos demais moradores da favela:

> Maria-Nova olhou novamente a professora e a turma. Era uma história muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora. Era diferente de ler aquele texto. Assentou-se e, pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia?

[15] "ficções de memória ", uma vez que são" textos que representam processos de recordação".

> Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente". "[...] Era preciso viver. "Viver do viver". "[...] O pensamento veio rápido e claro como um raio. Um dia ela iria tudo escrever". (EVARISTO, 2006, p. 138 – 147).

Escrever para "guardar" a lembrança do seu povo. E a escrita literária será a ferramenta que a personagem protagonista usará para isso, assim como fez Evaristo em *Becos da memória* que "recupera as experiências [...]. [E] Algumas experiências resgatadas pelo livro mostram que o desejo de viver pode gerar o de narrar: e agora ela já sabia qual seria sua ferramenta, a escrita". (EVARISTO, 2006, p. 13), pois esta materializaria a memória cultural dos afrodescendentes do Brasil na medida em que "a linguagem [...] pode tornar o passado tangivelmente presente" (GUMBRECHT, 2009, p.16), ou seja, palpável, materializável.

Os diálogos presentes nos relatos de experiências pessoais e coletivas são fundamentais para a edificação da memória afro-brasileira em Conceição Evaristo, como vemos abaixo:

> Maria-Nova tinha em Bondade outro contador de histórias. Coisas que ele não contava para gente grande, Maria-Nova sabia. As histórias tristes, Bondade contava com lágrimas nos olhos; as alegres, ele tinha no rosto e, nas mãos, a alegria de uma criança. Maria-Nova sempre queria histórias e mais histórias para sua coleção. Um sentimento, às vezes, vinha-lhe. Ela haveria de recontá-las um dia, ainda não sabia como. Era muita coisa para se guardar dentro de um só peito.
> - Maria-nova quer uma história alegre ou triste?" (EVARISTO, 2006, p. 39).

Considerando a presença marcante de narrador e ouvinte na obra em estudo, vale destacar a assertiva de Walter Benjamin diz que "a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado". Maria-Nova tinha esse interesse em preservar as narrativas que ouvia, pois, como observamos acima, ela iria recontá-las um dia, ou seja, passaria o que hoje aprendeu sobre a cultura do seu povo às gerações seguintes, mas no papel de narradora. Ainda segundo o autor citado previamente:

> A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as

> que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Em *Becos da Memória* observa-se esse passar da experiência de uma geração à outra. Maria-Nova dialoga com seus antecedentes recolhendo suas vivências, seus costumes, sua tradição para, segundo ela própria, depois registrar, registro esse que representaria a memória materializada – uma vez que o texto é uma unidade significativa materializada pela linguagem – do povo afrodescendente brasileiro e serviria às próximas gerações. Neste sentido, pode-se afirmar que Maria-Nova age conforme os narradores destacados por Benjamin para construir uma narrativa escrita bem próxima àquilo que foi contado oralmente.

Nessa lógica, o narrador atua como transmissor de tradições, transmissão essa que é realizada pela escrita. Para tal, ele se utiliza da lembrança, visto que "a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si". (BENJAMIN, 1994, p. 211). Dessa forma, o narrador é o guardador dessa reminiscência. Assim sendo, estabelecerá o elo entre as gerações anteriores e as presentes.

Conceição Evaristo apresenta outros personagens que usaram a escrita para "guardar" e materializar suas memórias. Tio Totó, em conversa com Maria-Nova, conta que depois de aprender a leitura passou a anotar no papel tudo o que aprendia e gostava:

> A leitura já não me dava trabalho. Eu já não precisava mais juntar letra por letra, havia palavras que eu lia no primeiro olhar... Um dia li em voz alta para mim mesmo e senti que quase não gaguejava mais. Passei, então, a copiar tudo [...] num caderno e veja isto aqui. Estas palavras riscadas embaixo: OS SONHOS DÃO PARA O ALMOÇO, PARA O JANTAR, NUNCA. (EVARISTO, 2006, p.50)

Este trecho descreve bem a ideia que se defende nesta pesquisa, na medida em que Tio Totó preservou suas reminiscências, quando passou "a copiar tudo", e a partir deste ato materializou-as e as repassou à Maria-Nova. Esta, tendo como suporte as anotações que lhe foram repassadas por um de seus antepassados, pôde compreender a história de miséria em que seu povo viveu e que ela igualmente vive, o que lhe inspirou a também escrever para [por que não?] denunciar, reclamar as condições de desigualdades sociais em

comparação à população branca, pois o livro mostra bem essa disparidade. Isso pode ser entendido porque as "memórias histórico-culturais [...] inscrevem-se na língua" (PAYER, 2011, p.24), elemento essencial na tessitura do texto. Nesse sentido, ela torna-se elemento tangível à disposição do povo negro brasileiro.

Tio Totó utilizou-se do apetrecho texto para descrever seu passado e mostrar aspectos da construção identitária afrodescendente no Brasil (no seu caso), pois os

> texts portray how individuals and groups remember their past and how they construct identities on the basis of the recollected memories. They are concerned with the mnemonic presence of the past in the present, they re-examine the relationship between the past and the present, and they illuminate the manifold functions that memories fulfill for the constitution of identity (NEUMANN, 2008, p.301).[16]

Se os textos retratam como indivíduos e grupos se lembram de seu passado e como eles constroem identidades com base nas lembranças recolhidas, o texto literário é o espaço onde Evaristo constrói a memória cultural afrodescendente brasileira que, neste âmbito, se materializa, uma vez que "a língua constitui uma base material" (PAYER, 2011. P.24), ou seja, ela é em si material, o que configura concretude daquilo que é objetificado por ela. Ainda é preciso considerar o fato de que a "Literature is culture's memory, not as a simple recording device but as a body of commemorative actions that includethe knowledge stored by a culture, and virtually all texts a culture has produced and by which a culture is constituted" (LACHMANN, 2008, p. 301)[17], isto é, a literatura representa o produto cultural de um povo, dado que serve como lugar de armazenamento dos discursos culturais.

Considerando que a literatura é, também, arte, colabora para a convivência de indivíduos de sítios e tempos variados. Isso porque a "a arte é

[16] Os textos retratam como indivíduos e grupos se lembram de seu passado e como eles constroem identidades com base nas memórias recolhidas. Eles estão preocupados com a presença mnemônica do passado no presente, reexaminam a relação entre o passado e o presente, e iluminam as múltiplas funções que as memórias preenchem para a constituição da identidade.

[17] A literatura é a memória da cultura, não como um simples dispositivo de gravação, mas como um conjunto de ações comemorativas que incluem o conhecimento armazenado por uma cultura e praticamente todos os textos que uma cultura produziu e pelos quais uma cultura é constituída.

a única capaz de fazer conviver homens de vários lugares e tempos diversos, já que, por exemplo, se se abandonou o uso de utensílios medievais, ainda se continua a ler um produto cultural da Idade Média, como a obra de Dante" (ANTUNES, p. 192). Dessa forma, ela torna-se também um testemunho da história.

Nessa perspectiva, a obra literária *Becos da memória* atua como testemunho do que vive o povo negro brasileiro na era contemporânea, visto que Evaristo narra, mesmo que de forma ficcionalizada, as experiências vividas por tal povo nas favelas brasileiras com um tom de denúncia do descaso frente às autoridades do país, visando, dessa forma, um futuro menos injusto e menos desigual para essa população.

Do mesmo modo, tal obra atua como elemento que permite à cultura afro-brasileira continuar viva, possibilita sua dispersão e proliferação, na medida em que continuará a ser lida por outras inúmeras Marias-Nova e Conceições Evaristo, que se interessam pela preservação da sua cultura. Assim, entende-se que é o "o objeto artístico, mais do que qualquer outro, [que] garante a possibilidade de revisitar a memória [afro-brasileira] e fazer da experiência de fruição da arte um verdadeiro ressuscitar do que se perdeu pelo passar do tempo" (ANTUNES, p.192). Nesta perspectiva, *Becos da memória* é também um meio de resistência da cultura negra brasileira, posto que

> A literatura negra brasileira configura-se como literatura de resistência, ou seja, a que constrói com a matéria da cultura africana que sobreviveu na América em presença da cultura europeia e indígena. A literatura utiliza o aporte desta cultura resistente em uma produção que servirá para singularizar um grupo, fornecendo-lhes mitos, símbolos e valores, em suma, elementos que permitem a emergência de uma imagem positiva de si próprios (BERND, 1987, p. 86).

Por esse ângulo, verifica-se como o texto literário é necessário para a preservação da cultura de um povo ou daquilo mais que tenha desaparecido e, igualmente, pode-se afirmar que sua criação foi necessária, dado que ele atua como registro da memória (e por que não dizer da história) com a função de atuar como espaço da materialização desta. É preciso ressaltar que esse registro, enquanto documento, é lido conforme o ponto de vista atual do leitor, de acordo com o contexto no qual está inserido, ou seja, pode ser interpretado das mais diversas formas tendo em vista que "as obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com

muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades da linguagem e da vida" (Eco, 2003, p.12).

Em relação à assertiva de Eco, tal liberdade interpretativa do texto literário é possível devido ao poder da literatura de trapacear com a própria língua, como coloca Barthes (2007) em seu texto Aula. Segundo este autor, essa trapaça só é permitida através da literatura pela encenação que esta faz com a linguagem, e pela força de representação que também possui. Evaristo utiliza-se deste poder para, através das estratégias da narrativa literária, desconstruir o discurso negativo criado pelo branco acerca da cultura negra e denunciar os descasos e injustiças sociais sofridas pelos afro-brasileiros e, a partir do discurso literário negro, materializar a sua memória cultural desta nação.

Há que considerar, além disso, que a obra literária, na condição de documento armazenador da memória cultural, tem, também, a função social de conscientização do indivíduo, por isso, Candido (2004) defende que o direito à literatura é tão fundamental ao homem quanto os direitos como água, moradia, saúde, emprego e educação. Candido critica a sociedade dizendo que quanto mais se aumenta a riqueza mais se cresce a miséria pela má distribuição desta. E que isso ocorre porque muitos não dispõem do conhecimento. Toma-se uma passagem da obra em estudo nesta pesquisa que ilustra bem isso:

> O som do pandeiro, da cuíca, do atabaque, das vozes saíam de dentro de todos. Era uma cena bonita e triste. Talvez só bonita, triste aos olhos de Maria-Nova que divagava em um pensamento longínquo e próximo ao mesmo tempo. Duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito. Senzala-favela. Nesta época, ela iniciava seus estudos de ginásio. Lera e aprendera também o que era casa-grande. Sentiu vontade de falar à professora. Queria citar como exemplo de casa-grande, o bairro nobre e como senzala, a favela onde morava. Ia abrir a boca, olhou a turma, e a professora. Procurou mais alguém que pudesse sustentar a ideia, viu a única colega negra que tinha na classe. Olhou a menina, porém ela escutava a lição tão alheia como se o tema escravidão nada tivesse a ver com ela. Sentiu um mal-estar. Numa turma de quarenta e cinco alunos, duas alunas negras e, mesmo assim, tão distantes uma da outra. Fechou a boca novamente, mas o pensamento continuava. Senzala-favela, senzala-favela. (EVARISTO, 2006, p. 70)

Pode-se constatar no trecho anterior que, ao mesmo tempo em que a autora denuncia a desigualdade educacional entre negros e brancos – ao

destacar que entre quarenta e cinco alunos daquela sala, apenas dois são negros –, mostra que a segregação espacial entre eles também ainda existe. Na pós-escravidão, os não negros moram em bairros nobres, antigas casas-grandes, enquanto os negros habitam as favelas, antes representadas pelas senzalas. É notável a conscientização de Maria-Nova, após a leitura [literária, pode-se dizer], no que diz respeito à história/cultura do seu povo, ela entende que o contexto em que se encontra hoje é semelhante ao que seus ancestrais vivenciaram na escravidão, sabe que é uma consequência do histórico cruel que os afrodescendentes viveram. E por ser munida de tal compreensão, ela lutará, através da escrita, por um futuro melhor.

Quanto à outra aluna negra da sala mostrada na citação anterior, percebe-se que ela, por [provavelmente] não ter acesso à literatura, não consegue entender que a escravidão faz parte da sua história de vida, que ela é fruto dela. Assim, vê tudo como normal e acaba por conformar-se com a situação em que vive. É nesse seguimento que Candido enfatiza que a literatura é tão essencial quanto os demais direitos humanos, uma vez que ela informa, conscientiza, instiga e amplia o pensamento. É instrumento de luta, de denúncias e resistência, na medida em que preserva e materializa a memória cultural de uma população. Dessa forma, faz o indivíduo não aceitar as disparidades e injustiças sociais usá-lo como arma de combate na luta por igualdade social.

Considerações Finais

Diante do exposto neste artigo, pôde-se constatar que *Becos da memória* é o lugar onde a autora Conceição Evaristo preserva a memória afro-brasileira bem como é o espaço onde esta é materializada, dado que é através deste texto literário que a autora, usando os artifícios da narrativa literária, ficcionaliza o contexto em que vive os afro-brasileiros. Para isso, aproveita-se das vozes das personagens da referida obra – que narram suas vivências e modos de vida – para registrar a memória cultural desse povo e materializá-la pela escrita literária. Tal materialização se faz possível pelo fato de a linguagem, componente construtor e que dá sentido ao texto, ser munida da materialidade em sua essência. À vista disto, o texto literário é tão lugar de memória como os demais instrumentos que são criados para preservação e permanência da lembrança cultural.

Referências

ANTUNES, Luísa Marinho. A construção da memória cultural por meio da literatura: alguns aspectos. Disponível em: http://www.academia.edu/3604910/A_constru%C3%A7%C3%A3o_da_mem%C3%B3ria_cultural_por_meio_da_literatura_alguns_aspectos. Acesso em 07 dezembro de 2016.

AUGEL, Moema Parente. "E Agora Falamos Nós": Literatura Feminina Afro-brasileira. Disponível em: http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigomoema03.pdf.> Acesso em 13 junho 2015.

BARTHES, Roland. Aula: aula inaugural da cadeira da semiologia literária do Colégio de França. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BERND, Zilá. Negritude e literatura na América Latina. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BERND, Zilá. Introdução à literatura negra. São Paulo: Brasiliense, 1988

CANDIDO, Antonio. Vários Escritos. São Paulo: Ouro sobre azul, 4ª Ed, 2004.

DUARTE, Eduardo Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. 2011. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846151.pdf> Acesso em 16 junho 2015.

ECO, Umberto. Sobre a literatura. Rio de Janeiro: Record, 2ª Ed, 2003

EVARISTO, Conceição. Becos da memória. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares Fonseca. In EVARISTO, Conceição. Becos da memória. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

FREIRE, Madalena. In: Magri, Heloisa. O registro como instância de formação do professor. 16ª edição do Prêmio Victor Civita Educador Nota 10. Disponível em: http://www.fvc.org.br/educadornota10/pdf/2013/artigo-ed-infantil-2013.pdf> Acesso em 21 dezembro 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. Tradução de Bruno Diniz e Juliana Jardim de Oliveira, com revisão técnica de Valdei Araújo. In: Revista História e historiografia. Nº 3, setembro 2009, p. 10-22, Ouro Preto. Disponível em: https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/68/30

LACHMANN, Renate. Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. In: Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook / edited by Astrid Erll, AnsgarNünning. Berlin/New York: WDEG, 2008.

LE GOFF, Jacques. História e memória; tradução de Bernardo Leitão. 5ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação mamória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (orgs.). Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário. 1ed. Natal: Lucgraf, 2009.

NEUMANN, Birgit. The Literary Representation of Memory. In: Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook / edited by Astrid Erll, AnsgarNünning. Berlin/New York: WDEG, 2008.

PAYER, M. Inice. O "fato da língua" na materialidade da leitura. In: Pro-Posições, Campinas, v. 22, n. 1 (64), p. 23-32, jan./abr. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/pp/v22n1/03.pdf> Acesso em 24 dezembro de 2016

PLATÃO. Fedro. 6ª Ed. Tradução e Notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

WALTER, Roland. Afro - América: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

WOOD, Nancy. Memory's Remains: Les lieux de memoire. In: History and Memory, Vol. 6, No. 1 (Spring - Summer, 1994), pp. 123-149. Publicado por: Indiana University Press.

MESTRE CAMISA JOGA COM AS PALAVRAS NA ESCREVIVÊNCIA DA CAPOEIRA

Francílio Benício Santos de Moraes Trindade [18]

"A capoeira ensina coisas para vida // Que só ela pode ensinar"

(Mestre Camisa)

Este ensaio sobre o Mestre Camisa procura fazer uma reflexão crítica à luz dos estudos culturais de identidade e memória a respeito dos seus textos publicados nos editoriais do Jornal da ABADÁ-CAPOEIRA, assim como também os livros: *Jogando com as palavras nas rodas da vida* (2016) e *Versos, pensamentos, citações, provérbios, ditados, adágios, anexins, aforismos, máximas e ditos populares* (2015), o qual fiz um ensaio apresentado no I Abadácadêmico, intitulado *Mestre Camisa: uma vida de dedicação à Capoeira*.

No seu segundo livro, *Jogando com as palavras nas rodas da vida* (2016), Mestre Camisa revela que gostou da didática moderna de ensinar através de provérbios, ditados, aforismos e versos curtos que por sua vez transmitem com mais eficiência os princípios e fundamentos da Capoeira: "Gostei desse negócio de ser escrevinhador! O incentivo de meus amigos e alunos me levaram a dar continuidade e lançar o segundo livro" (CAMISA, 2016, p. 7). E acrescenta a importância destas palavras, jogando com as palavras de maneira acessível: "Não era a meta principal, mas foi muito bom ver os jovens capoeiristas aprendendo alguns fundamentos básicos da nossa arte de forma facilitada e rápida" (CAMISA, 2016, p. 7).

No primeiro livro: *Versos, pensamentos, citações, provérbios, ditados, adágios, anexins, aforismos, máximas e ditos populares* (2015), Mestre Camisa joga a ideia de hábitos sertanejos, do sertão da Bahia, da maneira mais simples

[18] Professor Mestre do Instituto Federal do Maranhão – IFMA, Campus Coelho Neto, fbenicio@ifma.edu.br, franciliotrindade@bol.com.br

de educar e orientar os mais novos, um hábito afro-brasileiro, pois em Angola: "Na Ilha do Cabo se preservam manifestações: a dança Masemba; a Bassúla – uma luta de pescadores – [...] Lá eu conheci os habitantes que eles chamam de 'os mais velhos', que são responsáveis por transmitir toda essa cultura [...]" (CAMISA, 1996, p. 4), depois de uma forma bem reflexiva e com a certeza de ter encontrado o caminho "Foi muito importante para nós começar a desenvolver um trabalho em Angola, justamente nesta ilha, com descendente deste povo" (CAMISA, 1996, p. 4).

Aforismos são sinônimos de máximas, provérbios, anexins, pois revela "a bipolaridade entre lógica e sentimento, *esprit* e *coeur*" (VOSSLER, 1960, p. 60), significa toda proposição concisa encerrando um saber baseado na experiência e na vivência, livre de erudição afirma Massaud Moisés no livro Dicionário de termos literários (2013, p. 13). Então, a poesia feita pelo Mestre Camisa está centrada na sua vivência como capoeirista e como Mestre de Capoeira, fundamentada na Capoeira e no sentimento profundo da arte e da lógica dela, pois a musicalidade, a feitura dos instrumentos, as composições, o treinamento são estudados detalhadamente pelo Mestre e as relações interpessoais e as comunicações intersubjetivas percebida e praticada por ele, Mestre Camisa, geram esses versos de um didatismo que encanta qualquer Educador ou profissional da sala de aula, ou qualquer pesquisador que tem de expor seus trabalhos para uma comunidade em geral: "Por trás de cada um destes adágios repousa absoluta a genialidade do povo brasileiro. Mestre Camisa conhece como poucos a filosofia da capoeira e vem com esta nova publicação abrilhantar nossa bibliografia " (MOURA e SOARES, 2016, p. 5).

Analisar a identidade e memória afro-brasileira através da Capoeira e da vivência capoeirística do Mestre Camisa através dos jornais periódicos da ABADÁ-CAPOEIRA e de seus poemas nos remete a outro pensador da educação Paulo Freire em seu livro *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* (2016):

> A questão da identidade cultural, de que fazem parte a dimensão individual e a da classe dos educandos cujo respeito é absolutamente fundamental na prática educativa progressista, é problema que não pode ser desprezado. Tem que ver diretamente com a assunção de nós por nós mesmos. [...] A solidariedade social e política de que precisamos para construir a sociedade menos feia e menos arestosa, em que podemos ser mais nós mesmos, tem na formação democrática uma prática de real importância. A aprendizagem da assunção do sujeito é incompatível com

> o treinamento pragmático ou como o elitismo autoritário dos que se pensam donos da verdade e do saber articulado (FREIRE, 2016, p. 42-43).

Mestre Camisa corrobora com Paulo Freire o sentimento de *assunção* do sujeito e desconstrói a percepção elitista de educação quando chama à atenção:

> No dia em que todos os brasileiros
> Tiverem consciência da sua cultura
> E da sua identidade,
> Nós vamos ter muito mais brasilidade (CAMISA, 2016, p. 71).

Pois a Escola ABADÁ-CAPOEIRA, idealizada pelo Mestre Camisa busca valorizar cada sujeito capoeirista, suas especificidades, suas habilidades e competências, assim como também suas limitações e adapta o treinamento e a Capoeira para aquele sujeito que, às vezes, possui uma necessidade especial e uma didática especial. Outro dado importante é a característica inerente ao brasileiro, que é uma característica da Capoeira, já que estamos falando de uma manifestação afro-brasileira:

> A capoeira é uma poliarte.
> O capoeirista, um artista.
> Lutador, jogador, compositor, cantador,
> artesão, dançarino, acrobata, escritor
> percussionista,
> Um verdadeiro poliartista
> (CAMISA, 2016, p. 9).

A Capoeira, segundo Carlos Eugênio Líbano Soares, é pan-africana, ou seja, ela aglomerou não só um número grande de culturas africanas, como também as etnias africanas de diversos povos da África subequatorial (TRINDADE, 2017, p. 309). Nosso Metre Camisa apesar de possuir pele branca, tem uma máscara negra, possui uma identidade afro-brasileira, Frantz Fanon em sua obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), aborda a questão de uma sequela do colonialismo que deixou os negros com hábitos e máscaras de branco, devido a um complexo de inferioridade. Todavia, o Mestre Camisa busca o inverso do sistema tradicional: "Por ser capoeirista// me tornei socialista,// por isso não sou bem visto// por muitos capitalistas" (CAMISA, 2016, P. 64), rejeita os hábitos do capitalismo, consumista, neoliberal e busca a

vida sertaneja, ruralista e rompe com a linguagem da falsa civilização, dando uma civilidade coletiva muito parecida com as culturas africanas e dos nossos índios brasileiros. Podemos perceber bem o que Fanon aborda:

> Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.
> Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. (...) Temos a cidade, temos o campo. Temos a capital e a província. Aparentemente o problema dessa relação é o mesmo em toda parte (FANON, 2008, p. 34).

Em 1972, próximo ao Cais do Valongo, na região portuária do Rio de Janeiro, Mestre Camisa viu partir o Navio com o seu irmão Camisa Roxa a bordo, rasga a passagem deixada pelo irmão mais velho, que queria que ele, José Tadeu**,** retornasse à Bahia, voltasse para a sua terra natal, estudasse e cuidasse da família. Todavia, José Tadeu rompe com a história, enfrenta as diversas dificuldades na cidade do Rio de Janeiro, passou frio, fome e supera com sua persistência e revela em seu poema:

> Na vida,
> Passei fome, passei frio,
> Mas sabia
> Que tudo ia passar (CAMISA, 2016, p.12).

Lá naquela região, onde começou uma nova jornada de sua vida e de sua capoeira, embora o próprio Mestre diga abertamente que a nossa Escola já iniciou lá no sertão de Jacobina – BA, depois passou pelas ruas de Salvador – BA e pela Academia de Mestre Bimba para depois ancorar no Rio de Janeiro. No entanto, foi sim depois daquela partida que um adolescente de 16 anos virou um homem determinado a cumprir um destino que nem ele mesmo sabia a dimensão daquela atitude, descobrir uma maneira própria de treinar, desenvolver um método próprio e revolucionário, tornando-se uma referência para os Capoeristas e para a Capoeira Contemporânea, Pós-Moderna do final do século XX e início do século XXI, só para não cair no erro de designar algo que ainda está em construção: "Só o capoeirista// Com ideologia e filosofia// Que se mantém no seu dia a dia" (CAMISA, 2016, p. 77).

Só no Cais do Valongo, região portuária do Rio de Janeiro, desembarcaram um milhão de africanos escravizados aproximadamente, no Brasil ficaram aproximadamente 4 milhões. Portanto, segundo Carlos Eugênio Líbano Soares (2015), foi o local que mais entrou escravos africanos nas Américas, porque 10 milhões de escravos foram trazidos para as Américas.

> O Valongo é testemunha
> Da chegada dessa gente
> Que era vendida como escravo
> Ou morria como indigente
> (CAMISA, 2016, p. 51)

Em 1992, Mestre Camisa faz a sua primeira viagem à Angola em plena Guerra civil, na vanguarda, logo depois, inicia um trabalho no continente africano, devido a este primeiro contato. O Mestre revela que fez demonstrações de Capoeira, ensinaram, dançaram, lutaram e aprenderam também bastante, ficou muito entusiasmado com o povo de Angola, que estava arrasado pela Guerra, mas tinha a alegria e a chama da esperança no olhar.

> Na época, convidados pelo músico angolano Abel Duerê para participar do Show da Paz, junto com artistas do mundo inteiro. Foi uma trégua na guerra civil para a realização da eleição presidencial angolana, porém duas semanas depois todos foram obrigados a voltar para o Brasil. A guerra havia reiniciado" (SILVA, 1996, p. 4).

Em 1996, uma edição especial do Jornal ABADÁ-CAPOEIRA, Ano I, Nº 2 do mês de agosto, o Mestre Camisa chega ao Brasil renovado, cheio de energia e entusiasmo por ter um contato essencial e fundamental com os africanos do país de Angola:

> Tão importante quanto nossa viagem à Angola, é transmitir para todos a riqueza da nossa experiência na África. Segundo a tradição da cultura oral africana, desde que cheguei tenho conversado com os meus alunos, meus amigos, meus filhos, com tudo mundo, tentando passar um pouco do que vi e aprendi (CAMISA, 1996, p. 2).

Revela nesse mesmo periódico que estava orgulhoso de ter iniciado um trabalho em Angola, pois para ele era um marco histórico para ABADÁ-

CAPOEIRA estar na capital Luanda, agradece o apoio da Embaixada brasileira, e em especial, a Ministra da Cultura de Angola, Dr.ª Ana Maria de Oliveira, segundo o Mestre Camisa nada seria possível sem este apoio (CAMISA, 1996, p. 4).

Em 2015, Mestre Camisa retorna ao Valongo com dois propósitos bem definidos, o primeiro é a comemoração dos seus 60 anos e a recordação da despedida e sua decisão de permanecer no Rio de Janeiro, também recorda que foi lá que iniciou um trabalho social com a Capoeira. O segundo motivo foi a comemoração da "Década Internacional de Afrodescendentes", reconhecida pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura), pois o mundo percebe a contribuição dos negros africanos à cultura universal.

> Vamos fazer um aulão no Cais do Valongo e o tema da campanha será ABADAFRO. Fazemos também um cortejo afrocultural que percorrerá todo o circuito da herança africana, no Rio de Janeiro. Hoje nos orgulha muito o fato da Abadá estar presente em diversos países africanos como Angola, Cabo Verde, África do Sul, Moçambique, Marrocos, Congo e outros. É o resultado do projeto "Em Busca das Raízes" que iniciamos em 1996 (CAMISA, 2015, p. 8).

Por isso, tanto os textos dos periódicos da ABADÁ-CAPOEIRA como as poesias do livro *Jogando com as palavras nas rodas da vida* (2016), de Mestre Camisa revelam a inserção da Capoeira no universo literário afro-brasileiro; contribuem com a reconstrução identitária afro-brasileira e africana. Inova na metodologia do ensino da Capoeira. Registra a memória da Capoeira através das memórias dos Capoeiristas e Mestres de Capoeira, assim como também seus aprendizados e seus ensinamentos de sua vivência da Capoeira de Rua, da Capoeira Angola e a Capoeira Regional de Mestre Bimba, seu Mestre de Capoeira.

Os editoriais dos jornais periódicos da ABADÁ-CAPOEIRA também tem um caráter educativo e didático, pois ensina através do texto escrito em um gênero textual formal, elaborado para que seja entendida a filosofia da nossa escola, a ideia de escola e a conscientização ambiental, assim como outros aspectos como político, social e cultural são reconstruídos em busca da própria memória da Capoeira, dos mestres de Capoeira e sua contribuição identitária para nossa cultura afro-brasileira e afrodescendente.

Mestre Camisa em sua escrevivência poliartística, escrevinhando, ensina, portanto, os fundamentos e princípios, e valores da Capoeira, e de sua dedicação incondicional à Capoeira. Registra sua vivência no mundo da capoeiragem e seus ensinamentos através de uma linguagem acessível e poética. Evita os conflitos entre discípulo e Mestre, harmoniza a interação e causa empatia com mais facilidade em uma metodologia didática lúdica e informativa. Portanto, a reconstrução da identidade afro-brasileira através dos fundamentos da Capoeira e das ações realizadas pelos Mestres e pelos capoeiristas resistem até hoje todas as adversidades no Brasil e no mundo.

Referências

ABADÁ-CAPOEIRA. Jornal da Associação brasileira de apoio e desenvolvimento da arte capoeira. Ano I,nº 2. Agosto de 1996.

_____. Jornal da Associação brasileira de apoio e desenvolvimento da arte capoeira. Ano III, nº 17.Março/Abril de 1998.

_____. Jornal da Associação brasileira de apoio e desenvolvimento da arte capoeira. Ano III, nº 23. Março de 1999.

_____. Jornal da Associação brasileira de apoio e desenvolvimento da arte capoeira. Ano VI, nº 40. Junho/ Julho e Agosto de 2002.

_____. Jornal da Associação brasileira de apoio e desenvolvimento da arte capoeira. Ano XVIII, nº 59. Agosto de 2013.

_____. Jornal da Associação brasileira de apoio e desenvolvimento da arte capoeira. Ano XVIII, nº 61. Agosto de 2015.

ABADÁ-CAPOEIRA. *Revista Abadá-Capoeira*. Ano I. São Paulo: Abadá-Edições, Maio de 2010.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

D'AMORIM, Eduardo, ATIL, José. *Capoeira: patrimônio cultural brasileiro.* São Paulo: FTD, 2014.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia:* saberes necessários à prática educativa. 54 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro:* modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade.* Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MESTRE CAMISA. Versos, pensamentos, citações, provérbios, ditados, adágios, anexins, aforismos, máximas e ditos populares. 2.ed. Rio de Janeiro: Abadá-Edições, 2015.

_____. *Jogando com as palavras nas rodas da vida.* 2 ed. Rio de Janeiro: Abadá-Edições, 2016.

MOURAES, Rodrigo. TEMPESTA (Pernilongo), Sidney. Brasil Angola: tradição rítmica e cultural. São Paulo: CYMKQUALITY Gráfica e editora, 2015.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição:* os capoeiras no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

_____. *Uma palestra bate-papo:* Carlos Eugênio Líbano Soares com os Capoeiristas. Cachoeiras de Macacu – RJ: Festival Internacional da Arte Capoeira, X Jogos Mundiais d'ABADÁ-CAPOEIRA, Simpósio Inclusivo, 17 de agosto de 2015.

TRINDADE, Francílio B. S. de M. Memória dos capoeiras: canções afro-brasileiras. In: FERREIRA, Elio; BEZERRA FILHO, José Feliciano; COSTA, Margareth Torres de Alenca (org.) *Literatura e cultura afrodescendente e indígena:* Brasil, Caribe, Colômbia e Estados Unidos. Teresina: Fundação Universidade Estadual do Piauí, 2017.

A PRESENÇA DA CRIANÇA NEGRA NO CONTO *O CASO DA VARA*, DE MACHADO DE ASSIS

Hanna Stephanie Mota Damasceno [19]
Feliciano José Bezerra Filho [20]

Considerações iniciais

O presente trabalho tem por objetivo estudar a representação da criança escrava no conto "O caso da vara", de Machado de Assis.

Por vários anos o referido autor foi considerado um racista, porém alguns estudos atuais dizem o contrário, como no livro *Literatura e afrodescendência no Brasil*, que aponta: "É provável que Machado de Assis, Cruz e Sousa e Lima Barreto sejam os fundadores da literatura negra, sem prejuízo da sua importância na literatura brasileira. " (IANNI 2011, p. 186)

Um dos primeiros contos que ele pública, falando abertamente sobre os maus-tratos sofridos pelos escravos, é *O caso da vara* logo após a abolição. Sabe-se que Machado de Assis não se posicionava abertamente a respeito da escravidão, talvez por sua posição de funcionário público evitasse se pronunciar. Como aponta Chalhoub: "Parece que Machado de Assis achava que, enquanto funcionário público, encarregado de questões relativas à escravidão, não lhe ficava bem, ou seria eticamente questionável, emitir juízos publicamente sobre o tema" (2016, p. 87).

[19] Acadêmica do Mestrado em Letras, da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina-PI. E-mail: nanephy@hotmail.com.

[20] Professor Doutor, do programa de pós-graduação do mestrado acadêmico em letras, da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: felicianofilho@uol.com.br

Sendo assim, o autor mantém um distanciamento necessário sobre a escravidão, não quer dizer que ele não abordava tais assuntos, mas sua escrita mantinha uma sutileza ao tratar sobre críticas à sociedade, só quando finalmente a abolição é proclamada, começam a surgir publicações mais abertas acerca do sofrimento e dos castigos dos escravos, com críticas mais severas à burguesia e de como esta agia naturalmente com o trabalho escravo, ele assume, então, um posicionamento. Veremos tal postura na publicação do conto que, a seguir, será analisado.

Machado de Assis, escritor afrodescendente

O conto *O caso da vara* representa ideias abolicionistas de Machado de Assis, conferindo críticas à sociedade no século XIX. Sua obra trata de uma variedade de temas e assuntos, que problematizam a condição humana, como por exemplo, escravidão, trabalho infantil, lealdade, religiosidade, amizade, valores que a sociedade pode inferir na vida das pessoas.

Um tema recorrente na escrita machadiana diz respeito à defesa dos direitos humanos dos escravos. Como se sabe, a sociedade escravista do século XIX, assentada nos valores burgueses, não aceitava escritores, poetas ou artistas que defendessem a alforria ou melhores condições ao negro escravizado. Como é apontado, no livro *50 contos de Machado de Assis*:

> Há um assunto que até certo ponto era tabu naqueles anos. A escravidão permanece no fundo da cena, até duas das últimas histórias desse livro, "O caso da vara" e "Pai contra mãe", ambas nada contidas em termos de violência, da injustiça e da força destruidora da instituição que evidenciam. Contudo, só foram publicados após a Abolição, respectivamente em 1891 e 1906. Talvez Machado não pudesse abordar um tópico em que a ironia e o distanciamento eram quase impossíveis (GLEDSON 2007, p. 13/14).

Machado de Assis silencia suas publicações sobre a escravidão durante um certo período, passando a escrever de acordo com o que a sociedade esperava, mas ao mesmo tempo fazendo críticas, usando sua ironia para disfarçar ao ataque público que ele cometia, tanto a sociedade em si e aos cargos de poder, esperando o momento certo para falar sobre a escravidão.

É possível apontar tais argumentos hoje, pela própria análise de suas obras, em que há a presença de um negro e escravo, que por vezes podia

passar despercebido, mas em outras histórias esse se tornava o ponto de clímax da escrita. No livro pensadores negros – pensadoras negras, há um artigo intitulado Escravidão e racismo em obras de Machado de Assis, em que o autor diz:

> É possível discernir três momentos, sucessivos, porém em alguma medida conterrâneos, na maneira de Machado abordar os preconceitos e as práticas racistas vigentes na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX e o início do século XX: primeiro, o costume senhorial da violência sexual contra as mulheres negras e a leveza moral dos senhores quanto aos sentimentos afetivos delas; segundo, a relação entre divisão do trabalho, ideologias cientificistas e indiferentismo ou insensibilidade social; terceiro, a produção de silêncio sobre o legado da escravidão e suas consequências para a sociedade brasileira (CHALHOUB 2016, p. 83).

Então, Sidney Chalhoub apresenta maneiras em que Machado de Assis assinala o aspecto da escravidão em poemas e contos. Esclarecendo que o escritor não é um racista, destacando que este lidava com a sociedade em medidas tênues e de maneira sutil, ao inferir sua crítica ao preconceito racial e à violência contra a mulher e a criança negra, que sofriam sobre a crueldade e sadismo da sociedade escravista de então. A respeito das três maneiras de abordar o negro, será interessante observar a última apontada por Chalhoub, em que a sociedade admitiu e aceitava com naturalidade os princípios adotados pela escravidão que apoiavam na ignominia, na hipocrisia, violência, exploração da mão de obra do escravizado negro e outras formas de barbárie.

A criança, negra e escrava, no conto "O caso da vara".

O conto, "O caso da vara", inicia-se com a história de Damião, homem branco e de família rica, em fuga de um seminário, onde estava por obrigação paterna. Decide pedir ajuda a uma mulher, Sinhá Rita, acreditando que ela intercederá, em comunhão com seu padrinho, para convencer ao pai de Damião, que o rapaz não será um bom padre. De fato, isso acontece. Mas entre as intermediações, em um certo momento na casa de Sinhá Rita aparece pela primeira vez, a verdadeira personagem principal:

> Dentro de pouco, ambos eles riam, ela contava-lhe anedotas, e pedia-lhe outras, que ele referia com singular graça. Uma destas, estúrdia, obrigada a trejeitos, fez rir a uma das crias de Sinhá Rita, que esquecera o trabalho,

> para mirar e escutar o moço. Sinhá Rita pegou de uma vara que estava ao pé da marquesa, e ameaçou-a: — Lucrécia, olha a vara! A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência; se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrécia receberia o castigo do costume (ASSIS 2007, p. 428).

Neste episódio do conto, Damião conta histórias com Sinhá Rita e as 'crias'[21], que a senhora ensinava a bordar, escutam. É então, que uma menina, escrava e negra, para de fazer o trabalho e observa as histórias contadas, principalmente as de Damião. Com a pausa em seu trabalho, este é atrasado e sinhá Rita considera que isso lhe causa prejuízo e defere a ameaça apontada acima. Nesse acontecimento não passa de uma ameaça, porém Lucrécia, a menina escrava, fica por alguns instantes esperando o castigo.

No momento em que a menina espera a penalidade, o leitor percebe que esta é uma situação recorrente, e que a espera do castigo simboliza que Sinhá Rita não era de avisar, mas impunha-lhe logo o castigo. Lucrécia precisa terminar o bordado até a noite, senão seria castigada. Assim, a personagem sem dizer uma só palavra é retirada do primeiro plano do conto e a narrativa volta para o problema de Damião. É perceptível, neste momento, como a menina foi silenciada intencionalmente, para transparecer a sociedade como era cotidiano os escravos serem submissos, não sendo representados por suas próprias vozes. Como aponta Ribeiro, em o *Discurso sobre o colonialismo*: "Jefferson, que era dono de escravos, dizia que todos os homens são iguais, mas também dizia que os negros foram são e serão inferiores" (2010, p. 9) .

A partir do momento em que recusa essa relação de inferiorização, Machado de Assis aponta uma crítica aberta à sociedade escravista, que tratava com desprezo o escravizado. Apresentando que não havia distinção para castigos entre homens, mulheres e apontando que as crianças também eram punidas, quando não cumpriam as tarefas ou trabalhos, que eram obrigadas a fazê-los:

> O trabalho doméstico teve para a criança escrava, independente do gênero, o significado de um adestramento, da internalização do lugar que ela ocupava naquela família e na própria escravidão. Significava também vivenciar uma teia de relações próxima à família senhorial, que tinha a

[21] Crias é um termo que significa criadas, usado pelo próprio Machado de Assis, para se referir as escravas de Sinhá Rita.

> responsabilidade de prover as necessidades básicas desses escravos, enquanto estes lhe deviam obediência e trabalho. Os meninos e meninas desempenhavam múltiplas tarefas, como servir à mesa, abanar moscas, carregar água, lavar pratos, servir café, auxiliar na cozinha e na limpeza da casa, esvaziar e limpar os urinóis, preparar o banho dos senhores (PINHEIRO, 2005, p. 177).

Observa-se que a relação de trabalho era diferente em pequenos aspectos, mantendo claro, as longas jornadas, pouco descanso e uma alimentação escassa. Além disso, a escrava à medida que ia crescendo, era tratada pelo senhor como um objeto sexual e pela senhora como uma serva para apanhar, por ciúmes ou por costume. Não havia uma relação de reconhecimento entre a senhora e a escrava. Como aponta Conceição Evaristo, a relação de distanciamento da mulher branca para com a mulher negra:

> Do mesmo modo, pensa a nossa condição de mulheres negras em relação às mulheres brancas. Sim, há uma condição que nos une, a de gênero. Há, entretanto, outra condição para ambas, o pertencimento racial e que coloca as mulheres brancas em um lugar de superioridade (às vezes, só simbolicamente, reconheço) frente às outras mulheres, não brancas. E desse lugar, muitas vezes, a mulher branca pôde e pode se transformar em opressora, tanto quanto o homem branco (EVARISTO 2011, p. 132/133).

As assertivas de Conceição Evaristo são relativamente atuais comparadas à publicação do conto em 1891, mas é possível perceber a relação da sua crítica e a de Machado de Assis. Supõe-se que este não tenha sido tão direto, e não se tem provas de que ele aponta a questão do gênero, mas temos uma mulher branca sendo tão impiedosa como um homem branco. Fazendo de sua escrava, uma criança aterrorizada, que apresentava reação de medo ao ouvir a palavra vara.

Podemos notar uma relação de inferioridade da escrava pela Sinhá. O escravo não era visto como um ser humano, mas como um indivíduo que nascera para servir. No livro *Negritude*, Kabengele Munanga discorre sobre o modo pelo qual o colonizador europeu forjou um discurso de superioridade em relação ao negro para justificar a violência e a exploração da mão de obra escrava.

> Convencidos de sua superioridade, os europeus tinham a priori desprezo pelo mundo negro, apesar das riquezas que dele tiraram. A ignorância em

> relação a história antiga dos negros, as diferenças culturais, os preconceitos étnicos entre duas raças que se confrontam pela primeira vez, tudo isso mais as necessidades econômicas de exploração predispuseram o espírito do europeu a desfigurar completamente a personalidade moral do negro e suas aptidões intelectuais. Negro torna-se, então, sinônimo de um ser primitivo, inferior, dotado de uma mentalidade pré-lógica (MUNANGA 1988, p. 9).

Por conseguinte, as elites brasileiras que usufruíam dos excessos dos bens produzidos pela mão-de-obra escrava supunham também que os africanos e seus descendentes não tivessem inteligência, sentimentos ou outras formas de valores consideráveis diferentes da cultura do branco. Esse tipo de visão perversa e cruel foram forjados e reafirmados durante vários séculos de dominação da cultura ocidental.

A sociedade era cuidadosa ao repassar o conceito a respeito dos negros, para que a situação vigente continuasse a ocorrer. Então, quando algum membro da sociedade apresenta, por menor que fosse, algum sentimento pelo escravo, esse sentimento era logo eliminado. Damião, ainda jovem, observando a situação da criança, tem uma ideia, que não é proferida em voz alta, mas o narrador apresenta suas intenções:

> Damião olhou para a pequena; era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos. Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação. Teve pena da negrinha, e resolveu apadrinhá-la, se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... Demais, ela rira por achar-lhe graça; a culpa era sua, se há culpa em ter chiste (ASSIS 2007, p. 428).

Vimos que Damião, o seminarista, interioriza algum sentimento pela menina escrava. O rapaz pensa em protegê-la. Caso não terminasse sua tarefa até a noite, ele interviria para que Lucrécia não fosse castigada e lhe proporcionaria uma vida menos infeliz, apadrinhando-a através da compra de escravos.

No desenvolvimento do conto, temos a referência de outro escravizado, que vai levar o recado a Damião, "Afinal, à boca da noite, apareceu um escravo do padrinho, com uma carta para Sinhá Rita" (ASSIS 2007, p. 431), apontando que não apenas os serviços domésticos ou da roça eram por conta dos

escravos, mas também os serviços de compras e de recados, mas estes só escravos de confiança faziam, pois, os senhores de escravos não gostavam de arriscar que seus servos fugissem.

O autor, perdura a maior parte do conto desenvolvendo os fatos para resolver o problema da personagem que iniciou a história. Mas, como foi dito, este não é a personagem de maior interesse e sim a menina, que era escrava. Podemos afirmar tal argumento, pois é no ápice da narrativa da história, que o conto é encerrado. Sem deixar o leitor preocupado com o futuro de Damião, pelo menos o leitor de hoje, mas sabemos que ele não teve o mesmo infortúnio da menina. Em que acontece:

> Era a hora de recolher os trabalhos. Sinhá Rita examinou-os, todas as discípulas tinham concluído a tarefa. Só Lucrécia estava ainda à almofada, meneando os bilros, já sem ver; Sinhá Rita chegou-se a ela, viu que a tarefa não estava acabada, ficou furiosa, e agarrou-a por uma orelha. — Ah! malandra! — Nhanhã, nhanhã! pelo amor de Deus! por Nossa Senhora que está no céu. — Malandra! Nossa Senhora não protege vadias! Lucrécia fez um esforço, soltou-se das mãos da senhora, e fugiu para dentro; a senhora foi atrás e agarrou-a. — Anda cá! — Minha senhora, me perdoe! — Não perdôo, não. E tornaram ambas à sala, uma presa pela orelha, debatendo-se, chorando e pedindo; a outra dizendo que não, que a havia de castigar. — Onde está a vara? (ASSIS 2007, p. 431/432).

Nesse momento, Sinhá Rita está fiscalizando os trabalhos feitos pelas meninas. Lucrécia tinha um prazo, até o início da noite. Porém, não termina o bordado a tempo, quando a senhora percebe que não está pronto, começa por chamar a menina de nomes pejorativos, como “malandra” e “vadia”, tratando a criança como se ela fosse uma delinquente.

Lucrécia tinha 11 anos, trabalhava muito, mereceria estar brincando. O que Sinhá Rita não se importava era com a vontade da menina de ser criança, de brincar e não só trabalhar. A menina não terminara sua tarefa, por conta das conversas engraçadas, que a senhora mantinha com seu hóspede. Na concepção da Sinhá, o que a fizera merecedora do castigo.

Lucrécia implora à senhora que não a bata, que não a machuque. Tenta fugir; mas a Sinhá é forte e adulta. Para a menina é uma briga perdida. É impedida de falar ou se explicar, destruindo ainda mais as chances de defesa da menina, revelando-se ainda, outro aspecto da relação insólita senhor e cativo:

> Impedir alguém de expressar-se pode ser um ato praticado de várias maneiras. Por todo período de escravização no Brasil e no mundo a expressão do escravizado ficou tolhida. Aliás, calar o outro é uma das táticas para dominá-lo. A violência colonial serviu para impor limites à expressão dos escravizados. Esse silencio impositivo atravessa o tempo, naturaliza-se. A feição do racismo à brasileira se pauta por silenciar os discriminados (CUTI 2010, p.58).

Considerando a afirmação de Cuti acerca da relação senhor e escravo, a atitude de Sinhá Rita era uma forma de subjugação e inferiorização do escravo, táticas utilizadas pelos colonizadores para se auto afirmarem como fortes e superiores. Claro que para chegar a esse momento de silenciamento, houve antes um trabalho árduo de apagamento da história do negro. Foram séculos de proibições, depreciações ou esquecimento da cultura, da história, das religiões de matriz africana.

> É através da educação que a herança social de um povo é legada às gerações futuras e inscritas na história. Privados da escola tradicional, proibida e combatida, para os filhos negros, a única possibilidade é o aprendizado do colonizador. Ora, a maior parte das crianças está nas ruas. E aquela que tem a oportunidade de ser acolhida não se salva: a memória que lhe inculcam não é a de seu povo; a história que lhe ensinam é outra; os ancestrais africanos são substituídos por gauleses e francos de cabelos loiros e olhos azuis; os livros estudados lhe falam de um mundo totalmente estranho, da neve e do inverno que nunca viu, da história e da geografia das metrópoles; o mestre e a escola representam um universo muito diferente daquele que sempre a circulou (MUNANGA 1988, p. 23).

Kambegele Munanga refere-se à hegemonia de cultura branca imposta aos povos, que viveram a experiência de terem seu país colonizado pelo invasor europeu. A priori a dominação se deu pelo trabalho escravo o pela imposição da cultura europeia e colonialista. Esses valores europeus ainda se mantêm como modelo de instrução escolar e valores predominantes para a sociedade contemporânea.

Essa falta de representação e acervo histórico, tem sido responsável pela inferiorização e a baixa estima da maioria da população negra, como um todo não são reconhecidos de forma positiva pela maioria dos órgãos ou sistemas responsáveis pela representação do negro nos espaços sociais.

> A vara estava à cabeceira da marquesa, do outro lado da sala Sinhá Rita, não querendo soltar a pequena, bradou ao seminarista. — Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor? Damião ficou frio. . . Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim, tinha Jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele, atrasara o trabalho... — Dê-me a vara, Sr. Damião! (ASSIS 2007, p. 432).

No conto "O caso da vara", Damião encontra-se em um dilema. Ajudar a escrava que não tinha nenhum significado para ele ou para a sociedade em si, ou ajudar a senhora que estava fazendo de tudo para que ele não voltasse ao seminário? O conto relata um ponto de vista de que nem todos consideravam os escravos como mero objeto que serviam para serem torturados ou apenas para trabalhar, mas havia aquelas pessoas que se preocupavam com o que lhes acontecia e tinham desejo em ajudá-los. No que diz respeito a Lucrécia e a forma como é tratada a criança escrava e mesmo o adulto escravo, Machado de Assis aponta que a piedade do moço branco tem pouca durabilidade ou consistência quando isso implica em abalar os interesses de alguém. Isso é o que transparece de Damião que se mantem em silêncio ao perceber que se opor à vontade da amiga, deixando de entregar a "vara" para açoitar a criança escrava, estaria selando o seu retorno ao seminário, o último lugar para onde gostaria de retornar.

> Damião chegou a caminhar na direção da marquesa. A negrinha pediu-lhe então por tudo o que houvesse mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor.. . — Me acuda, meu sinhô moço! Sinhá Rita, com a cara em fogo e os olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse. Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita (ASSIS 2007, p. 432).

A vontade de Damião se sobrepõe ao sofrimento da menina. Pois ele, como fruto da sociedade escravista e preconceituosa comporta-se como a maioria das pessoas, negando-se a interferir em favor de Lucrécia. De outro modo, Damião estaria ferindo ou recusando a aceitar o código dos valores ou da "ética" escravista da época.

Apresentando um negro que a sociedade se negava a aceitar, mesmo depois de ser proclamada a abolição, os negros então passaram a não ser vistos, antes eram os servos obedientes, depois de libertos os maus, os bandidos, que deveriam ficar à margem da sociedade. A representação da

menina escrava é mais um alerta que não importava o gênero ou a idade, pois o fato de ser negra lhe condenava a pior condição humana, a escravidão. Fanon observa que:

> Mas tudo está bem feito, só precisamos não ser pretos. Claro, os judeus são maltratados, melhor dizendo, perseguidos, exterminados, metidos no forno, mas essas são apenas pequenas histórias em família. O judeu só não é amado a partir do momento em que é detectado. Mas comigo tudo toma um aspecto novo. Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da "ideia" que os outros fazem de mim, mas da minha aparição (FANON 2008, p. 108).

Não se tem referências diretas quanto ao ponto de vista abolicionista de Machado de Assis. No entanto, o autor chama atenção para a violência, a desumanidade e a estupidez cruel da sociedade escravista brasileira do século XIX, que submete a criança ao trabalho escravo, cuja prática era admitida de forma natural e aceitável pelas normas e padrões sociais da época.

Desse modo, "O caso da vara" é uma narrativa que apresenta as relações senhor e escravo, cujos os problemas são narrados dentro de uma atmosfera de mesquinharia e violência, então quando os negros foram libertos, já haviam vivido toda a sua vida nesta relação, não sabendo no momento da alforria, qual tipo de trabalho adquirir ou como se relacionar com uma sociedade que sempre o excluiu.

Referências

ASSIS, Machado de. *O caso da vara*. In: *50 contos de Machado de Assis*. Seleção e introdução as notas John Gladson. – São Paulo: Companhia das letras, 2007.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis afrodescendente – escritos de caramujo [antologia]*. Organização, ensaios e notas: Eduardo de Assis Duarte. Rio de janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2009. 2ª edição.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução: Anísio Garcez Homem. Estúdio da Letras Contemporâneas: 2010.

CHALHOUB, Sidney. *Escravidão e racismo em obras de Machado de Assis, in. Pensadores negros – pensadoras negras: Brasil, séculos XIX e XX*/ organizado por Ana Flávia Magalhães Pinto e Sidney Chalhoub. – Cruz das almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino traço, 2016.

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade, in. Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana/ org. Denise Almeida Silva, Conceição Evaristo – Frederico Wesphalen: URI, 2011.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*; tradução de Renato da Silveira . - Salvador : EDUFBA, 2008.

IANNI, Octávio. *Literatura e consciência in. Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*/ Eduardo de Assis Duarte, organizador – Belo Horizonte: editora UFMG, 2011.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*. São Paulo: Editora Ática, 1988. 2ª ed.

PINHEIRO, Maria Cristina Luz. *O trabalho de crianças escravas na cidade de Salvador*. AfroÁsia. Salvador: n. 32, p.159-183, 2005.

RIBEIRO, Claudio Antônio. *Apresentação* in. *Discurso sobre o colonialismo*. Aimé Césaire. Tradução: Anísio Garcez Homem. Estúdio da Letras Contemporâneas: 2010.

CRIOULIZAÇÃO E AFRODESCENDÊNCIA NA POESIA DE SOSÍGENES COSTA, À LUZ DA TEORIA DE EDOUARD GLISSANT

Heráclito Júlio Carvalho dos Santos [22]
Raimunda Celestina Mendes da Silva

Introdução

Grande parte da obra de Sosígenes Costa foi escrita na primeira metade do século XX, quando o Brasil ainda se formava enquanto país e unidade política, e ainda se sentia as chagas da escravidão nas relações sociais. E um pouco dessa poética apresentou essa influência pelo fato do poeta ter habitado na Bahia, um estado com forte cultura de matriz africana.

O poeta baiano era um grande observador dos costumes e tradições do povo afrodescendente. Alguns de seus poemas mantiveram esse enlace com os povos originários da África e suas tradições. Poemas como "Sereno de Santo", "Aurora de Santo Amaro", Dudu Calunga", "Negro Sereio", entre outros ilustra a relação do eu lírico com a história do país.

O processo de crioulização das Américas e das ilhas caribenhas da qual fala Glissant reflete na obra de Sosígenes. Bem como os traços culturais e tradições de matriz africana contidos nos poemas de temática afrodescendente.

E essa crioulização das Américas da qual disserta Glissant foi fundamental para a problemática do negro na literatura no continente, sobretudo no Caribe e no Brasil. E Sosígenes com sua poesia marcadamente

[22] Professor universitário, com experiência em instituições de ensino superior como UESPI, UEMA, IESM e outros. Escritor com três livros de literatura publicados: Haikaísmo e outros poemas (2015, poesia), Memórias do Velho Vicente (2015, prosa) e Tragédia do Ônibus 171 (2017, romance), formado em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (2012) e Publicidade e Propaganda pelo Centro de Ensino Unificado de Teresina – antigo CEUT e atual Estácio (2010).

histórica e narrativa dos acontecimentos, expôs de certa forma para que os negros fossem reconhecidos no tocante aos direitos humanos, já que sua cultura foi radicalmente apagada assim que entraram nos navios negreiros em direção as Américas.

Artigo discute essa relação da Obra de Glissant no tocante a análise dos poemas afrodescendentes de Sosígenes. O processo de crioulização e o ato de espalhar essa cultura fez com que o poeta baiano seja objeto de estudo deste artigo.

Crioulização das Américas e sua influência na obra de Sosígenes

A força da cultura de matriz afrodescendente no continente americano interfere de tal forma na mesma que grande parte da cultura do Brasil e dos países hispânicos, anglófonos e francófonos em seus processos de colonização forma influenciados pela cultura negra, seja na música, nas artes, nas danças, nas religiões ou em outras expressões culturais.

Para Glissant "o Caribe foi o primeiro lugar de desembarque dos escravos vítimas do tráfico, dos africanos que vivenciaram o tráfico" (2005, p. 13). Portanto a povoação a força dos negros da América se deu antes da chegada deles ao Brasil. Para entender como a cultura afrobrasileira ou afroamericana se formou é preciso entender o contexto.

Glissant diz no capítulo "Crioulização do Caribe e das Américas" que há três tipos de "Américas" na formação do continente: o que ele chama de *Meso-América*, ou seja, a América dos povos testemunhas, que sempre lá estiveram, a *Euro-América*, os colonizadores e imigrantes europeus que aqui chegaram e tomaram as terras dos povos nativos, e uma terceira América chamada de *Neo-América*, que ele vai chamar no texto de América da Crioulização. (2005, p. 15-16)

Contextualizando ainda mais, Glissant enfatiza quanto à facilidade da chegada dos africanos e europeus a América que:

> Repito sempre que o mar do Caribe se diferencia do mar Mediterrâneo por ser um mar aberto, um mar que difrata, ao passo que o Mediterrâneo é um mar que concentra. Se as civilizações e as grandes religiões monoteístas nasceram em torno da bacia do Mediterrâneo, isto se deve à força que tem esse mar de predispor o pensamento do homem, mesmo

> que através de dramas, guerras e conflitos, a um pensamento do Uno e da unidade. (2005, p.17)

O mar do Caribe é um mar de convergência, portanto os negros e europeus chegaram e aqui povoaram o continente. Para Glissant esse povoamento do que ele chama de Neo-América "compreende o Caribe, o nordeste do Brasil, as Guianas e Curaçao, o sul dos Estados Unidos, a costa caribenha da Venezuela e da Colômbia, e uma grande parte da América Central e do México" (2005, p. 16).

E onde a poesia de Sosígenes Costa entra nesse processo de Crioulização? O poeta viveu na Bahia, Estado Brasileiro que muito provavelmente foi a primeira Região do país a receber negros escravizados. E a formação cultural da Bahia é muito ligada à cultura negra. Nos seus poemas é nítida essa relação com essa cultura. Em "Negro Sereio", por exemplo, ele expressa essa musicalidade recontando a história através da poesia:

- Ai vou sair deste fundo do mar
Com um galho de ouro,
Pra ver este samba, cavalo do mar.

- É mamaô. É mamaô
tocando urucungo no candomblé.
Aquilo é moleque no sarambeque,
aquilo é a negrada na batucada,
Congo Mujongo no jequedé.
(1978, p. 183)

Esse tipo de abordagem é muito comum na obra de Sosígenes. A crioulização se dá através da explicitação das manifestações folclóricas da Bahia e do Brasil colonial. Em "Sereno de Santo" o excerto seguinte explicita essa relação do encontro das Américas explicada por Glissant:

O poder de evocação
que há neste canto ideal,
cantado nesta macumba
em sua festa anual,
nos leva ao tempo em que o santo
descia aqui sideral
para abraçar os escravos
da Bahia colonial,

da Bahia dos sobrados
no estilo dos jesuítas
e ostentando justamente,
como escudo armorial,
uma pomba dos amores
sobre fundo vegetal
tendo um ramo de oliveira
em seu bico de coral,
com a legenda da esperança
e da paz universal.
(1978, p. 170)

No trecho: "para abraçar os escravos/ da Bahia colonial, /da Bahia dos sobrados / no estilo dos jesuítas / e ostentando justamente, / como escudo armorial, / uma pomba dos amores" o poeta em seu "eu" lírico evoca a Bahia do tempo colonial e este "contato" do negro com o Europeu para a construção de um novo império português à custa de escravização e exploração dos africanos.

Glissant diz que "A *Neo-América*, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da crioulização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período" (2005, p.18). Glissant é bem claro quanto a esses processos de crioulização das Américas quando a chegada dos negros vindos da África representa um novo ciclo econômico para Portugal e o continente europeu. E este ciclo só se dá através da exploração da mão-de-obra escrava.

O próprio texto discute o conceito de crioulização no seguinte trecho:

> O que vem a ser crioulização? Conforme propus anteriormente, existem três tipos de povoamento, e aquele realizado através do tráfico de africanos foi o que determinou mais sofrimento e infelicidade nas Américas – se não considerarmos o extermínio dos povos ameríndios ao norte e ao sul do continente; e é preciso considerá-lo. Atualmente existe uma quarta modalidade de povoamento, um povoamento interno: os deslocamentos haitianos e cubanos através dos Boat People. Trata-se de uma modalidade crítica do devir das sociedades americanas. Mas se examinarmos as três formas históricas de povoamento, perceberemos que a passo que os povos migrantes da Europa, como os escoceses, os irlandeses, os italianos, os alemães, os franceses, etc., chegam com suas canções, suas tradições de família, seus instrumentos, a imagem de seus

> deuses, etc., os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua (2005, p. 19).

Ou seja, a poesia de Sosígenes retrata bem o processo do que Glissant chama de "perda" ou "apagamento" da língua, da cultura e da tradição africana quando o escravizado entra no navio negreiro do colonizador. Enquanto migrantes vindos da Europa a partir dos séculos XIX e XX vieram com todas as suas tradições preservadas.

Sosígenes então nada na contramão desse "apagamento" acrescentando em muitos de seus poemas de temática negra os costumes e a linguagem dos negros vindos da costa leste da África. Em "Cantiga de Canavial" Sosígenes explicita esse apagamento e o lamento do eu lírico negro por não poder expressar sua cultura:

Não posso mais chupar cana
com sossego e com descanso.
De que serve tanto açúcar,
se em meu peito há tanto fel?

Apanhei já de chicote
dos soldados de Pilatos.
Já me botaram no tronco.
Eu sou um Cristo no mundo.
(1978, p. 181)

Esse "fel" que o poema indica é a sensação de angústia e da diáspora africana, ou seja, o desejo de volta ao continente "pai" que o poeta toma para si eu seu discurso.

Línguas e Linguagem na poética de Sosígenes Costa

O ser dentro do mundo, suas comunidades e suas identidades moventes, ou seja, quando o pensamento de um mundo encontra outro pensamento de um mundo, além de suas problemáticas Glissant chamará no capítulo Línguas e Linguagem de "Caos-mundo". E nessas comunidades segundo Glissant elas desenvolvem o que ele chama de "Grito poético". Esses

gritos se constituem nas narrativas que ele cita como o *Antigo Testamento*, a *Ilíada e a Odisséia*, a *Canção de Rolando*, entre outras. (2005, p. 42-43)

Essas culturas e comunidades surgiram através da língua, suas obras literárias de valor e muitas dessas obras, segundo o texto de Glissant, surgem pela oralidade. A oralidade, por tabela, sempre foi uma característica de alguns poemas de temática afrodescendentes presentes na obra de Sosígenes Costa. No trecho de "Negro Sereio" a relação com a oralidade é bem explicita:

Calunga, você no Ifé
viu por acaso Dsô?
E viu, menino, Orungã,
o irmão de Oxum-apará
o pai de Oxum- abalo?
Calunga, quede Oloxá?
Cadê, menino, Bati?
Calunga, por que não trouxe
Dadá para o meu Peji?
(1978, p. 192)

Algumas expressões do excerto chamam a atenção por se assemelharem com a fala do ser humano, principalmente no trecho: "Calunga, quede Oloxá? / Cadê, menino, Bati?". O "eu" lírico faz a pergunta para Calunga e utiliza expressões da oralidade na escrita de Sosígenes.

É através da oralidade que essas "comunidades atávicas" como nomeia Glissant em seu texto perpetuavam suas tradições, seus ritos e provocavam esse caos-mundo descrito por Glissant. Muitos grupamentos africanos tinham costumes de contam histórias e ensinar desde operações aritméticas até os mais diversos tipos de instrumentos aos mais jovens, que chamam "Griots" (ou Griô em português). A língua e as linguagens são colocadas a serviço dessa cultura. Outro poema que retratou bem esse resquício de língua e linguagens a serviço da transmissão oral é o poema "Cantiga de Canavial", cujo alguns excertos apresentam os lamentos de um "eu" lírico em busca de uma resposta ou de uma solução através da narrativa do passado:

Cantiga de Canavial

Não posso mais chupar cana
com sossego e com descanso.
De que serve tanto açúcar,

se em meu peito há tanto fel?

Apanhei já de chicote
dos soldados de Pilatos.
Já me botaram no tronco.
Eu sou um Cristo no mundo.

Eu não quero desertar
pro quilombo de Zumbi.
Quero ir é pra Angola.
Já sofri demais aqui.

Oxalá, meu santo velho,
se eu tenho merecimento,
me tire desta gangorra,
me leve para Aroanda.

Ai que saudades que eu tenho
daquela cana caiana
que eu chupava ao sol-poente
na terra de Aroandê
(1937)
(1978, p. 181)

O poema deixa claro alguns elementos de diáspora como no trecho: "Eu não quero desertar / pro quilombo de Zumbi. / Quero ir é pra Angola. / Já sofri demais aqui". Como nas civilizações antigas, o poeta pede licença e inspiração para que seu desejo seja atendido como no trecho: "Oxalá, meu santo velho, / se eu tenho merecimento, / me tire desta gangorra, / me leve para Aroanda". Sobre isso, Glissant é enfático quando coloca os tipos oralidade presente desde a antiguidade até os dias atuais: "Atualmente, a passagem da escrita à oralidade é uma questão importante, crucial, que nos interroga sobre a questão da transcendência, sobre a questão do absoluto, e sobre a questão da Relação e do relativismo em oposição ao absoluto" (2005, p. 48).

Sobre a defesa dessa língua na sociedade atual Glissant diz que:

> A defesa da língua é incontornável e é através dessa defesa que nos opomos à estandartização. E é também através dessa defesa que nos opomos a diluição, porque, retomando aquilo sobre o que já insisti, a poética da Relação não é uma poética do magma, do indiferenciado, do neutro. Para que haja relação é preciso que haja duas ou várias

> identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com o outro. (2005, p. 52)

O primeiro trecho do poema explicita bem essa teoria de Glissant: "Não posso mais chupar cana / com sossego e com descanso. / De que serve tanto açúcar, / se em meu peito há tanto fel?". O amargo é justamente não aceitar o "outro" e sim enfatizar a sua própria cultura. E através da língua os escravos tiveram nomes substituídos pelos nomes do colonizador à força.

A comparação com a histórica, ou melhor, com uma narrativa da história como a Bíblia é muito premente no seguinte trecho: "Apanhei já de chicote / dos soldados de Pilatos. / Já me botaram no tronco. / Eu sou um Cristo no mundo". Sobre esse enfoque Glissant assevera que:

> No passado, no tempo desses livros fundadores dos quais falava e de todas as literaturas que deles provieram, o pensamento – o que chamo de pensamento de sistema – organizou, estudou, projetou essas repercussões lentas e insensíveis entre as línguas – previu e colocou dentro de uma perspectiva ideológica o movimento do mundo que ele regia legitimamente. (2005, p. 53)

Ou seja, a Bíblia enquanto livro é um conjunto de obras canônicas na literatura que influenciou as demais línguas do planeta e sua repercussão foi pensada nos mínimos detalhes para atingir o patamar que atingiu. O próprio Sosígenes possui vários poemas de temática bíblica. Sendo assim, a citação a Pilatos e Cristo não foi à toa.

Considerações Finais

A poesia de Sosígenes reflete bem o processo de crioulização das Américas e do Caribe conforme Glissant disserta em seu texto. O poeta baiano foi um visionário de certa, na época que falar do negro enquanto sujeito enunciador do discurso era problemático, ele trouxe essa visão em poemas de vários eixos temáticos e discursos. Sosígenes viveu em uma época e região que os negros eram marginalizados, oprimidos e para serem aceitos dentro da sociedade devia se despir de seu passado e aceitar a cultura do colonizador.

A poesia do mesmo, como foi visto, reflete a amargura do negro e sua não aceitação. Reflete a forma e as políticas sociais pós-império para inclusão

social dos negros. Reflete a causa abraçada por Sosígenes e reflete a cultura que veio da África e permanece no Brasil atual.

Os poemas de Sosígenes refletem um Brasil dominado pelo colonizador, e depois por imigrantes que vieram para cá buscar uma nova vida. Enquanto os ex-escravos foram relegados ao segundo plano da estratificação social. De certa maneira, seus poemas refletem não só a exclusão como a maneira como os negros celebravam suas Raízes, lembravam se seu passado e resgatava suas memórias através da oralidade, muitas vezes marginalizada, apagada e esquecida à força pelo colonizador.

Referências

COSTA, Sosígenes. *Obra Poética.* Org: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: 1978.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade.* Tradução de Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. p. 13- 53.

ATITUDES POLÍTICAS NA LITERATURA NEGRA BRASILEIRA

Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho [23]

O conceito de literatura negra brasileira está relacionado, entre outras características, com a manifestação de uma atitude política por meio da obra literária. No entanto, sendo o *corpus* que forma essa literatura muito diverso em seus temas, tempos e espaços, o modo como essa atitude política é exteriorizada também passa por transformações, tendo em vista o contexto em que é escrita, o público a que se destina, o horizonte recepcional da crítica literária no momento da publicação, entre outros fatores que refletem as diversas formas com as quais essa atitude se manifestará.

Tendo isso em vista, neste trabalho, trataremos sobre obras de autores que refletem alguns dos momentos de formação e desenvolvimento da literatura negra brasileira, entre os séculos XIX e XXI, de forma a analisar o modo como se manifestam as atitudes políticas nas produções dos escritores Maria Firmina dos Reis, a partir do conto "A escrava"; Lima Barreto, por meio do romance *Recordações do Escrivão Isaias Caminha*; e a poesia "Do fogo que em mim arde", de Conceição Evaristo.

No século XIX, em meio a uma manifestação do *contexto proibitivo*[24], a dissimulação era uma estratégia necessária para assumir o tom de denúncia

[23] Mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI). Teresina – PI. Integrante dos grupos de pesquisa Americanidades: lugar, diferença e violência e do Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura, História e Imprensa (GEPELHI), por onde desenvolve pesquisas acerca da Literatura negra brasileira. E-mail: jessi.catharine@hotmail.com.

[24] Eduardo de Assis Duarte (2014) utiliza-se da noção de *contexto proibitivo* para trabalhar com questões atinentes ao trabalho de escritores negros no século XIX, relacionando produções de, por exemplo, Machado de Assis, Cruz e Souza e Maria Firmina dos Reis, que escreviam a partir de um dissimulado lugar de enunciação para promover a crítica a questões atinentes ao seu período de atuação. No atual momento das discussões em torno do racismo no Brasil, entende-se que a noção de *contexto proibitivo* segue necessária, especialmente

acerca dos temas concernentes à escravidão ou à situação da população negra no Brasil. Nesse período, construir a organização sistemática de uma literatura negra brasileira era impensável, tendo em vista, pelo menos, duas questões fundamentais: a violência e a suspeita com que era tratada a população negra no país, afinal, conforme Chalhoub (2012, p. 229), "a polícia da Corte atravessou o século XIX a prender pessoas de cor sob a dupla suspeição de que fossem escravas e de que estivessem fugidas", mantendo-se o pressuposto da escravidão para qualquer negro, grupo "suspeito de ser escravo até prova em contrário" e, portanto, quase impossibilitados de assumir funções concernentes à intelectualidade do período; outro motivo seria a dificuldade em manter um sistema de comunicação literário a partir das bases autor-obra-público em uma vertente de pensamento que privilegiasse a temática e a estética negra.

No entanto, mesmo com essa impossibilidade, a realização de atitudes individuais, mesmo sem a sistematicidade para a construção de uma tradição, ocorreu por meio de obras de autores como Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Cruz e Souza, entre outros, que conceberam ações esparsas, mas repletas de uma postura comprometida com a população negra do país.

No século posterior, já passada a abolição, os temas e o modo de lutar contra outro sistema de opressão social também se transformaram, dando a lume uma literatura marcada pela conscientização do preconceito, face nascente da tentativa de invisibilização do sujeito negro. Com a abolição, outras possibilidades de trabalho foram conquistadas pelo negro na sociedade. Aos poucos esses sujeitos transpunham um passado recente e buscavam o trabalho livre em meio ao movimento de industrialização, especialmente nas grandes capitais, apesar das demonstrações mais concretas do preconceito racial, afinal, surgia um novo cenário no Brasil, em que a correspondência entre cor e posição social começava a se transformar.

Com isso, estratégias para lidar com os diversos meios de opressão e inferiorização da capacidade de afirmação desse sujeito, mostram-se com o reconhecimento de que a situação da população negra no Brasil, mesmo com a abolição, muito se assemelhava com o passado recente, tendo em vista a concepção desse sujeito nos mais diversos âmbitos da sociedade e a falta de medidas para integrar o ex-escravizado e sua descendência no meio social.

---

para a produção de mulheres negras, lembrando de sua dupla marginalização na sociedade, que ecoa também no meio cultural.

Nesse sentido, a literatura também assume o papel de denúncia dessas condições.

Já no presente século, crescem as possibilidades e a emergência em tratar sobre temas atinentes à população negra no país. A legitimação das literaturas negras torna-se mais latente, além da necessidade de elasticidade do cânone literário tradicionalmente concebido, agora tido enfaticamente como um local de disputa e conflito, muito mais do que de consagração, de modo a abarcar uma produção que vai muito além da mera contribuição para a literatura nacional. A consciência em relação à pluralidade dessas literaturas lança mão do grande arcabouço teórico construído acerca da tentativa de caracterizar sua formação e particularidades, trazendo novos questionamentos e lugares enunciativos para essa produção literária.

Surge, mais legitimada, a concepção de uma literatura negra de autoria feminina, tendo Conceição Evaristo e Mirian Alves como algumas das principais expoentes, além de Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Ana Maria Gonçalves, Jarid Arraes, entre outras, assumindo vertentes discursivas características dessa literatura, que vê na emergência de tratar os temas do racismo e da desigualdade social um meio de onde extrair a força poética e discursiva necessárias para transpor a violência institucional a que a população negra ainda está submetida.

Diante disso, nota-se que há muito tempo vozes negras ecoam em nossa literatura, segundo Duarte (2014, p. 15):

> Do ímpeto autobiográfico à oratória, passando pelo poema, pelo drama e pela ficção, fato é que o negro sempre falou. E o fez, majoritariamente, nas línguas dos colonizadores, que aprendeu e, em diversos momentos, rasurou, para emprestar a elas entonações, ritmos, sentidos e vocábulos inteiramente novos. Dessas falas, por vezes isoladas, à constituição de uma literatura, muitos foram os caminhos e muitas as pedras. Tal processo incluiu a paulatina aquisição do letramento, da escritura, e da cidadania, com o fim da escravização.

Assim, visto os contextos dos séculos XIX ao atual, para a definição de atitudes políticas que é utilizada nesse trabalho partimos de três perspectivas principais ou constantes passíveis de identificação nas obras literárias das literaturas negras brasileiras, especialmente aquelas que se propõem ao enfrentamento direto contra a opressão, quais sejam: A atitude política a partir do momento em que o escritor negro se reconhece como sujeito e se propõe

ao enfrentamento de preconceitos e barreiras presentes na sociedade brasileira, mesmo que de maneira dissimulada, mas manifestando uma consciência negra; o discurso contra a opressão sofrida em suas diversas faces, partindo desde a necessidade da denúncia e transgressão no âmbito de contextos ora de escravização, ora de racismo direto e estigmatização social, ora de violências institucionais e um racismo escondido sob a face da democracia racial; e o distanciamento do discurso hegemônico e a construção da força discursiva pautada no enfretamento direto a este discurso, de modo a combater os preconceitos, em um projeto literário fundamentado tanto na denúncia pela moralização quanto no processo de desconstrução do imaginário racista.

No século XIX, a escritora maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917) publica no jornal *Revista Maranhense* o conto "A escrava", em 1887, um ano antes da abolição da escravatura no Brasil. Neste texto, a escritora reafirma o posicionamento antiescravista apresentado anos antes, no romance *Úrsula*, de 1859. Em ambas as obras ocorre a denúncia da escravização como instituição, assim como a apresentação do sujeito negro de maneira positiva e como vítima do sistema de opressão. Por meio das obras *Úrsula* e "A escrava" há a afirmação de um pensamento étnico que desestabiliza o sistema de opressão, além de, como menciona Evaristo (2014), subverter as noções de dominador e dominado, fazendo deste último consciente das práticas de exploração e igualmente consciente de estratégias para subverte-las.

Maria Firmina dos Reis é parte do grupo de mulheres negras que tiveram suas vozes negadas ou esquecidas por muito tempo, ressurgindo no atual contexto de legitimação desses discursos e da tentativa de reconstrução histórica. Assim, pensamos o lugar de fala da escritora a partir da ideia de lugar social como mulher negra, que ecoa em seus textos literários, entendendo que "o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social" (RIBEIRO, 2017, p. 64). Essa percepção coloca a autora maranhense no rol de escritoras negras que trazem para a narrativa um posicionamento social e atitudes políticas no qual se identifica, como mulher negra.

O conto "A escrava" é formado por narrativas sobrepostas, a primeira inicia com uma mulher abolicionista em uma festa, conversando com um grupo de pessoas sobre a escravização negra no país, momento em que recorda uma situação que havia passado há pouco tempo, e conta ao grupo de modo a

argumentar contra o sistema escravista no país. Sua história forma a segunda narrativa, na qual menciona o encontro com uma mulher escravizada muito debilitada, Joana; um feitor que estava a sua procura e um jovem negro, de nome Gabriel, filho de Joana. Após o encontro segue a terceira narrativa, na qual Joana conta à mulher abolicionista sua história, desde criança, quando viu seu pai ser enganado por um senhor em relação à alforria da filha, até a idade adulta, quando tem dois de seus filhos, Carlos e Urbano, vendidos a um traficante de escravos, o que a deixa transtornada. Joana, diante dos muitos sofrimentos, morre após contar sua história, deixando o filho Gabriel sob os cuidados da senhora abolicionista, que concede a alforria ao rapaz e um enterro para Joana, apresentando-os ao antigo senhor dos dois escravizados, deixando-o furioso.

Nesse conto, os argumentos voltam-se para um pensamento social, destacando o mal que a escravização trazia para o país, afirmando o negro como vítima desse sistema e a crueldade dos defensores dessa cadeia que perdurava no Brasil, como pode ser identificado ainda no início da narrativa:

> – Admira-me, disse uma senhora, de sentimentos sinceramente abolicionista; faz-me até pasmar como se possa sentir, e expressar sentimentos escravocratas, no presente século, no século dezenove! a moral religiosa, e a moral cívica aí se erguem, e falam bem alto esmagando a hidra que envenena a família no mais sagrado santuário seu, e desmoraliza, e avilta a nação inteira! (REIS, 2004, p. 241)

O argumento em favor da moral cívica permeia a estrutura narrativa de maneira que recupera o contexto de ambiguidade de desejos da burguesia local, vivendo em busca de civilidade e de uma vida moderna, dado o contexto de ascensão das ideias de libertação no mundo europeu, ao mesmo tempo em que não abdicavam do trabalho escravo.

Em "A escrava" sobressaem as vozes de mulheres que abordam a escravização de modo a condenar a instituição e exteriorizar revolta contra a opressão. Joana o faz contando sua história sob o jugo do sistema escravista, e a narradora abordando sua experiência com Joana e Gabriel. A narrativa de Joana ressoa o viés histórico do período e possibilita observar algumas das práticas do sistema, seja no sequestro de africanos como mão-de-obra escravizada, seja na venda dos filhos de mulheres escravizadas, tornando mais forte a denúncia contra a instituição, como quando Joana rememora a venda dos filhos:

> – Por Deus, por Deus, gritei eu, tornando a mim, por Deus, levem-me com meus filhos!
> – Cala-te! gritou meu feroz senhor. – Cala-te ou te farei calar.
> – Por Deus, tornei eu de joelhos, e tomando a mão do cruel traficante: – meus filhos!... meus filhos!
> Mas ele dando um forte empuxão, e ameaçando-os com o chicote, que empunhava, entregou-os a alguém que os devia levar... (REIS, 2004, p. 257).

A narração de Joana encontra eco em histórias de mulheres negras que foram separadas de seus filhos, prática recorrente no período, seja para tornar as mulheres amas de leite das crianças dos senhores, seja para torna-las escravas no lar ou na lavoura, tornando seus filhos próximos das crianças dos senhores de modo a poder servi-los ou colocando-os igualmente no trabalho da lavoura ainda crianças, assim, ambos ficavam sob domínio dos senhores.

A separação dos filhos torna-se mais frequente no período de proibição do comercio de escravizados, em meados do século XIX, pois, com o fim do tráfico, a transferência de cativos para outras regiões do país tornou-se um meio para continuar o abastecimento do sistema. O Maranhão, como detentor de grande mão-de-obra de escravizados no período posterior à proibição do tráfico, foi uma das principais províncias para esse comércio interprovincial, o que contribuía para a desestabilização das famílias dos escravizados, como sucede para a personagem Joana. Segundo Cristiane Jacinto (2016, p. 79):

> A venda significava uma ruptura ainda mais radical quando os escravos eram direcionados para outras localidades ou províncias. E isso não era improvável, posto que o Maranhão se tornara, a partir de 1846, uma das fontes de abastecimento do tráfico interprovincial de escravos. Ser vendido para outra província ou mesmo para o interior podia significar, na maioria dos casos, a separação definitiva de seus familiares e de toda uma rede de solidariedade construída no cativeiro. Nesse cenário, o momento da venda não era traumático apenas para os que partiam, os que ficavam também se desesperavam diante das separações.

Esse tipo de prática gerou resistências entre os escravizados, na busca por manterem as organizações familiares, bem como estratégias para minimizarem as consequências do momento traumático da separação, ocorrendo casos em que a mãe, algumas vezes liberta, tendo em vista as possibilidades de comprarem sua alforria, novamente se submetiam à

escravização para poderem acompanhar os seus filhos. No caso de Joana, o trauma provoca o desespero da personagem, que busca resistir por meio da fuga em virtude dos castigos excessivos a que era submetida. As consequências dessa proibição do tráfico modificam o papel da mulher negra escravizada nas fazendas, situação que não ocorreu apenas no Brasil.

Desse modo, justifica-se o porquê das súplicas de Joana não terem sido ouvidas, afinal, seu papel como mãe não era reconhecido no contexto do comércio de escravizados, tendo em vista sua posição e a de seus filhos como mercadorias na visão dos senhores e traficantes, pois "A exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães, eram apenas instrumentos que garantiriam a ampliação da força de trabalho escrava" (DAVIS, 2016, p. 19). A separação ocorria, assim, como motivo para a sustentação da instituição escravista, bem como do comércio, pois, mesmo com a proibição do tráfico, outras estratégias surgem para mantê-lo, seja por meio do tráfico interprovincial, seja por meio dos tráficos ilegais e desembarques clandestinos, que continuaram ocorrendo após 1831. (CHALHOUB, 2012).

Além da história de Joana, trata-se também do seu filho, Gabriel, que traz desde a sua fisionomia o aspecto de quem sofria, mas trazia virtude e jamais poderia causar medo em quem nele lhe pusesse a vista: "Era quase uma ofensa ao pudor fixar a vista sobre aquele infeliz, cujo corpo seminu mostrava-se coberto de recentes cicatrizes; entretanto, sua fisionomia era franca e agradável [...] No fundo do coração daquele pobre rapaz, devia haver rasgos de amor, e generosidade" (REIS, 2004, p. 247). Assim, o rapaz, como os outros personagens escravizados da narrativa, são construídos de modo a promover a compaixão dos leitores, provocando a reflexão acerca das violências impostas pelo sistema.

Dessa forma, no conto "A escrava" segue-se a tônica antiescravista iniciada anos antes, fortalecida por outros argumentos em relação aos malefícios da instituição escravista, bem como possibilidades para a emancipação dos escravizados. Em "A escrava" os clubes abolicionistas seriam mais um ponto de estabelecimento de uma sociedade sem a escravização. A história de Joana, acerca das muitas faces da instituição escravista, ainda ressoa de alguma maneira cada uma dessas violências e resistências que marcaram a vida de tantos sujeitos negros, assim como ainda ecoam como marcas presentes na sociedade contemporânea.

No século seguinte, já sem o jugo do sistema escravista, Lima Barreto, no romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), desenvolve um texto para abordar os temas da invisibilização dos negros na sociedade, bem como a manipulação da imprensa. No mesmo período em que publicou esse romance, Lima Barreto já havia começado a obra *M. J. Gonzaga de Sá*, que só mais tarde publicaria. Por trás da publicação de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, segundo Lilia Schwarcz (2017, p. 211), havia um projeto: escandalizar o público leitor com a narração e com as referências utilizadas para a construção da obra.

Lima Barreto, já por meio desta obra, torna-se um dos maiores exemplos de literatura política, no sentido de externar o aspecto engajado da sua produção literária. A atitude realizada por Lima Barreto não é apenas para provocar a mudança de pensamento do seu leitor, tampouco para alertar sobre o abuso das instituições e do Estado apenas com seu outro, mas, sim, mostrar-se como sujeito social, parte do processo de construção do seu texto e um dos interessados pela mudança que deveria ocorrer, se não por suas mãos, mas por meio de outro modo de refletir e externar suas frustrações com a organização social falha.

Para o escritor, sua atividade baseia-se no espaço e tempo em que esteve, fazendo emergir as tensões e conflitos de seu tempo, mas excede esse presente, porque não é ele que satisfaz seus anseios, por isso, a função crítica sobressai nas obras de Lima Barreto. Os protagonistas trazem a marca do seu meio, e são objetos contundentes para a crítica social, pois são dotadas de uma dignidade tocante, ao mesmo tempo em que eram vítimas da sociedade. Longe de cultuar o aspecto civilizatório, o escritor expõe as fissuras do progresso e se opõe às fachadas erguidas sobre a miséria social, política e pessoal da população. Dessa forma, o autor propunha a comunicabilidade do seu texto com os leitores, e é essa preocupação de ser compreendido que faz mais contundente sua crítica.

A atitude política, neste caso, sobressai a partir da perspectiva da denúncia frente as amarras sociais de seu tempo, desenvolvendo sua posição contra a opressão sofrida sob a face da cordialidade. No início do século XX, as teorias raciais versavam sobre o branqueamento da população, vendo na miscigenação uma salvação para a suposta inferioridade da raça negra, afinal, a figura do mulato, a meio caminho entre o negro e o branco, "conseguiu se impor na sociedade escravocrata do Brasil Colonial e Imperial como nova

diferença sujeita a menos desigualdade" (BARROS, 2014, p. 99). Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha,* o narrador afirma sobre o livro:

> Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido, pois quero falar das minhas dores e dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse com a linguagem acessível a ele [...] Com elas [as recordações], queria modificar a opinião dos meus concidadãos, obriga-los a pensar de outro modo; a não se encherem de hostilidade e má vontade quando encontram na vida um rapaz como eu e com os desejos que tinha há dez anos passados (BARRETO, 2010, p. 137).

A literatura de Lima Barreto é uma forma de recuperar a solidariedade entre as pessoas, "Daí a força de penetração e impacto perfeitamente calculada de seus textos, ajustados de forma notável ao papel crítico atuante e inconformista a que o autor os destinava" (SEVCENKO, 2003, p. 200). Para o escritor, a forma excludente como o progresso chegava e a falta de empatia com sujeitos marginalizados ia além de uma realidade crível, e esse era um dos motivos pelos quais dava um tom realista às suas narrativas, afinal, nada que pudesse imaginar seria maior do que o insólito processo de transformação do período de produção de suas obras. A feição triste de sua produção não destoava de uma realidade circundante, em que era necessária uma intervenção, assim como a de outros literatos e intelectuais.

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* a literatura de Lima Barreto surge com um fundo social, e escolhe, desde o princípio, um lugar de onde deve enunciar. Tudo é transmitido com profunda amargura para tornar mais contundente a denúncia contra a exclusão social dos negros durante o período que se sucedeu à abolição. No entanto, essa perspectiva oferecida para a obra não marcou positivamente a carreira de Lima Barreto, pois a resposta para o escritor, que apenas iniciava sua produção literária, foi o silêncio que repercutia um futuro incerto para a empreitada de Lima Barreto no meio letrado:

> Entre acertos e erros, escárnio e mensagem dirigida, Lima mostrava suas garras diante da imprensa, e fazia dela uma plataforma de ataque à República das Letras e a tudo aquilo de que se julgava excluído. A investida, forte, não foi em vão. No caso da imprensa, o silêncio foi o melhor contra-ataque (SCHWARCS, 2017, p. 226).

Na primeira parte da narrativa, o foco recai sobre o personagem narrador. Isaias Caminha é um rapaz negro, de família humilde e que vivia distante da capital, mas que pôde lhe oferecer boa educação, uma oportunidade abraçada pelo personagem. Já com parte de sua formação concluída, o jovem decide ir ao Rio de Janeiro concluir os estudos e trabalhar, já estabelecido em sua cidade como um rapaz inteligente e desejoso de novos ares para suas ambições. Ao manifestar esse desejo, instala-se na família longo e profundo silêncio que, além dos receios com a mudança, guardava a compreensão de que, para um homem negro, certas barreiras atingiriam seus anseios. Chegando ao destino pretendido, Isaias Caminha afirma que

> Foram de imensa angústia esses meus primeiros dias no Rio de Janeiro. Eu era como uma árvore cuja raiz não encontra mais terra em que se apoie e donde tire vida; era como um molusco que perdeu a concha protetora e que se vê a toda a hora esmagado pela menor pressão.
> Oprimido com sua antevisão de misérias a passar, de humilhações a tragar, o meu espírito deformava tudo o que via (BARRETO, 2010, p. 107).

Esse marcador de diferença para o sujeito negro na sociedade brasileira ocorre ainda no século XIX, com a população negra escravizada e, numa escala não muito diferente, com os negros alforriados. Para Isaías Caminha, mesmo no contexto do século XX, o sentimento de opressão pronunciara-se em virtude de sua cor, ocorrendo situações de inferiorização ainda no decorrer da viagem para o Rio de Janeiro, em que se mostrava para o jovem toda a configuração de uma sociedade que apenas há pouco tempo era vista sem o jugo do sistema escravista[25].

O incômodo em relação à presença de Isaías Caminha, bem como a rejeição ao seu reconhecimento como um estudante, entre outros tratamentos recorrentes na chegada à capital, e outros elementos que

[25]Após a abolição muitas práticas contra o negro continuaram colocando-o como sujeito inferior socialmente. Além disso, a forma como o processo de abolição ocorreu também não favoreceu a mudança das concepções negativas acerca do negro, ainda visto, assim como os abolicionistas, como responsáveis pelas dificuldades financeiras de fazendeiros que tinham perdido suas fortunas após a abolição e, "Cinquenta anos depois, ainda era possível ouvir o eco dessas vozes" (COSTA, 2008, p. 128), que culpavam o negro por uma espécie de desgraça econômica, enquanto aos negros libertos restava a escolha entre a miséria e a opressão. Dessa forma, as mobilizações abolicionistas, protagonizadas por negros e brancos, bem como a resistência dos escravizados, especialmente na última década antes da abolição, marcaram o modo como o sujeito negro passou a ser visto socialmente nas décadas seguintes, mantendo-o distante de posições sociais privilegiadas.

reforçam a concepção de que "a escravização cessara apenas formalmente, caso se tome em consideração as condições de vida possíveis aos negros libertos nas ilhas" (ALVES, 2014, p. 90). Tudo isso promove a transformação do personagem, da inocência e desejos dos seus dezenove anos, ao forçado processo de amadurecimento, se não pela idade, pelas situações de miséria e acusações de falta de capacidade, fundamentadas nas concepções sobre sua cor. Ainda no trem para a capital surge o primeiro ímpeto para a conscientização do personagem:

> O trem parara e eu abstinha-me de saltar. Uma vez, porém, o fiz; não sei mesmo em que estação. Tive fome e dirigi-me ao pequeno balcão onde havia café e bolos. Encontravam-se lá muitos passageiros. Servi-me e dei uma pequena nota a pagar. Como se demorassem em trazer-me o troco reclamei: "Oh! fez o caixeiro indignado e em tom desabrido. Que pressa tem você?! Aqui não se rouba, fique sabendo!" Ao mesmo tempo, a meu lado, um rapazola alourado reclamava o dele, que lhe foi prazenteiramente entregue. O contraste feriu-me, e com os olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu a minha indignação. Curti, durante segundos, uma raiva muda, e por pouco ela não rebentou em pranto. Trôpego e tonto, embarquei e tentei decifrar a razão da diferença dos dois tratamentos. Não atinei; em vão passei em revista a minha roupa e a minha pessoa. Os meus dezenove anos eram sadios e poupados, e o meu corpo regularmente talhado. Tinha os ombros largos e os membros ágeis e elásticos. As minhas mãos fidalgas, com dedos afilados e esguios, eram herança de minha mãe, que as tinha tão valentemente bonitas que se mantiveram assim, apesar do trabalho manual a que a sua condição a obrigava. Mesmo de rosto, se bem que os meus traços não fossem extraordinariamente regulares, eu não era hediondo nem repugnante. Tinha-o perfeitamente oval, e a tez de cor pronunciadamente azeitonada. (BARRETO, 2010, p. 79-80)

Pronuncia-se novamente o conhecido silêncio que marcou sua ida ao Rio de Janeiro. A reação não se esboçava de modo a fazer crer sua visibilidade de maneira positiva aos olhos dos que sentenciavam Isaías Caminha a partir de convicções construídas em torno da cor. A angústia pela necessidade da compreensão de que algo poderia lhe furtar os seus anseios é marcante na primeira parte da narrativa, em que há o reconhecimento de como o sujeito negro era visto naquela sociedade, manifestado inclusive pelo fato de não saber como reagir em situações como a citada acima. A busca por compreender a motivação pelo tratamento a que foi relegado torna sua

angústia mais latente, ao passo que transmite o reconhecimento dessa motivação, ainda que de maneira confusa e incrédula. Como análise última a ser considerada, sua tez "pronunciadamente azeitonada" encobre as outras considerações sobre si, como se um manto se formasse sobre seu físico, até que, para a dimensão social onde estava sendo inserido, apenas esse aspecto sobressaísse em sua formação física e de caráter.

Outros momentos concretizam a transformação do personagem, desde sua dificuldade em encontrar um emprego, a impossibilidade de voltar aos estudos, o emprego de contínuo na redação do jornal *O Globo*, não correspondente a sua formação, mas apenas o suficiente para mantê-lo no lugar social destinado aos de sua cor. A mudança é completada quando Isaias vê-se estabelecido e resignado na posição que lhe foi conferida. Diante disso, deixa-se levar pela ilusão de ter alçado ao mais alto de sua competência, mesmo sabendo do contrário, afinal, a estrutura social recente expressa pela ideia de supremacia branca já havia designado sua posição. Assim, o processo de conscientização no espaço e tempo em que estava inserido resultava no simples reconhecimento de que, se havia muito a ser feito para promover mudanças, poucos eram os instrumentos disponíveis e poucos os efeitos alcançados.

Lima Barreto traça no romance muito do que seria a construção de sua literatura nos anos seguintes, mantendo o aspecto combativo e a compreensão das relações sociais estabelecidas em seu entorno, desenvolvendo a criação literária a partir de seu lugar de fala. Isaías Caminha narra suas memórias resignado com o que vivenciou no Rio de Janeiro, focando no modo como se manifestava o preconceito racial em suas diversas faces. A narração do protagonista indica que "um rapaz nas condições de Isaías, com todas as disposições, pode falhar, não em virtude de suas qualidades intrínsecas, mas batido, esmagado, prensado pelo preconceito" (BARRETO, 1911 apud BARBOSA, 2010, p. 41), um argumento que aponta a atitude política do escritor frente às estruturas sociais de seu período de atuação, ao tempo em que se encontra com as estruturas de poder dos anos seguintes.

Já no final do século XX, com a construção de bases mais sólidas da literatura negra brasileira, há a consolidação da atitude de reconhecimento das práticas de marginalização da população negra no país, enfatizando a indiferença como um dos fatores que fortalece essa concepção, o que deu margem para o desenvolvimento de outras perspectivas para a constituição da

literatura negra brasileira, promovendo configurações variadas de criação dessa literatura e sujeitos que ocupam suas páginas.

Conceição Evaristo é uma das autoras que souberam olhar esse desenvolvimento para firmar a concepção da literatura negra de autoria feminina, tendo a mulher negra como principal personagem para a composição literária. Ao concordar com pesquisadores que afirmam a existência do ponto de vista, a autora oferece novos significados a ele, afirmando que ele não surge por geração espontânea, havendo um sujeito responsável por criá-lo a partir de sua subjetividade. Além disso, há também a figura do sujeito receptor desse texto, um deles o leitor negro, que poderá identificar resquícios de sua própria memória naquilo que é narrado por meio dos personagens de Conceição Evaristo.

Em seu romance inaugural, *Ponciá Vicêncio* (2003), conforme a própria escritora, há muito de suas vivências e memórias em um contexto social humilde materialmente, mas rico em histórias, costumes, poesias e tradições, que acabaram tornando-se mote para sua produção literária. Um dos motivos que a leva a escrever é falar contra a submissão das mulheres, alteando, por meio da escrita, as indagações que tanto a incomodavam desde a infância, que, no fundo, são permeadas pelas situações de imposições machistas, desigualdade social, preconceito. Escrever, recriando essa reflexão sobre a realidade vivenciada a partir do "contradiscurso literário a uma literatura que estereotipiza o negro [...] a enfática denúncia contra o racismo e as injustiças sociais que pesam sobre o negro na sociedade brasileira" (EVARISTO, 2014, p. 114), percepções que fundamentam seu entendimento sobre a literatura negra brasileira, é um modo de responder a perguntas que a incomodavam, e que foram aos poucos sendo compreendidas, seja por meio do conhecimento adquirido pelos livros, seja por meio de suas próprias experiências.

No poema "Do fogo que em mim arde", presente na antologia *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), a literatura negra brasileira é um projeto de enfrentamento aos discursos universalizantes de construção do objeto literário, um meio pelo qual sujeitos negros produzem o objeto artístico a partir de, entre outros tantos temas, sua própria subjetividade e experiência na sociedade brasileira. A possibilidade de sujeitos negros apresentarem sua própria voz é o fogo que traz a luz aos olhos embaçados pela história literária canônica, e destrói a ideia de que ao sujeito negro restam apenas as formas consideradas menores de cultura no país. Se for necessário o fogo para abrir

caminhos, se for por meio dele que o sujeito negro é revelado como sujeito, esse mesmo fogo está sendo disseminado e alcançando outros espaços:

> Sim, eu trago o fogo,
> o outro,
> não aquele que te apraz.
> Ele queima sim,
> é chama voraz
> que derrete o bivo de teu pincel
> incendiando até ás cinzas
> O desejo-desenho que fazes de mim.
>
> Sim, eu trago o fogo,
> o outro,
> aquele que me faz,
> e que molda a dura pena
> de minha escrita.
> é este o fogo,
> o meu, o que me arde
> e cunha a minha face
> na letra desenho
> do autorretrato meu.
> (EVARISTO, 2017, p. 81)

Conceição Evaristo também marca o lugar de onde enuncia, bem como o desejo de, pela escrita, subverter o pensamento social em torno do negro, questionando as representações desse sujeito, especialmente em contextos ligados à intelectualidade. Seja na literatura ou em outros âmbitos, a representação desse sujeito segue, majoritariamente, o caminho do estereótipo, mesmo contemporaneamente, quando nota-se a demanda pela emergência nos estudos que tratam da população negra no Brasil. Assim, o olhar para a subjetividade negra, de forma a afirmar sua posição enquanto autor do discurso, e capaz de construir bases que sustentem sua posição consciente e opositiva em relação às práticas sociais que o fixam em posição submissa, é necessário para o desenvolvimento de uma estética que se torne ponto de questionamento.

> Compreendendo que a ideia de sujeita mulher e negra que figura na literatura canônica está consolidada pelo olhar Branco e masculino, nos versos de "Do fogo que em mim arde" (EVARISTO, 2008, p. 19) o eu poético sinala uma recusa ao fogo imputado exogenamente e faz da

> chama própria a matéria para cunhar sua imagem na "letra-desenho", celebrando a liberdade de autorrepresentação literária desde um corpo negro e feminino. Em muitas culturas o fogo é considerado um elemento sagrado no qual o poder de destruição está lado a lado com o potencial para o renascimento e a sequente elevação. Como potencializador de transformações, tal elemento está relacionado às emoções e à força criativa interior (BISPO, 2017, p. 20).

A voz da mulher negra, assim, fundamenta as prerrogativas da construção dessa literatura, alteando um pensamento que manifesta, na atualidade, sua compreensão do duplo processo de marginalização da mulher negra socialmente. Por meio dessa literatura, a memória evoca um passado de escravização e angústias, ao tempo em que reage por meio do reconhecimento da própria força. São por meio dos textos da literatura negra brasileira que "a representação do passado, a partir do lugar de enunciação de homens e mulheres negros e negras, que descendem de um longo processo de escravização, advoga que a marca do impacto das violências sofridas pelo tráfico e pela diáspora está presente diuturnamente" (LEAL, 2016, p. 17), e é a partir dessa representação que funda-se o enfrentamento necessário nos atuais contextos de deslegitimação de vozes negras atuantes e racismo estrutural.

Essa mesma compreensão perpassa outros momentos da participação da mulher negra na vida literária, a exemplo de Maria Firmina dos Reis, que expressa, por meio de suas narradoras, eu-líricos e personagens, um olhar acerca de construções e amarras sociais na criação de sujeitos inseridos nessa complexa cadeia de relações sociais.

As atitudes políticas de todos esses escritores e escritoras se manifestam ao público desde o momento em que se propõem a escrever, do momento em que buscam inserir-se em um meio que lhes é, por vezes, negado. Além disso, quando optam por tratar sobre temas que indicam o enfrentamento direto ao discurso hegemônico, traçam de maneira incisiva o seu próprio lugar de fala como homens e mulheres negros e negras, afinal, visto a singularidade de cada uma das obras desses escritores e escritoras, de seus estilos, considerando a diversidade apresentada em suas literaturas, o lugar de sujeitos negros que os inscrevem no mundo transparece, na medida em que constroem uma estética negra, mesmo sem a consciência exata dessa expressão, como no caso do século XIX.

Na análise dessas literaturas sobressai, assim, a possibilidade de criação de projetos literários ligados, em certa medida, pela perspectiva de resistência e oposição aos discursos que inferiorizam sujeitos negros, inclusive quando estão presentes no âmbito da intelectualidade. A diversidade de temas, formas de expressão, características próprias do projeto literário dos autores, fazem da definição de atitudes políticas, e do conceito de literatura negra brasileira, algo muito amplo e sujeito a contínuas mudanças, no entanto, promover essa reflexão e tornar mais acessível o contato com as obras de escritores dessas literaturas pode ser uma forma de agenciar novos questionamentos, novas definições e novos caminhos para a compreensão dessas literaturas e atitudes políticas.

Entre as tantas possibilidades, expressar o seu existir como sujeito negro por meio da literatura foi, e ainda é, um dos desafios diante dos diversos contextos proibitivos que são criados para barrar a ascensão desse sujeito socialmente. Desse modo, a literatura assume um papel relevante em torno da luta e denúncia contra a opressão e o racismo, possibilitando um afastamento de perspectivas que inferiorizam o sujeito negro.

Referências

ALVES, Alcione Corrêa. Mulheres deixam traços nas águas? *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 77-98, jul/dez. 2014.

BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha.* São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. p. 37-52

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

BARROS, José D'assunção. *A construção social da cor*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

BISPO, Ella Ferreira. *Processos de crioulização no romance Um defeito de cor*: sobre as condições de possibilidade a uma identidade cultural latino-americana. 125f. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Piauí, 2017.

CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão*: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA, Emília Viotti da. *A abolição*. 8 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 375-400. v. 4.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça, classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p.103-116.

_____. Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

JACINTO, Cristiane Pinheiro Santos. Laços familiares e resistência escrava no Maranhão oitocentista. In: ABRANTES, Elizabeth Sousa; BARROSO JÚNIOR, Reinaldo dos Santos (orgs.) *O Maranhão e a escravidão moderna*. São Luís: EDUEMA, 2016. p. 71-87.

LEAL, Lana Kaíne. *"De la Barbarde, à l'Amérique et retour"*: memória, resistência e construções identitárias em diáspora no romance Moi, Tituba sorcière..., de Maryse Condé. 88f. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Piauí, 2016.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; A escrava*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto*: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2° ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

RELAÇÕES SOCIAIS DO BRASIL: DO COMÉRCIO ESCRAVISTA DO SÉCULO XVIII AO COMÉRCIO SOLIDÁRIO DO SÉCULO XXI

João Batista Romualdo Alves [26]

Introdução

A história oficial do Brasil tem maquiado alguns fatos considerados de fundamental importância para a compreensão da sociedade construída no país, desde os seus primeiros registros escritos com a chegada dos europeus, até a situação atual de desconforto percebida com os abismos sociais que separam as classes formadoras da sociedade moderna. Nesse sentido, voltamos aos registros de denúncia presentes no conto *Pai contra mãe* de Machado de Assis, até a filmografia de Sérgio Bianchi em *Quanto vale ou é por quilo*, dois olhares que marcam épocas e contextos sociais diferentes com consequências semelhantes, resultando na falta de liberdade e na coisidade do ser humano, principalmente, pela marginalização resultante das disputas de poder. Bianchi faz uma análise com caráter de denúncia, às instituições sociais fundadas para combater a pobreza, porém, seus gestores usam-nas para benefício próprio. Machado de Assis mostra o comércio de escravos daquela sociedade em que o poder material favorecia o crescimento econômico de senhores por meio da compra e venda de escravos vindos principalmente da África.

Na época da escravidão, buscaremos compreender como se davam as relações sociais entre escravos e senhores, pela voz dada aos escravos nas personagens de Machado de Assis e, na época da democracia, compreender a situação de marginalidade vivida por comunidades alheias às condições de igualdade pretendidas pelo sistema político vigente através da representação

[26] João Batista Romualdo Alves é licenciado em Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), especialista em literatura e história afro-brasileira e africana (UESPI), mestre em letras (UESPI). E-mail- joaoromualdo@hotmail.com

artística do filme *Quanto vale ou é por quilo?* de Sérgio Bianchi. Duas histórias separadas por mais de dois séculos e unidas por um jogo de interesses baseado na atividade lucrativa do comércio e nos valores individuais da elite.

Considerações acerca da narrativa presente em *Pai contra mãe* de Machado de Assis

Machado de Assis inicia o conto apresentando a maneira torturante com que eram tratados os escravos e já anunciando a atividade lucrativa para o comércio com o tal regime, e na denúncia do narrador, compreende-se a cumplicidade da sociedade com o comércio predominante, pois como se infere no trecho a seguir "tais atitudes de crueldade eram necessárias para manter a ordem humana e social, assim como corrigir os erros dos escravos".

> A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, o outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com o que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras. (ASSIS, 1997)

Com sua linguagem registrada, de marcar a narrativa com o discurso irônico, Machado apresenta as personagens, bem como o desenrolar da narração a partir das fugas de escravos na tentativa de escapar e de rejeitar o sistema escravocrata de então: "Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada", assim, Machado mostra um ato de inconformismo dos escravos e uma luta pela liberdade por meio da reação do escravo, uma atitude que a história oficial não revelou com profundidade sobre o escravo enquanto sujeito que lutava contra aquele sistema. E é nessa ocasião em que surge Cândido Neves, o "Candinho", que na iminência de ser pai, vê na captura dos

escravos fugidos, uma oportunidade para ganhar dinheiro e criar seu filho, mesmo que para isso saia à captura de uma escrava fugida, grávida e que por muito ser espancada na captura, aborta seu filho. Daí o entendimento do título "pai contra mãe", Candinho enquanto pai, ignora a condição de mãe da escrava que muito queria seu filho e, por força das circunstâncias que levaram Cândido Neves a capturá-la, este (pai) vira-se contra aquela (mãe).

Feitas as considerações gerais da narrativa do conto, apresentemos as personagens que tecem a trama da narrativa.

Cândido Neves (Candinho) – depois de passar por vários ofícios, pois este tinha uma séria dificuldade de se manter no emprego, torna-se capitão do mato, caçador de escravos fugidos; com o desejo de conseguir dinheiro para criar seu filho, prestes a ser entregue a rodas dos enjeitados.

Clara – órfã, mora com uma tia, cosia com ela e tornou-se esposa de Cândido Neves.

Mônica – tia de Clara, trabalha para o sustento da sobrinha e, com o casamento desta, também se preocupa com o marido (Candinho), conselheira do recém-casal, inclusive para entregar a criança à roda dos enjeitados.

Arminda – escrava fugida, capturada por Cândido Neves, dando assim condições por meio da recompensa que ele receberia para criar o filho dele, e ao mesmo tempo, perderia seu filho pelos maus tratos sofridos na captura.

Como uma volta à expressão inicial, Machado finaliza a narrativa reforçando e esclarecendo a mensagem inicial proposta pelo título "Pai contra mãe" esse episódio é marcado pela ação vitoriosa do pai. Finaliza-se a narrativa: "Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto. - *Nem todas as crianças vingam,* bateu-lhe o coração".

Reflexos da escravidão no século XXI representados na obra fílmica *Quanto vale ou é por quilo?* de Sérgio Bianchi

Dirigido por Sérgio Bianchi, o filme *Quanto vale ou é por quilo?*, faz um retrato das relações sociais do século XXI por meio de suas mazelas, situações de miséria e enriquecimento ilícito de gestores das instituições fundadas para dar auxílio às comunidades carentes e amenizar as discrepâncias sociais da modernidade. Para isso, o diretor vai intercalando na filmografia cenas do comércio de escravos no século XVIII, uma adaptação livre do conto Pai contra

mãe de Machado de Assis; neste, comentado anteriormente, vimos um drama vivido por uma escrava fugida que acaba abortando seu filho depois de ter sido capturada por Cândido Neves que se tornara capitão do mato com intuito de conseguir dinheiro e assim, poder criar o filho.

No filme, iniciado por uma cena de captura de escravos, na voz do narrador, que indica o período em que ocorreu e a origem do escravo, sendo este pertencente à escrava alforriada Joana Maria da Conceição, que se sentindo roubada junta seus vizinhos para cobrar explicações do mandante da expedição; ela foi condenada por ter infringido a ordem e a paz social condenada a pagar quinze mil réis de fiança e em seguida, o narrador fala sobre os instrumentos utilizados pelos senhores para manter a ordem e castigar os escravos que se mostravam contra o regime; a máscara de flandres e o tronco são detalhadamente representados pelas imagens do filme como também aparece na descrição do conto de Machado de Assis. Seguem-se as cenas de um aniversário na periferia contrastando com uma propaganda de uma instituição de caridade "Sorriso de Criança", um jogo de marketing para se conseguir dinheiro para a instituição. A propaganda feita para tal fim, marca com o *flash* das fotografias um diálogo com as representações entre senhor e escravo mostrado no início com a fotografia de Joana Maria da Conceição e seus escravos. No século XVIII, mostra-se uma disputa entre os senhores pelos escravos fugidos e no século em curso, uma disputa entre as instituições de caridade, chamadas de terceiro setor, pelo território de atuação nas ruas, para ajudar os moradores de rua e aqueles que vivem em situação de miséria. Uma crítica dura do diretor, como assim fez o escritor do conto do século *Pai contra mãe*.

Durante todo o filme há um entrelaçamento entre as narrativas do período da escravidão com os problemas sociais dos dias atuais, como o dilema da escrava Lucrécia que há muito trabalhava para um senhor que havia estipulado o preço de sua liberdade em trinta e quatro mil réis; Maria Antônia, uma mulher de negócios, propôs a Lucrécia sua compra e esta trabalharia para Maria Antônia, negócio que no final de três anos lhe rendeu um lucro de 8.238 (oito mil duzentos e trinta e oito réis). Nos dias atuais, Mônica, para bancar com a festa de casamento da sobrinha, faz um empréstimo à sua patroa e para pagar tal empréstimo trabalharia um ano integralmente. E assim, se faz uma amostra das relações entre escravo e senhor, naquele período, e, patrão e empregado, nos dias de hoje.

Merece destaque também, a denúncia feita pelo filme, dos presídios brasileiros, que na voz do personagem de Lázaro Ramos, faz-se uma comparação com o navio negreiro, com ressalvas; cuja viagem durava dois meses e transportava escravos destinados aos seus donos; a prisão não tinha tempo determinado, saía de lá quem pagava ou fugia, também uma semelhança à maneira vivida pelos escravos que, para conseguir sua liberdade, tinham que pagar ou fugir.

> A prisão é o único lugar onde o poder pode se manifestar em estado puro em suas dimensões mais excessivas e se justificar como poder moral. "Tenho razão em punir pois vocês sabem que é desonesto roubar, matar..." O que é fascinante nas prisões é que nelas o poder não se esconde, não se mascara cinicamente, se mostra como tirania levada aos mais ínfimos detalhes, e, ao mesmo tempo, é puro, é inteiramente "justificado", visto que pode inteiramente se formular no interior de uma moral que serve de adorno a seu exercício: sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem (FOUCAULT, 1979:73).

O ponto alto do filme se dá quando Arminda denuncia uma fraude da "Stiner" que monta uma central de informática na periferia. Lavagem de dinheiro, superfaturamento e outros, fazem Arminda sair do emprego e fazer uma denúncia que causou a sua morte no final do filme, ou melhor, um dos dois finais propostos pelo diretor. No primeiro, Candinho é contratado por Ricardo para matá-la, Cândido tornara-se matador de aluguel para conseguir dinheiro para manter a família (Monica, Clara e seu filho que acabara de nascer); o segundo final proposto é encenado com uma reação de Arminda na iminência da morte, ela propõe que Candinho a deixe viva e juntos roubariam todo dinheiro de Ricardo e montariam uma central de sequestro para acabar com todos os corruptos e ladrões que roubam o dinheiro do estado.

A trama encenada no filme está intimamente envolvida, relacionada com a trama do conto Pai contra mãe de Machado de Assis, a escrava alforriada que mantém em sua posse escravos para cuidar de sua propriedade; a tia Mônica do filme, empregada que sonha em fundar seu próprio negócio, subordinada na empresa que trabalha e patroa de uma criança negra fazendo-a de serviçal; os senhores de escravos que negociam entre si suas "mercadorias" visando o lucro; e, o terceiro setor dos tempos atuais, investindo no marketing das instituições para sensibilizar seus patrocinadores,

e assim, conseguir recursos para dar assistência às comunidades carentes (plano não executado pela visão de lucro que seus gestores possuem). Desse modo, muito do enredo presente no conto, encontra-se também no filme, inclusive nos dramas vividos por Arminda (escrava) e Arminda (funcionaria), Candinho (capitão do mato) e Candinho (matador de aluguel). É, no entanto, uma adaptação sábia e reveladora que denuncia um dos sérios problemas formadores da desigualdade social de hoje, como era também na sociedade escravista, apesar de se fazer uso de outras táticas como o comércio de seres humanos.

Há muito que a arte cinematográfica vem "conversando" com a arte literária e vice-versa, duas artes que trabalham com elementos distintos, porém, com objetivos semelhantes de representar, refletir e questionar os tempos e os espaços vivenciados pela humanidade. Mas, mesmo caminhando juntas, não se pode condenar ou valorizar uma em detrimento da outra pela ausência ou não de fidelidade entre ambas, pois, como dito antes, cada uma, mesmo bebendo da mesma fonte, faz uso de elementos próprios, com uma maneira toda especial de construí-la; logo, percebemos nas obras em estudo um painel da sociedade de cada época com problemas de vida semelhantes, mais especificamente nas relações entre as classes que estratificam a sociedade.

Fica para reflexão a crítica das obras que partindo do titulo, traz um teor de significados que refletem o sistema que rege a vida dos cidadãos do Brasil desde o colonialismo (escravidão como regime legal) até a democracia (liberdade acima de tudo). Afinal, como entender uma sociedade marcada pela história de um pai contra mãe e uma sociedade que busca a resposta para a pergunta: Quanto vale ou é por quilo?

Referências

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: _____. *Relíquias da casa velha*. São Paulo: Globo, 1997, p. 03-14.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

QUANTO VALE ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Rio de Janeiro: Agravo Produções Cinematográficas, Riofilme, 2005. 1 DVD (95 minutos).

ENTRE CONTOS AFRICANOS E AFRO-BRASILEIROS: A EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS A PARTIR DE UM REPERTÓRIO AFROCENTRADO

Juliana do Nascimento Correia [27]

Introdução

A pesquisa intitulada *A educação das relações étnico-raciais a partir da contação de histórias negras,* em andamento no mestrado em Educação, na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, se concentra na escuta das crianças que participarão do projeto BaObazinhO ao longo do primeiro semestre de 2018, numa escola pública de ensino fundamental do bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro.

O BaObazinhO é um projeto que alia memória, arte e educação tendo a contação de histórias negras como fio condutor de suas atividades - por histórias negras, entenda-se os contos africanos e afro-brasileiros. Criado em 2014, o projeto é fruto do meu desejo em combater o racismo na infância. Tanto a Lei Federal 10.639/2003[28], que conheci em 2004, quanto ter me

[27] Mestranda em Educação, do Programa de Pós-graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - PPGEduc/UFRRJ. Especialista em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e Afro-brasileiras pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - IFRJ. Integrante do grupo de pesquisa Afroperspectivas, Saberes e Interseções, vinculado ao Laboratório de Estudos Afro-brasileiros (AFROSIN/LEAfro/UFRRJ) e do Núcleo de Estudos e Práticas em Arte e Educação, do Colégio Pedro II, campus São Cristovão (NEPArtE/CP2-RJ). Email: julianacorreia@ufrrj.br

[28] A Lei Federal 10.639/2003, fruto das lutas do Movimento Negro no Brasil, instituiu a obrigatoriedade da inclusão de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana no currículo dos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, particulares e oficiais (BRASIL, 2004). Tal medida propiciou uma modificação significativa ao artigo 26A da Lei 9394/1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional - LDB. A nossa sociedade, fortemente influenciada pelo modelo epistemológico ocidental, que privilegia a história e a cultura europeia e norte-americana, era obrigada agora a enegrecer sua estrutura curricular. Em 2008, a Lei Federal 10.639/03 foi substituída pela 11.645/08, incorporando a obrigatoriedade

tornado mãe, em 2008, potencializaram esse meu desejo. Aliando os meus estudos sobre a questão racial no Brasil à minha paixão pela literatura, percebi que os contos africanos e afro-brasileiros poderiam ser grandes aliados para intervenções político-didático-pedagógicas e é com este repertório que trabalho desde então.

Diante disto, chegando ao mestrado, optei pela pesquisa qualitativa, tendo como objetivos: a) geral: refletir sobre o potencial da contação de histórias negras no combate ao racismo no ambiente escolar; b) específicos: aprender com as crianças o que elas pensam sobre racismo, infância e educação, identificando se o contato com um repertório africano e/ou afrodiaspórico tem relevância para elas, tanto dentro quanto fora do cotidiano escolar.

O presente artigo propõe a reflexão sobre o potencial da contação de histórias negras no combate ao racismo na escola. Me restringirei ao longo deste texto em apresentar o referencial teórico da pesquisa bem como um panorama sobre o BaObazinhO, no intuito de estimular reflexões e debates acerca de alternativas para a construção de uma educação antirracista.

Referencial Teórico

O principal referencial teórico para a pesquisa é a Filosofia Afroperspectivista. Proposta por Noguera (2015), conforme exposto no artigo *Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza*, trata-se de uma abordagem filosófica pluralista em construção desde 2010, fundamentada por um contexto multifacetado e multirreferenciado.

> A afroperspectividade tem muitas referências, vários registros, englobando várias vozes, trazendo à tona racionalidades distintas,

da inclusão da história e cultura dos povos indígenas. No entanto, ativistas da luta antirracista fizeram a opção política por manter em pauta o número da lei assinada em 2003. Ela simboliza a complexidade do processo histórico de disputas antirracistas e construções específicas do movimento negro entre negociações e conflitos com o Estado brasileiro e por isso a relevância em demarcá-la no âmbito da educação das relações étnico-raciais. Mas, apesar da relevância da lei e dela própria ser um marco na história da educação do nosso país, nem todas as escolas a implementaram. Argumentam não ter corpo docente especializado, material didático e paradidático específicos ou resistem por conta do fundamentalismo religioso. Os conselhos, as secretarias estaduais e municipais e o próprio Ministério da Educação, no lugar de garantir a plena execução da lei, não atuam de forma integrada e sistemática, no sentido de divulgá-la e de criar as condições favoráveis a sua efetiva implementação. (UNESCO, 2008).

> considerando o universo como parte de um pluriverso bem mais amplo do que aquilo que nos rodeia. Por isso, não trabalhamos com a ideia de universalidade, tampouco com a noção de uma racionalidade padrão. (...) Em poucas palavras, assumimos que existem sistemas distintos de racionalidade e que nenhum deve se sobrepor ao outro. O que não tem nada a ver com relativismo (NOGUERA et al., 2016, p.283).

É oportuno ressaltar aqui que tal abordagem é inspirada pela pluriversalidade, apontada pelo filósofo sul-africano Mogobe Ramose como contraponto ao conceito de universalidade.

> A experiência humana é o chão inescapável para o começo da marcha rumo à sabedoria. Onde quer que haja um ser humano, há também a experiência humana. Todos os seres humanos adquiriram, e continuam a adquirir sabedoria ao longo de diferentes rotas nutridas pela experiência e nela fundadas. Neste sentido, a filosofia existe em todo lugar (RAMOSE, 2011, p.8).

No ensaio Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana, Ramose (2011, p.10) explica que a universalidade "diz respeito à aparente intenção de estabelecer totalidade e hegemonia" enquanto a pluriversalidade se origina das especificidades inerentes à diversidade e à multiplicidade manifestas no interior das relações humanas.

Por isso, de acordo com Ramose (2011, p.8), quando os cânones acadêmicos renegam a existência de uma Filosofia Africana o fazem por conta da "dúvida sobre o próprio estatuto ontológico de seres humanos" dos africanos. Tal dúvida se estabeleceu propositalmente ao longo dos processos de colonização impostos pelo ocidente, que, por sua vez, se auto-intitulou como único e exclusivo detentor da racionalidade em toda a história mundial. Assim, a desumanização dos povos africanos, ameríndios e aborígenes favoreceu a naturalização de todos os tipos de violências, sejam físicas ou simbólicas, obliterando a complexidade dos modos próprios de ser e estar no mundo, pertinentes a cada um desses povos.

Como forma de combater esse legado colonial, que invisibiliza as formas de produção de conhecimento não ocidentais, Mogobe Ramose alerta para a urgência da mudança de paradigma ao pensarmos a filosofia posto que:

> Aqui a filosofia é entendida como uma disciplina acadêmica com seus próprios princípios e métodos especiais. Aqueles que, em busca de poder, endossam essa autoridade baseada na definição convencionada de filosofia é que são considerados filósofos profissionais. É sob o disfarce da ciência e do profissionalismo que a dúvida sobre a existência da Filosofia Africana é expressa. É de suma importância reconhecer que esta dúvida é expressa a serviço da busca do poder para ter apenas um significado específico determinado pelos detentores da autoridade, como o significado autêntico da filosofia; o "universal", ou seja, apenas um lado, determina o significado do termo filosofia (RAMOSE, 2011, p.10).

E é daí que advém a Filosofia Afroperspectivista (ou Afroperspectividade), sustentando a relevância em se reconhecer a legitimidade das produções e pensamentos das sociedades, etnias e grupos chamados "minoritários", historicamente violentados e/ou marginalizados pela supremacia branca, eurocêntrica. Isso inclui as mulheres, as crianças, as pessoas homoafetivas, reconhecendo-xs como sujeitos.

> A afroperspectiva é uma maneira de fazer filosofia que recusa a verticalidade edificada, ela nos convida a pensar em termos de horizontalidade, como é o caso do uso da roda como método. A roda é um projeto de construção colaborativa na qual tudo ocorre em espaços intersticiais, território de conflitos e negociações (NOGUERA et al., 2016, p.284).

De acordo com Noguera, esse é um primeiro passo para combater o racismo epistemológico:

> O racismo epistêmico ou epistemológico é uma das dimensões mais perniciosas da discriminação étnico-racial negativa. Em linhas gerais, significa a recusa em reconhecer que a produção de conhecimento de algumas pessoas seja válida por duas razões: 1º) Porque não são brancas; 2º) Porque as pesquisas e resultados da produção de conhecimento envolvem repertório e cânones que não são ocidentais. Penso que a disputa para derrotar, ainda que parcialmente, o racismo epistemológico está no esforço por diversificar as leituras. Combater a injustiça cognitiva começa por deixarmos de privilegiar os modelos epistemológicos ocidentais (NOGUERA, 2015, p.4).

A Filosofia Afroperspectivista está alicerçada em um tripé composto pelo paradigma da Afrocentricidade, pelo Perspectivismo Ameríndio e pelo Quilombismo, formulados pelos intelectuais Molefi Kete Asante, Eduardo Viveiros de Castro e Abdias Nascimento, respectivamente. Para esta pesquisa, meu foco está no paradigma da Afrocentricidade, sistematizado na década de 1980, que estabelece a história, a cultura e a ancestralidade africanas como as bases fundamentais para a emancipação do povo negro.

A afrocentricidade reconhece o africano e a africana como sujeitos produtores de conhecimento, definindo como africano e africana toda e qualquer pessoa negra que viva no continente ou em territórios afrodiaspóricos. Isto porque, de acordo com este paradigma, a violência da escravidão e os séculos de colonização foram os responsáveis por dilacerarem os laços entre o povo negro com suas próprias matrizes culturais, favorecendo estrategicamente, a hegemonia branca. A afrocentricidade, assim, se baseia

> (...) na convicção de que a história, a cultura e a ancestralidade determinam nossa identidade. Esta, por sua vez, determina nossa localização, nosso centro, nosso lugar na vida, tanto material quanto espiritual. Conceber-se de uma forma compatível com sua história, cultura e ancestralidade é estar centrado, ou proceder a partir de seu centro (MAZAMA, 2009, p.122).

Ou seja, o processo de conscientização política está no cerne do surgimento do paradigma da afrocentricidade. De acordo com Molefi Kete Asante, em seu artigo *Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar*:

> A ideia de conscientização está no centro da afrocentricidade por ser o que a torna diferente da africanidade. Pode-se praticar os usos e costumes africanos sem por isso ser afrocêntrico. Afrocentricidade é a conscientização sobre a agência dos povos africanos. Essa é a chave para a reorientação e a recentralização, de modo que a pessoa possa atuar como agente, e não como vítima ou dependente. (ASANTE, 2009, p.94)

Entre as categorias estabelecidas pelo paradigma da afrocentricidade, em seu artigo intitulado *Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado* (2010), Noguera destaca a localização e a agência como indissociáveis por promoverem a própria experiência africana como ponto de partida para outras compreensões sobre o mundo, combatendo assim a supremacia branca.

De acordo com Ama Mazama (2009, p.112) em seu artigo *A afrocentricidade como um novo paradigma,* supremacia branca é o complexo que se expressa tanto pela violência física (escravização, genocídio, encarceramento) quanto por um processo sócio-econômico (monopólio dos bens materiais e imateriais) e também por controle mental, a partir da imposição de "ideias, teorias e conceitos europeus como universais, normais e naturais".

Pensando o controle mental - este último aspecto mencionado por Mazama como um dos principais itens da configuração da supremacia branca - recorro à antropóloga Marimba Ani (1992), que em sua tese de doutorado *Yurugu: uma crítica africano-centrada ao pensamento e comportamento cultural europeu*, alerta sobre a urgência da descolonização intelectual. Em sua pesquisa, ela fundamenta que a cultura desempenhou papel crucial na subalternização dos povos colonizados pela Europa e por isso

> A descolonização intelectual é um pré-requisito para a criação de estratégias de descolonização política e de reconstrução cultural bem sucedidas. (...) O segredo que os Europeus descobriram cedo em sua história é que a cultura traz regras para o pensamento, e que se você puder impôr a sua cultura em suas vítimas você pode limitar a criatividade de sua visão, destruindo sua capacidade para agir com vontade e em seu próprio interesse (ANI, 1992, p.1).

Para Ani, a cultura imposta pelo colonizador exerce um poder ainda mais abrangente do que a força bélica - sem desprezar o estrago que a violência física também promove, obviamente - por atuar pela subjetividade. Desta maneira, o opressor instaura e monitora um comportamento favorável aos seus próprios interesses, garantindo assim o controle sobre os corpos, as mentes e a linguagem daqueles a quem deseja oprimir.

É oportuno ressaltar que a afrocentricidade não é similar ao eurocentrismo, visto que não se propõe universal. Segundo Asante, em sua obra *Afrocentricity* (1987), o eurocentrismo é a base para a proteção, privilégio e vantagens da população branca em diferentes esferas (educação, política, economia, por exemplo) enquanto a afrocentricidade não compactua com o desprezo e/ou marginalização das particularidades e visões de mundo de outros grupos.

Isto posto, retorno às categorias de localização e agência, estabelecidas pela afrocentricidade, para apontar para a relevância da contação de histórias

negras e para o protagonismo das próprias crianças negras nos seus cotidianos dentro/fora da escola. Um repertório negro, ou seja, o compartilhamento de narrativas africanas e/ou afrodiaspóricas que promovam uma perspectiva positiva sobre a história, a cultura e a ancestralidade negroafricana, favorece a descolonização do pensamento por provocar outros olhares sobre o continente africano e o povo negro em território afrodiaspórico. A partir das histórias negras, as narrativas das crianças negras também emergem, diante a auto-identificação positiva com as personagens apresentadas.

Entre a tradição oral e a educação africana: a griotagem que inspira

Neste ponto, recorro à experiência vivida pela diretora teatral e contadora de histórias Inno Sorsy[29]. Em 2016, ela me concedeu uma entrevista para o trabalho de conclusão de curso, intitulado *A contação de histórias negras como ferramenta antirracista na escola*, exigido pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia - IFRJ, para conclusão do curso de pós-graduação lato sensu em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e Afro-brasileiras.

Nascida entre Gana e Togo, a africana foi viver em Londres na década de 1990, onde trabalhou em escolas pelo projeto "*Listening and Learning*". Tal projeto consistia em promover sessões de contação de histórias no ambiente escolar, a fim de torná-lo mais acolhedor para as crianças, logo, mais atrativo - segundo a entrevistada, tal projeto tinha origem governamental e surgiu para combater o alto índice de evasão escolar.

[29] InnoSorsy é especialista em voz e dramaturgia. Tem uma companhia no Benim, chamada Company of Common Sense. Já desenvolveu projetos nacionais e internacionais em escolas e comunidades tendo como parceiras instituições de grande porte, tais como The British Council, EnglishNational Opera, The South Bank Centre, The NationalTheatre, The Natural HistoryMuseumand The Barbican Centre London e a Comissão Brasileira de Literatura Infantil. Participou da expedição "Ara Watasara", um projeto da Universidade do Amazonas, recolhendo memórias de vida e a tradição oral dos habitantes ao longo das margens do rio Solimões. Trabalhou extensivamente em centros de atendimento a jovens infratores em Berlim, Madri e Viena. Escreveu "Two Brothers" para a publicação Contos de África, organizada por Mary Medlicott-Kingfisher e colaborou com a tradução para o Inglês de Contos de Nasrudin (contos da tradição Sufi). No Brasil, publicou O Homem Sem Sorte e tem co-autoria com Gislayne Avelar Matos no livro O Ofício do Contador de Histórias. A entrevista concedida por Inno Sorsy foi realizada na Biblioteca Parque Estadual do Rio de Janeio, no dia 16/06/2016. Ela dirigiu o espetáculo Shtim Shlim - O Sonho de um Aprendiz, um conto tradicional do norte da África, em cartaz com o grupo Tapetes Contadores de Histórias, de 09/06 a 09/07 daquele ano, na BPE. Ao longo da semana em que concedeu esta entrevista, a africana ministrou a oficina "A Arte de Contar Histórias", também na Biblioteca Parque.

De acordo com Inno Sorsy, todas as semanas chegavam crianças refugiadas de guerras de país como a Somália, por exemplo, e, por ela conhecer muitos contos sobre reis e rainhas daquela região, apresentava-os às turmas. Por meio da palavra, ou seja, do mundo da imaginação aberto pelas histórias, Inno Sorsy envolvia as crianças fazendo com que tanto os pequenos europeus quanto os pequenos africanos recém-chegados se percebessem, a si mesmos e aos seus pares, de uma outra forma.

Ao transmitir às estudantes histórias de reis e rainhas somalis, até ali invisibilizados, fazia com que tais histórias repercutissem inclusive nas casas destas crianças posto que elas recontam o que ouvem para as suas famílias. Desta maneira, passaram a se relacionar de forma mais afetiva: ingleses curiosos por aprenderem mais sobre a cultura das crianças recém chegadas e os pequenos somalis orgulhosos por terem suas origens apresentadas de maneira poética.

> Inno Sorsy explica que a contação de histórias é também arte visual e que, especialmente os contos de tradição oral, permitem a inclusão social. Isto se dá porque cada elemento da história é um aspecto do/a próprio/a contador/a e do/a próprio/a ouvinte. Diferente do teatro, quando o ator se preocupa com a própria personagem, o/a contador/a precisa ser o/a vilão/ã, o/a herói/heroína, a árvore, o vento, a chuva e tudo o mais que a história exija. E ao longo da contação, permite ao ouvinte a criação dessas imagens em seu imaginário. Segundo Inno Sorsy, as histórias são como atalhos uma vez que para a escola é muito difícil começar a tratar de culturas tão distintas, recebidas repentinamente, em meio ao choque sofrido pela família que precisou se refugiar e toda a complexidade inerente ao próprio espaço escolar (CORREIA, 2016, p. 26).

Outra grande referência para se pensar a relevância da contação de histórias negras no ambiente escolar são os *griots* e *griottes*[30], mestres e mestras da palavra que vivem em sociedades da África Ocidental, na região que compreende as savanas, ao sul do Saara. Segundo o etnólogo Amadou Hampâté Bâ, em seu artigo *A tradição viva* (2010), o mundo físico e o mundo espiritual são indissociáveis para estas sociedades e a palavra é compreendida

[30] Nas palavras de Amadou Hampâté Bâ, os *griots* pertencem a uma "corporação profissional compreendendo músicos, cantores e também sábios genealogistas itinerantes ou ligados a algumas famílias cuja história cantavam e celebravam. Podem também ser simples cortesãos (...)" (BÂ, 2013, p.11). Não existe em português um termo equivalente para designá-los e nem designar este tipo de atividade, por isso conservou-se o termo original.

como herança ancestral sagrada. Assim, griots e mestres de ofícios como tecelões, artesãos e ferreiros tem papel primordial na própria coesão de suas comunidades: responsáveis pela transmissão oral de saberes e fazeres, guardam a memória de seus povos e por meio da palavra, agente ativo principal da vida humana e dos espíritos, garantem a conexão com o invisível, o sagrado, o ancestre.

Diferente da escola ocidental, a educação africana não compartimentaliza seus saberes. [31]Ainda de acordo com o etnólogo, a principal diferença entre a escola moderna e a tradição oral africana está aí. Enquanto no ocidente, a lógica estabelecida é mercadológica, ou seja, a escola ocupa-se em preparar o indivíduo para o mercado de trabalho, acirrando competições e o individualismo, privilegiando a escrita e atribuindo a cabeça como única parte do corpo capaz de produzir conhecimento, a palavra é primordial para a própria existência das sociedades tradicionais africanas. Isto porque o que é herdado pela tradição oral integra todo o processo de formação dos sujeitos, que aprendem desde cedo o valor da coletividade. Logo, além das histórias, lendas ou relatos mitológicos, a palavra está intimamente ligada aos ofícios e à vivência em comunidade.

> Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a "cultura" africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença[32] particular no mundo - um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. A tradição oral baseia-se em uma certa concepção do homem, do seu lugar e do seu papel no seio do universo (BÂ, 2010, p.170).

Os *griots* e *griottes* pertencem à linhagens, à famílias específicas. Esta pesquisa pretende conhecê-las mas até aqui, por enquanto,o que foi possível

[31] A pesquisa pretende apresentar um panorama da escola ocidental e das referências da formação africana, a partir do contexto da África Ocidental. Para isto, as referências serão Amadou Hampâté Bâ e o livro *O dom da infância*, de Baba Diakité. No entanto, até pela delimitação deste espaço proposto para os anais do África Brasil 2017, seria impossível aprofundar aqui o assunto.

[32] Grifo do autor.

alcançar é que a casta[33] dos *griots* ou *djelis* (animadores públicos e contadores de histórias) é muito reconhecida pela virtuosidade poética e pelo papel de mediadores políticos. São formados em escolas só para *griots* onde aprendem a confeccionar seus instrumentos, a cantar e dançar, sendo reconhecidos também como artistas de alta performance.

Pensando a Filosofia Afroperspectivista, as categorias de localização e agência estabelecidas pelo paradigma da Afrocentricidade e o contexto racista da educação brasileira, é notório o potencial que os contos africanos e afro-brasileiros oferecem em favor de um currículo contra-hegemônico. Se a desumanização dos povos não ocidentais foi estratégico para a dominação europeia, somente a partir da localização e agência desses grupos violentados haverá chance real de promoção da educação para as relações étnico-raciais. As histórias instauram outras possibilidades de sentido e

> Conhecimentos formais também podem ser transmitidos por meio dos contos. Aprender sobre povos e suas culturas, sobre História e Geografia, é possível na medida em que essas narrativas acontecem em tempo e espaço diversificados, tornando-se um instrumental criativo de exploração a ser usado pelo educador. Inclusive, como aponta Busatto (1999), esse caminho didático também permitirá ao aluno valorizar a identidade cultural e a respeitar a multiplicidade de culturas e a diversidade inerente a elas (NETO et al., 2006, p.212).

Combater os perigos de uma história única, que se propõe universal, não é tarefa fácil. Segundo Noguera, uma das formas de atuar é por meio mesmo do nosso repertório cultural. Em seu artigo intitulado *Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza*, sustenta que:

[33]De acordo com Hampâté Bâ, as castas são "corporações hereditárias de profissões que sempre desempenharam um papel social e mesmo religioso muito importante na sociedade tradicional da savana. Distinguem-se de um lado os artesãos (...) e, de outro, os "animadores públicos" (*diêli* em bambara, chamados de *griots* em francês (...)). Os membros das "castas" (palavra pouco apropriada em razão do sentido que lhe é dado no Ocidente) chamam-se *nyamakala* em bambara, o que quer dizer "antídotos do *nyama*", força oculta inclusa em todas as coisas. Considerados como possuidores de poderes especiais, antigamente eram mais temidos e respeitados do que desprezados. Não podem, em nenhum caso, ser submetidos à escravidão e os nobres lhes devem presentes, consideração e sustento. (...) Não há aqui nenhuma noção de "intocável" como na Índia, nem de inferioridade" (Bâ, 2013, p.108).

> (...) se o filósofo alemão Adorno usou Ulisses para fazer uma leitura da Modernidade, se Nietzsche falou de Apolo e Dionísio, nós usamos outras personagens: Exu, Pomba-Gira, Zé Malandro, Zumbi dos Palmares, Ogum, Oxóssi, Tupã, Iara, dentre outras (NOGUERA, 2015).

O BaObazinhO: memória, arte e educação antirracista

O Baobazinho, projeto que alia memória, arte e educação, tendo a contação de histórias negras como fio condutor de suas oficinas, é direcionado ao público escolar, oferecendo atividades específicas para cada faixa etária, atendendo crianças desde a Educação Infantil. De maneira lúdica, também atuando com brincadeiras e atividades plásticas com materiais reutilizáveis, oferece ações que promovem a educação para as relações étnico-raciais, o acesso à cultura popular brasileira e o incentivo à leitura. Os principais objetivos do projeto são:

a) Sensibilizar os/as participantes quanto ao respeito à diversidade racial e cultural brasileira; b) Aguçar a curiosidade das crianças estimulando a busca por novas histórias para ler e compartilhar, especialmente as que envolvam personagens/personalidades negras; c) Propôr experimentações estéticas para construção coletiva de perspectivas positivas sobre as nossas matrizes culturais e históricas de origem africana, de acordo com as percepções, sentimentos e potencial criativo de cada um/a dos/as participantes; d) Promover vivências lúdicas e criativas e atividades práticas que estimulem/fortaleçam o hábito de ler.

As histórias contadas nas sessões do BaObazinhO são selecionadas a partir das personagens e cenários que não apenas remetam à negritude, à africanidade. Há a preocupação com a maneira com que as personagens negras são apresentadas. Histórias como Peppa[34], escrita por Silvana Rando,

[34] Apesar da autora tê-lo retirado de circulação no final de 2017, após denúncia sobre seu conteúdo racista, ainda é possível comprá-lo pela internet. Tal denúncia foi feita em 2016, pela blogueira Ana Paula Xongani, negra, mãe de criança matriculada na rede municipal, que pediu pra conhecer os brinquedos e a sala de leitura da creche da filha na primeira reunião de pais e mães do ano letivo. A Secretaria de Educação de São Paulo distribuía este livro para todas as creches da rede. *Peppa* figurou também a lista de 30 melhores livros indicados pela revista Crescer. Todos os detalhes e acesso ao vídeo de Ana Paula estão disponíveis no link: http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/peppa-sera-retirado-do-mercado-apos-acusacao-de-racismos/

publicada pela Brinque-Book em 2009, e Menina Bonita do Laço de Fita35, de Ana Maria Machado, publicada pela primeira vez em 1986, pela Editora Ática, por exemplo, não integram o repertório do BaObazinhO porque no meu entendimento são obras que reforçam estereótipos e assim contribuem para a perpetuação do racismo.

Os contos da tradição oral africana, contados por africanos ou recontados por escritores e/ou contadores de histórias que viajaram ao continente, e as histórias afro-brasileiras que trazem os feitos de personalidades negras como Zumbi dos Palmares e Manoel Congo são os preferenciais desde que fomentem uma perspectiva positiva sobre o continente mãe e as lutas do povo negro no Brasil.

O próximo passo para ampliação do repertório do BaObazinhO é a busca por histórias das divindades africanas tal como os itan, por exemplo. Itan é o conjunto de histórias que permite acessar a visão de mundo do povo yorubá. Essas histórias guardam a memória daquele povo e mantem seus valores civilizatórios seja no continente africano ou em diáspora. No Brasil, os itan estão presentes no candomblé, religião de matriz africana.

Entre os títulos mais presentes nas sessões de contação de histórias do BaObazinhO, destaco aqui A semente que veio da África (2005), de Heloisa Pires Lima, Olelê: uma antiga cantiga da África (2015), de Fábio Simões, Anansi, o velho sábio (2007), conto Ashanti recontado por Kaleki e Quibungo (2011), conto angolano recontado por Maria Clara Cavalcanti.

Como metodologia, as sessões começam sempre com alguma música ou brinquedo cantado para sensibilização dos participantes. As palmas e a percussão corporal são recursos que auxiliam esta etapa. As próprias crianças também interferem no repertório das canções: se alguma delas começar um brinquedo cantado, o Baobazinho a segue.

Após a sensibilização, começa a história e após a história, a exposição de alguma imagem referente à história. Considero relevante apresentar para

[35] Apesar do conteúdo reforçar estereótipos racistas, este livro é facilmente encontrado nas bibliotecas e salas de leitura escolares. Já foi premiado inclusive internacionalmente: Menção Honrosa como uma das cinco melhores obras do Prêmio Bienal de São Paulo (1988); Prêmio Melhores do Ano da Biblioteca Nacional da Venezuela (1995); Altamente Recomendável pela Fundalectura, Bogotá/Colômbia (1996); Melhor Livro Infantil Latino-americano, ALIJA - Buenos Aires (1996) e Prêmio Américas - Melhores Livros Latinos nos EUA (1997). Tipo de informação que provoca a reflexão sobre o racismo institucional. Quem comanda o mercado editorial? Quem indica e seleciona os participantes dessas premiações?

as crianças e professoras as ilustrações de fadas, reis, sábios negros que existam na história que foi contada. Mas isso só após a história. Durante a contação, as crianças usam da própria subjetividade para "enxergar" as personagens. Esse, inclusive, costuma ser um momento bem delicado por conta de alguns comentários das próprias crianças, resistentes a crer na existência de corte real ou fadas negras. Inclusive as crianças negras.

Após a contemplação e conversa sobre as imagens expostas, é chegada a vez da atividade manual que pode utilizar diferentes materiais como tintas, jornais, cartolina. As atividades com materiais reutilizáveis sempre têm a ver com a história contada. E para o encerramento do encontro, mais música ou brincadeira.

Em combate à supremacia branca, eurocêntrica, o repertório do BaObazinhO é negro, ou seja, sempre relacionado à África ou ao Brasil africano, com histórias como a de Galanga, o Rei do Congo.

Conta a tradição oral mineira que ele foi trazido escravizado com todo seu povo para trabalhar nas minas de ouro de Vila Rica, no século XVIII. Todos os dias, esses trabalhadores escondiam na pia da igreja o pó de ouro guardado nos cabelos, com apoio da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Após a história, o BaObazinhO confecciona negros de cartolina com cabelo blackpower de papel crepom junto com as crianças. Elas utilizam retalhos de tecido para vestir os bonequinhos e, em seguida, recebem glitter dourado, salpicando os cabelos crespos dos mineradores. Uma forma lúdica de expor o protagonismo negro e sua luta pela sobrevivência, e ainda discutir sobre geografia e história.

O retorno espontâneo daqueles ou daquelas que em um outro dia perguntam pelas personagens, como querendo saber mais ou quando as crianças maiores contam que acessaram a internet em busca de informações, revelam um pouco da dimensão do quanto as histórias significaram e repercutiram interna e individualmente. É oportuno pontuar que o BaObazinhO é apenas um projeto. Outras iniciativas têm acontecido em todo o estado do Rio de Janeiro, nas mais diferentes regiões, como trabalho voluntário em grande parte das vezes, resultado do engajamento de professores, arte-educadores ou responsáveis pelos/as estudantes, preocupados/as com a questão racial.

O projeto também é itinerante. Já esteve em escolas de diferentes localidades, tais como o CIEP Adão Pereira Nunes, em Acari; na Escola

Municipal Padre Manuel da Nobrega, no morro da Baiana e CIEP Brandão Monteiro, na Vila Cruzeiro, ambos no Complexo do Alemão; participou do evento Saravá, promovido pelo Colégio Brigadeiro Newton Braga, na Ilha do Governador; Escola Municipal Baptista Pereira, no Andaraí; Escola Municipal Sergio Vieira de Melo, no Leblon; Escola Municipal Professoranda Leila Barcelos de Carvalho, na Cidade de Deus; Escola Municipal Professora Helena Lopes Abranches, na Gardênia Azul; Escola Municipal Canadá, no Morro do São Carlos. Escola Municipal Chile, em Olaria. Integrou a programação do evento Mwana, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, contando histórias para crianças do Colégio de Aplicação da UFRJ.

Já esteve também em espaços de educação não formal como, por exemplo, na Associação de Moradores do Morro do Vidigal, a convite do Projeto Vidigal Capoeira; no Cais do Valongo, em eventos especiais direcionados às crianças, a convite do grupo de cultura popular Tambor de Cumba; em terreiros de candomblé e na pastoral afro-brasileira; na Escola Quilombista Dandara de Palmares, a convite do coletivo preto Ocupa Alemão. Desde 2016, o BaObazinhO integra o Ayó, coletivo negro de contadores de histórias, a convite da fundadora Nathalia Grilo, educadora popular, quem muito inspira o próprio BaObazinhO.

Para refletir...

A conceituação e estruturação epistemológicas baseando-se em saberes, identidades e culturas africanas representa uma guinada à pluriversalidade. Pesquisar apoiando-se em uma estrutura de conhecimento afro-brasileira amplia não só o debate acadêmico como transforma o conhecimento em algo diverso e abrangente às ditas minorias, desierarquizando saberes, potencializando o engajamento social da luta por equidade racial.

A partir da Filosofia Afroperspectivista é possível instaurar um paradigma antirracista, tendo como compromisso político uma educação de fato emancipadora, liberta dos postulados ocidentais, impostos como verdade absoluta. Por meio da afroperspectividade é também possível promover outros espaços e tempos para a infância, rompendo com o modelo educacional vigente, que atua de maneira vertical, desconsiderando os saberes das crianças. Os contos africanos e afro-brasileiros são aliados para a construção de outras perspectivas sobre o continente africano e sobre a

história do povo negro no Brasil, capazes de acionar as narrativas das próprias crianças. As categorias localização e agência estabelecidas pela afrocentricidade (por sua vez, como já visto, um dos pilares da Filosofia Afroperspectivista) podem ser pontos-chave para entender a infância negra e formular maneiras de se combater o racismo no ambiente escolar.

Referências Bibliográficas

ANI, Marimba. *Yurugu*: uma crítica africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu. 1992.

ASANTE, MolefiKete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p.93-110.

_____. *Afrocentricity*. 3rd edition, Trenton: Africa World Press, 1987.

BÂ, Amadou Hampaté. *Amkoullel, o menino fula*. 3ª ed. São Paulo: Palas Athena: Acervo África, 2013.

_____. A tradição viva. In: *História Geral da África*, I: Metodologia e préhistória da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. - 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

BRASIL. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações ÉtnicoRaciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: CNE/CP. Resolução nº 01, 2004.

CORREIA, Juliana. *A contação de histórias negras como ferramenta antirracista na escola*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e AfroBrasileiras) - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, Campus São Gonçalo, 2016.

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade:* uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 111-127.

NETO, Lucia Helena F.; SILVA, KlíviaNayá B. da; ARRUDA, Isabella F. de. Fonoaudiologia, contação de histórias e educação: um novo campo de atuação profissional. In.: *Distúrbios da Comunicação*. São Paulo, 18(2): 209-222, agosto, 2006.

NOGUERA, Renato; SILVA, Wallace Lopes; MORAES, Marcelo J. D. A fazenda, 13 de maio e seus espectros: racismo e resistência em afroperspectiva. In.: SILVEIRA, Ronie Alexsandro Teles da (Org.). *A Fazenda e a filosofia*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016.

NOGUERA, Renato. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. *Revista África e Africanidades* n.11, novembro, 2010.

_____. Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza. Disponível em http://www.geledes.org.br/afroperspectividade-por-uma-filosofia-que-descoloniza/. 2015

_____. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. Griot - *Revista de Filosofia*, Amargosa, Bahia - Brasil, vol. 4, n.2, dezembro, 2011.

NOGUERA, Renato. *O ensino de filosofia e a lei 10.639*. - Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

_____. Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia. In.: Silva, Wallace Lopes. Sambo, logo penso :afroperspectivas filosóficas para pensar o samba / organização Wallace Lopes Silva. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Hexis : Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

RAMOSE, M. B. Sobre a legitimidade e o estudo da Filosofia Africana. *Ensaios Filosóficos*. Volume IV - outubro/2011.

UNESCO. Contribuições para implementação da lei 10.639/2003. Brasil, 2008.

MEMÓRIAS NO BECO: ENUNCIAÇÃO, REMINISCÊNCIA E IDENTIDADE EM *BECOS DA MEMÓRIA*, CONCEIÇÃO EVARISTO

Lucélia de Sousa Almeida

Introdução

Semiótica da Cultura, segundo a estudiosa Irene Machado (2010), não é uma disciplina que tem como propósito a divisão da Semiótica, nem tampouco se restringe aos estudos dos signos ou mapeamento dos signos de diferentes culturas, ela "diz respeito a um *modus operandi* em que cultura é fruto da semiose (*semeiose*) da própria natureza" (p.159). Nesse aspecto, semiose é a "transformação da informação percebida em informação codificada, isto é, em texto", sendo que a própria cultura não se restringe a produção textual, como ela própria se configura como elemento textual para quem a observa.

A reflexão sobre texto com uma abordagem semiótica é objeto de preocupação analítica de Mikhail Bakhtin em diversos dos seus trabalhos. Para Bakhtin, não existe enunciado neutro, ele é sempre ideológico e historicamente situado, na proporção em que qualquer enunciado se faz no âmbito de uma ideologia ou ideologias - na cultura - e se mostra sempre em uma posição axiológica, ou seja, caráter de valor. Um enunciado (concreto), para ele vai desde uma palavra até uma tese de mais de quinhentas páginas, por exemplo, ou vários volumes de um romance. Afirma ainda que, tudo que é ideológico possui significado e, se possui significado, é um signo. Sendo este ideológico, será também social, e por isso para estudá-lo, haverá necessariamente que situá-lo em processos sociais, situá-lo culturalmente, e é nesses interiores onde se encontrará a significação.

Nesse sentido, como afirma Machado (2003, p. 24), "onde quer que haja uma língua, linguagem, comunicação, haverá signos reivindicando entendimento. Isso quer dizer que haverá problemas semióticos à espera de análise". Em se tratando de linguagem como fator de análise semiótica, Klein

(2009) explica que ela é qualquer meio de representar e comunicar a realidade, por meio de signos convencionais, minimamente organizados. Para termos a linguagem, precisamos então ter signos, para ter signos é preciso haver uma convenção, um acordo, um combinado. Para que um sinal seja considerado signo é necessário que um emissor e um receptor reconheçam nele um mesmo significado, a isso denominamos convencionalidade, que é apenas um dos aspectos do signo.

Não se trata, porém, de ideologia e ideais axiomáticas de cunho socialista ou mascaramento da realidade, mas de um posicionamento de forma geral que cada indivíduo traz consigo. Isso quer dizer que, mesmo o estudo da menor unidade linguística de uma língua terá uma atribuição de valor, de um posicionamento em determinada cadeia sígnica. Nesses termos se situa a obra *Becos da Memória,* da escritora brasileira Maria da Conceição Evaristo de Brito, que retrata, nas pequenas frações de história de vida dos personagens, uma totalidade da memória brasileira nos aspectos da representação negra, pobre, favelada, mas também bela e encantadora em sua significação literária. A autora diz à reportagem da ***CULT:*** "A minha história pessoal e a história da minha coletividade são marcadas por interdições. E a escrita me liberta, me coloca num espaço em que eu normalmente não estaria, que não é comum às mulheres negras".

Enunciação, Reminiscência e Identidade em *Becos da Memória*

Como obra partícipe da cultura brasileira *Becos de Memória* propõe através da sua enunciação[36], uma reflexão dos posicionamentos que se tem sobre a representação identitária do ser negro, não definidas pelo próprio sujeito negro, mas sim pelo outro com o qual se relaciona ou é relacionado. Conforme esclarece Strauss, citado por Bernd "a identidade é um conceito que não pode afastar-se do de alteridade: a identidade que nega o outro, permanece no mesmo. Excluir o outro leva à visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro" (BERND, 1992, p. 15).

[36] Materialização da interação verbal de sujeitos históricos. **Nota explicativa: [...]** o enunciado, para o pensador russo (Bakhtin), é a unidade mínima da comunicação discursiva e um elo entre vários enunciados; por isso, preserva ressonâncias de diferentes dizeres ao mesmo tempo antecipa outros. FLORES, Valdir do Nascimento (org.). Dicionário de linguística da enunciação. São Paulo: Contexto, 2009. p. 99.

Em *Becos da memória* os enunciados que descrevem as personagens refletem suas identidades em relação ao discurso histórico. Inevitavelmente, ao ler essas descrições o leitor é conduzido a uma âncora entre condições sócio históricas a que a população negra foi relegada. Tio Totó, na obra, representa uma parcela do período escravocrata do Brasil, sua história seria, nesse caso, a história de milhares de outros, na mesma situação, quando toma consciência de sua memória individual revela uma coletividade:

> Quando Tio Totó se entendeu por gente, ele já estava em Tombos de Carangola. Sabia que não nascera ali, como também ali não nascera seus pais. Estavam todos na labuta da roça, da capina. Sabia que seus pais eram escravos e que ele já nascera na "Lei do Ventre Livre[37]". Que diferença fazia? Seus pais não escolheram aquela vida e nem ele (EVARISTO, 2013, p. 32).

O conhecimento histórico e a literatura relacionam-se com as memórias, tanto individuais quanto coletivas. Concordante com essa interligação, Antonio Candido, em *Literatura como sistema*, corrobora que a literatura, e, por extensão, o romance, enquanto arte, não é algo abstrato e inerte ao conjunto da cultura, ou seja, algo à parte, desvinculada. Considerar a literatura como sistema significa dizer que, mesmo no caráter externo – depois de escrita a obra -, ela não se sustenta sem estar em conjunto e relacionada com algo. Para Ricoeur (2007), a noção de memória espelha uma dualidade, ela está relacionada tanto ao caráter individual quanto ao coletivo. Ele aborda o assunto sob dois aspectos, o primeiro é o da "tradição do olhar interior", seria o da individualidade; e o segundo, "o olhar exterior", o da alteridade.

[37] Em 27 de setembro de 1871 foi aprovado, tanto no Senado quanto na Câmara dos Deputados, e sancionado, em 28 de setembro, pela princesa imperial regente, o 'Projeto Rio Branco', que se transformou na lei de nº 2.040, conhecida como a 'Lei do Ventre Livre', que declara de condição livre os filhos de mulher escrava nascidos a partir daquela data, bem como o direito à alforria forçada ao escravo que, por meio de seu pecúlio, obtivesse meios para pagar a indenização de seu valor a seu senhor, sendo-lhe assim concedida sua alforria, independente da vontade de seu proprietário. Sendo que, nas causas em favor da liberdade, o processo seria sumário havendo apelação *ex-offício* quando as decisões fossem contrárias à liberdade. KRIEGER, Ana Carolina. Lei do *Ventre Livre*, 1871: reflexos da aprovação da lei imperial de abolição gradual da escravidão na Província de Santa Catarina. *Revista Santa Catarina em História* - Florianópolis - UFSC – Brasil ISSN 1984- 3968, v.1, n.1, 2010. p. 02.

Na tradição do olhar interior, a individualização[38] é o caráter primário: "eu já rodei, já vaguei por esse mundo velho... Já comi e bebi poeira das estradas. Tenho marcas de muita carga no lombo" (EVARISTO, 2013, 33). Em "da subjetividade da linguagem" Émile Benveniste discute os aspectos da linguagem como um instrumento de comunicação e a serviço do sujeito, "é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta a realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de 'ego' ". (BENVENISTE, 2005, 286), a linguagem é construtora de memórias. O indivíduo é o detentor único da memória, entretanto, não significa dizer que o sujeito sozinho imaginou uma memória, que, a partir dele, e somente, ela foi construída. Na verdade, trata-se de explicar que aquilo que está contido na mente de alguém não poderá ser transplantado para a de outrem. Para Totó sua experiência fora sempre marcada por sofrimentos, perdas "a vida passou trazendo dores" (*id.ibid.*).

Da juventude à velhice Totó revela a condição dada ao negro livre, filho de escravizados, criado na vida do trabalho nas fazendas, à sombra de uma falsa "liberdade", até a sua marginalização urbana nas favelas, reduto o último. Uma vida sem um retorno a ancestralidade, não se pode retornar para onde não se sabe a origem. A solução única é a errância em busca de uma vida outra, em que o único bem é uma dada liberdade, sem garantia de sobrevida. Sua diáspora interna se dá em virtude da decadência social vivida no Brasil:

> "Um dia, ainda com a primeira mulher, tivera de deixar a fazenda em foram criados trabalhando na roça. As terras haviam sido vendidas, os donos estavam em má situação. Quem quisesse ficar, ficasse, quem não quisesse, arribar podia. [...] Iriam partir, queriam esquecer as histórias de escravidão, suas e de seus pais. [...]
> - A gente atravessa o rio ou fica, Miliquina? Você é por ir ou por ficar? – A gente atravessa, Totó. Tenho medo, mas havemos de atravessar. O rio, a cheia, o vazio da barca improvisada, o turbilhão, a vida, a morte, tudo indo

[38] Colocação da língua em funcionamento por um ato individual de utilização. Nota explicativa: A noção de enunciação, entendida como uso da língua, pressupõe um quadro enunciativo, que se configura por sujeitos – o par *eu-tu*–, ou seja, a noção de pessoa – e situação – o espaço e o tempo. Essa noção, descrita como ato de tomada da palavra, constitui-se em um processo de inserção dos sujeitos na língua, o qual envolve apropriação e atualização. O primeiro se caracteriza pela seleção de signos linguísticos, comuns aos sujeitos; o segundo exige um trabalho dos sujeitos que visam, respectivamente, à expressão e à compreensão de uma ideia relativa a ambos e à situação em que se inserem. FLORES, Valdir do Nascimento. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 102.

> de roldão. Totó Alcançou só a banda do rio. Uma banda de sua vida havia ficado do lado de lá" (EVARISTO, 2013, p. 33-34).

Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs, a memória se constitui a partir das relações que o indivíduo mantém com determinado grupo ou sociedade. A "minhadade" de memória não se constrói sem a inter-relação com a *alteridade*, presente nos grupos familiares, escolares, de trabalho etc., quando um *eu* (minhadade) ao buscar recordar algo, pode encontrar a confirmação dos outros. A travessia do rio para Totó pode ser simbólica, o passado de uma vida ligada aos maus tratos da vida rural fica a uma outra margem, "chegou nu das pessoas e das poucas coisas que tinha adquirido" (EVARISTO, 2013, p.44), sua relação com outro se desfez na ação do rio, mas fica gravada na memória. O breve processo acima, de relação de sinal a configuração em signo, - travessia e perda - só pode ser estruturado linguisticamente por estar inserido em determinada cadeia cultural, como afirma Bakhtin (2010) que a língua é a linguagem que se realiza através dos signos verbais de formas linguísticas organizadas em um sistema não fixo propriamente de um povo ou grupo de falantes, estruturadas em enunciações. Faraco (2009):

> Os signos emergem e significam no interior de relações sociais, estão concebidos como resultantes de processos apenas fisiológicos e psicológicos de um indivíduo isolado; ou determinados apenas por um sistema formal abstrato. Para estudá-los, é indispensável situá-los nos processos sociais globais que lhes dão significação. (FARACO, 2009 p. 49).

A morte de seus entes o deixa sem ação "continuou ali covarde, sem muita coragem de voltar ao rio e à vida" (EVARISTO, 2013, p. 45). Representa-se uma sequência de ações derivadas da recordação, da memória afetiva, das diversas inflexões a que a consciência está sujeita.

Totó fala sempre que está cansado de sentir dor: "eu digo, que a vida é uma perdeira só, tamanho é o perder"; "perdi pai e mãe que nunca tive direito [...] perdi um lugar, uma terra [...] E hoje, agora a gente perde um lugar de que eu já pensava dono. Perder a favela!" (EVARISTO, 2013, p 45). Ao enunciar suas dores ele revela, do lugar de sujeito sofredor, sua visão do mundo, já sem muitas esperanças na transformação, sua idade avançada já não sente forças para recomeços. Da fala do sofrer, pede a morte, em diversas passagens: "Bom que meu corpo já está pedindo terra" (*id.ibid.*).

"Bom que meu corpo já está pedindo terra" esse registro se estabelece num enunciado concreto configurado em discurso, ou seja, num elemento textual, nele encontram-se os elementos da intenção requerida pelo interlocutor: o nome do requerente, o pedido, a localidade pertencente, o sinal que se deseja ser registrado como signo, etc. O enunciado é um segmento do discurso. Dizer que *o corpo pede terra* se equipara ao descanso, a morte, ao contrário de ser renegada, é desejada, como completude de um ciclo de vida: "nascer, crescer, multiplicar-se e morrer" (EVARISTO, 2013, p.31). Em discurso[39] no início da obra Totó fala:

> - Perdi as forças, Maria-Velha. Trabalhei demais. Eu quero agarrar nas coisas, pegar o machado, rachar essa lenha... Assento e penso, pra que? Fiz isso a vida inteira... Labutei, casei três vezes, viuvei duas primeiras. Os filhos também se foram. Partidas tristes, antes do tempo cumprido, antes da hora. Eu, vivido, já velho, estou aqui. Meu corpo pede terra. Cova, lugar de minha derradeira mudança (EVARISTO, 2013, p.31).

No discurso é manifestado a angústia de um fim da vida sem direito a um descanso. O discurso de Totó nesse sentido é do discurso de muitos outros presentes ali na favela. Bakhtin tratará dessa questão e dirá que, o que na realidade existe é um grande discurso, um discurso que não tem fim, todas as pessoas participam de uma teia discursiva, e o texto é uma parte concreta dessa teia, uma crônica de jornal, notícias, uma carta, uma correspondência, um poema, um romance, constitui uma grande teia, uma prática humana discursiva, um fragmento oral ou escrito.

O que existe é um interdiscurso, que aparecerá na obra do autor como dialogismo**.** Esse não se confundirá como diálogo face a face, nem como dialogismo entre interlocutores e entre discursos. Fiorin (2012 p. 167) o dialogismo é o princípio constitutivo da língua, em que, na produção de nossos enunciados, ou discursos, consideramos os discursos de outros. É ele que possibilita ao discurso condição necessária de sentido, que se caracteriza pelas

[39] O discurso é o exercício de falar, e, prática da interação, entre sujeitos, por meio da linguagem verbal. É o exercício da interlocução, a ação verbal dotada de intencionalidade. A análise do discurso implica considerar a linguagem em relação às condições de produção, levando em conta os interlocutores e a situação de interlocução como constitutivos do sentido. O discurso se manifesta por meio de textos, os quais se caracterizam por constituírem uma totalidade significativa, isto é, uma unidade de significação relacionada a uma situação (KLEIN, 2009, p. 50).

opções discursivas do usuário (os gêneros do discurso) de uma língua e por sua tomada de posição diante das situações-comunicativas em que se encontra.

> Para Bakhtin, ao contrário, a consciência individual se constrói na interação, e o universo da cultura tem primazia sobre a consciência individual. Esta é entendida como tendo uma realidade semiótica, constituída dialogicamente (por que signo é, antes de tudo, social) e se manifestando semioticamente, i. e. produzindo texto e o fazendo no contexto da dinâmica histórica da comunicação, num duplo movimento: como réplica ao já dito e também sob o condicionamento da réplica ainda não dita[...] (FARACO, 2009 p. 42).

Os signos apontarão, no processo de referenciação, para uma realidade que lhes é externa, mas de maneira refratada, ou seja, que com os signos não haverá apenas a descrição do mundo, mas a construção de diversas interpretações desse mundo. Como afirma Fiorin (2008):

> As relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto. [...] se a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais o que significa inevitavelmente o lugar da contradição. (FIORIN, 2008, p. 24-5).

A diversidade de vozes sociais é encontrada na língua, ela é um fato social, portanto, é "nascida" e "criada" dentro de uma sociedade, tendendo a adquirir características sociais próprias, fazendo com que haja dentro do discurso, múltiplas linguagens que, quando desprendidas da fala, criam um texto e um contexto onde há interação entre os interlocutores.

No interdiscurso Totó é um representante de um sujeito que teve todas suas forças minadas pela idade e pelo trabalho, já Negro Alípio do seu lado representa uma força em ebulição, consciente de seu papel de sujeito transformador[40], faz-se a partir do sentimento de pertencimento ao lugar, uma consciência social coletiva.

[40] Em relação ao sujeito recorremos ao texto do professor João Wanderley Geraldi que tece importantes considerações no texto *Sobre a noção do Sujeito* baseado nas ideias de Bakhtin,

> Na madrugada em que Negro Alírio chegou à favela, chovia muito. [...] Negro Alírio encontrou pouso logo perto dali. Baixou a sua tenda na casa, no corpo e no coração de Dora. Maria-Nova sentiu que Negro Alírio tinha um segredo. Percebeu que ele tinha nos olhos o ar de fugitivo. (EVARISTO, 2013 p. 60-61) [...] Foi Negro Alírio que juntou o pessoal da favela e com eles foi até a firma construtora exigir a retirada dos tratores. (p. 114) O primeiro trabalho [...] foi numa construção civil. Vivia bem com os companheiros. Dormia mesmo na construção e aproveitava para ler e para ensinar a quem quisesse aprender um pouco. Em cada local de trabalho, Negro Alírio fazia novos irmãos, se bem que entre os patrões ele sempre ganhava novos inimigos (p. 134).

Para Geraldi (2010), no pensamento bakhtiano, esse tipo de sujeito se faz a partir "da história junto com a história de outros" (p. 292). Isso significa que a responsabilidade assumida pelo sujeito é pautada na participação "respondente", "é um sujeito que está sempre se refazendo, está sempre inconcluso" (Idem).

No exemplo supracitado, as relações dialógicas ocorrerão em determinadas situações que estão sempre em constante transformação. Além da consciência de pertença de Alípio, a narradora-personagem também reforça esse papel ao assumir para si a responsabilidade de falar, enunciar. Nesse sentido quando Maria-Nova homenageia na escritura as diversas representações de vozes, ela está, na verdade, dando voz aos desvozeados, postos a margens:

> Escrevo como uma homenagem póstuma à Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos de minha memória. Homenagem póstuma às lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol. Às pernas cansadas e suadas, negras, aloiradas de poeira do campo aberto onde aconteciam os festivais de bola da favela. Homenagem póstuma ao Bondade, ao Tião Puxa-Faca, à velha Isolina, a

sobre o sentimento de responsabilidade do sujeito, em que afirma "uma consciência real, para ser unitária, deve refletir em si a sistemática unidade da cultura junto com um apropriado coeficiente emocional-volitivo, que pode ser simplesmente colocado do lado de fora dos colchetes com relação a cada domínio dado [...] a cultura inteira como um todo está integrada no contexto de vida unitário e único do qual eu participo". GERALDI, Wanderley João. Sobre a questão do sujeito. In. PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (org.). *Círculo de Bakhtin*: teoria inclassificável. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2010.

> D. Noronha, à D. Maria, mãe do Aníbal, ao Catarino, à Velha Lia, à Teresinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Dona do Padin.
> Homens, mulheres, crianças que amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela (EVARISTO, 2013, p. 30).

Para Bakhtin o eixo da autoconsciência está na relação dialógica com o outro e na auto-revelação. Nesse caso, consoante o teórico, a personagem está inacabada, em constante mudança, e vai ampliando seu campo de visão na interação com as outras personagens, numa relação discursiva constante, eu-tu, - relação essa explicitada no tempo linguístico. Nesse aspecto, Bakhtin (2010) esclarece que é na relação com o outro que o homem encontra acabamento: "quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem" (p. 21), ou seja, o que eu vejo não é o mesmo que o outro vê, o outro vê a mim, entretanto, eu mesmo não me vejo, como o outro também não se vê e nem o mundo atrás dele. Para o teórico, "esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstitutibilidade do meu lugar no mundo" (idem).

Referências

MASSUELA, Amanda. Homenageada em exposição, Conceição Evaristo encara a escrita como ato político. 4 de maio de 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/conceicao-evaristo-encara-a-escrita-como-ato-politico/. Acesso: dezembro, 2017.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. *Estética da Criação Verbal.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I.* trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. rev. Isaac Nicolau Salum. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória.* Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo:* as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. In.: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva.* Trad.de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

KLEIN, Lígia Regina. *Fundamentos Teóricos da Língua Portuguesa*. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

MACHADO, Irene. Cultura em campo semiótico. In: *Revista USP*, São Paulo, n.86, p. 157-166, junho/agosto, 2010.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica:* a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura. São Paulo: Ateliê Editorial FAPESP, 2003.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

A IMPORTÂNCIA DO MEDIADOR/CONTADOR DE HISTÓRIAS NA RECEPÇÃO DE NARRATIVAS COM A PRESENÇA DE ELEMENTOS DA CULTURA AFRICANA

Márcia Evelim de Carvalho [41]

Introdução

O artigo objetiva discutir a importância do professor/mediador/contador de histórias na recepção de narrativas com a presença de elementos da cultura africana, a partir de inquietações vivenciadas por esta pesquisadora, enquanto professora de literatura infantojuvenil e de literatura africana, inicialmente na Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e posteriormente na Universidade Estadual do Maranhão (CESTI-UEMA).

Em nossas aulas práticas, no contato dos alunos de Pedagogia e Letras-Português, futuros professores, com um acervo de livros de literatura infantojuvenil dessa natureza, muitos deles não sabiam como ler/contar histórias, que traziam em seus enredos palavras e/ou trechos de melodias em alguma das inúmeras línguas faladas no continente africano, o que causava certo estranhamento e/ou distanciamento/repulsa àquele texto. Alguns alunos arriscavam lê-los para as crianças, deixando de lado a parte grafada no idioma desconhecido, o que interferia na compreensão da história como um todo, impossibilitando o contato do ouvinte com aspectos singulares daquela cultura.

Diante desse fato surgiu a seguinte problemática: Como o professor/mediador da leitura/contador de histórias pode contar/ler histórias que trazem em suas narrativas a presença de elementos da cultura africana como: canções, palavras e expressões na língua de origem africana,

[41]Mestre em Letras – CESTI-UEMA – Teresina (PI) – marciaevelindecarvalho@gmail.com

possibilitando ao ouvinte visualizar/recepcionar toda a riqueza cultural presente na obra?

O estudo analisa alguns exemplares de livros infantojuvenis dessa natureza, como histórias dos escritores Rogério Andrade Barbosa (2012); Décio Gioielli (2007); Fábio Simões (2015) e dos africanos Sunny (2006) e Gcina Mhlophe (2007).

Fundamentamos nossas reflexões nos estudos de Zumthor (1993); Amarilha (2010); Góes (2003); Cosson (2006); Kit A Cor da Cultura (MEC, 2006).

Dessa forma, procuramos algumas possíveis respostas para o problema levantado amparados em aspectos relacionados à multimodalidade, letramento literário, poética da voz, dentre outros que trataremos nos próximos tópicos.

O Livro que Concentra Várias Linguagens Diante de Nossos Olhos

Sabemos que a contemporaneidade traz consigo as muitas artimanhas midiáticas que povoam o ciberespaço no qual estamos inseridos, dentre elas, as que se relacionam ao aspecto físico dos livros de literatura infantojuvenil.

Segundo Goés (2003) esse livro ganhou o rótulo de "livro objeto novo", por ser um livro que concentra várias linguagens, intersemiótico, multimodal, que possibilita uma maior interação do leitor/ouvinte com a narrativa, uma vez que o sentido do texto deve ser buscado não só na linguagem verbal, como também na linguagem visual e em todo o projeto gráfico do mesmo, incluindo a textura, grafia das letras, diagramação, etc.

A presença de palavras, expressões e/ou melodias em uma língua africana, como elemento dessas narrativas é uma das marcas do "livro objeto novo". O conhecimento da teoria da multimodalidade, pelo professor/mediador/contador de histórias, vista como a ocorrência de diversos modos semióticos, redes de significantes que contribuem para a construção de sentidos, facilita a recepção desses textos literários, uma vez que este poderá se arriscar a ler/cantar a palavra/trecho na língua estrangeira, contribuindo para diminuir o estranhamento do ouvinte, mesmo sabendo que este tem consciência de que a narrativa apresenta como temática o universo de outro continente.

O livro, Histórias da África (2007), da autora Gcina Mhlophe, da África do Sul, traz logo na primeira folha um convite ao leitor, numa das línguas faladas

no país, espécie de fórmula mágica utilizada pelos contadores da região para iniciar uma história: *"Cosi, cosi, iyaphela"* (Estamos prontos para ouvir, senhora). Como iniciar a leitura/contação das histórias desse livro sem fazer o pacto ficcional, sugerido pela autora?

Cabe ao professor/mediador/contador de histórias encontrar uma forma de se aproximar dessas palavras/expressões e fazer da leitura/contação um momento de experimentação e descoberta, a fim de que possa transmitir o conhecimento de que os ouvintes necessitam para criar as imagens simbólicas que as histórias carregam.

A leitura do prefácio e/ou nota da autora, bem como do texto da contracapa também se torna fundamental, pois é ali que encontramos informações essenciais sobre as histórias do livro, vida do autor(a) e lugar de onde vieram, o que pode fazer toda a diferença para o público ouvinte.

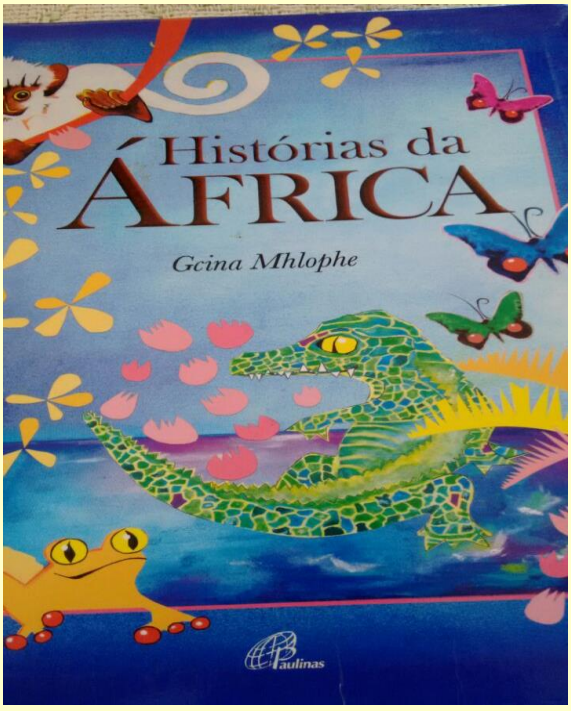


Figura 1: Capa do livro Histórias da África, de Gcina Mhlophe, Editora Paulinas

Outro exemplo semelhante é o do livro *Karingana wa Karingana* (2012) do autor Rogério Andrade Barbosa, em que o próprio título é uma expressão usada como introdução tradicional dos contos no idioma *changana*, de Moçambique. O autor faz questão de resgatar a tradição utilizando a expressão para abrir a primeira história do livro, O Coelho sem Coração.

Em Nota do Autor, Andrade (2012) conta como foi seu contato com as crianças de uma escola rural africana, localizada a duas horas de Maputo, a

capital moçambicana, quando esteve em visita a África em busca de histórias e termina transcrevendo uma pequena canção de despedida no idioma local: *"Hi nhoxile Kuve xikanwe"* (Estamos felizes por estarmos juntos).

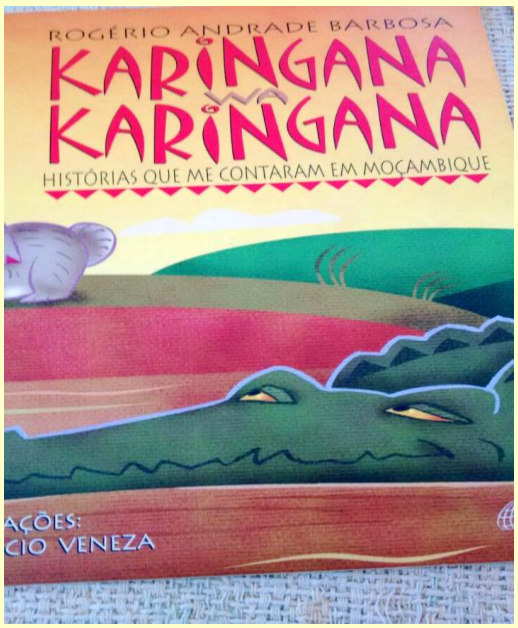


Figura 2: Capa do livro Karingana wua Karingana (esquerda), de Rogério Andrade Barbosa, Editora Paulinas

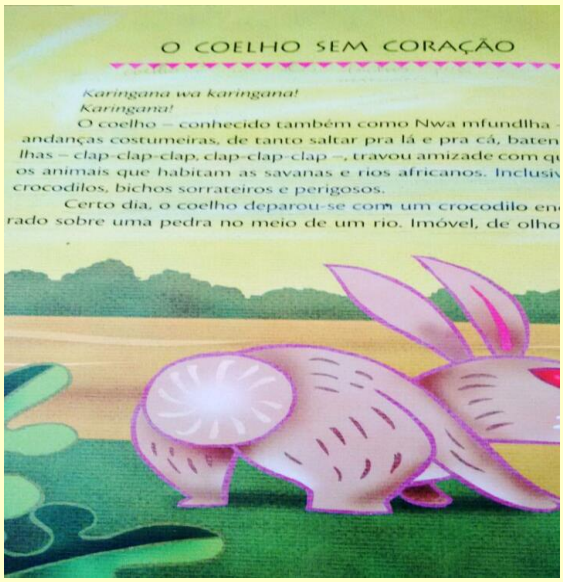


Figura 3: primeira parte da história O Coelho sem Coração, do mesmo livro

É preciso que o professor/mediador/contador de histórias saiba que a literatura infantojuvenil transformou-se no decorrer dos tempos, que a linearidade deu espaço a simultaneidade dos fatos e a barreira entre o real e o

fictício proporcionou a criação de uma nova realidade textual (GÓES, 2003). Com isso a noção de letramento literário ganhou outra dimensão, uma vez que, a recepção da obra passou a abranger um conjunto de códigos, expandindo-se.

No livro Ulomma, a Casa da Beleza e Outros Contos, o autor nigeriano Sunny, reproduz canções que entoava no idioma *ibo,* intercalando as narrativas. Dessa forma consegue manter viva a memória de seus antepassados, na tradição de contar e ouvir histórias, acompanhadas de música, cantada e dançada por todos, para ele, uma maneira simples e divertida de ensinar lições importantes. O mesmo acontece em outro livro de sua autoria Contos da Lua e da Beleza Perdida (2008).

Para Cosson (2006, p. 58) a recepção desse novo texto "pode resultar em recusa da obra lida – que deve ser respeitada – ou em interrogação ou admiração – que devem ser exploradas" o que vai de encontro ao pensamento de um dos teóricos da Estética da Recepção, quando diz que, a recepção de um texto, abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor, "desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas – que incluem desde o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presenteá-lo, de escrever uma crítica..." (STIERLE, 2002, p. 135-136 apud AMARILHA, 2010).

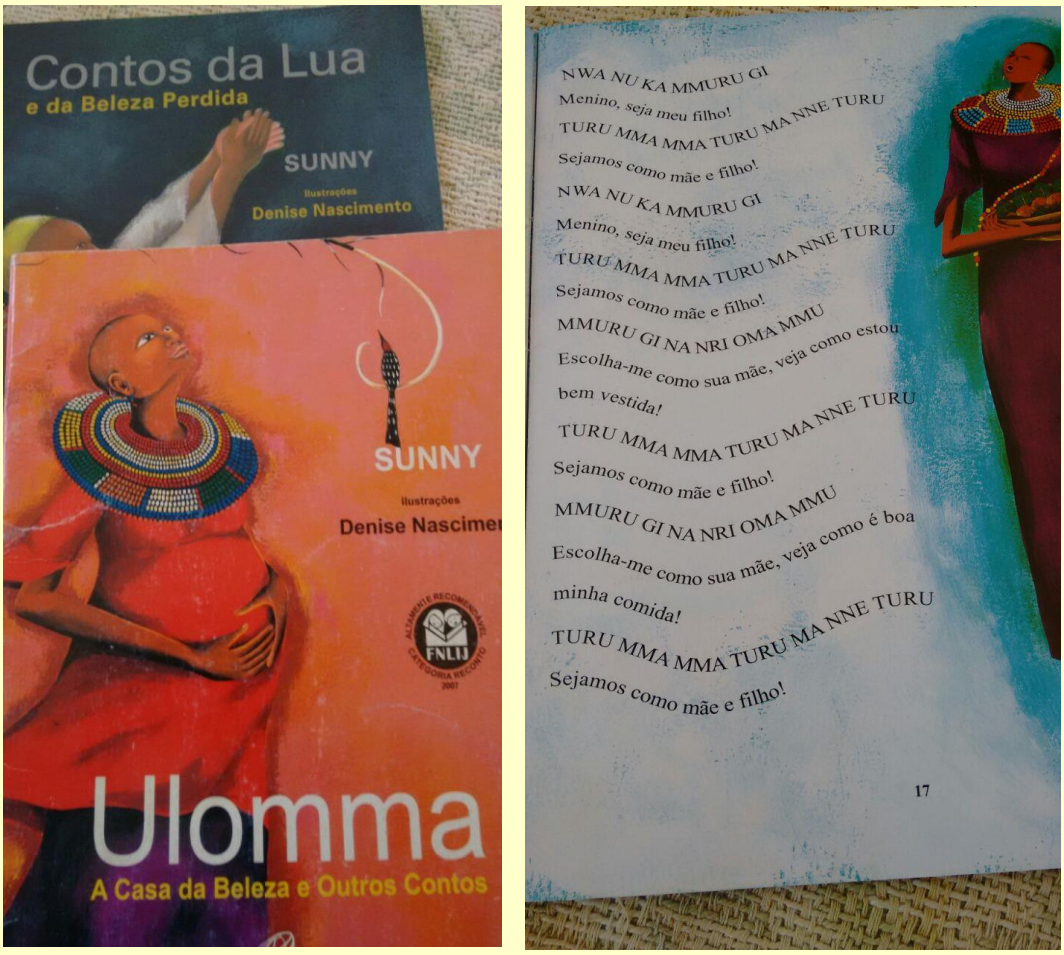


Figura 4: Ulomma, a Casa da Beleza e Outros Contos e Contos da Lua e da Beleza Perdida, livros do autor Sunny, Editora Paulinas (esquerda) e reprodução de uma canção no idioma ibo, em uma das histórias (direita).

Cabe ao professor/mediador/contador de histórias colaborar para que a recepção da obra, enquanto "livro objeto novo", seja feita numa perspectiva inovadora, em que não cabem mais atitudes passivas diante da leitura/contação da história.

As ilustrações, cores e imagens do livro também são elementos que contribuem para projetar no imaginário do ouvinte a riqueza cultural dessas histórias, possibilitando o contato com a diversidade dos povos, o que faz com que o ilustrador ganhe maior visibilidade nesse novo livro.

Devemos deslumbrar o "livro objeto novo" com um olhar de descoberta (GOÉS, 2003) atentos a percepção dos diferentes modos de linguagens que aparecem, simultaneamente, na folha impressa do livro, a fim de contribuirmos para uma maior interação entre a modalidade linguística e a imagética na busca de sentidos.

A multimodalidade pode colaborar para que compreendamos os apelos que a profusão de signos faz a nossa compreensão leitora. Mais do que nunca, hoje, as práticas de leitura fazem uso de diferentes redes semióticas para a produção de signos que interferem na produção e recepção da leitura.

Quando a Voz Fala Mais Alto

Outro aspecto que interfere na recepção de narrativas com a presença de elementos da cultura africana está relacionado com a performance do professor/mediador/contador de histórias ao ler/contar a história, ao proferir sua vocalização, ou seja, com a poética da voz.

Em muitos de seus textos Amarilha (2010) fala da participação da acústica textual enquanto processo criativo da leitura, levando em conta a prosódia utilizada pelo professor/mediador/contador de histórias, aspectos relacionados à voz de quem lê ou conta uma história como a modulação da altura da voz, intensidade, entonação, duração e ritmo da leitura/contação oral de um texto pautada em sua coesão e coerência.

Os escritores de literatura infantojuvenil que escrevem histórias da cultura africana com a presença de palavras, cantigas e/ou expressões em uma língua falada no continente, têm a intenção de fazer o leitor entrar em contato com a força da palavra, oral e/ou escrita, que para eles é sagrada e têm o peso de gerações.

Para Simões (2015) "[...] a África transborda sabedoria, e a música tem grande participação na propagação do saber. Com ritmo e melodia, a música resgata histórias que vêm sendo contadas, cantadas e dançadas há centenas de anos" (p. 25).

Em seu livro Olelê, uma antiga cantiga da África (2015), o autor conta a história de uma antiga cantiga africana do povo que vive à beira do Rio Cassai, no coração da África. A história é um rito de iniciação dos meninos e meninas da aldeia, que precisam migrar para os lugares mais altos, quando as águas do rio sobem. Para isso têm de aprender a canção e assim ganham a coragem. A canção aparece no livro na língua *Lingala,* que pertence à família de línguas nigero-congolesas B, também conhecida como bantu.

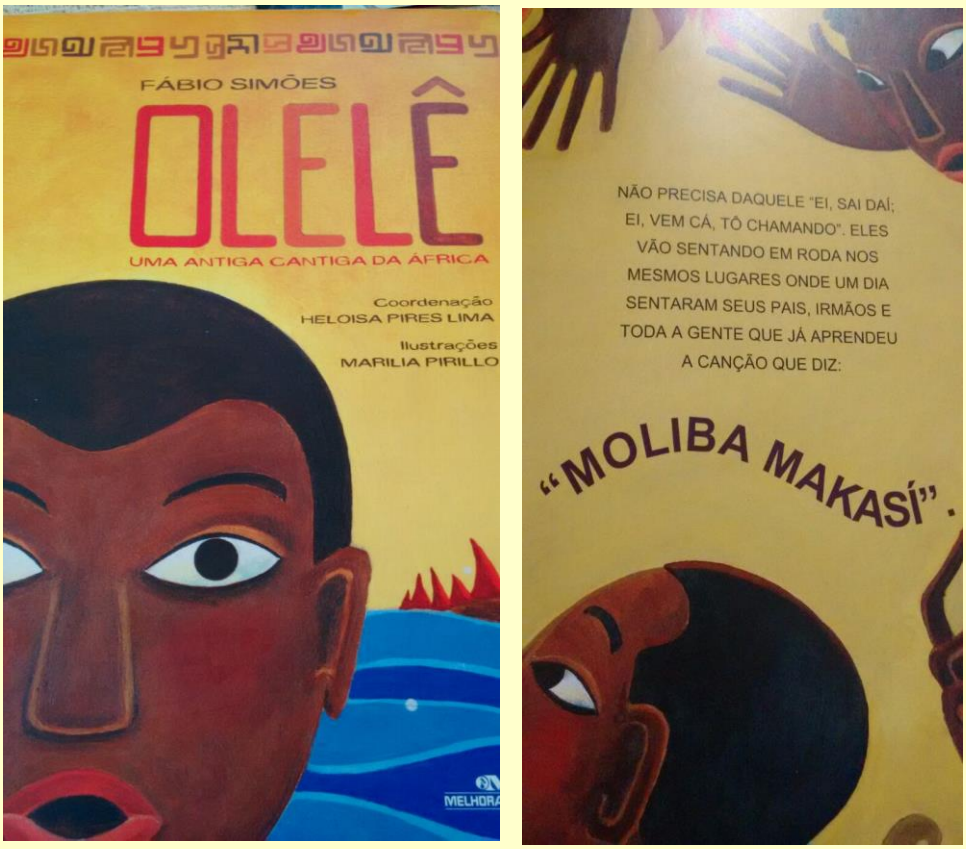


Figura 5: Capa do livro Olelê, uma antiga cantiga da África, do autor Fábio Simões (esquerda), Editora Melhoramentos e um dos trechos da canção da história, na língua Lingala (direita).

Além da "africantiga" o livro possui informações adicionais sobre a força da palavra na África, mostra o lugar de onde vem à cantiga, como cantar e ainda convida o leitor para brincar de falar *Lingala*, um rico material que deve ser explorado pelo professor/mediador/contador de histórias, em sua narração performática.

O fato do professor/mediador/contador de histórias arriscar-se a pronunciar essas palavras em outra língua, presentes na narrativa, pode provocar no público ouvinte a criação de imagens mentais que muito contribuem para a produção de sentidos, já que as narrativas são explicadas por um pensar que agrega o corpo e, com ele, processos de significação. Como diz Zumthor (1993, p. 75), "a palavra proferida pela voz cria o que ela diz".

A presença de palavras em uma língua africana nessas narrativas é uma excelente oportunidade para que o professor/mediador/contador de histórias fale da variedade de palavras que circulam em nosso cotidiano, que são de origem africana e se encontram diluídas em nosso falar, como diz Barbosa (2006) no livro Memória das palavras, do Kit A Cor da Cultura:

> Em nosso vocabulário, muitas das palavras usadas no dia-a-dia têm origem nos falares herdados da mãe-África, procedentes de diferentes grupos étnico-linguísticos, como os iorubás e, especialmente, os povos bantos. [...] Basta, portanto, ter ouvidos e sensibilidade para perceber essas influências. Algumas palavras conservam seu sentido original, e muitas outras, dependendo da região e das comunidades, ganharam novos significados. Como a língua é uma expressão viva de cultura, ela é dinâmica. E outros vocábulos poderão surgir. (Disponível em http://www.acordacultura.org.br/sites/default/files/kit/Memoria_MEC)

Canções, palavras e expressões numa língua africana, dentro de narrativas para crianças, valorizam a palavra e tornam evidente a relação interativa entre o texto e o leitor, uma vez que a força da comunicação dos relatos que nasceram da voz e das comunidades a elas aludem, mesmo na sua forma escrita.

Figura 6: Capa do livro A mbira da beira do rio Zambeze, do autor Décio Gioielli (esquerda), Editora Salamandra e uma parte da história na língua Xona (direita)

O livro de Décio Gioielli, A Mbira da Beira do Rio Zambeze (2007), que tem como subtítulo: canções do povo xona inspiram crianças brasileiras, ilustra bem o que foi dito anteriormente. O autor faz uso de palavras e canções no

idioma *Xona,* falado no país africano Zimbábue, de onde veio a inspiração para os contos e cantos que aparecem no livro. O livro, que foi organizado por Heloisa Pires Lima, também dispõe de informações sobre o instrumento *mbira* e sua relação com o continente africano, trazendo um CD, com as melodias presentes na história, como encarte.

A força da palavra narrada, a presença da oralidade, constitui, essencialmente, a corporeidade de que o séc. XXI se ressente. A arte da voz é capaz de criar outros mundos ao aproximar os corpos no momento da leitura/performance, provocando o reencantamento do mundo tão necessário diante do pragmatismo e da superficialidade da civilização pós-tudo, que ignora as percepções.

Considerações Finais

As questões levantadas nesse estudo apontam para a necessidade do professor/mediador/contador de histórias conscientizar-se da importância de seu papel como facilitador desse processo, tendo conhecimento de aspectos relacionados à multimodalidade e poética da voz, principalmente, para que saiba dar vida e voz as histórias, além de ser preciso ter noções de cosmovisão africana, suas simbologias, valores e crenças, a fim de saber explorar as imagens e todo o material linguístico que um livro de literatura infantojuvenil contemporâneo possui.

Ao pronunciar as palavras, expressões e/ou canções presentes nos livros de literatura infantojuvenil o professor/mediador/contador de histórias "torna possível a integração com o outro na única totalidade possível: o fugaz momento em que as histórias, através do contador, tornam-se, de novo, ritual e encantamento" (TETTAMANZY, 2006).

Faço minha as preocupações de Amarilha (2010), quando questiona sobre que habilidades docentes foram ensinadas e exploradas para qualificar mediadores da leitura na proliferação de signos que a contemporaneidade apresenta.

Dessa forma, o mediador/contador de histórias deve formar-se a cada dia como aprendiz do novo, estando em sintonia com esses novos elementos que constituem o livro infantojuvenil, dentre eles, as palavras escritas em línguas africanas, que passaram a aparecer com maior frequência nas narrativas para crianças, com a implantação da Lei 10.639/03. Daí o porquê da importância maior desse conhecimento pelo professor/mediador/contador de

histórias, já que ele pode contribuir para a efetivação dessa Lei, que tornou obrigatório o ensino da história da África e da cultura africana e afro-brasileira nas escolas, uma vez que possibilita a criança imergir nesse universo, permitindo sua afetação.

Referências

AMARILHA, Marly. *A formação do leitor no século XXI:* A multimodalidade na formação do leitor contemporâneo . In: Anais da 62ª Reunião Anual da SBPC - Natal, RN - Julho/2010.

BARBOSA, Rogério Andrade. *A cor da Cultura*: Memória das palavras. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

___. *Karingana wa Karingana:* histórias que me contaram em Moçambique. São Paulo: Paulinas, 2012.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário:* teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.

GIOIELLI, Décio. *A mbira da beira do rio Zambeze:* canções do povo xona inspiram crianças brasileiras.São Paulo: Salamandra, 2007.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Olhar de descoberta:* proposta analítica de livros que concentram várias linguagens. São Paulo: Paulinas, 2003.

MHLOPHE, Gcina. *Histórias da África.* São Paulo: Paulinas, 2007.

SIMÕES, Fábio. *Olelê:* uma antiga cantiga da África. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

SUNNY. Ulomma, A Casa da Beleza e outros Contos. São Paulo: Paulinas, 2006.

___. Contos da Lua e da beleza perdida. São Paulo: Paulinas, 2008.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. *Meus pensamentos são todos sensações:* corpo e voz nas narrativas orais africanas. Revista Boitatá, n. 2, pp. 1-10, jul./dez. 2006.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz:* a "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA PERSONAGEM GENI EM *A COR DA TERNURA* DE GENI GUIMARÃES

Márcia Rios da Costa [42]
Algemira de Macedo Mendes [43]

Introdução

A Literatura Afro-brasileira ou Literatura Negra vem a cada dia se consolidando no meio social e acadêmico enquanto afirmação da cultura afro-brasileira, onde a presença do negro na literatura, seja na poesia, seja na prosa, constitui a busca pelo reconhecimento, legitimação e construção da identidade que acontece por meio da representação de suas histórias e memórias.

A conscientização étnica construída e disseminada pelos escritores afro-brasileiros surge mediante as marcas discursivas de denúncias e etnicidade de origem, que se manifesta devido à resistência e à discriminação racial, social, econômica, política e cultural. É nesse contexto de luta contra o preconceito racial que a identidade do ser negro (a), ou seja, a negritude, constitui-se através dos critérios de aceitação e admissão que se realizam por meio da relação de alteridade.

No livro "A cor da ternura" de Geni Guimarães, a construção da identidade da personagem Geni acontece ao longo da narrativa que vai desde a infância até a fase adulta, momento em que a identidade é firmada com amor e ternura diante das discriminações raciais.

Através de um discurso enrijecedor próprio da escrita feminina afro-brasileira, que vem se firmando na literatura afro-brasileira graças às publicações de textos e obras literárias em *Cadernos Negros,* Geni Guimarães

[42] Mestranda do curso de Pós-graduação em Letras pela UESPI, em Teresina –Piauí; Email: marciarios_23@hotmail.com.

[43] Professora do Programa de Pós-graduação em Letras/UESPI/UEMA.

apresenta, através de uma linguagem simples, perfis femininos negros, apresentando-os, como seres fortes, esperançosos e corajosos diante de uma sociedade preconceituosa, uma vez que o fazer literário abriga todas as lutas, inclusive a negritude.

Literatura Afro-brasileira e Conscientização Social

A Literatura Afro-brasileira ou Literatura Negra são duas expressões equivalentes em que ambas se constituem diante do mesmo fim: o ser negro. Este visto como assunto principal em uma literatura cujo conceito ainda está em construção, tendo em vista a variedade de autores, pesquisadores e críticos literários que buscam definir e enraizar essa literatura no cânone brasileiro, já que visa apresentar e afirmar a cultura afrodescendente, pois segundo o pesquisador Eduardo de Assis:

> A literatura afro-brasileira passa por um momento rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de um corpus... em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira (DUARTE, 2011, p. 375).

Nesse sentido, a literatura negra configura-se mediante a existência de autores, obras, temas, invenções literárias, que se forma e se transforma ao longo das produções literárias, uma vez que "a matéria de criação do escritor sempre compreende as vivências e *sofrências* do negro, indivíduo e coletividade" (IANNI, 2011, p. 194). Além disso, a imagem do negro sempre esteve associada ao campo semântico da negação, da inferioridade à raça branca, o que equivale à origem de uma concepção preconceituosa que se mantém viva diante do ideário e vivência do ser negro, pois segundo o referido autor, ser negro implica escravatura, diversidades, multiplicidades, desigualdades e antagonismos. Sendo assim,

> A literatura negra não surge de um momento para outro, nem é autônoma desde o primeiro instante. É um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo, movimentando-se sob a influência dos dilemas do negro e das invenções literárias" (IANNI, 2011, p. 194).

É através desses dilemas que a literatura negra vem se firmando nos contextos: social, político, econômico e cultural, exatamente para

desmistificar essa ideologia que ainda continua enraizada nas diversas sociedades, inclusive na raça negra. Na realidade, visa disseminar o fortalecimento da conscientização étnica, uma vez que "a literatura reflete e organiza a consciência social do negro brasileiro" (IANNI, 2011, p. 196). Consoante a isso, Ianni afirma que:

> A literatura negra está profundamente marcada pelo movimento negro. Um movimento múltiplo, diversificado, atravessando cidades e regiões, histórias e nações. Isto é, o tema do negro brasileiro implica desvendar, desmistificar, resgatar, afirmar, emancipar o negro do fantástico véu ideológico que o recobre, mescla, submerge, esconde, ignora. (IANNI, 2011, p. 195).

Dessa forma, a força do movimento social negro surge com o intuito de além de resgatar o passado histórico, desvendar relações históricas, apresentar as inquietações do presente, mas, principalmente, refletir, reivindicar e buscar alternativas para a construção de novas formas de representação do negro na sociedade brasileira.

A propósito, a fim de consolidar a literatura afro-brasileira diante da literatura brasileira, autores e intelectuais negros trouxeram algumas temáticas afrodescendentes para os centros discursivos, onde tiveram a oportunidade de criar grupos e movimentos, tais como: Negrícia, TEN – Teatro Experimental do Negro, Palmares, Quilombhoje, com o intuito de discutir, aprofundar e difundir as experiências afro-brasileiras. Entre esses grupos, destaca-se "Quilombhoje" responsável pela criação dos *Cadernos Negros,* cujo primeiro volume foi publicado em 1978; são publicações literárias que visam apresentar as preocupações dos sujeitos afro-brasileiros, proporcionando visibilidade à literatura negra. A respeito dessa visibilidade, Fonseca ressalta que

> Na literatura negra ou afro-brasileira, as imagens de negro circulam com intenções que se marcam pela autoconscientização e pela imposição de ampliar o espaço de visibilidade dos negros e de seus descendentes, independentemente da cor da pede, do tipo de cabelo ou da carnadura do corpo. (FONSECA, 2011, p. 266).

Nesse sentido, o processo de autoconscientização de ser negro e a afirmação da negritude se fortalecem a medida que há a valorização da estética negra, que passa pelo autoconhecimento de suas origens, cultura e de

lutas que se fortalecem a cada resistência de denúncia de preconceito racial e da exclusão vivida pelos afrodescendentes na sociedade brasileira.

Embora a discriminação racial esteja ainda presente na sociedade, a literatura contemporânea afrodescendente cumpre com o seu papel de firmar, aos poucos, a cultura de um povo que sofre desde sempre com a marginalização de uma sociedade preconceituosa, pois é através das manifestações literárias que se concretiza o estabelecimento do espaço da voz negra na sociedade brasileira.

A Escrita Feminina Afrodescendente

A literatura de autoria feminina vem conquistando espaço diante do cânone literário brasileiro, o qual foi constituído pelo homem ocidental branco e enraizado por uma ideologia que exclui e silencia a produção literária das mulheres. Mas diante do mito da criação literária destinada apenas ao homem, a literatura feminina surge como resistência a essa ideologia, além de disseminar um discurso de autoafirmação de raça e gênero, pois, segundo Zolin,

> A intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-a na historiografia literária (ZOLIN, 2005, p. 276).

Com o propósito de visibilizar a mulher negra nas produções literárias bem como apresentar e destacar personagens negras nas histórias até então esquecidas ou silenciadas pela literatura brasileira, é que surge no contexto social e acadêmico a literatura feminina afrodescendente no Brasil graças às publicações dos *Cadernos Negros*.

A escrita feminina afrodescendente busca apresentar uma escrita de conscientização étnica de Negritude, de testemunho e de autoafirmação mediante as histórias de lutas e resistências diante das discriminações raciais e sociais. Nesse sentido, "A escre (vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra" (EVARISTO, 2005, p. 205). Assim, os textos literários surgem pautados pela vivência de sujeitos negros e negras na sociedade, trazendo experiências diversificadas.

Consoante à escrita das mulheres, Conceição Evaristo, escritora e teórica da literatura afro-brasileira, afirma "quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um *corpo-mulher-negra* em *vivência* e que por ser esse o *meu corpo*, e *não outro*, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimentaria" (EVARISTO, 2011, p. 132). Na realidade, a voz feminina negra dispõe:

> Discurso negro, orientado por uma postura ideológica que levará a uma produção literária marcada por uma fala enfática, denunciadora da condição do negro no Brasil e igualmente afirmativa do mundo e das coisas culturais africanas e afro-brasileiras, o que a diferencia de um discurso produzido nas décadas anteriores, carregados de lamentos, mágoa e impotência (EVARISTO, 2011, p. 141).

A propósito, as escritoras afro-brasileiras reconhecidas hoje, iniciaram sua carreira a partir de 1970 com produções de poesias, depois contos e romances. Maria Firmina dos Reis, com seu romance *Úrsula* publicado em 1859, é considerada a primeira romancista e primeira mulher negra a escrever uma obra abolicionista. Em seguida, destacaram-se outras vozes tais como: Sônia Fátima da Conceição, Maria Pereira, Esmeralda Ribeiro, Lia Vieira, Miriam Alves, Conceição Evaristo, Geni Guimarães, além das escritoras mais jovens da contemporaneidade: Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Débora Almeida, Mel Adún e Elizandra Sousa. Essas mulheres desenvolvem, segundo Duke (2016), um discurso em diálogo com o ativismo antirracista, com um orgulho de negritude e com a questão do negro na sociedade brasileira. Além disso,

> O fazer literário das mulheres negras, pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida (EVARISTO, 2005, p. 206).

Uma escritora que se sobressaiu com a "escre(vivência)", onde a escrita toma lugar da vida é Geni Guimarães. A autora nasceu em 1947 no município de São Manuel, interior de São Paulo e, ainda criança, despertou para o gosto literário escrevendo poesias. Em 1979 publica seu primeiro livro de poesias Terceiro filho, poemas de meninice. Em seguida, publica Da flor o afeto em 1981, obra poética mais madura e, em 1989, publica seu livro de contos A cor da ternura, o qual conferiu destaque à escritora com o Prêmio Jabuti/Autor

revelação em 1990, Menção especial pela UBE/RJ em 1991 e o prêmio Adolf Aisen da Academia Brasileira de Letras em 1992.

Geni Guimarães, em seus relatos, dá prioridade à experiência feminina de jovens ao superarem os traumas psicológicos da vida diante do racismo e da pobreza em relação à família, â escola e à comunidade de Barra Bonita. É a história da própria autora que ganha vida nos textos, especificamente, nas personagens retratadas, pois apesar das suas produções serem ficcionais, não deixam de ser oriundas de suas vivências e experiências com traumas, sofrimentos, humilhações, sonhos, esperança de um mundo mais justo e, acima de tudo, determinação e superação diante das adversidades da vida.

Além disso, mediante a tudo isso, soube construir sua identidade fortalecida em resistências quanto aos seus ideais e por uma causa que a define "Eu gosto de ser negra, gosto de me mostrar negra, porque a gente chega a isso com muita dificuldade, é muito enfrentamento" (Geni Guimarães).

A construção da identidade da personagem Geni

O livro infanto-juvenil *A cor da ternura* de Geni Guimarães é autobiográfico e apresenta a história da protagonista Geni. Narrado em primeira pessoa, a narradora personagem conta suas histórias e memórias de infância que se estendem até a fase adulta, momento de afirmação da identidade da personagem.

Geni, filha caçula de uma família de oito irmãos, morava em uma casa simples em uma fazenda, em Barra Bonita, interior de São Paulo, onde seu pai trabalhava como agricultor na lavoura de café. Quando criança, detinha toda a atenção da família, principalmente da mãe, devido ao laço de amor e carinho que as unia durante a amamentação, e nesses momentos, Geni sempre a questionava: "Mãe, a senhora gosta de mim? – Ué, claro que gosto, filha. – Que tamanho? – perguntava eu. Ela então soltava minha cabeça, estendia os braços e respondia sorrindo: - Assim" (GUIMARÃES, 1998, p. 9). E com a certeza da imensidão do amor e da ternura da mãe, a protagonista seguia feliz para brincar com outras crianças na comunidade rural.

Com a chegada do irmão mais novo João, Geni sentiu-se desprezada pela mãe, já que toda atenção era destinada ao caçula da casa. Logo ela ficou aos cuidados da irmã mais velha, Maria, e para chamar a atenção de todos, decidiu imitar os sons e os gestos dos animais. Com essa atitude, a mesma foi tida com doença grave, o que levou dona Chica Espanhola a definir que a

mesma estava com o espírito de Zumbi. E após o "diagnóstico", ao ver a preocupação de todos, decide parar de imitar os animais e seguir sozinha na inocência de seus sonhos como sempre fizera.

Aos poucos, ainda criança, Geni foi percebendo o peso da cor e da classe social em determinadas situações do cotidiano, principalmente no ambiente escolar. Em casa questionava a mãe: "- Mãe, se chover água de Deus, será que sai a minha tinta? Credo em cruz! Tinta de gente não sai" (GUIMARÃES, 1998, p. 10). Com essa atitude, percebe-se o desejo de branqueamento da personagem em relação à cor da pele. Sobre isso, Eduardo de Assis (2002, p. 53) ressalta ser a "negação da afrodescendência", já que essa concepção ideológica está presente no ideário humano devido à visão eurocêntrica e racista que mantêm relação de subordinação dos negros em relação aos brancos.

O desenvolvimento da narrativa acontece com base no crescimento e amadurecimento da personagem e o próximo passo é a ida à escola. Nesse momento especial, Geni idealiza novas amizades, inclusive da professora, novas descobertas, mas percebe logo no início a triste realidade: o receio da professora em não querer beijá-la:

> Levantei-me depressa, ergui os pés e encostei os lábios no rosto da mestra. Dei dois passos em direção a porta, esbarrei na mesa, enrosquei o cadarço da alpargata no pé da cadeira. Abaixei para me livrar do enrosco e olhei para trás.
> Dona Odete, com as costas da mão, limpava a lambuzeira que eu, inadvertidamente, havia deixado em seu rosto (GUIMARÃES, 1998, p. 55).

Através da atitude da professora, Geni percebe a diferença de ser negra e branca na sociedade, inclusive a dimensão do preconceito, fruto da desigualdade racial e social. Dessa forma, "a exclusão gerada pelo preconceito, que agride e traumatiza a psicologia de um grupo ético já traumatizado e agredido por séculos, gera um círculo vicioso no qual a imagem do negro é constantemente diminuída, maltratada, mutilada, deformada.." (MARTINS, 2011, p. 160), e essa desigualdade é evidente na seguinte passagem: "Nisso ia passando por nós o administrador... Cumprimentou meu pai e lhe falou: - Não tenho nada com isso, mas vocês de cor são feitos de ferro. O lugar de vocês é dar duro na lavoura" (GUIMARÃES, 1998, p. 73).

Essa visão racista de inferioridade de que os negros só servem para serem escravizados perdura ainda hoje, pois, segundo Santos (2002) "a força do racismo está, justamente, em se apropriar dos argumentos usados pelos antirracistas para contestá-los, transformando-os em novas teorias racistas" (SANTOS, 2002, p. 167). Além disso, as ações de preconceito culminam na narrativa desde os xingamentos "Todos começaram a me xingar impiedosamente, exigindo que eu me retirasse. Pus-me a chorar desesperadamente. Boneca de piche, cabelo de bombril eram ofensas de rotina. Tudo bem" (GUIMARÃES, 1998, p. 46) até o receio de ter uma professora negra "- Eu tenho medo de professora preta" (GUIMARÃES, 1998, p. 87).

Mesmo diante de tais discriminações havia o silenciamento de uma raça que incorporou a ideologia de inferioridade, já que "foi-se construindo um ideário de submissão e dominação pautadas na ideia de inferioridade, no desejo de branqueamento ou da mestiçagem. E a imagem do negro foi privada, gradativamente, de todos os signos de beleza estética, moral, material" (SANTOS, 2002, p. 166). Essa concepção está bem nítida no trecho: "- E se, no caminho, o Flávio me xingar de negrinha? – Não quero saber de encrenca, pelo amor de Deus! Você pega e faz de conta que não escutou nada" (GUIMARÃES, 1998, p. 47).

Além disso, na adolescência, decepcionada com a ideologia que crescera ouvindo de Vó Rosário, velha senhora que contava histórias sobre escravatura, a qual foi desmistificada pela professora ao caracterizar os negros como bobos, covardes e medrosos, a protagonista mais uma vez se sente decepcionada por pertencer a uma raça inferior e, com isso, toma uma decisão radical:

> Assim que terminou a arrumação, ela voltou para casa, e eu juntei o pó restante e com ele esfreguei a barriga da perna. Esfreguei, esfreguei e vi que diante de tanta dor era impossível tirar todo o negro da pele. Daí, então, passei o dedo sobre o sangue vermelho, grosso, quente e com ele comecei a escrever pornografias no muro do tanque d'água. (GUIMARÃES, 1998, p. 69).

Embora essa passagem esteja também relacionada ao desejo de branqueamento, no entanto, equivale ao momento de construção de uma conscientização de sua raça e cor, e assim, aos poucos, via construindo a

verdadeira identidade, firmando-se através das resistências diante das discriminações. Consoante a isso, Hall afirma que

> As identidades nunca são unificadas; que são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas nunca são singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que se cruzam e até podem ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicidade radical, constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2011, P. 108).

Na fase adulta, sua identidade, enfim, é firmada quando surge o desejo de desmistificar que mulher negra nasceu para ser dona de casa ou ama de leite através da seguinte passagem:

> - Pai, o que mulher pode estudar?
> - Pode ser costureira, professora... – Deu um risinho forçado e quis encerrar o assunto. – Deixemos de sonho.
> - Vou ser professora – falei num sopro. [...]
> - Ah! Se desse certo... Nem que fosse pra eu morrer no cabo da enxada. – Olhou-me com ar de consolo. – Bem que inteligência não te falta. (GUIMARÃES, 1998, p. 72).

E assim Geni conseguiu se formar e trabalhar como professora, graças a sua determinação e superação de todos os traumas vividos. E mais uma vez se firma como mulher capaz de

> Mulher, terminando o ginásio.
> Mulher, cursando o normal, a caminho do professorado, cumprindo o prometido.
> Mulher, se fazendo, sob imposições, buscando forças para ser forte.
> Mulher rindo para esconder o medo da sociedade, da vida, dos deslizes dos passos.
> Mulher, cuidando da fala, misturando palavras, pronúncias suburbanas aos mil modos de sinônimos rolantes no tagarelar social requintado.
> Mulher, jogando cintura, diante das coações e preconceitos.
> Mulher, contudo, e apesar, a um passo do tesouro: o cartucho de papel. (GUIMARÃES, 1998, p. 81).

Considerações finais

É notório que todo processo de afirmação passa pelo caminho da construção que se estabelece a partir de um único objetivo. Assim como a literatura afro-brasileira que a cada dia, aos poucos, vem se firmando enquanto manifestação da cultura afrodescendente, seja por questões de raça, seja de gênero ou etnicidade, mas o que realmente está em evidência é a visibilidade de uma literatura que se desenvolve pautada em lutas e resistências diante do mesmo ideal: a autoafirmação do ser negro (a) no mundo.

Na realidade, trata-se da construção de identidades que se constroem através das vivências e experiências da vida de escritores, principalmente quando se trata da escrita feminina afro-brasileira, uma vez que a escritora negra "escreve pelo amor à arte e não usufrui da prosperidade e da fama; com bastantes limitações, a sua condição autoral lhe tem doado prestígio, premiações, autoridade e inclusão no cânone literário nacional" (DUKE, 2016, p. 25).

E em busca de uma literatura destinada à autoafirmação da conscientização de Negritude, que Geni Guimarães, através de um discurso enrijecedor, apresenta com altivez a construção da identidade da personagem Geni, que soube lutar e superar com dignidade, amor e ternura, as discriminações raciais impostas por uma sociedade preconceituosa. Geni, seja ela personagem ou escritora, é exemplo de uma raça digna, cuja definição se resume em resistência.

Referências

DUARTE, Eduardo de Assis. *Notas sobre Literatura Brasileira Afro-descendente.* IN:__ SCARPELLI, Marli Fantini. DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.). Poéticas da diversidade. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 47-59.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Por um conceito de literatura afro-brasileira.* In:___ DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUKE, Dawn. (Org.). *A escrita afro-brasileira: ativismo e arte literária* – Cristiane Sobral, Mel Adún, Conceição Evaristo, Débora Almeida, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves/Dawn Duke. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face*. In: ___ MOREIRA, Nadilza Martins de Barros e SCHNEIDER, Liane (Orgs.) Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade.* In: __ SILVA, Denise Almeida e EVARISTO, Conceição (Orgs.) Literatura, história, etinicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana. Frederico Wesphalen: URJ, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura Negra: os sentidos e as ramificações*. In:___ DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GUIMARAES, Geni. *A cor da ternura*. 12. Ed. São Paulo: FTD, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

IANNI, Octávio. *Literatura e Consciência*. In:___ DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. *Lima Barreto: o trauma da escravidão, o preconceito e a violência em Recordações do Escrivão Isaías Caminha.* In:___ DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. A invenção do "ser negro": um percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Literatura de autoria feminina*. In:___ BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas (Orgs.). 2. Ed.rev. e ampl. – Maringá: Eduem, 2005.

SITE: <www.brasildefato.com.br/2016/07/29/geni-guimaraes-a-cor-da-ternura-da-literatura-negra>. Acesso em: 14/06/2017.

LITERATURA E ENSINO DE HISTÓRIA: UMA ANÁLISE DA ESCRAVIDÃO A PARTIR DO CONTO "PAI CONTRA MÃE" DE MACHADO DE ASSIS

Márcio Douglas de Carvalho e Silva [44]
Davi Benvindo de Oliveira [45]

Introdução

Quando nos referimos à escravidão no Brasil é comum nos reportamos ao negro vindo da África, seus descendentes e a vida de castigos que os mesmos eram submetidos no nosso país até a abolição da escravatura. Essas informações são mais costumeiramente encontradas nos livros convencionais de história, mas muitos dos aspectos desse sistema, assim como de outros temas podem ser vistos em outros gêneros textuais, e estudados a partir da análise do contexto histórico em que foram produzidos e a realidade por ele retratada, como é o caso de textos literários que contam aspetos importantes da escravidão no Brasil.

Machado de Assis foi um desses literatos, que vivendo no período da escravidão brasileira escreveu personagens escravos, assim como as duras condições a que os cativos eram submetidos. A obra "Pai Contra Mãe" é um bom exemplo de escrito machadiano que retrata essa realidade. A partir de uma personagem escrava o autor nos mostra um pouco da realidade daquela época, descrevendo situações comuns no cotidiano dos escravos, assim como se dava a relação entre os senhores e os mesmos.

Ao nos referirmos literatura machadiana, podemos fazer um paralelo entre a realidade em que ele viveu e descreveu nos seus textos quando se referem ao negro no Brasil e a sua própria condição social, pois o mesmo,

[44] Mestrando em Antropologia (UFPI), Especialista em História e Cultura Afro-brasileira (UESPI), Licenciado em História (UESPI). E-mail: conectadonomarcio@hotmail.com

[45] Licenciado em Ciências Humanas - História UFMA.

apesar de ser afrodescendente não envolveu seus escritos literários como arma ideológica e política para a abolição da escravidão. Por outro lado, seus escravos e a condição do negro são retratados de forma que tornavam explícito o que podemos dizer ser a realidade da época.

Diante disso, o objetivo desse trabalho é fazer uma análise do conto de Machado de Assis "Pai contra Mãe" e perceber a partir do mesmo como o autor retrata a escravidão no império tendo como base o caso particular da escrava Arminda que tem seu projeto de liberdade frustrado após fugir do seu senhor.

Ao fazer uso de um texto pertencente ao gênero literário como fonte de pesquisa histórica, percebemos as aproximações entre a narração tipicamente literária e a história, e vemos onde se dão os estreitamentos e aproximações entre as duas. Nesse texto, a escravidão é descrita por Machado de Assis no viés da dominação e das relações entre senhores e escravos sem se preocupar em esconder os mecanismos de tortura e de dominação e de afirmação do poder dos senhores sobre a grande massa de cativos.

História e Literatura: diálogos e possibilidades

Com as mudanças surgidas na história a partir da ascensão dos *Annales* no século XX, ocorreram importantes transformações nas concepções metodológicas e teóricas da histórica enquanto ciência, o que refletiu diretamente no modo de se pesquisar e escrever história. Com isso, percebeu-se a possibilidade de ampliar os campos de domínio da pesquisa histórica a partir da aproximação e do diálogo com outras ciências, visando novas abordagens e novas maneiras de tratar o sujeito histórico, assim como maior alcance de suas fontes, multiplicando os instrumentos e temas que poderiam ser abarcados pela "história", refletindo diretamente em mudanças fundamentais no modo de ver, pesquisar e analisar os sujeitos e acontecimentos.

Diante dessas novas possibilidades, a literatura, enquanto gênero narrativo passa a ser vista como fonte possível de proporcionar a partir de sua narração fictícia, a leitura histórica de épocas e de sujeitos representados em seus escritos. A aproximação entre esses dois gêneros da narrativa, segundo Chartier (1999, p. 197), pode ser vista de duas maneiras: "A primeira enfatiza o requisito de uma aproximação plenamente histórica dos textos. A segunda procede ao contrário, descobre em alguns textos literários uma representação

aguda e original dos próprios mecanismos que regem a produção e transmissão do mistério estético".

Essa representação do real, dos mecanismos que orientam a produção da escrita literária percebida nos textos desse gênero, pode ser uma importante fonte capaz de fornecer respostas pontuais para a investigação histórica, uma vez que por trás de uma narrativa literária, sempre podemos encontrar uma narrativa histórica, pois a mesma é construída em um contexto social, político, econômico e por não dizer histórico.

Fazer a leitura de tempos diversos a partir da literatura visando a percepção do real por trás desse discurso "criado" sem o compromisso com a realidade dos fatos, é uma tarefa que requer do historiador uma percepção das condições de construção do gênero fictício, pois "o discurso literário resulta de uma reflexão e se constitui em uma mediação social, tal como o discurso histórico. Daí ser possível através das técnicas de expressão literária, tais como os modos de narrar e construir pontos de vista, poder-se revelar a história" (SANTOS, 2007, p.6).

Essas conclusões se aproximam das afirmações de alguns teóricos como Chalhoub e Pereira, (1998), pois para os mesmos, toda obra literária é passível de ser uma evidência histórica que pode ser situada no processo histórico, apresentando condições específicas, tendo a necessidade de ser indagada.

A importância do estabelecimento da determinação dos níveis de aproximação entre literatura e ciência histórica é colocada por Ginzburg (2007), uma vez que para o autor, o fictício está ligado àquele que cria a partir de algo. Na história, esse algo são as fontes, os traços da evidencia de um acontecido. Na complementação desde entendimento onde tenta afastar a ficção da fantasia, o autor afirma que o falso era o não verdadeiro e fictício era o verossímil. Daí há de se considerar que as fontes são os rastros, para se chegar ao acontecido e não o fato propriamente dito, concluindo que a ficção na história é controlada pelos rigores do método na busca da reconstrução de uma temporalidade.

Certeau (2011), apresenta considerações que se aproximam em certos pontos das de Ginzburg (2007), no tocante a aproximação entre esses dois gêneros narrativos. Para o mesmo, há uma distinção básica entre as duas, pois a representação da história é articulada a um lugar social da operação científica, sendo que o tempo do historiador não é o tempo real, mas sim o tempo do fictício. Com isso, demonstra o caráter misto da história uma vez que

do ponto de vista narrativo é literatura, portanto, ficção, porém do ponto de vista prático obedece a leis científicas de verificação dos documentos.

Para José D'Assunção Barros (2010), os estreitamentos entre narrativa-ficção e narrativa histórica, podem ser analisados a partir da de quem escreve o texto, e não só a partir de que escreve, pois, "o historiador também é, essencialmente, um construtor de texto. Este traço incontornável de seu ofício o aproxima do Literato". (BARROS, 2010, p. 10).

Partindo dessas afirmações percebemos que história e literatura se aproximam em diversos campos da construção da narrativa, seja pela escola do lugar social retratado, seja pela escolha dos sujeitos representados na narração, sendo inegáveis as contribuições da literatura para a história quando a primeira é tida pelo pesquisador como recurso de análise de uma época. No final, os dois tipos de narrativas são modos de representar uma realidade vivida em um tempo e um espaço determinados, portanto são narrações que se diferenciam, de modo geral, pelo compromisso que cada uma tem que a realidade retratada na sua escrita e dos artifícios e métodos que usam para isso.

A literatura Afro-brasileira

A literatura enquanto narrativa tem o poder de contar e mostrar variadas características do comportamento de um povo, seus aspectos culturais e suas mentalidades, assim como sua condição social e a luta por visibilidade. Dependendo do contexto em que é escrita, uma obra de ficção pode ter um pano de fundo que vai além da mera imaginação e dá passos largos para dentro da realidade.

Durante o período de dominação escravista no Brasil, a literatura produzida por autores negros e não negros, volta (va) para a representação do negro na sociedade "apresenta um momento de afirmação da especificidade afro-brasileira (...) que se encaminha para uma inserção no conjunto da Literatura Brasileira" (PEREIRA, 1995).

De modo mais concreto, falar de literatura afro-brasileira nos leva a uma imensidão de conceitos que visam caracterizar essa modalidade literária, sendo aproximada em muitos pontos do viés identitários, pois para alguns autores a literatura negra está ligada a noção da conformação das identidades.

> As expressões "literatura negra", "poesia negra", "cultura negra" circularam com maior intensidade na nossa sociedade a partir do momento em que tivemos de enfrentar a questão da nossa identidade cultural. (...) Quando os preconceitos contra os descendentes de africanos tornaram-se mais evidentes, houve um momento em que se tornou inevitável discutir sobre a literatura produzida por negros ou que trata dos conflitos vividos pelos negros. (SOUZA e LIMA (org.), 2006, p.13).

Essa inevitabilidade destacada pelas autoras reflete os contornos da política brasileira de tentar mostrar que o país, formado socialmente por diferentes grupos étnicos vivia em plena interação desses povos, o que ficou conhecido como a crendice da democracia racial, porém com o tempo esse conceito foi sendo corroído pelas intempéries da realidade em que os afrodescendentes eram e ainda são submetidos no cotidiano brasileiro, tendo seu papel de cidadão desmerecido por parte da população e por muitas instituições. Os conflitos e as resistências que já se estendiam desde a introdução do negro como mão de obra escrava no Brasil, passaram a ser percebidos e discutidos com mais frequência na sociedade brasileira e, consequentemente o que era escrito por negros e sobre os negros também ganharam visibilidade, são esses poemas, contos e romances que ficaram conhecidos como literatura afro-brasileira.

Para Lobo (2007, p. 315), literatura afro-brasileira pode ser definida como "a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio". Na visão da autora, ao assumir-se como negro, o literato assume ideologicamente a sua luta pelo fim das amarras da subjugação, sendo a literatura para o afrodescendente um elemento também de cunho político, pois a partir dela é capaz de expressar seus anseios e suas lutas, tendo esta literatura uma diferenciação básica em relação à literatura produzida por brancos sobre os negros, pois essa é carreada de preconcepção, estimas e que retrata o negro a partir de um olhar reducionista.

Diante desses conceitos, é bom percebermos a diferenciação da literatura produzida por negros e a ideologia que ela carrega, e a produção literária produzida a partir dos negros, enquanto sujeitos representados na escrita. Para Souza e Lima (org.) (2006, p.11), o termo "literatura negra", "está ligada a discussões no interior de movimentos que surgiram nos Estados Unidos e no Caribe, espalharam-se por outros espaços e incentivaram um tipo

de literatura que assumia as questões relativas à identidade e às culturas dos povos africanos e afrodescendentes".

Desde os autores mais conhecidos que se tornaram referência na literatura nacional ao longo dos séculos seja na poesia ou na prosa e que de alguma forma criaram personagens negros em suas narrativas como Gonçalves Dias, Machado de Assis,José do Patrocínio,Cruz e Souza, Maria Firmina dos Reis e Lima Barreto, até a primeira edição dos Cadernos Negros na década de 1970, a realidade política e econômica do Brasil passou por grandes transformações e a condição do negro na sociedade brasileira também em certos aspectos, foi se modificando, da mesma forma que as narrativas em torno das temáticas do negro como em Machado de Assis que apareciam no viés da dominação escravocrata e dos maus tratos e das relações dos negros com os senhores brancos a "luta contra a democracia racial" e a relação entre literatura e suas motivações sócios políticas dos Cadernos Negros.

A escravidão na literatura machadiana

Diante da variedade de temas abordados por Machado de Assis em sua obra seja em contos ou romances, um aspecto nos desperta maior interesse: a escravidão e a situação do negro no Brasil na época em que são ambientadas as suas histórias e as vidas de seus personagens.

Machado de Assis viveu no período de 1839 a 1908 e produziu boa parte de sua obra ainda enquanto vigorava o regime escravista no Brasil, aproveitando temas recorrentes no seu cotidiano para servirem de pano de fundo aos seus enredos. Obras como o "O caso da Vara" (1891), "Pai contra Mãe", (1906), "Mariana" (1871), e "Memória Póstumas de Brás Cubas" (1881), são exemplos de obras onde o autor retratou o negro e a sua condição como escravo no império como personagem de destaque ou em condições secundárias.

Mesmo a escravidão sendo um tema que aparecia às vezes com recorrência na obra de Machado de Assis, e tendo em vista que o mesmo como um escritor afrodescendente e de origens humildes, e associar os seus personagens negros e escravos como uma ação política de luta pelos direitos do negro e do escravo, pode nos levar a cometer equívocos, pois segundo Santos (2006, p. 66), "Machado de Assis não se ocupou, nos romances, de

tema escravista / abolicionista. (...) Os personagens escravos permeavam a narrativa e raramente problematizavam a sua condição humana e social".

Esse não engajamento direto na causa do negro no tocante a ausência de uma defesa explícita da libertação do escravo na sua literatura em um período em que algumas de suas publicações que se voltavam para esse tema coincidiram com as lutas pela emancipação do negro, mais precisamente o movimento abolicionista que culminou com a abolição fez com que "críticos a considerarem o escritor alienado em relação aos problemas da sociedade de sua época, sobretudo à condição escrava de afro-brasileiros, que perdurou durante quase toda a sua existência" (DIOGO, 2009, p. 146).

Essa postura alienada em relação à causa do escravo na literatura machadiana pode ser vista como uma postura adotada pelo autor em relação à realidade da época em que ele viveu, onde ser negro era sinônimo de desprestígio e o mesmo possuindo determinadas características físicas que para o pensamento da época o diminuíam perante a sociedade em que ele se destacava, buscou com isso uma forma "defensiva" em relação a sua condição de também negro de pele, mas não engajado com a situação dos seus irmãos de cor em sua literatura.

O modo como Machado retratava a escravidão em sua obra pode ser visto partindo não do ponto em que ele percebia a situação do escravo na sua relação cotidiana com as elites a que eram subjugados, as relações e a forma real como eles eram tratados por essa elite, sem se preocupar em traçar um panorama de reivindicação da ordem existente na literatura, mas de mostra-la como de fato existia, e com isso, "o romance machadiano produzia outro registro realista extremamente sutil e eficaz: como a ambiência social dos textos era basicamente o interior de propriedades senhoriais da Corte, não seria verossímil fundar o enredo na escravidão" (CHALHOUB, 2003, p. 37)

A narrativa que enfoca as relações entre as classes sociais, deixando clara a diferenciação que existia entre senhor e escravo é uma característica dos contos em que os cativos são personagens, além disso, o controle sobre a massa de escravos perante a sua "teimosia" e resistência pode ser visto em muitos momentos na sua obra, com destaque para o castigo recebido pelo rebelde.

O realismo exposto por Machado de Assis em algumas obras ao representar o negro como personagem na literatura pode ser visto como uma escrita cuidadosa em denunciar as condições de tratamento do escravo, os

castigos e também as angústias e os desejos dessa classe que era tão importante para a economia brasileira na época que o autor soube enxergar o seu comportamento e o comportamento dos seus senhores no contexto das relações que eram estabelecidas entre os mesmos, foi um modo de expor as privações do negro no ambiente escravista. Se Machado de Assis não se pôs a usar a literatura como voz da luta pela abolição, soube denunciar mesmo que de forma implícita o descaso da escravidão e se opôs a mascarar a sua cruel realidade em muitos de seus textos.

Pai contra Mãe: a realidade na escravidão retratada na literatura

Conto publicado em 1906, "Pai contra Mãe" faz parte de uma junção de textos de Machado de Assis publicados sob o título "Relíquias de Casa Velha". Incluído nessa compilação de escritos do autor, "Pai contra Mãe" é um conto que enfoca a escravidão na época do Império, tendo como cenário nas ruas do Rio de Janeiro.

Narrado em terceira pessoa, o conto é ambientado em um período onde as relações entre escravos e senhores ainda eram bastante conflituosas. Entre essas duas classes entra um terceiro personagem, que no conto, será o "Pai", um homem que não é senhor, nem escravo, é um livre, mas um livre pobre que se ver diante de uma situação que o envolve no centro dessas relações entre dominadores e dominados.

Nesse conto, o personagem central não é um escravo, mas o sistema de dominação escravista, é o ambiente em que se desenvolve a história e os negros escravizados são inseridos nesse contexto à medida que sua condição enquanto cativo vai sendo descrita e exposta nas suas formas mais cruéis.

Candido Neves habitando o Rio de Janeiro do século XIX, é um desempregado. Ao apaixonar-se por Clara, acaba cansando com ela e vê-se obrigado a procurar recursos para manter a sua esposa. Após perder a esperança de se fixar em um emprego convencional para os padrões da época, passa a viver de trabalhos que surgiam esporadicamente, um deles era capturar escravos fugidos, o que por algum tempo lhe proporcionou uma boa.

Embora tenha sido lucrativo por um tempo, pegar escravos fugidos não estava dando mais tanto lucro, entre outros fatores pela concorrência de outros caçadores. Mesmo não tendo muitos recursos, Clara, esposa de Candido engravida, causando grande preocupação a Mônica, tia da mesma. Sem ter como sustentar o filho, a única saída é seguir os conselhos de Mônica

e entregar o filho para a Roda dos Enjeitados, causando a resistência de Candinho. Para não ter que abandonar o filho o mesmo passa a procurar uma escrava fugida que o seu senhor prometera maior recompensa a quem a capturasse: "(...) cem mil-réis. Tratava-se de uma mulata; vinham indicações de gesto e de vestido. Cândido Neves andara a pesquisá-la (...). Saiu de manhã a ver e indagar pela rua e Largo da Carioca, rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o anúncio". (ASSIS, 2008, p. 82).

Após perder as esperanças de encontrá-la depois de sua caçada, Cândido Neves não ver outra solução se não entregar o filho para a Roda dos Enjeitados, porém antes que o fato se consumasse acabou se deparando com a escrava fugida no meio do caminho. Ao pronunciar o seu nome Arminda o atendeu sem se dá conta do que estava por vir. "Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. A escrava quis gritar, (...) mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário". (ASSIS, 2008, p. 84). Mesmo tendo implorado para que a libertasse alegado que estava grávida, e ter se disposto a ser escrava de Candido, os apelos de Arminda não foram ouvidos. "Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoutes, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir". (ASSIS, 2008, p. 84).

Após entregar a escrava a seu senhor, Candinho consegue recompensa suficiente para ficar com seu filho, mas a escrava acaba abortando a criança que carreava no ventre após sofrer os castigos do seu senhor por ter fugido.

Nesses trechos onde a escravidão é abordada em uma das suas múltiplas faces, uma negra, mesmo estando grávida não é poupada do castigo que dá fim a vida do seu filho. É uma relação que se dá além do senhor e escravo e chega até o escravo e os brancos livres pobres, onde mesmo assim o negro está em desvantagem uma vez que se Candinho quisesse poderia ter deixado Arminda seguir seu caminho e dado a luz a seu filho, mas vendo-se diante da necessidade, o mesmo opta por seu filho, pois o dinheiro recebido pela captura da escrava levaria seu herdeiro de volta a casa. Nesse caso, pai e mãe lutam para salvar seus filhos e o escravo como era costume na época era desfavorecido nas disputas.

Em algumas passagens que se dão após a captura de Arminda por Candinho, é possível percebermos a indiferença dos demais com a causa escrava. Logo após ser capturada a escrava aos pratos pede clemência, o que

era observado por outras pessoas "Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia". (ASSIS, 2008, p. 84). Mesmo assim, a condição da escrava era ignorada, o que mostra o quão legitimada era a escravidão nesse período, uma vez que todos se limitavam apenas a observar a situação, mas ninguém tentava intervir a favor da negra.

Além da situação envolvendo uma "negra fujona", sua captura e o castigo a ela imposto pela ousadia, o conto "Pai contra mãe" nos revela outros aspectos da escravidão que não se apoiam em personagens do escrito para serem mostrados. Logo no início do texto, Machado de Assis descreve alguns objetos que eram incorporados ao corpo do escravo para lhe impor alguma limitação e/ou castigo como é destacado abaixo entre eles

> (...) o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. (ASSIS, 2008, p. 73).

As descrições acima caracterizam uma instituição que além de legitimada era cruel com seus submissos tentando educá-los aos seus padrões de forma repressiva e agressora. De acordo com o conto, a máscara de ferro impedia que o escravo cometesse "delitos" e era algo tão normal na sua sociedade que era possível até encontrar no mercado convencional. O uso de metais como forma de contenção era apenas uma das marcas do domínio que se dava a ferro e pancada para aqueles que se atreviam tentar se livrar desse sistema. "Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. (...) A fuga repetia-se, entretanto". (ASSIS, 2008, p. 74).

As fugas na década de 1850, período em que provavelmente se passa a história[46], eram constantes. Além das fugas, outros aspectos das relações e condições dos negros no sistema escravista são retratadas no conto, como os

[46] Publicado em 1906, o conto em determinado momento deixa clara a expressão "Há meio século, os escravos fugiam com frequência" (ASSIS, 2008, p. 74), com isso chegamos à conclusão que o texto é ambientado no início da segunda metade do século XIX.

escravos que eram poupados de um castigo severo após a captura, quando se acentuava o sentimento de estar batendo ou desgastando uma coisa que é sua e que assim a está desvalorizando, além do apadrinhamento que servia como um intercessor para aliviar o castigo do negro.

As condições e as relações que são tratadas no conto nos levam a compreender como se dava o processo de hierarquização da sociedade, assim como a ideologia dominante no sistema escravocrata: o negro é um objeto, e como tal pode ser vendido, castigado e deve total obedecia a seu senhor. Machado de Assis, não se atém apenas a descrever os instrumentos usados para castigar os escravos logo no início do conto, mas desenvolve uma narrativa que incluía além do caso de Arminda no seu processo de fuga, outro personagem que também está em busca de liberdade (poder está com o seu filho). O caminho dos dois se entrecruza e no desfecho dessa história, o branco, mesmos sendo pobre se sobressai nos seus desejos em detrimento da escrava.

Considerações Finais

Ao buscar fazer uma leitura histórica e compreender algumas formas de dominação escravista no Império a partir de um conto de Machado de Assis, trabalhamos como uma das possibilidades de pesquisa histórica: a análise de um período histórica a partir da narração literária. Nesse conto, percebemos como o autor tentou mostrar as formas de dominação sobre os escravos e os objetos metálicos usados como forma de castigo.

Mesmo não tendo como personagem central um escravo, Candinho, caçador de negros fujões acaba se envolvendo em uma situação onde uma escrava era o personagem principal. A violência usada da captura de Arminda, a falta de compaixão de Candinho e dos demais que assistiam a cena com a condição da negra e o destino trágico que o conto reserva a mesma, nada mais é do que um retrato dos acontecimentos costumeiro da época, onde escravos eram tratados como mercadoria e estavam sujeitos a sofrer todo tipo de violência física.

Mesmo tendo sido publicada após o fim da escravidão, "Pai contra Mãe" revela a realidade presenciada por Machado de Assis, que escreveu além desse, outros contos onde as relações dos negros com seus senhores servem de pano de fundo para sua narrativa. A contextualização histórica avistada nessa análise nos leva a entender que as formas de dominação e coerção do

escravo se dava de forma legitimada e a ideologia vigente na época permeava em todas as instituições do império.

É nessa ambiência social e no contexto da escravidão do conto de Machado de Assis que podemos perceber o quanto história e literatura têm em comum e até onde uma pode contribuir para a outra. Certamente são duas narrativas que tem métodos distintos para produção de suas histórias, mas ambas se valem de uma época, de um "lugar social" e de um contexto específico para fundamentar seu discurso, diferenciando-se apenas pela liberdade de criação de uma e a limitação documental com que a outra é comprometida.

Referências

ASSIS, M. Pai Contra Mãe. *In: Conto de escola e outras histórias curtas Machado de Assis.* Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2008.

BARROS, J. D. História e literatura – novas relações para os novos tempos. *Revista de artes e humanidades*, nº 6, mai-out 2010.

CERTEAU, M. *A Escrita da História.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHALHOUB, S. *Machado de Assis historiador.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. M. (org.) *A história contada:* capítulos de História social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, R. *Debate Literatura e História.* Topoi, Rio de Janeiro, nº 1, pp. 197-216.

DIOGO, R. A escrita machadiana e a literatura negra. *Cadernos Cespuc de pesquisa.* Nº 18, 2009.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros.* Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOBO, L. *Crítica sem juízo.* Rio de janeiro: Garamond, 2007.

PEREIRA, E. A. Panorama da literatura afro-brasileira. *Callalooos.* Vol. 18, no. 4, literatura afro-brasileira: um número especial (Autumn, 1995), pp. 1035-1040.

SANTOS, O. J. *A consagração literária: o exemplo de Machado de Assis.* 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, Z. A. M. História e literatura: uma relação possível. *Revista Científica.* V. 2 - Janeiro - Dezembro / 2007

SOUZA, F.; LIMA, M. N.(orgs.). *Literatura afro-brasileira.* Salvador: centro de estudos afro-orientais. Brasília: Fundação cultural Palmares, 2006.

MEMÓRIA E CULTURA UMA LEITURA DA OBRA *QUANDO A ESCRAVA ESPERANÇA GARCIA ESCREVEU UMA CARTA*, DE SONIA ROSA

Maria Daíse de Oliveira Cardoso [47]

Introdução

Nos últimos anos as discussões em torno das questões de raça e gênero vem ganhando cada vez mais espaço no meio social. Nesse sentido, a literatura não tem se distanciado dessa abordagem. Como sabemos, o discurso literário é o espaço propício a essa situação, pois nele existem e se relacionam diferentes narrativas, estejam elas ligadas ou não a fatos reais. A obra de Sonia Rosa, destinada a um público infantojuvenil, mescla com dinamicidade elementos do real com o ficcional. *Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma carta,* publicada no ano de 2012, estabelece um diálogo com que permeia o universo da cultura e, ao mesmo tempo, retoma eventos memorialísticos que marcaram historicamente nossa sociedade.

A escravidão e a memória da cultura religiosa são os elementos que atuam como fios condutores da narrativa de Sonia Rosa de maneira mais evidente. Além desses, outros aspectos auxiliam a construção do texto que traz como personagem principal a figura feminina da escrava Esperança Garcia. Dessa forma, o presente ensaio tem como objetivo principal analisar a representação da memória e da cultura presentes na obra *Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma carta*. De igual modo, pretendeu-se estabelecer a relação entre memória e cultura no texto literário; identificar os aspectos metaficcionais da obra em análise e destacar os elementos não verbais que corroboram com o discurso memorialístico do texto.

[47] Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília – UNB. Email: daiseoliveira@hotmail.com

Para subsidiar as discussões se fez necessárias abordagens teóricas pautadas nas concepções de Le Goff (1992), Jerusa Ferreira (2003), Cuti (2010), Gomes (2005) e outros que dedicaram seus estudos aos diferentes modos de pensar e articular elementos reminiscentes e culturais, em especial, à cultura afrodescendente. A pesquisa seguiu os moldes de um estudo bibliográfico, ou seja, aquele que se dedica aos textos já publicados sobre o tema que atuam como elementos norteadores para a pesquisa.

Memória e o Discurso Literário

Permear a memória, em especial dentro do discurso literário, é reconhecer sua habilidade de reconstituição de fenômenos e acontecimentos que significaram um tempo. Na perspectiva de Jaques Le Goff (1992), o sujeito que recorda é o responsável por selecionar tais fenômenos, compreendendo que a memória é também algo frágil e flexível, ou seja, passivo de alteração modificações, criações e invenções. Imbricada entre os dois tempos, rememorar é retomar o que passou no momento que se vive (presente). Esse jogo com o vivido nos provoca a compreender a relação *mnemônica* com a linguagem, especificamente, com a linguagem literária. O jogo entre conservar e atualizar informações é responsável por manter presentes às reminiscências do passado, pelo menos àquelas que foram marcantes do ponto de visto do sujeito que as vivenciou ou até mesmo aquela recordação narrada pelo outro.

A narrativa de Sonia Rosa (2012), escritora carioca, surgiu a partir desse último aspecto. A autora do conto infantojuvenil não chegou a conhecer ou a vivenciar a relevância cultural histórica de Esperança Garcia – escrava da fazenda algodões, localizada no interior do Piauí, que escreveu uma carta ao governador pedindo sua libertação. O primeiro contato de Sonia com a narrativa que originou seu texto foi por intermédio do seu genro piauiense, que ao casar-se com sua filha e convivendo de maneira mais íntima com a família[48], cantava as histórias que encantavam o imaginário das crianças de sua geração. Repleta de curiosidade e entusiasmo Sonia Rosa repassa sua empolgação para o texto infantil, que além das palavras, juntam-se as ilustrações de Luciana Justiniani Hees para compor o enredo.

2 Declaração da própria autora na Feira do Livro Infantil e Quadrinhos do Piauí – FLIQPI (25/10/2015). A ida ao evento, foi a primeira vez que a Sonia Rosa conheceu a região piauiense que descreveu em seu texto.

Segundo Bergson (1999, p. 61) "o passado só retorna à consciência na medida em que passa a ajudar a compreender o presente e a prever o povir". Assim, atua de maneira significativa na relação à temporalidade. Rememorar torna-se evocar o tempo transcorrido ou que se considera como passado - nisso consiste a memória. Sendo também, o lembrar, uma necessidade inerente ao ser humano. Registrar a história ouvida, certamente, foi uma estratégia literária para preservar as significativas recordações e sensações de Sonia Rosa diante das histórias que lhe eram narradas.

Retomando Le Goff (1992), registrar a memória é presentificar o tempo passado. Esses registros, no âmbito literário, podem surgir em textos ficcionais, uma vez que, estes fazem uso da comunicação verbal para estabelecer uma interação. Dessa forma, a memória mantém relação com outros domínios, entre eles a esfera da linguística, que desempenha um caráter natural da linguagem, mas que permitem uma análise pelo viés *mnemônico*. Isso porque "a linguagem é feita para nós, já que é feita por nós: ela reflete o estado do mundo, mas da alma, não do presente, mas da memória" (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 68).

As narrativas, sejam elas orais ou escritas, atuam como forte mecanismo de representação das lembranças, a exemplo as de Homero, a Bíblia, as tradições orais são exemplos de textos que fazendo uso da linguagem, predominantemente verbal, com o intuito, direto ou indiretamente de eternizar fatos e acontecimentos. Porém, essas recordações podem ser representadas por intermédio de múltiplas facetas e em diversas áreas, não somente pela história – enquanto ciência investigativa – bem como, estamos habituados a pensar. Nesse sentido, a Literatura - aqui inicialmente entendida de maneira objetiva e sem minúcias como a arte da palavra - contempla aspectos memorialísticos, seja ou não uma tentativa de lutar contra o esquecimento, ou tão somente registrar o que foi vivido ou narrado. Reviver por meio dos registros escritos é dialogar com a memória.

Maurice Halbwachs (1990) considera que a memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um algo construído coletivamente e submetido a transformações, mudanças constantes. Assim, um fato narrado, ao ser lembrado, pode sofrer alterações e ganhar nova roupagem, especialmente no universo literário, uma vez que este, em nenhum momento, está arraigado nos preceitos da verdade absoluta. "A individualização, entretanto, não significa dizer que o sujeito sozinho imaginou uma memória, que a partir dele, e somente, a memória foi

construída, na verdade trata-se de explicar que aquilo que está contido na mente de alguém não poderá ser transplantado para o de outrem" (RICOEUR, 2007, p. 107). Assim, Sonia Rosa registra suas impressões no texto literário e, de maneira descompromissada com a realidade, eterniza os eventos sociais que ouvia das histórias de seu genro sobre a escrava piauiense.

Recontar uma história a qual não se teve contato direto, como sabemos, é possível. Michael Pollak (992) considera esse evento como uma espécie de memória vivida por tabela, ou seja, aquela em que nos sentimos partícipes dos acontecimentos, tão somente, por nos identificarmos com os fenômenos. Assim, Sonia Rosa incorpora a as memórias da escrava e registra seus acontecimentos e suas reverberações. A junção entre palavras e imagens auxilia a tornar atemporal o texto que permeia a narrativa. O discurso literário se compõe nesse jogo de memórias narradas, um tempo que não se repete, mas se eterniza no enredo de quem escolheu registra-lo.

A História de Uma Carta e Sua Repercussão Cultural

Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma conta traz no seu enredo, logo nas primeiras páginas a transcrição da carta que se desenvolve toda a história, real e ficcional, que circunda em torna de Esperança Garcia. O professor Luiz Mott (1985), em seu trabalho intitulado *Piauí Colonial,* aborda, entre outras questões história, a existência da carta e sua repercussão.[49] Além desses, muitos outros trabalhos chegaram a reconhecer este documento epistolar como um dos primeiros registros da escravidão no Brasil, escrita a punho pelo sujeito escravizado. Pelo próprio enredo e estilo da escrita, a carta também chegou a ser reconhecida como um dos primeiros registros literários afro-brasileiros. Um texto que foge a linguagem do cotidiano e ultrapassa as barreiras do tempo, sendo escrita no século XVIII inda nos afeta até os dias atuais.

A carta foi datada no dia 06 de setembro de 1770 e tinha como destinatário o Governador da capitania do Piauí[50]. A remetente pedia para

[49] Publicou livro sobre com essa afirmativa (Piauí Colonial, publicado no ano de 1985) e chegou a fornecer algumas entrevistas sobre. Porém, infelizmente, hoje a carta não se encontra mais no acervo público de Teresina-PI e poucos funcionários afirmam ter conhecimento de sua presença por lá anteriormente.

[50] Para saber mais: A "CARTA" DA ESCRAVA ESPERANÇA GARCIA DO PIAUÍ: UMA NARRATIVA PRECURSORA DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA – De autoria do pesquisador Elio Ferreira. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455937376.pdf

retornar a sua família, ter o direito de batizar um dos seus filhos e outras crianças e livra-se dos castigos que sofre com juntamente com os pequenos. Vejamos:

> Eu sou uma escrava de V.S da administração de capitão Antonio Vieira Couto, casada. Desde que o capitão lá foi administrador, que me tirou da Fazenda Algodoes, onde vivia com meu marido, para ser cozinheira de sua casa, passo muito mal. A primeira é que há grandes trovoadas de pancadas em um filho, uma criança, que lhe fez extrair sangue pela boca, em mim não posso explicar que sou um colchão de pancadas, tanto que caí uma vez do sobrado, abaixo peada, por misericórdia de Deus escapei. A segunda estou eu mais minhas parceiras por confessar há três anos. E uma criança minha e duas mais por batizar. Pelo que peço a V.S. pelo amor de Deus e do Seu valimento ponha os olhos em mim ordenando, digo, mandar o Procurador que mande para eu viver com meu marido e batizar minha filha.[51] (ROSA, 2012, p. 03).

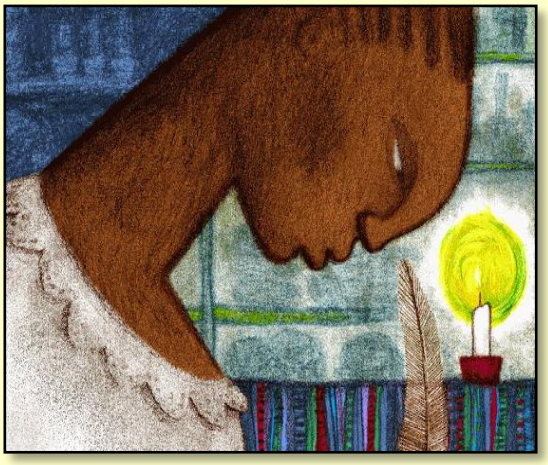
Como podemos observar, a narrativa da escrava é carregado de elementos culturais fortes à cultura cristã. O desejo pelo batismo e pela confissão ressalta a necessidade de retornar a sua fazenda de origem Algodões/PI – que existe e continua como o mesmo nome até os dias atuais -, localizada no entorno do município de Oeiras-PI. Há no texto uma forte necessidade de realizar suas práticas do catolicismo. Os fenômenos mencionados também se ancoram no âmbito da memória, em especial da memória cultural.

Ao discorrer sobre as concepções de Lotman – percussor da Semiótica da Cultura - Jerusa Ferreira (2003) relata que, segundo o autor, cultura é como "um feixe de sistemas semióticos formalizados historicamente". Dessa forma, os sacramentos religiosos mencionados na carta, reescritos no conto infantojuvenil, estilizados literariamente permanecem como elementos culturais, pois atuam como um conjunto de signos que ganha significados específicos dentro do seu contexto e, em especial, dentro da narrativa literária. A produção de textos sobre que abordam essa temática é algo relevante. A forma modalizadora que a história da escrava nos é repassada mantém sua história viva e evidencia sua luta pelo direito de viver com sua família e praticar

[51] Texto adaptado pela autora Sonia Rosa, a partir do texto original da carta disponibilizado na internet.

sua fé, ou seja, dar continuidade a sua cultura e repassar seus ritos aos pequeninos.

Ao longo da narrativa, a personagem principal, a escrava Esperança Garcia, aparece, já na primeira ilustração, como uma pessoa de forte ligação com as práticas do catolicismo, como podemos observar nas imagens que seguem:



Fonte: ROSA, 2012, p. 05

Fonte: ROSA, 2012, p. 07

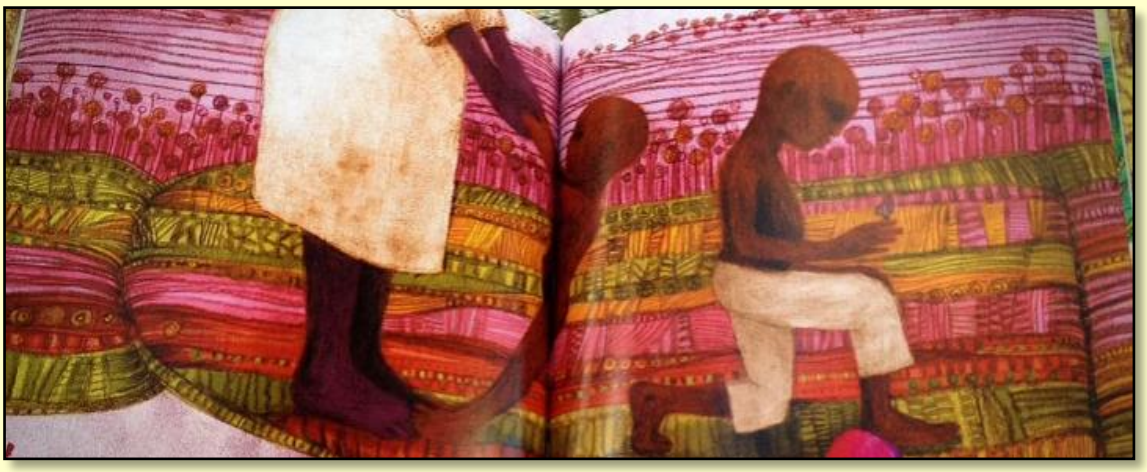
A presença da vela na primeira imagem, símbolo da busca pelo cuidado e presença de Deus, utilizada em especial nos momentos de petição, ressalta a luz junto ao rosto cabisbaixo da escrava que se põe a escrever a carta, algo que, certamente, só foi possível pelo fato de a mesma ter sido alfabetizada pelos jesuítas, prática comum no século XVIII, em especial na região da fazenda Algodões – de propriedade dos jesuítas. O pedido da personagem simbolicamente destina-se a dois sujeitos: a Deus e ao Governo da Capitania.

A imagem ao lado ilustra o intermediário entre a remetente os dois destinatários. A figura do padre simboliza tanto o elo entre o ser divino e o represente civil a quem Esperança Garcia pede ajuda – uma vez que é a ele que Esperança Garcia entrega a carta e pede que leve ao seu destinatário.

Dessa forma, as imagens e o texto explorado retomam a carta, ressaltam e corporificam o desejo que desencadeou a repercussão social da personagem real- uma escrava que escreve uma carta para denunciar os castigos excessivos que recebia e a forma súbita que foi afastada de parte de sua família. Agora também personagem ficcional, que vive dentro do texto literário e tem sua autonomia para rememorar suas lembranças e crenças, bem como expressar seu desejo de revivê-las e transmiti-las. Através do discurso literário, como bem sabemos, também é uma forma de abordar questões de

identidade, tão emergentes no meio social e que a literatura, em sua forma peculiar, incorpora.

O texto literário encerra como a o desenrolar da vida de Esperança Garcia, sem nenhum desfecho exato, mas com muita repercussão. Como a última imagem bem representa, uma mulher distante dos seus, que encontra forças nos que ficaram, mas que não esconde seus desejos e sensação de incompletude – sem identidade.



Enquanto espero vou vivendo a vida que é possível (ROSA, 2012, p. 15-16)

O Texto Literário e as Questões de Identidade

A literatura, de modo geral, ao longo dos anos, tem aberto suas páginas para narrativas das minorias. Textos que trazem como personagem principais sujeitos, anteriormente, sem voz na tessitura narrativa ficcional. Obras como a da autora Sonia Rosa, e muitas outras, abrem espaço para as mais diversas discussões em torno desses sujeitos e das questões sociais que os circundam. "Sem dúvida, o discurso literário o espaço privilegiado da restauração da identidade, da reapropriação de territórios culturais perdidos. O fio condutor dessa literatura parece ser o desejo de reviver, nos dias de hoje, o espírito quilombola" (BERND, 1988, p. 50).

Dentro do discurso literário, essas questões de identidade ocorrem por meio da percepção que temos do ponto de vista e atribuições que nos marcam profundamente em relação ao outro, que envolvem os sujeitos sociais. Torna-se relevante a maneira como nos identificamos com os sujeitos que narram suas histórias, individualmente ou em grupo interfere diretamente. No que desrespeito à identidade Munanga (2005, p. 177-178) destaca que:

> [...] a identidade é uma realidade sempre presente em todas as sociedades humanas. Qualquer grupo humano, através do seu sistema axiológico sempre selecionou alguns aspectos pertinentes de sua cultura para definir-se em contraposição ao alheio. A definição de si (autodefinição) e a definição dos outros (identidade atribuída) têm funções conhecidas: a defesa da unidade do grupo, a proteção do território contra inimigos externos, as manipulações ideológicas por interesses econômicos, políticos, psicológicos, etc.

Como podemos perceber as questões de identidade sempre esteve entre os sujeitos sociais, mesmo que silenciadas. Assim, as ideologias políticas, econômicas e psicológicas estabelecidas nas relações sociais contribuem para a negação e exclusão dos direitos e discriminação, ou seja, de uma identidade. Nesse contexto, são necessários a produções de textos literários sobre essa temática. Sem dúvida, uma forma de intervenção eficaz para a superação das desigualdades que existe na construção das identidades raciais e desconstrução dos preconceitos, capazes de promover a inclusão social de todas as pessoas da sociedade. Com a narrativa de Sonia Rosa, a história não apenas da escrava Esperança Garcia ganha fôlego, mas de muitas outras que sofreram situações semelhantes, com as quais nos identificamos.

Segundo Gomes (2005), nenhuma identidade é formada de modo isolado, pelo contrário, ela é firmada no decorrer de toda a vida através de conversas, em momentos internos e externos com os outros. Poderíamos acrescentar que a literatura é também um instrumento que auxilia nesse processo de construção de nossa identidade social arraigado, por sua vez, ao contexto cultural e histórico da mesma maneira que a identidade racial, de gênero, sexuais, de nacionalidade, de classe, etc. Recontar a história de Esperança Garcia é preservar as recordações de um período da nossa história e reforça as questões de identidade.

Uma mulher, negra e escrava, que não nega sua condição subserviente, deseja apenas a sua família, não questiona sua condição de escrava, mas já reconhece os exageros nos castigos, e pede não só por si, mas clama também por seus companheiros. Segundo Munanga (2005), se a pessoa acumula na sua memória as referências positivas do seu povo, é natural que venha à tona o sentimento de pertencimento como reforço à sua identidade racial. Deste modo, "compreender a história e ser ver dentro dela leva o indivíduo a estabelecer vínculos afetivos capazes de gerar comprometimento no plano das ideias. Mormente no caso da população negra, todas as injustiças

praticadas pelos brancos no passado e no presente levam o indivíduo negro consciente a elevar sua sensibilidade a um plano coletivo" (CUTI, 2010, p. 91). Nesse contexto, cabe-nos ressaltar a relevância do registro literários desses e outros fenômenos. Aos longos dos anos é importante que as próximas gerações.

Considerações Finais

Diante dos aspectos mencionados, cabe-nos reafirmar a relevância do texto infantojuvenil, de Sonia Rosa. A produção de textos com a temática da escravidão, no âmbito da memória e cultura, ou em outro campo, é sempre pertinente. Discutir as questões de identidade é algo a ser, constantemente, retomado. Muitas histórias como as da escrava Esperança Garcia não foram narradas, muitos abusos não foram denunciados. Nesse contexto, o texto literário recria a realidade sem compromisso com ela, não omite suas mazelas, atua como um reservatório de memória e cultura. Nas palavras de Jerusa Ferreira (2003, p. 82), "o texto não é apenas o gerador de novos significados, mas um condensador de memória cultura".

Assim, como no presente texto, de caráter ensaístico, apresentamos as formas de representação da memória e da cultura, estando estes elementos arraigados no texto verbal e não-verbal, que juntos complementam o sentido do texto. Uma obra que incorpora em sua tessitura características dos acontecimentos reais, e suas repercussões, bem como foi reelaborada pela linguagem literária, em especial, pela linguagem do texto infantojuneil.

Por fim, consideramos *Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma carta,* uma obra que abre para muitas leituras e que não esgota suas possibilidades de estudo pelo viés da memória e da cultura. Traz em seu enredo não somente a voz de uma escrava, mas muitas vozes que ecoam e continuam a reverberar em cada um de nós apreciadores do texto literários e seus encantamentos, memórias e culturas.

Referências

BERND, Zilá. Introdução à Literatura Negra. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo como espírito Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COMTE-SPONVILLE, André. O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência; tradução Eduardo Brandão, 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilhas da memória e outros ensaios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

CUTI. Luiz Silva. Literatura Negro-Brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2010.

GOMES. Nilma Lino. Identidade Negra e Formação de Professores: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. Educação e Pesquisa, São Paulo, 2003.

HALBWACHS, M. A Memória coletiva. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALBWACHS, Maurice. A Memória coletiva. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.

MOTT, Luiz R. B. Piauí colonial: população, economia e sociedade. Teresina: Projeto Petrônio Portela, Governo do Estado do Piauí, 1985.

MUNANGA, Kabengele. Superando o Racismo na escola. 2ª edição revisada / [Brasília]: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: ____. Estudos Históricos. Tradução de Monique Augras. Rio de Janeiro: v.5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, Sonia. Quando a escrava Esperança Garcia. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA EM SALA DE AULA: *questões identitárias no conto incidente na raiz,* de Cuti

Maria Suely de Oliveira Lopes [52]

Introdução

A inclusão da literatura afrodescendente nos estudos literários do ensino fundamental e médio leva obrigatoriamente a um descentramento do enfoque do sistema literário nacional, incluindo-se novas escrituras e novas vozes com todas as implicações que abrangem essa mudança, o que imprime a necessidade de conceituar o termo literatura afrodescendente. Sendo assim, a literatura afrodescendente não pode ser compreendida como um projeto que se institua fora do contexto da literatura canônica nacional, exigindo, evidentemente, outra forma de problematização, com enfoque num sistema plural e heterogêneo engendrado dialeticamente a partir de fragmentos que o compõem em movimentos de afirmações, rupturas e ressignificações. Pensar a literatura afrodescendente no contexto escolar é situar o aluno sobre a sua história bem como seu antepassado. A nossa intenção é refletir e analisar as questões identitárias sugeridas no conto *Incidente na raiz* (2008) do escritor Luis da Silva – Cuti- em sala de aula.E ainda estimular os estudantes do ensino fundamental e médio à leitura de textos afrobrasileiros, a partir de aí fazer com que estes anunciem a construção de outra imagem de si e da sua ancestralidade.

[52] Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) atuando nas áreas de Teoria Literária, Crítica Literária, Literatura Brasileira. Atualmente é professora do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), e membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Literatura comparada (INTERLIT) e filiada a ADHILAC. É Pós-Doutoranda pela Universidade Federal do Piaui-UFPI, e desenvolve estância Pós-doutoral na Universidade de Buenos Aires (UBA) como Investigadora Visitante sob a supervisão de Dra. Marcela Croce. Email: suelopes152@hotmail.com.

Antes, contextualizamos literariamente, o autor Luis da Silva, mais conhecido por Cuti.

Sobre o autor e obra

Luis da Silva,[53] pseudônimo, Cuti, um dos mais destacados intelectuais negros contemporâneos – poeta, ficcionista, dramaturgo e ensaísta, nasceram na cidade de Ourinhos, São Paulo, em 31 de outubro de 1951. Graduou-se em Letras pela USP em 1980. É Mestre e Doutor em Letras pela UNICAMP, tendo defendido dissertação sobre a obra de Cruz e Sousa, em 1999, e tese sobre Cruz e Sousa e Lima Barreto, em 2005.

É militante da causa negra, e um dos fundadores e mantenedores da série Cadernos Negros, a qual dirigiu entre 1978 e 1993. É considerado, também, um dos fundadores da ONG Quilombhoje Literatura, além de membro atuante entre os anos de 1983 e 1994. A partir daí, exige estar sempre nas edições anuais dos Cadernos, tanto em prosa como em poesia, apenas com uma exceção no número 17, publicado em 1994, do qual, ainda, não participava. Cuti teve também desempenho relevante no Jornegro, órgão da extinta Federação das Entidades Afro-brasileiras do Estado de São Paulo. A partir de 1978, esteve entre os organizadores de várias edições do FECONEZU – Festival Comunitário Negro Zumbi – realizados no interior do Estado.

O autor inclui-se no perfil do intelectual moderno, agindo na criação, na crítica e no trabalho de movimento político-cultural junto à comunidade. Dessa forma, ganham relevância os questionamentos que faz aos conceitos de "Literatura afro-brasileira" e "Literatura afrodescendente", discutidos em palestras e artigos e reunidos no livro Literatura negro-brasileira, publicado em 2010. A militância baliza, de maneira sensível, as reflexões e a escrita do autor, como no trecho abaixo, apresentado no III Congresso de Cultura Negra das Américas, realizado na PUC São Paulo em 1982, e publicado no volume coletivo do Quilombhoje Reflexões sobre a literatura afro-brasileira:

> Blitz no sentimento do negro é uma constante. Acusado de rancor, resta a alternativa de viver acuado em si mesmo, enquanto aprende as regras da vista grossa e do escamoteamento da expressão. Na pauta do permitido todos devem se esforçar para o sustento de todas as notas de hipocrisia nas relações raciais. A bibliografia do "problema do branco"

[53] http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/212-cuti

> sobre o negro é imensa. Nela, como não podia deixar de ser, o negro é o problema. As exceções – sinal dos tempos! – estão aumentando, infelizmente, a regra, idem. Hoje há um dado considerável na transformação, a presença dos descendentes, mais visíveis, dos escravos. O texto escrito começa a trazer a marca de uma experiência de vida distinta do estabelecido. A emoção – inimiga dos pretensos intelectuais neutros – entra em campo, arrastando dores antigas e desatando silêncios enferrujados. É a poesia do negro brasileiro consciente (CUTI, 1995, p. 16).

Em outra linha de trabalho, o escritor compenetra-se em atuar no resgate da memória do movimento negro. Em 1992, trouxe a público o volume. E disse o velho militante José Correia Leite, resultado de um minucioso trabalho de pesquisa em parceria com o biografado da Frente Negra Brasileira, que fez história na década de 1930. Em seu livro Literatura negro-brasileira, Cuti, além de teorizar sobre a escrita negra e apresentar os principais grupos e autores, discorre com precisão sobre o contexto histórico do racismo no Brasil e sobre o papel da literatura no processo discriminatório:

> A luta entre escravizados e escravizadores mudou sua roupagem no biombo do século XIX para o século XX, mas prossegue com suas escaramuças, porque a ideologia de hierarquia das raças continua [...]. Com a democracia jurídica, o esforço para alterar as mentalidades encontrou grande apoio, porém as noções cristalizadas de superioridade racial mantêm-se renitentes, e os argumentos de exclusão racista persistem para impedir a partilha do poder em um país étnica e racialmente plural. E a literatura é poder, poder de convencimento, de alimentar o imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação (CUTI, 2010, p. 12).

O autor, ainda, explicita sua consciência de sujeito produtor de imagens e sentidos, sempre atento aos aspectos retóricos, ligados ao convencimento do leitor, presentes nas formulações discursivas. E deixa visível seu distanciamento dos conceitos de "arte autônoma" e/ou de "arte pela arte":

> Certa mordaça em torno da questão racial brasileira vem sendo rasgada por sucessivas gerações, mas sua fibra é forte, tecida nas instâncias do poder, e a literatura é um de seus fios que mais oferece resistência, pois, quando vibra, ainda entoa loas às ilusões de hierarquias congênitas para continuar alimentando, com seu veneno, o imaginário coletivo de todos

> os que dela se alimentam direta ou indiretamente. A literatura, pois, precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado (CUTI, 2010, p. 13).

Fonseca diz que a obra de Cuti há uma forte tendência à experimentação formal em paralelo à construção de uma literatura "fazedora de cabeça", como o próprio autor define em texto de 1986. E acrescenta:

> A escrita literária explora com maior vigor a força do significante e se preocupa com os variados efeitos de sentido que as palavras podem suscitar. Mas o questionamento das estratégias que a sociedade brasileira elabora para fortalecer – ainda que através de subterfúgios – as facetas do racismo e do preconceito percorrem seus textos, muitas vezes, procurando não abafar o excelente trabalho com a linguagem que o escritor privilegia (FONSECA, 2011, p. 12).

Em meio a essas questões, Cuti vai longe e exerce importante papel ao conjeturar sobre a própria escrita, bem como de seus companheiros de projeto estético e literário. Além de poeta, contista e dramaturgo, mostra-se um perspicaz estudioso da produção literária passada e presente. Autores como Luiz Gama, Machado de Assis, Cruz e Souza, Lima Barreto, Lino Guedes e vários dentre os contemporâneos são objeto permanente de seu olhar atento às transformações das formas literárias no Brasil e no exterior.

Cuti e a Questão da Identidade no Contexto Escolar

Entendemos que a escola é um espaço diverso por natureza. Nela, o contato com o outro é imprescindível, o que admite a edificação do saber por meio de trocas e de diálogos entre costumes, culturas e identidades diferentes. Por outro lado, esse mesmo ambiente escolar, abraça as diferenças, solidifica preconceitos e intolerâncias, demonstrados no cotidiano escolar, por meio de brincadeiras, nas piadas contra os afro-brasileiros e os homossexuais, nas rotulações discriminatórias, entre outros.

Considerando esse contexto, é oportuno ressaltar a importância da Base Nacional Comum Curricular-BNCC[54] no tocante às questões étnicorraciais enfatizados na Lei 10.690/2013 com sua inclusão, no currículo oficial. O objetivo proposto é estudar textos literários afrobrasileiros no ensino fundamental e

[54] http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/bncc-20dez-site.pdf

médio para ressemantizar a história do negro, considerando que tantos os negros quanto os outros povos, como os índios, por exemplo, são importantes no processo de formação de identidade dos alunos. Para esse artigo, selecionamos o especialmente o conto *Incidente na raiz,* que está inserido em Contos *Crespos*(2008), de Luis da Silva, Cuti, para repensar a questão da identidade negra no contexto de sala de aula e na sociedade como um todo ; e ainda discorrer sobre a trajetória de um povo que continua e está em processo de afirmação e de busca pela equidade nos mais diferentes espaços da sociedade.Trazendo a baila a questão da identidade, intencionamos estimular os estudantes à leitura de textos afrobrasileiros fazendo com que estes anuncie a construção de outra imagem de si e da comunidade afrobrasileira, diferente daquelas averiguadas em outros espaços de produção.

Sobre Identidade, recorremos a Hall (2014) que nos afirma que a sociedade influencia os sujeitos na construção de suas identidades, exigindo que eles se insiram no meio social e simultaneamente esbocem um perfil que os diferenciem dos demais sujeitos.

No período escravocrata, conforme Pereira e Queriroz (2015)[55], nos dois ciclos econômicos anteriores pelos quais o país havia passado, o negro fora o ator social subjugado que atuava no cenário da produção do açúcar e da exploração dos minerais. Na grande plantação, que iria alicerçar e construir a elite política dominante da República, o recém-liberto, acusado de mal trabalhador agrícola, sai do contexto rural a caminho dos espaços urbanos, ficando a margem da sociedade, sendo obrigado a exercer funções que não condiziam com sua ética. Às vezes, transformavam –se em pessoas de vidas suspeitas por motivo de sobrevivência, encontrando-se largados a sua própria sorte, restando-lhe apenas, muitas vezes o silenciamento.

De acordo com Lima (2016), com o processo de construção de uma identidade brasileira, a figura do negro foi sendo construída pela classe branca dominante com uma imensa gama de preconceitos. Apesar de o Brasil ter se reconhecido como mestiço, a partir da metade do século XX, e, admitindo a pluralidade étnica de sua população, isso não significou o fim do preconceito, ao contrário, acentuou-se expressivamente nessa face mestiça toda uma construção simbólica que determinava o modo com que os afrodescendentes

[55] https://jornalggn.com.br/noticia/o-negro-na-sociedade-brasileira-por-joao-baptista-borges-pereira

passaram a ser vistos. Dessa forma, os traços físicos que os diferencia da classe dominante acabaram sendo utilizados para validar o olhar discriminatório lançados sobre eles. A imagem passou a ser utilizada como um meio de explicar as opiniões e o modo com que os negros e seus descendentes eram tratados. A cor da pele, o cabelo encaracolado, o nariz achatado são traços físicos que devem dignificar o negro, porém alguns, reprimidos pela sociedade branca, acabam internalizando valores, conceitos diferenciados das suas origens. Essas e outras características podemos ver ao longo da análise do conto Incidente na raiz, objeto deste trabalho.

Sinteticamente, o conto narra a história da personagem Jussara, uma mulher que não se identifica com sua condição de "ser negra" e, por esse motivo, submete-se a vários procedimentos de natureza estética para diminuir as marcas do seu corpo que revelam o seu pertencimento a raça negra.

O conto tem inicio com a descrição que o narrador faz de Jussara:

> Jussara pensa que é branca. Nunca lhe disseram o contrário. Nem o cartório. No cabelo crespo deu um jeito. Produto químico e fim! Ficou esvoaçante e submetido diariamente a uma drástica auditoria no couro cabeludo para evitar que as raízes pusessem as manguinhas de fora. Qualquer indício, munia-se de pasta alisante, ferro e outros que tais e... (CUTI, 2008).[56]

A condição da personagem Jussara nos leva a refletir, no contexto da sala de aula, sobre o sentimento de negação de sua própria identidade. Ela não quer se reconhecer enquanto mulher negra, e a imagem que pretende para si são a que é referenciada pela classe dominante branca, considerada positiva, ou seja, seja, cabelos lisos, nariz afilado, entre outros traços que o texto aborda.Vejamos:

> Sobre a pele, naturalmente bronzeada, muito creme e pó para clarear. Lá um dia, veio alguém com a notícia de "alisamento permanente". Era passar o produto nos cabelos uma só vez e pronto, livrava-se de ficar de olho nas raízes. Um gringo qualquer inventara a tal fórmula. Cobrava caro, mas garantia o serviço. Segundo diziam, a substância alisava a nascente

[56] https://www.cuti.com.br/contoscrespos

> dos pêlos. Jussara deixou-se influenciar. Fez um sacrifício nas economias, protelou o sonho da plástica e submeteu-se. (CUTI, 2008) [57]

As temáticas do cabelo, da cor da pele, dos traços afilados do nariz, entre outras, são discutidas por vários teóricos, e um deles, Gomes (2008) nos diz que,

> O cabelo crespo, objeto de constante insatisfação, principalmente das mulheres, é também visto [...], no sentido de uma revalorização, o que não deixa de apresentar contradições e tensões próprias do processo identitário. Essa revalorização extrapola o indivíduo e atinge o grupo étnico/racial a que se pertence. Ao atingi-lo, acaba remetendo, às vezes de forma consciente e outras não, a uma ancestralidade africana recriada no Brasil (GOMES, 2008, p. 22).

Logo, afirmamos que o cabelo, é um dos principais elementos de afirmação de identidade da população negra e é, também, o símbolo representativo do desafio encarado pelos sujeitos num ambiente em que ainda perdura os modelos de beleza europeus. Ainda, segundo Gomes (2008), o ato de ir a um salão de beleza nos induz a perceber que o afrodescendente busca não só uma mudança estética. Junto a isso, existe – consciente ou inconscientemente – a tentativa de recuperação de sua autoestima, além da necessidade de reafirmação de sua subjetividade e identidade negra frente a uma sociedade que o reprime.

Proença Filho (2004) assinala que ao longo de nossa história literária, a representação do negro resultou de várias formas, sendo que grande parte era fundamentada em estereótipos de negação, e ainda, mostrando o negro como objeto e não como sujeito. Nas aulas de Literatura, as obras de autores negros, como Castro Alves, Sousândrade, Cruz e Sousa, Lima Barreto, entre outros, quando eram contemplados, os professores não traziam como temática principal a condição do negro enquanto sujeito; as obras que eram utilizadas em sala de aula eram obras que discutiam sobre personagens representantes de uma elite dominante branca. Isso, principalmente, a partir do século XIX e em diferentes variações até os dias atuais. Afirma Proença (2004) não havia um comprometimento em retratar a especificidade dos personagens negros, pelo contrário, havia mais a preocupação em influir ideologias formuladas pela

[57] https://www.cuti.com.br/contoscrespos

classe dominante. Além disso, os personagens eram retratados através do olhar do branco por meio de uma visão distanciada e dificilmente eram mostrados como elemento de enunciação.

A abordagem desse conto em sala de aula vai de encontro com as questões ligadas a ancestralidade, a identidade e a história do negro no Brasil. No conto, a identidade negra é posta em destaque por meio dos sentimentos de não identificação de Jussara com a história de seus ancestrais que podem ser verificados a seguir:

> O nariz, já não havia nenhuma esperança de eficácia no método de prendê-lo com pregador de roupa durante horas por dia. A prática materna não dera certo em sua infância. Pelo contrário, tinha-lhe provocado algumas contusões de vasos sanguíneos. Agora, já moça, suas narinas voavam mais livremente ao impulso da respiração. Detestava tirar fotografias frontais. Preferia de perfil, uma forma paliativa, enquanto sonhava e fazia economias para realizar operação plástica. E os lábios? Na tentativa de esconder-lhes a carnosidade, adquirira um cacoete – já apontado por amigos e namorados (sempre brancos) – de mantê-los dentro da boca.

Jussara, não gosta do seu nariz, nem tampouco do tamanho dos seus lábios. Prosseguindo a narrativa, percebemos um momento em que um dos desejos de Jussara pode se realizar:

> E os lábios? Na tentativa de esconder-lhe a carnosidade, adquiria um cacoete - já apontado por amigos e namorados (sempre brancos), de mantê-los dentro da boca. Sobre a pele, naturalmente bronzeada, muito creme e pó para clarear.
> Lá um dia, veio alguém com a notícia de "alisamento permanente". Era passar o produto nos cabelos uma só vez e pronto, livrava-se de ficar de olho nas raízes. Um gringo qualquer inventara tal fórmula (CUTI, 2008).[58]

Depois de ter se submetido ao alisamento, a personagem Jussara sofre graves queimaduras e vai parar no hospital onde se depara com um enfermeiro negro e crioulo, momento esse em que reflete sua condição de ser negra. Percebemos que ao se deparar com alguém de outra cor, jusssara entra num processo de reconhecimento de si e de pertencimento. O "outro", imagem

[58] https://www.cuti.com.br/contoscrespos

que se acha refletida diante de si é a resolução do preconceito que sente de si. Uma vez que Jussara se olha e se reconhece no outro, e se sente mais livre por não se deixar influenciar pela que a sociedade, elege como bonito e atual.

Essa realidade de "seguir um o padrão de beleza" que a sociedade impõe faz com que muitas alunas e alunos negros não se reconheçam como tais, e queiram adotar para si essa prática, como muitos já o fazem, pois, uma vez bonitos, são percebidos pela classe social dominante branca de forma diferente e o preconceito sobre si fica mais suavizado.

O conto de Cuti dá oportunidade de se refletir o quanto a sociedade é capaz de entusiasmar o indivíduo ao processo de desidentificação e de querer modificá-lo segundo ideais muitas vezes preconceituosos, excludentes e mantenedores de realidades que buscam diminuir os sujeitos ou negar sua natureza original.

Considerações Finais

O conto de Cuti, *Incidente na raiz* (2008) dá oportunidade de se refletir o quanto a sociedade é capaz de entusiasmar o indivíduo ao processo de desidentificação e de querer modificá-los segundo ideais muitas vezes preconceituosos, excludentes e mantenedores de realidades que buscam diminuir os sujeitos ou negar sua natureza original.

A discussão sobre pertencimento e reconhecimento se faz urgente, principalmente na escola, por meio de leituras de obras afrobrasileiras que façam com que os alunos se sintam valorizados e sintam orgulho de sua de sua ancestralidade, de sua história. A escola é um dos um dos espaços, por excelência, de disseminação do saber e aprendizagem.

Na sociedade atual, os alunos, de um modo geral, são impulsionados a seguir um padrão de beleza imposto pela sociedade, ocasionando muitas vezes um processo de desindentificação, ou seja, muitos deixam de ser eles próprios para serem outros, por não se aceitarem como são. No caso específico do negro, não é diferente, pois, a partir da história vivenciada pela personagem Jussara, notamos que a sociedade impõe ideologias sobre o valor dos sujeitos que são baseados em preconceitos e discriminações, fazendo com que os mesmos se sintam inferiorizados perante a classe dominante, obrigando-os a assumir outras identidades.

Com este estudo, nosso intento foi oportunizar uma reflexão sobre a questão da identidade por meio do conto de Cuti, *Incidente na Raiz* (1992),

sugerindo que a escola desperte no aluno, por meio de obras afrobrasileiras, o lugar de pertencimento e reconhecimento de si enquanto sujeitos.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. Base nacional comum curricular. Brasília, DF, 2016. Disponível em: < http://basenacionalcomum.mec.gov.br/#/site/inicio>. Acesso em: dez. 2016.

CUTI. Literatura negra brasileira: notas a respeito de condicionamentos. In: QUILOMBHOJE Borges, João Batista Borges Pereira. Queiroz. Luiz de. O negro na sociedade brasileira. In:< https://jornalggn.com.br/noticia/o-negro-na-sociedade-brasileira-por-joao-baptista- borges-pereira (Org.) Reflexões sobre a literatura afro-brasileira. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra Brasileira do Estado de São Paulo, 1995.

CUTI (Org.). E disse o velho militante José Correia Leite. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CUTI. Literatura negro-brasileira. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

CUTI. Incidente na Raiz. In: Contos Crespos. <https://www.cuti.com.br/contoscrespos> Acesso em 10 01/2019.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Cuti. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 3, Contemporaneidade.

GOMES,Nilma Lino. Betina. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

GOMES,Nilma Lino. Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LIMA, Maria Ismênia. Negação Identitária no conto Incidente na raiz, de Cuti(Luiz Silva).In:VI ENLIJE(2016).

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. Fundamentos pedagógicos e estrutura geral da BNCC. Brasília, DF, 2017. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=56621-bnccapresentacao-fundamentos-pedagogicos-estrutura-pdf&category_slug=janeiro-2017-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: jan. 2017.

POESIA ORAL E IDENTIDADE NEGRA – A RESISTÊNCIA NOS VERSOS DE DOMINGOS FONSECA

Marli Maria Veloso [59]
Elio Ferreira de Souza [60]

Considerações Iniciais

A discussão aqui proposta nos remete a dois embates que, de acordo com Homi Bhabha (2001), são conflitos de fronteira acerca da diferença cultural ao apresentarem possibilidades de serem "consensuais e conflituosas". O primeiro embate é concernente ao fato de que a grande maioria dos estudiosos sobre a genealogia da cantoria nega os traços de matriz africana, silencia a presença do negro e atribui a origem dessa manifestação artística à Europa, o sul da França, Espanha e Portugal ou aos aedos e rapsodos gregos. A arte da cantoria herdada de nossos ancestrais africanos foi vilipendiada em favor da memória do colonizador e negada como fruto da memória oral africana num empenho que compreende o apagamento da construção negra e o estabelecimento de uma "árvore genealógica" que traça para a cantoria uma origem europeia forjando-a como continuidade de tradições medievais.

O segundo embate diz respeito ao desprestígio relacionado à poesia oral e popular. A bibliografia sobre poesia popular nordestina tem mais trabalhos sobre a literatura de cordel do que sobre cantoria. Entretanto, nem sempre tal distinção entre os dois gêneros poéticos é levada em consideração. Costuma-se sinonimizar termos que têm cargas semânticas próprias (exemplo: *cantoria e desafio, repentista e cordelista, cordel e cantoria*, dentre outros), em consequência da devida atenção ao assunto. Ayala (1987) afirma que essa

[59] Graduada em Letras (UFPI), Especialista em Literatura Brasileira (URCA), Mestranda em Letras (UESPI). lilasveloso@yahoo.com.br

[60] Doutor em Teoria da Literatura (UFPE) e docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Email: professorelioferreira@yahoo.com.br

confusão entre a poesia cantada e a escrita ocorre, em primeiro lugar, pelo fato de que nos 1950, no intervalo das cantorias, liam-se folhetos de cordel e, em segundo lugar, porque ambos os gêneros têm a sextilha como modalidade poética mais usada. A autora assinala que muitos estudos, de forma equivocada, consideram as formas poéticas orais como parte da literatura de cordel.

Considerando as especificidades da cantoria, encontramos em Santos que,

> a palavra cantoria designa o conjunto da poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, onde a performance oral condiciona em grande parte a expressão pela instauração de uma troca frutuosa entre o cantador e o seu público (SANTOS, 2006, p. 21).

Vale ressaltar que a cantoria revela-se como uma modalidade de tradição oral na qual poesia e música estão vinculadas ao viés da cultura afro-brasileira e da ancestralidade representada pelos cantadores/ repentistas/ violeiros que desempenham uma função similar a que os griots desempenham na África, considerando que no decorrer de sua apresentação o poeta estabelece um diálogo com o público que por sua vez é impelido a participar da performance, aqui compreendida como "a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida no momento" (ZUMTHOR, 1993, p.295).

Nos estudos sobre a cantoria e a trajetória de Domingos Fonseca, percebemos a ausência da abordagem que revela a consciência que o poeta tinha de sua negritude, termo que segundo Cuti (2010, p. 103) foi "atualizado e abrasileirado à revelia de pensadores brancos influentes no Brasil, como Gilberto Freyre". Ao lado de quem, acrescentamos Câmara Cascudo e Sílvio Romero, como exemplos de teóricos que construíram um discurso, que suaviza e nega o racismo e as atrocidades cometidas, contra os africanos pelos colonos escravistas. É possível constatar nos estudos desses autores a supervalorização da cultura europeia e pouca visibilidade à cultura afrodescendente.

Essa realidade se configura como artifício de exclusão muito comum nos discursos implicados em representar ou instituir uma identidade, fato que compreendemos a partir do conceito de identidade, proposto Stuart Hall

"Trata-se de um jogo que envolve um esforço discursivo e a produção e o fechamento de fronteiras" (HALL, 2000, p. 106).

Cascudo (1984, p.188) afirma: "Não me foi possível rastrear influência negra no desafio e nos instrumentos para o canto sertanejo. Na África, o canto é sempre ritmado pela percussão". O pesquisador ignora a pluralidade cultural do continente e o fato de que para alguns grupos africanos a percussão sequer existe e o canto se faz sem acompanhamento, enquanto entre os gritos africanos é muito comum a utilização de instrumentos de cordas como a "cora" e muitos outros.

No Brasil, a literatura oral afrodescendente encontra na poesia de repentistas negros, como Inácio da Catingueira (1845-1879), Fabião das Queimadas (1848-1928) e Domingos Fonseca, traços culturais de matriz africana e afirmação da identidade negra em versos através dos quais os poetas se autoproclamam negros e sabem, conforme Lessa (1982, p.1), "tomar posição contra o preconceito racial, ao serem provocados".

Não obstante, são negadas as contribuições do cantar de Domingos Fonseca, e de tantos outros, enquanto discursos que contribuem para o fortalecimento das identidades negras da diáspora africana. No caso de Domingos Fonseca há um paradoxo, pois, o poeta chega aos nossos dias reverenciado pelos poetas repentistas, pelos amantes da cantoria e da literatura oral e ignorado pelos pesquisadores da literatura, inclusive pelos estudiosos da obra de poetas negros.

A força poética de Domingos Fonseca

Canto o Brasil que destrona
Imperadores e reis...
Três sangues em convulsão:
Índio, negro e português
...
Brasil que não volta mais
Com Mãe Preta e Pai João.
(Domingos Fonseca)

Domingos Martins da Fonseca (1913 - 1960) é um dos nomes mais representativos da cantoria no Brasil de todos os tempos. Natural da localidade Santa Luzia, município de Miguel Alves (PI), filho de Diogo Martins

da Fonseca e Agostinha Martins da Fonseca. Falece vítima de fremon, em Fortaleza (CE).

Em 16 versos, o poeta se apresenta e faz referência ao nome de poetas piauienses que lhe foram contemporâneos e autores de poesia de elevado nível estético e beleza:

Conterrâneo do Governo
Eu cheguei ao mundo aqui;
Conheci Celso Pinheiro
E Nogueira Tapety
Com Bráulio Mangabeira
No verso já me bati;
Da Costa, Félix Pacheco
Jonas da Silva e Ferry.

E, deixando o "Parnaíba",
Atravessei o "Poti";
Do outro lado mais quieto
A minha chopana ergui.
Fiz versos com Pedro Brito,
Com quem comi e bebi;
Pois o Domingos Fonseca
É filho do Piauí.

Ainda na infância, o poeta ficou órfão de pai e mãe e teve que enfrentar as agruras de criança órfã, negra e pobre do interior do país. Exerceu diversas funções: agricultor, açougueiro, guarda sanitarista. Aos 10 anos, começou a improvisar versos acompanhados de uma viola fabricada por ele mesmo. A partir de então, começa a excursionar pelos municípios do Piauí e do Maranhão. Na juventude mudou-se para Teresina onde, segundo Barreto (1991, p. 17), Domingos Fonseca "montou um pequeno bar onde vendia panelada, cachaça e tequila e cantava ao violão os sambas e canções em moda no país".

Sobre essa fase de sua vida, encontramos elementos da gênese da tradição autobiográfica, comum também entre os poetas populares, desvelada em versos e em prosa poética. Elio Ferreira enfatiza que "identidade e memória andam lado a lado, percorrem caminhos que se bifurcam na encruzilhada dos tempos presente, passado e futuro" (2004, p. 31).

Analisamos dois textos nos quais identidade e memória vão tecendo o fio condutor da narrativa e o poeta Domingos Fonseca narra as suas experiências pessoais marcadas pela orfandade precoce, como a perda dos pais aos dez anos de idade, o início da carreira de cantador também aos dez anos, revela a procura do lugar e da identidade do homem na sociedade e demonstra seu sentimento de pertencimento étnico.

No primeiro texto, escrito em versos, o relato de testemunho e a escrita autobiográfica percorrem os lugares e "entre-lugares", que traduzem o percurso e aluta árdua do poeta que se inicia na infância à tentativa de conquistar um lugar ao sol. Nesse trânsito de sofrimento e dor, o poeta negro vi juntando os fragmentos de memórias e experiências pessoais para afirmar sua identidade negra e construir lugares de pertencimento na vida presente, como homem negro e brasileiro.

O destino me deixou
Igualmente um cão no cais,
Cai no mar buscando o dono
O mar o arroja pra trás,
Ele se sente vencido
Fica uivando e não vai mais.

Cedo fiquei sem meus pais
Chorando a minha orfandade,
Cada passo em minha vida

Foi uma fatalidade,
Cada dia um desengano
Cada noite uma saudade.

Aos meus dez anos de idade
Peguei o pinho e cantei,
Descansando aos dezessete
Aos vinte e sete voltei,
Foram os anos mais tristes
Que em minha vida passei.

Cantando me acostumei
A chorar meu sofrimento,
O riso vai para os lábios
A dor para o pensamento,
E nasce a rosa do verso

No jardim do sentimento.

A voz sinistra do vento
Tem vezes que me inspira,
Como se um dedo invisível
Tocasse na minha lira,
Acompanhando os queixumes
De minha alma que suspira.

A luva que Deus atira
Nunca veio a minha mão,
E se veio desconheço
As cores dela quais são,
Se é negra vestiu minha alma
Se é branca não chegou não.

O segundo texto revela um prosador que mergulhado em suas reminiscências nos apresenta a sua infância ao lado da família e em sua terra natal. Vejamos um fragmento do texto intitulado *Um Mergulho no Passado*.

> Hoje mergulho no passado... fui encontrar-me outra vez, no lugarejo Santa Luzia, município de Miguel Alves, cidade que fica à margem direita do rio Parnaíba.
> Revivi ali, o convívio com meus entes queridos, senti-me, outra vez, dentro da casa de sapê, onde sem querer despertei para esta vida que, um dia, hei de deixá-la, também sem querer...
> Na minha ilusão, revi meu pai, ainda forte, cheio de esperanças e minha mãe em suas atividades domésticas e materiais.
> Ouvi nitidamente o estalar inquieto dos bilros das almofadas de renda de minhas irmãs.
> Ouvi também, o ranger roufenho da velha máquina de costura, na qual eram feitos os macacões e as calças curtas minhas e de meus irmãos.
> Na felicidade da minha inconsciência, trilhei, outra vez, as veredas apagadas que outrora me levaram às casas dos vizinhos com recados de meus pais ou à procura de um garoto da vizinhança, para irmos jogar pedras nos passarinhos ou tomar banho nas águas barrentas do "Parnaíba". [...]

No texto transcrito acima o autor desvela o amálgama entre a memória individual e a memória coletiva num exercício de escrevivência no qual a memória retroalimenta o passado e tenta acalentar o presente. Para Kandel

(2009, p. 24-25), "a memória é essencial não apenas para a continuidade da identidade individual, mas também para a transmissão da cultura e para evolução e continuidade das sociedades ao longo dos séculos".

Um Mergulho no Passado foi escrito quando Fonseca já havia fixado residência em Fortaleza (CE), o que ocorreu na década de 40, onde liderou a campanha para a construção da Casa do Cantador juntamente com Siqueira de Amorim. Em 1951 fundou a Associação dos Cantadores do Nordeste e tornou-se o primeiro presidente da entidade. Consciente da condição de poeta e negro, engajado nos princípios de igualdade social e racial, uniu-se a outros poetas cantadores tornando-se essencial ao processo de reconhecimento da profissão do poeta repentista (que só aconteceu em 14 de janeiro de 2010, com a aprovação da Lei 12.198, sancionada no governo do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, CLT/ 1943, art. 577, quadro de atividades) e para a construção da Casa do Cantador (que só se concretizou em 1996).

Domingos Fonseca publicou dois livros: Ecos da Juventude (1949) e Poemas e Canções (1956), ambos com edições esgotadas. Escreveu para diversos jornais como: A voz do Cantador (editado pela ACN); Correio do Ceará, no qual mantinha a coluna: Poesia Popular (com Siqueira de Amorim).

Sobre a biografia do autor, catalogamos dois livros: O Dossiê do Fonseca (1991), de Antonio Carlos Barreto; Domingos Fonseca – Imortal do Repente (2013), de Pedro Mendes Ribeiro. Na imprensa, o material sobre o autor é considerável, encontramos sua produção literária publicada em abril de 1958 na edição de número 12 da Revista Silhueta e da Revista Tuiuty, ambas publicadas em Teresina/PI. Localizamos matérias anunciando as apresentações dele em jornais como Tribuna da Imprensa (SP), Folha da Manhã (SP), O Estado de São Paulo (SP), O Diário (Ribeirão Preto), Folha da Noite (SP), A Tarde (BA), Diário de Pernambuco (PE) e Tribuna do Ceará (CE).

Na época de ouro do rádio no Brasil, Domingos Fonseca apresentou-se na Rádio Bandeirantes (SP), na Rádio Clube de Ribeirão Preto (SP) e na Rádio Nacional do Rio de Janeiro (RJ), nesta cantou ao lado do poeta alagoano Lourival Bandeira, que terminou uma estrofe dizendo:

Por intermédio da rádio
Mando lembrança aos meus pais.
Fonseca respondeu:
Dos meus não me lembro mais,
Pois sou como um passarinho,

A morte roubou meus pais,
Deixou-me implume no ninho,
O primeiro voo da vida,
Quando dei já foi sozinho.

A lírica deste poeta é notadamente autobiográfica, os relatos de experiência pessoal são eivados por episódios que marcaram sua infância, como a morte do pais, antes do autor completar dez anos de idade. Esses episódios temáticos e experiências doloridas permeiam a poética do repentista Domingos Fonseca. Acerca dessa memória traumática, Said afirma tratar-se de "uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar" (SAID, 2003, p. 46). O autor recorre à metáfora do "passarinho" para aludir a si próprio e a do "voo da vida" para referir-se à necessidade de decidir os próprios passos, de caminhar sem a orientação familiar. Fonseca usa habilmente a poeticidade das palavras e emprega rimas ricas (passarinho e ninho – substantivos, sozinho – adjetivo) para compor a estrofe. Esses recursos testemunham a consciência do poeta também quanto ao seu fazer artístico.

Na tessitura lírica o poeta fala de infância, orfandade, cidade natal, exclusão racial e amor.

Quantas terras andei sem ter uma saudade!
Trazia o inverno n'alma e vinha tão sozinho
Agora uma ilusão floriu no meu caminho,
Sinto a razão de ser que a todos persuade.

Na estrofe acima, extraída do soneto "Flor sem nome", do livro *Poemas e Canções*, de 1956 (apud Barreto, 1991, p. 41), a palavra saudade evoca o "eu lírico" permeado de nostalgia e sofrimento, revelados pela metáfora "trazia o inverno n'alma", eis que a esperança se instala quando a solidão é substituída por "uma ilusão floriu no meu caminho". Quanto ao eu lírico, Philippe Lejeune destaca:

> Por que se gosta de poemas e das canções? Sobretudo quando dizem "eu"? Porque estes, bruscamente, são a justa expressão de um sentimento que em nós procurava suas palavras e sua música próprias. Por isso os adotamos, reconhecemo-nos neles. E aquelas palavras que servem tão bem de roupagem a nossa experiência, supomos que vêm diretamente da experiência e do coração do poeta. Há o prazer da

> emoção compartilhada, o sentimento de que alguém nos compreendeu e um sinal de conivência com os que amam, citam, cantarolam as mesmas melodias que nós. (LEJEUNE, 2014, p. 109).

Domingos Fonseca consagrou-se durante o I e o II Festival Nacional de Poetas Repentistas, realizado no Teatro de Santa Isabel, em Recife (PE), em 1946 e 1948, respectivamente, organizado por Ariano Suassuna e Rogaciano Leite. Dimas Batista – o mais festejado repentista da época – numa peleja com Domingos Fonseca durante o I Festival - cantou num martelo agalopado:

Assisti à tragédia do dilúvio,
Contemplei todo incêndio de Sodoma,
Fui ministro dos Césares em Roma,
Penetrei na cratera do Vesúvio,
Comovido, senti o doce eflúvio,
Dos sermões deJesus, na Galileia,
Escavei as minas de Pompeia,
Sondei todas as grutas netuninas,
Tomei parte nas lutas herculinas,
Fui criado com leite de Amalteia.

As palmas da plateia antecipavam a vitória de Dimas, no entanto, Fonseca respondeu:

Recordo Castro Alves na versagem,
Tiradentes na sua história pública,
Lembro Deodoro na República,
E vivo Miguel Ângelo na imagem,
Imitando Oliveiros na coragem,
Ou a um Ferrabrás de Alexandria,
Comparando-me a Nero em soberbia,
E, na ciência, a Tales de Mileto,
Sou Augusto dos Anjos no soneto,
Luís Vaz de Camões na poesia.

Domingos *F*onseca conquistou o primeiro lugar entre nomes como os três irmãos Batista: Lourival, Dimas e Otacílio, além de Rogaciano Leite, dentre outros. Em 1947 o Teatro José de Alencar, em Fortaleza (CE) foi palco do I Congresso de Cantadores, no estado do Ceará, no qual Domingos Fonseca e João Siqueira Amorim conquistam o primeiro lugar no certame.

A poesia de Domingos Fonseca é multifacetada, assim como a de Inácio da Catingueira, Luiz Gama, Cruz e Sousa, Fabião das Queimadas, entre outros poetas negros. E, em todas as faces (lírica, satírica, religiosa, nacionalista, política, clássica, matuta, dentre outras) nos deparamos com um olhar crítico, produzindo na maioria das vezes e nos mais diferentes estilos e modalidades uma poesia de cunho social.

Fonseca foi um poeta politizado e comprometido com as questões sociais. Nos versos abaixo critica a "indústria da seca" cunhando esta que se tornou uma expressão recorrente no século XXI concernente a uma questão política que ainda não foi equacionada.

A pergunta de Morel
Ativou nossos ouvidos
A seca é mesmo um flagelo
Ou indústria de sabidos?
Na seca que precedeu
A ordem nada valeu,
Visto que os mais escovados
Souberam se defender
Ninguém deve enriquecer
À custa dos flagelados.

Os versos acima transcritos afirmam senso crítico e uma fina ironia, que demonstram o compromisso do poeta repentista com a realidade social do seu tempo ao satirizar o coronelismo, modelo político arcaico e violento de gestão, adotado pelos chefes políticos do Nordeste do Brasil. Esse tipo de abordagem ou engajamento literário é também peculiar ao teatro de Dias Gomes "O Bem Amado", lançado dois anos após a morte de Fonseca, em 1962. Na peça, durante campanha política, Odorico Paraguaçu adota como *slogan* a seguinte frase: "Vote em um homem sério e ganhe um cemitério".

Durante as comemorações alusivas ao centenário de Teresina, a cidade foi palco para apresentações culturais. Segundo Zózimo Tavares,

> Teresina comemorou o seu primeiro centenário, em 1952, durante dez dias. Pedro Freitas era governador e João Mendes Olímpio de Melo, o prefeito. Pobre, a cidade ainda vivia os efeitos que a desvalorização da carnaúba causaram à economia piauiense. Muitos visitantes ilustres vieram para as festividades. ... o Theatro 4 de setembro também foi remodelado para solenidades públicas...as festas da elite foram no Clube

> dos Diários, mas foram realizadas também festas populares. (Tavares, 2000, p. 70-71)

Domingos Fonseca e Siqueira de Amorim participaram das festividades. Na ocasião a produção literária de cunho nacionalista de Fonseca evocou diálogos e reivindicou seu direito, seus lugares de fala, seu pertencimento enquanto negro, brasileiro e cidadão piauiense. Isso se verifica durante sua apresentação no Teatro 4 de Setembro, em 16 de agosto de 1952, quando Fonseca declamou sua "canção do exílio":

> Ó Teresina, ó minha Terra escuta:
> Eu sofro, como tu, mil dissabores;
> Tu tens cem anos de ferrenha luta,
> Eu tenho oito de saudade e dores!
> ...
> Perdoa Terra Mater, que eu te juro
> Pela benção divina de meus pais:
> Mil anos que me sobrem no futuro,
> Não te serei ingrato jamais!...

Fonseca faz referência ao tempo que migrou do Piauí nos versos "Eu tenho oito de saudade e dores". Acerca dessa prática migratória Edward Said afirma ser "o exílio uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal" (2003, p. 50)

Durante as cantorias Domingos Fonseca ouviu em diversas ocasiões versos de conteúdos racistas dirigidos contra ele durante os desafios e pelejas com um teor que denota a imagem estereotipada que prevalecia sobre o povo negro. A exemplo disso, destacamos os seguintes: "Este moreno pelintra", "Pelo menos não dou mais o direito/ Deste negro chamar-me camarada", "Negro besta que gosta de gravata", "Este negro por lavagem de panela", "Este negro no dia que nasceu / passou o mundo três dias no escuro". Fonseca sempre assumiu a sua negritude e ergueu sua voz contra o preconceito, conforme Munanga (1988, p.) "A identidade consiste em assumir plenamente com orgulho, a condição de negro, em dizer, de cabeça erguida: sou negro" Assim o fez Domingos Fonseca em versos como os transcritos abaixo, ocasião em que Dimas Batista numa peleja quis menosprezá-lo cantando:

> Tua cor veio manchar
> Nossa raça brasileira

Fonseca respondeu de improviso:

Na Inconfidência Mineira
A falsidade quem fez?
Foi o preto João Henrique
Ou o Silvério dos Reis?
O mestiço brasileiro
Ou o branco português?

Em outra ocasião, Dimas concluiu a estrofe dizendo:

Domingos além de pobre
É tão triste a tua cor!

O poeta Domingos Fonseca então declarou sem hesitação

Falar de pobreza e cor
É um grande orgulho seu
Morra eu e morra o branco
Enterre-se o branco e eu
Que amanhã ninguém separa
O pó do branco do meu!"

Nas lutas poéticas cujas ofensas aludiam à cor, encontramos no âmago dos versos de Fonseca um olhar de dentro que redimensiona o conceito de poesia negra na diáspora em conformidade com o que nos diz Cuti

> Ainda que a dimensão da literatura negro-brasileira não se reduza à primeira pessoa do discurso ou ao "eu" lírico, são essas dimensões que primeiro traçam os caminhos de uma identidade, pois aos deslocar o foco da visão/emanação do discurso oferecem ao leitor, explicitamente, a gigantesca tarefa da e construção de um "eu" coletivo que teve a sua humanidade estilhaçada pela escravidão e pelo racismo. Por isso, dizer-se negro e posicionar-se como tal no âmbito do texto é importante no contexto da literatura brasileira. (CUTI, 2010, p.70-71)

Apesar do meio social preconceituoso e discriminatório, Fonseca fez-se respeitar subvertendo a coisificação pregada pelas teorias racistas, enfrentando e vencendo embates fundados na sua prática, memória e cultura de negro na diáspora. Segundo Munanga: "aceitando-se, o negro afirma-se cultural, moral, física e psiquicamente" (MUNANGA, 1988, p. 32)

As poesias de Fonseca trazem questões relacionadas com a segregação vivida pelo negro e a importância da luta pela conscientização de seus direitos como cidadão. Segundo Ferreira,

> o discurso do negro sobre si mesmo fundamenta uma nova visão de mundo, na medida em que tal representação valoriza o sujeito de cor e a reconquista de sua identidade racial, de sua história e herança cultural dos ancestrais africanos, aspirando ao sentimento de solidariedade espiritual entre os povos negros. (2005, p.25)

Considerações Finais

Urge estudarmos Domingos Fonseca, reconhecido e aclamado como patrono dos poetas repentistas, pela importância de sua produção literária para a compreensão da história e do conceito e fundamentos da literatura oral produzida pelos afrodescendentes no Brasil.

O estilo fonsequiano é marcado pelo vigor, criatividade e capacidade que o poeta tinha para criar versos de improviso e usá-los no combate à discriminação explícita da sociedade revelada nos versos dos poetas que lhe foram contemporâneos.

Indubitavelmente, a poesia produzida por Domingos Fonseca assinala a importância de uma produção literária imbuída da consciência de sua negritude, afirmando um olhar de dentro, a partir da experiência e subjetividade do negro nos conduz à compreensão de nós mesmos, nos fazendo refletir sobre o mundo em que vivemos através da poesia oral dos negros na diáspora.

Leonardo Boff nos faz refletir sobre o fato de que:

> Todos temos nossas raízes na África, embora a grande maioria o desconheça ou não lhe dê importância. Mas é decisivo que nos reapropriemos de nossas origens, pois elas, de um modo ou de outro, na forma de informação, estão inscritas no nosso código genético e espiritual (BOFF, 2013).

O poeta repentista Domingos Fonseca construiu versos nos quais se apropriava das suas origens e assumia a função de griot na diáspora negra por, através da oralidade, cantar e defender elementos importantes na construção da identidade e fortalecimento das tradições culturais de seu grupo étnico. No

interior de seus textos literários, orais e escritos, "percebe-se que o ponto de emanação do discurso reivindica para si a identidade com os discriminados e não com os discriminadores" (CUTI, 2010, p.63).

Referências

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*. São Paulo: Ática, 1998.

BARRETO, Antonio Carlos Barreto. *O Dossiê do Fonseca.* Teresina: ALP, 1991.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BOFF, Leonardo. *Por que no meio da dor os negros dançam, cantam e riem.* Disponível em: https://leonardoboff.wordpress.com/2013/12/12/por-que-no-meio-da-dor-os-negros-dancam-cantam-e-riem/ Acesso em: 20 out. 2017.

CASCUDO, Luís Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1984.

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra.* Tradução, introdução e notas de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda ed., 1999.

FERREIRA, Elio. Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro. In: *Concursos literários do Piauí*. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.) *Identidade e diferença.* Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

KANDEL, Eric. R. *Em busca da memória*: o nascimento de uma nova ciência da mente. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jov Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LESSA, Orígenes. Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*: usos e sentidos São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Pedro Mendes. *Domingos Fonseca – Imortal do Repente.* Teresina: Avant Garden Edições, 2013.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes*: cantoria, romanceiro e cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo - Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a literatura medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANÁLISE DA RESISTÊNCIA DOS POVOS AFRICANOS DESCRITAS NO CORDEL *A TRISTE SINA DO LADRÃO DE DIAMANTES*, DE JOÃO DA SILVA

Mikeias Cardoso dos Santos [61]
Maria do Socorro Carvalho [62]

Considerações Iniciais

O presente artigo objetiva apresentar a Literatura de cordel bem como a resistência dos povos africanos através da Literatura de cordel, trabalho este, desenvolvido em sala de aula, com jovens do ensino médio. Buscamos expor, por meio desse gênero textual, as questões relacionadas ao preconceito que o negro sofre em uma sociedade egoísta, individualista e desigual. Somos sabedores que os folhetos de cordel, em sua extensa produção literária, apresentam variadas temáticas, tendo o teor informativo e/ou de entretenimento, que prendem a atenção dos leitores e ouvintes, temáticas como: racismo, meio ambiente, saúde, política, acontecimentos históricos, religiosidade, dentre outros. Lopes (1982, p. 21/22) diz que Orígenes Lessa (1973) em seu livro *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*, em relação à temática do cordel, abre um debate acerca da classificação em Ciclos: ciclo heroico; ciclo histórico; ciclo maravilhoso; ciclo religioso e de moralidade; ciclo de amor e de fidelidade; ciclo cômico e satírico e ciclo circunstancial.

Aqui, se intenta abordar a temática étnico-racial, apresentando o negro como vítima de uma sociedade preconceituosa. O personagem sofre em uma

[61] Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Extensão – PIBEX. Discente do Centro de Estudos Superiores de Caxias da Universidade Estadual do Maranhão – CESC/UEMA e membro do Núcleo de Pesquisas em Literatura, Arte e Mídias-LAMID/CNPq-UEMA. mikeiascx@hotmail.com.

[62] Coordenadora do projeto de Extensão "*A Literatura de Cordel na escola: ler, ouvir e escrever*" e Professora Doutora no Centro de Estudos Superiores de Caxias da Universidade Estadual do Maranhão – CESC/UEMA e membro do Núcleo de Pesquisas em Literatura, Arte e Mídias-LAMID/CNPq-UEMA. socorrogringo@bol.com.br.

sociedade muito egocêntrica e direitos desiguais mediante aos chamados "brancos". Quando se fala do negro pensa-se na forma que foi tirado grosseiramente de seu lugar de origem, nos remete a uma reflexão, um pensamento sobre este assunto que é de interesse de todos. Segundo Bernd (1984, p. 11) "com a evocação das origens, dá-se o despertar; a conscientização de que 'aqueles' são seus irmãos e de que junto poderão realizar a volta ao país natal, redescobrir as raízes".

A luta que o negro trava pela busca incansável por seu lugar, por um espaço onde as desigualdades sejam menos atrozes; a luta por melhores condições de trabalho, pelo direito a uma educação de qualidade, estes são alguns exemplos da situação que os mesmos passam em busca de melhores condições de vida. Mas o problema não é exclusivo do homem negro e da mulher negra, mas de toda a sociedade, de todos os homens e mulheres.

Antes de ser tirado do seu habitat, o negro desfrutava de paz e poder no seu país africano, na sua aldeia. Era guardião de sua cultura, mas foi transformado em escravo e não podia desfrutar de paz, do convívio com o seu povo, com a sua língua, e sua cultura. Passaram a conviver com a grosseria e violência do colonizador, europeus que os mantiveram em cativeiro e transformaram em objeto de venda e lucro. Sobre a perseguição do homem branco, gerou a necessidade de lutar e de ser livre, mas, para isso, a luta foi ferrenha e muito cautelosa. Segundo Heywood (2010, p. 106).

> Várias vezes, durante o século, oficiais enviados de Portugal tentaram desassociar-se dessa comunidade angolana – africanos, afro-lusitanos e europeus e condenavam suas práticas culturais. De fato, alguns tentavam insistir, embora sem muito sucesso, uma nova política cultural, impondo padrões metropolitanos na população para demonstrar que acreditavam ser hábitos mais "civilizados" (...)

A Literatura de Cordel: Contexto Histórico

A Literatura de cordel desde do século XV existem relatos do surgimento dessa modalidade de expressão. O continente Europeu, alguns países apresentam-se no surgimento dessa poesia. São países como: Alemanha, Holanda, Espanha e Portugal. Eram folhetos de cordel com páginas de 16 ou 36, nessas pequenas páginas retratavam histórias e fatos que prendiam os seus leitores e ouvintes, impressos em tipografias, com narrações em versos capazes de movimentar o mundo, com seus escritos. No Brasil a sua

ascensão se deu no século XVII, nas feiras, praças, fazendas e por onde a aglomeração de pessoas era grande. Sendo essa influência de Portugal. Isso aconteceu por causa do processo migratório que no qual contribuiu para a entrada dessa literatura, e as condições do povo, ainda semi- analfabetos ou analfabetos, e ainda um Brasil rural.

A Literatura de Cordel é originária de Portugal e reporta-se ao romanceiro português, como diz Daus (1982, p. 11): "Veio também para o Brasil em grande escala a literatura popular da Península Ibérica, em geral oralmente, em forma de canções, romances e contos, mas em alguns casos transmitida também através de livros populares portugueses [...] e folhetos". Somente nos séculos XVI e XVII é feita a divulgação dos folhetos de cordel. Segundo histórias de pessoas, a venda era feita por pessoas cegas, que comercializam os folhetos nos lugares de maior movimentação de clientes, a exemplo disso: nas praças, feiras, romarias onde fazia a sua exposição dos livretos por meio de um cordel ou barbante. A sua exposição chamava a atenção das pessoas que se deslumbravam pelas histórias abordadas nos livretos.

O cordel apresenta características que servem como suporte ou recurso para ajudar a contar melhor as histórias descritas nos cordéis, bem como na sua comercialização. Pode-se dizer que a Xilogravura é uma dessas riquezas que ilustra a capa do folheto. A exemplo disso, temos um dos grandes xilógrafos ou xilogravadores e cordelista ainda em atividade que é José Francisco Borges, mais conhecido como J. Borges, residente em Bezerros-PE. Segundo o pesquisador Jeová Franklin:

> A valorização acadêmica da gravura popular criou, entre os intelectuais, a lenda da fidelidade entre os dois meios expressivos da cultura do povo: a literatura de cordel e a xilogravura. Ela vinha se mantendo como verdade absoluta. Por essa verdade, as outras formas de ilustração, como o desenho, a fotografia e os cartões postais eram considerados fuga ao comportamento padrão (...) (apud. HAURÉLIO, 2013, p. 83).

Faz parte da cultura nordestina a arte das Xilogravuras são ilustrações populares criadas com o uso de talhadas de madeira e com o auxílio de produtos de carpintaria, são realizados belos trabalhos, muito cortejada na região Nordeste e parceira da Literatura de Cordel, que por volta do final do século XIX passa a ser usada na fabricação das capas dos folhetos. Contudo, para Ribamar Lopes (1982) o cordel começou a expandir-se e ser divulgado com o uso de pequenas tipografias nas cidades do interior, através das

mesmas eram realizados os trabalhos de edição do folheto para então serem difundidas nas feiras livres, nos mercados e estações ferroviárias.

No continente Europeu, mais precisamente em Portugal, em tempos vividos, pelo baixo custo, o produto barato passou a lido e ouvido como um recurso jornalístico, ou seja, as camadas da população menos favorecidas utilizavam, as pessoas adquiriam os cordéis para ficarem informadas dos fatos e acontecimentos, o que era noticia virava cordel na época e outra modalidade eram, também, cordéis divertidos e romances apaixonantes. Os leitores e ouvintes viajavam pelo entretenimento oferecido pelas histórias engraçadas e comprometidas com o cotidiano das pessoas.

A Literatura de Cordel recebeu várias denominações, a partir de sua origem, como por exemplo: em Portugal era chamada de *Folhas volantes, Folhas soltas*; na Espanha *Pliegos sueltos*. Na América do Sul: no México, na Argentina, na Nicarágua e no Peru há o *Corrido*, que em geral se divide em dois grupos: os romances tradicionais com temas universais de amor e morte, classificados em profanos, religiosos e infantis; e os *Corridos nacionales*, com assuntos patrióticos e políticos, estes últimos são os menos cantados. (conf.: PROENÇA, 1986, p. 29).

No Brasil, o cordel chegou através dos colonizadores lusos, em "manuscritos". E nos fins do século XIX aparecem as pequenas tipografias, e o cordel se estabeleceu, sobretudo, no Nordeste. Um aspecto particular e primeiro do cordel é ter surgido da oralidade, daí o aparecimento da figura do repentista, com a criação de versos instantaneamente cantados, mediante uma plateia. Os cantadores sempre se apresentam cantando em dupla, e abordam questões do cotidiano voltadas para as problemáticas familiares, religiosas, questões morais, econômicas e políticas.

O Cordel preocupa-se de forma peculiar com cultura regional: com os problemas sociais das cidades e do campo. Segundo Lessa (1973) as criações artísticas de ordem popular, pelo improviso da imaginação, pela delicadeza da sensibilidade, pelo poder de observação, pela força de expressão, pela intuição poética, pelo sentido de crítica, de protesto e de luta social que muitas vezes apresentam estão a exigir a atenção dos estudiosos. Atualmente temos visto no mundo acadêmico pessoas interessadas a valorização da literatura popular que é o cordel.

A literatura de cordel apresenta no seu acervo literário os mais variados assuntos, e narram as histórias de romance, as aventuras de cangaceiros que

lutaram pelo seu espaço na sociedade, os acontecimentos marcantes como denúncia de políticos corruptos e assuntos de interesse do cotidiano na tentativa de convencer a atenção e melhor vender seu trabalho. A declamação em voz alta do cordel contribui para a venda do livreto. A estrutura da poesia, não era preocupação dos poetas repentistas, os mais antigos não se importavam com a métrica dos versos. Sua produção literária era baseada na rima e voltada para a cadência do canto, no repente. Alguns versos alongam-se outros são mais breves.

O cordelista Paraibano Leandro Gomes de Barros é considerado pela crítica como o pai do cordel. Tem-se notícia ele iniciou a escrever no ano de 1893, outros defendem que tenham sido outros poetas como Silvino Pirauá de Lima, mas na verdade o cordel passa a se popularizar no início do Século XX. As primeiras maquinarias de tipografias se encontravam no Recife e logo surgiram outras na Paraíba, na capital e em Guarabira. João Melquíades da Silva, de Bananeiras, é considerado com um dos pioneiros poetas populares a publicar na tipografia popular Editor, em João Pessoa. (LOPES, 1982).

Resistência dos Povos Africanos Descritas no Cordel

O intuito nesse item é apresentar uma pesquisa voltada para a leitura de um folheto de cordel. Pesquisa de cunho analítico, mostrando a luta e a resistência que um personagem Isidoro, mestiço que sofre a crueldade do poder do patrão, sendo descrita no folheto *A triste sina do ladrão de diamantes, de João da Silva.* O homem busca o reconhecimento de seus direitos e luta pela liberdade, por libertar-se do seu opressor que o obriga a trabalhar em péssimas condições e a viver aprisionado pelo resto da vida. Como se pode ver nesse fragmento retirado do folheto:

Isidoro era um mestiço
Com uma índia mestiça
Filho de um africano
Ao crescer criou um plano
De fugir da escravidão
De um sistema tirano. (p. 9)

Um dia com uma lima
Ele serrou as correntes
Enganou a sentinela
E fugiu ligeiramente

Isto mostra que escravos
Eram muito inteligentes. (p. 10)

O que se pode apreciar é uma apresentação, característica da poesia de cordel, em forma de sextilha, que segundo Ribeiro (1977, p. 18):

> A sextilha, apesar de ser verso mais fácil, é, entretanto, o que oferece maiores oportunidades para o poeta externar as belezas que repousam no mais íntimo da alma. Todo violeiro inicia a carreira, cantando sextilha, para depois percorrer os meandros do repente, e chegar aos gêneros difíceis, como, por exemplo, o galope, o martelo.

A poesia é um vasto terreno de interpretações e estudos. Acontece com essa. Além de trabalhar a forma, tem a temática instigante, que gera um debate muito atual. O poeta inicia com a apresentação do personagem, no momento que Isidoro crescia, o seu sonho de libertação se aproximava, vivia em um sistema opressor que o obrigava a submissão de trabalhos forçados. O modo de viver, acorrentado pelo corpo, mas, provido de inteligência, cria meios de conseguir se "libertar", mas por pouco tempo. Os versos acima confirmam o que era explorado, maltratado com as correntes, pois o aprisionamento do homem pode gerar traumas e sentimento de inferioridade. Sobre isso Franz Fanon (2008, p. 59) diz:

> O problema é saber se é possível ao negro superar seu sentimento de inferioridade, expulsar de sua vida o caráter compulsivo, tão semelhante ao comportamento fóbico. No negro existe uma exacerbação afetiva, uma raiva em se sentir pequeno, uma incapacidade de qualquer comunhão que o confina em um isolamento intolerável.

Observa-se que nesta de citação de Fanon, sobre como o negro se sente inferior, pelo sistema que o aprisiona, a se sentir pequeno diante das situações, e o isolamento que afeta a sua vida, em se sentir menosprezado. O poema mostra a esperteza que o Isidoro tinha de lutar pela sua libertação, desde que se achou ameaçado, subordinado, sonhava um dia acontecer algo que fizesse o seu sonho se concretizar, da tão esperada liberdade, mostrando ainda os sofrimentos que o mesmo passava na sua vida.

Quando se fala do negro, pensa-se de imediato nos tempos da colonização do nosso país. Sabe-se, também que aconteceu o processo de miscigenação com várias etnias, a exemplo do negro que veio do continente

africano e o índio que já habitava em terras brasileiras, do negro com o branco, no decorrer de sua formação e até o presente momento. Na senzala, o negro sempre foi tido como um ser inferior, sem alma, um mostro e escravizado pelos seus chamados "senhores", pois acreditamos que ninguém é do nosso de si, mas alguns senhores afirmavam que os negros tinham que se submeterem as condições que lhe eram impostas, como se pode ver:

> Na verdade, o negro foi trazido para preencher o papel de força de trabalho compulsório numa estrutura que se organizava em função disso. A grande lavoura colonial não se preocupava em prover o sustento dos produtores, mas em produzir para o mercado. Dessa forma, a "racionalidade" e a eficiência de sua organização só podiam ser avaliadas na medida em que atingissem esses objetivos para os quais o escravo era fundamental (PINSKY, 1998, p. 21).

Entrelaçando a citação com o cordel, o personagem também tinha este papel somente de cumprir as ordens que o seu senhor lhe solicitava, sem reclamar, caso reclamasse ele sofreria as sanções impostas pelo sistema da época, como: ser chicoteado em praça pública, ir para o tronco, para a cafua, afim de ser exemplo aos demais que pensassem em fazer a tentativa de fugir, ser preso e até morto se tentasse fugir de seu senhor. Abaixo fragmentos que comprovam a resistência que o negro Isidoro carrega em suas veias.

Os índios donos da terra
e depois os africanos
Ficaram escravizados
Dos brancos com os seus planos
E ainda hoje o povo
Vive em muitos enganos. (p.13)

Pois Isidoro fez medo
Aos ricos ao intendente
Por que se todos os escravos
Serrassem suas correntes
Por certo o Brasil iria
Para a mão daquela gente. (p.14)

Segundo Brookshaw (1983, p. 12) "o negro, mesmo antes de ter sido escravizado, tinha um defeito que serviu como justificativa para a sua escravatura, e esse defeito era a sua cor". Defendiam essa afirmação como

forma de camuflar o preconceito velado existente pela sociedade preconceituosa. Para ser apreciada só a cor branca e o negro sendo escravizado e acatar o que os seus senhores propusessem, só tinha que aceitar e nada mais. Para os negros se sentirem a salvos, quando fugiam de seus donos, se instalavam nos chamados Quilombos. Freitas (1982, p.34) diz que "...O quilombo dos negros brasileiros, por seu lado, foi um baluarte na luta e resistência contra a escravidão...". Esse local foi de grande valia para que os negros lutassem pelas melhorias da classe, que não possuía direitos, somente deveres.

A origem da palavra Quilombo, segundo Freitas (1982, p. 75) é:

> Quilombo se origina de kilombo, que em língua quimbunda significa povoação ou arraial. Os nossos negros teriam, pois, recriado em terras brasileiras um tipo de organização social existente em Angola. A teoria se ampara ainda em fontes históricas, essas impressionam ainda mais que as linguísticas. Para compreendê-lo, impõe reconstituir ligeiramente a história da origem e formação dos quilombos angolanos.

O quilombo foi durante alguns tempos abrigo para os negros, embora não representasse aqui no Brasil o seu paraíso, foi válido fundá-los para os resguardarem nas fugas. Isidoro enfrenta pelo seu povo negro, as piores atrocidades, espancamento e tiros até a morte. Os escravos tinham vida e mortes solitárias, pois o mais triste é que os seus companheiros não apareceram para ajudá-lo, ficaram com receios de levarem o mesmo destino de Isidoro que foi a morte tão prematura, por um herói que lutou incansavelmente pelos negros, que nem ao menos lutam junto com ele pela libertação dos escravos, das mãos dos seus senhores. Como está expresso nas estrofes:

Bateram nele de novo
Ele ficou desmaiado
Nenhum companheiro por perto
Pois tinha tudo arribado
ISIDORO como CRISTO
Ficou só abandonado. (p. 20)

É melhor morrer lutando
Do que morrer amarrado
Lutem pelo que é nosso

O nosso torrão amado
O sangue de meus avós
No meu sangue está honrado. (p. 21)

A morte de Isidoro não representa neste caso uma coisa ruim, pois ele mesmo diz "É melhor morrer lutando" (p. 21). E como forma de resistência a sua morte não deve ser um fim, mas o início da luta, como diz "Lutem pelo que é nosso" (p. 21). A influência da luta do personagem é uma questão da identidade do negro. As pretensões, o sofrimento, vem de um só motivo: a inferioridade expressa pelas condições como foram trazidos do seu país de origem. Mediante isso se apresenta o cenário social, como uma questão a ser analisada, pois passou ao logo do tempo por um processo de aculturação de ideias, reflexos dos moldes europeus, que impuseram o modo de pensamento, de se vestir. Essa multiplicação da representação cultural expressa na sociedade, a identidade do negro está perdendo a sua essência, pessoas são preconceituosas com aqueles que são os nossos irmãos e que tem o mesmo direito do branco, pardo, amarelo, cafuso, mulato, índio. A cor não define o caráter do outro e também representa quem é melhor ou menor em uma sociedade.

> A identidade torna-se uma "celebração móvel", formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. (...) à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis (apud. PICCOLO; SILVA, 2016, p. 20).

O preconceito é uma atitude de desconhecimento de direitos e de valores. Todos os escravizados, num país escravagista, hoje são temas de debates e tentativas de solucionar os erros da história. E a literatura de cordel não deixou de lado nenhum acontecimento importante, pois são temas comentados e discutidos pelo povo, pelos pesquisadores, por esse gênero textual muito difundido nos dias atuais. Essa temática é levada para a sala de aula, afirmando os discentes, que os mesmos não podem menosprezar o próximo, por causa de sua cor ou algum traço diferente. O massacre sofrido por Isidoro e seu povo, decorreu-se do fato de ter chegado ao nível de conhecimento histórico, de conscientização, como dizem os versos "Luto pelo que é nosso", "O diamante é do Brasil" (p. 19). Esse reconhecimento, por parte

de um escrevo, representava um grande perigo para a burguesia. Mas o poeta João Francisco da Silva consegui fazer um poema engajado com a luta social.

Considerações Finais

O presente estudo não se encerra aqui, algumas considerações finais sobre o Projeto de Extensão. No decorrer da execução do trabalho pensou-se que os alunos iriam se encantar, no primeiro momento, com a literatura de cordel, então se ganharia a confiança dos jovens alunos do 1º ano do ensino médio, do Centro de Ensino Cônego Aderson Guimarães Júnior em Caxias-MA, para sentirem vontade de conhecer e ler. Por isso, a cada aula proposta era realizado o empréstimo de folhetos de cordel aos discentes, por que o tempo na escola para leitura é muito pouco e optou-se por esse viés, auxiliá-los pela prática leitora e do ato de escrever. O aluno se propôs a realizarem as leituras e a cada aula ministrada acontecia o mesmo. Com essa prática de empréstimo de cordéis, os alunos se mostraram motivados pela leitura. O cordel em estudo, *A triste sina do ladrão de diamantes,* de João Francisco da Silva, foi um dos que emocionou e motivou a escrita aos alunos do projeto.

Em sala de aula o material teórico proposto e os folhetos despertou-os para escolherem as temáticas conhecidas por eles, e necessárias de debates que são os temas: meio ambiente, saúde pública e racismo, esta prática é feita para desenvolver nos alunos a prática da escrita, que é uma das exigências do referido projeto o ato de escrever, como base nas informações do material teórico e leitura dos folhetos. Os discentes produziram os folhetos de cordel. Os alunos no processo de escrita estão recebendo auxílio no sentido de correção dos erros ortográficos, concordância, acentuação das palavras, e dando sugestões aos mesmos, tirando dúvidas acerca da produção.

Os escritos são recolhidos em sala de aula, feita a correção no quadro da sala de aula, despois o processo de reescritas das produções pelos alunos, para observarem os acertos e erros para serem escritos novamente pelos discentes, com o objetivo de estes tomarem conhecimento dos déficits para correção das falhas na escrita, assunto preocupante aos alunos de Ensino Médio, que tem problemas no ato de escrever, por não terem o hábito da leitura.

Dessa forma, o cordel funcionou e funciona ainda como recurso motivador na formação de leitores e ouvintes e também futuros escritores.

Esse gênero textual, poético, prosaico e dramático, funciona como letramento literário e sensibilizador de múltiplos saberes.

Este projeto tem o intuito de preservar a cultura popular nordestina que é a Literatura de Cordel, e que os índices de leitura dos discentes venham a ser melhorados, com isso irá refletir na escrita. No decorrer do plano de trabalho já é previsto incutir nos alunos a importância de valorizar a cultura agora e para as futuras gerações.

Referências Bibliográficas

ABREU, M. *"Quem não lê e não escreve, da vida pouco desfruta, porém..."* IN.: BARZOTTO, V. H. (Org.) *Estado de Leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.

BERND, Zilá. *A Questão da negritude.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

CURRAN, M. *História do Brasil em cordel.* São Paulo: EDUSP, 2001.

DAUS, R. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste.* Trad. De Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREITAS, Décio. *Escravos e senhores-de-escravos.* Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Loureço de Brindes, Caxias do Sul, Universidade Caxias do Sul. 1977.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel***:** leitores e ouvintes. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

HAURÉLIO, M. *Literatura de cordel: do* sertão à sala de aula. São Paulo: Paulus, 2013.

HEYWOOD, Linda M. *Diáspora Negra no Brasil*. Trad. Ingrid de Castro Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson e Vera Lúcia Benedito. Rev. Oswaldo Faustino. 1 .ed., 2ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2010.

LESSA, O. *Getúlio Vargas na literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1973.

LOPES, José de Ribamar (Org.) *Literatura de Cordel:* antologia. Fortaleza: BNB, 1982.

PROENÇA, M.C. *Literatura Popular em verso:* antologia. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1986.

PICCOLO, Mônica; SILVA, Fábio Henrique Monteiro. (Org.) *Memórias em Disputa: Literatura, Narrativa e (Re)Conhecimento.* São Luís: Coletânea PPGHEN Vol I, 2016.

PINSKY, Jaime. *A Escravidão no Brasil*. 16 ed. São Paulo: Contexto, 1998.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os Africanos no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Madras, 2008.

SILVA, João Francisco da. *A triste sina do ladrão de diamantes*. Rio de Janeiro: Vozes toda, s/d.

"O QUE VOCÊ ACHA DESSA PESSOA?": O USO DA LITERATURA INFANTIL NO PROCESSO DE (RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE CRIANÇAS NEGRAS

Missilene Maria Silva Costa[63]
Denise Botelho[64]

Introdução

O presente trabalho é o recorte de uma pesquisa cujo o título foi "Literatura infantil afro-brasileira: possibilidades e contribuições na (re) construção da identidade de crianças negras" finalizada no ano de 2016 e que teve como objetivo geral identificar práticas pedagógicas que contribuam para a (re) construção da identidade de crianças negras a partir do uso da literatura infantil afro-brasileira. Nesse sentido, o objetivo desse recorte da pesquisa foi Verificar a partir de imagens de pessoas famosas negras e não negras, na brincadeira "O que você acha dessa pessoa?" quais características eram atribuídas a cada imagem, a fim de obter um diagnóstico sobre racismo em uma turma do 2° ano do ensino fundamental I da Rede de Ensino Municipal do Recife-PE.

A educação para as relações étnico-raciais é uma importante conquista do Movimento Negro e intelectuais que defendem uma educação de qualidade e inclusiva para os negros no Brasil. A partir da histórica resistência dos

[63] COSTA, Mestranda no Programa de Pós-graduação em Educação, Culturas e Identidades da Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE e Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ. Licenciada em Pedagogia pela UFRPE, membro do Grupo de Pesquisas em Educação, Raça, Gênero e Sexualidades – GEPERGES Audre Lorde/UFRPE. E-mail missilenecosta@gmail.com

[64] BOTELHO, Professora Dra. Adjunta do Departamento de Educação da Universidade Federal Rural Pernambuco – UFRPE, Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades – PPGECI- UFRPE- FUNDAJ e Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação, Raça, Gênero e Sexualidades GEPERGES Audre Lorde/UFRPE. E-mail mulhernegra@gmail.com

Movimentos Sociais, mais especificamente do Movimento Negro no Brasil que sempre lutou por seus direitos e por uma educação de qualidade (BOTELHO, 2016), foi conquistada também a Lei 10.639/2003 e em seguida a Lei 11.645/2008 que alteraram a Lei nº 9.394/1996 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional-LDB. A primeira incluindo a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana nas escolas públicas e privadas, a segunda incluindo também os estudos Indígenas.

Infelizmente, a sociedade brasileira ainda vive o mito da democracia racial, muitas pessoas acreditam que negros e brancos vivem em harmonia e com direitos iguais. Esse pensamento dificulta práticas pedagógicas para a Educação das Relações Étnico-raciais valorativas das identidades negras, pois também é perpetuado pela escola e educadoras (es), assim, dificulta a efetivação da Lei 10.639/2003 e consequentemente há violação do direito dos educandos de conhecerem as histórias e contribuições do povo negro para a formação social, cultural, política e econômica do Brasil, como também, omite a forma como o poder hegemônico do estado oprime e estrutura o racismo na sociedade.

> Para que a escola consiga avançar na relação entre saberes escolares/realidade social/diversidade étnico-cultural é preciso que os(as) educadores(as) compreendam que o processo educacional também é formado por dimensões como a ética, as diferentes identidades, a diversidade, a sexualidade, a cultura, as relações raciais, entre outras (GOMES, 2001, p. 147).

O conhecimento desses fatos históricos permite que as/os educandas/os negras/os construam pensamento crítico e autonomia, permite que conheçam as diversidades étnica culturais e (re)construam suas identidades e autoestima. Consideramos a literatura infantil afro-brasileira um importante meio de linguagem que colabora para o processo de aprendizagens. Nos textos literários dos livros infantis afro-brasileiros as(os) educadoras(es) encontraram a diversidade étnica e cultural para as leituras deleites, alfabetização e letramento, valorização das culturas, da autoestima e (re) construção das identidades de crianças negras.

Literatura infantil afro-brasileira e crianças negras

Segundo Souza (2010), a literatura sempre existiu mesmo antes da invenção dos códigos escritos, com o uso da oralidade para uma comunicação de ensinamentos para os povos de várias culturas, por exemplo: os griot.

> Literatura é, antes de tudo, engenharia de palavras. É por meio da palavra oral ou escrita que ela se realiza. Seu campo é vasto e ela nasceu da necessidade de os homens, desde as origens, registrarem e compartilharem suas experiências, fantasias e, mais do que isso, valores e ensinamentos, transmitindo-os para as gerações vindouras (SOUZA, 2010, p. 9)

A autora ainda afirma que, crianças ou adultos tem suas preferências de literatura, e cada obra desperta interesse tanto no adulto quanto na criança. "E a obra, seja qual for a intenção que animou o escritor, se reunir os componentes históricos, estéticos e pedagógicos que costuram as grandes obras, encontrará destino certo nas mãos de quem dela se agradou, adulto ou criança" (SOUZA, 2010, p. 17). Nesse sentido, a literatura infantil que são disponibilizadas nas escolas devem contemplar as diferentes identidades étnicas, além disso, a escola deve considerar que, ter acesso as diferentes literaturas é um direito da criança. Nelly Novaes Coelho (2012) diz que a literatura infantil é importante pois

> De maneira lúdica, fácil e subliminar, ela atua sobre os pequenos leitores, levando-os a perceber e a interrogar a si mesmos e ao mundo que os rodeia, orientando seus interesses, suas aspirações, sua necessidade de autoafirmação, ao lhes propor objetivos, ideais ou formas possíveis (ou desejáveis) de participação no mundo que os rodeia (COELHO, 2012, p. 129)

Acreditamos que a literatura não deve ser utilizada nas escolas apenas com fins didáticos, devendo ser explorada a imaginação, a forma lúdica com que as crianças interagem com a literatura, com a leitura, com o espaço de leitura, seus personagens, seus cenários e o que as crianças acrescentam na história que ouvem ou leem. A literatura infantil está nas escolas, há uma variedade significante, há projetos de leituras, semana da literatura etc. Mas, a literatura infantil afro-brasileira ainda é pouco explorada nas práticas

pedagógicas de algumas escolas que visitamos no município da cidade do Recife.

A literatura infantil afro-brasileira e africana além de possuírem uma rica contribuição para o processo de autoafirmação de identidade das crianças negras, também podem promover sonhos e fantasias e inquietações sobre as relações sociais, raciais e de poder, nas crianças. Nesses textos estão animais falantes, histórias onde os personagens negros são protagonistas, tem autonomia e beleza, retrata a história de lutas e resistência do povo negro, suas culturas e valorização dos povos. A literatura infantil quando surgiu, a criança negra não tinha acesso a essa valorização de sua identidade étnica nos livros infantis. Nesse sentido, consideramos importante destacar que reconhecemos a importante contribuição dos autores e autoras que fizeram surgir a literatura para crianças, que escreveram para crianças, mas, fazemos aqui uma crítica, por muitos anos essa literatura foi pensada para a criança burguesa, poucos se preocuparam com as crianças negras e indígenas.

Segundo Pereira e Peixoto (2010), a literatura infanto juvenil surgiu nos fins do século XIX e início do século XX com fins didáticos, com referências na Europa e com características moralizante/catequizantes de crianças e jovens. O negro quando surgiu na literatura foi de forma pejorativa, estereotipada e discriminada, é nesse sentido que Andrade afirma: "a introjeção desse passado fragmenta negativamente a identidade da criança negra" (ANDRADE, 2005, p. 120). O movimento negro intensificou críticas aos livros didáticos e paradidáticos que reproduziam a imagem do negro estereotipada e do negro na condição de subalterno, servindo aos brancos, devemos ao movimento negro as mudanças alcançadas nesse sentido. E o que seria literatura afro-brasileira?

De acordo com Duarte (2007) e Souza (2014), a literatura afro-brasileira é um conceito em construção. Zilá Bernd (1988), em seu livro *Introdução à literatura Negra* destaca a frase de Franz Fanon "foi o branco que criou o negro", ela diz que partindo do pressuposto de que concordamos com essa afirmação, os autores ao se declararem negros, evidenciam o contrato que os brancos estabeleceram nessa classificação, no entanto, a autora ressalta que:

> O fato de assumirem essa nomeação, conscientemente, pode ser interpretado como um sinal de que os negros estão querendo criar a si mesmos e que uma das etapas deste processo seria justamente a de particularizar sua escritura, dando-lhe feição própria (BERND, 1988, p. 21).

Ainda sobre o conceito de literatura negra Zilá Bernd diz que "Não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciador que se quer negro" (BERND, 1988, p. 22). Ou seja, que anuncie o negro, sua cultura e história de forma que as crianças, jovens e adultos negros e não negros possam sentir-se parte dessa história e não excluídos como por muitos anos foram. Consideramos importante enfatizar que a literatura negra, a literatura infantil afro-brasileira surge como forma de resistência, de resgate da história, dos mitos, valores africanos e afro-brasileiros silenciados pela grande influência da cultura europeia no Brasil.

Caminhos Metodológicos

A pesquisa foi qualitativa com observação participante. Realizamos um estudo de caso com os/as colaboradores/as da pesquisa que foram crianças do 2º ano do ensino fundamental I e a docente dessa turma em uma escola Municipal da cidade do Recife – PE. Nesse sentido, o objetivo desse recorte da pesquisa foi Verificar a partir de imagens de pessoas famosas negras e não negras, na brincadeira "O que você acha dessa pessoa?" quais características eram atribuídas a cada imagem, a fim de obter um diagnóstico sobre racismo. No nosso estudo de caso utilizamos imagens, fotografamos e fizemos áudios, além de registros no quadro sobre as respostas dos alunos/as. A partir da observação participante identificamos comentários racistas sobre as imagens de pessoas negras e comentários que reforçavam a introjeção de um modelo de beleza eurocêntrica mais valorizadas. Nesse sentido, promovemos uma oficina de literatura infantil para os/as alunos/as da pesquisa oportunizando um conhecimento sobre autoras/es e personalidades negras a fim de desconstruir os estereótipos e preconceitos. Identificamos um discurso positivo em relação a pessoas negras após leitura de obras e biografia de alguns autores/ras.

"Brincadeira: O que você acha dessa pessoa?"

Nesta etapa objetivamos identificar a representação social do negro na visão dos alunos/as, quais as qualidades ou características eram atribuídas à pessoa negra e à pessoa branca. Assim, é possível obter um diagnóstico da turma do 2º ano sobre o racismo e estereótipos atribuídos à pessoa negra. Dessa forma, poderemos indicar e planejar ações pedagógicas a partir da

realidade da turma e da escola pesquisada, incentivando uma reavaliação do PPP para inclusão efetiva de uma educação antirracista apoiada na lei Nº 10.639/2003 e orientada pela Diretrizes Curriculares para Educação das Relações Étnicos raciais.

Utilizamos para essa etapa da pesquisa um gravador, o quadro branco, piloto e as imagens: Mulher branca, menina branca, mulher negra, menina negra, homem branco, menino branco, homem negro, menino negro e a imagem de zumbi dos palmares. A pergunta chave para essa etapa foi: O que você acha dessa pessoa da foto?

Iniciamos escondendo as imagens e informando que seria uma "brincadeira", cada vez que mostrássemos a imagem de uma pessoa eles deveriam falar tudo o que acham dessa pessoa. As imagens eram de pessoas negras e brancas, crianças e adultos conhecidas por serem atrizes, atores/escritor, jornalistas, do sexo masculinos e feminino, as imagens foram numeradas de 1 a 9 no quadro e à medida que mostrávamos cada imagem e as crianças iam falando, anotávamos o que elas falavam sobre a pessoa no quadro, no espaço que correspondia a numeração de cada imagem, essa atividade também foi gravada para que não perdêssemos as falas dos alunos/as. Para melhor visualização das respostas, fizemos um quadro que mostra as respostas dos/as alunos/as.

Quadro 4: Síntese das respostas das/os alunos/as

<table>
<tr><th>Mulher Branca</th><th>Mulher Negra</th><th>Homem Branco</th><th>Homem Negro</th><th>Zumbi dos Palmares</th></tr>
<tr><td>Bonita</td><td>Feia</td><td>Lindo</td><td>Feio</td><td>Feio, olhos</td></tr>
<tr><td>Alegre</td><td>Cabelo feio</td><td>Feio (meninos)</td><td>Cara feia</td><td>Cabelo feio</td></tr>
<tr><td>Cabelo bonito</td><td>Sorridente</td><td>Gato olhos bonitos</td><td>Brinco feio</td><td>Macumbeiro</td></tr>
<tr><td>Rosto bonito</td><td>Cabelo lindo</td><td>Cabelo lindo</td><td>Macumbeiro</td><td>Estranho
Parece o diabo</td></tr>
<tr><td>Feliz</td><td>Bonita</td><td>Rosto lindo</td><td>Fedorento</td><td>Tudo feio</td></tr>
<tr><td rowspan="4"></td><td>Alegre</td><td rowspan="4">Sorridente</td><td>Porque ele
É preto
é macumbeiro</td><td>Horrível</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Rosto lindo</td><td>Dentes feios</td><td>Feito por Deus
E isso é o que
Importa
(resposta de
Uma única
aluna)</td></tr>
<tr><td>Orelhas feias</td><td>Parece um
Macaco</td></tr>
<tr><td>Bonito</td><td>Macumbeiro
Que não gosta</td></tr>
</table>

				De escovar os Dentes
			"Um negro Sujo Desse!"	Parece um Satanás
			Mister Brau	
Menina branca	**Menina negra**	**Menino branco**	**Menino negro**	
Maria Joaquina	Linda	Lindo	Feio	
Cabelo bonito	Feia	Legal	Chorão	
Chata	Cabelo Feio	Rico e chato	Bonzinho	
Terror	Rosto feio	Tem dinheiro	Rico	
		Tudo bonito	Cabelo bonito	

Essa "brincadeira" retrata a visão desses alunos/as sobre as representações sociais da pessoa negra em nossa sociedade, "A representação social é um fenômeno cognitivo" (DUARTE, 2015, p. 178). Ainda de acordo com Duarte (2015), Henri Tajfel produziu conceitos sobre a categorização social e discriminação racial e destaca que

> Um ato individual de categorização do ambiente social em grupos sociais distintos – em "nós" e "eles" - pode ser uma condição suficiente para a apropriação, no comportamento do indivíduo, de certas formas de favoritismo grupal e discriminação contra outros grupos (DUARTE, apud, TAJFEL, BILLIG et. al., 1971).

Analisando as respostas dos alunos/as podemos perceber que a mulher negra recebeu estereótipos sociais negativos logo que foi mostrada a imagem, pois foi identificada como feia e cabelo feio, só depois disso, recebeu atributos como: sorridente, cabelo lindo, bonita, alegre e rosto lindo. Ao contrário disso, a mulher branca de imediato recebeu atributos positivos e nenhum negativo.

Com relação à menina negra e menina branca os alunos/as atribuíram à menina negra a palavra "linda" e em seguida seguiram com estereótipos como: feia, cabelo feio, rosto feio. A menina branca recebeu atributos com relação a personagem que protagonizou numa novela nacional, as crianças a identificaram imediatamente pelo nome da personagem, atribuíram beleza ao cabelo e em seguida a classificaram como chata e terror pois a personagem da criança branca tinha essas características na telenovela. Consideramos importante destacar que a menina negra também é atriz de uma telenovela da mesma emissora, os alunos/as a identificaram de imediato e sua personagem tinha um papel de destaque. Mesmo assim, a ela não foram atribuídos

predicados positivos como beleza ou elogios para com seu corpo, cabelo e rosto.

No momento das imagens do homem negro (Lázaro Ramos) e homem branco (Bruno Gagliasso) foi possível perceber a disparidade de atributos negativos ao homem negro em comparação ao homem branco que só recebeu um "feio" por parte de alguns meninos. Embora o homem negro tenha sido reconhecido como ator de telenovela, ainda assim, recebeu estereótipos sociais muito fortes, destacando feiura com relação aos dentes, brinco, rosto, orelhas e inclusive ao cheiro sendo classificado como "negro sujo" e "fedorento", sendo rejeitado no aspecto da beleza, inteligência e etc. Muitos alunos/as associaram negativamente a cor da pele do homem negro como "preto macumbeiro" referindo-se ao suposto pertencimento desse homem às religiões de matriz africanas.

Já em relação às imagens do menino negro e menino branco a situação não foi muito diferente. O menino branco recebeu atributos positivos associados à beleza como os seguintes elogios: "lindo", "tudo lindo" e "legal", em seguida são atribuídas características ao personagem que ele representa na telenovela como "rico e chato", "tem dinheiro". O menino negro de imediato recebe atributos negativos a sua beleza: "feio", em seguida percebemos que os alunos atribuem características como "chorão", "rico" e "cabelo bonito" a partir do personagem que o menino representa na telenovela.

A última imagem que apresentamos para os alunos/as foi a imagem de Zumbi dos Palmares, escolhemos essa imagem e deixado-a por último pois a escola tem o nome de um líder quilombola, quisemos identificar o conhecimento dos alunos sobre Zumbi dos Palmares. Ao virem a imagem as crianças gritaram muito, falavam aos gritos, todos os estereótipos que jamais pensamos ouvir em um só momento sobre uma pessoa negra, foi um dos momentos mais dolorosos e difíceis da pesquisa, mas era preciso prosseguir, e assim o fizemos. Com exceção de uma aluna que falou a respeito da imagem "foi feito por Deus e é isso que importa" após perceber os coleguinhas falarem muitas palavras de desvalorização da imagem de zumbi dos palmares, todos os outros alunos/as gritavam atributos de beleza estereotipados como: "feio", "olhos feios", "cabelo feio", "tudo feio", "parece um macaco", "estranho parece o diabo", "horrível", "parece satanás" e mais uma vez associam a imagem do homem negro às religiões de matriz africana de forma pejorativa: "macumbeiro" e "macumbeiro que não gosta de escovar os dentes". A partir

dessa última fala é possível perceber que algumas crianças associam o homem negro a sujeira, que não tem cuidados com a higiene pessoal.

Não obstante, "O aluno negro é conduzido a negar a identidade de seu povo de origem, em favor da identidade do "outro" - branco – apresentado como superior" (BOTELHO, 1999, p. 35). Diante dessa "brincadeira", foi possível identificar que esses alunos do 2º ano C do ensino fundamental I, maioria negros/as, não percebem o negro (a) de forma positiva na sociedade, mesmo quando esses ocupam um lugar de visibilidade através da mídia televisiva, essas crianças são vítimas que reproduzem as fortes raízes do racismo brasileiro negado a partir da alegação de que vivemos em uma democracia racial brasileira (mito), além disso, negam sua própria identidade, suas raízes e mesmo negros não se identificam com seu grupo étnico.

> Os efeitos da prática racista são tão perversos que, muitas vezes, o próprio negro é levado a desejar, a invejar, a introjetar e projetar uma identificação com o padrão hegemônico branco, negando a história do seu grupo étnico-racial e dos seus antepassados. Esse é um dos mecanismos por meio do qual a violência racista se manifesta (GOMES, 2001, p. 93)

Relacionando a "brincadeira" realizada com a turma do 2º ano a partir da pergunta: O que você acha dessa pessoa da foto? A partir das falas dos alunos com relação às imagens de pessoas negras e a pergunta que fizemos a gestora se ela já presenciou discriminação racial ou preconceito na comunidade escolar e ela afirmou que: "(...) não, as crianças aqui sabem respeitar as diferenças, se aconteceu foi tão insignificante que não foi para chamar atenção (...)" e a fala da vice gestora que afirmou "não". Identificamos uma contradição nos discursos dos sujeitos, supõe-se que da mesma forma que a partir de uma brincadeira os alunos/as externalizaram suas opiniões sobre à pessoa negra, possivelmente em um momento de conflito, dentro da escola entre alunos, isso ainda não teria ocorrido?

A professora dos alunos do 2º ano, após terminar a brincadeira demostrou um certo incômodo, nervosismo e preocupação com as respostas dos alunos. A mesma informou que já trabalhou sobre Zumbi dos Palmares e afirmou "não sei porque eles esquecem, mas falamos sobre Zumbi". Talvez essa ação tenha alertado a professora sobre a necessidade de práticas mais frequentes sobre a educação das relações étnico raciais. A mesma manifestou desejo de fazer atividades com a temática. Ainda surpresa com a forma que os

alunos falaram, a professora falou "Você viu Zumbi dos Palmares? Logo ele que é dessa cor "negro" foi quem mais xingou!" (o nome do aluno é fictício atribuímos esse nome pois ele foi quem mais ficou eufórico com a brincadeira e que também é o mesmo aluno que nomeamos na atividade de autorretrato)

Mais uma vez, alertamos a urgência de planejamento e ações para efetivação da Lei Nº 10.639/2003, mas sobretudo, alertamos que é necessário reconhecer que a escola contribui para a perpetuação do racismo e preconceito quando se omite diante de um problema extremamente sério que atinge crianças e jovens. Esses por sua vez, internalizam a imagem negativa do negro e negam sua identidade étnico-racial. A literatura infantil afro-brasileira como já afirmamos proporciona diversos diálogos e conhecimento sobre os povos africanos e afro-brasileiros.

> A literatura africana e afro-brasileira pode ser utilizada como uma proposta didática que possibilitem a construção afirmativa da identidade racial, uma vez que os mesmos discutem aspectos culturais e históricos do continente africano e do Brasil e fomentam o pensar criticamente sobre a diversidade de realidades que permeiam nosso cotidiano (GUIMARÃES, DANTAS, MOURA, 2013, p. 158)

"De modo silencioso ocorrem situações, no espaço escolar, que podem influenciar a socialização das crianças, mostrando-lhes diferentes lugares para pessoas brancas e negras" (CAVALLEIRO, 2010, p. 83). Nesse momento da "brincadeira" em que as crianças brancas e negras atribuíram características para pessoas brancas e negras prevalecendo estereótipos às pessoas negras, os alunos/as negras internalizam essas características negativas colocando-se numa posição inferior e de subalternidade e as crianças não negras reforçam sua falsa superioridade com relação às pessoas negras.

Oficina de literatura infantil: Reapresentando Lazaro Ramos e Zumbi dos Palmares

Para a oficina de literatura infantil realizada no 2º ano com 18 alunos, objetivamos inicialmente identificar as preferências de leitura dos alunos e oportunizar aos alunos/as contato com livros de literatura infantil afro-brasileira. No entanto, após a atividade da "brincadeira – O que você acha dessa pessoa?". Identificamos que a imagem do homem negro, principalmente Zumbi dos Palmares e Lázaro Ramos, foi a mais estereotipada, dessa forma,

para este momento, objetivamos também valorizar a identidade negra a partir do uso da literatura infantil.

Para a realização da oficina, levamos uma mala com 42 livros com literatura infantil e literatura infantil afro-brasileira. Em seguida perguntamos aos alunos o que poderia ter na mala, e várias respostas surgiram "Presentes", "doces", "brinquedos" e então falaram "livros". Abrimos a mala e espalhamos os livros em um pano no chão da sala, cada aluno/a foi convidado a escolher o livro que quisesse para olhar, ler, e apresentar para a turma se desejasse.

A partir da oficina foi notória a preferência dos alunos pelos contos de fadas, principalmente entre as meninas, que espontaneamente apresentaram o livro que escolheram e disseram gostar mais de contos de fadas. Quando perguntamos para uma aluna: Que livro você escolheu? A aluna respondeu: "A bela adormecida", e por que você escolheu esse livro? "Porque ela é bonita", e o que você acha bonito nela? - "O cabelo, os olhos, o vestido". Perguntamos para outra aluna: Que livro você escolheu? - "A bela e a fera", e por que você escolheu esse livro? - "Porque eu gostei dela, ela é bonita" e o que você acha bonito nela? - "Tudo".

A preferência das crianças pelos contos de fadas, pelas princesas, príncipes, reis e rainhas é consequência da oferta quase que constante dessas narrativas literárias que atingem a subjetividade das crianças provocando desejos de estarem inseridas em um modelo eurocêntrico. As crianças negras são induzidas através da utilização dos contos de fadas na escola e dos discursos racistas no ambiente escolar e com reforço das mídias e até dos familiares, a desejarem um cabelo loiro, pele clara, desejando ser e estar na condição da criança não negra. A preferência pelos contos de fadas na escola indica também, a falta de práticas pedagógicas com os livros de literatura infantil afro-brasileira, esse não conhecimento de histórias africanas, contos, lendas e histórias afro-brasileira infantis desfavorece a (re) construção da identidade de crianças negras.

> A literatura africana e afro-brasileira vem contrapor a hegemonia dos contos de fadas, a medida que apresentam personagens negras e negros, para além dos safares, tribos e turbantes coloridos, mas como sujeitos históricos participantes ativos e orgulhosos de sua cultura e do seu pertencimento racial (GUIMARÃES, DANTAS, MOURA, 2010, p. 158)

Um aluno que na pesquisa demos o nome de "Zumbi dos Palmares" escolheu espontaneamente o livro *Um Guerreiro Chamado Zumbi* - Zeneide Silva e ilustração de José Luiz. Perguntamos: O que você achou desse livro? "eu queria ser como ele", se você quiser pode apresentar o livro para a turma, "eu não sei ler muito não", mas você pode falar o que você entendeu na história. "eu vou falar! Esse livro fala de Zumbi dos Palmares, ele é guerreiro e muito forte, ele é bom e eu gostei do livro". Para nós pesquisadoras a apresentação desse livro pelo aluno "Zumbi dos Palmares" foi muito importante. Primeiro porque o menino afirmou gostar da história, segundo porque esse mesmo menino foi quem mais estereotipou a imagem de Zumbi dos Palmares na brincadeira com as imagens. Dessa forma, tanto ele, quanto a turma tiveram e oportunidade de conhecer um pouco da história de Zumbi dos Palmares através da história do livro e desconstruir a imagem negativa explanada na "brincadeira: O que você acha dessa pessoa? "

> O trabalho com a literatura africana e afro-brasileira permite também o contato com literaturas desconhecidas ou marginalizadas pela escola; a valorização desta cultura apresenta a África como um continente multicultural e permite a construção de imagens positivas de negras e negros, rompendo assim coma imagem do negro aculturado, vítima da destruição pelos brancos, dos seus valores culturais e mostrando o negro como sujeito histórico, inserido em estratégias de poder, afirmação política e reformulação positiva de sua identidade (GUIMARÃES, DANTAS, MOURA, 2010, p. 159)

Ainda nesse momento da oficina escolhemos uma rima intitulada "Herói" do livro: Caderno de Rimas do João – Lázaro Ramos e ilustração de Maurício Negro –, escrevemos no quadro e os alunos/as copiaram no caderno, ao terminarem perguntamos se alguém da turma gostaria de ler, uma aluna leu e em seguida perguntamos o que eles/as acharam da rima. Responderam aleatoriamente: "eu gostei tia", "é muito legal", "no outro ano (passado) eu assisti ao filme de Kiriku, ele é muito engraçado e esperto", outro aluno falou – "eu conheço Kiriku, eu assisti, ele é um herói".

Em seguida, mostramos aos alunos/as o livro de onde retiramos a rima, apresentamos a capa e nenhum comentário foi feito sobre a imagem do menino negro da capa, perguntamos: Vocês sabem quem escreveu esse livro? os alunos/as responderam que não. Daí pegamos a imagem de Lázaro Ramos, da "brincadeira: O que você acha dessa pessoa?", e viramos mostrando aos

alunos/as, a reação foram bem diferentes das do momento da brincadeira. Alguns alunos comentaram: - "foi ele tia?", "ele é Mister Brau da televisão". Respondemos que sim, mostramos o livro, falamos que Lázaro Ramos é ator de filmes, novelas, teatro, minisséries, escritor, diretor, apresentador, que já recebeu mais de 40 prêmios por atuações e é embaixador do UNICEF desde 2009 (Lemos a Bibliografia disponibilizada no final do livro Rimas do João).

"O silêncio que atravessa os conflitos étnicos na sociedade, é o mesmo que sustenta o preconceito e a discriminação no interior da escola" (CAVALLEIRO, 2010, p. 83). A partir da oficina de literatura infantil, tivemos a oportunidade de vivenciar junto com os alunos/as, momentos de leitura deleite, conhecimento histórico e a valorização da identidade negra. O uso da literatura infantil afro-brasileira oferece possibilidades e contribuições para a (re) construção da identidade de crianças.

Considerações

Nas intervenções da pesquisa com os alunos/as foi possível compreender no primeiro momento o desconhecimento sobre a história e cultura afro-brasileira e africana e a necessidade de ações nesse sentido. Observamos ainda o desejo de muitos alunos/as, negros/as em pertencer a povos brancos, mesmo identificando-se negro/a no autorretrato. Esse desejo não é absurdo considerando o lugar que a escola e a sociedade oferecem à pessoa negra, ao negro/a ainda é negado as melhores oportunidades de emprego e tem suas imagens estereotipadas em vários contextos sociais, esse lugar, que as crianças percebem os fazem inconscientemente reproduzir o preconceito racial e negar sua identidade e pertencimento étnico.

Podemos compreender que as crianças não negras continuam reproduzindo o racismo e preconceito com um falso entendimento de superioridade. A falta de práticas com a literatura infantil, que é um caminho que leva as crianças a desenvolverem a imaginação, emoções e sentimentos de forma prazerosa e significativa, não favorece que elas desenvolvam elementos necessários para seu bom convívio com as diferenças.

A efetivação dessa lei está condicionada ao posicionamento político da gestão, coordenação, educadoras e educadores, dos funcionários da escola, da comunidade onde a escola está inserida. A partir de um projeto político pedagógico democrático que vá além do currículo, que atenda as necessidades dos alunos e alunas da comunidade, que respeite sua autonomia, seu

conhecimento de mundo, que possa desconstruir estereótipos, preconceitos e o racismo. Que possa construir o imaginário do amor, da ética, da espiritualidade, da natureza, do respeito e da diferença com positividade para a riqueza da diversidade étnico-racial do nosso país.

Referências

ANDRADE, Inaldete Pinheiro de. *Racismo e antirracismo na literatura infantojuvenil.* - Recife: Etnia Produção Editorial, 2001.

BOTELHO, Denise. Educar para a Igualdade Racial nas Escolas. In _____. Educar para a igualdade racial nas escolas. Recife. MXM Gráfica & Editora, 2016.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BRASIL, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Brasília. 2005. 236 p. (Coleção Educação para Todos).

BRASIL. Ministério da Educação/Secad. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica. 2004.

COELHO, Nely Novaes. *O conto de Fadas: Símbolos – Mitos – Arquétipos*. 4. ed. - São Paulo: Paulinas, 2012, - (Coleção re-significando linguagens).

FERREIRA, Hugo Monteiro. *A literatura na sala de aula: uma alternativa de ensino transdisciplinar.* Tese doutorado em Educação. Universidade Federal Rio grade do Norte, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção leitura).

GOMES, Nilma Lino. Educação Cidadã, Etnia e Raça: O Trato Pedagógico da Diversidade. In: Racismo e Anti-racismo na educação: repensando nossa escola. CAVALLEIRO, Eliane (org.). - São Paulo: Selo Negro, 2001.

GUIMARÃES, Eduardo da Silva, DANTAS, Rejane Maria, MOURA, Deyse Cabral. Literatura africana e afro-brasileira na educação infantil: reflexões sobre a construção da identidade racial das crianças negras. In: Educação e Relações Raciais em Escolas Públicas: O que indicam as pesquisas?, MOURA, Deyse Cabral (org.). - Recife: ed: Universitária da UFPE, 2013.

A VINGANÇA DE CLARA DOS ANJOS: REPRESENTAÇÃO E DIÁLOGO ENTRE ESMERALDA RIBEIRO E LIMA BARRETO

Mônica Cardoso Silva [65]

Introdução

A literatura comparada é uma tarefa investigativa, utilizada na confrontação literária de duas ou mais obras, em uma visão ampla, ela se torna um campo vasto, que investiga a trajetória de um determinado autor, ou de certa obra, os mitos e motivos, referências e influências e o sistema de estruturação das obras. Ela se torna um método de excelência na perspectiva da crítica textual, não considerando as obras no seu valor original, mas principalmente às transformações, que cada autor contribui para a história da literatura.

Pretendemos com este trabalho verificar como acontece o diálogo entre as duas obras já citadas tendo em vista a época em que foram escritas, o gênero, a postura dos narradores e da protagonista em cada uma. Recorrendo a Pageaux (2011) este diálogo será analisado levando em conta as divergências de pontos de vista:

> [...] o diálogo, igualmente, é um termo capital em literatura comparada. O diálogo é, portanto e simultaneamente, a convergência de dois espíritos e sua necessária divergência. O diálogo simboliza uma outra forma de espírito profundamente comparatista: a via da conciliação, primeiro passo rumo à síntese (PAGEAUX, 2011, p. 21).

[65] Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Linha de pesquisa: Literatura memória e gênero. Contato: monicaisame@gmail.com

Para o comparativista, as análises intertextuais são apenas um passo, dessa forma, ao lermos um texto, lemos por meio dele, o gênero a que pertence suas características, sua cultura e os textos que o autor leu.

Tendo em vista que a literatura comparada pode ser metaforizada como uma caçada de indícios, influências, diferenças, afinidades naturais ou movidas por condicionamentos de época ou de gêneros e que não se dedica prioritariamente a "comparação", atividade que comungam inúmeras outras ciências ou método de pesquisa. Concordamos então com Pageaux (2011):

> [...] a literatura comparada nada compara. O comparatista estabelece relações, estuda permutas, reflete sobre os diálogos entre literaturas e entre culturas. Ora, na base dessas práticas, destaca-se um elemento essencial: a diferença- ou, com mais propriedade, o fato diferenciador (PAGEAUX, 2011, p. 19).

É nesta perspectiva e também levando em conta os tipos de relações transtextuais assim denominadas por Genette (2010) que os textos aqui analisados se fazem presente um dentro do outro, em uma relação intertextual ou hipertextual declarados por meio de índices paratextuais dialogando mundos e culturas diferentes.

Nesse estudo traremos ainda uma verificação da representação da mulher negra no conto *Guarde Segredo* de Esmeralda Ribeiro em constante diálogo do referido texto com Clara dos Anjos, personagem do romance escrito por Lima Barreto.

Clara e Esmeralda

Concluído em 1922, ano da morte de Lima Barreto, o romance *Clara dos Anjos* é uma denúncia áspera do preconceito racial e social, vivenciado por uma jovem mulher do subúrbio carioca.

O texto de Lima Barreto se enquadra no Realismo-naturalismo, que tanto influenciou o autor na composição de *Clara dos Anjos*, esta escola literária, definida assim por aspectos meramente didáticos, é cientificista e determinista, considerando que as ações humanas são produtos de leis naturais: do meio, das características hereditárias e do momento histórico.

A obra, *Clara dos Anjos*, expõe o papel feminino e os preconceitos que a mulher sofria naquela época, início do século XX, como a submissão, o

abandono, a violência e o constrangimento público. Lima Barreto retratou a mulher negra num momento em que casar era necessário e feito como moeda de troca para ela, percebe-se que a sociedade patriarcal retratada oprimia a mulher, definindo o lugar que ela devia ocupar na sociedade fluminense no início do século XX.

Guarde segredo, obra de Esmeralda Ribeiro, foi publicada pela primeira vez, no ano de 1991, não sendo possível determinar com precisão o tempo da narrativa, graças à ausência de marcas temporais no texto. No entanto, tendo em vista a época de sua publicação e os costumes nele descritos, pode-se situá-la entre fins da década de 80 e início da década de 90.

No que diz respeito ao conteúdo, as obras trazem manifestações distintas. Lima Barreto relata a estória de uma pobre mulata, filha de um carteiro de subúrbio, que apesar das cautelas excessivas da família, é iludida, seduzida e, como tantas outras, desprezada, enfim, por um rapaz de condição social menos humilde do que a sua. O romancista faz de sua personagem uma figura apagada, como se nela quisesse resumir a fatalidade que persegue tantas criaturas de sua casta.

Em *Guarde segredo*, Martins informa-nos que "nesse conto, uma jovem mulata narra numa carta a uma amiga as peripécias de seu pretenso desaparecimento, após matar Cassi Jones, seu namorado" (2002: 221). Esse assassinato é motivado pela traição da personagem em questão e pela humilhação que sofreu às mãos da progenitora de Cassi por conta do racismo.

Podemos observar também a distinção do tipo de narrador. Em Lima Barreto temos um narrador em terceira pessoa, onisciente, que emite sua opinião acerca dos acontecimentos e/ou comportamentos das personagens, seja através de pausas na narrativa, seja através da fala de alguns personagens. Contudo, o que predomina são os pensamentos e as ideias do autor, portanto, uma visão masculina acerca de problemas que concernem à mulher.

Esmeralda Ribeiro emprega uma narradora em primeira pessoa dando a palavra à mulher, para que possa manifestar de viva voz seus pensamentos, suas inquietações e vivências. Isso acontece mesmo quando a escritora incorpora algumas de suas ideias à fala da personagem, trata-se de uma visão feminina acerca de problemas que atingem as mulheres. Ela fala, portanto, de experiência própria, pois como mulher está sujeita aos mesmos problemas enfrentados pela protagonista.

Percebemos que numa dialética constante os textos se entrecruzam em vários momentos onde observamos que o de Lima Barreto funciona como hipotexto para Esmeralda Ribeiro que traz em sua narrativa elementos representativos com um novo formato e significação para o contexto em que se insere.

Por Uma Identidade Feminina e Negra

Ao pensar na construção de uma identidade negra na Literatura é preciso considerar o texto como um veículo de luta contra o racismo no qual para Cuti (2010):

> O discurso da literatura negra seria, assim, o discurso da identidade, o discurso que almeja precipuamente a desconstrução e reconstrução identitárias dentro desse sistema de significações, colocando como ponto fulcral o equacionamento da noção de identidade nacional homogênea e uniforme. (Cuti, 2010, p. 89)

E ainda:

> "[...] os temas derivados do enfrentamento do racismo são muito importantes para a literatura negro-brasileira, pois constituem reações internas de forte carga emocional capazes de dinamizar a linguagem rumo a uma identidade no sofrimento e na vontade de mudança" (Cuti, 2010, p. 93 - 94).

Tanto a obra literária *Clara dos Anjos* e o conto *Guarde Segredo,* quanto o estudo de Fanon (2008) confirma o preconceito racial que marca a vida dos negros, reforçando a ideia de que "brancos não se casam com uma mulher negra" (Fanon, 2008, p.58). "Você é a quinta negra que meu filho deflorou e também não vai ficar com ele" (Ribeiro, 2017, p. 63) é o discurso da mãe de Cassi Jones julgando-se superior a menina negra.

As ações se desenvolvem em ambas as obras no espaço urbano do subúrbio carioca Clara é a menina negra, submissa, seduzida pelo namorado branco, mau-caráter, que a engana, a desonra e a abandona e é humilhada pela mãe de Cassi tanto no romance de Barreto como no conto de Ribeiro. A construção de identidade feminina negra considerando as diferenças e diversidades que marcam a realidade da mulher negra como valores positivos

de consciência e desejo de transformação da realidade é mais marcante no conto de Esmeralda Ribeiro.

Em Lima Barreto há sim uma problematização da questão do preconceito sob a perspectiva étnica, porém não considerando as questões do gênero e também desconsiderando o desejo e transformação da realidade tal como vemos nos trechos:

> Dona Margarida, sem hesitação, contou o que havia. A mãe de Cassi, depois de ouví-la, pensou um pouco e disse com ar um tanto irônico:
> - Que é que a senhora quer que eu faça?
> Até ali, Clara não dissera palavra; e Dona Salustiana, mesmo antes de saber que aquela moça era mais uma vítima da libidinagem do filho, quase não a olhava; e, se o fazia, era com evidente desdém. A moça foi notando isso e encheu-se de raiva, de rancor por aquela humilhação por que passava, além de tudo que sofria e havia ainda de sofrer. (Barreto, 1998, p. 75)

Só no final do romance de Lima Barreto é que a protagonista, Clara começa a tomar consciência de sua condição social como mulher negra, que vive no subúrbio a mercê de uma sociedade preconceituosa e excludente.

> Ao ouvir a pergunta de Dona Salustiana, Clara, não se pôde conter e respondeu como fora de si:
> - Que se case comigo.
> Dona Salustiana ficou lívida; a intervenção da mulatinha a exasperou. Olhou-a cheia de malvadez e indignação, demorando o olhar propositadamente. Por fim, expectorou:
> - Que é que você diz sua negra?
> Dona Margarida, não dando tempo a que Clara repelisse o insulto, imediatamente, erguendo a voz, falou com energia sobranceira:
> - Clara tem razão. O que ela pede é justo; e fique a senhora sabendo que nós aqui estamos para pedir justiça e não para ouvir desaforos. (Barreto, 1998, p. 75)

A Clara submissa de Lima Barreto segue pensando em tudo o que acontecera, porém sem reação nenhuma:

> Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente

> nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu algoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos. (Barreto, 1998, p.76).

Ao chegar em casa a protagonista, num surto de consciência se dá por vencida:

> [...] Chegaram em casa; Joaquim ainda não tinha vindo. Dona Margarida relatou a entrevista, por entre o choro e os soluços da filha e da mãe.
> Num dado momento, Clara ergueu-se da cadeira em que se sentara e abraçou muito fortemente sua mãe, dizendo, com um grande acento de desespero:
> - Mamãe! Mamãe!
> - Que é minha filha?
> - Nós não somos nada nesta vida. (Barreto, 1998, p. 77).

Esmeralda Ribeiro recria uma Clara diferente, embora não explicite o nome da personagem em momento algum, é a relação intertextual colocada por Genett (2010) com o romance de Lima Barreto, assim como a recuperação da imagem do próprio autor afro-brasileiro que remete a identificação com a personagem do romance.

A Clara de Ribeiro pensa, reage, tem sua individualidade, constrói uma identidade composta de diferentes identidades, é negra, é mulher, é suburbana, é pós-moderna.

No conto *Guarde Segredo* Esmeralda Ribeiro transforma a personagem Clara dos Anjos de Lima Barreto em sujeito do conflito dramático, indo da condição de caricatura, personagem plana estereotipada por convenções sociais pré-estabelecidas socialmente pela escravidão e as desigualdades, como retrata o romance de Lima Barreto, para uma mulher emancipada, que toma decisões e surpreende pela resistência as humilhações e preconceitos. A fala da avó da protagonista do conto de Esmeralda traduz essa necessidade de emancipação: "Nós não devemos aceitar o destino com resignação" (Ribeiro, 2017, p. 67).

Em *Guarde Segredo* a mulher negra ganha voz, Esmeralda Ribeiro abre um espaço para discussão das relações étnicas e de gênero, permitindo a construção de uma identidade compósita, rizoma de Glissant (2005, p.76) "a noção de identidade se realiza em torno das tramas da Relação que compreende o outro como inferência" e ainda Zinani (2006, p. 19) defende que

a questão da identidade não é mais um elemento fixo devido à fragmentação do indivíduo, não podendo, portanto, corresponder ao conjunto de características de um sujeito.

> Quando voltava para casa de vovó, fui interpelada por uma senhora gorda. Parecia muito com Cassi Jones. Ela cruzou o meu caminho e ficou ara em minha frente. Insultou-me tanto!... Disse coisas horríveis do tipo: "você é a quinta negra que meu filho deflorou e também não vai ficar com ele. Nesse exato momento ele está com outra garota" além de outros absurdos cuspiu em mim e eu também cuspi nela. Odiei aquela mulher e seu querido filho. (Ribeiro, 2017, p.68)

Devolver os insultos, não aceitar o desprezo da sociedade, representada em Lima Barreto pela mulher branca e seu filho, mostra a necessidade de superação de um sentimento de inferioridade do negro, principalmente da mulher negra, sentimento que culturalmente e historicamente lhe foi imposto.

Em *Guarde segredo,* Clara não se contenta apenas em devolver o desaforo à mãe de Cassi Jones, ela quer mais, ela quer se vingar de uma vez por todas daqueles malfeitores que a fizeram passar por tanta humilhação.

> [...] Procurei, igual uma louca, o desgraçado. Encontrei-os na saleta de um hotelzinho. Ela fugiu, mas ele não teve tempo de reagir. Foram tantas facadas!... Parei quando caiu nos meus pés. (Ribeiro, 2017, p. 67)

Ao chegar em casa Clara ainda em devaneio com tudo que tinha acontecido descobre que os passos misteriosos que costumava ouvir e as batidas da máquina de datilografar eram o próprio Lima Barreto que retorna em Esmeralda Ribeiro para, de certa forma, também se vingar, refazendo o final da sua história supondo que época em que escreveu o romance *Clara dos Anjos* não o pudesse em virtude do tipo de sociedade vigente na época.

> - Você matou Cassi Jones? – ele interrompeu o meu devaneio. - Matei – respondi.
> - Como soube disso?
> - Bravo! Esse era o outro final que eu queria para o cafajeste do Cassi Jones. (Ribeiro, 2017, p. 68)

Neste trecho temos o próprio Lima Barreto que se transfigura no texto de Esmeralda Ribeiro reivindicando um final a altura de Cassi Jones.

Assassinar Cassi é uma explosão da raça, um grito de basta de humilhações e parece representar a libertação de Clara nas duas obras.

Considerações Finais

Levando as características da literatura comparada e a transcendência textual em que um texto pode sempre ler outro, e assim por diante, até o fim dos textos bem como questão da representação feminina, temos em Lima Barreto uma representação de construção masculina, como homem ele não possui a condição do pertencimento para falar da mulher, dessa maneira, o que se tem é o universo feminino, a mulher negra sob o ponto de vista de um homem afrodescendente, mais especificamente, uma mulata por um mulato. O autor conhece de dentro o preconceito racial, dá conta da questão étnica como percebemos na leitura do romance, mas não pode falar de dentro em relação ao gênero já que em sua obra, a mulher é objeto de uma escrita e não o sujeito dela.

Para Esmeralda a condição de mulher negra possibilita a construção da identidade feminina de dentro das relações de gênero e etnia. Isso permite a autora negra emancipar Clara, dando-lhe uma individualidade, construindo uma identidade composta de diferentes identidades, como negra, mulher, suburbana e pós-moderna.

Referências

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos.* 12 ed. São Paulo: Ática, 1998.

CUTI, (Luiz Silva). *Literatura Negro-Brasileira.* São Paulo: Selo Negro, 2010.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras brancas.* (Trad. Renato da Silveira) Salvador: EDUFBA, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpesto: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por: Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes, Miriam Vieira. Belo Horizonte, MG: edições Viva Voz, 2010

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade.* (Trad. Enilce Albergaria Rocha) Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2005.

MARTINS, Leda. "Arabescos do corpo feminino". Gênero e representação na Literatura Brasileira. Org. de Constância Lima Duarte. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na Encuzilhada: ensaios de Literatura Comparada.* Organização de Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva, Rosani Ketzer. URI; São P/SP: Hucitec; Santa Maria/ RS: UFSM, 2011.

RIBEIRO, Esmeralda. *Guarde Segredo*. In: VÀRIOS. Olhos de Azeviche: dez escritoras negras que estão renovando a literatura brasileira- contos e crônicas/ Ana Paula Lisboa...[et al]; organização de Vagner amaro. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e Gênero: A construção da identidade feminina.* Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.

ESTÉTICA DA DISSIMULAÇÃO: A ESTÉTICA PERIFÉRICA DE MACHADO DE ASSIS

Natalino da Silva de Oliveira [66]

Olá! Negro
Os netos de teus mulatos e de teus cafuzos
e a quarta e quinta gerações de teu sangue sofredor
tentarão apagar a tua cor!
E as gerações dessas gerações quando apagarem
a tua tatuagem execranda,
não apagarão de suas almas, a tua alma, negro!
Pai-João, Mãe-negra, Fulô, Zumbi,
negro-fujão, negro cativo, negro rebelde
negro cabinda, negro congo, negro ioruba,
negro que foste para o algodão de U.S.A.,
para os canaviais do Brasil,
para o tronco, para o colar de ferro, para a canga
de todos os senhores do mundo;
eu melhor compreendo agora os teus blues
nesta hora triste da raça branca, negro!
Olá, Negro! Olá, Negro!
A raça que te enforca, enforca-se de tédio, negro!
E és tu que a alegras ainda com os teus jazzes,
com os teus songs, com os teus lundus!
Os poetas, os libertadores, os que derramaram
babosas torrentes de falsa piedade
não compreenderiam que tu ias rir!
E o teu riso, e a tua virgindade e os teus medos e a tua bondade
mudariam a alma branca cansada de todas as ferocidades!
Olá, Negro!
Pai-João, Mãe-Negra, Fulô, Zumbi

66 Doutor em Literatura Comparada pela UFMG e Dr. em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Professor do IF Sudeste MG/Campus Muriaé. Contato: natalino.oliveira@ifsudestemg.edu.br

que traíste as Sinhás nas Casas-Grandes,
que cantaste para o Sinhô dormir,
que te revoltaste também contra o Sinhô;
quantos séculos há passado
e quantos passarão sobre a tua noite,
sobre as tuas mandingas, sobre os teus medos, sobre tuas alegrias!
Olá, Negro!
Negro que foste para o algodão de U.S.A.
ou que foste para os canaviais do Brasil,
quantas vezes as carapinhas hão de embranquecer
para que os canaviais possam dar mais doçura à alma humana?
Olá, Negro!
Negro, ó antigo proletário sem perdão,
proletário bom,
proletário bom!
Blues,
Jazzes,
songs,
lundus...
Apanhavas com vontade de cantar,
choravas com vontade de sorrir,
com vontade de fazer mandinga para o branco ficar bom,
para o chicote doer menos,
para o dia acabar e negro dormir!
Não basta iluminares hoje as noites dos brancos com teus jazzes,
com tuas danças, com tuas gargalhadas!
Olá, Negro! O dia está nascendo!
O dia está nascendo ou será a tua gargalhada que vem vindo?
Olá, Negro!
Olá, Negro! (LIMA, 1958, p.180)[67].

Estes versos ácidos de Jorge de Lima iniciam este capítulo e apresentam, em seus temas, os posicionamentos característicos que este livro defende como *estética da dissimulação*. Primeiramente, há a questão da resistência,

67 O poema foi utilizado apenas para retratar a ideia de dissimulação e foi apropriado e interpretado neste livro com um foco irônico ("com vontade de fazer mandinga para o branco ficar bom"). Ainda assim, há que se reconhecer que Jorge de Lima em outros poemas retrata o negro de forma bem distante da defendida neste estudo.

pois a *estética da dissimulação* não nasce nos grandes salões. Ela nasce dentro dos navios negreiros, nas senzalas, nos morros cariocas, nos quartinhos; ou seja, sempre nos espaços marginais. Contudo, sua capacidade de penetrar estes lugares é surpreendente, pois dissimuladamente esta expressão estética não é contundente. É por meio de subterfúgios e de posturas controladas que a *estética da dissimulação* domina os espaços que ocupa. Os versos de Jorge de Lima falam de uma cultura que fora mantida entre grilhões para que agonizasse e morresse. Entretanto, os dominantes não conheciam a capacidade desta cultura de silenciosamente apropriar-se dos elementos culturais utilizados pelos dominantes e de os converter, transformar e absorver. A cultura europeia foi constantemente nutrida pela cultura que sofrera e que fora escravizada, assim como as mães negras amamentaram e alimentaram os filhos dos *senhores.* E assim, por meio da simulação e dissimulação, esta cultura segregada se agarrou da forma que pôde e sobreviveu e preparou o negro para novos dias: "O dia está nascendo ou será a tua gargalhada que vem vindo?" Antes de tentar responder a esta pergunta, este livro se concentrará na reflexão acerca de uma nova conceitualização estética: a *estética da dissimulação*.

O conceito de estética presente na *Crítica da razão prática* (KANT, 1951) leva em consideração a coletividade. Assim, não basta definir o que é belo, é preciso que um grupo de pessoas compartilhe os mesmos modelos de *beleza*. Neste sentido, a arte, o belo, alcança uma dimensão social que passa a ser definida por ideais do grupo, sejam estes ideais políticos, religiosos, etc. Deste modo, o conceito kantiano de estética apresenta alguns determinantes nas definições de arte e de belo, tais como: a) Liberdade (de quem produz o objeto e também do apreciador) e b) Coletividade (o belo deve ser compartilhado).

É principalmente por causa dos determinantes mencionados no parágrafo anterior que surge a incompatibilidade da proposta estética defendida neste livro e as definições de estéticas mais tradicionais. Fica, então, evidente a necessidade de se repensar a respeito do conceito de estética e de seus determinantes básicos. A *estética da dissimulação* origina-se em situações extremas, de necessidade, de luta pela sobrevivência e de manutenção da individualidade, da existência e da subjetividade. Portanto, os indivíduos que comungam das formas de produção e de recepção definidas pela vertente estética adotada pelo presente livro possuem uma liberdade limitada, posto que nem sempre possam fazer uso de suas vozes, já que estamos abordando, na maioria das vezes, pessoas que vivem em situações de subalternidade. Até

mesmo o conceito de *coletividade*, elemento imprescindível ao conceito de estética, deverá ser repensado, pois a coletividade seria categorizada ou pelo número de pessoas ou pela representatividade destas no meio social.

Neste livro, portanto, assume-se a expressão *estética da dissimulação* com intenção próxima da que leva o pesquisador Dr. Eduardo de Assis Duarte, inspirador deste livro, a utilizar o conceito de *Poética da dissimulação*. Para discutir o uso da expressão que estimula a reflexão aqui proposta, é necessário definir os pontos de aproximação e distanciamento entre os dois conceitos.

O termo "*poética da dissimulação*" estaria associado à capacidade dissimuladora expressa por variadas estratégias de Machado de Assis, muitas delas já analisadas por outros pesquisadores de forma isolada ou sem a conexão que estabeleceu o pesquisador Dr. Eduardo de Assis Duarte. É certo que muitos trabalhos críticos sobre Machado de Assis apontam a ironia, o sarcasmo, as litotes, os binarismos e a preterição como recursos de dissimulação habilmente utilizados pelo escritor em seus textos. Porém, a grande contribuição de Duarte está no reconhecimento da relação entre o estilo machadiano e sua afrodescendência, entre a estilística e a ética autoral (o que este livro denomina como *performance autoral*) que os textos machadianos exibem. Poder-se-ia nomear o uso desses recursos como uma *poética* ou também percebê-los como estratégias próprias de uma estética que assumiria os sentidos (e as estratégias) de uma experiência artística de efeitos poderosos alcançados com o uso de determinados recursos como os já assinalados.

O *Dicionário de Estética* (CARCHIA & D'ANGELO, 2003) define o termo *poética* como: "(...) um termo utilizado no século XX sobretudo para evidenciar a importância de uma análise concreta dos produtos literários ou artísticos em geral. Neste sentido, foi usado em contraposição às teorias estéticas de orientação mais filosófica" (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 283). O termo também está associado à ideia de gênio, de genialidade, de talento individual, de uma expressão única e rara: "Um dos princípios fundamentais da determinação moderna da estética é a teoria do gênio, a qual deve ser também inserida no contexto mais global do processo de redescoberta da individualidade do sujeito" (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 111). Porém, a simples ideia do gênio também pode apresentar aspectos generalizantes e excludentes.

Talvez, a utilização do termo tenha sido uma saída utilizada por Duarte com o intuito de abordar a literatura machadiana sem usar o conceito de

estética. A *estética* enquanto *filosofia do belo* está carregada de categorias que podem ser interpretadas como desgastadas ou limitadas pela própria utilização. Contudo, é prudente reiterar que o termo *poética* também apresenta suas limitações interpretativas provenientes da solidificação de sua utilização. Nestas condições, a palavra poética "(...) não só tende a ser intérprete das necessidades espirituais e dos movimentos culturais de uma época, como também se revela particularmente sensível às condicionantes do poder e da ideologia dominantes" (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 283). O uso de *poética* também pode estar relacionado à intenção de apresentar a literatura de Machado de Assis como algo único. O termo, portanto, também pode ser apresentado como alusivo a elementos da obra de um escritor ou de objetos artísticos de determinado autor.

Sendo assim, neste livro, defendo a utilização do termo *estética* por sua abrangência e por ser muito mais pungente do que as suas próprias limitações. A sua utilização, porém, deve concretizar-se "numa acepção generalizada, indicando a filosofia do belo e da arte independentemente das circunstâncias de tempo e lugar, é uma operação que prescinde da natureza determinadamente histórica do conceito" (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 110). Portanto, as utilizações da denominação *estética* neste livro levarão em consideração esta *acepção generalizada* do termo.

Além disso, ao se estudar a história da disciplina Estética percebe-se que sua concepção é fruto de uma necessidade de afastar o estudo do belo do campo dogmático: "A estética nasce, precisamente, a partir do momento em que a crítica do 'gosto', ou seja, a reflexão sobre as condições que permitem avaliar algo como sendo belo, substitui qualquer dogmática ou doutrina metafísica do belo" (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 110). Assim, observando esta caracterização da disciplina, é possível encontrar bases para a defesa de uma *estética dissimuladora,* antidogmática que fuja de delimitações europeizantes, até mesmo pelo fato de o conceito absorver contribuições de cada época. Após a perda da aura e das poéticas dogmáticas, a Estética acabou sofrendo críticas desestruturantes e adquiriu novos significados que circulam livremente pelo campo da arte e da literatura, como se mostrará em outro momento.

O fenômeno de perda da aura, apresentado por Benjamin, propicia novas possibilidades de pensar a respeito da estética. O valor intrínseco e imutável da obra de arte passa a ser questionado e as crises do conceito de estética tornam-se importantes para a dilatação do sentido antigo do termo e

de suas possibilidades de aplicação. Pensar na *estética* como um conceito capaz de abordar a literatura machadiana pelo aspecto da d*issimulação* e pelo viés político dos *Estudos da Subalternidade* seria impensável em contextos anteriores. Conforme apontam Carchia & D´Angelo:

> Para Walter Benjamin, a perda da aura que a arte sofre na moderna sociedade de massas desloca o seu centro de gravidade da dimensão do "culto" e do "ritual" para a dimensão da prática "política". Nesta passagem, a estética intervém a dois níveis: adquirindo um carácter político, acentuando, portanto, a sua função crítica em relação aos poderes estabelecidos mesmo não tendo intenções programáticas específicas; ou então, fazendo com que a política renuncie às suas prerrogativas críticas e amplie as formas de "exposição" do poder até se tornar pressuposto indispensável aos mecanismos que, historicamente, deram vida a fenómenos como o fascismo (Opera) (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 114).

Ainda assim, após a perda da aura, assumir a postura de apropriar-se do termo *Estética* é no mínimo uma tarefa arriscada. O nome já está carregado de elementos definidores que o caracterizam como uma conceitualização que somente se aplica às expressões artísticas europeias. Porém, utilizar a mesma denominação é uma estratégia que permite apropriar-se do conceito dilatando sua abrangência. Afinal, utilizar outro nome poderia mudar a coisa significada? E, utilizar o mesmo termo para um objeto que antes não entraria no âmbito do estético poderia deturpar o conceito?

Toda *estética* que pretende considerar-se enquanto disciplina apresenta suas categorizações e instâncias que limitam os seus campos de estudo. Todavia "a beleza não é uma objetividade com maiores garantias nem dada antecipadamente, e também não é uma perfeição baseada em cânones pré-construídos" (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 111). A *subjetividade estética* talvez seja um dos elementos que mais dificultem sua estruturação enquanto conceito. Segundo Agamben:

> O mundo do feliz e do infeliz, o mundo do bom e do malvado contêm os mesmos estados de coisas, são, quanto ao ser-assim, perfeitamente idênticos. O justo não vive noutro mundo. O eleito e o condenado tem os mesmos membros. O corpo glorioso só pode ser o próprio corpo mortal. O que muda não são as coisas, mas os seus limites. É como se sobre elas

> estivesse agora suspensa qualquer coisa como uma auréola, uma glória (AGAMBEN, 1993, p. 73).

Deste modo, a *estética da dissimulação* não difere muito de *outras estéticas* tanto na apresentação dos elementos que categorizam uma *estética* quanto pelos limites postos pela ideologia presente. Contudo, ela também apresenta um critério de *valor estético,* aspectos que definam um *objeto estético*, uma definição de *cânone*. Enfim, os nomes são os mesmos, a terminologia é a mesma, porém o lugar de enunciação é diferente. E partindo desta premissa, todos os elementos e suas delimitações acabam sofrendo alterações. Por isso, serão apresentadas as categorizações e os aspectos do significado que estão relacionados com as ideias defendidas neste trabalho sobre valor estético, objeto estético, cânone.

Considera-se que o valor de um objeto não é um atributo presente na dimensão material, na condição física do objeto, pois há sempre uma "variabilidade dos gostos e das escalas de valor utilizadas nas diferentes épocas e por diferentes orientações críticas" (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 61). O conteúdo valorizado é um corpo sutil, incorpóreo, algo que se faz presença sem se materializar. Por isso, este elemento sutil está carregado de subjetividade, mas de uma subjetividade controlada, limitada pelo *mainstream* cultural e por forças que fogem do âmbito estético (forças econômicas ou políticas). Carchia & D´Angelo afirmam que:

> (...) Geralmente, o objecto estético é o referente da experiência e da percepção estética e deve ser entendido quer como produto da arte, quer como objecto comum ou fenómeno natural, simplesmente abordado na perspectiva estética. Deste modo, o objecto estético fica isolado do contexto que o rodeia, abstraído de outras modalidades possíveis de juízo e reconduzido a um único ponto de vista, o da estética, que pode mudar significativamente o seu estatuto como acontece nas correntes de arte figurativa do século XX que trabalham com objectos de uso comum, não destinados a priori à fruição estética (...) (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 260).

Neste livro, em momentos de discussão do conceito de cânone, optou-se por utilizar o termo canonizado para apresentar uma crítica à ideia de cânone como algo de *valor estético* cristalizado. Porém, é possível utilizar a palavra cânone apropriando-se de sua significação menos tradicional. Isto se dá, porque "o cânone não tem bases estéticas, mas sim ideológicas (...)"

(CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 61). Contudo, é necessário refletir que todo e qualquer *cânone* ou reconhecimento de valor possui um critério ideológico. O *Dicionário de Estética* de Gianni Carchia e Paolo D'angelo apresenta os seguintes significados para a palavra cânone:

> 1) Na estética antiga, medieval e renascentista, chama-se cânone à norma ou regra que prescreve determinadas medidas e proporções (...). 2) Em filologia, fala-se de cânone para indicar um corpus de obras reconhecidas como autênticas. 3) (...) cânone entendido como o conjunto das obras (literárias, artísticas) a que determinada tradição reconhece um valor particular (...). (...) o cânone não tem bases estéticas, mas sim ideológicas (...) (CARCHIA & D'ANGELO, 2003, p. 60).

Sendo assim, é possível enquadrar qualquer livro dentro da terminologia do canônico, sem a necessidade do *politicamente correto* "canonizado", em todas as conceitualizações apresentadas anteriormente. Como qualquer *poética* ou *estilo* apresenta uma estrutura particular; como algo autêntico ou como conjunto de obras de reconhecido valor.

O valor e as categorias constituintes da disciplina estética, nomeados neste livro, apresentam uma condição variável, efêmera. A estética antidogmática funda-se na provisoriedade de seu elemento. Já a *estética da dissimulação* configura-se como uma estética antidogmática e por isso, já forçaria o conceito de cânone a assumir a característica intrínseca da transitoriedade, da hibridez, da efemeridade.

Ao pensar em *estética,* defende-se que as *estratégias* dissimuladoras não estão concentradas apenas na literatura de Machado de Assis. Nesse sentido, o próprio título deste livro, *A estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis,* não parte da premissa de um nascimento da *estética dissimuladora* com o advento da literatura machadiana. Antes deste estudo, foram escritos outros em que se abordaram os mesmos recursos constituintes da *estética da dissimulação* em outras obras literárias, defendendo sua pertinência como o fiz em *Simulação e/ou dissimulação: reflexão sobre a estética em Memórias póstumas de Brás Cubas e As visitas do Dr. Valdez* (2012).

No primeiro artigo deste estudo, há uma análise dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis *e As visitas do Dr. Valdez* de João Paulo Borges Coelho com a distinção entre o que seria a *simulação* e a *dissimulação* comparando as personagens Prudêncio de Machado de Assis e Vicente de Coelho. No segundo, há a abordagem do romance *Boquitas*

pintadas de Manuel Puig, tentando demonstrar os *processos dissimuladores* desenvolvidos pelo autor na intenção de aproximar *cultura popular* e *cultura letrada* relacionando as canções de tango e a literatura.

A *estética da dissimulação,* portanto, não se encontra presa aos objetos ditos estéticos, ela também se faz presente enquanto estética da existência em vivências performáticas, nos posicionamentos, nas posturas corporais, no pacto social, na História e nos testemunhos e nas máscaras utilizadas para simular e dissimular. Por isso, o termo poética limitaria as incursões feitas por esta pesquisa. Proponho neste livro uma *estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis* filiada às discussões apontadas pelo trabalho de Eduardo Duarte. Apesar de o caminho percorrido no presente volume ser outro, ele possui o mesmo teor político do trabalho de Eduardo Duarte.

A proposta de uma estética da dissimulação, em minhas reflexões iniciais, estava relacionada às imagens propagadas que tentavam retratar a situação dos negros trazidos na condição de escravizados para o Brasil. Porém, o objeto de estudo deste estudo exigia maior complexidade reflexiva, pois não se trata somente de indivíduos escravizados e sim de indivíduos que por algum motivo são impedidos ou limitados no uso de suas próprias vozes. Como exemplo, é possível mencionar os livros de Machado de Assis. Em situações encenadas nos trechos dos romances selecionados estão presentes outros episódios de subalternidade e não só aquele entre senhor e escravizado. Há a presença de outros indivíduos em situação de dependência – os que formam a grande massa de agregados (pobres, mulheres, filhos bastardos, etc.). Neste contexto de definição do belo, cabe pensar como se comportaria a *estética da dissimulação*, apresentando-se como uma variante estética marginal. Ela possui uma coletividade que compartilha dos mesmos ideais, que possui o mesmo modelo, porém, este contingente não possui voz. É justamente nesta aparente impossibilidade de ocorrer que as pressões externas impelem que a criatividade produza alternativas para driblar os controles impostos. A liberdade que não existe no meio social encontra uma possibilidade no artístico, ainda que dissimulado.

Portanto, a formulação do conceito de estética, aqui defendido, certamente retoma a elementos apresentados nas propostas estéticas tradicionais, contudo apresenta-se como uma expressão transgressora. É assim que o conceito de *estética da dissimulação* vai ao encontro (no sentido em que encontra um aliado e o complementa) do conceito de *reciclagem cultural* empreendido por Klucinskas e Moser (2007).

A abordagem da reciclagem artístico-cultural aqui almejada leva em consideração alguns aspectos no campo de análise crítica concernente aos romances de Machado de Assis e coloca em evidência a dimensão recicladora de ressignificação de elementos estilísticos e temáticos canonizados e de matriz europeia na construção literária do autor brasileiro. Já no campo teórico, esta pesquisa se apropria de estratégias de revalorização[68], de montagem e de *sampling*[69] da teoria estética tradicional.

Relacionando a perspectiva da *reciclagem cultural* com a questão do vazio do objeto artístico defendida em parágrafos anteriores, surge o performático presente tanto na produção quanto na recepção crítica da arte. Em Machado de Assis, buscar-se-á trabalhar com a performance de negritude: a afrodescendência do autor. A performance defendida neste livro é composta por traços, gestos, idiossincrasias que estão apresentadas no corpo do texto e que acabam representando o corpo do autor. São links, sinapses do texto literário e do escritor ao escrever representando a ligação nada simples entre literatura e vida com a forma de hipertextos. O desenvolvimento da tese de uma performance de negritude está relacionado com a performance autoral, com a função autor e com a *terceira voz* presente em seus romances. Ao trabalhar com estes termos, buscarei demonstrar que há uma coerência entre produção artística e posicionamento político por parte do autor. Coerência que denomino performance autoral ou função autor. Contudo, não se deve confundir esta função autoral como uma forma de biografismo, não é relacionar vida e produção artística puramente. A relação que estabeleço é entre discurso artístico e discurso político.

A performance pode ser encontrada em recursos textuais que permitem que se ouça a voz do autor em expressão (tom ou atitude). Afinal, quem está falando em determinada passagem, principalmente nas mais emblemáticas? Narrador, personagem, autor? Depois da morte do autor proposta por Barthes, não se almeja aqui buscar a voz autoral como se fosse uma leitura autobiográfica dos textos literários.

[68] Refere-se à alteração de critérios de valores.

[69] *Sampling* é uma técnica desenvolvida a partir de novas tecnologias digitais que permite utilizar uma base de qualquer música para criar uma nova. Os elementos da música anterior são mantidos e novos elementos são acrescentados gerando alterações que em alguns casos provocam uma mudança tão radical que a nova música acaba fazendo apenas uma alusão à primeira. Desta forma, aproprio-me do termo tal como fez Klucinskas & Moser, para pensar na estética.

O *verdadeiro* Machado de Assis, sua subjetividade, jamais será encontrada escancarada em seus textos. Ele se encontra submerso sob seus disfarces, *o mais encolhido dos caramujos*. Em seus textos, nem mesmo as suas personagens são conhecidas em profundidade pelo leitor. Suas personagens são *personas*, pessoas de papel, por isso são tão complexas. E esta complexidade afasta os que leem de suas intimidades, pois elas também atuam no grande palco da existência.

A terceira voz[70] (que este livro objetiva encontrar) apresentada em seus romances não é a voz autoral (da pessoa do autor), mas sim a voz do autor-função que representa muito mais do que só uma personalidade. Esta função está marcada pelo local ocupado (enunciação), modo em que vive, recepção dos textos e sensibilidade dos leitores. Esta sim é possível ser buscada na rede estrutural e na semântica da escrita.

Trabalhando com vozes é possível verificar que a denominada polifonia bakhtiniana é presença marcante nos romances. Porém, estas vozes estão quase sempre em desigualdade de manifestação. Desta forma, elas lutam, algumas são anuladas, chocam-se, encontram-se, algumas sobressaem. Sendo assim, é necessário levar em consideração que a presença de várias vozes não necessariamente significa espaço, ocorrência e peso igual para todas. O estudo aprofundado da literatura machadiana propiciou a verificação prática desta realidade, principalmente observada em seus romances pelo controle maior estabelecido pela recepção da *obra* machadiana e pela própria sociedade perante as funções prestigiosas que o autor ocupava. É preciso reconhecer que há um impulso realista nos textos do bruxo do Cosme Velho. Portanto, ele não poderia, de forma romântica, criar personagens subalternos fazendo uso da voz de modo similar ao dos representantes da elite.

Estas vozes não conseguiriam sobreviver se não fosse o desejo íntimo dos sujeitos que tiveram podados seus direitos de existir. A arte, nestes momentos, passa a assumir a trágica função de *estética da existência* propiciando para os subalternos uma alternativa: fazer de suas vidas uma expressão artística, uma performance da sobrevivência. Por isso, a seção seguinte abordará, de modo particular, a *estética da existência* como subterfúgio empregado com o objetivo de manter vivas as vozes subalternas.

[70] Assunto a ser tratado em capítulo específico.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

ASSIS, J. M. (2008). *Obra completa em quatro volumes.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

CARCHIA, Gianni & D' Angelo, Paolo. *Dicionário de estética*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA, 2009.

COELHO, João Paulo Borges. *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004.

KANT, Immanuel. *Crítica do juízo.* São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Crítica de la razón práctica*. Buenos Aires: Ateneo, 1951, 192 p.

LIMA, Jorge de. *Obra completa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. 1. Puig, M. (2012). *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Booket.

"ESCREVER É SANGRAR": REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E IDENTIDADE EM "OLHOS D'ÁGUA" DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Natalino da Silva de Oliveira [71]

> "Escrever é uma maneira de sangrar". Acrescento e de muito sangrar, muito e muito... (EVARISTO, 2017, p. 109).

Sobre memória negada

> Quem construiu a Tebas de sete portas? Nos livros estão nomes de reis. Arrastaram eles os blocos de pedra? E a Babilônia várias vezes destruída - Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas Da Lima dourada moravam os construtores? (BRECHT, 1986, p. 167).

A nacionalidade do negro no Brasil (e em todos os países em que o negro foi forçosamente trazido na condição de escravizado) se deu de forma incompleta compreendendo apenas deveres, sem contemplar direitos iguais. Sentir-se brasileiro é para o negro uma condição desequilibrada e que apresenta artificialidades diversas. A identidade afro-brasileira se apresenta, portanto, em trânsito variando em proporções que se encontram profundamente relacionadas com seu grau de instrução, com sua condição social, com sua interação política e cultural na sociedade. Porém, em todas há um vazio. Esse vácuo surge da memória ausente, da memória negada, da memória que fragmentada resiste a duras penas.

O povo negro é constituído por uma memória criada e ficcionalizada de forma forçada em uma história oficial forjada. As letras oprimem a realidade

[71] Doutor em Literatura Comparada pela UFMG; Dr. em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas; Professor do IF Sudeste MG. Este artigo foi financiado com recursos da FAPEMIG/Edital Nº 460/2017 - Participação Individual em Evento no País e com recursos de Bolsa Pesquisador da PROPESQINOV – IF SUDESTE MG edital 08/2017. Contato: natalino.oliveira@ifsudestemg.edu.br

dos afrodescendentes. Durante muito tempo e até mesmo nos dias de hoje, têm permanecido como objetos da letra e não como cidadãos letrados. O direito da escrita não foi legado e quando, em raríssimas exceções, aparecem como autores, o questionamento da elite surge. Seria literatura aquilo que os negros produzem? Tal como ocorreu recentemente com Carolina Maria de Jesus em lamentável episódio na casa de Machado de Assis, na Academia Brasileira de Letras.

Ao analisar a situação do negro no Brasil é possível reconhecer que nenhum outro ser se encontra mais no entre-lugar: entre fé católica/cristã (quer por muito tempo não o reconheceu enquanto pessoa, ser humano) e as religiões de origem africana (que durante muito tempo foram proibidas e que até hoje são perseguidas), entre a oralidade e a escrita, entre assumir seus costumes culturais sofrendo as perseguições da esfera social ou aceitar o branqueamento como forma de defesa e sobrevivência. Contudo, ainda que aceite as estratégias forçadas de pertencimento, o negro ainda será considerado um cidadão de segunda classe.

> [...] o "pertencimento" e a "identidade" não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis [...] as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o "pertencimento" quanto para a "identidade" (BAUMAN, 2005, p. 17-18. Grifos do autor).

Porém, há momentos de luta e momentos de glória em manifestações literárias do negro brasileiro. Ainda que aparentemente, nas histórias dos negros no Brasil, esses dois momentos se fundam, pois não há muito tempo para aproveitar e comemorar vitórias. Sempre surgem novas batalhas e incansáveis demandas. Destaco neste artigo a contribuição de Conceição Evaristo em capítulo significante das histórias das produções literárias do negro no Brasil, aliás da negra no Brasil. É necessário reforçar a questão de gênero, afinal ser negro no Brasil apresenta faces com intensidades de dores diferentes relacionadas à classe social, ao grau de instrução formal, ao gênero. Sendo assim, há em Evaristo, particularmente em *Olhos d'água,* uma coletânea de contos que problematiza, que toca na ferida, que sensibiliza e que, principalmente, testemunha e aponta os autores das violências sofridas pelo negro e que são fruto do racismo que impera no país. Deste modo, o objetivo deste artigo é buscar entremeio à narrativa de Evaristo em conto que dá nome

ao livro, construída com protagonismo negro, encontrar um meio de refletir sobre as condições em que a memória se apresenta como forma de estruturar uma identidade possível, palpável.

A Memória da Mulher Negra em Conceição Evaristo - Três Dores, Três Discriminações (3D)

Ao negro não foi dado o direito à história. Há os que afirmam que a 'história é contada pelos vencedores', contudo gostaria de fazer uma adaptação da frase para que esta reflita a realidade: 'a história é contada pelos usurpadores e malfeitores' - e no caso específico do povo negro, a história foi contada pelos feitores. Isso não significa de modo algum que este povo tenha se calado. Em livros oficiais, as mentiras são contadas, mas no samba, na capoeira, nos congados, nas artes periféricas e até mesmo na literatura é possível ouvir o nosso grito. Não temos a história oficial, contudo temos o que restou de nossas memórias. Guardados tesouros, contados e entremeados na oralidade, sobrevive em pequeninos cacos que montamos com muito esforço. Pois, memória é também identidade. O que nos restou da árvore do esquecimento recolhemos e armazenamos com muito zelo. Desconfiai, portanto, dos monumentos oficiais, pois tal como afirma Benjamin:

> Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais. Eles terão de contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele, com seu olhar, abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que ele não pode considerar sem horror. Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corveia sem nome de seus contemporâneos. Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não está do processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialismo histórico, na medida do possível, se afasta desta transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 1989, p. 156-157).

Aos negros não foi (é) dada nem mesmo a possibilidade de assumirem a condição de testemunhas, não é dado o direito da ampla defesa e do

contraditório, quem diria então, o direito de serem protagonistas de suas próprias histórias. Por isso, por muitas vezes, ocorre um processo de negação por parte do negro de sua própria origem (africana) para forjar forçosamente e artificialmente uma nova realidade (europeia). Durante este doloroso processo pode ocorrer o fenômeno de branqueamento caracterizado pelo extremismo de negação das raízes. Ser negro, assumir-se negro, é um processo de reconciliação consigo mesmo. Primeiro, você passa a odiar aquilo que é, os espelhos que apresentam sua verdadeira face. *EnegreSER* é um vocábulo que gosto de escrever assim, desta forma que parece equivocada na língua da elite brasileira, mas que traz uma gama maior de significados. Pois, ser negro é um processo, é construir-se negro. É esta busca em montar o quebra-cabeças, de escrever a partir das *quebradas*, das periferias do Brasil que encontramos nas narrativas de Evaristo.

A partir deste momento, já me é impossível manter o texto em terceira pessoa. Já não posso mais a manutenção de uma pressuposta ilusão de objetividade, se é que alguma vez na vida consegui. Sobretudo ao abordar uma dor que é também minha dor. Então, não vou mais usar a terceira pessoa. Pois assim como Césaire: "Falo de milhões de homens em quem deliberadamente inculcaram o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a prostração, o desespero, o servilismo" (Aimé Césaire, *Discurso sobre o colonialismo* apud Franz Fanon, 2008**,** p. 25). Homens e Mulheres que sofrem o cotidiano de humilhação, exploração e ausência total de direitos. A falsa ideia de progresso, portanto, não apaga de minha memória e nem das memórias das personagens de Evaristo a situação de violência direta e indireta que o negro no Brasil vive.

> (...) a temporalidade do passado não se reduz mais ao espaço indiferente de uma anterioridade que precede o presente na linha monótona da cronologia; ao contrário, momentos esquecidos do passado e momentos imprevisíveis do presente, justamente porque são separados, portanto "distantes", se interpelam mutuamente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal. Em oposição à representação de uma linearidade contínua e ininterrupta do tempo histórico, representação cuja relevância ideológica para a manutenção do existente deve ser realçada, essa concepção disruptiva e intensiva de "atualidade" coloca em questão a narração dominante da história, isto é, também, a compreensão de um passado cujo sentido pode revelar-se outro e autocompreensão de um presente que poderia ser diferente (GAGNEBIN, 2008, p. 81).

A violência contra a história do negro no Brasil também se configura neste ato que representa a linearidade que perpassa pela ideia de meritocracia. O processo seria a construção do mito de progresso. Como se fosse única e fundamentalmente responsabilidade do sujeito o seu caminho rumo à ocupação de algum espaço na elite brasileira. A situação do negro na sociedade brasileira é um verdadeiro exemplo de marginalização. "O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo". (FANON, 2008, p. 26). O negro no Brasil e em outras partes do mundo é antes de tudo *um homem negro* e isso encerra toda sua trajetória enquanto ser.

> Já dissemos que existem negrófobos. Aliás, não é o ódio ao negro que os motiva. Eles não têm a coragem de odiar, ou não a têm mais. O ódio não é dado, deve ser conquistado a cada instante, tem de ser elevado ao ser em conflito com complexos de culpa mais ou menos conscientes. O ódio pede para existir e aquele que odeia deve manifestar esse ódio através de atos, de um comportamento adequado; em certo sentido, deve tornar-se ódio (FANON, 2008, p. 61).

Há no Brasil, o massacre diário de negros nas periferias das grandes cidades. Contudo, há também o reforço do racismo nos espaços mais íntimos, em atos, palavras e olhares. Perante à cruel realidade em que vive, "(...) o negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa. (...) existe na possa da linguagem uma extraordinária potência (...)"(FANON, 2008, p. 34). Portanto, observa-se que o processo de branqueamento envolve múltiplas formas. Há o branqueamento físico que afeta e muito a percepção de que ser negra é ser feia. Por isso, há o alisamento dos cabelos pelas mulheres negras. Porém, há branqueamentos mais sensíveis, íntimos e severos - o branqueamento cultural, por exemplo, que é o processo de valorização da cultura branca em detrimento da cultura negra. Dentre as formas de branqueamento cultural, o branqueamento linguístico é o que se torna essencial para qualquer processo de ascensão social do negro na sociedade racista. "Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização". (FANON, 2008, p. 33). O 'falar errado' é o falar da periferia, o falar cotidiano do negro brasileiro e de pelo menos oitenta por cento dos cidadãos brasileiros - um balaio de gatos formado em sua maioria por negros, os pardos, os quase

negros, os quase brancos, em suma: os pobres. Oprimidos, os negros só serão tolerados na comunidade racista e poderão desfrutar de algumas pequenas sobras das mesas da elite (um trabalho, a ascensão a determinado grau de estudos, acesso a bens culturais) quando passar pelo processo de assimilação, quando se tornar um assimilado. A representação do negro brasileiro enquanto ser se deu por parâmetros alheios à sua cultura, à sua vontade. Portanto, o povo negro existe enquanto objeto e não enquanto sujeito de fato e de direito.

> A representação é o processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem para instituir significados. Essa definição carrega uma premissa: as coisas, os objetos, os eventos do mundo não têm, neles mesmos, qualquer sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós, em sociedade, entre culturas humanas, que atribuímos sentidos às coisas. Os sentidos, consequentemente, sempre mudarão de uma cultura para outra e de uma época para outra (HALL, 1997, p.61).

Quando analisamos as condições da mulher negra então, o caso é ainda mais grave. O preconceito contra a mulher negra se manifesta em pelo menos três dimensões (3D): discriminação racial, discriminação de gênero e discriminação de classe social. Assim afirma Fanon: " Mesmo expondo-me ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem" (FANON, 2008, p. 26). E é nele que busco inspiração para a escrita deste artigo. Contudo, e sinto muito em dizer, é preciso força, pois ainda que aborde especificamente em algumas páginas o caso da discriminação e do racismo e seus efeitos sobre a mulher negra[72], sobre sua autoestima, sobre sua percepção de estética física e artística, sobre o que é considerado belo ou não. Porém, Fanon não aborda como se dá o processo de solidão que sofre a mulher negra que é preterida pelos brancos ou usada apenas como objeto sexual fetichizado ou como é tratada pelos seus pares, homens negros como um ser que pouco ou nada poderá acrescentar em suas vidas - resquícios da ideia terrível de aprimoramento da raça. O olhar discriminatório surge como um sutil punhal em diversos momentos.

Dentre entre os meios mais eficazes de destilação do ódio racista está o olhar. Aquele olhar que desestrutura, que parece dizer assim: este não é o seu

[72] Em seu livro *Pele negra, máscaras brancas,* Fanon aborda especificamente a questão do racismo e suas consequências na vida das mulheres negras no capítulo intitulado "A mulher de cor e o branco".

lugar. Geralmente, este meio de aflorar o racismo ocorre em ambientes em que há pouca incidência de negros, em espaços sociais que tem sido tradicionalmente ocupados pela elite.

> (...) Elas me olhavam com uma indulgência insuportável. Sentia que estava com a maquiagem muito carregada, que não estava vestida como devia, que não estava à altura de André, talvez simplesmente por causa da minha pele; em resumo, passei uma noite tão desagradável que decidi nunca mais pedir a André para acompanhá-lo (je suir martiniquaise, p. 150) (FANON, 2008, p. 55).

O olhar é a arma mais preconceituosa que existe. Contra esta arma não há nenhum artifício jurídico que possa a controlar. O crime de racismo não é caracterizado pelo olhar. Contudo, é o olhar que é usado de forma preconceituosa quando um negro frequenta um espaço que é caracterizado como espaço de branco, como espaço da elite.

> Depois que tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa". (FANON, 2008, p. 104).

O conhecimento de seu próprio corpo, o conhecimento de seu próprio existir não ocorre com suas percepções materiais, sensitivas e sim por uma imposição do olhar do outro, do branco. "O negro, em determinados momentos, fica enclausurado no próprio corpo." (FANON, 2008, p. 186). Em diversos momentos, o negro fica aprisionado em seu corpo, em um corpo desconhecido, em um corpo criado culturalmente pelo outro, pelo branco. Nem mesmo é possível para o negro resgatar resquícios de suas memórias antepassadas, pois estas estão soterradas pela historicidade escrita por mãos brancas. Afinal, quem tece nossas memórias? Evaristo apresenta em "Olhos d'água" as memórias do povo negro, da mulher negra com contos que colocam em destaque personagens invisíveis da esfera social como protagonistas. Ser o ator principal de suas próprias narrativas não é comum quando o negro é escrito. Há em Evaristo a memória do negro, a dor do negro e ao mesmo tempo o testemunho do crime do branco. Há na literatura dela uma crítica feroz aos brancos e à elite pelo lugar que relegaram aos negros na

sociedade brasileira e o lirismo presente apenas acentua a dor da condição de despejados, dos desterrados.

> Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância. Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida (EVARISTO, 2017, p.16).

Ao observar o protagonismo da mulher negra em contos de Olhos d'água, o livro de Evaristo já seria considerado um marco da literatura brasileira. Porém, não é apenas por isso, e sim por sua forma de explorar em sua narrativa elementos que funcionam ao mesmo tempo como crítica social para a elite e como ganchos de identidade para os negros. O seu lirismo que funciona como algo que reconstrói a força das mulheres negras e a manutenção da tradição pode ser encontrado no seguinte trecho do conto que dá nome ao livro "Olhos d'água":

> Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra. E um dia desses me surpreendi com um gesto de minha menina. Quando nós duas estávamos nesse doce jogo, ela tocou suavemente no meu rosto, me contemplando intensamente. E, enquanto jogava o olhar dela no meu, perguntou baixinho, mas tão baixinho, como se fosse uma pergunta para ela mesma, ou como estivesse buscando e encontrando a revelação de um mistério ou de um grande segredo. Eu escutei quando, sussurrando, minha filha falou: - Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos? (EVARISTO, 2017, p.19).

É na sensível brincadeira entre mãe e filha que se revela a dolorosa herança de dor que se reflete em olhos úmidos. Olhos que carregam a memória de tempos de dificuldades. As mesmíssimas histórias se repetem, a fome é repassada entre gerações. Contudo, é também nesta brincadeira que relembra feitos tristes que é retomada a esperança, a ancestralidade, a tradição cultural afro-brasileira renasce nos olhos d'água da mãe que se refletem nos da filha: “Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água.

Águas de Mamãe Oxum!" (EVARISTO, 2017, p.19). É verificável nitidamente que permanece algo além da dor: a esperança e alguns rastros de tradição.

> Às vezes, no final da tarde, antes que a noite tomasse conta do tempo, ela se assentava na soleira da porta e juntas ficávamos contemplando as artes das nuvens no céu. Umas viravam carneirinhos; outras, cachorrinhos; algumas, gigantes adormecidos, e havia aquelas que eram só nuvens, algodão doce. A mãe, então, espichava o braço que ia até o céu, colhia aquela nuvem, repartia em pedacinhos e enfiava rápido na boca de cada uma de nós. Tudo tinha de ser muito rápido, antes que a nuvem derretesse e com ela os nossos sonhos se esvaecessem também. Mas, de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2017, p. 17).

Neste momento é possível observar os estratagemas utilizados por Evaristo. Enquanto utiliza toda a ferocidade crítica de sua pena para apresentar a situação de miséria que é imposta à mulher negra, ela também utiliza da mesma pena para buscar consolo e força para os que vivem em situação de subalternização. Na ludicidade, em meio à dor das dificuldades da vida, surge um momento terno entre mãe e filha. Evaristo revela o papel da poeticidade como instrumento de sobrevivência em situações difíceis.

> E foi então que, tomada pelo desespero por não me lembrar de que cor seriam os olhos de minha mãe, naquele momento, resolvi deixar tudo e, no outro dia, voltar à cidade em que nasci. Eu precisava buscar o rosto de minha mãe, fixar o meu olhar no dela, para nunca mais esquecer a cor de seus olhos. E assim fiz. Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser descoberta da cor dos olhos de minha mãe (EVARISTO, 2017, p. 18).

A busca de África é metaforicamente representada pela necessidade de retomar a lembrança dos olhos da mãe. O rosto materno representa os valores ancestrais perdidos na diáspora. A melhor oferenda aos Orixás é, portanto, a valorização da ancestralidade, a retomada das heranças perdidas, o passado mítico que fora deixado para trás após as voltas dadas ao redor da árvore do esquecimento. O papel da palavra, portanto, nesta busca de oferendar o passado perdido, é crucial. Domar os códigos linguísticos da elite e destorcer sua trama estereotipada – de instrumento de dominação para instrumento de libertação.

> [...] a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados (BAKHTIN, 1999, p. 41).

Identidade e memória para a mulher negra na literatura de Evaristo um processo de remendo, de recolher cacos, de *bricoleur*, de reconstrução a partir de quase nada, um quase nada que é quase tudo. A desconstrução tão abordada pelos teóricos franceses, não funciona nos processos identitários do povo negro. Só há desconstrução quando houve algo sólido construído. A solidez da cultura negra é algo tão distante e que foi por inúmeras vezes dilapidado pelos saqueadores, pelos senhores de escravos e pelos patrões. Contudo, ainda resta a esperança que se reflete nas personagens de Evaristo quando uma filha vê nos olhos da mãe ou como a roupa suntuosa de Duzu composta de estrelas fundando novo Ayê em terra tão castigada. É preciso contar nossas histórias; e contar é também recriar, pois não há outro caminho. A *Casa Grande* se desequilibra quando o negro conta sua própria história, pois some qualquer heroísmo, qualquer mito de progresso quando ficam escancaradas as portas das antigas *senzalas*. Abrir a senzala é tornar público um crime que ainda insiste em ficar impune: "Minha negritude não é nem torre nem catedral/Ela mergulha na carne vermelha do solo/Ela mergulha na carne ardente do céu/Ela rasga a prostração opaca da paciência sensata..." David Diop, **Le renégat** (FANON, 2008, p. 124). É preciso não ter medo de adentrar em searas sangrentas e ali buscar nossa identidade – ser negro é um processo complexo e, por vezes, doloroso.

> Ser negro é, além disto, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de descobrimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori, é um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro (SOUZA,1983, p. 77).

Quando aborda em seus livros a questão da violência, da fome, da discriminação, fica bem claro que Evaristo está construindo uma narrativa de testemunho. Há algo além de protesto, há algo de *notitia criminis*, de denúncia pautada em fatos do cotidiano das grandes cidades. Há na tradição dos oprimidos no Brasil a realidade escancarada do Estado Exceção.

> A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de emergência' em que vivemos tornou-se a regra. Devemos chegar a um conceito de história que corresponda a esse fato. Teremos então à nossa frente, como nossa tarefa, a produção do estado de exceção efetivo (wirklich); e isso fortalecerá nossa posição na luta contra o fascismo (BENJAMIN, 1942, p. 697).

A relação do cidadão que sofre o Estado de Exceção com o direito é complexa. A princípio há a necessidade de que se crie a ilusão do direito; isso é necessário para que o indivíduo cumpra os deveres e não busque de forma alguma a revolta: "(...) uma teoria do estado de exceção é, então, condição preliminar para se definir a relação que liga e, ao mesmo tempo, abandona o vivente ao direito". (AGAMBEN, 2011, p. 12). No Brasil, não existem leis que diferenciam, à priori, as pessoas. Porém, o direito também é constituído pelos costumes; é exatamente neste ponto que se verifica as mais variadas formas de distinções.

> Creio que existe outro princípio de rarefação de um discurso que é, até certo ponto, complementar ao primeiro. Trata-se do autor. O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência (FOUCAULT, 2004, p. 26).

Em Evaristo, urge uma autoria que reflita a condição social do negro. Por isso que, ao abordar o posicionamento autoral, não me esqueço da autora (mulher negra) empírica; contudo, avanço para um agrupamento. A necessidade de abordar a condição social do povo negro no Brasil faz com que a autora enquanto sujeito seja diluída no discurso literário alcançando assim a amplitude da voz autoral que se confunde com vozes que foram e que são constantemente silenciadas.

Das Considerações

> (...) Ao dizer, o sujeito significa em condições determinadas, impelido, de um lado, pela língua e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua memória discursiva, por um saber/poder/dever/dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representam no discurso as injunções ideológicas (ORLANDI, 2011, p. 50-51).

As considerações não são podem ser finais. Agora mesmo, neste exato momento em que escrevo um irmão ou irmã de cor é assassinada por um diabo sem nome, fruto de racismo que estrutura as relações sociais, econômicas e políticas do país Brasil. Essa mesma situação se repete caleidoscopicamente em diversos países no mundo e de forma mais pungente naqueles que recolheram os meus antepassados como objetos e os escravizaram em distantes terras. Muitos falam de ditadura e também de Estado de Exceção, o meu povo, o povo negro já vive há tanto tempo nesta forma de Estado que a exceção já se tornou a regra.

O que podemos ou não falar, os nossos direitos de fala, direito à voz por exemplo, assumem total consonância com os lugares que podemos ou não ocupar. A topografia do Brasil reflete visivelmente a arquitetura da exclusão. Os projetos arquitetônicos realizados pela especulação imobiliária revelam quem pode ou não ocupar determinados espaços, residir em determinado domicílio - os quartos de empregada e as favelas; ou os quartos de despejo do mundo tal como bem definiu Carolina Maria de Jesus - o refugo social. A tão sonhada casa de alvenaria de Carolina Maria de Jesus não a abrigou como deveria. Além das paredes das casas, há outras casas, outras pessoas, preconceitos que rondam durante o dia e que fazem vigília noturna.

A literatura de Evaristo denuncia o Estado de Exceção e apresenta as dores do povo negro no Brasil. O Estado Brasileiro se tornou uma máquina destrutiva que tenta de todas as formas consolidar o projeto de nação iniciado no século XVIII, o projeto de branqueamento do Brasil:"(...) quando o estado de exceção em que eles se ligam e se indeterminam torna-se a regra, então o sistema jurídico-político transforma-se em uma máquina letal". (AGAMBEN, 2011, p. 131). A denúncia da literatura corrobora com a denúncia de violências sofridas no cotidiano.

> E naquela noite a pergunta continuava me atormentando. Havia anos que eu estava fora de minha cidade natal. Saíra de minha casa em busca de melhor condição de vida para mim e para minha família: ela e minhas irmãs que tinham ficado para trás. Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e todas a mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. Mas de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2017, p. 18).

Não retornaremos à África. A nossa África foi destruída por europeus no passado - porém segue viva dentro de nós; apesar de tudo, apesar de todos, apesar das inúmeras voltas na árvore do esquecimento. Ela é atemporal, a-histórica, pois a historicidade oficial não consegue saciar nossa fome d'África. Deste modo, a única imagem que reconhecemos é a de um território mítico. É preciso construir uma África mãe. Consequentemente, repito para mim a prece de Fanon e percebo que assim ele viveu, e percebo que assim Conceição Evaristo vive, e percebo e peço que assim eu também viva: "Minha última prece: Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!" (FANON, 2008, p. 191). Assim seja!

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem.* 9. ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Rua de mão única.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.

BRECHT, *Poemas* (1913-1956), Brasiliense, São Paulo, 1986.

EVARISTO, C. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EdUfba, 2008.

HALL, Stuart. The Work of Representation. In: _____. *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices.* Londres/Nova Deli: Thousands Oaks/Sage, 1997, p. 61.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 77.

ORLANDI, E. P. *Discurso e leitura.* 9. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

APORTES DE UMA METODOLOGIA ATIVA PARA O ENSINO DE LÍNGUA E LITERATURA NA UESPI

Osalda Maria Pessoa [73]

Introdução

Quais as teorias educacionais, as teorias de linguagem e literatura que mais se adequam às políticas de formação em Letras Português na Universidade Estadual do Piauí - UESPI? Quais as concepções de língua, literatura e seus métodos subjacentes que mais se adequam às práticas docentes instigadoras? Sempre haverá a coexistência de tendências de ensino e de concepções de linguagem, dependendo das disciplinas ministradas e da prática docente adotada pelo (a) ministrante: se as disciplinas forem Morfossintaxe, Fonologia, Gerativismo, Gramática Histórica e outras que trabalham com os menores recortes da língua poderá se aplicar o estruturalismo (pedagogia tradicional), mas se forem Análise do Discurso, Semântica, Estética da Recepção, Semiótica, Pragmática Cultural, Crítica Literária, Literaturas Afro-brasileira, Africana e Indígena, por exemplo, têm que se pautarem nas concepções de linguagem como produção e interação humana (pedagogia histórico-crítica, da autonomia, da emancipação e do conhecimento pertinente). Em síntese, dependendo do objeto focado nas correntes de linguagem e de literatura, também mudarão as concepções de ensino e os métodos aplicados pelo (a) professor (a), não se olvidando de que a formação do docente para adequar suas práticas ao contexto de cada disciplina é um diferencial.

Os objetos de estudo de cada corrente linguística (língua, sintaxe, texto, variações linguísticas, discurso, leitor) fazem com que as práticas docentes e os métodos variem no ensino de Letras Português. A forma como o (a)

[73] Mestra do Instituto Pedagógico Latino-Americano y Caribeño – IPLAC/Cuba. Doutora da Universidad Internacional Tres Fronteras - Asunción - PY

professor (a) concebe a linguagem determinará a estrutura do seu trabalho em termos de ensino e aprendizagem. Quando se pensa em uma metodologia ativa é de suma importância saber que tendências pedagógicas, que concepções de linguagem e literatura estão presentes no cotidiano da sala de aula da graduação e pós-graduação. Em se tratando especificamente de concepções de linguagem, elas respingam sobre os conceitos das correntes linguísticas: os de língua, gramática, sujeito, texto e sentido, leitura, produção textual, oralidade, letramento, variedade linguística, norma, dentre outros, tornando-se, assim, norteadoras do trabalho docente.

As concepções de linguagem, literatura e ensino continuam relevantes nesta pesquisa por explicitar as bases teóricas fundantes da ação docente, considerando que estes conceitos e teorias afetam, diretamente, as possibilidades de articulação entre ensino-pesquisa-extensão, os resultados e a qualidade dos processos de ensino e aprendizagem na graduação e pós-graduação em Letras Português na UESPI. O que deve ser colocado em pauta é a metodologia e a forma como os conteúdos de língua e literatura serão trabalhados, para que os docentes não considerem apenas a possibilidade tradicional, ancorada em atividades de expressão e comunicação (habilidades linguísticas), mas que poderão ir além do tradicionalismo exclusivo, já que o ensino de língua e literatura desencadeará a interação pela produção dos efeitos de sentido entre os interlocutores, em um dado contexto sócio-histórico e ideologicamente marcado (habilidades discursivas).

É necessário conciliar os estruturalismos com as linguísticas discursivas (Análise do Discurso, Semântica, Pragmática, Linguística Textual), valorizando o leitor frente à obra literária. Isso exigirá uma abordagem com métodos ativos sustentados pela pedagogia histórico-crítica e por uma concepção de linguagem guiada por Bakhtin (2006) e de literatura pautada na Estética da Recepção alemã de Jauss (1994), além de estudos de literatura, história, cultura, memória, gênero, dentre outras correntes, levando os docentes a uma abordagem metodológica que considere os sujeitos falantes ou os sujeitos leitores como sócio, histórico e ideologicamente constituídos, que se constituem como tais na, pela linguagem e através da produção literária, tornando-se sujeitos reais nos e dos processos de ensino e aprendizagem.

Para evidenciar as pedagogias e as concepções de língua e literatura, bem como seus métodos subjacentes, abrindo caminhos para uma metodologia ativa, foi realizada a observação de campo nesta investigação em 2014, como vertente da pesquisa participante, envolvendo os docentes,

através de 08 (oito) aulas assistidas em algumas disciplinas da graduação (Linguística Textual, Tópicos Avançados de Linguagem, Literatura Infantil e Metodologia da Língua Portuguesa), de 04 (quatro) aulas na Especialização em Linguística e Ensino (Morfossintaxe) e, ainda, a partir de 04 (quatro) aulas que foram assistidas no Mestrado em Literatura (Tópicos de Literatura Piauiense), para fazer proceder à observação de fatos e fenômenos através de um roteiro com 07 (sete) critérios bem delineados, a fim de se realizar a análise e interpretação de dados com base em uma fundamentação teórica consistente, objetivando compreender as práticas docentes no ensino de língua e literatura na UESPI.

Concepções de linguagem: reflexo do pensamento, instrumento de comunicação ou sociointeração?

Retomando as concepções de linguagem será preciso refletir sobre as correntes que podem predominar em sala de aula, de acordo com Habermas (1981), Bakhtin (2006) e Travaglia (2012), tais como: *linguagem como expressão do pensamento; linguagem como instrumento de comunicação e linguagem como sociointeração.* Nas contribuições de Bakhtin (2006) encontram-se três correntes linguísticas: *subjetivismo abstrato* (linguagem como reflexo do pensamento), o *objetivismo abstrato* (linguagem como instrumento de comunicação), sendo que ele propõe uma terceira corrente: a *sociointeracionista* ou da interação verbal, desencadeada pelas enunciações, na esteira do marxismo, defendida em sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, visto que "a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados." (p. 113).

- Características da linguagem como reflexo do pensamento – subjetivismo abstrato (1960 – Lei 4.024): conhecer a língua significa dominar a gramática prescritiva, suas normas e conceitos a serem seguidos, exteriorizando um pensamento de forma gráfica ou fônica. A leitura nesta concepção é abstração dos sentidos, fixados por um leitor autorizado ou pelo autor, uma vez que o texto apresenta um único sentido possível. Produzir textos é colocar o pensamento em forma de linguagem e seguir regras gramaticais, buscando coerência entre os aspectos lógicos e sintáticos. A oralidade é considerada idêntica à escrita, por isso excluem-se as variedades linguísticas, pois tudo que causa ruptura com o padrão é deficiente e desvio. As atividades giram em torno de questões como: o que é verbo; o que o autor quis dizer; classifique as palavras, etc.

- *Características da linguagem como instrumento* de *comunicação – objetivismo abstrato (1970 – Lei 5.692):* a língua é vista como um código, como um conjunto de signos que se combinam segundo regras bem específicas para que sirva de instrumento de comunicação de um emissor para um receptor; o sistema linguístico é concebido como um fato objetivo e externo ao sujeito. As mensagens de um emissor a um receptor isolado, sócio e historicamente, preveem um sujeito capaz de internalizar regras que estão fora dele, por meio de exercícios que estimulem a resposta, seguindo um modelo fora da situação e do contexto histórico. Destaca-se, nesta concepção, o que Roman Jakobson postula nas seis funções da linguagem com foco em um ou outro elemento do processo comunicativo, sem considerar a *função performativa*, abordada a partir dos Atos de Fala de Austin e Searle (1950). Na linguagem como instrumento de comunicação, a gramática descreve "a estrutura e funcionamento da língua, sua forma e função" (TRAVAGLIA, 2012, p.27). Descreve as regras utilizadas pela sociedade e cada sujeito, de forma individual, buscando o código adequado à situação. A leitura é concebida como signos linguísticos produzidos por um emissor a serem decodificados por um receptor. Produzir textos é seguir modelos já existentes de tipologias textuais: narração, descrição e dissertação; a oralidade começa a ser considerada em uma abordagem sincrônica, se reconhecendo as variedades linguísticas durante o uso do falante – um reconhecimento apenas teórico, já que de fato não se consideram as reais situações de uso da linguagem.

- *Características da linguagem como sociointeração* - O autor de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* considera que as formas da língua são produtos das relações sociais estabelecidas pelos interlocutores e não são dadas apenas por um sistema abstrato de formas linguísticas (objetivismo abstrato). A língua para Bakhtin (2006, p. 127) realiza-se através da "interação verbal social dos locutores e o produto desta interação, a enunciação, tem uma estrutura puramente social, dada pela situação histórica mais imediata em que se encontram os interlocutores".

Para Bakhtin a enunciação é de natureza social, de relação ideológica e seu elemento principal é a interação verbal.

> a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através de enunciações. "A interação verbal

> constitui assim a realidade fundamental da língua" (BAKHTIN, 2006, p.127)

A linguagem não é o trabalho de um artesão, mas o trabalho social e histórico dos sujeitos e dos outros e é para os outros e com os outros que ela se constitui e, ainda, não há um sujeito dado, pronto, que entra na interação, mas um sujeito se completando e se constituindo em suas falas, ou seja, um sujeito histórico, social e ideologicamente constituído, de cuja perspectiva partilhou.

As contribuições de Habermas (1981)

Elaborou dois paradigmas: *o da filosofia da consciência e o da comunicação*. No primeiro, nos moldes estruturalistas, o sujeito de linguagem relaciona-se com os objetos para conhecê-los ou para agir através deles e dominá-los; no segundo paradigma, o sujeito de linguagem é obrigado a entender-se junto com os outros sujeitos sobre o que pode significar o fato de conhecer objetos ou agir através deles, ou ainda dominá-los. A mudança de paradigma proposta pelo filósofo da *Teoria da Ação Comunicativa* (1981) supõe em tomar as ações e os atos de fala como ponto de partida de extrema importância no interior das relações, visando ao caráter emancipatório dos sujeitos através da ação comunicativa. Habermas propõe um conceito de razão que enfatiza a importância da linguagem na relação intersubjetiva. Este conceito apoia-se na expressão dialógica concretizada na relação entre sujeitos que estabelecem uma discussão. Vê a razão como comunicativa, concreta e dialógica, concebida a partir da reflexão, das relações de compartilhamento e dos processos de compreensão e emancipação.

As contribuições de Bakhtin (2006) e Habermas (1981) são necessárias para a ruptura com o estruturalismo que ainda permeia o currículo de Letras e afeta o ensino de língua, literatura e a formação de novos e futuros docentes egressos da UESPI. Na sequência, serão apontadas as correntes da literatura de forma breve e sobre que tendências de ensino podem-se pautar uma metodologia ativa.

Correntes do ensino de Literatura e seus métodos subjacentes

A Literatura passa por uma crise em seu ensino, no que diz respeito aos seus objetivos. Os resumos de romances e as provas de múltipla escolha

correspondem à ideologia da objetividade (behaviorismo), na qual a pedagogia tecnicista se baseia para reproduzir a ideologia burguesa, repetindo as informações dos livros didáticos com ênfase em sua periodização literária. Atualmente, na prática educativa dos docentes da UESPI, prima-se por temáticas de forte cunho social, como: as relações de gênero, cultura, memória, história, política, psicanálise, apontadas pelas obras e ensaios analisados nos anais de vários eventos científicos; estas temáticas são também desenvolvidas pelas linhas de estudos dos diversos Núcleos de Pesquisa em Letras Português.

A Literatura deve estar integrada às práticas de leitura e a metodologia de ensino deve considerar o seu caráter sociointeracionista, considerando os diversos gêneros discursivos que circulam na sociedade, além do uso de novas linguagens na sala de aula, como: rádio, cinema, teatro, jornal, fotos, músicas, danças, representação gráfica, pintura, documentários, com o objetivo de desenvolver a formação crítica e perceber as múltiplas formas de expressão da linguagem para a aquisição de habilidades leitoras e autorreflexivas, a partir de diversos textos representativos de nossa cultura e da (re) visitação da cultura do outro – do conhecimento dos processos interculturais.

A questão metodológica do ensino de leitura e literatura é uma questão de conceber a linguagem de forma diferenciada ao aluno e não de forma indiferente a ele, ao seu uso e às suas condições históricas. É um problema não de modismo cronológico, tendo-se em vista a evolução dos estudos da linguagem, mas de possibilitar ao leitor condições de ser um usuário proficiente com desenvolvidas competências: linguística, discursiva e textual, adequando-se às necessidades contextuais. A despeito disso, Pessoa (2007) posiciona-se, assim:

> Numa abordagem sociointerativa e discursiva da linguagem, o texto não é apenas um produto da elaboração mental, mas algo voltado para o contexto histórico e o espaço cultural; é uma unidade pragmática totalizante com marcas linguísticas específicas em função da intencionalidade dos sujeitos envolvidos, considerando-se que a leitura e a literatura na sociedade abrem perspectivas ao leitor, tanto na experiência estética como na própria existência. (p. 72)

Na perspectiva sociointerativa e discursiva, através da Análise do Discurso, Estética da Recepção e Semiótica, pode-se recuperar o processo histórico-social dos estudos da linguagem como um lugar de conflitos

ideológicos, sendo que a literatura não pode ser estudada fora dos processos que a constituem. Nas correntes *textualistas ou os formalismos* (o sentido emana das unidades mínimas do texto), por muito tempo vivenciou-se a concepção de Literatura como patrimônio da elite cultural ou como sistema de obras e autores consagrados, ou ainda, como disciplina que se confundia com a própria história literária. Já por muito tempo o trabalho com a (re) construção da linguagem e dos sujeitos deveria ser tomada através dos textos e propiciar o dialogismo e a polissemia, rumo à livre indeterminação dos sentidos, como propõe Bakhtin (2006). Devemos avançar nas práticas pedagógicas autênticas com a aplicação dos métodos ativos, como: o recpcional e semiológico, abarcando a intertextualidade e a interdisciplinaridade, pautados nas teorias de gênero, interculturalidade, memória, psicanálise, história, política, dentre outras.

Concepções pedagógicas e seus métodos subjacentes

Após as abordagens sobre as concepções de linguagem e as correntes da literatura, prossegue-se com a reflexão sobre as concepções pedagógicas mais adequadas a uma metodologia ativa e seus métodos subjacentes, que possam articular o *quefazer* pedagógico dos docentes na graduação e pós-graduação em Letras Português. Vale ressaltar algumas reflexões:

Quais são as concepções de educação, de linguagem e literatura que mais se adequam e predominam nas práticas docentes realizadas na UESPI?

Como são abordados os conteúdos, objetivos e métodos nas aulas pelos docentes?

Há trocas de experiências, problematização e interação durante as aulas?

Os docentes se dispõem a usar as TDIC's como ferramentas pedagógicas?

Como os alunos são avaliados? Os alunos se sentem motivados e atentos para com as tarefas?

Como ocorre a relação professor-aluno?

Dentre as práticas sociais e históricas encontramos também a educação e, como tal, influencia e é influenciada por fatores políticos, econômicos, sociais e culturais. Serão abordadas aqui de forma sucinta as tendências pedagógicas contemporâneas, seus métodos subjacentes e suas influências no *quefazer* pedagógico com o intuito de começar a dar respostas às questões já levantadas acima, a fim de abrir caminhos a uma metodologia ativa para o

ensino de língua e literatura, como uma ação estratégico-acadêmica, visando favorecer à articulação da tríade ensino-pesquisa -extensão por parte dos docentes.

Quais tendências pedagógicas se aplicam à prática docente na graduação e pós-graduação em Letras Português na UESPI? Que métodos são ou foram *mais utilizados?* Sabe-se que as tendências pedagógicas liberais surgiram no século XIX sob forte influência da Revolução Francesa. Divide-se em *Liberal Tradicional*, *Liberal Renovada* e *Liberal Tecnicista*. As tendências Progressistas também surgiram na França, a partir de 1968 e também no Brasil. São classificadas como *Libertadora*, *Libertária* e *Histórico-crítica*. Na sequência apresenta-se o Quadro Nº 01, que auxiliará na compreensão das diferentes tendências pedagógicas e de sua relação com os conteúdos e os métodos utilizados no processo de ensino e aprendizagem, de acordo com a classificação de Saviani (2005) e Libâneo (2012):

Tendências	Conteúdos	Métodos
Liberal Tradicional 1789 – Os Jesuítas	Baseados em resultados e e não em processos	Aulas expositivas
Liberal renovada diretiva (1920 - 1950 – Dewey)	Baseados em interesses dos alunos;	Valoriza a autoeduacação e a experiência direta
Liberal renovada não diretiva (1950 – Carl Rogers)	Ênfase nas relações sociais do que na assimilação dos conteúdos	No diálogo busca-se o conhecimento; valorizam-se as experiências dos alunos, a autorrealização, o trabalho com dinâmicas de grupo; método não diretivo – o professor é um facilitador
Libertadora (1980 – 1990 – Paulo Freire):	Os conteúdos são temas geradores extraídos do meio social dos educandos.	Metodologia participativa
Libertária (1980 – 1990)	Consolida-se o projeto de escola que atendam aos anseios da classe trabalhadora.	A metodologia cultiva a livre expressão da cultura do país, através dos veículos de comunicação de massa, dos meios acadêmicos e das políticas.
Histórico-Crítica (1970-1980 – Saviani)	Defende que a escola deve assegurar a inserção social com qualidade, através do saber sistematizado.	A metodologia tem como ponto de partida e de chegada o processo formativo do aluno, calcada na reflexão da prática social e cultural.

Quadro 1: Tendências pedagógicas e seus métodos subjacentes. Fonte: Saviani (2005) e Libâneo (2012): Elaborado pela Pesquisadora.

Uma educação só poderá ser viável se for uma educação integral que se dirija à totalidade aberta do ser humano, uma vez que não basta apenas focar os componentes educativos, isto é, ora enfatiza-se nos conteúdos, ora nos alunos, ou no professor e seu método, assim por diante. Deve-se efetivar uma educação que coloque na centralidade da ação pedagógica a ética, a construção do conhecimento pertinente, a condição humana, a identidade terrena, as incertezas como eixo e, ao mesmo tempo, como caminhos que se abrem a todos que fazem a educação do homo complexus, já desenhado por Edgar Morin (2000).

No livro *Os sete saberes necessários à educação do futuro,* Morin (2000) relata que o conhecimento está cada vez mais inadequado, ou seja, de um lado estão os saberes desunidos, compartimentados e, de outro, as realidades ou problemas cada vez mais interdisciplinares, transnacionais, globais e planetários. Diante desta inadequação faz-se pertinente dar visibilidade aos *contextos*, que podem ser *global*, *multidimensional e complexo*. Em relação ao *contexto*, a evolução cognitiva caminha para a abordagem de conhecimentos cada vez mais contextualizados. Para Morin (2000, p. 35) "será preciso situar informações e os dados em um contexto para adquirir sentido. Para ter sentido, a palavra necessita de texto, que é o próprio contexto, e o texto necessita do contexto no qual se enuncia". É difícil produzir o conhecimento pertinente sem considerar os *contextos: multidimensional*, *global e complexo*. A construção do conhecimento pertinente com referência aos contextos deve mobilizar o que o *homo complexus* sabe do mundo. De acordo com o autor da teoria da complexidade, *complexus* significa:

> O que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo, inter-retroativo entre objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes entre si (MORIN, 2000, p.38).

O todo tem propriedades que não são encontradas nas partes isoladas uma das outras. Será imprescindível que se recomponha o todo para se conhecer as partes, sendo que a soma do todo é totalizante, pois sempre algo novo como acréscimo surgirá. No que diz respeito à *multidimensionalidade* cabe ressaltar que o ser humano é ao mesmo tempo biológico, psíquico, social, afetivo, histórico, místico, econômico, cultural, político, uma vez que a

produção do conhecimento pertinente deverá reconhecer o caráter multidimensional do ser humano. Os desenvolvimentos de nossa época exigem cada vez mais que enfrentemos os desafios da complexidade.

É através da educação que se deve promover a inteligência de sujeitos históricos, críticos e reflexivos, recorrendo-se aos conhecimentos já existentes – mundivivência e, ao mesmo tempo, superar as antinomias decorrentes do progresso dos conhecimentos fragmentados. Ocorreram avanços gigantescos no âmbito da hiperespecialização em todo o século XX, porém estes avanços estão desunidos, dispersos, sendo que na maioria das vezes fragmentam *os contextos, as globalidades e as complexidades*, impedindo o exercício livre do conhecimento pertinente no seio de nossos sistemas de ensino. Nestas condições, as mentes formadas pelos fragmentos das disciplinas não contextualizam os saberes, da mesma forma que não os integram em seus conjuntos naturais. O enfraquecimento da percepção do global conduz ao enfraquecimento da responsabilidade social e da sustentabilidade, assim como da solidariedade – cada qual não mais sente os vínculos com seus concidadãos. O conhecimento pertinente proposto por Morim (2000) acontecerá de fato dentro de uma prática pedagógica pautada na pedagogia histórico-crítica, associada à teoria do complexus, da autonomia dos saberes produzidos e da resolução de problemas.

Métodos ativos e resolução de problemas no ensino de língua e literatura

O aprendizado baseado em problema – Problem Based Learning – PBL, é uma abordagem educativa centrada no aluno, que o habilita a realizar pesquisas, integrar teoria e prática, aplicar conhecimentos por meio de intervenção social, a fim de desenvolver uma solução viável para um problema definido, findando por ser um conhecimento pertinente. Foi introduzido em Ciências da Saúde, na Universidade de McMaster no Canadá, na década de 1950. No Brasil este método foi aplicado pela primeira vez na Universidade de Londrina no Paraná. Entre os autores que publicaram sobre os métodos ativos destacam-se Juan Bordenave com a obra *A comunicação na metodologia do ensino superior. O professor universitário em sala de aula* e a *Competência pedagógica do professor universitário*, ambas de autoria de Marcos Masseto. *Conhecer e intervir: A metodologia da problematização de Aparecida Berbel. Por uma pedagogia da pergunta, Pedagogia da autonomia e Educação como prática da liberdade* de Paulo Freire, além de outras obras, como: *O ensino universitário: seus cenários e seus protagonistas* de Miguel Zabalza e *Pedagogia*

histórico-crítica: primeiras aproximações, de Dermeval Saviani, constituíram, assim, os primeiros fundamentos da pedagogia problematizadora no Brasil.

O método pedagógico da problematização a ser reestruturado na prática docente da graduação e pós-graduação em Letras Português da UESPI, deve instigar a formulação de perguntas inteligentes e inibir a transmissão de conteúdos pelo (a) professor (a), uma vez que deve consolidar o conhecimento, que gera a transformação do sujeito e do contexto social. O aluno protagonista debate, contesta, interage, pensa coletivamente, transforma respostas em perguntas, constrói sínteses provisórias. No início, os métodos ativos podem ser muito questionados, principalmente, por aqueles que tiveram formação tradicional, mas instituição alguma quer recrutar e empregar profissionais que dão respostas por condicionamento; eles têm que ser proativos, empreendedores e colaboradores. Assumir um papel proativo, enquanto geração X, Y e Z, requer dos sujeitos muitos esforços e gestão do tempo para construir conhecimentos pertinentes e aplicáveis em busca da autonomia.

Os currículos vividos, as relações entre culturas, a construção de um processo identitário, os hábitos de leitura, pesquisa, a aceitação da diversidade cultural, história de vida pessoal e escolar vão definir o envolvimento dos alunos nas práticas dos métodos ativos, como também nas práticas de linguagem e literatura adotadas pelos docentes na UESPI. O foco deve sair do efeito da nota para a visão de conhecimento como ferramenta de transformação do sujeito e do mundo. Não é no silêncio da sala de aula que se fazem homens e mulheres, todavia na palavra, no trabalho, na ação-reflexão-ação, pela superação da aula transmissiva e pela implantação de aulas instigadoras. Para Freire (1987) a educação problematizadora ao assumir o diálogo, vence a contradição educador-educando gerada pela educação bancária e torna o educador não apenas aquele que educa,

> mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também se educa. Ambos, assim, tornam-se sujeitos do processo, em que crescem juntos e em que os argumentos de autoridade já não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente autoridade, se necessita de estar sendo com as liberdades e não contra elas. (p. 68)

A educação problematizadora de Freire (1987) inclui o diálogo num pensar crítico, numa visão conciliadora de homem/mundo, na intercolaboração dialógica, na possibilidade de transformação de estar posto

pelo status quo. A educação habermasiana rejeita o homem abstrato e solitário, inviável para a reflexão, a criticidade e emancipação. Quanto mais se concretiza na sociedade como um todo e, mais especificamente, nas instituições escolares, práticas pedagógicas voltadas ao incentivo do individualismo, da exclusão e competitividade, mais se tornará necessário desenvolver ações buscando uma socialização e participação dos sujeitos, voltadas ao *entendimento, ao compartilhamento* propostos também por Habermas.

Em concorde com Freire (1987), somente no emaranhado das relações concretas é que se evidencia uma educação que, ao invés de assistencializar, criticiza, à medida que se funda na criatividade e estimula "a reflexão e a ação verdadeira dos homens acerca da realidade, respondendo à sua vocação como seres que não podem autenticar-se fora da busca e da transformação criadora" (Freire, 1987, p. 72). A educação problematizadora enfatiza a mudança respondendo à condição dos homens como seres históricos.

Características da metodologia ativa na formação do aluno investigador

- ✓ a responsabilidade do próprio aprendizado é do aluno; os aprendizes devem ser autodirecionados e autorregulados em seu aprendizado;
- ✓ o papel do docente é como um mediador ou facilitador do aprendizado;
- ✓ os problemas do PBL devem permitir o livre questionamento;
- ✓ o aprendizado deve ser integrado através de uma grande variedade de temas e disciplinas;
- ✓ o aprendizado autodirigido deve ser aplicado ao problema com reanálise e solução; uma autoavaliação por pares deve ser conduzida ao término de cada problema e ao final de cada unidade para avaliar o progresso e se os objetivos foram atingidos;
- ✓ os problemas são a força direcionadora da investigação.

As atividades desafiantes devem levar aos alunos à criatividade, à colaboração, ao trabalho em grupo, à análise crítica e aplicação prática. Kinsela (2010, p. 56) acrescenta a necessidade da prática baseada na ação, "sendo possível visualizar o interesse e propriamente a oportunidade de investigação dos temas apresentados via ensino universitário e a relação com as demandas pronunciadas no campo profissional". Os métodos ativos são um diferencial

significativo, focado na autonomia do aprender a aprender, a fazer, a conviver e saber ser, transcendendo o ensinado ou proposto.

As pedagogias da problematização, da historicidade, da complexidade, partindo de situações reais contribuirão para a formação do sujeito integral, complexo, como postula Morin (2000). Daí a necessidade de se oferecer ao acadêmico de Letras Português um ambiente de formação direcionado ao desenvolvimento de habilidades investigativas por meio de projetos que exijam uma postura reflexiva e crítica. Nesta direção, ressaltamos que relacionar a metodologia de ensino adotada em sala de aula com a formação de sujeitos proativos é pertinente. Neste sentido, as práticas pedagógicas e as práticas avaliativas devem ser repensadas, constantemente.

Os currículos devem ser flexíveis, contextualizados, aplicáveis, orientados por experiências e competências profissionais, em um dado contexto. A escolha de um método de ensino requer do (a) professor (a) uma atitude emancipada, visto que a escolha significa a opção por tendências e concepções de língua e literatura, estas ou aquelas, de tal forma que não estão desprovidas de interesses, sendo produzidas em um determinado contexto histórico, intencionando atender a determinadas políticas predominantes à época e a cumprir um currículo.

Saviani (2005, p. 75) propõe que a "educação reflita sobre as desigualdades e contradições existentes na sociedade e possibilite o acesso das novas gerações ao mundo do saber sistematizado, do saber metódico, científico". Através da educação necessita-se organizar processos, descobrir formas adequadas a essa realidade. Desta forma, os métodos de ensino partem da prática social, dos problemas observados e da reflexão e daí surgem os conhecimentos necessários para solucioná-los no movimento de ação-reflexão-ação e, consequentemente, os alunos retornam à sua prática social, transformando-a.

Seguem rápidas considerações sobre o teórico-metodológico nas práticas linguísticas, de literatura *e* possíveis caminhos para uma metodologia ativa.

O teórico-metodológico e a aprendizagem em Linguística

A prática pedagógica dos estudos linguísticos deve ter como ponto de partida e de chegada as situações de uso da linguagem, isto é, a situação comunicativa concreta na qual a linguagem é produzida. É no interior do

funcionamento da linguagem que é possível compreender o modo desse funcionamento. Produzindo-se linguagem aprende-se linguagem. Um dos aspectos fundamentais da prática de análise linguística é a reescritura dos textos produzidos pelos alunos. O professor pode tanto trabalhar os aspectos estruturais do diversos tipos e gêneros textuais, como também os gramaticais, que possam instrumentalizar o aluno no domínio da modalidade escrita da língua. Esta prática linguística envolve algumas etapas: seleção de textos produzidos pelos alunos que sejam representativos das dificuldades coletivas; transcrição do texto para a tela do computador ou painel; análise e discussão de problemas selecionados; registro das dificuldades apresentadas pelos alunos; reelaboração do texto apresentando as novas propostas de usos da linguagem.

O teórico-metodológico e a aprendizagem em Literatura

A metodologia de ensino corresponde ao caminho que o professor utilizará para promover a aprendizagem. Os docentes carecem de refletir sobre situações-problema em diferentes sequências didáticas, de modo que levem ao aluno a (re) construir a linguagem. O objetivo do trabalho com a língua e a literatura é a formação de leitores e escritores competentes e críticos e, para isso, o (a) docente deverá estar instrumentalizado, tanto nas teorias, quanto nas pesquisas e nas atividades de extensão, no cotidiano da prática educativa. Sem um planejamento cuidadoso não será possível a convivência produtiva no desenrolar dos processos universitários, em que os futuros egressos terão que adquirir experiências para atuação na sala de aula. As experiências com a linguagem devem envolver uma gama de gêneros discursivos acessíveis e, ao mesmo tempo, portadores de diversas formas de manifestação linguística, sejam em artigos, ensaios, contos, crônicas de jornais, panfletos, folders, propagandas.

Quais são as vantagens de uma metodologia adequada para o ensino de leitura e literatura?

Convivência com uma tipologia e gêneros textuais diversos; exploração das potencialidades de diálogo que os textos permitem entre si - intertextualidade; atividades inter e transdisciplinares - a literatura é atravessada por temas de caráter étnico-racial, sociológico, histórico, cultural, político, econômico, antropológico, psicanalítico. A partir daí, pergunta-se: que

métodos ativos podem ser empregados no ensino de literatura? O método é um dispositivo ordenado, um procedimento sistemático que depende do objeto de estudo ou da obra literária analisada. Dentre os mais conhecidos encontram-se: o *recepcional*, o *comunicacional* e o *semiológico*.

- *Recepcional*: baseia-se na Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss. Este teórico alemão defende que o leitor é o responsável pela atualização da obra literária, garantindo a historicidade do texto, sendo esta historicidade entendida como o momento em que a obra é lida e apreciada pelo leitor. Segundo a Universidade Luterana do Brasil

> durante o processo de leitura, estabelece-se uma relação dialógica entre texto e leitor, de modo que este último, a partir de seu conhecimento prévio, proceda a novas construções da realidade. Como consequência dessa perspectiva, o leitor atinge sua emancipação à medida que amplia seu horizonte de expectativas (ULBRA, 2010, p. 22).

Para se trabalhar o horizonte de expectativas no método *recepcional*, utiliza-se de cinco etapas, como: *determinação do horizonte* de *expectativas; atendimento do horizonte; ruptura com o horizonte; questionamento acerca do horizonte; ampliação do horizonte de expectativas*. Pode-se dizer que o método recepcional tem o leitor como centro do processo de ensino e aprendizagem. É em torno desse sujeito que se organizam as ações docentes, de maneira que promovam a emancipação do educando, tanto na sua dimensão humana quanto na criativa. Temas como identidade feminina e a representação do amor podem ser aplicados a este método.

- *Comunicacional*: baseia-se nas seis funções da linguagem, na definição de Roman Jakobson: emotiva, conativa, referencial, metalinguística, fática e poética, enfocando a importância de tais funções na construção do texto para causar impacto ao leitor. Para aplicação deste método será interessante que o professor trabalhe com textos como poemas, contos e crônicas.

- *Semiológico*: conduz à análise do uso social da linguagem e às questões da ideologia presentes nos textos literários. Neste método, entende-se que há várias interpretações para uma mesma porção de linguagem e que esta interpretação está ligada ao conjunto de valores de cada leitor: desenvolve-se a leitura crítica, uma avaliação pessoal sobre a abordagem do autor na totalidade de sua obra (temas, estilos, contexto de produção), permitindo o desvelamento de ideologias presentes nos textos literários em estudo. Sugere-se o trabalho com obras de romances memorialistas e autobiográficos de

intelectuais no período de 1960/1985. Este método tem caráter emancipatório e requer dos docentes e alunos a prontidão para aceitarem e discutirem os mais variados pontos de vista.

Observação de aulas na graduação e pós-graduação em Português: caminhos para uma metodologia ativa

A observação é uma vertente da *pesquisa participante*, desta maneira a ocorrência dos fenômenos observados foi investigada através de uma experiência direta. Para Filho (2010, p. 44), a observação deve ser utilizada como "procedimento científico, à medida que serve a um objetivo formulado de pesquisa, for sistematicamente planejada e submetida à verificação de controles de validade e precisão". Os dados coletados da Observação foram sistematizados em quadros com as sínteses de todos os tópicos do roteiro em torno das aulas assistidas das disciplinas já especificadas.

Esta observação ocorreu durante as aulas da graduação e pós-graduação dos cursos de Português Regular da UESPI, no Campus Torquato Neto, no segundo semestre de 2015, nas disciplinas de Linguística Textual (6° bloco), Metodologia da Língua Portuguesa (7° bloco), Literatura Infantil (8° bloco), Tópicos Avançados de Linguagem (8° bloco), Morfossintaxe (lato sensu em Linguística e Ensino) e Tópicos de Literatura Piauiense (Mestrado em Literatura). Na graduação foram assistidas 08 (oito) aulas, sendo 2 horas em cada disciplina, enquanto que na pós-graduação foram assistidas 08 (oito), 4 horas em cada. Os resultados foram resumidos e lançados nos Quadros 02 e 03, que seguem. As práticas docentes foram observadas in lócus pela pesquisadora, dentro de critérios estabelecidos, em um Roteiro.

Aulas assistidas na graduação – caminhos para uma metodologia ativa

Critérios Observados	Linguística Textual	Metodologia da Língua Portuguesa	Literatura Infantil	Tópicos Avançados de Linguagem
I – Início das aulas	Imersão direta	Algumas perguntas	Colocações sobre preconceito	Algumas perguntas
II - Seleção e abordagem de conteúdos	Gênero e Sequências Textuais são relevantes	Letrar e Ensinar são relevantes	Obra: As Caçadas de Pedrinho Polifonia e Linguagem	Resultados de pesquisas sobre leitura e escrita na educação básica

III – Estratégias de ensino e aprendizagem	Exposição Linguagem – Instrumento Pedagogia Tradicional	Reflexões Exposição dialogada Linguagem – Sociointeração Pedagogia histórico-crítica	Exposição Linguagem instrumento Pedagogia Tradicional	Exposição dos alunos Linguagem Instrumento Pedagogia Tradicional
IV – Organização do trabalho	Trabalho em grupo Sem relação teórico-prática	Leitura compartihada de textos produzidos pelos alunos Há relação teoria-prática	Não formou grupos de discussão Alunos desmotivados Conversas paralelas	Não houve troca produtiva Alunos desatentos
V – Uso de tecnologias digitais	Não	Não	Não	Não
VI – Comunicação e clima	Não problematizam os gêneros e sequências Pouca troca e flexibilidade	Instigam sobre os problemas de letramento / alfabetização Aula construída pelos alunos motivados	Pouca interação Improdutividade Sugeriu leituras de obras	Pouca troca de ideias Pouca interação Pouca flexibilidade
VII – Avaliação das aprendizagens	Sem proposta	Autoavaliação	Seminários	Sem proposta

Quadro 2: Observação de aulas assistidas na graduação em Letras Português. Elaborado pela Pesquisadora.

No quadro 02 acima e no quadro 03 que segue, observa-se o predomínio de práticas docentes tradicionais, exceto em Metodologia da Língua Portuguesa, disciplina da graduação e em Tópicos de Literatura Piauiense, disciplina do Mestrado em Letras. Neste tipo de abordagem tradicional, os docentes preparam os alunos para assumirem papéis na sociedade, visando à manutenção do modelo social vigente. O (a) professor (a) é uma figura incontestável, densa, livresca com suas aulas expositivas, organizadas em uma

sequência rígida, baseada na memorização, na aula transmissiva. Essa tendência pedagógica foi/é muito forte em nosso modelo de educação, ainda hoje, tanto no ensino fundamental e médio como no ensino superior. Sabemos que os professores são fruto da sua formação escolar, social, política, que esta se reflete em sua prática pedagógica.

Se houve predomínio de aulas expositivas, exercícios e memorização, pouca participação, baixa interação e produtividade, pouca flexibilidade, muita autoridade e disciplina, recursos precários e a não utilização de ferramentas tecnológicas foi porque o ensino não ocorreu a partir de situações-problema nas aulas observadas, não aconteceu a relação teoria-prática, prevista em Saviani (2005), imprescindível à articulação do trinômio ensino-pesquisa-extensão. O conhecimento dinâmico deve ser entendido como processo desconstrutivo e reconstrutivo; se for apenas dedutivo e reproduzido, se constitui em simples informação, sem aplicação. Pedro Demo preocupado com a aprendizagem na educação superior, na qual impera o instrucionismo mais flagrante, afirma que

> Os alunos quase sempre passam quatro anos escutando aulas, tomando nota e fazendo prova. Nega-se uma das dinâmicas mais profundas da aprendizagem e da vida, que é o processo de reconstrução de dentro para fora. Parte considerável das aulas é reprodutiva. O que interessa ao aluno é uma coisa só: desenvolver a potencialidade disruptiva do conhecimento, participando ativamente da engrenagem reconstrutiva (DEMO, 2010, p. 68).

O educador passa a ser importante agente de mudança, despertando nos alunos, atitudes e comportamentos questionadores, tornando-os aptos a repensarem sempre sua profissionalização e sua participação social. Sobre as práticas docentes tradicionais na graduação em Português e no curso lato sensu em Linguística e Ensino do CCHL/UESPI, acredita-se que estes docentes devem repensar sua mediação pedagógica. Sobre esta mediação Masetto (2010) é bastante explícito, oferecendo um roteiro seguro para o educador do século XXI, que em resumo seria: *dialogar de acordo com o que acontece no momento; trocar experiências; debater dúvidas, questões ou problemas; apresentar questões orientadoras; propor situações-problema e desafios; colocar os aprendentes frente a frente com questões éticas, sociais, profissionais conflituosas; cooperar para que os alunos usem e comandem as novas tecnologias na aprendizagem e não sejam comandadas por elas ou por quem as tenha programado.*

Aulas assistidas na pós-graduação – caminhos para uma metodologia ativa

Critérios Observados	Morfossintaxe Linguística e Ensino	Tópicos De Literatura Piauiense - Mestrado em Literatura
I – Início das aulas	Imersão direta	Introdução sobre os autores estudados Documentário: Um homem particular
II – Seleção e abordagem de conteúdos	Os Termos da Oração: - Essenciais e Integrantes	Da Costa e Silva; H. dobal – Expoentes da Literatura - Natureza, Memória e Cidade
III – Estratégias de ensino e aprendizagem	Estruturalismo Aula transmissiva – 40 Frases dos Clássicos	Pedagogia crítica Articulam ensino com pesquisa documental Análise de poemas
IV – Organização do trabalho	Não fez uma abordagem da sintaxe com base na oralidade e uso da língua Não formou grupos ou duplas	Exposição monológica, individual sobre defesa do Projeto de Pesquisa do Mestrado, através de Seminários
V – Uso de tecnologias digitais	Não	Data show, notebook, relíquias de obras dos autores Exibição de documentário
VI – Comunicação e clima	Professor interagiu muito com os alunos; Alunos problematizaram pouco	Demonstraram domínio na defesa do objeto de pesquisa do Mestrado Problematizaram muito sobre natureza, memória e cidade
VII- Avaliação das aprendizagens	Resolução de listas	Processo autorreflexivo sobre a construção do texto literário

Quadro 3: Observação de aulas assistidas em Linguística e Ensino (lato sensu) e no Mestrado em Letras. Elaborado pela Pesquisadora.

Reportando-se aos Quadros 02 e 03, em duas disciplinas, Metodologia da Língua e Tópicos de Literatura Piauiense, respectivamente, ocorreu a prática pedagógica com base na tendência histórico-crítica em Saviani (2005) e a concepção de linguagem como sociointeração em Bakthin (2006). Os conteúdos foram abordados de forma crítica, as leituras compartilhadas, instigaram sobre as temáticas da alfabetização/letramento na graduação, enquanto no Mestrado os alunos refletiram sobre as temáticas: natureza, cidade e memória nas obras dos poetas Da Costa e Silva e Hindemburgo Dobal, estabelecendo, assim, a relação teoria-prática, fundamental para que a articulação trinomial aconteça. A tendência histórico-crítica prioriza o domínio dos conteúdos científicos, como modo de formar a consciência crítica frente à realidade social. Para Queiroz e Moita (2009, p. 14), essa pedagogia "busca

instrumentalizar os sujeitos históricos, aptos a transformar a sociedade e a si próprios".

Considerações finais

Cabe à UESPI possibilitar o saber científico, através do ensino-pesquisa-extensão e, assim sendo, contribuirá para a transformação de seu entorno e da sociedade. Tal transformação acontecerá quando os sujeitos envolvidos no processo de ensino e aprendizagem forem proativos com habilidades investigativas elevadas que se desenvolverão através da ciência que, por sua vez, para ser construída necessita de um método ativo (um caminho reflexivo). Basta ensinar de forma a congregar pluralidade de conhecimentos, desenvolver habilidades diversificadas e atitudes para a solução de novos problemas de linguagem e literatura, este é o tom do ensino de metacompetências e isto requer uma metodologia que aproxime o aluno para soluções do cotidiano, representada por abordagens ativas de ensino, como: pedagogias histórico-crítica, da problematização, emancipatória e do conhecimento pertinente.

Cabe à UESPI internalizar estas abordagens e conduzir a aprendizagem por meios apropriados e voltados para as metacompetências, em que se busca agir na prática docente de forma autônoma, utilizando ferramentas tecnológicas de forma interativa, com a capacidade de envolver os alunos e os grupos socialmente heterogêneos. Ao envolver os alunos e docentes no processo de ensino, com a resolução de problemas, simulações, estudos de casos, experimentos, deve se enfatizar a aprendizagem ativa e a aplicação das teorias, estabelecendo-se uma relação teórico-prática com o contexto social. *Quais abordagens teórico-metodológicas seriam mais desafiantes e instigadoras ao ensino de língua e literatura nos cursos de Letras Português, na UESPI?* Sugere-se que as práticas docentes devem-se pautar na pedagogia do conhecimento pertinente de Morin (2000), na pedagogia histórico-crítica desenhada por Saviani (2005), na problematização e na pedagogia da autonomia proposta por Paulo Freire (2011), bem como nos métodos ativos e na concepção habermasiana focada no entendimento e na emancipação dos sujeitos de linguagem, para facilitar a articulação entre ensino-pesquisa-extensão, através

das atividades propostas nas disciplinas da graduação e pós-graduação em Letras Português.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Brasil: Hucitec, 2006.

DEMO, Pedro. *A educação do futuro e o futuro da educação*. Campinas, São Paulo, Brasil: Autores Associados, 2010.

FILHO, O. K. *Pesquisa e análise estatística*. Rio de Janeiro, Brasil; Companhia Editora Forense, 2010.

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

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática docente. São Paulo, Brasil: Paz e terra, 2011.

HABERMAS, J. Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios prévios. Madrid, España: cátedra, 1981.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. São Paulo, Brasil: Ática, 1994.

LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. São Paulo, Brasil: Cortez.

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. São Paulo, Brasil:Cortez, 2000.

PESSOA, Osalda Maria. *Estratégia metodológica de leitura para os cursos de línguas da UESPI.* Tese de Mestrado. Instituto Pedagógico Latino-Americano y Caribeño, HAVANA, Cuba, 2007, pp. 128.

SAVIANI, Demerval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. São Paulo, Brasil: Autores Associados, 2005.

TRAVAGLIA, Luís Carlos. Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática. São Paulo, Brasil: Ática, 2012.

OSWALDO DE CAMARGO: o poeta da crise

Raimundo Silvino do Carmo Filho [74]

ESCOLHA

Eu tenho a alma voando
no encalço de uma ave cega:
se escolho o rumo do escuro
me apoio à sombra do muro
pousado na minha testa.
Se elejo o rumo da alvura
falseio os passos da vida
e me descubro gritando
um grito que não é meu.
Que faço das mãos cobertas
de um sol doído só de África?
(...)
Oswaldo de Camargo

O presente trabalho aborda a literatura afro-brasileira de Oswaldo de Carmo à luz da crítica literária afrodescendente. O que nos propomos é analisar como o escritor expressa uma crise de identidade dentro de dois contos do livro *O Carro do Êxito*, de 1972. O que estamos classificando como crise de identidade pode ser definida reduzidamente como – dupla desorientação –, isso ocorrendo no momento no qual o autor desenvolve uma consciência de lugar étnico, social e político. Stuart Hall ressalta que "dentro de nós há identidades contraditórias" (2011, p. 13) e, ao nosso ver, essas identidades contraditórias podem viver juntas, mas há momentos em que elas entram em conflitos, em choques, em crises. Isso pode gerar um caos na alma do negro,

[74] Mestre em literatura, memória e cultura. Professor da Rede de Educação Básica do Estado do Maranhão. Integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro NEPA/UESPI.

fazendo duplicar sua consciência, desaguando naquilo que Du Bois chama de "dupla consciência" (1999).

No caso de Oswaldo de Camargo, esses conflitos instituem um movimento para dentro de uma realidade interior, como forma de reavaliação do eu-interno para, logo em seguida, instituir uma reflexão acerca dos lugares sociais preparados e definidos para o negro dentro de uma sociedade centrada e dirigida pelo branco. A proposta de analisar a obra *O Carro do Êxito,* a partir da ideia de crise, veio depois de ler uma entrevista concedida pelo poeta ao professor Eduardo de Assis Duarte, no ano de 2002. Ao lermos a entrevista, observamos passagens em que Oswaldo de Camargo sugere um instante, um momento no qual ele se descobre negro. Para o escritor, essa descoberta – motivada por aspectos externos ao ser negro – fez com que o mesmo passasse a sofrer um "duplo deslocamento" (Hall, 2011), e se situasse no "entre-lugar" (BHABHA, 2014), na fronteira dos cheques culturais, na dupla consciência.

O primeiro deslocamento põe em crise a própria concepção de si, que o sujeito tinha guardado "confortavelmente" ao longo de sua história. Nesse instante, há um pensamento do tremor, um desmoronamento do eu, que vai movimentar e deslocar as placas tectônicas, as bases identitárias do sujeito subjetivo, do sujeito individual e do sujeito interior. Esse eu se movimenta, se desloca de um "possível" núcleo, para sofrer fissuras ininterruptas dentro do centro de ancoragem desse mesmo eu. O segundo deslocamento se dá como consequência do primeiro e vai, justamente, pôr em conflito o sujeito cultural, o sujeito público e social de cujas bases sofre uma implosão em seus pontos de sustentação dentro da comunidade e, até mesmo, da própria noção de ser. As conceptualizações de homem, família, sociedade e nação se tornam categorias em movimento, escorrendo pelas correntezas da dissolução, em contínuos balanços de vai e vem, cujas principais representações são o envelhecimento instantâneo, bem como, a (des)ossificação de toda e quaisquer relações culturais fixas e pré-existentes.

Ora, o que se verifica é que o sujeito social, para se sentir incluído no corpo coletivo da comunidade, precisa se identificar e partilhar, em certo sentido, do conjunto de valores representados pela nação. Esses valores devem ser capazes de, em até certo ponto, gerar sentimentos de inclusão, pertencimento e representação dos sujeitos nos macroclimas culturais. Esse mecanismo forja um sentimento de ligação entre o sujeito individual e o sujeito coletivo, cuja representação mais visível é a identificação com o corpo de valores culturais da nação nas suas configurações identitárias. Por todavia,

quando o ser não se ver representado dentro e pelas instituições sociais, as quais forjam as conceptualizações de identidade, cultura e nação o sujeito entra num estado de crise, de desorientação, de estranhamento dentro de si e, por conseguinte, social. É o que se verifica na fala da personagem do conto O Medo, de Oswaldo de Camargo.

A fala de Mateus representa um estado de desorientação do sujeito dentro do sistema de representação étnico-racial no qual ele estava inserido. A crise sofrida por Mateus pode ser explicada pela saída dele de um estado pré-fixado, uma condição de "conforto" e "segurança", para figurar dentro de uma representação estranha, dupla e caótica. É importante esclarecer que não estamos com isso afirmando que o lugar de negro, dentro de uma sociedade cujas estruturas se ancoraram num sistema escravagista, bem como, racialista, o negro tenha conforto, ou mesmo segurança. O que estamos querendo afirmar é que, dentro dos contos analisados, há um sentimento de estranhamento por parte do negro, bem como, pelo branco. Sendo este o responsável pelas categorizações e definições dos espaços e de quem os habitam, isso pelo fato de o negro ter sido empurrado, levado a assumir um lugar historicamente destinado ao branco.

As consequências imediatas apresentadas por Mateus são o medo, a desorientação dentro do sistema de representação, bem como, a duplicação da consciência. Os espaços habitados por negro e branco surgem no conto como reflexões de Oswaldo de Camargo para apontar comportamentos pré-definidos e orientados dentro de um sistema de inclusão do branco e exclusão do negro. A partir disso, a personagem Mateus entra numa vala de insegurança, na qual sua identidade expressa incertezas e vê-se deslocada das estruturas sociais e das formas de representações individuais e coletivos da comunidade.

Oswaldo de Camargo ficcionaliza figuras em luta dentro da "lógica binária, através da qual identidades de diferenças são constantemente reconstruídas" (BHABHA, 2014). A crise do sujeito ocorre no momento em que a identidade entra em discussão, assim como, suas bases de ancoragem. Os termos do estético e da ficção elaboram figuras artísticas desorientadas a partir da explosão dos lugares imaginariamente fixos, estáveis e coerentes, para instituir sujeitos de intervenção nas estruturas de sustentação das fronteiras de formação das novas identidades fragmentadas. Vejamos como a personagem Mateus se comporta ante a escolha dela para apóstolo.

> – Os apóstolos deste ano são: Deodato, Moreira, Luquinha, Rosivaldo, João Grande, Timóteo, Mateus...
> Quando Padre Miguel falou Mateus, toda a meninada se virou pra mim e eu, que estava lá atrás, me virei para o lado do coro, escondendo a cara (CAMARGO, 1972, p. 47-48).

O medo surge como representação de caracteres humanos ante o novo, o desconhecido e suas novas demandas. A personagem se erige à condição de figura central para a qual voltam-se todos os olhares dos presentes na capela do seminário. Um dos grandes temores de Mateus é saber que o lugar para o qual ele fora escolhido não tinha sido representado por negro, haja vista a marginalização e a periferização do ser negro. Os lugares de poder foram e continuam sendo assumidos pelo branco, em contraponto aos lugares desprivilegiados e desconsiderados para o negro. Ao negro cabia limpar o seminário, cuidar dos jardins, fazer os reparos das capelas, porém já mais poderia pensar em assumir um lugar ocupado pelo branco. Em outros termos, cabia ao negro "limpar a sujeira dos brancos" (CAMARGO, 2014).

> Mas Padre Miguel confirmou, olhando firme pra mim com seus olhos azuis:
> – Mateus, você é apóstolo!
> Meu coração batia rápido, doidando na caixa do peito, eu queria me esconder debaixo do banco. Os meninos me olhavam, sérios, estranhos. [...] todos me olhando, reunidos, no cenáculo, na Quinta-Feira Santa, combinando os arranjos da ceia. Eles me olhavam duros, eu tinha dado algum passo errado, tinha prejudicado a ceia (CAMARGO, 1972, p. 48).

O que se estabelece no conto é a construção metafórica de um mundo estranho, do qual decorrem uma série de embates de fronteiras da cultura, sendo o movimento substitutivo dos lugares raciais e sociais fixados para negro e branco o mais representativo. Nesse deslocamento, há a quebra das correntes dentro do sistema de representação e orientação das identidades para, subversivamente, (re)introduzir um novo modelo de (re)alimentação nos quadros imagéticos das posições de poder. Oswaldo de Camargo se utiliza dos termos da literatura, carregados de metáforas, num jogo de tradução do vivido para a ficção, dos quais se podem extrair narrativas das "experiências do eu" (LEJEUNE, 2014) para pôr em evidência, em reflexão e discussão regras de um jogo de poder, de cujo centro se erigem duas identidades opostas, mas complementares – a identidade do negro e a identidade do branco.

Nesse caso, as duas identidades entram em conflitos, em choques, em "embate de fronteiras" (BHABHA, 2014), mesmo sendo uma necessária para a outra. As identidades do negro e do branco constituem-se binariamente, isso alimenta as forças conflituosas das relações assumidas por cada um na cadeia de representação cultural. Homi Bhabha afirma que "Os embates de fronteiras acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosas" (2014, p. 21). No caso do conto Medo, há um pacto autobiográfico das representações através da escrita do eu em (re)-elaboração da memória do negro para os termos da literatura. Transcrevo agora um relato de Oswaldo de Camargo acerca do conto Medo.

> O relato é ficção partida de um acontecimento de minha infância antes de eu ir para o Seminário. O conto tenta trazer ao texto as dúvidas, a perplexidade e o medo de um menino negro diante da possibilidade de ele ser apóstolo na cerimônia de lava-pés, na igreja matriz de uma paróquia. Nele, o menino negro não sabe o que fazer da provável escolha [...], não sabe o que fazer com o espanto dos outros meninos [...]. Medo de ser olhado, ou visto fora do lugar que desde muito lhe tinha sido determinado, na Igreja ou fora dela (DUARTE, 2014, p. 34).

A fala de Oswaldo de Camargo não reafirma o papel crucial da memória do eu na transposição metafórica dos termos do vivido para os do estético na (re)elaboração da prática do racismo, da discriminação e do preconceito étnico como formas de demandas acerca das representações de identidades culturais dentro do campo da literatura. Nesse sentido, o autor revela um dos fundamentos alimentadores da literatura afro-brasileira – a experiência vivida do negro –. Os procedimentos da arte literária negra reclamam para si o direito de, no corpo do texto, tematizar situações que colocam o negro no centro de questões vividas e enfrentadas pelo próprio negro. Além do já dito, há evidentes problematizações acerca das formas e meios pelos quais se elaboram e (re)elaboram identidades de diferenças e em contrapontos à cultura hegemônica.

Nesse sentido, a afrodescendência ganha espaço na escrita de Oswaldo de Camargo como elemento de intervenção cultural nas zonas de poder no corpo do texto. Além de ser um dispositivo particular de ampliação de mecanismos de representação do negro na literatura brasileira em geral. Esse comportamento do autor revela uma demanda da escrita negra, a qual enlastece as condições estéticas, para incluir no texto insinuações ideológicas

circundantes ao mundo vivido pelo negro. Oswaldo de Camargo se apossa de instrumentos da escrita, da qual a palavra artística dispõe, para surrupiar as regras normatizadas do jogo. Para o escritor negro, sua arte vai muito além da mera brincadeira com a palavra. Ela se amplifica, é experimentada como lugar de fala. A literatura do negro cobra da palavra além do que ela pode dizer, exige condições sociais, políticas e históricas, as quais sejam capazes de gera no corpo do texto uma dimensão além do artístico, da fruição, para dotá-la de escrita-narrativa-vivida. A literatura negra não é só para ser lida, é e, antes de qualquer coisa, para ser assuntada, sentida. Dentro dela, há vozes que falam de lugares do eu, os quais são transpostos para o poético. Para compreender a literatura afrodescendente é necessário assumir o papel de ouvinte, pois ela nos confessa uma arte, como também, reclama.

Os procedimentos utilizados por Oswaldo de Camargo no conto Medo podem ser evidenciados também no conto Civilização. A personagem principal Paulinho vive situações de extrema angústia, desespero existencial e medo causados pelo embate de fronteiras das culturas em choques. A fala inicial da personagem mostra como as relações culturais foram produzidas em zonas de confrontos a partir de uma ótica de poder, cujo centro se encontra o branco e na periferia o negro.

> Subi na "Neurotic's House", porque Fred foi com a minha cara. Foi, pousou a mão no meu ombro, falou logo:
> – Gostei de você, preto, gostei mesmo...
> O mundo bravo comigo, o desencanto reinava na minha vida (CAMARGO, 1972, p. 63).

O deslocamento social e a crise existencial de Paulinho são reflexos de como as relações sociais e culturais se deram e se formaram no Brasil. A personagem é um músico dedicado, no entanto é negro e isso inviabiliza e inutiliza, em até certo ponto, o reconhecimento de seu talento, assim como suas habilidades no universo da música dita "clássica". Para quem conhece Oswaldo de Camargo, bem sabe que ele desenvolveu habilidades na música quando era seminarista. O escritor maneja muito bem instrumentos musicais, como órgão – parecido com o piano –, oboé – da família da flauta. O que se observa no conto Civilização é que há uma série de sugestões que apontam para uma experiência do eu – Oswaldo de Camargo –, bem como do eu-lírico do conto. Ou seja, há uma transposição do vivido para o universo do narrado, do literário, como forma de fazer da narrativa literária um meio para

descarregamento de situações traumáticas vividas pelo escritor negro. Isso dentro de uma sociedade que utiliza as novas armas do racismo e do preconceito modernos.

Nesse sentido, a literatura do escritor Oswaldo de Camargo ganha uma dimensão mais ampla que aquela feita para ser um jogo estética. A literatura negra se apoia no estético através do vivido para denunciar situações políticas, socais e culturais não favorável ao negro. A fala da personagem deixa entrever muito bem o desequilíbrio a que foi submetido o negro e sua cultura na sociedade gerida pelo branco europeu explorador. As fraturas e sequelas são visíveis, bem como, os traumas existenciais e psicopatológicos expostos na fala da personagem.

> Minha vida também vai ter um voo breve, pensei, seria bom se eu morresse. Sou um sujeito feio, fendido por complexos, sou um preto fodido, isso, fodido (CMARGO, 1972, p. 64).

É nesse contexto de denúncia e busca por um (re)equilíbrio dos encontros das culturas que observamos a literatura de Oswaldo de Camargo. Sua escrita não se recusa a trazer à arena do texto situações deixadas as escondidas, por trás do véu. Também não nega o desejo em exorcizar os demônios, os medos, as crises que o afugentaram na infância, adolescência e na fase adulta. O livro é um espaço de confissão do eu interior, assim como, laboratório para o poeta trabalhar temas como o preconceito, a discriminação, o racismo e a indiferença. Além de revelar formas de análises, reflexão acerca de comportamentos humanos psíquicos e sociais típicos de uma sociedade ainda em vias de construção – agora pela (re)construção – de sua verdadeira identidade literária. Isso pode ser afirmado dentro de uma reflexão que aborda as narrativas de Oswaldo de Camargo a partir de insinuações, de sugestões reveladoras de situações, momentos, passagens e cenas narrativas criativas acerca das relações de representações de identidades. No conto, o negro é empurrado para o outro lado do véu, para o lado invisível da sociedade, como instrumento de apagamento, de exclusão. Dessa forma, o negro se torna um ser sem existência, sem identidade, sem corpo, sem cultura, sem alma. É um ser sem ser.

> Você se perdeu, rapaz, você está perdido nesse chão. Desse jeito você não chega a ser nada, ouviu? Nada!
> – Mas eu sou negro e isso me diz respeito...

> – Não reparei que você era negro... É, interessante, você é negro... (CAMARGO, 1972, p. 66).

Na conversa entre os personagens, o branco se vale de recursos e estratégias capazes de invisibilizarem o negro e suas manifestações culturais. Quando Paulinho reclama sua negritude, o branco a recusa, negando-a pela via da invisibilidade, do apagamento. Essas armas são utilizadas sutilmente pelo branco como forma para induzir o negro da inexistência do racismo à brasileira. O livro *O Carro do Êxito* foi publicado em 1972, ano em que o autor se encontrava com 36 anos. A obra traz 14 (catorze) histórias curtas, assentadas na reflexão entorno das relações étnicas e raciais vivenciadas pelo negro. No caso dos contos Medo e Civilização há a presença marcante da fragmentação de identidades, deslocamento do ser, identidades em suspensão, desorientação dentro do sistema de representação. O duplo deslocamento – tanto do eu interior, quanto do ser social – constitui a base de leitura desse trabalho, mas isso não impede e não nos distancia de outras nuances e perspectivas. O que é importante salientar são as formas como Oswaldo de Camargo forja símbolos e figuras despossuídas de identidades, desfiguradas socialmente dentro de uma lógica pré-fixada por um sistema excludente e comprometido com a manutenção das representações de poder.

Referências

ALMEIDA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

CAMARGO, Oswaldo de. *O Carro do Êxito*. São Paulo: Martins, 1972.

CAMARGO, Oswaldo de. A Razão da chama. Antologia de poetas negros brasileiros. São Paulo: GRD, 1986.

CAMARGO, Oswaldo de. O Negro Escrito: Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: 1987.

CAMARGO, Oswaldo de. *O Estranho*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1984.

CAMARGO, Oswaldo de. *A Descoberta do Frio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

CAMARGO, Oswaldo de. *OBOÉ*. São Paulo: COM-ARTE, 2014.

CAMARGO, Oswaldo de. *Raiz de um Negro Brasileiro* – Esboço de Autobiográfico. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2015.

CAMARGO, Oswaldo de. *Título de Cidadão Paulista* – Antologia. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis, FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e Afrodescendência no Brasil*; Antologia crítica. Volume 4, História, Teoria, Polêmica; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Oswaldo de Camargo: poesia, ficção, autoficção*. In: _____. Panorama da literatura negra Ibero-Americana/organizador Rodrigo Vasconcelos Machado. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença*: uma introdução teórica e conceitual. (2013) In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Org: Jovita Maria Gerheim Noranha. – 2. ed. – Belo Horizonte: UFMG, 2014.

A PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL SOB O OLHAR FEMININO PRESENTE NO ROMANCE *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO.

Sley Micaely Santos da Silva

Da língua cortada,
digo tudo,
amasso o silencio
e no farfalhar do meio som
solto o grito do grito do grito
e encontro a fala anterior,
aquela que emudecida,
conservou a voz e os sentidos
nos labirintos da lembrança.
Conceição Evaristo

Sobre Conceição Evaristo

Maria da Conceição Evaristo de Brito - conhecida na literatura afro-brasileira e no mundo como Conceição Evaristo - é natural de Belo Horizonte. Nasceu em uma favela, no alto da Avenida Afonso Pena, localizada na zona sul do estado de minas Gerais, que mais tarde viera a se tornar um amontanhado de prédios que puseram abaixo as ruelas e os becos, nos quais a escritora nasceu e viveu com a família durante toda a sua infância. Apesar da infância dura, com rotinas árduas de trabalho e estudo, desde cedo, despertara o interesse à leitura, devido ao fato de sua mãe, Dona Joana - lavadeira, passadeira e mãe muito severa no que tange à educação-, preocupar-se com o futuro de Conceição.

Embora a imensa dificuldade que encontrara quando deu início aos estudos, Evaristo, concomitante ao trabalho de doméstica, cumpriu toda sua formação básica, inclusive o curso de professora (Curso Normal), em escolas públicas da capital de Minas Gerais. Após sua formação inicial, na década de 70, Conceição se desloca para o estado do Rio de Janeiro, onde inicia sua graduação em Letras - a escolha do curso sucede da paixão da autora pela

literatura desde cedo - na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e também a profissão de professora de rede pública, devido ao seu deferimento em um concurso público para magistério. Ainda no Rio de Janeiro, cursou o mestrado pela PUC, com a dissertação: *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996) e fez seu doutorado em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF), com a tese: *Poemas malungos-cânticos irmãos* (2011), cuja análise comparativa baseia-se na produção de escritores africanos de língua portuguesa em confronto à literatura brasileira no que tange às afinidades linguísticas e filiações históricas. Como descrito acima e como a própria escritora diaspórica afirma em um de seus vários documentários disponíveis na internet, seu processo de formação se deu majoritariamente no estado do Rio de Janeiro.

Na década de 1980, Conceição Evaristo toma conhecimento das publicações feitas pela série *Cadernos Negros*, bem como das atividades do grupo *Quilombhoje.* No ano de 1990, na 13° edição, a autora publica seus primeiros poemas pela série. Desde então a série vem fazendo publicações de seus escritos, que se destacam por representar, de forma ritmada e poética, a realidade dos subalternos. Apesar das publicações constantes nos *Cadernos Negros*, sua poesia, marcada pela denúncia da estigmatização dos afro-descendentes, bem como pela denúncia do machismo, obteve maior visibilidade em 2008, quando foi publicado o volume *Poemas de recordação e outros movimentos*, que inaugurou a *Coleção Vozes da Diáspora Negra*, produzida pela Nandyala Editora.

Em 2003, Evaristo publicou seu primeiro romance Ponciá Vicêncio, que mais tarde, no ano de 2007 foi traduzido pela *Host Publications*, nos Estados Unidos. Hoje o livro encontra-se nas listas de vestibulares das universidades brasileiras e tem sido objeto de estudo de vários artigos que têm sido produzidos na área da literatura brasileira. No ano de 2006, a autora trouxe à luz o romance intitulado Becos da memória, que retrata também com caráter poético, a realidade de uma comunidade favelada em processo de despejo.

A escrita de Conceição Evaristo, seja em seus romances ou em seus contos, tem como protagonismo a figura feminina como símbolo de resistência. Suas obras são repletas de um lirismo característico, que nos permite perceber um trabalho poético e sensível, marcado muitas vezes por aspectos da literatura oral, uma vez que esta é carregada por uma linguagem mais próxima de uma realidade local e é entoada em versos que expressam os valores sentimentais e subjetivos de uma determinada comunidade.

Sobre Ponciá Vicêncio

O livro Ponciá Vicêncio (2003) aborda as vivências e andanças, os sonhos e desencantos que são perceptíveis a partir do trajeto infância-idade adulta, presente na memória da protagonista cujo o nome é o próprio título do livro, Ponciá Vicêncio. A protagonista é uma mulher que viveu em uma comunidade quilombola, até pouco antes de sua fase adulta - fase na qual mudara para a cidade em busca de uma vida melhor -, em uma casa muito simples, com a família que carregara, desde a geração do avô cujo nome era Vicêncio, que lhe soava como *lâmina afiada a torturar-lhe o corpo*. Tal sobrenome era proveniente do donatário da terra cedida à família logo após a "libertação dos escravos". Logo no início do livro, o avô da menina Ponciá vem a óbito, deixando para ela uma herança que é descoberta no último capítulo do livro.

O livro apresenta um caráter não linear, no qual a alternância entre passado e presente vivida pela personagem revela ao leitor sua identidade e, através desta, uma dor que é física, moral e psicológica, constituinte não só da experiência individual da protagonista, mas sim, de uma memória das gerações anteriores, que passaram por um processo pré e pós-abolicionista, e que mesmo após a Lei Áurea - lei que supostamente extinguiria a escravidão no Brasil -, sofreram com a presença de um sistema escravagista.

A obra, marcada por uma linguagem ritmada e poética, levanta, através de acontecimentos cotidianos, questionamentos inerentes a qualquer ser humano. É perceptível, seja pela memória de um passado atingido pela escravidão, seja pela subalternidade constante descrita pela personagem quando ingressa a cidade, a fala de um sujeito étnico, carregado de marcas da exclusão hegemônica produzida pelo colonizador, bem como, o discurso vitimizado de uma mulher negra, violentada por fragmentos ofensivos e olhares preconceituosos, que se fazem presente no Brasil até a atualidade.

Tendo em vista as reflexões de caráter denunciativo contidas na obra, a sequência dos fatos não minimiza sua importância. A condição de mulher negra da autora marca a sua escrita de forma consciente, sobretudo nesta obra, que nos permite reviver um passado autoritário e agressivo presente na memória ancestral da protagonista.

Perspectiva Teórica (Teoria Pós-colonial)

A teoria literária pós-colonial configura-se a partir da tentativa de entender e problematizar as estruturas postas pela colonização e quais consequências essa hegemonia ocidental trouxe ao colonizado. Para BONNICI (2005), a teoria pós-colonialista deve ser retomada a partir da compreensão da relação entre o e o poder. A perspectiva da pós-colonialidade relaciona-se com as formas subalternas de tratamento social, segundo o autor, deu-se início, no século passado, um panorama que era composto, em síntese (1) pelo outro que não podia expressar sua cultura e também não podia apropriar-se da cultura do Outro[75]; (2) pelos negros que descenderam dos escravos; (3) pelas mulheres que foram e ainda são afetadas pelo capitalismo patriarcal. (4) e pelo poder político do Outro. Em análise não aprofundada, é perceptível a presença desse panorama na obra Ponciá Vicêncio, pois, segundo BARBOSA (2003), "para cada personagem a autora apresenta sempre mais de uma faceta, ou busca causas sociais, históricas e emocionais para explicar os comportamentos, fugindo sempre de conclusões apressadas".[76]

> Quando Ponciá Vicêncio resolveu sair do povoado onde nascera, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe, de ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver a terra dos negros coberta de plantações, cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e depois a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis (EVARISTO, 2003, p. 33).

No trecho destacado percebe-se, pelo menos, duas facetas que se enquadram no panorama feito pelo autor. Existe um tom de subalternidade, marcado pelo poder que a hegemonia colonizadora exerce sobre o negro colonizado nos trechos: "ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias" e; "cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores". No que tange o último trecho citado,

[75] O autor define que o Outro com o "O" maiúsculo faz referência ao sujeito hegemônico europeu, diferentemente do outro escrito com "o" minúsculo, que faz referência ao sujeito marginalizado pela hegemonia europeia. É válido ressaltar que, em um contexto feminista do pós-colonialismo, pode-se usar o "Outro" para referenciar-se também aos agressores da figura feminina, que é entendida como subalterna.

[76] BARBOSA, Maria José Somerlate (University of Iowa), em seu prefácio sobre o Livro Ponciá Vicêncio (2003), 1ª reimpressão.

pode-se notar que além de ser decorrente de um discurso colonial, há uma entonação patriarcal e exclusivamente sexista, que nos permite problematizar a atribuição do termo "cuidar" às tarefas femininas, que acarreta no que mais tarde poderíamos chamar de "papéis de gênero".[77]

BONNICI (2005), fala que a "mulher foi duplamente colonizada" e que também foi "relegada ao serviço do homem, ao silêncio, à dupla escravidão, à prostituição ou ao objeto sexual". Em Ponciá Vicêncio, muitas são as passagens em que podemos notar o caráter verídico da constatação do autor. Nas primeiras folhas do livro, quando Ponciá tem suas lembranças interrompidas por seu companheiro que fora morar junto dela, tempos depois de ela mudar para o centro urbano, podemos perceber o silenciamento da jovem quanto às agressões realizadas pelo Outro[78], nos seguintes trechos:

> Ponciá Vicêncio interrompeu os pensamentos lembranças, levantou-se endireitando as costas que ardiam pelo soco recebido do homem e foi vagarosamente arrumar a comida. Olhou para ele, que havia assentado na cama imunda, e sentiu-se mais ainda desgostosa da vida.
> O grito do homem reclamando da lerdeza de Ponciá fez com que, mais uma vez, ela interrompesse as lembranças. Irritou-se, mas não disse nada. Engoliu a raiva junto com o silêncio (EVARISTO, 2003, p.24).

O *Eu Lírico* em Ponciá Vicêncio é subalternizado duplamente: por ser o "objeto da historiografia colonialista e da construção de gênero" (apud BONNICI). Nas inúmeras reminiscências da personagem, notam-se, de forma sutil, as diferentes formas de tratamento que ela e o irmão recebem ao mudarem-se da comunidade quilombola para a cidade. A diferença fica enegrecida[79] principalmente nos diferentes quadros profissionais que ambos exercem ou passam a exercer após um tempo.

---

[77] Os papéis de gênero dizem respeito a um conjunto de padrões de comportamento que são construídos pela sociedade e correspondem aos diferentes gêneros que conformam as identidades dos indivíduos pertencentes a esse grupo, logo, funcionam como a representação social do que é ser homem ou mulher.

[78] Opta-se pelo uso de "Outro" com O maiúsculo, pois a personagem se insere, nesse contexto, como a agressora de um subalterno.

[79] Adoto o termo "enegrecida" de forma sinônima ao emprego funcional que o termo "esclarecida" emprega.

> Aos poucos, Ponciá foi se adaptando ao trabalho. Ficou mesmo na casa da prima da moça que ela havia encontrado na igreja. Foi aprendendo a linguagem dos afazeres de uma casa da cidade (EVARISTO, 2003, p. 43).
> Luandi José Vicêncio gostava de trabalhar na delegacia. O momento de que ele mais gostava é de quando chegavam os presos (EVARISTO, 2003, p. 73).

No primeiro trecho acima destacado, percebe-se que, ao chegar à cidade, o único emprego que a mulher Ponciá conseguira fora o de doméstica e que, mesmo muitos anos após sua instalação na cidade, não conseguira mudar de emprego. As situações na qual a personagem vivia enquanto doméstica eram indignas, pois, como o narrador da obra relata, Ponciá havia chegado até a cidade em busca por melhoria, mas deparou-se com "um ir e vir pra casa das patroa" e com "umas sobras de roupa e de alimento para compensar um salário que não bastava".

Luandi ao chegar à cidade não tardou para conseguir um emprego, e mesmo estando na condição de zelador da delegacia, encontrava-se feliz, pois estava em fiel convívio com seu amigo Nestor, o soldado - profissão que não tardara para que Luandi pudesse ocupar, o único critério seria aprender a ler -. Tendo em vista essas duas diferentes formas de ingresso na cidade e no mercado de trabalho, é evidente o preterimento feminino no que concerne o âmbito profissional no contexto pós-colonial.

Considerando ainda BONNICI, o autor afirma que a dupla colonização da figura feminina é o principal fator causador da objetificação da mulher - de sua classe e de sua raça -. Esse fator é exposto no livro de forma incisiva em diferentes fragmentos:

> E, então, um misto de raiva e desaponto tomava conta dela, ao perceber que ela e ele nunca iam além do corpo, que não se tocavam para além da pele. (EVARISTO, 2003, p. 67)
> Quanto a dormir com a empregada, tudo bem. Ela mesma havia pedido ao marido que estimulasse a brincadeira, que incentivasse o filho à investida. O moço namorava firme uma colega de infância, ia casar em breve e a empregada Bilisa era tão limpa e parecia tão ardente (EVARISTO, 2003, p. 98).

Esses extratos evidenciam o corpo da mulher, tratado como um objeto cuja principal finalidade é a satisfação dos prazeres carnais do homem. No

segundo trecho nota-se, de forma ainda mais manifesta a objetificação sexual da empregada Bilisa (apaixonada de Luandi, irmão de Ponciá Vicêncio), quando a mesma é vista somente por sua aparência em detrimento de todos os outros aspectos que a constroem e a definem enquanto indivíduo.

Pouco se percebe, mas, a objetificação do corpo feminino trazida à tona desde os discursos pós colonialistas ainda acarretam em várias consequências danosas à vida das mulheres, sobretudo, das mulheres negras, que desde um período histórico-colonial eram vistas como objetos. Essa problemática da sexualização feminina implica na estereotipação da mulher, bem como no estabelecimento de padrões estéticos que são irreais que são responsáveis pela hostilização e depreciação sofrida pela mulher na sociedade patriarcal, machista e capitalista.

SPIVAK (2010), refere-se ainda ao complexo lugar de fala da mulher quando afirma a dificuldade existente em se auto representar e falar fora do contexto pós-colonial e patriarcal, que implicam em múltiplas opressões na vida da mulher negra no período pós abolicionista.

Considerações finais

Para SPIVAK (2010), em seu livro *Pode o subalterno falar?*, o papel básico do intelectual que escreve sobre pós colonialismo é pensar os espaços nos quais os subalternos possam falar eles mesmos sobre si e sobre os problemas estruturais que lhes afetam. No romance que foi analisado, obervou-se a figura da protagonista, por mais que seja de uma forma subalterna, se empoderar do lugar de fala e criar um espaço no qual o subalterno pode falar, pode ser ouvido e pode ser compreendido.

A crítica teórico literária pós colonial trabalha com a ideia de reflexão da releitura e da reescritura das tradições dos povos que foram oprimidos durante o colonialismo e como as diferentes sociedades se comportam entre si, permitindo ao leitor uma leitura que compreenda o contexto da obra através da cultura do dominado, não esquecendo de remeter-se ao branco europeu como o centro, colonizador e imperialista. Apesar de ainda serem poucos os trabalhos que trazem assuntos acerca do pós-colonial, a obra analisada é um grande marco denunciativo ao colonialismo.

Neste trabalho buscou-se refletir sobre a temática feminina pós-colonialista, presente no livro *Ponciá Vicêncio*. Questões relacionadas à expressão dos problemas sofridos pela mulher em um contexto de marcante

de opressão e como ela conciliava tais opressões à vida pessoal e aos problemas que já eram inerentes a ela. Temáticas como: a mulher e o mercado de trabalho, a solidão da mulher, a objetificação do corpo da mulher negra e o preterimento desta em relação a mulheres brancas estão presentes no livro através de um olhar pós-colonial do *Eu Lírico.*

Referências Bibliográficas

ÁLVARES, Cláudia (2000) - *Teoria pós-colonial, Uma abordagem sintética* - Revista de Comunicação e Linguagens - Tendências da Cultura Contemporânea - J. Bragança de Miranda e E. Prado Coelho (org.) – Lisboa - Relógio de Água.

ARRUDA, Aline Alves. *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo:* um Bildungsroman feminino e negro. Belo Horizonte (UFMG), 2010.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.* 2ª. Ed. Ver e ampl. Maringá: Eduem, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio.* Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra:* uma poética de nossa afro-brasilidade. Belo Horizonte, 2009.

SCHLIECK, Cleonice; SOUZA, Antonio Carlos Santana de - *Abordagem Acerca da Crítica Pós-Colonialista.*

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: UMA PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINAR DE INCLUSÃO EDUCACIONAL

Suzana Teixeira de Queiroz [80]
Denise Botelho [81]

Introdução

Com as urgentes e necessárias alterações no campo educacional oriundas das políticas de Igualdade Racial, a partir da promulgação das leis 10.639/03 e 11.645/08, faz-se necessário estudos por novas abordagens pedagógicas acerca dos conteúdos à serem desenvolvidos no campo da História e Cultura Africana e Afro-Brasileira. A falta de familiaridade com o assunto por parte dos (as) professores (as) acarretam ausência de posicionamento docente, trabalhos superficiais em sala de aula, falta de dados concretos em que alunas/os negras/os possam se basear para construírem seus próprios "espelhos" positivos e assim empoderarem-se na luta contra o racismo, a discriminação e o preconceito raciais.

Consideramos que trabalhar com a educação implica atuar entre campos da ética, da diversidade, da cultura, do respeito mútuo, entre tantos outros aspectos, inclusive o das relações raciais. A questão racial no Brasil ainda é um tema polêmico, pois ao seu redor foi construído um enclaustro que também foi denominado de mito da "democracia racial" (PEREIRA, 2005; ABRAMOWICZ, 2006; GOMES 2008; MUNANGA, 2008). Gomes (2004) afirma que discutir sobre educação e cultura negra no Brasil é assumir uma postura política, pois requer posicionamento e construção de práticas pedagógicas de combate à discriminação racial e a "naturalização" das desigualdades.

[80] Pedagoga e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades (PPGECI/UFRPE/FUNDAJ), Recife-PE, queiroz.suzana@yahoo.com.br.

[81] Doutora em Educação e Líder do GEPERGES Audre Lorde, Professora da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Desde a década de 1980, podemos identificar produções de escritores(as) as quais podemos classificar como afro-brasileiras, pois de acordo com Assis (2011) "assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afrodescendente cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional", o que ratifica a carga de representatividade e conteúdo emporaderador presente no conteúdo de tais produções.

Embora possamos nos deparar com um relevante número de produções literárias voltadas para o público infanto-juvenil que abordam a temática africana e afro-brasileira (BRAZ, 2001; MACHADO & PETROVICH, 2001; PRANDI, 2007; LODY, 2007; BARBOSA, 2009; entre outros), percebe-se em alguns casos, a falta de compreensão e de interesse em relação ao tema por parte dos profissionais atuantes nas classes iniciais da Educação Básica (e por que não em outras séries do referido nível?).

A sabedoria das expressões culturais africanas e indígenas traduz-se no saber fazer, que advém do saber ouvir, do saber ver, por meio do compartilhamento de momentos sociabilizados, com conteúdo impressos nos corpos, cabelos, vestimentas, através da prática de convívio social e da oralidade.

Edileuza Souza e Bárbara Souza (2008, p.25) definem que essa cosmovisão está pautada na "visão ímpar de mundo, na qual o reconhecimento da pessoa humana passa pelas histórias e dá continuidade à herança dos deuses e dos humanos". Para muitos dos povos africanos e indígenas, a educação inicial das crianças é composta a partir dos ensinamentos das práticas da comunidade na qual ela está inserida, por meio das histórias de seus antepassados, com a valorização de cada acontecimento.

Percebe-se ainda que nos ambientes escolares existem diversas lacunas em relação ao repertório cultural afro-brasileiro, além de não ser apresentada a história do continente africano, a contribuição do negro na cultura brasileira - quer seja na linguagem, na música, nos costumes ou nas religiões - também é ignorada (CAVALLEIRO, 2000; DAVIS, 2000; PRANDI, 2005), agrega-se, ainda, uma total desvalorização das produções negras, fruto de um racismo, apesar que mascarado, mas extremamente perverso. Em nosso caso mais específico,

as turmas de correção de fluxo[82] angariam uma atenção maior devido ao processo de amadurecimento dos jovens e sua baixa autoestima devido ao atraso na escolaridade.

Mormente, ao promover discussões acerca a implementação de políticas de igualdade racial em ambientes escolares, ampliaremos não só o conhecimento sobre as políticas públicas de estímulo ao estudo das culturas afro-brasileira e indígena como também o enfrentamento ao racismo a partir da construção do sentimento de pertencimento dos sujeitos envolvidos no processo.

Agressões físicas, psicológicas, difamações, exclusão do convívio social, entre tantas outras formas negativas de referenciar os afrodescendentes, quer seja por seus traços fenotípicos (como cor da pele, cabelos, nariz, lábios) ou por sua religiosidade. O ambiente escolar torna-se um local em que os racismos e práticas preconceituosas e excludentes são vistas como "brincadeiras" e "peraltices", indo de encontro ao desenvolvimento sadio de seus educandos.

Desta forma, a partir do estudo dos contos e histórias afro-brasileiras, professores e alunos deparam-se com uma estrutura apropriada para análises dos fazeres afro-brasileiros, de resgate de memória a partir das ancestralidades africanas, da multiplicação da ciência e das tecnologias africanas (arquitetura, matemática, medicina, metalurgia, entre outras) e, sobretudo, a desconstrução da falácia de que os povos tradicionais foram/são isentos de transmissibilidade formativa, educativa devido ao valor da oralidade nas aldeias e comunidades; que foram/são povos bárbaros, que não contribuíram para a história do mundo no qual vivemos hoje.

Material e Métodos

Visando ampliar os espaços de conhecimento e vivência da cultura afro-brasileira através do estudo da literatura afro-brasileira em uma turma de correção de fluxo (Ensino Fundamental I), iniciamos as atividades de pesquisa a partir da execução do projeto intitulado "Acelerando o Conhecimento: a Cultura Afro-Brasileira em Sala de Aula", o qual teve início em maio de 2015, com duração total de seis meses. A turma participante é vinculada ao

[82] São turmas que visam corrigir a distorção idade\série de alunos entre 09 e 14 anos que não conseguiram ser alfabetizados no processo de escolarização regular.

Programa de Correção de Fluxo da Rede Municipal de Ensino do Recife, sendo composta por oito alunos (as) com faixa etária entre 10 e 13 anos. As atividades foram desenvolvidas em quatro fases:

1ª Fase: Apresentação do tema e estudo de diversos autores (as) que abordam a cultura afro-brasileira para o público infanto-juvenil;

2ª Fase: Reconhecimento das obras que compunham o acervo da biblioteca da escola;

3ª Fase: Escrita e reescrita do Conto Coletivo (narrativa), escolha das brincadeiras populares e contato com o autor de um dos contos inspiradores (gênero carta);

4ª Fase: Confecção do livro e das personagens (utilização das técnicas de modelagem em papel *marché*, pintura, colagem, costura e fotografia), cenário e estruturação da peça (Auto).

Para o desenvolvimento do trabalho, levamos em consideração as orientações e organização do cronograma do Programa de Correção de Fluxo – Acelera Brasil. No decorrer do ano letivo e com o apoio da bibliotecária, realizamos a leitura de exemplares da literatura afro-brasileira, os quais fazem parte do acervo da Biblioteca da Instituição, bem como lançamos mão do material do inseridos em um dos projetos de formação de novos leitores desenvolvidos pela Prefeitura do Recife.

Ao longo dos meses, foram lidos 20 títulos dentro da temática afro-brasileira[83], seguindo de análise conjunta com os(as) estudantes a qual buscou explorar os arquétipos apresentados nas narrativas, buscando realizar a comparação reflexiva entre os personagens presentes nas histórias lidas, relacionando as práticas culturais representadas nos exemplares com as práticas desenvolvidas em nosso país.

[83] "Cartas entre Marias – Uma viagem à Guiné-Bissau" de Virgínia Maria Yunes e Maria Isabel Leite ; Coleção "Bichos da África" (1, 2, 3 e 4) de Rogério Andrade Barbosa, assim como; "História que me contaram em Luanda" , "A tatuagem – Reconto do povo Luo", "Não chore ainda não", "Como as histórias se espalharam pelo Mundo"; "Gosto de África" de Joel Rufino dos Santos; "Betina" de Nilma Lino Gomes; "De grão em grão – O sucesso vem na mão" de Katie Smith Milway; "Aguemon" de Carolina Cunha; "Oxumaré, o Arco Íris" de Reginaldo Prandi; "Ynari, a menina das cinco tranças" de Ondjaki; "O monstro que engolia vidas" de Rouxinol de Rinaré; "O baú das Histórias" de Gail E. Haley; "O coração do Baobá" de Heloísa Pires de Lima; "Canção dos povos da africanos" e "África – Um breve passeio pelas riquezas e grandezas africanas" de Fernando Paixão.

Como instrumento de valorização do protagonismo juvenil e reconhecimento de pertença, os (as) alunos (as) participantes do projeto realizaram um reconto a partir da escolha do livro que mais gostaram, confeccionaram as personagens da história, bem como todo o ambiente da peça. Na escolha do material, optamos por utilizar materiais recicláveis como o papelão e a garrafa PET, além de papel marché, tecido, fitas e botões.

Desenvolvimento

Em nossa sociedade, estamos vivendo em tempos de reflexão e reordenamento de ações que outrora eram consideradas "brincadeiras". As denúncias dos casos de racismo em ambientes escolares nos trazem à tona a implícita necessidade de discutirmos e revermos os discursos que são cotidianamente endossados em nossas salas, de aula e de casa. A partir dos conceitos de Michel Mafessoli (1998), buscamos alinhar o *establishment*, que "não é uma simples casta social, é, antes de mais nada, um estado de espírito que tem medo de enfrentar o estranho e o estrangeiro" com as práticas de violência e abuso que o racismo emana.

Acerca o trabalho pedagógico desenvolvido em muitas instituições de ensino de nosso país, a vivência em cultura negra prioriza o trabalho nas áreas das Humanidades, o que por vezes ratifica a prática de diálogos esparsos, com a referência da influência da cultura negra no campo das artes, com a promoção de mostras de cinema, teatro, música, dança, literatura, no texto também traz a indicação de criação de grupos criação de grupos artístico-culturais.

Como descrito por Hall (2005), é no interior dessas representações que as identidades são formadas e transformadas. Assim, a representação pode ser pensada como um processo cultural que "[...] estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?" (WOODWARD, 2000, p. 17).

Para Carol Adams,

> A escola pode ser um poderoso agente de mudança na vida e nas perspectivas do e das jovens, apesar das expectativas sociais que lhes são atribuídas em função de raça ou classe. Quanto maior for a habilidade de docentes em perceber as necessidades e o potencial de diversos grupos de alunos em termo de diferenças de gênero, raça e classe, tanto maior

> será a probabilidade de que indivíduos e grupos de estudantes tenham um bom desempenho e se beneficiem das oportunidades educacionais (ADAMS, 2004, p. 109).

À medida em que consideramos a escola como lócus de construção de identidades, de conhecimento e (re)produção das práticas sociais, também implica que haja uma mobilização de práticas pedagógicas e reflexões em torno do currículo, a fim de que o processo educativo favoreça o desenvolvimento de autonomia, auto-reconhecimento positivo e amplamente integrador nos aspectos das diferenças que lá existem.

As ideologias que atuam dentro de uma lógica racista estruturada pelo mito da democracia racial com vista à manutenção das desigualdades e discriminações também podem ser identificadas pela sutileza das representações midiáticas. A falta de espelhos positivos, de conhecimento acerca das personagens históricas que compõem a história de vida dos povos negros acarretam na baixa autoestima de nossas crianças e jovens. Dentre estas destacamos a ideologia do branqueamento e da inferiorização do negro que causam dentre outros aspectos, um processo de auto rejeição e de não aceitação de seu semelhante (SILVA, 2004).

As representações sub-julgadas da história e cultura do povo negro está visceralmente entrelaçada ao poder de enraizamento das (in)verdades criadas pela cultura eurocentrada, silenciando as vozes desse percurso histórico e determinando quais os discursos estarão ao alcance para a formação de nossas crianças e jovens de descendência negra, assim como os não-negros.

A partir da reflexão acerca da abordagem transdisciplinar durante o processo de ensino-aprendizagem, buscamos analisar diretamente os dilemas e disfunções sociais que repercute no ambiente escolar, velhos problemas engendrados e herdados da modernidade. Como elemento crucial está à fragmentação do conhecimento, que separa quem aprende do que se aprende, ou seja, na escola valorizam-se os conteúdos e não a complexidade dos processos de ensino-aprendizagem e nas relações humanos como um todo (Moraes, 2015).

Estas inquietudes desvelam a "que a realidade é multidimensional em sua natureza complexa, interdependente, mutável, entrelaçada e nutrida pelos fluxos que acontecem no ambiente e com base no que cada um faz" (MORAES, 2015, p.43) caracterizando nas palavras de Morim "complexo é aquilo que é tecido em conjunto".

A vida cotidiana de nossas crianças e jovens necessitam de uma integração com o Universo escolar, bem como na constituição dos currículos formais em desenvolvimento. A realidade sócio-cultural e afetiva interfere diretamente nas vivências instituídas no ambiente escolar, assim como suas experiências construídas neste espaço. Torna-se relevante o desenvolvimento de propostas pedagógicas que ampliem os processos de socialização, interação, troca coletiva de conhecimentos, estimulando e fortalecendo a importância de cada sujeito no processo educativo, valorizando as diversidades, motivando os educandos a aprender, interligando os conhecimentos que despertem o interesse do educando de forma integrada aos conteúdos preconizados nos currículos escolares.

Urge a necessidade de que a escola, enquanto instituição educativa e formativa para a vida social, ressignificar seu ambiente. Tornar-se um espaço de acolhimento, respeito e sobremaneira, de formação para a vida cidadã plena. Atuar no campo das relações étnico-raciais é, acima de tudo, um posicionamento político.

A violência racista está fundamentada na negação do outro. Para posicionar esse outro como inferior, o racismo assume diversas facetas e se estabelece em diversos discursos. Destacamos que uma das suas principais especificidades é o seu falso caráter "cordial" que fundamenta o mito da democracia racial. A convivência no ambiente escolar, quando as atividades da Educação lá concebidas são pensadas no pleno exercício da garantia dos direitos de aprendizagem proporciona aos estudantes o partilhamento da diversidade sócio-étnica-racial, de gênero, das múltiplas deficiências, auxiliando na construção de uma consciência crítica e de respeito à estas realidades.

Resultados e Discussão

A partir da tentativa de elaborar novos fundamentos metodológicos e pragmáticos nas práticas pedagógicas, alicerçados nos pilares da transdisciplinaridade, criatividade e inclusão dos sujeitos inseridos no processo educativo, concebemos a interdependência dos processos imbricados na conformação dos fenômenos sociais como sistemas complexos e capazes de revitalizar a convivência humana, a ética da solidariedade mediante um pensamento ecologizante (Moraes, 2015).

Diante disto, propomo-nos algumas atividades realizadas no ano de 2015 ao longo do projeto "Acelerando o Conhecimento: a Cultura Afro-Brasileira em Sala de Aula", a partir de um contexto emergente e mobilizador das alterações no campo educacional no que se refere às Políticas de Igualdade Racial nos ambientes escolares, novas abordagens pedagógicas reclamam um trabalho transdisciplinar e criativo dos conteúdos a serem desenvolvidos no campo da História e Cultura Africana e Afro-Brasileira. Esta imprescindibilidade compactua com "uma educação transformadora de suas condições psicológicas, cognitivas, afetivas e espirituais e que se favoreça seu pleno desenvolvimento humano" (MORAES, 2015, p.20).

Neste contexto, as atividades propostas neste projeto promovem estratégias didáticas criativas que integram o conhecimento experiencial do aluno na gestação das diversas aprendizagens. Assim, os espaços de conhecimento e vivência da cultura afro-brasileira ocorreram através do estudo da literatura afro-brasileira (histórias das culturas africanas), por meio de linguagens didáticas alternativas, tendo como mote de trabalho, Ariano Suassuna e o teatro de Mamulengos.

Esta tríade norteadora busca, "perceber a interdependência dos processos para melhor dialogar com a vida, reconhecendo os diálogos criativos entre educação e vida, ensino aprendizagem, indivíduo e contexto, educador e educando" (MORAES, 2015, p.18). E parte do cerne da transdisciplinaridade, a relação sujeito/objeto, manifesta na prática humano-pedagógica.

O direcionamento destes eixos esteve calcado na realidade, na subjetividade e intersubjetividade, colocados por Moraes (2015) como o papel do outro no seu processo de construção do conhecimento. Deste modo, as atividades iniciais do projeto ocorreram pautadas na leitura e audição de histórias da literatura afro-brasileira. O trabalho criativo desenvolvido nesta etapa pontua a causalidade circular de natureza recursiva, em uma nova ordem de compreensão, pois neste momento as crianças perceberam a articulação dos contextos narrativos em diferentes níveis de realidade, relacionando-os como fatores constitutivos da dinâmica da vida.

Na experiência com o estudo da literatura afro-brasileira em sala de aula é nítida a manifestação da criatividade enquanto encontro em diálogo com a vida, fazendo uso dos símbolos que exterioriza o dialogo entre a experiência consciente e inconsciente (Rollo May, 1982), a criatividade como expressão fenomenológica complexa e transdisciplinar coloca:

> As atividades criativas são aquelas que propiciam uma experiência de inteireza, de plenitude, algo que o sujeito está envolvido por inteiro em sua multidimensionalidade e que exige flexibilidade estrutural de pensamento, de ação, de fluência cognitiva, espiritual, psicológica ao lidar com um objeto ou vivenciar determinado processo (MORAES, 2015, p. 171-172).

Para o desenvolvimento do trabalho aqui exposto, foram lidos cerca de 20 títulos que abordam conhecimentos integrantes da cultura afro-brasileira. Dentre as obras lidas, duas das histórias contadas chamaram à atenção dos alunos: O monstro que engolia vidas, lenda dos povos Zulus recontada em cordel por Rouxinol de Rinaré, e a As Pérolas de Cadija, que aborda a lenda do Quibungo, presente no livro "Gosto de África" de Joel Rufino dos Santos. A similaridade das duas lendas trouxe aos alunos(as) a concepção da diversidade presente na contação de histórias, onde cada local onde esta é compartilhada, ganha novos personagens e ressignificações.

Para o reconto, houve a escolha da lenda do Quibungo, que após pesquisa coletiva, descobrimos que também pertence ao rol das lendas folclóricas brasileiras. De origem angolana, a história do Quibungo foi trazida pelos africanos escravizados de origem banto e foi inserida no folclore baiano, porém não se espalhou pelos demais estados do país.

A história criada foi desenvolvida para ser recontada através do teatro de mamulengos e confecção do livro, fotografamos as personagens dentro do cenário criado pelos(as) alunos(as). As páginas do livro são em tecido, uma escolha particular dos(as) estudantes, pois os mesmos afirmaram que livros de papel todos fazem, mas produzir um em tecido seria mais especial.

Como resultado, apresentamos o projeto em um evento internacional de divulgação científica e recebemos menção honrosa da Secretaria de Educação do Recife. A produção coletiva dos alunos venceu uma seleção interna da Rede Municipal de Ensino para a publicação do livro por uma editora, e este será distribuído em todas as Bibliotecas das escolas municipais. O lançamento do livro impresso na escola ocorreu ainda em dezembro de 2015, com direito a sessão de autógrafos.

Esta conjuntura criativa é caracterizada por Moraes (2015) como plural e multidimensional, cujo caráter é singular, recursivo, auto-organizador, contraditório e imprevisível. A dinâmica das atividades segue a métrica estes pressupostos, levando as crianças a confeccionarem as personagens da

história, bem como todo o ambiente da peça, elas optaram por utilizar materiais recicláveis como o papelão e a garrafa PET, além de papel marché, tecido, fitas e botões. Na vivência desta atividade ficou evidente a necessidade de informações e saberes de diferentes disciplinas, na construção do conhecimento.

Esta descrição é segundo Moraes (2015), a interação com o objeto em um processo de criação, novas informações relacionadas a esse objeto vão reabastecendo recursivamente o próprio processo criativo e sendo transformado em conhecimento, ou melhor, estado de experiência ótima, que constitui o campo energético e informacional, ponte entre a realidade interior do sujeito e a realidade exterior do objeto. Partindo do interesse dos alunos, houve a confecção de um livro em tecido, com ilustrações a partir das fotografias da peça de mamulengos. Para tal, os alunos bordaram e costuraram as páginas e a capa do livro, e nisso auferimos que "o impulso elementar e a força vital para criar provêm de áreas ocultas do ser" (FAYGA OSTROWER *apud* MORAES, 2015), expressando diferentes linguagens.

O trabalho sistemático e contextualizado com as vivências de cada um, serviu de suporte para que houvesse aproximação dos alunos com a emancipação da criação artística e criativa de cada um deles direcionada ao processo de ensino-aprendizagem. O engajamento, envolvimento e colaboração foram primordiais para romper com a lógica tradicional reducionista binária, a evasão e a frequência dos alunos sofreram modificações positivas após o início das atividades, ampliando o incentivo à leitura e escrita, além do fortalecendo as identidades e ancestralidades afrodescendentes.

Os resultados do projeto encontram-se inseridos no que Moraes denomina de vivência de um estado T de terceiro incluído, estado emergente e transdisciplinar manifesto em um nível de realidade superior na problematização do real, "nesse instante T, a consciência renova-se e liberta-se ao vivenciar momentos de plenitude e bem-estar, momentos de inteireza, integridade e atenção focada, momentos de superação dos limites anteriores" (MORAES, 2015, p. 182).

O engajamento dos jovens, além do envolvimento e colaboração dos mesmos foi primordial para que o projeto fosse desenvolvido. Percebemos que, o trabalho sistemático e contextualizado com as vivências de cada um serviu de suporte para que houvesse aproximação dos(as) alunos(as) com a proposta de trabalho. Também foi identificado que a evasão e a frequência sofreu modificações positivas após o início das atividades, tendo em vista que

os mesmos almejavam a participação em todos os processos, pois quando faltavam, os colegas sempre relatavam o que tinha sido executado e cobravam da professora que a participação efetiva em todas as fases do processo só seria possível se houvesse assiduidade.

Considerações Finais

Rompendo as barreiras de exclusão pela situação de atraso escolar ou por questões raciais, sociais ou de gênero, o trabalho por meio de pesquisas investigativas e de valorização da cultura local corrobora com a formação formal e identitária dos sujeitos envolvidos no processo de ensino-aprendizagem.

Nessa perspectiva, preproposição de atividades voltadas para execução da Lei 10.639/03 propicia a construção de uma Educação Básica que contemple a identidade étnico racial e a diversidade cultural das crianças e jovens que frequentam os espaços educacionais, abrindo caminhos para aqueles(as) que buscam efetivar, no cotidiano, a construção de uma sociedade igualitária.

Em relação ao trabalho com temas que abordem a cultura afro-brasileira, atentamos que muitos paradigmas e pré-conceitos foram quebrados, principalmente a resistência em desenvolver atividades ligadas aos países africanos, o que foi vivenciado mais intensamente no início do projeto. Ainda percebemos alguns comentários depreciativos (apelidos) para com os colegas ou para situações do dia a dia que envolvam pessoas negras, mas a interferência dos(as) professores(as) nestes momentos, revisitando os objetivos do projeto em desenvolvimento busca a intermitência dos processos educativos, haja vista que seis meses de atividades não "apagarão" décadas de vivências racistas e discriminatórias, mas será sim, um novo lumiar na vida de cada um, cada uma.

O professor é mediador dos processos de aprendizagem, agente mobilizados da reconstrução de saberes. O trabalho docente exige familiarização com as metodologias e materiais de apoio de ensino que venham a corroborar com o desenvolvimento de uma prática libertadora. No caso da implantação de uma Educação Antirracista, faz-se necessário que, primordialmente, que o\a professor\a tenha interesse em favorecer uma aprendizagem significativa e com ampla reflexão crítica acerca das relações étnico-raciais em sala de aula.

Outro ponto a se considerar é o necessário repensar a prática pedagógica, levando em consideração a heterogeneidade e singularidades dos sujeitos inseridos no processo de ensino-aprendizagem. O compromisso com a educação para a ampla vivência cidadã e com a garantia do direito de aprendizagem, que é a inserção da temática das relações étnico-raciais em sala de aula e com o combate ao racismo e aos preconceitos que permeiam o ambiente escolar e que em muitos casos, culminam na exclusão e violências no ambiente escolar.

Referências

ABRAMOVICZ, A.[et al]. *Trabalhando a diferença na educação infantil*: propostas de atividades. Coleção Cotidiano Escolar – Ação Docente. São Paulo: Moderna, 2006.

ADAMS, Carol. Docentes como agente de mudança. In: SILVEIRA, Maria Lucia da; GODINHO, Tatau (Org). *Educar para Igualdade: Gênero e Educação Escolar*. São Paulo: Coordenadoria Especial da Mulher. Secretaria Municipal de Educação, 2004.

BRASIL. *Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais*. Ministério da Educação e Cultura/ Secretaria da educação Continuada, Alfabetização e Diversidade Brasília: MEC/SECAD, 2006.

_____. Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: DF, Outubro, 2004.

_____. Ministério da Educação e Cultura. *Lei nº 10.639 de 9 de janeiro de 2003.* Brasília, 2003.

GOMES, Nilma Lino. Educação e Relações Étnico-Raciais: refletindo sobre algumas estratégias de atuação. In: MUNANGA, Kabengelê (ORG). *Superando Racismo na Escola.* Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília, 2008.

_____. Educação e identidade negra. In: BRITO, Ângela M.B.B. de; SANTANA, Moisés de M; CORREIA, Rosa L.L.S (ORG). *KULÉ KULÉ* – Educação e Identidade negra. Maceió: EDUFAL, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MAFFESOLI, Michel. ***Elogio da razão sensível.*** Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

MORAES, Maria Cândida; NAVAS, Juan Miguel Batalloso (Colab.). *Transdisciplinaridade, criatividade e educação*: fundamentos ontológicos e epistemológicos. Campinas: Papirus, 2015.

MUNANGA, Kabengelê (ORG). *Superando Racismo na Escola.* Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília, 2008.

PEREIRA, Amauri Mendes. Escola – Espaço privilegiado para a construção da cultura de consciência negra. In: ROMÃO, Jeruse (Org). *História da Educação do Negro e outras Histórias.*

SECAD – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SILVA, Ana Célia de A. *A discriminação do negro no livro didático.* 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2004.

SOUZA, Edileuza P. de Souza; SOUZA, Bárbara Oliveira. *Africanidades* – Cosmovisão africana, História da África. In: MEDEIROS, Cléia; EGHRARI, Iradj Roberto (Org). *História e Cultura Afro-brasileira e Africana na escola.* Brasília: Ágere Cooperação em Advocacy, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

MANDINGAS DA MULATA VELHA NA CIDADE NOVA: *a liderança da mulher negra na construção sociocultural brasileira e o feminismo descolonial*[84]

Viviane Carvalho Lopes [85]

Introdução

É evidente que, na construção da historiografia oficial de diversos países, de modo geral, o protagonismo sociocultural das mulheres não foi valorizado, seguindo a lógica ocidental da hegemonia do poder, a qual tem naturalizado até o presente momento, os homens, brancos e héteros como padrão universal de "ser humano", de acordo também com os valores ideológicos judaico-cristãos. Esse fato não representa a inoperância feminina no processo de construção social, mas sim a subalternização do grupo feminino, a qual foi estabelecida como natural, conforme os papeis sociais, que o logocentrismo a submeteu.

Dessa forma, negros, indígenas, mulheres e operários, por exemplo, foram excluídos da história, visto que não compunham o grupo de poder e privilégios heroicamente narrados. Essa injustiça social não ocorreu apenas nos processos de submissão das mulheres e dos povos africanos pela escravatura, mas também se perpetuou através dos discursos de poder, que subalternizou as mulheres e culturas orientais, reservando-as o status de "os outros", isto é, categorias inferiores. Para a população negra, eram atribuídas

[84] Este trabalho é fruto das leituras, discussões e reflexões realizadas na disciplina "Estudos de gênero" do Mestrado da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e do grupo pesquisa Literatura, História e Cultura: encruzilhadas epistemológicas, certificado pelo CNPQ.

[85] Mestranda vinculada ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras: linguagens e representações – PPGLLR, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista na modalidade "mestrado acadêmico" da Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia (FAPESB). E-mail: vivianecarvalholopes@gmail.com.

imagens de selvagens e exóticos; enquanto, para as mulheres, noções de fragilidade, entre outros estereótipos.

Nessa perspectiva, a partir das mudanças históricas e socioeconômicas, e com intento de suplantar os discursos hegemônicos, as manifestações dos grupos de mulheres e da população negra vêm surgindo fortemente desde a década de 1960, com o desenvolvimento do pensamento feminista e da perspectiva pós-colonial. Além disso, foi desenvolvida também uma crítica ao eurocentrismo, particularmente relacionado com a crítica à construção estrutural do mundo.

A partir desse contexto, intenta-se, neste trabalho, levantar as considerações mais recentes no que diz respeito à intersecção entre gênero, classe e raça, por intermédio da análise do livro *Mandigas da mulata velha na cidade nova* (2009), de Nei Lopes, procurando afirmar o protagonismo da mulher negra na construção sociocultural do Brasil. Assim, essa representação literária afro-brasileira se empenha em traçar o percurso de Tia Amina, desde seus ancestrais, na África, até sua chegada à Bahia.

Nesse sentido, sob a luz dos estudos no campo pós-colonial, procura-se entender os questionamentos desta proposta de análise, embasando-se nos pesquisadores: Duarte (2008), Lugones (2014), Matta (2014), Mignolo (2008), entre outros (Acrescentar os teóricos, que constam do resumo!) Procura-se, a partir deste trabalho científico, contribuir tanto para o campo dos estudos culturais e pós-coloniais, quanto para o reconhecimento da literatura afro-brasileira, principalmente da leitura em questão, do autor Nei Lopes.

Mandigas da Mulata Velha na Cidade Nova

O romance afro-brasileiro *Mandigas da mulata velha na cidade nova* (2009) é um retrato do Brasil independente politicamente de Portugal em 1822, mas com fortes relações coloniais e hierárquicas, evidenciadas na trajetória de vida de Dona Honorata (1854 – 1924), depois nomeada, por via das suas tradições religiosas, de tia Amina. A narrativa se inicia, reverberando um certo realismo fantástico, transportando o leitor do dia 7 de janeiro de 2004, de um velho sobrado da rua Alfândega, no centro do Rio, para 80 anos antes:

> E sem que os operários percebam, o fio cai no chão. E sai coleando, rápido, como uma cobrinha, até o campo de Santana. Aí, dobra à direita, atravessa a avenida Presidente Vargas e a praça Duque de Caxias, toma a

> Visconde da Gávea, corta a Senador [...] e somo nas imediações do largo de São Francisco da Prainha. Oitenta anos antes... (LOPES, 2009, p. 18).

É, nessa perspectiva, por via de um novelo de linha, que cai envolvendo uma pequena bolsa, que a história se inicia, levando a atenção ao prestigiado jornal "Tribuna no Rio Janeiro", com o mote: "Tribuna do povo para o povo". Esse jornal se ocupava em noticiar "[...] como é do tempo, escândalos que são sempre do agrado do grande público. " (LOPES, 2009, p. 19), lendas urbanas, palpites do jogo do bicho, mas também notas fúnebres, em que irá retratar a morte de Honorata Sabina da Cruz, tia Amina, personagem central do romance. O autor, Nei Lopes, ao ser entrevistado pelo acadêmico em Letras Rafael Gomide Martins (UFMG) sobre o livro, afirma que:

> A narrativa se passa em vários planos, até mesmo no do sonho. Começa na atualidade, volta para o início do século 20, recua até o 19 e acaba voltando à atualidade, onde tudo começou. A vida é assim. Pelo menos para mim, que cultuo orixás e antepassados. Então, essa é a minha forma de contar a vida. Talvez, quem sabe, aí esteja a marca da minha negritude, o que pode até apontar para uma escola de "realismo mágico afro-brasileiro". Quem sabe? Quanto ao "herói", ele existe, sim: é a Norata ou Tia Amina, em torno da qual tudo é construído.[86]

Dessa forma, este livro representa um dossiê da vida de uma das grandes influenciadoras do festejo carnavalesco, da expansão degustativa da comida baiana/africana e assim, revela outros traços culturais, como a forte presença do islamismo e do sincretismo religioso. Além disso, apresenta a história da diáspora baiana com entrelaçamentos da cultura baiana e carioca, fortemente influenciada pelos negros, outrora escravizados oriundos do continente africano.

Em síntese, o romance, que se encontra divido em duas partes, como se houvesse dois livros em um, traça a história do povo brasileiro no século XVIII, com a Abolição da Escravatura, Revolta dos malês, Revolta da vacina e urbanização do Rio de Janeiro, quando realocou a população negra nas periferias. Dessa forma, abre espaço para que se possa perceber a importância das mulheres negras na construção da sociedade brasileira, do

[86] Entrevista "Conversando sobre Mandingas da mulata velha na cidade nova" de Nei Lopes a Rafael Gomide Martins, publicada no portal LITERAFRO - www.letras.ufmg.br/literafro

desenvolvimento da identidade nacional, das raízes do samba e de outros aspectos culturais importantes e representativos ao Brasil.

É relevante destacar o significado do título "Mandigas da mulata velha na cidade nova". Em primeiro lugar, o nome "Mandingas" é relativo ao povo africano, embora atualmente tenha-se a impressão de "mágica" do substantivo (1). Posteriormente, "Mulata Velha", antiga denominação popular da cidade de Salvador, a qual se refere à cidade como uma mulher, que passou pelo processo de mestiçagem, o que é bem coerente, visto que Salvador abrigava o maior porto de tráfico negreiro do Brasil (2). Por último "Cidade Nova"; referindo-se ao bairro do Rio que, na primeira metade do século XX, encontra-se em oposição à Cidade Velha, isto é, os *lócus* dos tempos coloniais (3).

Esse importante romance afro-brasileiro tem por autor Nei Lopes, que é compositor, músico/intérprete da Música Popular Brasileira (MPB). Natural de Irajá, no Rio de Janeiro, nasceu no dia 9 de maio de 1942. Compôs músicas que se fizeram notar a partir das intepretações de Djavan, Gilberto Gil, João Bosco e Milton Nascimento. Além desses artistas, compôs músicas com Guinga, Zé Renato e Wilson Moreira. Também Bacharel em Direito, Nei Lopes produziu uma grande obra centrada na temática afro-brasileira, a fim de entender a questão do negro no Brasil, publicando *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical* (1992) e *Dicionário Banto do Brasil* (1996), entre outras produções. Na literatura, escreveu também o livro *20 contos e uns trocados* (2006) ao lado de *Mandigas da mulata velha na cidade nova* (2009).

O romance, posto como objeto de estudo, neste trabalho, se insere na categoria "Literatura Afro-brasileira" por apresentar traços peculiares a tal representação, que ainda possui estudos parciais no que diz respeito à sua crítica literária, muito embora pode-se ancorar teoricamente nas pesquisas do professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte, da Universidade Federal de Minas Gerais. Nesse sentido, no texto "Por um conceito de literatura afro-brasileira", se pressupõem cinco características primordiais para que um texto literário possa ser categorizado tal como afro-brasileiro, os quais são: A temática, a autoria, o ponto de vista, o elemento linguagem e o público leitor afrodescendente.

Antes de adentrar na explicação da especificidade de cada característica, é interessante apontar que o reconhecimento da literatura afro-brasileira se dá, a grosso modo, no movimento de pessoas negras, escrevendo *sobre* a população negra e *para* o povo negro. Sendo assim, é perceptível o

movimento de rasura sobre o discurso e narrativa do colonizador, dando lugar às novas histórias, agora contadas pelos/pelas intelectuais negros/negras.

Nessa perspectiva, para Duarte (2008), a literatura afro-brasileira difere do conjunto de letras nacionais pela temática, isto é, o povo negro é o tema central da "literatura negra". Por sua vez, Octavio Ianni diz que enxerga o sujeito afrodescendente não apenas no plano do indivíduo, mas também como: "universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura" (1998, p. 54). É distinta das outras literaturas também pela autoria, de modo que a escrita deve ser oriunda de um autor afro-brasileiro, e assim, abarcar individualidades muitas vezes fraturadas e oriundas do processo de colonização/miscigenação.

Ademais, é importante que tenha ponto de vista, ou melhor, não basta ser afrodescendente, precisa saber utilizar-se do tema, ser associado às causas raciais. Nesse sentido, o elemento linguagem, discursividade específica, reverberam em sua escrita com expressões, ritmos e significados novos, que também contribuem na identificação da literatura afro-brasileira. A última característica defendida por Eduardo Assis Duarte é a do público leitor afrodescendente, enquanto fator de intencionalidade, isto é, o texto tem direcionamento de recepção e se volta para um público específico.

É relevante destacar que esses elementos, quando exercidos de maneira isolada, não propiciam o pertencimento à escrita da Literatura Afro-brasileira, mas sim há necessidade da interação entre esses componentes, dialogados e conectados. Nesse sentido, é importante também destacar que a obra, em análise, se insere por completo nas características estudadas por Duarte (2008), pois possui os temas recorrentes, tais quais: história do povo negro na diáspora, tradições culturais ou religiosas (mitos e lendas), história contemporânea da situação dos negros e demais dramas vividos na modernidade brasileira. Além desses aspectos, elementos linguísticos, tais quais a oralidade, estão presentes nesta literatura, a serviço, talvez, da recuperação de uma memória multifacetada e ancestral, danificada pelo processo de colonização.

Crítica Feminista e Introdução ao Feminismo Descolonial

É considerável a mudança/evolução do grupo social feminino do início do século XIX ao presente momento, no que se refere à conquista de direitos, por intermédio do movimento feminista. As mulheres não eram consideradas

"cidadãs", muito menos "figuras públicas". Sendo assim, os direitos de "ser humano", em sua plenitude, eram negados às mulheres, tidos como irrelevantes para elas, naturalizando o seu papel de inferioridade em relação à figura masculina. A mulher, nessa perspectiva, "deveria" cumprir o seu "papel" de mãe, esposa, isto é, ser o apoio do homem, e este deveria liderá-la, bem como à sua família. Essa visão, endossada pelos valores judaico-cristãos, pela estrutura patriarcal de sociedade e reforçada no momento pré-capitalista, perdura até a contemporaneidade nas relações sociais, através do machismo, que continua a inferiorizar o *segundo sexo*.

Nesse sentido, a luta das mulheres, no processo histórico mundial, foi de extrema importância para a conquista de direitos e continua sendo na atualidade. Para delimitação teórica e temporal, é necessário pontuar que o "feminismo" e o "movimento feminista" se restringem aos últimos três séculos, embora não seja possível excluir a ideia de que a existência de um movimento de pessoas do sexo feminino, em torno da "questão da mulher" ocorra desde os primórdios. Alguns pesquisadores, por exemplo, defendem a existência do movimento feminista desde os matriarcados neolíticos. Assim, a partir das considerações de Lúcia Osana Zolin, em seu texto "A crítica feminista", pode-se pensar o movimento feminista como:

> Um movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca desde as reformas culturais, legais e econômicas, referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para função igual etc., até uma teoria feminista acadêmica, voltada para reformas relacionadas ao modo de ler o texto literário (ZOLIN, 2009, p. 220).

Desse modo, é notável a forma como o movimento feminista se direcionou para suplantar o lugar de inferioridade imposto e também para conquista da liberdade ao voto, à educação, esporte, igualdade salarial, entre outras demandas, impactando a cultura e transformando a prática. Esse fenômeno contribuiu para o surgimento de diversos estudos e no desenvolvimento da teoria e crítica feministas, a partir das quais se pode ler e analisar os textos literários e, assim, a *realidade* social.

O movimento feminista está dividido em três momentos no espaço-tempo, os quais são denominados de "ondas", e que marcam de forma crucial

a luta das mulheres, em uma escala de mundo. A primeira onda se deu no final do século XIX e início do século XX, a partir da luta pela igualdade de direitos, o sufrágio feminino, constituindo-se o movimento de mulheres da burguesia francesa, inglesa, norte-americana, e das demais potências da época. Na França, uma das ativistas da Revolução Francesa (1789), Marie Olympe Gouges, apresenta diante da Assembleia Nacional, em 1791, a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*[87], defendendo a igualdade de direitos, principalmente o de propriedade e liberdade de expressão, além de fazer uma chamada às mulheres para que tivessem força e altivez nas reivindicações democráticas para o seu sexo.

Em 1792, a inglesa Mary Wollstonecraft, ao escrever *As reivindicações dos direitos da mulher*[88], um dos maiores clássicos da literatura feminista, retoma as petições dos ideais da Revolução Francesa, no que diz respeito aos direitos da mulher, defendendo a efetividade da educação para que, de fato, as mulheres se tornassem cidadãs. Entretanto, o movimento feminista apenas surge nos Estados Unidos e na Inglaterra na metade do século XIX, quando reivindica o sufrágio feminino e igualdade legislativa.

As americanas Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony e Lucy Stone, em 1840, representavam a liderança do forte e já estabelecido movimento pelos direitos das mulheres. Elizabeth e Susan fundaram a *Associação Nacional para o voto das mulheres*[89], enquanto Stone fundou a *Associação americana para o voto das mulheres*[90], que reivindicava o sufrágio feminino e mudança na legislação no que se referia ao divórcio. Em 1890, as duas organizações foram unidas para formar a *Associação nacional americana para o voto das mulheres*[91], conquistando o direito ao voto para as mulheres americanas em 1920.

Na Inglaterra, as mulheres foram amplamente discriminadas na era Vitoriana (1832 – 1901), pois os valores defendidos pela rainha Vitória eram de que a mulher não deveria utilizar seu intelecto, pois não era a "ordem natural das coisas"; ao invés disso, explora-se sua delicadeza, submissão, afeição ao lar, inocência, falta de ambição, bem como a tradição religiosa. Nessa perspectiva, havia guias vitorianos que instrumentalizavam suas posições,

[87] Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne

[88] A vindication of the Rights of Woman

[89] National Woman Suffrage Association

[90] American Woman's Suffrage Association

[91] National American Woman's Suffrage Association (NAWSA)

como *A professora*[92] e *As mulheres da Inglaterra*[93], de Sarah Stickney Ellis, publicado em 1839.

De modo geral, essas obras contribuíram para a idealização da mulher, que deveria ser a cumpridora de um papel social "divinamente" estabelecido, resvalando beleza, candura e fragilidade. Entretanto, essa idealização só contribuiu, como até o presente momento contribui, para a subjugação da mulher a um nível inferior ao homem, dessa forma:

> Se no âmbito da lei, as mulheres eram destituídas de poder, no âmbito das práticas sociais e familiares a realidade era outra. A maioria delas, além de não ter interesse em se submeter a esse tendencioso modelo de organização social, não tinham condições para tal. Pesquisas mostram que em meados do século XIX grande parte das mulheres inglesas trabalhava fora como domésticas, costureiras, operárias em fábricas, ou em fazendas. De modo que o tédio que supostamente marcaria a existência da mulher idealizada pela ideologia vitoriana não consistia, absolutamente, no seu principal problema; era prerrogativa de uma minoria. Nesse sentido, a oposição erigida contra tal ideologia era impelida por, pelo menos, duas razões: uma referente a valores ideológicos, outra à necessidade de sobrevivência (ZOLIN, 2009, p. 221).

Nesse sentido, a idealização da mulher inglesa abrangia apenas um pequeno grupo, visto que, para maioria das mulheres, o padrão não se estendia, pois trabalhavam tanto no âmbito doméstico quanto nas fábricas e fazendas. Desse modo, essa construção representativa do ser feminino não apenas foi contestada pelos valores ideológicos da razão feminista, mas por uma necessidade de sobrevivência da mulher e de sua família. Até o presente momento, esses valores de "mulher ideal" continuam sendo divulgados, muito ligados à questão central de defesa da família nos moldes tradicionais.

Uma das maiores contribuintes, para o pensamento feminista da primeira onda, é Simone de Beauvoir, que, ao publicar o texto *O Segundo sexo*[94], em 1949 (apenas publicado no Brasil em 1980!), formulou uma espécie de dossiê teórico sobre a situação da mulher na sociedade, o qual contribui para o pensamento da geração seguinte de feministas, embora alguns

[92] The female instructor

[93] The Women of England

[94] Le deuxième sexe (1949)

aspectos tenham sido rejeitados. Beauvoir sintetizou o seu pensamento em "não se nasce mulher: torna-se", o que evoca a explicação da não existência de uma "essência feminina", de qualquer ordem, biologizante ou teológica, para o respaldo de sua marginalização e seu lugar de inferioridade em relação ao homem, para ser *con*formada à situação de mulher. Essa ideia é marcada pelo que se compreende como o maior privilégio do homem em sociedade, que é a sua "vocação de ser humano", isto é, ligada à sua *transcendência*, enquanto a mulher encontra-se dividida entra a compreensão de "ser humano" e o "destino de mulher", o qual é reforçado pelo conservadorismo e o seu lugar de *imanência*. Assim:

> A fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental etc. Quando muito, consentia-se em conceder ao outro sexo " a igualdade dentro da diferença". Essa fórmula, que fez fortuna, é muito significativa: é exatamente a que utilizam em relação aos negros dos EUA as leis de Jim Crow; ora, essa segregação, pretensamente igualitária, só serviu para introduzir as mais extremas discriminações. Esse encontro nada tem de ocasional: quer se trate de uma raça, de uma casta, de uma classe, de um sexo reduzidos a uma condição inferior, o processo de justificação é o mesmo. O "eterno feminino" é homólogo da "alma negra" e do "caráter judeu" (BEAUVOIR, 2009, p. 25).

Dessa forma, é perceptível que, no intento de respaldar o lugar de marginalidade do sexo feminino, muitos discursos foram levantados em favor de sua conformação ao "segundo dos pares". Nesse sentido, a mulher deveria não apenas ser subjugada como inferior, mas concordar com sua inferioridade, aceitando os pressupostos, que justificavam sua condição de menor importância.

A segunda onda abrangeu o período de 1960 até os anos 1980 e se caracterizou a partir da luta pela diferença e o fim da discriminação, além disso, o movimento feminista reivindicava a cidadania e a individualidade. Na terceira onda, momento que é compreendido a partir da década de 1990, houve uma reelaboração das estratégicas e táticas do movimento feminista, que o antecedeu, com a inserção da reivindicação pela liberdade sexual da mulher e a equidade no espaço público. Além disso, esse período foi marcado pelo início do questionamento ao padrão branco, de classe média-alta das feministas anteriores, desencadeando em um importante avanço: o destaque e

valorização das mulheres negras no movimento feminista, que, ao reivindicarem e negociarem um espaço próprio de discussão, abriram para a possibilidade do enfoque em interseccionalidade, isto é, não apenas das relações de gênero, mas também de classe e raça.

Na contemporaneidade, é notável que existe um movimento feminista em prol de uma "Questão da mulher", mas é perceptível também que as mulheres se unem em suas causas similares, muito embora sejam constitutivamente diferentes. Neste momento, na sociedade, abre-se o espaço para falar não apenas das mulheres, enquanto grupo homogêneo, mas de mulheres, que estão subalternizadas por "ser mulher", "trans", "negra", "lésbica", atravessadas, que estão por outras categorias de subalternidade.

É, nessa direção, que se apresenta o pensamento do feminismo descolonial, abrangendo a discussão a respeito da modernidade e colonialidade do poder, ligado a gênero, classe e raça, figurando-se como um dos mais recentes pensamentos nos estudos de gênero. A partir da leitura das relações colonizador *versus* colonizado, na perspectiva de classe, raça e gênero, é possível realizar uma releitura da modernidade capitalista colonial moderna, no que confere dizer que a imposição colonial do gênero atravessa questões sobre ecologia, economia, governo, relacionando-se ao mundo espiritual e ao conhecimento.

Desse modo, de acordo com os teóricos Castro-Gómez e Grosfoguel, no texto "El giro decolonial: reflexiones para uma diversidad epistêmica más allá del capitalismo global" ao tratar do tema Decolonialidad y Colonialidad Global (2007), rasuram o mito de que a descolonização política-jurídica foi eficiente para findar as relações de dominação, a qual certos discursos acadêmicos endossam. Nesse sentido, aponta-se a transição do colonialismo moderno para um novo processo, chamado colonialidade global, isto é, a mesma estrutura de poder do sistema colonial continua agindo atualmente, entretanto com outras formas de dominação, de acordo com a posição teórica denominada "decolonial". A partir dessa perspectiva, é possível perceber que o lugar de subalternidade das mulheres não mudou, pois, a estrutura da sociedade colonial continua atuando, mas por intermédio de formas ressignificadas.

De acordo com María Lugones, em seu texto "rumo ao feminismo descolonial", a principal marca da colonização é a marca do "ser humano", isto é, aquele que seria o padrão de ser, com "vocação para ser humano" como afirmado por Simone de Beauvoir (2009), era o homem. A partir do viés da

colonização das Américas, partindo da perspectiva do Sul, pode-se dizer: o homem/europeu/colonizador/burguês. Dessa maneira, María Lugones afirma:

> Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização (LUGONES, 2014, p. 936).

A partir disso, as distinções hierárquicas vieram como parte do "pacote" da colonização, isto é, com a subalternização *automática* das mulheres. Por outro lado, Lugones argumenta ainda que, na percepção da colonialidade do gênero, sexo e gênero não poderiam estar ligados, pois isso impediria a estratégia da racialização da população africana escravizada, por intermédio do pensamento:

> Porém, se estou certa sobre a colonialidade do gênero, na distinção entre humano e não humano, sexo tinha que estar isolado. Gênero e sexo não podiam ser ao mesmo tempo vinculados inseparavelmente e racializados. O dimorfismo sexual converteu-se na base para a compreensão dicotômica do gênero, a característica humana. Alguém bem poderia ter interesse em argumentar que o sexo, que permanecia isolado na bestialização dos/as colonizados/as, era, afinal, gendrado (LUGONES, 2014, p. 937).

Dessa forma, a categoria de "mulher negra", no período histórico colonial, era errônea, visto que não havia um "ser humano" negro, e sim, para os colonizadores europeus, animais e bestas a serem escravizados. Nessa direção, "a consequência semântica da colonialidade do gênero é que "mulher colonizada" é uma categoria vazia: nenhuma mulher é colonizada; nenhuma fêmea colonizada é mulher" (LUGONES, 2014, p. 939), e assim, problematiza-se que, enquanto a mulher branca europeia, no momento colonial, resguardavam-se os valores ideológicos, com a "pureza", a "fragilidade" e a "religião"; as mulheres negras não eram consideradas seres humanos, servindo como "parideiras" de mais escravizados e trabalhando tanto no serviço doméstico, quanto braçal. Esse fato representa que a essencialização da mulher como "frágil" só ocorreu quando foi conveniente ao homem/europeu/colonizador/burguês.

Nesse contexto, a perspectiva do feminismo descolonial fornece uma maneira de se compreender a opressão das mulheres subalternizadas, apontando para os processos que combinaram racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo (LUGONES, 2014), complementado em:

> A colonialidade do gênero permite-me compreender a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado. Como tal, quero compreender aquele/a que resiste como oprimido/a pela construção colonizadora do lócus fraturado (LUGONES, 2014, p. 941).

Desse modo, permite-se pensar sobre os resistentes à colonialidade do gênero, que, embora escondidos pelo poder global, podem ser vistos a partir das recentes narrativas, que evocam as vozes outrora anuladas. A partir desse contexto, neste trabalho, dá-se visibilidade às vozes negras, demonstrando a liderança e protagonismo das tias baianas, principalmente, de Tia Amina, que aponta para a Tia Ciata, na produção sociocultural do Brasil e seus legados de resistência, que ecoam, demonstrando que a sociedade brasileira é devedora à cultura negro-africana.

Tia Amina Em Foco: A Mulher Negra na Construção Sócio-Cultural Brasileira

O romance *Mandingas da Mulata Velha na Cidade Nova* (2009) está dividido em duas partes: a primeira se inicia com o pesaroso falecimento de tia Amina, publicação da matéria sobre a Tia Amina no *Jornal Tribuna* e abrange o processo de construção de revisão da nota, que fora criticada, tanto no sentido favorável à tia Amina quanto pejorativamente. Já a segunda, trata-se da pesquisa e manuscritos de João Flávio Iháia sobre a verdade história de Tia Amina.

A partir do objetivo central desta pesquisa, foca-se o olhar sobre a carta fúnebre e matéria redigida inicialmente, no intento de demonstrar as principais características que delinearam a vida, não apenas de Tia Amina, mas de muitas tias baianas que se aventuraram nas terras cariocas, com sangue, suor e lágrimas, a fim de construir uma vida mais digna. Nesse sentido, o romance se inicia com um telefonema, atendido pelo jornalista de plantão Henrique da Costa, encarregado pelas crônicas carnavalescas, e assim:

> O interlocutor não se faz de rogado e, do outro lado da linha, lê a nota completa, adrede redigida: - Acaba de falecer, em sua residência, à rua Visconde de Itaúna 137, Dona Honorata Sabina da Cruz, a Tia Amina, a maior figura dentre as célebres baianas do carnaval da Praça Onze. A venerada Tia Amina morreu de um colapso cardíaco fulminante, aos sessenta e nove anos de idade. A cidade ainda não se tinha refeito da irreparável perda, em março do ano anterior, daquele que fora, em inteligência, em descortínio político, em saber jurídico, em consciência civilista, o maior dos brasileiros – Antônio Rui Barbosa de Oliveira, a Águia de Haia. E seis meses depois, a capital federal era sacudida por mais um golpe, com a morte do marechal Hermes da Fonseca. E, na sucessão desses acontecimentos aziagos, neste triste ano de 1924, morria a figura ilustre dessa baiana inesquecível (LOPES, 2009, p.21).

Nesse sentido, a morte de Tia Amina é ligada ao pesar da morte de grandes destaques da historiografia brasileira, como Antônio Rui Barbosa e Marechal Hermes da Fonseca, ganhando evidência na imprensa do Rio de Janeiro, muito embora não esteja presente nos livros da História Oficial do Brasil. Além da evidente invisibilidade da mulher negra na história, percebe-se a coesão do romance (literário) a datas, períodos e marcações reais, evidenciada pelas notícias do início do século XX (histórico). A partir dessa posição do romance, é necessário colocar que:

> A valorização do histórico [...] pressupõe inevitavelmente uma nova forma de dizer, pressupõe outros recursos para armar o dispositivo textual de modo a que signifique como forma do presente que ilumina as dobras do passado. E uma leitura que intenta em desvelar a construção literária pelo seu sentido histórico, é uma leitura que busca, simultaneamente a historicidade textual, isto é, a semântica social, e a especificidade dos modos de escrita na sua dimensão emissora e receptora. Mas busca também, a textualidade da história, quer dizer, a enunciação verbal de um passado, num contexto que, para o ser, tem que ser mediatizado pela textura verbal (MATTA, 2007, p.31).

Nesse sentido, o romance aqui, em análise, ao se preocupar com a valorização do histórico, apresenta vozes e discursos, os quais não puderam ser enunciados e não foram, mas que, na realização de pesquisas sobre o processo histórico-brasileiro e o protagonismo da população negra, tem-se ressignificado e completado o que outrora fora dito. Além disso, a literatura tem contribuído em relação profícua com a História, tanto para demonstrar os

discursos racistas e colonialistas, quanto para rasurar discursos hegemônicos, de poder e exclusão.

Em seguida ao telefonema, o jornalista do prestigiado *Tribuna do Rio de Janeiro*, no período do século XX, escreve a matéria, cuja manchete anuncia: "Terreiros calam seus tambores, Ranchos guardam seus estandartes. Morreu tia Amina! ", iniciando:

> Sangue, suor e lágrimas - e um porvir talvez ainda bem remoto, quando se escrever, com honestidade e sem subterfúgios ou fantasias, a História do nosso amado país, aí sim, é que poderemos dar o merecido valor a uma raça cujo trabalho incansável, com sangue, suor e lágrimas, contribui decididamente para forjar a têmpera e caráter do nosso povo. Referimo-nos aos negros africanos, importados para o Brasil, desde os primórdios de nossa colonização, os quais sempre se mostraram dignos de nossa mais elevada estima e gratidão pela sua afetividade, resignação estoica, coragem e índole laboriosa trabalhando nos canaviais, mineração e cafezais, sacrificavam-se aos seus senhores, entregando-se à labuta de corpo e alma. E suas mulheres eram geralmente as amas de leite dos filhos dos patrões, tendo que muitas vezes descuidar de seus próprios filhos para que aqueles entregues a seu cuidado estivessem sempre alimentados, limpos e satisfeitos. Arrancados à força dos selvagens sertões e desertos africanos, muitas vezes até para o seu bem, esses homens e mulheres foram os verdadeiros construtores do nosso amado Brasil. E o ergueram, não só com seu trabalho insano, mas também batendo-se como heróis nas guerras em que nosso país se empenhou, e lutando, com seu talento e inteligência, para que o país abolisse a Escravidão (LOPES, 2009, p. 26).

Dessa forma, ao representar a escrita de um jornal brasileiro, datado de 1924, percebem-se os evidentes discursos a favor da colonização de um país construído pelas mãos negras, mas que, sob domínio das elites, as quais não negociam seus privilégios, viviam e vivem embaixo do título de "democracia racial", enaltecendo a população negra. "Trabalho incansável", "resignação estoica", "coragem e "índole laboriosa" remontam à máscara pela qual pretendiam submeter as marcas da colonização, "heroizando" uma população negra, a qual deveria aceitar e desculpar a escravidão.

É evidente, desse modo, a utilização das mulheres negras para amamentação dos filhos de senhores do Engenho, dos donos das grandes fazendas, embora algumas delas tenham ido para o trabalho doméstico, a

maioria foi enviada ao trabalho braçal. Dessa maneira, como apontado por María Lugones (2014), "mulher negra", no momento da escravidão, era uma categoria vazia, pois não se encaixava na categoria "ser humano", permitindo e justificando a violência. Nesse sentido, não havia "gênero" para as mulheres negras que conformasse um papel, apenas o sexo (fêmea), que contribuía para a visão das mulheres como reprodutoras, selvagens ou sexualizadas. As mulheres inglesas tidas realmente como "mulheres", no período vitoriano, rompiam os padrões de gênero não apenas pela ideologia feminista, mas pela sobrevivência, como apontado anteriormente e, assim, as negras escravizadas nos Estados Unidos e Inglaterra não eram inseridas na perspectiva do gênero, por conveniência para o seu dono, como é apontado por Angela Davis:

> O uso das mulheres escravas como substitutas das bestas de carga para puxar comboios nas minas do sul é uma reminiscência da horrenda utilização das mulheres brancas em Inglaterra, como descreve Karl Marx no "O Capital": "em Inglaterra as mulheres ainda são ocasionalmente usadas em vez de cavalos para arrastar os barcos nos canais, porque o trabalho requer a produção de cavalos e máquinas numa exata e conhecida quantidade, enquanto o requisito de manter as mulheres do excedente populacional é abaixo de todos os cálculos Exigidas pelos seus donos a serem "masculinas" na performance do seu trabalho como se fossem homens, as mulheres negras devem ter sido profundamente afetadas pelas suas experiências durante a escravatura. Algumas, sem dúvida, foram quebradas e destruídas, no entanto a maioria sobreviveu e, no processo, adquiriu qualidades consideradas tabus pela ideologia do século XIX sobre a natureza feminina (DAVIS, 2013, p. 15).

Nesse sentido, a mulher negra, em todo o processo escravocrata, foi desumanizada e bestializada, independente do lugar, onde ocorria a escravidão. Além de todo o serviço completamente igual ao dos homens, as mulheres deveriam engravidar, e grávidas, irem trabalhar nas lavouras, bem como trabalhar após o seu parto. Obviamente, todos os excluídos da história sofreram opressões, mas as mulheres negras sofreram em um grau muito elevado, a partir do qual:

> Podemos agora perceber melhor Margarat Garner, escrava fugitiva, que quando foi apanhada perto de Cincinnati, matou a sua própria filha e tentou matar-se a si mesma. Ela alegrou-se, a rapariga estar morta – 'agora ela nunca conhecerá o que uma mulher sofre como escrava'. – e

> contestou para ser julgada por crime. 'Eu irei cantando para a forca antes de voltar para a escravatura' (DAVIS, 2013, p. 23).

Haja vista que o padrão da escravização fora repassado em nível global, seria ingenuidade pensar que casos como esses não ocorreram no Brasil, o último país a abolir o processo, por pressão inglesa, no final do século XIX, em 13 de maio de 1888, enaltecendo a princesa Isabel pela "santidade" e "bondade" ao assinar a Lei Áurea. Obviamente, a tentativa de apagar da memória brasileira a escravidão era latente, tendo em vista a representação literária, remetida ao ano de 1924:

> Mas não nos devemos envergonhar de havermos mantido escravos no Brasil, pois quase todos os povos do mundo, civilizados ou bárbaros, conheceram a escravidão. E, entre nós, ela foi sempre a mais branda e tolerante. Assim, desde o século XVIII vozes generosas se levantavam do cativeiro, procurando mitigar a sorte dos infelizes cativos e cativas com caridade, filantropia e boas ações" (LOPES, 2009, p. 26-27).

Desse modo, a escravidão ocorreu e foi abolida, entretanto não houve nenhum processo de inserção dos negros e negras na sociedade, apenas a "caridade", "filantropia" e "boas ações" das ditas "vozes generosas". Por outro lado, sabe-se, atualmente, que a Abolição se deu por estratégias econômicas, devido à ascensão do capitalismo, defendido pelos valores da liberdade de compra e venda, abertura do mercado e aumento de consumidores. Na matéria, o personagem Costinha (jornalista) segue dizendo que:

> Ainda está por ser feito o levantamento completo da contribuição do elemento negro na formação do povo brasileiro. Quando isso for feito, muitos nomes hoje obnubilados ou desconhecidos virão às luzes. E entre eles, certamente estará o da hoje pranteada Honorata Sabina da Cruz, a Tia Amina uma mulher de fibra – Tia Amina veio à luz na bucólica Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, no dia 11 de janeiro do ano da graça de 1854. E porque era dia de Santa Honorata (cinco dias antes do xará Santo Honorato, por coincidência), recebeu o nome com o que foi à pia batismal (LOPES, 2009, p.27).

Ao introduzir uma pequena biografia de Tia Amina, é notável que sua data de nascimento é condizente ao momento histórico escravagista, embora

ela tenha nascido livre, devido à Lei do Ventre Livre que era paliativa na mudança da estrutura econômica brasileira. Desse modo, é possível perceber que a vida de Honorata Sabina, como tia baiana, quituteira e carnavalesca foi de extrema importância para a cultura brasileira, haja vista que Honorata está ligada de certo modo, à Hilária, que a partir do livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* (1995), de Roberto Moura:

> Mas a mais famosa de todos as baianas, a mais influente, foi Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, relembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos, onde seu nome aparece gravado Siata, Ciata ou Assiata. Nascida em Salvador em 1854 no dia de Santo Hilário, no mesmo dia que Hilário Jovino, razão pela qual se tratavam nas rodas de "xará" quando nas boas, é feita no santo ainda adolescente. Muito moça, do namoro com um conterrâneo, Norberto da Rocha Guimarães, nasce Isabel, provavelmente ainda em Salvador em meio às primeiras experiências da vida adulta, quando já conhecida por Ciata, apelido com que se celebrizaria mais tarde na colônia baiana do Rio de Janeiro (MOURA, 1995, p. 136).

Desse modo, é perceptível que Nei Lopes remete sua Tia Amina à Tia Ciata, mas também não apenas a ela, às outras tias baianas, que possam vir a ter existido, às quais se deve a estima pela contribuição cultural e social da sociedade brasileira. A ascensão da Tia Amina deve-se ao trabalho, à valorização cultural do povo negro, mesmo que de forma amena, na sociedade do século XX. Nesse sentido:

> Vendendo guloseimas nas ruas, em um tabuleiro, e assim continuando, em nossa cidade, uma elogiada tradição da boa terra, a nossa Honorata ou Tia Amina, envergando sua vistosa indumentária típica, incluindo torso, colares, pulseiras, balangandãs e o tradicional pano das costas, fixou seu ponto na rua Carioca, local em que permaneceria, atendendo à sua vasta e seleta clientela, até o final da vida [...] mas embora sem nenhum apoio masculino, sem o ombro amigo de um esposo e pai, Tia Amina soube enfrentar com denodo esses primeiros tempos. Até que, mais tarde, uniu-se em sólido matrimônio a seu conterrâneo João Pereira da Silva, homem de moral ilibada e caráter exemplar, que assumindo todos os encargos da família, que, embora informalmente, constituía, deu à esposa o suporte material e espiritual de que ela necessitava para se afirmar como grande líder que foi (LOPES, 2009, p.29 - 30).

A partir do seu trabalho, sua liderança, sua atuação como tia de santo, Tia Amina conquistou seu espaço social e impactou o cenário carioca, demonstrando sua resistência como mulher negra, divulgando sua religião, seu samba, sem os quais não poderia viver. Tia Ciata, a fonte de inspiração para a elaboração da personagem de tia Amina, foi descrita de modo muito similar na pesquisa do Cineasta Roberto Mouro, e também professor da Universidade Federal Fluminense, que gravou filmes e escreveu livros sobre Cartola e Tia Ciata, descrevendo-a pelo:

> [...] seu espírito forte, Ciata aliaria uma crescente sabedoria de vida, um talento para a liderança e sólidos conhecimentos religiosos e culinários. Doceira, começa a trabalhar em casa e a vender nas ruas, primeiro na Sete de Setembro e depois na Carioca, sempre paramentada com suas roupas de baiana preceituosa, que nunca mais abandonaria depois de uma certa idade. Norberto, que também vem para o Rio, nunca mais se aproximaria de Ciata nem de sua filha. Aqui, Hilária se casa com João Batista da Silva, negro bem situado na vida, também baiano, numa relação longa, fundamental para sua afirmação no meio negro (MOURA, 1995, p. 137).

É, desse modo, que Tia Amina se apresenta com tamanho labor, bravura e personalidade. Sua força de caráter representa a resistência das mulheres negras no momento, que precedeu à escravatura, abrindo espaço para o reconhecimento da sua culinária, religião e samba. O romance evidencia o livro do pintor aquarelista francês Jean Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil ()* do mesmo modo que Moura (1995) relata o aparecimento de Tia Ciata. Assim, foi uma líder das baianas no bairro da Cidade Nova e Praça Onze, no Rio de Janeiro, cozinhando seus acarajés, vatapás e carurus.

Considerações Finais

A partir da perspectiva da crítica feminista e feminismo descolonial e o recente descolonial, percebe-se que Tia Amina, festeira, mãe de santo, sambista e pagodeira. Reconhecida como a representante da "pequena África no Rio Janeiro", uma colônia baiana, foi de extrema importância para o desrecalque epistemológico no Brasil, que ainda tem muito a aprender com suas raízes africanas.

Portanto, o livro *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009) se apresenta profícuo para a discussão da temática negro-brasileira, bem como as raízes do samba, a ascensão e protagonismo da mulher negra, que não se

esgotam neste trabalho, mas continuam a ser necessárias para o avanço da sociedade brasileira e entendimento da alteridade.

Referências

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. Ed. Maringá: Eduem, 2009. Pg. 257 – 285.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramon. "Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico", em *El giro decolonial: reflexiones para uma diversidad epistêmica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe.* S. Paulo: Boitempo, 2016

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,* Brasília, UnB, n. 31. jan/jun. 2008. Disponível em: http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigoeduardoassis2.pdf. Acesso em: 16 agosto. 2017.

LOPES, Nei. "Conversando sobre Mandingas da mulata velha na cidade nova". Entrevista concedida a Rafael Gomide Martins, Minas Gerais: portal LITERAFRO, ano não informado. Disponível em: www.letras.ufmg.br/literafro. Acesso em: 10 de agosto. 2017.

LOPES, Nei. *Mandingas da Mulata Velha na cidade nova.* Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

LUGONES, María. Rumo ao feminismo descolonial. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro, 2014.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

O SER MULHER NEGRA EM *HISTÓRIAS DE LEVES ENGANOS E PARECENÇAS*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Wilany Alves Barros do Carmo [95]
Elio Ferreira de Souza [96]

> "Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco ... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando um pouco sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir um silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo". Conceição Evaristo

O presente artigo tem por finalidade explorar o campo da Literatura negra ou Afro-brasileira, em especial, analisar cinco contos presentes na obra *Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo, 2016. Nela a autora transita pelo mágico, pela memória coletiva e individual, pela história e pelo engajamento étnico-social sob o ponto de vista da escritora negra. Conceição Evaristo veio de origem humilde da Cidade de Belo Horizonte, em 29 de novembro de 1946, cresceu em uma favela ouvindo histórias de luta e opressão vividas por mulheres negras. A gênese da escrita da poeta, contista e crítica literária vem dos becos da memória, assim Conceição Evaristo registra que "(...) na origem da minha escrita, ouço gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas contando em voz alta uma para as outras mazelas, assim como as suas alegrias" (2007, p. 20). Desde de cedo gostava de ouvir as histórias de suas tias, familiares e vizinhos sobre a vida. Foi através desse ouvir que desde criança já rabiscava pequenas histórias do cotidiano da favela. A leitura e a escrita para Conceição era/é uma forma de

[95] Mestranda em Literatura, Memória e relações de gênero – UESPI.

[96] Orientador. Professor Doutor do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI.

liberdade para reconstrução de uma identidade negra brasileira. Assim, dizem as palavras testemunhos de Conceição Evaristo.

> Do tempo/espaço aprendi desde criança a colher palavras. A nossa casa vazia de móveis, de coisas e muitas vezes de alimentos e agasalhos, era habitada por palavras. Mamãe contava, minha tia contava, meu tio velhinho contava, os vizinhos amigos contavam. Eu, menina repetia, intentava. Cresci possuída pela oralidade, pela palavra [...] Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia (EVARISTO, 2005, p. 201).

Assim, o encanto pela palavra foi crescendo e, hoje, seus escritos têm lugar de destaque dentro da literatura afro-brasileira e da crítica, visto que sua obra apresenta títulos de dimensão internacional. É o caso de *Ponciá Vicêncio*, (2003), *Becos da memória*, (2006), *Poemas da recordação e outros movimentos*, (2008), *Insubmissas lágrimas de mulheres*, (2011), *Olhos d'água*, (2014), este sendo agraciado com o prêmio Jabuti, ficando em terceiro lugar na categoria de contos e Crônicas e, por fim, o livro em estudo *Histórias de leves enganos parecenças*, (2016).

Na literatura brasileira, as representações da mulher negra, na sua grande maioria, são de forma negativa e estereotipada. Escrever para a escritora Conceição Evaristo é uma forma de desabafo pelas agruras e humilhações que os negros e negras passaram e, ainda passam em diáspora. Conceição ainda fala que "A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral (EVARISTO, 2005, p. 202). Esse perfil desenhado, ao longo do tempo, das mulheres negras deixou marcas irreparáveis, pois a violência, o preconceito, o racismo e a invisibilidade estão presentes em suas experiências de vida, ou seja, uma escrita de dentro. Nesse sentido, a escrita dos autores e autoras negros imprimem uma narrativa que transmite suas experiências, tornando-se assim, uma escrita da "escre(vivência)"[97] (EVARISTO, 2005). Essa escre(vivência) representada pela escritora trata da construção da sua identidade, expressa em seus poemas /contos, uma narrativa repleta de dor e opressão vividos pelo negro. Conceição Evaristo é uma escritora contemporânea e assume o papel

[97] O conceito de escre(vivência) está sendo utilizado aqui a partir da perspectiva proposta por Conceição Evaristo no texto GÊNERO E ETNIA: uma escre(vivência) de dupla face.

de reescrita da história das mulheres negras e com isso fugindo do apagamento social, através da resistência cultural. Se apropria da escrita para reivindicar os direitos silenciados ao longo da história propondo uma recuperação de uma memória individual e coletiva. Para Conceição, o Movimento Feminista no Brasil não abrange todas as mulheres, principalmente as negras e pobres, pois a representação e as políticas públicas nesse campo ainda deixa a desejar. A escritora afro-brasileira relata em uma entrevista que:

> Às vezes, eu tenho impressão de que o Movimento Feminista incorpora a nossa voz para ter os números, mas não incorpora a nossa problemática [...] Eu sempre sou muito consciente dos vários aliados brancos que caminham conosco em termos de movimento social, mas, ao mesmo tempo, eu não me considero contemplada pela liderança do Movimento Feminista de expressão branca, porque é uma outra história, é outro discurso outra agenda. [...] Eu acho que as ONGs de mulheres negras de hoje acabam cumprindo um papel muito mais importante do que o próprio Movimento de Mulheres negras em si (EVARISTO, 2016, p. 93)

Nesse interim, a ficção de Conceição Evaristo traz em seus escritos o protagonismo de mulheres negras marginalizadas que lutam por mais direitos sociais e uma vida digna. A ativista negra dar voz a uma parcela de mulheres que assim como ela não se sentem representadas na sociedade. Conceição Evaristo tem sido ativa, participando de movimentos de valorização da cultura negra em nosso país. E diz que "Não nasci rodeada por livros, eu nasci rodeada de palavras".

Sua obra, recontextualiza a memória negra, a ancestralidade africana aprisionada, expressando um claro desejo de construir uma literatura narrativa das almas da gente negra. Conceição Evaristo entrou no cenário literário em 1990, na Antologia *Cadernos Negros* criado em 1978 com o objetivo de divulgar os escritores e poetas que não tinha espaço editorial. E hoje essa Antologia Cadernos negros está em sua 40ª edição dando espaço as vozes negras e cada dia ganhado espaço.

Seu recente livro *Histórias de leves enganos e parecenças* a escritora se lança em uma narrativa voltada para o realismo mágico de forma simples e encantadora. Seu livro é composto por doze contos e uma novela. Na obra a autora transita dentro do conceito de magia, de elementos misteriosos e do imprevisível. Nesse universo de interpretação acerca da literatura negra a obra

Histórias de leves enganos e parecenças, tem-se uma perspectiva do "narrar de dentro" sob a ótica da subjetividade de uma mulher negra, ou seja, todos os dozes contos e a novela são narradas por uma reunião de vozes-mulheres. Tal percurso é reiterado pela professora Assunção de Maria.

> Nessa comunhão de vozes-mulheres que percorrem a obra de Conceição, numa dimensão que agora tende para o "realismo animista", as figuras feministas dão o tom da feitura do universo criado. Elas estão despertas e, ao contarem suas histórias de leves enganos, fazem ressoar parecenças. Nesse ato que não há espaço para emudecimento, contrapondo-se à violência de todos os modos, multiplicam forças e revigoram a existência na tessitura da solidariedade e da resistência (SILVA, 2016, p.14).

Assim, os contos e a novela presentes no livro trazem histórias contadas de forma simples, fazendo com que o leitor se envolva na trama, e algumas vezes, se reconhecendo nela. As narrativas curtas do conto nos reportam para uma visão mágica e sobrenatural da forma contada. Portanto, podemos identificar que em seus textos há um engajamento de mulher negra contra os infortúnios vivenciados pelo o corpo negro feminino. O livro *Histórias de leves enganos e parecenças,* de Conceição Evaristo é dividindo em duas partes. São doze micro contos e, cinco desses contos estarão presentes na análise, e a segunda parte, uma novela que busca rememorar toda uma ancestralidade, uma tradição oral para construir uma identidade negra através das histórias contadas do imaginário popular como rastro e resíduos.

Assim, o primeiro conto em análise se intitula "Rosa Maria Rosa" e relata em apenas um parágrafo uma história de uma personagem que mantinha os braços cruzados, de mãos fechadas e ficava sempre ereta. Seu jeito de ser, não assustava as pessoas que convivia com ela, muito pelo contrário elas se sentiam atraídas pelo carisma e o perfume que Rosa exalava. Porém, um dia de intensa alegria "Rosa Maria Rosa" se distraiu e abriu os braços com vontade de acolher o mundo e "a cada gota de suor que pingava das axilas de Rosa, pétalas de flores voavam ao vento. Foi descoberto seu segredo" (EVARISTO, 2016, p. 18). Esse conto é descrito em apenas uma página, porém mostra a vontade da personagem em espalhar o amor e a esperança para as pessoas que estavam tristes. Os contos Evaristiano são construídas através de metáforas para deixar uma escrita leve e envolver os leitores na narrativa.

No conto "Teias de aranha" Conceição Evaristo faz uma denúncia social pela condição econômica da família sem o homem da casa, ou seja, retrata a vida de uma mãe solteira que cria seus filhos com dificuldade, porém preserva a solidariedade entre os irmãos. O conto ilustra a vida de muitas mulheres negras que criam e, lutam para dar educação e uma vida digna aos seus filhos. Porém, a realidade de uma mulher trabalhadora não é fácil, apesar das batalhas da vida a mãe transmite valores de afeto entre os irmãos, a filosofia Ubutu é transmitida. "Eram dez pernas e quatro redes somente. Deitavam os corpos daqueles que chegavam primeiro. Era assim o combinado. Nada de choro, nada de vela, nada de fita amarela. Quem não chegasse a tempo, dormiria ao vento ..." (EVARISTO, 2016, 21). A solidariedade, a compaixão e a harmonia são comportamentos presentes na narrativa. A pequena casa era recheada de afeto:

> "[...] é a lei da proteção. Os maiores, mesmo se desprotegidos estão, devem acolher o menor desamparado. No princípio a investida do menorzinho amargurava muito o mais velho. Com o tempo foi acostumando e acabava dormindo enroscado, em um pano qualquer, debaixo da rede de qualquer um" (EVARISTO, 2016, p. 21).

O sonho do irmão mais velho era de ter um lugar para quietar seu corpo cansado em uma cama quentinha. No entanto, a miséria é figura constante na narrativa "Teias de aranha", que denuncia as condições precárias que viviam a população das periferias e a dificuldade de uma mãe dar aos filhos um lar confortável, apesar de trabalhar honestamente. Neste sentido, "cabem às mulheres, e as negras em particular, as categorias ocupacionais de menor prestígio e remuneração, mesmo, que seja crescente o número de mulheres com escolaridade superior. As negras permanecem mal remuneradas[...] (ESTANISLAU, 2010, p. 216). Conceição no conto mostra a vida difícil de ser negra e pobre nesse país, descreve as querelas presentes nas periferias das cidades. Na narrativa, a escritora transforma a dor e a opressão em encantamento quando descreve os movimentos das aranhas em volta do corpo do menino e, tornando o sono do filho mais confortável. [...] Mas um dia, um sonho. Acho que um sonho, nem ele sabia. Todas as noites, aranhas teciam fios, dos fios a rede para acalentar o corpo sofrido do maiorzinho. (EVARISTO, 2016, p. 21). Através do mágico, Conceição Evaristo crítica e repudia as mazelas sofridas pela população negra e a constante invisibilidade social.

Em "A moça do vestido amarelo", tem-se a história de Dóris da Conceição Aparecida. Uma garotinha que desde o primeiro ano de vida balbuciava sempre o mesmo nome: "a-ma-e-lo", e a cor amarela sempre estava presente em seus desenhos. A obsessão pela cor era tão frequente que aprendeu a falar corretamente "amarelo". "Um dia, aos sete anos acordou sorridente dizendo que havia sonhado com a moça do vestido amarelo" (EVARISTO, 2016, p. 23). Sua avó a única conhecedora de seus ancestrais negros não ficou espantada, diferentemente do resto de seus familiares que começaram a relacionar a moça do vestido amarelo com a Nossa senhora dos Católicos. Pode-se identificar nessa narrativa o sincretismo religioso que é a mistura da religião católica e a religião africana. Conceição Evaristo observa que:

> [...] as heranças africanas se acham presentes, tanto na fé celebrativa de uma teogônia e de uma cosmogonia negro-africanas, como candomblé e também nas formas religiosas travestidas de um sincretismo religioso, como Umbanda. Nessa última, as divindades africanas, aparentemente encobertas pelas imagens cristãs, se atualizam como memórias não apagadas de uma fé ancestral. E mesmo no catolicismo, percebe-se que mitos cristãos como Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia [...], foram apropriados pelos africanos escravizados e seus descendentes, tornando-se cúmplices e protetores do povo negro (EVARISTO, 2011, p. 133).

A busca pela ancestralidade através da fé é presente dentro do sincretismo religioso, pois foi a forma que os negros em diáspora tiveram de continuar cultuando seus deuses ou orixás. A adaptação sincrética é narrada dentro do conto "A moça do vestido amarelo" de uma forma mágica. Apenas a criança e a avó sua ancestral podia ver a aparição da santa. "Só sua avó sabia muito de que moça, a Sãozinha estava falando. Espantos tiveram todos, menos a avó" (EVARISTO, 2016, p. 23). No decorrer da narrativa seus familiares indagavam o sonho da menina e, também chegaram a perguntar ao padre sobre a constante aparição da moça de vestido amarelo, pois essa não era a cor do vestido de nossa senhora. O padre disse que "(...) deixasse estar, cada qual sonha com o que está guardado no inconsciente, nem a forma do catecismo, da pregação e nem as do castigo apagam tudo" (EVARISTO, 2016, p. 24).

No dia da primeira comunhão de Dóris seu "rosto se iluminou. Uma intensa luz amarela brilhava sobre ela. E a menina se revestiu de tamanha graça, que a senhora lá do altar sorriu. Uma paz, nunca sentida, inundou a igreja inteira (EVARISTO, 2016, p. 25). Porém, algo mágico aconteceu na igreja. "Ruídos de água desenhavam rios caudalosos e mansos a correr pelo corredor central do templo (IDEM). Ao invés de Dóris da Conceição Aparecida rezar e cantar como ensina a igreja católica, a menina começou a dançar e cantar de uma forma diferente como se estivesse em transe. Sua avó sabendo que ela estava sendo batizada como seus ancestrais africanos. Dóris "(...) cantou para outra mãe, para a nossa senhora" (EVARISTO, 2016, p. 25). Nesse sentido, podemos deduzir que a moça de vestido amarelo que sempre está presente nos sonhos e na aparição de Dóris, desde seus primeiros anos, é Iemanjá a rainha do Mar e das águas.

Outra narrativa sobrenatural fala da aparição de uma santa, a "Nossa senhora das Luminescência". Quando é solicitada aparece com sua cuia e uma infinidade de velas que nunca se apaga para ajudar e trazer o alívio. A história é narrada em primeira pessoa e a personagem relata as graças alcançadas por pessoas que pedem proteção a santa. "Certa noite, estava eu buscando a direção da minha casa, em cegueira que às vezes me ataca, quando clamei pela Dona das Luminescências e ela surgiu para me guiar" (EVARISTO, 2016, p. 35). Na narrativa, observa-se a contação de histórias uma das heranças africanas que transmite os conhecimentos que estão armazenados na memória humana e vai passando de geração. Sobre isso, Conceição Evaristo nos diz que:

> Histórias orais, ditados, provérbios, assim como uma gama de personagens de folclore brasileiro, são heranças das várias culturas africanas aqui aportadas e podem ser entendidas como ícones de resistência das memórias africanas incorporadas à cultura geral brasileira, notadamente a vivida pelo povo (EVARISTO, 2009, P. 19).

Nesse sentido, a escrita ressignifica sua narrativa através da oralidade evocando a memória étnica e os ancestrais negros. A tradição oral é importante para literatura negra, pois colabora com os valores culturais e a consciência histórica de um povo com o desígnio de elevar e fortalecer a autoestima de seus descendentes. Conceição Evaristo registra que uma vez a indagaram sobre sua forma de escrever e, ela responde: "escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências. Ah, digo mais. Cada qual crê em seus próprios mistérios" (2016, p. 15). Assim, a narrativa se

desenrola com a crença e vivências das personagens. Um dia uma criança se engasgou com uma espinha de peixe, e sua mãe cheia de fé clama pela Nossa Senhora das Luminescências que se aproxima da criança e ilumina sua pequena boca facilitando o encontro do espinho que logo foi retirado pela mãe.

> A Senhora das Luminescências surgiu de repente trazendo o alívio. Apanhou o pequenino e, na escuridão do entorno, com a sua cuia plena de luzes iluminou a boca da criança. Lá dentro, quem estava perto, viu uma enorme espinha de peixe furando a garganta do menino. A mãe das Luminescências somente fez isto: três vezes esquentou a mão livre nas velas e friccionou suavemente na garganta do menino. E no final da terceira repetição do gesto, a criança, que se encontrava prostadinha no colo de sua mãe, ergueu o corpo tossindo, e o motivo do engasgo foi expelido repentinamente (EVARISTO, 2016, p. 36 e 37).

A santa é solicitada todas as vezes que há alguém que tem uma causa difícil de ser resolvida. "Mãe das Luminescências também guia o retorno dos viventes para o lugar de onde viemos. Muitos tomam os caminhos da viagem derradeira, seguindo as instruções dela. (EVARISTO,2016, p.36). Esse conto é envolvido com o sobrenatural e a espiritualidade mostrando que tudo se torna possível através da fé, e isso transcende a própria razão humana.

No conto "O sagrado pão dos filhos" rememora a ancestralidade de negros que foram escravizados pela família Correa Pedregal. A personagem Andina Magnólia dos Santos, filha de Jacinta dos Santos e de Bernadino Pereira cresceu sob o julgo da casa-grande. E grande é a humilhação enfrentada por Andina, pois é tratada de forma violenta, desde pequena, a menina-brinquedo, é saco de pancadas. Nesse sentido, a escritora Conceição Evaristo se apropria um pouco de sua história, pois ela e as mulheres de sua família trabalhavam em casa de família ricas em Belo Horizonte. Assim, a escrevivência se mistura com a ficção como tom de denúncia. "A autora vale-se da ficção para dialogar com o feminismo negro contemporâneo, mas também com as demandas de outras gerações de mulheres exploradas e silenciadas num cotidiano violento" (DUARTE, 2016, p. 31). A escravidão no Brasil foi abolida no papel em 1888, porém isso não lhe deu garantias de direitos em ter uma qualidade de vida digna, e as sequelas deixadas ainda perpétua na sociedade. E, muitos desses ex-escravos para ter uma moradia e alimentação se sujeitaram a continuar trabalhando para as famílias que escravizaram seus antepassados. No conto

"O sagrado pão dos filhos" a narradora fala sobre a tradição da família Correa Pedregal.

> A família Correa Pedregal, ainda hoje, é uma das famílias mais ricas da cidade de Imbiracitê, no estado de Campo Azuis. Riqueza construída, dizem, ainda nos tempos das Sesmarias; são proprietários, até hoje de terras e mais terras, usinas, gados, armazéns, farmácias, fábricas de tratores, de cervejas, de perfumes, e não sei mais de quê ... E de geração a geração, os descendentes dos Correa Pedregal herdaram não só os bens materiais, mas também a prepotência de antigos senhores. Acostumados a mandos e desmandos, inclusive as mulheres; (EVARISTO, 2016, p. 37).

Essa herança nefasta ainda persiste em pleno século XXI. A violência com que os trabalhadores negros sofrem, nas casas dessas famílias, é retratada na vida da personagem Andina Magnólia dos Santos que nasceu em 1911. Mulher religiosa que preservava sua ancestralidade através das orações a Zambi (deus criador africano) e a Jesus Cristo. Depois de se tornar mulher e esposa, Andina continuou sobre o julgo da família Correa Pedregal. "A pretinha da casa", assim era chamada Andina que sempre preparava um delicioso pão conhecido como "a delícia das delícias". Um dia a doméstica pediu para levar um pão para seus filhos e sua patroa negou só por crueldade. "Apesar do trabalho do marido, muitas vezes faltava alimento para os filhos, enquanto na casa da patroa a fartura esperdiçava muito do que ela preparava no dia a dia (EVARISTO, 2016, p. 39). A empregada ficou triste com a negação da senhora que ela fora um dia babá, a desumanidade daquela mulher que tinha tanta fartura a chocou ainda mais quando a sinhá a fez comer um pedaço de pão em sua frente, impedindo a mãe de levar o alimento aos seus filhos. "Os filhos de Andina nunca tinham saboreado a delícia preparada pela mãe, tal dificuldade para comprar os ingredientes para a feitura do pão em casa" (IDEM). Mas, a pretinha sempre deixava farelos cair no seu colo para levar aos filhos. Assim,

> Andina aparentemente obedecia, mas, à medida que comia, deixava alguns pedaços, farelitos, cair no peito, entre os seios por debaixo da blusa. E todos os dias a mãe levava o pão sagrado para os filhos. Farelos, casquinhas, infírmos pedacinhos saíam engrandecidos e fartos do entresseios de Andina Magnólia. Dela, do corpo dela, o pão sagrado para os filhos. O alimento ainda vinha acompanhado de leite. Sim! De leite, apesar de Magnólia ter deixado de amamentar a menorzinha de cinco filhos havia tempos; a menina não tinha nem um ano. Não porque quisera,

> mas porque o leite secara, na medida em ela se distanciara da amamentação, por força do trabalho. Entretanto, dois anos depois, o benfazejo líquido materno jorrou novamente (EVARISTO, 2016, p. 39).

Assim, o pouco que Andina magnólia trazia da casa-grande era multiplicado de forma milagrosa e sua família celebrava a fartura com alegria. Ela sabia que o milagre da multiplicação estava em suas orações a Zâmbi que dava proteção a sua família, desde seus ancestrais arrancados da África. A literatura afro-brasileira tem o papel de reconstrução da identidade negra para quebrar estereótipos forjados pelo branco. Assim, a identidade afro-brasileira vem se construindo ao longo do tempo de forma "pluralizada" (HALL, 2011), visto que, o negro, desde sua chegada ao Brasil, foi desprezado e tratado como objeto. O negro se sentiu imerso em uma crise de identidade, pois foi submetido a um sistema de escravatura, à mão de obra forçada, que também mantinha sob censura e vigilância suas práticas culturais e religiosas.

Essas ressonâncias de vozes vêm procurando respostas para tanta discriminação que ainda está presente na sociedade. David Brookshaw, em *Raça e Cor na literatura brasileira* (1983), aborda questões pertinentes às formas como a imagem do homem negro tem sido construída pelo branco. "O modo como o branco vê o negro, portanto, foi moldado desde a infância pelas histórias em que a negritude era associada ao mal e os que faziam mal" (BROOKSHAW, 1983). Esses estereótipos foram incorporados ao imaginário da sociedade escravagista, percorrendo pelas as veias das artes, da história da sociologia, entre outras.

Nesse sentido, a literatura afro-brasileira tem exercido um papel fundamental na denúncia, combate e revisão dos estereótipos acerca do negro, assim como, na promoção de suas qualidades humanas. Dentro dessa proposta se sobressai um nítido diálogo com a tradição africana, pautado no resgate e reconstrução da oralidade, da ancestralidade, da memória, dos relatos da experiência, a ressignificação das sagas negras, assim como, nos testemunhos e relatos da escravidão, nas canções de matriz africana e na escrita da diáspora africana. A literatura afro-feminina forja outro mundo, as histórias são alicerçadas numa escrita de si, na promoção de uma identidade de dentro, em primeira pessoa, no testemunho do eu, ou como afirma Conceição Evaristo, numa escrita da escrevivência.

Na América, a literatura negra feminina se intensifica com movimentos em prol dos direitos civis (HALL, 2003). Suas vozes se lançam na tentativa de

desmontar o discurso racista e o sexismo, ou seja, os escritos hegemônicos masculinos. O homem detentor do poder hegemônico excluía as mulheres da história e das listas de escritores renomados, e para enfrentar esse "empaderamento" as mulheres tiveram que lutar contra a visão de mundo centrada no falocentrismo e lagocentrismo. A esse respeito, a escritora Conceição Evaristo conta que:

> Assenhorando-se "da pena", objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de autorrepresentanção. Criam, então, uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do "outro" como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento que abriga todas as lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida (EVARISTO, 2005, p.54).

Nessa linha temática, as escritoras negras atuais elaboram obras literárias inovadoras, buscando a diversidade e as diferenças como valores positivos de representação das dimensões e de experiências sociais, culturais e históricas. A literatura afro-feminina propõe-se a desconstruir estereótipos, realizados ao longo do tempo. Por meio dela, escritoras negras cumprem um papel importante na literatura contemporânea. Assim, a escrita de Conceição é uma rememoração que se apresenta de forma plural, pois representa um recurso de revisão de conceitos, de métodos e princípios, utilizados num sentido de desconstruir imagens, discursos e forjar situações que possam possibilitar a criação de eventos, que insiram os africanos e descendentes de negros em diásporas dentro de um sistema cultural que transmita os valores, contribuições e participação do sujeito negro nos espaços social, político e cultural.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CARMO FILHO, Raimundo Silvino. *Negritude, identidade e consciência estética na poesia afro-brasileira de Oswaldo de Camargo.* Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina – 2016.

CARMO FILHO, Raimundo Silvino. *Memória e construção de identidades em Cadernos negros número 29*. Monografia (especialização) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina – 2013.

CUTI, Luís Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo negro, 2010.

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Tradução, introdução e notas de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In_____: TORNQUIST, Carmen Susana et al. (Org.) *Leituras de resistência:* corpo, violência e poder. Florianópolis Editora Mulheres, 2009 v. I.p.315-324.

DUARTE, Eduardo de Assis. Rubem Fonseca e Conceição Evaristo: olhares distintos sobre a violência. In:_____: ZINANI, Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. (Org.) *Trajetórias de literatura e gênero: territórios reinventados.* Caxias do Sul, RS: Educs, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In_____: DUARTE, Eduardo de Assis E Fonseca; Maria Nazareth Soares (Org.) *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces.* Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ESTANISLAU, Lídia Avelar. *Feminino Plural: Negras do Brasil*. In_____: Fonseca; Maria Nazareth Soares (Org.) Brasil Afro-brasileiro. – 3.ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

EVARISTO. Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade.* Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado/ PUC, 1996.

EVARISTO, Conceição. Da representação a auto representação da mulher negra na literatura Brasileira. In: *Revista palmares:* Cultura Afro-brasileira. Ano I – número I – agosto 2005.

EVARISTO, Conceição. *Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face*. In_____: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCNEIDER, Diane (ed.) Mulheres no mundo, etnia marginalidade e diáspora. João Pessoa; Ideia, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Da grafia-desenho de minha mãe*; um dos lugares de nascimento de minha escrita. In Alexandre, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras*: teórias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

EVARISTO, Conceição. *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, V.13, n. 25, 2° Semestre. P. 17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: editora Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária. [2016]. Belo Horizonte: Nandyala. Entrevista concedida a Dawn Duke.

FERREIRA (de Souza), Elio. *Poesia negra das Américas:* Solano Trindade e Langston Hughes. Recife: Programa de Pós-Graduação da UFPE, 2006.

FERREIRA (de Souza), Elio. *Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro.* De Padre Antônio Vieira a Luís Gama. In: FERREIRA, Elio e outros. Ensaio - Concursos literários do Piauí. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2005.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. Nonada Letras em

Revista, Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235-256. Disponível em: <http: //ser.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/707/532>. Acesso: 12.05.2017

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HAMPATÉ BA, Amadou. *Tradição viva.* In: História geral da África I. ZERBO, J.K (org.). Brasília: MEC/Unesco, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

SANTANA, Freitas de Santana. "A Tradição oral em Conceição Evaristo". *Revista Fórum Identidades* [on-line]. 2016. Ano9, v.18, mai/ago, p.191-207. In:httpseer.ufs.br/index.php/FórumIdentidade/dowload/4760/3981.Acesso: 22.05.2017

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* São Paulo, HUCITEC,1997.

WALTER, Roland. *Conceição Evaristo*. In_____: Afro – américa: diálogos literários na diáspora negra nas Américas. Recife Bagaço, 2009.

CAPÍTULO 2

LITERATURA AFRODESCENDENTE DAS AMÉRICAS EM LÍNGUAS ESPANHOLA, FRANCESA E INGLESA

ARIANE DA MOTA CAVALCANTI
ALICIA DANDARA TAVARES DE SOUSA SANTOS
FABIANA DA SILVA CAMPOS DOS SANTOS
JULIANA DE ANDRADE MARREIROS
KAROLYNE DE MOURA SILVA

ÉCRIRE EN PAYS DOMINÉ E A POÉTICA PIERRE MONDE, DE PATRICK CHAMOISEAU

Ariane da Mota Cavalcanti [98]

Introdução

O pensamento crítico de Roland Walter em torno da produção de martiniquenhos como Glissant e Chamoiseau tem se mostrado significativo e correntemente presente em variadas publicações acadêmicas voltadas para a temática das literaturas afrodescendentes diaspóricas. A minha proposta é partir de, bem como suplementar, algumas das suas principais leituras em torno da obra de Chamoiseau, trazendo as visões dos intelectuais latino-americanos Arturo Escobar e Castro-Gomez, com o intuito de aflorar outras percepções sobre a visível potencialidade crítica ao sistema colonial em *Écrire en pays dominé.* Os ensaios "O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento", de Escobar (2005), e "Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro", de Castro-Gomez (2005) em muito podem contribuir para se fundamentarem outras interpretações sobre os enfrentamentos críticos da obra de Chamoiseau, no que concerne respectivamente à tendência de apagamento do "lugar" na epistemologia eurocêntrica e ao projeto de modernidade imposto à América pela colonização.

Nesse sentido, organizo minha reflexão da seguinte forma: 1) inicialmente, aponto as contribuições das abordagens de Roland Walter; 2) Introduzo os argumentos de Escobar e Castro-Gomez que entendo serem interessantes para uma suplementação da leitura de Walter nas análises de *Écrire en pays dominé*; 3) apresento as considerações finais da minha perspectiva analítica.

[98] Doutoranda em Teoria da Literatura pela UFPE, Recife-PE e Mestre em Teoria da Literatura também pela UFPE. Email: arianedamota@hotmail.com.

Roland Walter: "Ecoestética" e memória em Chamoiseau

Tal qual remarca Roland Walter (2009), ao detectar um dialogismo temático em torno da biota na obra de escritores afro-americanos, como Glissant, Condé e Chamoiseau, a natureza local da América faz-se presente nas narrativas de modo bastante significativo, ideologicamente simbólico, e não meramente como um simples cenário para as ações vividas pelos personagens das tramas ficcionais. A invocação da natureza pelos autores diaspóricos interpelados pela colonização europeia, segundo Walter, teria um caráter de reconstrução da memória histórica do povo afro-americano, "roubada" pela hegemonia narrativa europeia, uma reconstrução operada a partir da geografia que se faz brotar do texto, da relação com a terra, reconstruída pelas narrativas ficcionais. A biota na literatura afro-americana, pois, seria a representação da própria memória do povo em resistência, a sua História resgatada por meio do fazer literário. A narrativa, que se quer invadida pela geografia local, reescreve, assim, a História. Cria-se uma relação dialético-crítica entre ficção, História e o campo geográfico. O texto literário, então, se encontra permeado pelo encontro com a biota, este elemento (no passado e no presente) tomado, ocupado, explorado, colonizado, construído inicial e ideologicamente pelo olhar dominador europeu e que, agora, em resistência por parte dos escritores caribenhos, pode receber novas vibrações reconstrutivas ao sabor de elementos como a pedra, a chuva, o mar, as florestas, os cipós, a ilha, todos reconfigurados pelo olhar afetivo e local da ficção afro-americana, a qual passa a instalar, dessa maneira, um jogo de embates desconstrutivos, rumo à erosão do poder unívoco do imaginário do colonizador.

Nesse domínio da reconstrução histórica da experiência afro-americana, via uma estética narrativa geográfica, um aspecto que Walter destaca é o papel das narrativas orais dos personagens como estratégia de enfrentamento e reelaboração do trauma em face das violências coloniais. Em síntese, para o autor, esse processo mnemônico, que revela o que ele chama de "saber terra", precisa ser entendido como uma prática social pelas duas razões seguintes: "a) ratifica as distorções e vazios da História oficial por meio de histórias subalternas, iluminando as atrocidades bárbaras cometidas em nome do processo civilizador e b) esboça uma vivência alternativa" (2009, p.130). Assim, a prática literária se estreita à prática social, de modo que a relação entre a geografia e a ficção afro-americanas passa a ser interpretada por Walter (2017) a partir de nomenclaturas conceituais como a de "ecoestética", atrelada a um

"inconsciente ecológico" (2015) que permearia as obras. Estas, dessa forma, acabam apresentando o que chama de "geografia crítica"[99], num fazer literário, por sua vez, por ele também nomeado de "estética da terra" (2017).

Nessa conjuntura analítica de tendência ecocrítica, a singularidade de Chamoiseau concentrar nas suas metáforas bióticas os sentidos da noção de congregação do diverso é um ponto assinalado por Walter:

> A biota-mundo que surge na obra de Chamoiseau é mais que uma Weltanschauung específica. Inspirado na filosofia glissantiana da créolisation e ancorado no manifesto da créolité, o ecomundo de Chamoiseau articula uma maneira alternativa de viver e de se relacionar: sem fronteiras excludentes e com espaços fronteiriços que possibilitam contatos de diversos tipos sem anular as diferenças. Uma convivência inclusiva entre os diversos mundos, esferas e culturas existentes, cuja palavra chave talvez seja "deslocamento", já que tudo muda, se move, se transforma constantemente [...] (2009, p. 137).

A imagem da pedra, sobretudo, na metáfora da *Pierre-Monde*, desenvolvida em *Écrire en pays dominé*, seria também uma maneira de Chamoiseau condensar esteticamente as tensões da diversidade do processo colonial e seus múltiplos desdobramentos. Assinala, assim, Walter:

> Ligados na pedra enquanto identidade híbrida em processo de creolisation, o escravo e os povos esquecidos, desaparecidos, e/ou assassinados constituem o que Chamoiseau, em Écrire en pays dominé, chama de "Pierre-monde": um universo de inúmeras diversidades que se inter-relacionam num processo de intercâmbios nutridos de conflitos e tensões (2017, p. 244).

Gostaria de destacar, contudo, que a leitura do autor, como se verifica na citação seguinte, no que se refere à imagem da floresta e da pedra em *L'esclave vieil homme et le molosse*, segue a seguinte linha interpretativa:

> A floresta e a pedra como lugar mnemônico de transformação cultural e aproximação de etnias é palco onde a resistência (e a violência) cede ao

[99] Termo que toma emprestado de Toni Morrison, quando a autora afirma que a resistência discursiva precisa "desenhar um mapa de uma geografia crítica". A referência de seu ensaio assim se apresenta: MORRISON, Toni. *Playing in the dark: Whitness and Literary Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1992.

> que Lorna Milne (2006, p. 168) denomina de "um estado de espírito mais prospectivo, provisório, aberto e mesmo conciliante" (WALTER, 2017, p. 244).

Destaco a citação, sobretudo quanto ao uso dos vocábulos "cede" e "conciliante", porque pretendo demonstrar nas análises postas adiante da obra *Écrire en pays dominé* que as tendências à resistência, à desconstrução da hegemonia ocidental e ao repensar crítico da violência e dominação coloniais mostram-se, a partir das minhas percepções, mais preponderantes na "ecoescrita/estética da terra" do autor martiniquenho do que propriamente tal cessão conciliante verificada na referida leitura de Walter e Lorna Milne.

Passo, a partir de agora, a apresentar os argumentos de Arturo Escobar e Castro-Gomez, tentando costurá-los aos de Walter e, nesse movimento intercambiante, extrair outras possibilidades de leituras em torno da crítica que Chamoiseau opera em face à colonialidade.

Arturo Escobar: "O lugar na natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento?"

Escobar faz, neste ensaio, a observação de que, nos últimos tempos, tem-se preterido a discussão sobre o lugar na epistemologia – "o lugar tem sido ignorado pela maioria dos pensadores" (2005, p. 63), e faz a seguinte reflexão:

> A crítica recente ao lugar por parte da antropologia, da geografia, das comunicações e dos estudos culturais tem sido tanto essencial como importante, e continua-o sendo. As novas metáforas em termos de mobilidade – a desterritorialização, as mudanças, a diáspora, a migração, as viagens, o cruzamento de fronteiras, a nomadologia, etc – tornaram-nos mais conscientes do fato de que a dinâmica principal da cultura e da economia foram alteradas significativamente por processos globais inéditos. O lugar, em outras palavras, desapareceu no "frenesi da globalização dos últimos anos, e este enfraquecimento do lugar tem consequências profundas em nossa compreensão da cultura da natureza, e da economia (2005, p. 63).

O autor propõe, nessa conjuntura, um necessário retorno da epistemologia ao cuidado com as questões ligadas ao lugar, como uma forma de resistência a uma episteme que se deixou escravizar pelos processos de

globalização, ou mesmo que dela esteve a serviço. É importante frisar a relação que Escobar estabelece entre tal "apagamento" do lugar nas teorias ocidentais e o colonialismo:

> Um aspecto final da persistente marginalização do lugar na teoria ocidental é o das consequências que teve no pensar das realidades submetidas historicamente ao colonialismo ocidental. O domínio do espaço sobre o lugar tem operado como um dispositivo epistemológico profundo do eurocentrismo na construção da teoria social. Ao retirar a ênfase da construção do lugar a serviço do processo abstrato e aparentemente universal da formação do capital e do Estado, quase toda a teoria convencional tornou invisíveis formas subalternas de pensar e modalidades locais e regionais de configurar o mundo. Esta negação do lugar tem múltiplas consequências para a teoria – das teorias do imperialismo até as da resistência, do desenvolvimento, etc. – que pudessem ser melhor exploradas no âmbito ecológico. Neste âmbito, o desaparecimento do lugar está claramente vinculado à invisibilidade de modelos culturalmente específicos da natureza e da construção dos ecossistemas. Somente nos últimos anos é que percebemos este fato (2005, p. 64).

Assim, seguindo-se essa linha de raciocínio defendida por Escobar, voltando-se para a "ecoestética"/ "estética da terra", assinalada, como demonstrei, pela leitura do de Roland Walter, em Chamoiseau, é possível avaliar o quão potente é a sua crítica aos modelos eurocêntricos de apresentação do mundo natural imposto pelas estruturas da globalização e pelas teorias sociais que disseminam uma "colonialidade do saber". Ao trazer a natureza (a pedra, a floresta, os cipós, etc) e sua relação afetiva como o lugar, Chamoiseau, ofereceria, a meu ver, através de sua produção, uma convocação dos leitores e leitoras para se retornar à reflexão sobre o lugar e seus modos alternativos, via estética e imaginação. Seria, pois, um convite para repensá-lo criticamente para além de uma figuração que o limita a ser mero espaço dominado pela técnica, a qual segue o projeto de modernidade imposto aos países historicamente colonizados. A recriação, via escrita, via imaginação, do lugar, nesse sentido, em Chamoiseau, propõe maneiras alternativas de serem experienciados o lugar, a cultura e as identidades locais. Dessa forma, é por essa razão, que eu prefiro interpretar a metáfora da floresta e da pedra, em Chamoiseau, de modo diverso do defendido por Milne e Walter, os quais, como visto acima, entendem que estes seriam "palco onde a *resistência* (e a

violência) *cede* [...] a um estado de espírito mais prospectivo, provisório, aberto e mesmo conciliante" (2017, p. 244) [Grifo nosso]. Sobre, particularmente, *Écrire en pays dominé*, que é a obra da qual me ocupo aqui, escolho dar ênfase, partindo do diálogo com as ideias de Escobar, não exatamente aos sentidos da conciliação, isto é, de uma resistência que "cederia espaço" para um espírito mais "conciliante", mas sim, escolho ver de modo mais potencializado um caráter de resistência que contesta a dominação colonial e suas representações eurocêntricas, capitalistas e mascaradoras de modos alternativos de vida no interior da biota.

Écrire en pays dominé e o lugar: A chuva, a ilha, o mar, a *Pierre-Monde*.

> Nos dias de chuva, eu abordo melhor a escrita [...] A terra exala estranhos odores sob a perda dos ventos.[100] Quebra do tempo, mundo apagado, a chuva tem suavidade e vontades firmes. Quando ela se acalma, um silêncio embeleza odores desconhecidos – de grama revirada e humos machucado – depois uma vida se acalma com algum vigor (CHAMOISEAU, 1997, p. 235-236).[101]

Neste trecho, quando o escritor relata que a sua escrita vai melhor na chuva, é possível fazer uma leitura de que, ao "escrever num país dominado", Chamoiseau opta por uma recusa à representação hegemônica ocidental que reduz o Caribe à uma imagem de "paraíso solar" à disposição do turismo comercial, o qual insiste em representá-lo em guias turísticos, muitas vezes distribuídos pelas companhias aéreas, sempre com a mesma representação estereotipada: "praia e sol" a serem ocupados/consumidos pelos turistas, que viajam, muitas vezes, à procura do exótico. Tal reconstrução do autor da representação da biota funciona, pois, como resistência à violência homogeneizante, turística e comercial visíveis nas relações econômicas que os modelos de globalização travam com a terra.

Mais adiante, Chamoiseau explica a relação entre a chuva e a deparação da sua escrita com o necessário enfrentamento da diversidade; um

[100] Na versão original, o que é traduzido como vento está grafado como *alizes* – que seria um vento típico das Antilhas.

[101] Les jours de pluie, j'aborde mieux l'Écrire [...] La terre exhale d'étranges odeurs sur le déroute des alizes. Cassé du temp, monde effacé, la pluie a des douceurs ou des volontés fermes. Quand ele s'apaise, um silence embelit des senteurs inconnues – d'herbes à l'envers et d'humus écorché – puis une vie se rassure avec quelquer vigueur.

enfrentamento dado por oposição aos olhares unívocos e exóticos da terra que povoam o imaginário do Ocidente:

> A chuva suspende meus sonhos, e minha escrita vai bem: barco[102] entre as ondas, confiante demais nele mesmo se torna suspeito. As frases erram nos escombros das minhas reflexões. Eu, que gostaria de mergulhar ao fundo do país, eu me encontro exposto a um grande mundo aberto. O Diverso, explodido na nossa creolização, nos põe em apetite pelo conjunto da Terra. Quando não se elucida essa sede, se permanece no obscuro perseguido por ela, universalista aberto, cidadão vazio do mundo, se viaja na vontade de exotismos, encapuza-se o corpo e a alma em outro lugar, se imita, se faz mímica, fica-se à deriva sem liberdade alguma: nas esquinas da Terra, mesmo nas mais insólitas, eu encontrei os crioulos antilhanos possuídos pelos seus estados de proximidade (p. 236-237).[103]

Nos trechos de *Écrire en pays dominé* que se seguem, é perceptível a necessidade que a escrita de Chamoiseau tem de revisitar criticamente a construção ocidental dominante da Martinica como uma ilha. Assim, o retorno ao lugar faz-se, notavelmente, uma reconstrução da memória da terra, agora em face do próprio "lugar de fala" do escritor: o *pays dominé*, o qual precisa reelaborar a sua memória através de uma "geografia crítica", refazendo seu "inconsciente ecológico" em contraposição às representações da dominação colonial, redutoras do *pays* a "poeiras", "terra qualquer antes da terra", (estas manipuladas ao bel prazer e necessidade dos exploradores no passado), limitadas ao imaginário paradisíaco, o qual escamoteia a memória da violência e exploração colonial dos recursos naturais e do povo afro-americano. Cito:

> Minha terra natal era uma "Ilha": que forças e que armadilhas se louvavam nessa palavra? [...] Face às ilhas, sobretudo as das Antilhas, o

[102] No original, o que aqui se traduz como barco, está grafado *gommier*, que seria um barco de pesca típico das Antilhas.

[103] La pluie suspend mês rêves, et mon Écrire va bien: gommier entre les vagues, trop àl'aise em lui-même et devenu suspect. Les phrases errent dans les décombres de mês rêveries. Moi qui voulais plonger au fondoc du pays, je me retrouve exposé à um monde grand ouvert. Le Divers, explosé dans notre créolisation, nous met em appétit pour l'ensemble de la terre. Quand on n'a pas élucidé cette soif, on demeure dans l'obscur persécuté par ele, universalista beat,citoyen vide du mond, on vogue au grédes exotismes, on capote corps et âme sur l'ailleurs, on imite et on mime, on derive et délire sans délivrance aucune:dans les coins de la terre, même les plus insolites, j'ái trouvé des créoles antillais em proie à des états semblabes.

> olhar dominante não distingue mais que a evidência paradisíaca à vocação – e mesmo à fatalidade – turística. [...]
> Os primeiros descobridores, ao início das Antilhas, não se encontraram – em seus sentimentos – diante de terras reais, carregadas de histórias, de povos, de possibilidades. Eles as tiveram como apagamentos de uma existência autônoma as nomeando de Antilhas – quer dizer, terras antes do continente, espécie de patamares, marca-pés, poeiras..., sobre a rota desses rios onde a vida se torna permitida aos homens, eles se revitalizavam na água, abocanhavam alguma carne de caça, retomavam contato com uma imitação de terra fechada antes de ir a sua procura de uma Índia continental. O imaginário ocidental contemporâneo conservou da ilha essa percepção-função (1997, p.258-259).[104]

Ainda sobre tal imagética da ilha, é significativa a passagem seguinte, em que o autor recusa o significado ocidental da palavra ilha para designar a Martinica, enfatizando e "empoderando" o *créole*, a fim de ressignificar o que é, na sua visão local, o seu lugar, o seu país:

> A língua crioula não diz ilha. Sua palavra Lilèlt designa os minúsculos pedaços de rochas formados de materiais diversos quase inabitáveis que apenas servem de poleiro aos grandes pássaros do mar. Para ela, a ilha não existe, é um incansável país, uma terra inscrita no mundo pela pele do mar. Lá reina a abertura O reinado da abertura: a maravilha marinha, a corrida dos ventos arruaceiros, a flecha celeste das caças migratórias
> [...]
> Eu o poderia agora: Marcar "País", não "ilha" a fim de melhor me subtrair às cargas da palavra. Pensar País e ver País: viver meu país em profundidade, nesses ecos que me levam ao Lugar. [...] O escrever pode devolver os infinitos que a dominação tende a nos fazer chamar ilha ou

[104] Ma terre natale était une "île" : quelles forces est quels piéges se lovaient dans cet mot? [...] Face aux îles, surtout celles des Antilles, le regard dominant ne distingue que l'évidence paradisiaque à vocation – et même fatalité – touristique. [...]

Les premiers Découvreurs, à l'abord des Antilles, ne sont pas trouvés – à leurs sentimento – devant des terres réelles, charges d'histoires, de peuples, de possibilites. Ils les ont comme effacées d'une existence autonome em les appelant Antilles – cést dire terres-d'ávant-le-continent, sorte de paliers, marchepieds, cayes, poussières..., sur lar oute des ces rives oú l avie devient permiseaux hommes. Ils s'y ravitaillaient en eau, boucanaient quelque chair de gibier, reprenaient contact avec um ersatz de terre ferme avant d'aller leur quêted'une Inde continentale. L'imaginaire occidental contemporain a conserve de l'ile cette fonction-perception.

> pequeno país, país periférico) com as estreitezas que ela lhe associa. (CHAMOISEAU, 1997, p.270-271).[105]

Nesse trecho, assim, é visível a potência crítica do título *Écrire en pays dominé* dado pelo autor à sua produção. Primeiramente, no título, o ato de escrever é topicalizado, abrindo e guiando os sentidos da obra; em seguida, o lugar, o local de onde parte essa escrita é convocado e sublinhado, mas definido como país, exemplo de recusa clara aos sentidos diminuidores das aberturas possíveis à Martinica; por fim, o caráter "dominado" desse lugar é acionado com consciência, sendo o que move o escrever do autor, uma escrever que luta/combate "pela devolução de sua história e renomeação geográfica". É como "guerreiro do imaginário" que o escritor também se renomeia pelo enfrentamento à dominação e pela abertura ao que é o diverso: "Para rir, eu me declaro eu mesmo Guerreiro. Eu pretendi (por interessar) que minha preocupação fosse bem conduzir o Escrever em país dominado" (1997, p.349).[106]

A reconstrução da representação do mar, por sua vez, igualmente, refaz o lugar marítimo pela consciência crítica da violência colonial. Há aí, novamente, a desconstrução do imaginário paradisíaco e um enfrentamento da violência na memória. É o que fica aparente, quando, na passagem abaixo, Chamoiseau traz a voz crítica de Glissant, pensador e escritor da Martinica com quem nutre profundo diálogo, e sua reinterpretação do mar para o texto:

> Na obra de Glissant uma cena perdura: aquela do Negro marrom que, ao final de sua fuga, se choca com o instransponível desconhecido do mar. Para os escravos caçados pelos cachorros e milícias armadas, o mar devia representar aquilo que significaria a floresta aos olhos dos prisioneiros da Guiana: uma massa de muro vivo que engolia suas presas. Um vertical sem perspectiva e sem promessa de liberdade. Mas há também na obra de

---

[105] La langue créole ne dit pas île: son mot *Lilet* designe de minuscules concrétions quase inhabitables qui ne servente de perchoir qu'aux grands oieseaux de mer. Pour ele, l'île n'existe pas, c'est um inépuisable pays, une terre inscrite au monde par le derme de la mer. Là règne l'overture: la merveille marine, la ruée de vents voyous, la flèche céleste des gibiers migrateurs

Je le pouvais mainteneant: marquer "Pays", ne pas marquer "île"afin de mieux me dérober aux chargements du mot. Penser Pays et voir Pays: vivre mon pays em profondeur, dans ces échos qui mènent au Lieu. [...] L'Écrire peutdévoiler les infinis que la domination tend à nous faire appeler île (ou petit pays, pays périphérique) avec les étroitesses qu'elle y associe.

[106] Pour rire je me suis declare moi-même Guerrier. Jái prétendu (pour l'entérresser) que mon souci était de bien mener l'Écrire em pays dominé.

> Glissant a ideia de abismo. O Negro continental da África, jogado num cargueiro de navio negreiro, inaugura sua relação com o mar na angústia da terra africana que dele se afasta. Através do casco ele sente o barulho da onda, o rumor sepulcral dos abismos. Quando os negreiros (fiscalizados pelos navios ingleses após a interdição do tráfico) não podiam mais fugir, eles jogavam suas cargas ao mar. E essa imagem de um tapete submarino de cadáveres que religaria as ilhas antilhanas é uma obsessão de toda a sua obra. Ela aparece também na obra de Derek Walcott, em Saint-Lucien, e na obra de Edward Kamau Brathwaire, o poeta barbadiano (1997, p.264). [107]

Assim, a natureza em *Écrire en pays dominé* , entendo, ao resgatar as vozes poéticas afro-americanas que ressignificam o mar, revelando que, ao fundo das ondas paradisíacas, existe um escuro "não dito", mascarado: um tapete de cadáveres negros, que é a prova viva da brutalidade ocidental, torna-se emblema da descolonização do imaginário colonial. Assim, tal desconstrução do imaginário em torno do mar vivifica uma "ecoestética" que não encerra apenas uma "conciliação" entre senhores e escravos, mas apresenta, de modo mais forte, uma potencialidade crítica às violências do colonizador, da escravidão. O trecho é um potente ataque ao unívoco mar paradisíaco e se dá, justamente, operado pelo elogio ao pensamento de Glissant, uma voz local, e aos demais poetas antilhanos que, ao invocarem o mar, reativam a dominação geográfica europeia para além da América, acionando também em seus textos uma "geografia crítica".

Gostaria de finalizar esta seção com uma reflexão sobre a metáfora da *Pierre-Monde* presente na obra. A pedra seria a imagem/lugar de um encontro do mundo em toda a sua diversidade, um encontro, contudo, harmônico e

[107] Chez Glissant, une scène perdure: Celle du Nègre marron qui, au bout de as fuite, bute sur l'infranchissable inconnu de la mer. Pour les esclaves traques par des dogues et des milices armées, la mer devait représenter ce que signifiait la forêt aux yeux des bagnards de Guyane: une masse d'enceintre vivante qui avalait ses poies. Une verticale sans perspective et sans promesse de libertés. Mais Il ya aussi chez Glissant l'idée du gouffre. Le Négre continetal d'Afrique, jeté dans une cale de bateau négrier, inaugure son rapport à la mer dans l'agonisse de la terre africaine qui s'eloigne de lui. À travers la coque, il éprouve le clapotis de l'onde, la rumeur sépulcrale des abysses. Quand les négriers (traques par les navires anglais aprés l'interdit de la Traite) ne pouvaient plus s'enfuir, ils balançaient leur cargaison par-dessus bord.Et cette image d'um tapis sous-marin de cadevers qui relierait les îles antillaises est une hantise de toute son oeuvre. Elle apparaît aussi chez Derek Walcott, Le Saint-Lucien, et chez Edward Kamau Brathwaite, le poéte barbadien.

desarmônico; a pedra acolhe e explode os equilíbrios e tensões dos povos, dos lugares, das línguas e culturas. Na sua definição:

> Pedra, porque já aí e ainda a construir.
> Pedra, porque fluida e incerta e de alta densidade.
> Pedra, porque em nós e em todo o entorno de nós, em valor e matéria.
> Pedra, porque da sombra e da luz, do consciente e do inconsciente, do caos dos contrários na Unidade para nosso inconcebível.
> Pedra, porque de consciência impulsionada até a inteligência de uma matéria primordial.
> Meu espírito tentava uma percepção aberta desse estranho total. O sentimento ativo das diferenças e dos impenetráveis em mim a abertura do Diverso. Uma harmonia nascida das desarmonias, uma medida fora de medidas, um fluxo de explosões difusas. As línguas, as literaturas, as oralituras, os cantos poéticos, baladas, romances, provérbios, queixas, rimas, adivinhas, meus contos de fadas, meus mitos íntimos e minhas histórias obscuras (1997, p.313-314).[108]

Chamoiseau adverte ainda: "O Pedra-Mundo não será uma Pátria monumental. Nem uma imensa nação dos homens. Isso seria opor as eventualidades cósmicas aos sectarismos do Território" (1997, p.331)[109]. Ou seja, a Pedra-Mundo é um mundo que abraça as tensões do diverso, figurando como uma utopia do escritor, porque é um lugar centrado numa imagem da natureza, a pedra, imaginado por ele para justamente divergir das tentativas ocidentais de definição do mundo. Estas são movidas justamente, como explica Escobar (2005) e também Milton Santos (2013), pelo que é guiado por

---

[108] La Pierre-Monde.

Pierre, cara u-delá du possible des représentations humaines.

Pierre, car dèjá la e encore à construire.

Pierre, car fluide et incertaine et de haute densité.

Pierre, car d'ombre et de Lumière, de consciente et d'inconscient, du chãos des contraíres dans l'Unité pour nous inconcevable.

Pierre, car de conscience poussée jusqu'à L'intelligence d'une matière primordiale.

Mon espirit tentait une perception ouverte de cet étrange total. Le sentimento actif des différences et impénetrables maintenait em moi l'ouverture du Divers. Une harmonie née des disharmonies, une mesure hors mesures, un flux d'éclats diffus. Les langues,les littératures, les oralitures, les chants poétiques, ballades, romances, proverbes, complaintes, comptines et devinettes, mês contes de fées, mês mythes intimes et mês histories obscures .

[109] La Pierre-Monde ne sera pas une Patrie monumentale. Ni une imense Nation des hommes. Ce serait opposer aux éventualités cosmiques les sectarismes du Territoire.

forças de poder tendentes ao unívoco e ao excludente: pela globalização, pelo modelo econômico capitalista, orientado pelo projeto de modernidade ocidental técno-científico, e, assim, unificado pelo consumo das mesmas tecnologias, produtos e bens culturais. Como coloca Escobar (2005), o Ocidente interpôs um mundo globalizado, que assiste ao primado do território sobre o lugar. Nesse sentido, ao criar a "Pedra-mundo" e sua diversidade, Chamoiseu é uma potencialidade de resistência ao sistema de colonialidade ocidental.

Castro-Gomez: "Ciências Sociais, Violência Epistêmica e o problema da invenção do outro"

Neste ensaio de Castro-Gomez, gostaria de pinçar a sua observação de que a hegemonia ocidental se construiu, no processo de imperialismo e colonização, com a imposição de uma noção específica de modernidade, entendida como oposição ao que é local, bárbaro, não civilizado, selvagem na natureza. A natureza, nesse sentido, em seu estágio misterioso, não dominado pela técnica era o que deveria ser domado pela modernidade, caracterizada, assim, pela primazia do técnico sobre o natural, pelo jogo entre: 1) o poder de "organização racional" do Estado e 2) uma "plataforma de observação científica sobre o mundo social que se queria governar" (2005, p. 81): as Ciências sociais. Cito o autor, particularmente, quanto à questão da domesticação da natureza pela técnica:

> O que queremos dizer quando falamos no "projeto de modernidade"? Em primeiro lugar, e de maneira geral, referimo-nos à tentativa fáustica de submeter a vida inteira ao controle absoluto do homem sob direção segura do conhecimento. [...] Esta reabilitação do homem caminha de mãos dadas com a ideia de domínio sobre a natureza através da ciência e da técnica, cujo verdadeiro profeta foi Bancon. De fato, a natureza é apresentada por Bacon como o grande "adversário" do homem, como o inimigo que tem de ser vencido para domesticar as contingências da vida e estabelecer o Regnum hominis na terra (Bacon, 1984, p. 29).[110] O papel da razão científico-técnica é precisamente acessar os segredos mais ocultos e remotos da natureza com o intuito de obrigá-la a obedecer nossos imperativos de controle. A insegurança ontológica só poderá ser eliminada na medida em que se aumentem os mecanismos de controle

[110] A referência do texto indica: BACON, Francis 1984 *Novum Organum* (Madri:Sarpe).

> sobre as forças mágicas ou misteriosas da natureza e sobretudo aquilo que não podemos reduzir à calculabilidade (2005, p.80).

Quando se relaciona a perspectiva do pensador colombiano com *Écrire en pays dominé*, é possível destacar dois aspectos que remarcam a potencialidade crítica de Chamoiseau a este projeto de modernidade: 1) a retomada descritiva do lugar, pondo-se em primazia a natureza antilhana como guia da escrita e do humano e 2) a crítica à aparelhagem técnica que fundamenta a dinâmica da modernidade ocidental.

No que se refere ao primeiro caso, o resgate pelo texto dos elementos da paisagem local se faz despido desse controle técnico-pragmático imposto à natureza, caro ao projeto de modernidade ocidental, tal como é descrito por Castro-Gomez. O natural, assim, segue a subjetividade do olhar do escritor e sua resistência à dominação, aparecendo no texto revestido pela imaginação, pela metáfora, fazendo-se mesmo, nesse processo estético, se atravessar por uma reconstrução crítica de seus sentidos unívocos e passivos à exploração e controle da administração do Estado francês. A terra ganha vida na obra como propulsora da prática escrita do autor, que a desconstrói como objeto domesticado pela técnica e mostra sua multiplicidade de sentidos, poderes e possibilidades de libertação de antigas construções semânticas e culturais criadas pelo colonizador.

Se é retomada a análise dos trechos de *Écrire en pays dominé* já acima citados, por exemplo, encontra-se a natureza da Martinica evidenciada, protagonizando muitas passagens: a chuva, que revolve a grama e aduba a escrita crítica e poética do autor, segundo ele próprio, é destacada como um elemento chave do "escrever no país dominado"; ela se mostra significativa e intensa no âmbito natural referenciado e no textual enunciador. Diz Chamoiseau: "a chuva tem suavidades e vontades firmes"/ " a terra exala estranhos odores" (1997, 235-236). Note-se que os sujeitos das ações nas orações são a chuva e a terra. Elas não são objetos passivos nas frases, mas sujeitos em destaque, operantes na esfera das construções frasais, o que pode ser lido como ser a chuva um elemento muito mais guiador, do que guiado pelo homem e sua técnica. Chamoiseau também fala sobre uma "Quebra do tempo, mundo apagado" (1997, p. 235) quando chove, ou seja, a escrita se encontra com a dimensão temporal íntima da natureza, rompendo com a temporalidade da dominação humana sobre as horas, com o tempo técnico, o tempo cronológico capitalista, apagando as "luzes", o seu cientificismo, que são a marca desse mundo tecnicista. O autor, nessa linha desconstrutiva, ainda

reconhece os mistérios da sua terra, admite que ela foge aos domínios de uma racionalidade científica: "Eu, que gostaria de mergulhar ao fundo do país, me encontro exposto a um grande mundo aberto" (1997, p. 236); desse modo, ele procura o país, mas confessa dar de cara com o "diverso" e o "apetite pelo mundo". A escrita é invadida pelas gotas de chuva que, ao rolar pelas folhas, geram pérolas – Às vezes, a chuva se esconde ao sol. [...] A luz fica verde-garrafa. As gotas brilham entre cargas de eclipses. As folhas apresentam pérolas exageradas (1997, p. 236)[111] – imagem que elogia o improvável, apenas possível dentro de uma linguagem que se volta para dizer o natural e suas formas ambivalentes e múltiplas. As luzes da terra são, como se nota, evocadas, mas não à maneira como a racionalidade da modernidade iluminista francesa gostaria: de modo claro e transparente: há o "verde-garrafa" da cor local e o jogo entre luzes e as sombras dos eclipses (estes fenômenos naturais de um paradoxal claro-escuro e que são incontroláveis), destoando dessa empreitada de controle às luzes da natureza e suas outras formas selvagens. Na sequência do mesmo trecho, pássaros e beija-flores vivem no seu tempo, "alongam suas pausas para inflarem a pluma ao frescor" (1997, p.236)[112], não obedecem, pois, aos ponteiros de relógio que os aviões, por exemplo, sempre atentos às escalas comerciais, precisam obedecer. E, dessa forma, a recorrente descrição da natureza, com o olhar subjetivo de um ser humano/escritor que usa seu tempo para contemplá-la e escrever sobre seus mistérios e frescor, é selecionada como recurso estético para remarcar a localidade e a particularidade do país Martinica. O tempo e a forma imagética da natureza na obra são, assim, avessos ao projeto de modernidade técnico-racionalista ocidental, que, violentamente, tende a sufocá-la com o tempo da indústria, a dureza do asfalto, poluição do ar e as correntes dos relógios; toda essa mordaça em nome de uma noção de civilidade, criada e desejada por oposição à ideia de selvageria, em nome de uma razão e de uma técnica vendidas como única moldagem possível de evolução no planeta, quando, na verdade, é apenas um modo particular e dominante de configurar o mundo aos interesses de um projeto de exploração da terra e controle dos povos, para a reafirmação do modelo capitalista, territorializado e globalizado de vida. O olhar de

[111] Parfois, la pluie s'amidonne au soleil (c'est l'événement du diable se mariant à égliese). La mumiére fait verre-bouteille. Les gouttes étiencellent entre des charges d'éclipses. Les feuilles arborent des perles exagerées.

[112] Rallongent leurs pauses pour se gonfler la plume à la fraicheur.

Chamoiseau sobre a natureza aponta, pois, formas alternativas de se olhar a terra.

Quanto ao segundo aspecto, percebo uma crítica às tecnologias da internet impostas pelo Centro, à Globalização, em trechos de *Inventaire d'une melancolie*, o que eu chamaria de uma espécie de "entre-peça-texto" no todo mosaico textual e de múltiplas vozes, gêneros e línguas que é *Écrire en pays dominé*. *Inventaire d'une melancolie* seria uma peça teatral, um diálogo entre um "velho guerreiro" e um outro personagem, e é apresentada materialmente em conjunto com *Sentimenthéque* (como sugere a palavra, uma biblioteca sentimental do autor, na qual ele arrola diversas citações de múltiplas vozes nascidas em múltiplas geografias, simbolizando a diversidade pela qual ele tanto busca). Ambos os textos estão em fonte reduzida (como no formato de citação), dentro do corpo textual geral de envergadura predominantemente ensaística da obra, o qual fica em evidência, em fonte maior. Cito, então, Chamoiseau no seu "Inventário de uma melancolia" em duas passagens dispostas a seguir:

> O velho guerreiro me deixa escutar: [...] Os satélites tendem a se organizar em rede. O cyber espaço se torna hiperespaço. Os povos subequipados encontraram assim (como se sepulta nas proximidades de uma teia de aranha) acesso direto ao rizoma colocado pelos países ricos. Essas redes visam à tecno-consciência [...] Nós seremos então presos nesse córtex eletrônico que funcionam com as concepções, os valores e os pressupostos de sua programação... (1997, p. 244)
> [...]
> O velho guerreiro me deixa escutar: [...] Aquilo que eles chamam "comunicação" é um fluxo de sentido único à propaganda sutil, uma greve quase mitológica do teu imaginário, que instala a dominação do emissor. Isso não tem nada a ver com troca, com a relação enriquecedora [...]. Eu visitava o Elétro-mundo o mais geralmente povoado de uma extensão de solidões inchadas, submetidas ao padrão de valores dominantes (1997, p. 250).[113]

[113]Le vieux guerrier me laisse entendre: [...] les satélites tendente à s'organiser em réseaux. Le cyberspace devient hyperspace. Les peuples sous-equiés trouveront ainsi (comme on tombe dans um toile d'araignée) accés direct ao rizomme mis em place par les pays nantis. Ces réseaux tendente à Techno-conscience [...] Nous serront don englués dans ce córtex életronique qui fonctionne avec les conceptions, les valeurs, et les présupposés de as programmation [...]

Nas passagens, fica clara a rejeição do personagem diante das tecnologias de comunicação fabricadas e vendidas "goela abaixo" pelos países ricos, as quais legitimam a dinâmica dos processos de globalização. A tecnologia e, destacadamente, o cyberespaço, na voz do "velho guerreiro", são igualados à ilusão, à hipnose, a um mecanismo de escravidão mental à hegemonia ocidental. O personagem, que é o emblema da voz local, atenta à colonialidade fazendo, então, sua desconstrução das ideias de civilidade e racionalidade, subjacentes à noção de modernidade francesa, imposta ao país Martinica como única forma possível de interagir no mundo. Ao travar essa crítica, a obra abre espaço para que se pensem modos outros de se experienciar a comunicação e o mundo, modos que talvez sugiram um retorno à natureza livre das técnicas opressoras construídas pelo Ocidente imperialista e modernizante do que chamam periferia.

A partir do texto de Castro-Gomez, assim, é possível ler em Chamoiseau uma severa denúncia e combate das violências presentes no projeto de modernidade ocidental e suas forças impulsionadas pelo sistema capitalista e pelos mecanismos de Globalização.

Considerações Finais

Procurei nas minhas reflexões sobre *Écrire en pays dominé* ressaltar a potência crítica de Chamoiseau às violências da colonialidade francesa vivenciadas pela Martinica. Para tanto, parti das leituras de Roland Walter, entendendo com ele como a "ecoestética" do escritor opera esse resistir, reconstruindo, através da presença de uma "geografia crítica" no texto, as memórias da História afro-americana, apagadas pelo poder político-econômico e discursivo do colonizador, o qual contou/monopolizou a História do Caribe a seus modos e nomes. No entanto, divergindo da ideia de Walter, que encampa a de Lorna Milne (2009), de que certos elementos da natureza, como a floresta e a pedra, por exemplo, representariam em Chamoiseau imagens da conciliação entre sujeitos hegemônicos e dominados nas relações de colonialidade – isto é, na visão de Walter, a resistência cederia mais espaço a um espírito mais diverso e conciliante – fiz a tentativa de suplementar tal

Le vieux guerrier me laisse entendre: [...] Ce qu'ills appelent "communications" est um flux à sens unique de propagande subtile, une frappé quase mythologique de ton imaginaire, qui instale la domination de l'émetteur. Cela n'a rien à voir avec l'échange, le apport enrichissant [...]. Je visitais un électro-monde le plus souvent peuplé d'une extension de solitudes bouffies, soumises au standard de valeurs dominantes.

pensamento. Apoiada nos discutidos textos de Escobar e Castro-Gomez, executei a leitura de trechos da obra estudada, percebendo, diferentemente, que mais do que ceder ao que é conciliação, ela pulsaria de modo mais evidente a existência de uma tensão conflitante entre personagens da periferia e Centro, tornando-se visível que há de modo mais forte na ideia de diversidade de Chamoiseu, mais um convite à resistência ao Ocidente, a divergir de seus métodos de invenção do outro e do mundo, de seu projeto de dominação.

Gostaria de finalizar este ensaio com a voz do geógrafo brasileiro Milton Santos nas suas considerações sobre "A aceleração contemporânea: Tempo-Mundo e Espaço-Mundo" no que se refere aos processos de globalização:

> Essa matematização do espaço o torna propício a uma matematização da vida social, conforme aos interesses hegemônicos. Assim se instalam, ao mesmo tempo, não só as condições de maior lucro possível para os mais fortes, mas também as condições para a maior alienação possível para todos. Através do espaço, a mundialização, em sua forma perversa, empobrece e aleija (2003, p. 31).

Aproveito sua fala para remarcar que a *Pierre-Monde*, metáfora que se apoia na natureza, pensada ao modo de Chamoiseau como uma totalidade que é em si explosão de todas as suas próprias partículas, numa diversidade de tensões que se chocam em convivência, faz de *Écrire en pays dominé* uma obra guerreira e resistente às perversidades das unificações alienantes; uma obra que enriquece e remodela as formas de se sonhar com um outro tempo-espaço-Mundo. A *Pierre-Monde* faz-se, pois, a marca da utopia na poética de Chamoiseau.

Referências

CASTRO-GOMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência espistêmica e o problema da invenção do outro. In: LANDER, Edgardo (Org). *A colonialidade do saber:* eurocentrismo y ciências sociais. Colección Sur Sur, Clacso. Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. 50-62 (pdf).

CHAMOISEAU, Patrick. Anabiose sur la Pierre-Monde. In: *Écrire em pays dominé.* Paris: Gallimard, 1997.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento. In: LANDER, Edgardo (Org). *A colonialidade do saber:* eurocentrismo y ciências sociais. Colección Sur Sur, Clacso. Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. 63-79.(pdf).

SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo:* Globalização e Meio Técnico-científico-informacional. 5 ed. São Paulo: Edusp, 2013.

WALTER, Roland. *Afro-América:* Diálogos literários na diáspora negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

WALTER, Roland. *Multitransintercultura:* literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João. Repensando a teoria literária contemporânea. Recife: Editora UFPE, 2015.

WALTER, Roland. Caos-Mundo, Pedra-Mundo: Affinity Studies e estética da Terra em Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau. In: FERREIRA, Elio; BEZERRA FILHO, Feliciano José; COSTA, Margareth Torres de Alencar (Orgs). *Literaturas e canções afrodescendentes:* África, Brasil e Caribe. Vol 3.Teresina: 2017.

A IDENTIDADE DAS PERSONAGENS NEGRAS EM *O OLHO MAIS AZUL*, DE TONI MORRISON

Alicia Dandara Tavares de Sousa Santos [114]
Elio Ferreira de Souza [115]

> Along with the idea of romantic love, she was introduced to another – physical beauty. Probably the most destructive idea in the history of human thought. Both originated in envy, thrived in insecurity, and ended in disillusion. In equating physical beauty with virtue, she stripped her mind, bound it, and collected self-contempt by the heap (MORRISON, 1999, p. 120).[116]

Considerações Iniciais

Chloe Anthony Wofford, que viria a ser conhecida como Toni Morrison, nasceu em Lorain, Ohio em 18 de fevereiro de 1931. Estudou inglês na universidade de Howard, e completou seu mestrado em literatura na universidade de Cornell em 1955. Publicou seu primeiro livro *The Bluest Eye*, O olho mais azul na edição brasileira, em 1970 iniciando uma carreira literária de sucesso que lhe renderia um prêmio Nobel no ano de 1993, sendo a primeira

[114] Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, Especialista em Língua Inglesa e suas Literaturas pela Faculdade Estácio de Sá, Mestranda em Literatura pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Email: danzinha.tavares521@gmail.com

[115] Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE; Coordenador de Estudos e Pesquisas AFRO da UESPI; Professor da graduação e do Mestrado em Letras – UESPI. email: professorelioferreira@yahoo.com.br

[116] Juntamente com a ideia de amor romântico, ela foi introduzida à outra – a de beleza física. Provavelmente a ideia mais destrutiva na história do pensamento humano. Ambas foram originadas na inveja, prosperaram na insegurança e acabaram em desilusão. Ao igualar beleza física com virtude ela despiu sua mente, amarrou-a e coletou o autodesprezo pelo monte [Tradução Nossa] (MORRISON, 1999, p. 120).

mulher negra a conquistá-lo. Suas obras abordam a vida dos afro-americanos, suas dificuldades e a maneira que a sociedade branca os percebe.

O olho mais azul conta a história de Pecola Breedlove e sua luta por uma aceitação que nunca acontece. Pecola é considerada por todos uma criança feia, pois não se encaixar nos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade que define a branquitude como ideal. Ela acredita que, se tivesse olhos azuis poderia mudar a realidade em que vivia por ter "traços tão bonitos". Se fosse mais parecida com uma menina branca, como Shirley Temple, coisas boas aconteceriam a ela.

Frieda, Claudia e Pecola são as três crianças sobre as quais a história se volta quando observa quais as consequências do racismo para a autoestima de crianças negras. O racismo que sofrem as impacta de maneiras diferentes. Pecola, personagem principal, tem 11 anos e acredita que ao internalizar aspectos da hegemonia branca sua vida se transformaria. Claudia, 9 anos de idade, possui uma compreensão diferente da realidade racial em que vive, deseja destruir tudo aquilo que a remete a esta suposta inferioridade que lhe dizem ser inerente a ela.

O olho mais azul e o problema racial na sociedade estadunidense

No romance estudado, parte da narrativa, que decorre em torno dos pais de Pecola, se passa no Sul dos Estados Unidos, região conhecida por seu racismo. W.E.B. Du Bois ao discutir a relação entre negros e brancos no Sul dos EUA, afirma que "devemos aceitar, em parte, o preconceito racial no Sul como um fato – deplorável em sua intensidade, infeliz nos resultados e perigoso para o futuro e, entretanto, um duro fato que só o tempo pode erradicar" (DU BOIS, 1999, p. 223).

O racismo no Sul não pode ser mudado de uma hora para outra, as personagens negras do romance, que nasceram e viveram nessa sociedade são marcadas por experiências que expressam desprezo e desilusão pela falta de reconhecimento de sua humanidade e cidadania pelo outro – o branco, cujas relações de convivência segregadoras tornam por inferiorizar e vitimar as pessoas negras

Ser negro em uma sociedade racista significa estar sob olhares redutores e inferiorizantes que têm por referências os valores pelo branco para justificar a violência e a exploração de mão de obra escrava a serviço da administração colonial do invasor europeu e seus descendentes. Em O olho

mais azul, devido as constantes humilhações sofridas pelas personagens, Claudia e Frieda fantasiam com o desejo de responder às agressões constantes, a violência que permeia suas ideias é um resultado daquela que sofrem e que transforma a maneira de perceberem a si mesmas. Na citação abaixo elas respondem a uma vizinha, branca, que as impede de entrar no café de seu pai:

> We stare at her, wanting her bread, but more than that wanting to poke the arrogance out of her eyes and smash the pride of ownership that curls her chewing mouth. When she comes out of the car we will beat her up, make red marks on her white skin, and she will cry and ask us do we want her to pull her pants down. We will say no. We don't know what we should feel or do if she does, but whenever she asks us, we know she is offering us something precious and that our own pride must be asserted by refusing to accept (MORRISON, 1999, p. 7).[117]

Ao recusar o que a menina branca lhes oferece elas se colocam em uma posição de poder em relação a ela, uma posição em que não é a branquitude que determinará quanto elas valem, mas suas próprias consciências. Diversas vezes as pessoas negras são obrigadas a aceitar as situações impostas sem reclamar, pois, "do negro exige-se que se comporte como um bom preto" (FANON, 2008, p. 47), já que um negro que se revolta contra a situação que se encontra é visto como perigoso.

Cholly Breedlove, por exemplo, passa por um momento traumático na sua infância, em que homens brancos o obrigaram a manter relações sexuais com outra jovem após os descobrirem. Esse episódio desencadeou diversos problemas para ele, que se tornou um espelho do que a sociedade associa ao homem negro, ou seja, perigoso e instável. Os estereótipos associados à negritude são mantidos devido a um sistema que possibilita uma crença em um negro único, é essa fixidez que Bhabha (2013) identifica no discurso colonial. Bhabha afirma que é devido a ambivalência que o estereótipo colonial ganha força e valida o discurso difundido.

[117] Nós a encaramos, querendo seu pão, mas, mais que isso querendo arrancar a arrogância pelo olho e esmagar o orgulho da posse que encurvava sua boca que mastigava. Quando ela sair do carro nós vamos espanca-la, colocar marcas vermelhas em sua pele branca, e ela chorará e nos perguntará se queremos baixar sua calça. Nós diremos que não. Nós não sabemos o que deveríamos sentir ou se ela sente, mas, quando ela nos perguntar, saberemos que está oferecendo algo precioso e que nosso próprio orgulho deve ser afirmado recusando a oferta [Tradução nossa] (MORRISON, 1999, p. 7).

Os estereótipos ganham reforço a partir do momento em que aqueles atingidos por eles passam a compreendê-los como verdade, a personagem de Cholly inicia sua história como um menino bondoso e cheio de empatia, porém, o racismo o modifica. Lopes afirma que "Morrison apresenta personagens, que devido à violência, tanto física quanto emocional, caracterizam-se por uma evolução (não necessariamente positiva) em sua personalidade" (LOPES, 209, p. 94). O contato com esta violência transforma sua maneira de se comportar, torna-o vazio de qualquer amor que poderia sentir.

Os padrões de beleza e suas consequências na autoestima negra

Os padrões de beleza estabelecidos, que definem tudo aquilo que não é branco como feio e inaceitável, também são os responsáveis pela criação de estereótipos raciais e a baixa estima das personagens negras presentes na obra romanesca aqui estudada. A Pecola, lhe disseram por toda a vida que não era bonita, motivo pelo qual se achava feia, ao passo que admirava o padrão de beleza representado pelas mulheres brancas, elogiadas como exemplo de beleza. Shirley Temple sendo sua maior inspiração, ela deseja ser tão admirada quanto. Deseja a beleza de Shirley para si e, por isso, bebe o leite que Claudia e Frieda lhe dão na xícara com o rosto de Shirley em uma tentativa de roubar aquele rosto para si.

> Frieda brought her four graham crackers on a saucer and some milk in a blue-and-white Shirley Temple cup. She was a long time with the milk, and gazed fondly at the silhouette of Shirley Temple's dimpled face. Frieda and she had a loving conversation about how cu-ute Shirley Temple was (MORRISON, 1999, p.17).[118]

Ao mitificar a beleza de Shirley aceitam que não podem se igualar a ela, simplesmente por que eram negras, embora ainda não compreendessem isso. Sua negritude as impedia de serem bonitas. Acreditava-se que ser negro eliminaria automaticamente a beleza. Depois de subjugado a séculos sofrendo violências físicas e psicológicas, o negro não perdeu de todo a consciência das imposições da sociedade branca, que ditava os padrões aceitáveis, como

[118] Frieda trouxe para ela quatro graham crackers em um pires e um pouco de leite em uma xícara azul e branca da Shirley Temple. Ela ficou um longo tempo com o leite, e olhava com carinho para a silhueta do rosto de covinhas de Shirley Temple. Frieda e ela tiveram uma conversa adorável sobre o quão fo-ofa Shirley Temple era [Tradução Nossa] (MORRISON, 1999, p.17).

verdades absolutas, pois, "no cotidiano, o negro vai enfrentar o seu inverso, forjado e imposto. Ele não permanecerá indiferente. Por pressão psicológica, acaba reconhecendo-se num arremedo detestado, porém, convertido em sinal familiar" (MUNANGA, 1988, p. 26). Assim, o que fora estabelecido pela sociedade branca, após ser repetido exaustivamente, torna-se também para o negro uma realidade, que é, então, aceita.

Na obra a personagem Claudia é quem mais se aproxima de desafiar os paradigmas estabelecidos, ela não consegue entender por que aquilo que se aplica às meninas brancas não pode ser aplicado a ela, "O testemunho de Claudia fornece um olhar crítico, isto é, avalia e expõe aqueles fatos que a maioria, em grau menor dentro da comunidade e em grau maior na sociedade americana, prefere ignorar" (LOPES, 2009, p. 98). O questionamento desses padrões é exemplo de que desde a idade tenra as crianças negras são ensinadas a não se reconhecerem como belas por não se parecerem com o que veem na tv, revistas etc. Claudia deseja entender como isso se deu, quem teria estabelecido que meninas brancas eram mais bonitas que ela por motivo de sua cor, assim, ela diz:

> I had only one desire: to dismember it. To see of what it was made, to discover the dearness, to find the beauty, the desirability that had escaped me, but apparently only me. Adults, older girls, shops, magazines, newspapers, window signs – all the world had agreed that a blue-eyed, yellow-haired, pink-skinned doll was what every girl child treasured (MORRISON, 1999, p.18).[119]

O discurso dominante dissemina seus ideais por todos os lugares ao exaltar a população branca e afirmar sua confiabilidade e pureza. Assim, os que não possuam o biótipo do branco são inferiorizados. Morrison, ao narrar uma história ao estilo de uma cartilha infantil no início de o olho mais azul, demonstra que essa superestima do ideal dominante é iniciada logo cedo. O fato de pessoas brancas representarem a grande maioria encontrada na TV, ou que personagens negras são escritas como maléficas ou submissas, também é um indício de como o racismo sistemático acontece. Fanon afirma que

[119] Eu tinha apenas um desejo: desmembrá-la. Ver de que era feito, descobrir o carinho, encontrar a beleza, a desejabilidade que tinha me escapado, mas aparentemente apenas a mim. Adultos, meninas mais velhas, lojas, revistas, jornais, cartazes de janelas – todo o mundo tinha concordado que uma boneca de olho azul, cabelo amarelo, pele rosada era o que toda garota adorava [Tradução Nossa] (MORRISON, 1999, p. 18).

> (...) há uma constelação de dados, uma série de proposições que, lenta e sutilmente, graças às obras literárias, aos jornais, à educação, aos livros escolares, aos cartazes, ao cinema, à radio, penetram no indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade à qual ele pertence (FANON, 2008, p. 135).

Estas narrativas estereotipam a imagem do negro e de tanto serem repetidas adquirem o status de uma verdade para negros e brancos. Contudo, Claudia de diferencia de outras personagens do romance por negar a assimilação negativa, que desqualifica e inferioriza o negro. Significa dizer que ela se autorreconhece como pessoa negra, e aceita como tal o seu pertencimento identitário. Claudia se recusa a aceitar que merece ser tratada de forma diferente por sua cor de pele, sua forma de se opor a este sistema é o de desejar destruir tudo aquilo que é o representa.

> I destroyed white baby dolls. But the dismembering of dolls was not the true horror. The truly horrifying thing was the transference of the same impulses to little white girls. The indifference with which I could have axed them was shaken only by my desire to do so. To discover what eluded me: the secret of the magic they weaved on others. What made people look at them and say, "Awwwww," but not for me? The eye slide of black women as they approached them on the street, and the possessive gentleness of their touch as they handled them (MORRISON, 1999, p. 20-21).[120]

O desejo de destruir as bonecas brancas é consequência dessa disseminação dos ideais da sociedade branca, Claudia destrói as bonecas por que acredita que pode, assim, destruir também o sistema que a aprisiona. Ela é o oposto de Pecola, esta aceita as categorias em que foi forçada a entrar porque não foi ensinada a se ver de outra forma, toda a sua família sofre com o racismo e o preconceito, desde os pais, o irmão mais velho e ela, a mais nova.

[120] Eu destruía bonecas brancas. Mas, o desmembrar de bonecas não era o verdadeiro horror. A coisa verdadeiramente horrível era a transferência do mesmo impulso para pequenas garotas brancas. A indiferença com a qual eu poderia tê-las cortado a machadadas era abalada apenas pelo meu desejo de fazê-lo. Descobrir o que me escapava: o segredo mágico que elas lançavam nos outros. O que fazia as pessoas olhar para elas e dizerem, "Awwwww", mas não para mim? O olhar das mulheres negras quando elas se aproximavam na rua, e a gentileza possessiva de seus toques quando lidavam com elas [Tradução Nossa] (MORRISON, 1999, p. 20-21).

A comunidade negra em que vivem os determinaram como pessoas feias, e eles não refutaram essa feiura, pelo contrário a abraçaram e nela vivem.

> They lived there because they were poor and black, and they stayed there because they believe they were ugly. Although their poverty was traditional and stultifying, it was no unique. But their ugliness was unique. No one could have convinced them that they were not relentlessly and aggressively ugly (MORRISON, 1999, p. 36).[121]

O discurso dominante fixa a imagem do negro impondo-o a aceitar a inferiorização étnico-racial forjada pelo branco. Essa representação desfigurada ou corrompida foi solidificada durante séculos de dominação e exploração imposta aos povos, que foram sequestrados, exilados e escravizados pelo colonizador europeu. Portanto, se o padrão de beleza, pureza e inteligência diz respeito à imagem do branco de olhos azuis e cabelo loiro. Todos os povos que não lhe são semelhantes, que não representam esse ideal são desqualificados, inferiorizados ou estereotipados. Quando por séculos a ideia de negro que foi estabelecida é a de um negro fraco, submisso ou maligno e traiçoeiro, também ele passou a se enxergar dessa forma. Se o padrão é branco, olhos azuis e cabelo loiro, tudo aquilo que não se encaixa nesta descrição é impróprio, e o negro, mais uma vez, assimila estes ideais e passa a reproduzi-los mesmo que sejam estes mesmos ideais que os mantém a margem da sociedade.

> Bem divulgado, o retrato degradante acaba por ser aceito pelo negro, e contribuirá para torna-lo realidade e, portanto uma mistificação. Podemos comparar esta situação com a ideologia de classe dirigente que é adotada frequentemente pelas dominadas. Ao concordarem com ela, os submissos confirmam o papel que lhes foi atribuído (MUNANGA, 1988, p. 26).

Pecola é um exemplo de como os moldes que a sociedade elege afetam a vida e, principalmente, a autoestima das pessoas negras. Seu amor próprio é destruído todas as vezes que alguém diz que ela era feia, simplesmente por ser negra. "A ugliness – feiúra, objeto de tantos questionamentos no contexto do

[121] Eles moravam lá por que eram pobres e negros, e ficavam lá porque acreditavam que eram feios. Apesar de sua pobreza ser tradicional e estressante, não era sem igual. Mas, sua feiura era única. Ninguem poderia convencê-los que não eram implacavelmente e agressivamente feios [Tradução Nossa] (MORRISON, 1999, p.36).

romance, não era real, ela foi construída ao longo do tempo, por pelo menos, quatro séculos de opressão dos brancos sobre os demais" (LOPES, 2009, p. 97). A feiura que Pecola vê em si mesma, e que os outros também veem, resulta das mais variadas formas de narrativas que forma e têm sido construídas durante séculos, que tiveram por objetivo corromper a imagem do negro, destruindo a sua autoestima, assim como promovendo a destruição de sua história e a memória dos seus ancestrais.

> As long as she looked the way she did, as long as she was ugly, she would have to stay with these people. Somehow she belonged to them. Long hours she sat looking in the mirror, trying to discover the secret of the ugliness, the ugliness that made her ignored or despised at school, by teachers and classmates alike (MORRISON, 1999, p.43).[122]

Pecola era excluída, humilhada e evitada por que se acreditava que o mal fosse inerente ao negro, capaz de contaminar aos que estivessem próximos a ela. "As menções constantes à condição de exclusão que Pecola vivencia dentro de sua comunidade são um forte indício de que a própria comunidade funciona, também como um instrumento de exclusão" (LOPES, 2009, p. 101). Nesse, o negro é inferiorizado e aviltado, uma vez que ele não é reconhecido como ser humano. No romance, a comunidade negra não aceita a família Breedlove, brancos os desmereciam. Isso traz à tona os problemas relacionados a invisibilidade do negro, racismo do branco contra o negro e questões de segregação racial, que afetou de modo tão grave e corrosivo a condição do negro estadunidense antes da declaração dos direitos civis.

O negro e o ódio destinado a si mesmo

Devido à disseminação dos ideais racistas na sociedade, o negro se vê em uma posição de desigualdade a medida que se torna vítima devido à cor de sua pele ou fenótipo. O fato de ser rejeitado ou preterido nas relações sociais, onde o padrão ideal seria o fenótipo branco. Diante de tal circunstância o

[122] Enquanto ela se parecesse como se parecia, enquanto ela fosse feia, ela ficaria com essas pessoas. De algum modo ela pertencia a eles. Longas horas ela se sentava olhando para o espelho, tentando descobrir o segredo de sua feiura, a feiura que a fazia ser ignorada e desprezada, tanto por professores como colegas de classe [Tradução Nossa] (MORRISON, 1999, p. 43).

negro torna-se uma pessoa invisível corroborando para sua exclusão social e a baixa autoestima.

Na obra estudada são muitos os exemplos de personagens que se comportam de maneira a tentar minimizar esta diferença, a mostrar-se mais forte perante o opressor, afirma seu pertencimento e auto estima perante aos que tentavam humilhá-los. Os que se tornam vítima do preconceito racial, acabam também por discriminar os seus semelhantes, o que resulta no preconceito proveniente da autorrejeição da própria cor, ou seja, o negro passa a assimilar involuntariamente o desejo do branco ao reproduzir o discurso racista do próprio branco.

> They had extemporized a verse made up of two insults about matters over which the victim had no control: the color of her skin and speculations on the sleeping habits of an adult, wildly fitting in its incoherence. That they themselves were black, or that their own father had similarly relaxed habits were irrelevant. It was their contempt for their own blackness that gave the first insult its teeth. They seemed to have taken all of their smoothly cultivated ignorance, their exquisitely learned self-hatred, their elaborated designed hopelessness and sucked it all up into a fiery cone of scorn that had burned for ages in the hollows of their mind – cooled and spilled over lips of outrage, consuming whatever was in its path (MORRISON, 1999, p.63).[123]

É importante enfatizar que o negro se sente inferior por que foi induzido a acreditar que o era. As narrativas, discutidas anteriormente, que disseminam os ideais da hegemonia branca são mecanismos responsáveis por tornar um negro em ser vil, feio, mal etc. São essas representações difundidas por todos os lugares que fizeram do negro um indivíduo odiado pelo branco e rejeitado por si mesmo, pelo próprio negro.

[123] Eles tinham improvisado um verso feito de dois insultos sobre os quais a vítima não tinha controle: a cor de sua pele e especulações sobre os hábitos de dormir de um adulto, incrivelmente apropriado na sua incoerência. Que eles mesmos eram negros, ou que seus próprios pais tinham hábitos similarmente relaxados era irrelevante. Era seu desprezo por sua própria negritude que dava ao primeiro insulto seu significado. Eles pareciam ter pegado sua ignorância suavemente cultivada, seu ódio a si mesmo maravilhosamente aprendido, sua falta de esperança designada e sugado tudo para um cone ardente de desprezo que havia queimado por anos no vazio de suas mentes – esfriado e derramado sobre lábios de ultraje, consumindo o que quer que estivesse em seu [Tradução Nossa] (MORRISON, 1999, p.63).

> O problema é saber se é possível ao negro superar seu sentimento de inferioridade, expulsar de sua vida o caráter compulsivo, tão semelhante ao comportamento fóbico. No negro existe uma exacerbação afetiva, uma raiva em se sentir pequeno, uma incapacidade de qualquer comunhão que o confina em um isolamento intolerável (FANON, 2008, p. 59).

A rejeição da identidade negra também pode ser analisada na história criada por Toni Morrison, ao internalizar os aspectos principais da cultura branca o negro acredita que estaria rompendo com a ideia de selvagem que se têm dele. Um exemplo disso e Geraldine e seu filho Junior, ela não se considera negra e faz de tudo para que seu filho desenvolva a mesma mentalidade, afinal, ser negro significa ser sujo, bagunceiro indesejado.

> He hated to see the swings, slides, monkey bars, and seesaws empty and tried to get kids to stick around as long as possible. White kids; his mother did not like him to play with niggers. She had explained to him the difference between colored people and niggers. They were easily identifiable. Colored people were neat and quiet; niggers were dirty and loud (MORRISON, 1999, p.84-85).[124]

Ser um preto, como afirma Geraldine, significaria compactuar com os comportamentos desta parte da população, mas, ser uma pessoa de cor significa estar acima do preto, ser menos selvagem, estar mais próximo do branco na escala social, e é só estando cada vez mais próximo desse ideal puro de pessoa que se pode evoluir "Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole mais o colonizado escapará de sua selva" (FANON, 2008, p. 34). A metrópole, neste caso, é a sociedade branca estadunidense que dita o que é ou não aceitável.

Em o olho mais azul Morrison nos mostra como a compreensão de quem são ocorre para Claudia e Frieda, duas crianças negras amigas de Pecola, para quem ser negro nem sempre foi um problema. A cor da pele nem sempre ditou quem elas poderiam ser, mas, com o passar do tempo perceberam que eram

[124] Ele odiava ver os balanços, escorregadores, trepa-trepas e gangorras vazios e tentava fazer com que as crianças ficassem por lá o máximo que conseguisse. Crianças brancas; sua mãe não gostava que ele brincasse com pretos. Ela tinha explicado para ele a diferença entre pessoas de cor e pretos. Eles eram facilmente identificáveis. Pessoas de cor eram organizadas e quietas; pretos eram sujos e barulhentos [Tradução Nossa] (MORRISON, 1999, p.84-85).

tratadas de maneira diferente das garotas brancas eu estudavam com elas. Foi daí que surgiu a inveja.

> We felt comfortable in our skins, enjoyed the news that our senses released to us, admired our dirt, cultivated our scars, and could not comprehend this unworthiness. Jealousy we understood and thought natural – a desire to have what somebody else had; but envy was a strange, new feeling for us. And all the time we knew that Maureen Peal was not the Enemy and not worthy of such intense hatred. The Thing to fear was the Thing that made her beautiful, and not us (MORRISON, 1999, p. 72).[125]

Apesar de compreenderem que Maureen não era culpada sozinha da situação em que se encontravam. Os padrões de beleza em termos de bonito ou feio não são definidos ou estabelecidos por uma única pessoa, mas por um grupo desejante de impor a hegemonia dos seus valores morais, culturais etc. O sistema diz que Maureen é bonita e Claudia não, ele diz que Maureen é automaticamente mais educada que Claudia por que nasceu branca, e é este sistema que deve ser eliminado para que todos possam ser vistos de maneiras iguais.

Considerações finais

O olho mais azul representa a condição do negro, valores e de relações sociais de convivência entre os negros e brancos, bem como problemas relacionados à construção e identidades afrodescendentes, o racismo e conflitos de pertencimento identitário na primeira metade do século XX nos Estados Unidos. A sociedade sempre percebeu o negro como uma ameaça ao ideal racista de vida, que compreendia – e compreende – o branco como modelo. É visível o transtorno que as constantes humilhações sofridas por Pecola causam, e como sua autoestima é erradicada após as diversas ocorrências em que foi destratada por motivo de sua cor.

[125] Nós sentíamos confortáveis em nossa própria pele, gostávamos das novidades que nossos sentidos liberavam para nós, admirávamos nossa sujeira, cultivávamos nossas cicatrizes, e não conseguíamos compreender essa indignidade. Ciúmes nós entendíamos e pensávamos como natural – um desejo de ter o que outra pessoa tinha, mas inveja era um sentimento novo e estranho para nós. E todo o tempo, sabíamos que Maureen Peal não era o Inimigo e não merecia um ódio tão intenso. A *coisa* a temer era a *coisa* que a tornava bonita e não a nós [Tradução Nossa] (MORRISON, 1999, p. 72).

No romance, as personagens negras, em geral, não compreendem as consequências dos discursos ou práticas racistas, que tendem a perpetuar ideias sistematicamente elaboradas pelos valores hegemônicos da cultura do colonizador branco. Valores esses, que tentaram a todo custo manter o princípio da supremacia racial do branco. Nesse sentido, a literatura afrodescendente põe em evidência a problemática racial, à luz do escritor negro. Os padrões estabelecidos pela hegemonia europeia pregaram um padrão de beleza fundamentado no fenótipo do branco, excluindo outros modelos de beleza. Morrison revela na sua obra problemas relacionados à baixa autoestima das crianças e adolescentes negras dos EUA que recusam sua cor.

Referências

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DU BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1999.

FANON, Frantz. Pele negra máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

LOPES, Mirna Leisi Coelho. *À margem em the bluest eye, de Toni Morrison:* negritude, identidade e crítica social. Santa Maria: Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

MORRISON, Toni. The Bluest Eye. London: Vintage, 1999.

MUNANGA, Kabengele. Negritude: Usos e Sentidos. São Paulo: Ática, 1988.

Toni Morrison. Biography. Disponível em: https://www.biography.com/people/toni-morrison-9415590. Acessado em: 15/07/2017.

VOZES LITERÁRIAS SOB(RE) A PELE DOS TAMBORES

Fabiana da Silva Campos dos Santos [126]

Introdução

A representação das vozes literárias femininas – e principalmente as vozes de mulheres negras – na conjuntura sociocultural da América Latina perpassa por discursos paradigmáticos que as enclausuram subcategorizações de sexo, de gênero e raça através dos quais se criou uma rede de dominação que foi estabelecida na pele e na linguagem, legando a elas o lugar das margens e negando certo protagonismo político, cultural, artístico/literário etc. Deste modo, vimos observando que escritoras de Literatura Negra no contexto latino-americano têm se empenhado, por meio da escrita literária, em desconstruir ou deslocar representações de vozes sexistas, racistas e patriarcais protagonizando vozes narradores ou criando personagens femininas (algumas negras), nas suas obras literárias. Essas nos parecem estratégias de representar protagonismos feminino e feminino negro, ao tempo que recai sobre uma auto-protagonização, pois seguem revelando experiências múltiplas em ambivalências, capazes de expressar uma nova ordem de representação sociocultural, simbólica e estética negra e feminina, por meio da literatura. Essa compostura prenuncia mudanças no imaginário dos discursos literários, uma vez que estes podem servir como elemento de representação política, favorecendo o "deslocamento" do imaginário de poderes unilaterais na ordem patriarcal vigente da sociedade contemporânea.

[126]Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Mestra pelo mesmo programa. Graduada em Letras (UFBA). Professora Substituta da Universidade Estadual da Bahia (Campus IV- Jacobina – Bahia) fabahiana@gmail.com

As obras:

Nas obras *Bajo la piel de los tambores,* da equatoriana Luz Argentina Chiriboga e *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor*, da brasileira Cidinha da Silva observei o modo como suas narrativas estão dispostas, primeiramente, sobre gêneros literários distintos, no caso da obra de Luz Argentina, na versão de romance; e de Cidinha da Silva, como mesma define, na versão de prosa poética.

Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor

Nos escritos literários presentes na obra *Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor*, de Cidinha da Silva, aparecem representações de vozes subalternizadas e escamoteadas ou invisibilizadas, no compêndio da literatura brasileira e latino-americana. Entre muitas outras vozes, aparecem aquelas que "transvestem", de diversas maneiras, a orientação sexual normatizada, contrariando a ordem machista, patriarcal, religiosa e outras vigentes. Questões de classe e raça também aparecem em suas representações literárias igualmente com valor subversivo. Essas e muitas outras vozes temáticas figuram nas representações propostas nos escritos literários de Cidinha da Silva. Daí podermos compreender seus escritos como polissêmicos.

Vejamos como a temática da homossexualidade masculina se esculpe na prosa intitulada "O outro amor".

> No século XXI o amor ousou dizer o nome e foi retirado do outdoor por força de liminar. Dois homens lindos e fortes se beijavam. Era tudo igual às outras propagandas de jeans. Nada de camisa. Calça semi-aberta, pêlos pubianos à mostra. Mas os detratores alegaram atentado violento ao pudor. Universitário de Vectra abusando da menina vendedora de balas no semáforo, não é atentado violento ao pudor. [...] Mas quem resistiria a um branco bonito daqueles? Ela que se desse por satisfeita. [...] Não configura atentado violento ao pudor o uso do rap para ambientar o clima dos exercícios de defesa e ataque no escuro, simulado por policiais daquela mesma instituição. Eu digo que dois homens adultos que se beijam é ato de outra magnitude. É amor. É fulgor. É paixão. E os arautos de pudor que se lasquem (SILVA, 2008, p.43-44).

Como podemos observar, a narrativa aborda uma campanha publicitária de calça jeans publicada num Outdoor, no qual há dois homens (modelos

fotográficos) se beijando, mas, por força de liminar judicial, foi retirado de circulação. Em seguida, a narradora questiona os falsos-moralismos e evidencia a hipocrisia da sociedade ao mostrar que aquilo que se compreende por atentado violento ao pudor tem como âncora a forma de saber e poder vigente, em que o patriarcado também se transfigura em caráter homofóbico. A narradora releva ainda uma preocupação com o caráter arbitrário das representações dentro do universo publicitário, com suas facetas sociais destrutivas racista, machistas, capitalista e preconceituosas. Assim, a narrativa segue dizendo: "Universitário de Vectra abusando de menina-vendedora de balas no semáforo, não é atentado violento ao pudor. [...] Mas quem resistiria a um branco bonito daqueles? Ela que se desse por satisfeita". Estupro e alegação de consentimento, também não: "Governador empunhando uma escopeta, numa visita a Academia de Polícia não configura atentado violento ao pudor". Vejamos como o discurso narrativo demonstra como o texto literário também pode nos servir como defensor e propagador da liberdade e dos direitos dos sujeitos de viverem a plenitude das suas identidades e diferenças: "Eu digo, que dois homens adultos que se beijam é ato de outra magnitude. É amor. É fulgor. É paixão. E os arautos do pudor que se lasquem". Este e muitas outras são as figuras que circulam nas narrativas de Cidinha. São questões que se entrelaçam no ritmo (des)acelerado, dependendo da intensidade das "batidas do tambor" que a autora encena.

Bajo la piel de los tambores

Dentre as características das obras de Luz Argentina, é frequente o uso da ironia como recursos para a narrativa. Como *Bajo la piel de los tambores* trata-se de um romance, a escritora encena muitas vozes diversificada com uma gama de temáticas, mas uma das temáticas recorrentes nos seus textos é a questão de gênero e raça. Personagens negras circulam em seus textos com muita frequência, e a mulher negra sempre assume um certo protagonismo.

Na obra *bajo la piel de los tambores* a personagem de Rebeca Gonzalés com o "uso" da máscara mantem-se no entre-lugar em relação a sua sexualidade. A máscara tem um caráter personificado na obra. E a representação sobre esta é demasiadamente complexa, porque seu uso por Rebeca a possibilita gozar das "ilusiones" dos seus desejos íntimos sexuais, sem "ser identificada", sem parecer, aos olhos da sociedade, que seus atos apenas retifiquem a sua suposta "natureza" leviana (um estereótipo naturalizado pela sua condição racial). Que recai no estereotipo de "objeto

sexual" legado à mulher negra. Sobre o estereótipo, Bhabha (2013) nos recorda que

> Dentro do discurso, o fetiche representa o jogo simultâneo entre a metáfora como substituição (mascarando a ausência e a diferença) e a metonímia (que registra contiguamente a falta percebida). O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma "identidade" baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer e desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial (BHABHA, 2013, p. 129-130).

Com a máscara Rebeca brinca com o "jogo" do fetiche com o estereótipo (ou o estereótipo como fetiche) e constantemente se sente em conflito com recomendações protetivas de sua mãe: "Los viejos están siempre predicando prudencia; yo estaba harta de las recomendaciones y amonestaciones de mamá. Su Pórtate bien, Rebeca, frustró mi deseo [...]" (CHIRIBOGA, 1991, p. 62).

Assim, o tema da sexualidade dentro da narrativa passa por dois vieses: (1) a problemática da fetichização do corpo negro, a partir do olhar do outro; e (2) a reiteração pelo fetichizado, não como adoção do modo como o outro a enxerga – de forma essencialista e natural – mas na maneira como, a partir desses olhares, Rebeca pode pensar sobre o seu lugar, reiterando como forma de sobrevivência ao tempo que nega porque gradativamente vai compreendendo o que essa fetichização representa no jogo dos poderes.

Quando Rebeca González enfrenta a experiência de ser rejeitada racialmente, por exemplo, usa o corpo sexualizado como meio de sentir-se desejada. Porém, é só mais tarde que Rebeca reconhece que o desejo (objetificado pela sua condição racial) que os homens têm por ela é insuficiente para suprir seu anseio de casar-se. Daí ela compreende que sua condição racial e o modo tal qual é desejada – como mercadoria – estão intrinsecamente relacionados. De acordo com Bhabha,

> Dentro do aparato de poder colonial, os discursos da sexualidade e da raça se relacionam em um processo de sobredeterminação funcional, "porque cada efeito...entra em ressonância ou contradição com outros e

> daí exige um reajuste ou um elaboração dos elementos heterogêneos que afloram em diversos pontos" (BHABHA, 2013, p. 129).

Também ainda de acordo com Fanon (2008, p.140) "para se compreender psicanaliticamente a situação racial, concebida não globalmente, mas sentida por consciências particulares, é preciso dar uma grande importância aos fenômenos sexuais". Assim, a narrativa articula a duplicidade sexo-e-raça a todo instante, porque sinaliza a maneira de condicionar a mulher negra – metonimicamente representada por Rebeca – como objeto de prazer.

Deste modo, observemos que é sob a pele dos tambores que se encontra a subjetividade da personagem Rebeca Gonzaléz. Isso pode ser observado quando, no enredo, a personagem tem pouca alternativa para conseguir sair das amarras do discurso do poder colonial e patriarcal. Mas também sob a pele dos tambores estão os discursos de rebeldia e transgressão que desafiam as regras e instituições de uma sociedade racista e sexista, pois desconstroem os modos de ser e fazer-se do corpo racialmente constituído.

As obras em diálogo e o correlato à ideia de tambor

A partir dos exemplos extraídos das duas obras aqui em questão, foi possível observar o diálogo entre elas pelo recorte temático e sua relação com o signo e a ideia metaforizada de tambor que ambas apresentam no título de suas obras. Obviamente que procurei respeitar os distintos gêneros literários elencados pelas autoras, bem como seus contextos históricos, políticos e socioculturais dos quais fazem parte, de onde suas obras tomam "fôlego" de criação e tornam-se férteis representações da Literatura Negra na América Latina ou "literatura de tambores".

Mas por que o tambor como representativo dessas Literaturas? Por que, considerando a discussão temática e a presença do vocábulo "tambor" no título de uma obra brasileira (*Você me deixe, viu? Eu vou bater o meu tambor*) e outra obra equatoriana (*Bajo la piel de los tambores*), assim como em outros textos de outras escritoras de literatura negra latino-americana, seria difícil negar a força do simbolismo negro ou afro do tambor em si.

Na história da presença negra nas Américas, o tambor faz parte da maioria das celebrações dos africanos e afrodescendentes. No Brasil, por exemplo, encontramos descrições do uso frequente de tambores pelos

africanos e seus descendentes desde os calundus da época colonial (cf. SOUZA, 1987) até os candomblés e outras manifestações "profanas" e "sagradas" dos séculos XIX, XX e XXI (cf. PARÉS, 2007; SANTOS, 1997). Uma trajetória histórica se desenvolveu de forma semelhante em várias outras partes das Américas e esses processos têm feito com que o negro seja fortemente associado ao tambor.

Porém, não é só o negro diasporizado que leva esta associação ao tambor. Vê-se uma conjuntura similar com os africanos. O etnomusicólogo John Chernoff, a partir de sua experiência em Gana, relata a estigmatização da associação do tambor com os africanos:

> Se você perguntar às pessoas como é a música africana, a maioria dirá com pouca hesitação e muita segurança que música africana toda é tocar o tambor: os africanos são famosos por tocarem os tambores. [...] Qualquer pessoa com um conhecimento razoável sobre o fazer musical na África imediatamente reagirá contra tal ideia ingênua por citar um grande número de instrumentos musicais: xilofones, flautas, arpas, trombas, sinos. Ainda em relação aos tambores, talvez se explique que quase toda tribo [sic], e às vezes até certos grupos dentro de uma só tribo, tem tipos próprios de tambores diferentes, percutidos de uma maneira singular, ou talvez se diga que há algumas tribos que não têm nenhum tipo de tambor. No entanto, a concepção popular persiste, e talvez seja compreensível que depois de alguns meses em Gana como aluno de música eu me surpreendi em ouvir um velho alegremente saudar a chegada de alguns tocadores de tambor por dizer, "Ah, a música"! A maioria das pessoas ocidentais não consegue ver nada particularmente musical num grupo de tambores, e suas opiniões, portanto, parecem só demonstrar seus preconceitos etnocêntricos (CHERNOFF, 1979, p. 27).

Vale perguntar se, de fato, os tambores que se encontram arraigados nas culturas negras não seriam uma evidência de que os tambores vieram ao "Novo Mundo" de África, em meio ao processo forçado de diáspora? Com tantos cruzamentos e trânsitos culturais, é possível falar de um tambor essencialmente africano? Segundo (LÜHNING E VERGER, 2013) os tambores não vieram prontos da África, nem poderiam ter sido trazidos nas condições extremas do tráfico das pessoas escravizadas. Mas os tambores foram trazidos como ideia na cabeça destas pessoas, como expressão da memória viva e da identidade de diferentes grupos étnicos subplantados para as Américas.

Pode-se dizer, portanto, que, embora os próprios tambores não sejam artefatos históricos, estes servem como manifestações físicas de uma memória coletiva da África e de um passado pré-colonial. Será que esta memória viva era um dos motivos da recusa sistemática em toda a América do tambor ao longo da história? Isto é, será que não era apenas o "som" do tambor que incomodava, mas também o que estes representavam para os africanos e seus descendentes?

No século XIX, quando o tambor indicava alguma reunião ou comunhão, ele também representava, para os donos de escravos, um sinal nítido de rebelião, revolta e resistência. Muito provavelmente por isso e outros é que o tambor sempre incomodou; foi sob sua pele que vozes foram abafadas e o que está sob essa mesma pele refletirá no "som" que dele será emitido. É a voz abafada, silenciada, por exemplo, que Luz Argentina deseja revelar ao mostrar o que está *sob* a pele dos tambores. Por sua vez, Cidinha da Silva, nessa mesma cadência de toques, pede "licença" para bater seu tambor. Tanto o "tambor" de Luz Argentina como o de Cidinha da Silva nos dá vestígios dos "novos ritmos" que conformam as diferentes representatividades identitárias, em constante trânsito nas escritas literárias dessa América Afro-Latina. Assim, não me parece difícil sugerir que os tambores e os sons que deles se extraem podem nos servir como a representação de vozes subjetivas dos sujeitos da diáspora negra nas "Américas".

Ao tratarmos da situação que envolve os discursos que negam uma literatura afro-latina, a configuração em que se encontrava o silenciamento do "tambores" no século XIX nos serve como exemplo, de maneira expressiva, não tanto no que concerne às leis proibitivas, mas principalmente na "sutileza" da invisibilização das diversas produções culturais etc. dos sujeitos da diáspora. Por isso, o tambor serve como metáfora (talvez até metonímia) poderosa para representar as vozes literárias de homens e mulheres negras que são submetidas a esse silenciamento. As diferentes representações físicas que hoje temos do tambor nos países que compõem a América Latina têm a influência de diferentes grupos étnico-culturais em trânsito com os africanos dentro da América Latina. Dessa maneira, os tambores da América Latina, como um possível arquétipo da transculturação, preservam a diversidade face às "convergências" culturais.

Por conseguinte, é possível teorizar os tambores da América Latina através dos termos "rastro" e "resíduo", de Glissant (2005). Assim, como representação das vozes múltiplas da diáspora, o tambor torna-se "rastro",

porque carrega uma memória de um passado e de uma ancestralidade; e resíduo, porque, em meio aos contatos culturais, encontramos vestígios dessa memória. Para compreender a ideia de "tambores" como exemplo dessas vozes múltiplas, poderíamos pensar junto com Glissant (2005) sobre a composição crioula da linguagem:

> [Os africanos criaram] algo imprevisível a partir dos pensamento dos rastro/ resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é reconstituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastro / resíduos de ritmos africanos (GLISSANT, 2005, p. 20).

Em grande parte das músicas na América Latina, aparentemente distintas, há pontos de encontros residuais significativos em que são os tambores que os conectam.[127] Isso porque o tambor é produzido e composto por diversos tipos de "materiais" e de diferentes maneiras, mas são todos tambores. Desse modo, podemos pensar em "tambores textuais" que refletem modos de pensar, que possibilitam criar compondo (no sentido de reunir partes), reunindo elementos e vozes de representatividades que, por vezes, incomodam e desestabilizam o pensar de uma literatura latino-americana como sistema constituído a partir de exclusões.

Referências:

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 2.ed. Minas Gerais: Editora da UFMG, 2013.

CHIRIBOGA, Argentina Luz. *Bajo la piel de los tambores.* Quito: Editorial casa de la cultura ecuatoriana, 1991.

CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility:* Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005

LÜHNING, Angela; VERGER, Pierre. The Voyage of the Drums: From Africa to the Americas. *ART*, v. 24, 2013. Disponível em <http://www.revista-art.com/the-voyage-of-the-drums-from-africa-to-the-americas> acessado em 4/2/15.

[127] Pode-se ver, entre outros exemplos, o uso de certos tipos de tambores semelhantes na *bomba* do Puerto Rico, *rumba* de Cuba, samba brasileiro, *junkanoo* na América Central (entre o povo garifuna) etc.

PARÉS, Luis Nicolau. A formação do candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007

SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: Batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs.). *Ritmos em trânsito*: Sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial / Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997. p. 17-38.

SILVA, Cidinha da. *Você me deixa, viu? Vou bater meu tambor!.* Belo Horizonte: Mazza Edição, 2008.

SOUZA, Laura de Mello e. O diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

O LUGAR DE ENUNCIAÇÃO DE RESISTÊNCIA AFROURUGUAIA EM *PREGÓN DE MARIMORENA*, DE VIRGINIA BRINDIS DE SALAS

Juliana de Andrade Marreiros [128]
Alcione Correa Alves [129]

Em princípio, a obra e sua mensagem. Ao fim de um ano de estudos para cumprimento de produção acadêmica em sede de Iniciação Científica Voluntária, sob orientação do professor Alcione Correa Alves, resta-nos a soberania da obra cuja autora, Virginia Brindis de Salas, sagrou seu nome entre os grandes na lista de escritores afrouruguaios do século XX engajados em uma tradição literária, sobretudo na poesia, que "afirma muchos valores positivos de la comunidad negra" e que "apoya los sentimientos de ensayistas e activistas sociales em su búsqueda de liberdad e dignidad a traves de la afirmación de una identidad negra." (LEWIS, 2011, pág. 70).

Dessa obra, Pregón de Marimorena, extraem-se valores de resistência que não deixam de tangenciar a construção do eu que se enuncia na voz poética e que, tão bem engenhados pela poeta, figuram o lugar da negritude uruguaia. O poemário, introduzido por "*A la ribera americana*" seguido de "*Es verdade, sí señor*" abre o caminho para a articulação da identidade étnica com a identidade nacional, uma vez que ao sujeito negro é relegado o espaço da exclusão e da subserviência nas narrativas da história oficial e da própria produção cultural uruguaia, restando-lhe o apagamento do que naquele país se considera nacional (BURGUEÑO, 2007).

[128] Graduanda em Letras – Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Piauí, Teresina-Piaui. julianamarreiros@hotmail.com

[129] Doutor em Letras, Professor adjunto da Coordenação de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Piauí, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Núcleo de Pesquisa em Africanidades e Afrodescendência – Ifaradá.

Ao versar em tom pessoal a convivência com as águas da "ribera americana", metáfora para o Rio Prata, o eu poético[130] se insere na experiência histórica americana:

> Cuantos anos vieron mojar mis pies
> las aguas salitrosas
> que bordan lar ribera americana
>
> La carne de mi cuerpo
> bañada en agua hermana
> bautismo de este río
> que como mar se ensancha
> para buscar en la ribera
> de America, su senda ancha.

Como parte dessa experiência e conhecedor das opressões às quais sua gente é submetida, esse eu poético lança um chamamento político aos povos oprimidos da América para uma mudança de comportamento, em busca de direitos, igualdade e liberdade para além de questões raciais.

> Vamos por la ribera
> de esta América indígena y mulata
> em pos de la vereda
> que todo lo mata.
> (...)
> Qué el pecho inflame
> la paz redentora
> y diga a todos: id ahora;
> que nuestra sangre se derrame
> sin demora
> (...)
> Quiero posar mi pie moreno
> en la ribera de los ares
> de America infinita
> y verla que del suelo

[130] Segundo Martin Lewis, o eu poético na literatura afrouruguaia opera dentro de uma dupla faceta da construção da identidade, apresentada por Bhabha: a filosófica, de autorreflexão no espelho, e a antropológica, que se auto referencia na existência do Outro, trazendo-lhe questões fundamentais: quem sou eu e como sou percebido pela cultura majoritária? Nesse sentido, "existe una identificación fuerte a partir del 'Yo' con la experiência que se trata. El sujeto negro en lugar de ser un mero objeto del discurso poético es una parte integral de la expressión de sentimientos desde dentro" (LEWIS, 2011, pág. 71).

se levanta
en sus talleres,
sus fábricas,
sus minas
y de un formidable pulmón
de voces femininas,
que aprieta el fuelle
con manos masculinas,
oír la canción
en los camiños y en los muelles,
plena de redención!

Esse mesmo espirito contestador, crítico, em defesa de uma multidão oprimida, pleno de um realismo de que Virginia não poupa seus versos, próprio de uma poeta cujas influências maiores são o costume e a forma "captados en la vida del pueblo, en lo médio en que se desarollan las penúrias de sus hermanos de abajo", como descreveu Julio Guadalupe em seu prólogo à primeira edição de Pregón (ORONOZ, 2013), também se verifica em "És verdade, sí señor":

Hoy los hombres trabajando
se asemejan a gladiadores
pues se lo pasan luchando
con patronos y mediadores.
(...)
Que vaya y coma pescado
cuando la carne le falta;
sea el gula bien loado
mientras el hambre assalta
(...)
Hay quién vive para comer
y quién come para vivir;
quién ve para crer
y quién lucha para sufrir.

Como assinalou Cristina Burgueño, "las imagenes de la poesia de *Pregón de Marimorena* insisten em mostrar a un continente latinoamericano sin ostracismos ni omisiones debidas al origen etnico y en el cualla lucha de los trabajadores contra la explotación tiene un valor fundamental" (BURGUEÑO, 2007, pág. 285).

Entretanto, apesar do chamado a uma América unificada sem distinção de raças, a questão da identidade negra não se afasta da poética de Virginia. Pelo contrário. Afinal de contas, como sublinha Burgueño,

> Esta propuesta de unidad racial y de clase trabajadora entre los americanos que muestra la influencia de la ideologia marxista, se produjo, paradójicamente, en una epoca en que los obreros europeos, que habian llegado en grandes cantidades a Latinoamerica, eran preferidos a los negros y mejor pagos que ellos. (BURGUEÑO, 2007, pág. 286)

Nesse sentido, note-se o quarteto seguido do dístico (que se repete como refrão) com que o poema "*És verdade, sí señor*" é iniciado e finalizado:

¿Qué yo soné em los caminos
como Antonio y Federico
y Nicolás del Caribe
y Pales de Puerto Rico?

És verdade, si señor
si señor, és verdad

No mesmo poema em que a poeta denuncia a opressão sofrida por los de abajo, destaca-se esse outro aspecto relevante: o eu poético se insere como parte de um sonho coletivo, sustentado por uma rede de outros "sonhadores", Antonio, Federico, Nicolás e Pales. Para além de sonhadores, são intelectuais de movimentos de luta contra as desigualdades instituídas, com grande influência em toda a obra contestadora de Virginia. Aqui, Virginia lança mão de sua experiência pessoal através da voz poética, colocando-se também como protagonista no centro das construções políticas e culturais de seu tempo. A repetição do refrão "És verdade, sí senõr, sí señor, és verdade" denota a firmeza de seu posicionamento político e literário, reafirmando-nos seu irrevogável desejo de mudança ao longo de todo o poema.

Esse recurso recorrente na obra de Virginia, qual seja, a introdução de sua voz através de um eu poético produtor de discurso, premissa de que parte a definição da poesia afrouruguaia (LEWIS, 2011), encontra motivação no próprio movimento literário que se sedimentava no momento histórico da produção de Pregón de Marimorena. Julio Guadalupe, em seu prólogo, contempla a produção literária de Virginia Brindis de Salas com marco no momento de um impulso literário genuíno na América que contava com a

dedicação de muitos intelectuais do continente na observância daquilo que ele denominou de "um viejo y siempre renovado problema intercontinental: o negro" (ORONOZ, 2013, pág. 56).

Marvin Lewis revela ainda, quando de seu estudo sobre a resistência e a identidade na poesia afrouruguaia, que "escribir contra la corriente, oponiéndose a las concepciones dominantes, há sido la aproximación que adoptaron los escritores creadores negros desde las primeras apariciones de los periódicos negros como *La Conservación* hasta las publicaciones actuales" (LEWIS, 2011, pág. 70)

Cristina Burgueño também endossa o impacto deste movimento literário na obra de Virginia:

> (...) la tematica planteada en el poemario integra a la colectividad afro al ideal politico de unidad Latinoamericana, ya que en los textos de Virginia Brindis de Salas hay, ademas de una articulación de la identidad etnica con la identidade nacional, una perspectiva politica internacionalista en torno a la hicha de los oprimidos y a la identidade negra. Este internacionalismo se vincula y es parte de una actitud de los pensadores y artistas negros de America del Norte y del Sur, que tambien fue asumida por los dirigentes intelectuales de la colectividad afro-uruguaya de su epoca (BURGUEÑO, 2007, pág.283-284).

Com efeito, Pregón de Marimorena se trata de obra cuja autora foi celebrada e reconhecida pela comunidade afrouruguaia e, mais além, entre os intelectuais e escritores afroamericanos de sua época, como líder intelectual e figura estelar do Círculo de Intelectuales, Artistas, Periodistas (CIAPEN) (LEWIS, 2011). Publicou também na revista de intelectuais negros *Nuestra Raza* e teve grande circulação nesse grupo. Isso coaduna em via dupla com a perspectiva spivakiana adotada como hipótese geral pela presente investigação: de um lado, Virginia, mulher trabalhadora negra uruguaia, portanto subalterna (no sentido spivakiano), se enuncia em um espaço criado no seio intelectual de que fez parte. De outro, Virginia ela mesma intelectual, tem em suas mãos o poder para abrir espaço e ensejar condições à criação de lugares de enunciação de sujeitos subalternos.

No poema "La hora de la tierra en que tu duermes", Virginia assume, por meio do eu poético, o lugar da intelectualidade e, desse lugar, desafia em tom provocador os demais escritores uruguaios a produzir Literatura politicamente engajada.

La hora ciega a los otros
que viven del outro lado.
Amigo, quítate la venda
que a ti te ciega en este,
quítate la venda.

Es hora de dejar libres
pasiones y ócios mentales.
Amigo bulle mi sangre
Mientras la tuya se estanca;
quítate la venda, quítate

La hora sangro la tierra,
Fortalece una simiente;
¿qué cosecharán tus manos,
tu dos manos bien inertes?

Esse lugar de intelectualidade, frise-se, é possível ser assumido na obra de Virginia, bem como em toda a poesia afrouruguaia, pelo recurso poético em que o "eu" demarca um discurso identitário. Tal discurso, todavia, não se demonstra nesse poema exatamente pelo uso de verbos e marcadores de primeira pessoa, mas encontra-se implícito nos comandos, que evidenciam uma poeta inquieta e indignada que vislumbra no fazer poético um instrumento para a transformação social.

Há ainda que se enfatizar o caráter absolutamente realista que reveste a obra de Virginia, desde o discurso de cunho político, desprovido de utopias, até a ausência de metáforas ou imagens elaboradas, que prioriza contemplar lugares reais de existência e convivência de sujeitos oprimidos. Aí também repousa a construção identitária negra em sua poética, uma vez que desde esse lugar denuncia a situação de marginalização das comunidades afrouruguaias e, para além disso, ao se apropriar de suas tradições folclóricas e de sua cultura oral, reproduz em seus poemas construções rítmicas que reivindicam em sua raiz o protagonismo da negritude de seu país e se libera do discurso dominante de exclusão dos sujeitos negros (ORONOZ, 2013)

Pregón de Marimorena é obra dividida em quatro partes, duas das quais materializam, seja pela força simbólica do que representam, seja pelo ritmo e musicalidade que as estruturam, algumas das principais manifestações culturais afrouruguaias: os tangos e os *pregones*. Nesse cerne, Virginia afirma, como já assinalado por Lewis, a construção do eu poético na dimensão

antropológica de que trata Bhabha, que através do lugar de fala que enuncia desde a exclusão, tendo sido apagado da identidade nacional, expõe um eu que resiste por meio daquilo que lhe constitui identidade em relação ao outro (LEWIS, 2011), que, por sua vez, nega, desconstrói e/ou a incorpora como se sua fosse, como forma de apagamento de quem lhe é legítimo.

Como ressalta Caroll Mills Young em seu estudo sobre a obra de Virginia enquanto discurso da minoria afrouruguaia,

> Al igual que muchos escritores uruguayos negros, Virginia Brindis de Salas ganó una identidade a partir de sus raíces africanas, como es evidente, en el uso del tango como una forma poética. El poema evoca ritmicamente la danza creada por los esclavos africanos. (ORONOZ, 2013, pág. 42).

Assim, assinalando mais uma vez o lugar de Virginia na tradição poética afrouruguaia de evocação da identidade negra, nos ilustra "*Tango número dos*"

Tambor
que gime en le piano
y es canto
en le bandoneón.

(Danza
que bailaron los esclavos,
parche y ritmo
en su elemental rueda de gallo)
Yimbamba – yimbamba
Yimbamba – yimbambé;
Son de tus caderas
Y tus pies

Ahéééé
canta el chico
ahóóó
canta el piano.

Ressalte-se aqui e por fim um traço distintivo na obra de Virginia, *Pregón de Marimorena*, que lhe confere autenticidade criativa e relevância para a poesia afrouruguaia: a captura poética dos *pregones* - os gritos dos vendedores ambulantes negros que constituem umas das formas artísticas orais mais antigas no Uruguai, cuja origem remonta ao período colonial daquele país.

Assim relata Rúben Carámbula, importante estudioso e músico uruguaio com particular interesse no folclore e em aspectos culturais e da vida dos povos do Rio da Prata, tendo vasta e importante obra que versa sobre a cultura negra entre esses povos:

> Los negros e – y especialmente las negras – fueron hábiles em la fabricación de dulces y conservas. Empanadas, pasteles, aliño de aceitunas, preparación de alfajres, tortas, mazamorra, contaron con el afán de los esclavos. También la velería, como acontecia en la de Francisco A. Maciel. Y luego cuando todo estaba pronto e acondicionado, salían a vender la mercancia. Y – para vender – lanzaban al aire sus PREGONES (CARÁMBULA, 1968, pág. 13).

A captura dos *pregones* por Virginia representa, em primeira instância, uma quebra com o discurso hegemônico no plano da voz poética, haja vista o emprego de forma oral exclusiva dos negros escravizados do Uruguai colonial. Em segundo plano, representa, como destaca Caroll Young, uma ponte entre o passado e o presente da história afrouruguaia, de modo a denotar a escravização negra de outrora e suas remanescências hodiernas. É através do discurso poético de *pregón* que Marimorena incorpora à sua subjetividade a herança escravocrata, dele fazendo uso como forma de sobrevivência, como se vê em *Pregón número dos:*

A las seis de la mañana
por las calles de la ciudad
gira uma voz por el aire;
pregón e Marimorena.

¿Qué noticias, qué noticias
del mundo trae la prensa?

A las cinco de la tarde;
pregón de Marimorena
como campana sonora
de los barrios populares;
pregón de Marimorena!
¿Quién te dio morena vieja
esa hermosa gritería
que sale de tus pulmones
agitando noche y día
del mundo las sensaciones?

A repetição do verso "pregón de Marimorena", ora afirmativo, ora exclamativo (como grito que anuncia), traz para a leitura um tom de exaustão típico de uma rotina cansativa, porém inarredável, fazendo-nos conhecer a personagem em seus passos cotidianos. Aqui Virginia subverte a lógica da exploração e, embora descreva de forma trágica o calvário diário de Marimorena ao longo de todo o poema, transforma seu pregón de cada dia em canto de resistência negra em uma nação que suplanta a existência de sua população afrodescendente daquilo que define como sua identidade. Como nas palavras de Burgueño,

> El gemido de los esclavos se transmuta en canto en la cultura popular del Rio de la Plata, de esta manera Virginia Brindis de Salas delimita y reclama el reconocimiento de lo afro en esa cultura y articula su protesta social con una perspectiva etnica que parte del discurso de la minoria afro, pues como lo señala Josaphat Kubayanda em su trabajo sobre el discurso afro-latinoamericano, este afirma y reclama sus raíces allí donde la cultura dominante busca borrar a los grupos marginales (BURGUEÑO, 2007, pág. 282).

Outro ponto que merece particular exame são as seleções que caracterizam a personagem central dos *pregones*. São escolhas que refletem em como, mais uma vez, a poeta lança mão do eu poético como produtor de discurso demarcador de identidade, desde sua enunciação até o que constitui identitariamente a sujeita que protagoniza seus poemas. Se a marcação da identidade segundo a vida dupla de Bhabha (LEWIS, 2011) constitui um traço da poesia afrouruguaia, como já asseverou Marvin Lewis, Virginia é exemplo cabal de uma literatura afro que se reivindica em um marco de resistência e de reconfiguração da cultura nacional de seu país. Nesse sentido e em uma perspectiva spivakiana, tem-se nos *pregones* a enunciação, transmitida pela figura de Marimorena, de uma poeta mulher negra consciente de sua identidade, que se enuncia a partir do reconhecimento de si em uma América do Sul oprimida e que oprimia sua gente de cor. Nesse sentido, aduz Caroll Young que

> Como poeta, escribe desde la perspectiva de uma mujer negra em uma sociedade racista. Como persona y como poeta, ella sufrió las consecuencias de su militância y su candor. Su audácia en la descripción de las condiciones negativas de los afrouruguayos, a menudo alejados de ella, se contrapone con la posición de tros escritores negros que querían

> impressionar a los demás con la genio intelectual de la comunidade negra uruguaya (ORONOZ, 2013, pág. 47).

Assim sendo, nada mais acertado do que eleger uma mulher negra e pobre para o grande título de *pregonera* em sua obra. Esse aspecto identitário da construção poética de Virginia encontra ainda fundamento no fato histórico de que, segundo Carámbula, o grito *pregonero* na Montevideo colonial era em maior quantidade feminino. Isso nos conduz a refletir a marginalização histórica a que vem passando a mulher negra uruguaia, esta que massivamente ocupava as ruas coloniais a *pregonar*, vendendo mercadorias para seus senhores, e esta (Marimorena) que hoje espalha seus *pregones* pelas ruas vendendo o produto intelectual daqueles que lhe negam a existência.

Aqui se nota mais uma escolha feliz de Virginia: Marimorena vende jornais e não produto de sua própria lavra. Se antes a mulher negra produzia mas não colhia os frutos de sua produção, agora deve sua sobrevivência ao produto da lavra de outrem, que lhe explora o trabalho duro e sequer lhe reconhece a existência, configurando-se, assim, o mesmo ciclo de subserviência. Tal se observa em *Pregón numero uno:*

Cuánto te deben
Marimorena,
esos que escriben
y que tú pagas
con tus vintenes,
com tus pregones,
por la mañana
y por la tarde
miles de veces;
en tu cambio tú
pagas com creces;
su periodismo,
su propaganda politiqueira
todas sus lacras, su egoísmo,
sus fementidas torpes carreras

Marimorena
todos los días vende los diários;
tiene una pena
Marimorena
y es su sudário.

Porém, Marimorena, sujeita ativa de seus *pregones*, ainda que invisível a quem lhe explora, é também peça fundamental que sustenta a engrenagem:

> Cuando um señor de la prensa
> passe a tua lado e te oiga
> que no se escape de ésta
> y tus pregones desoiga:
> para cuando tú no puedas
> gritar el diário que escribe
> pues si el pan te quedas
> y a ti nadie te suscribe
> (...)
>
> ¿Qué harían tantos obreiros
> si su labor no vendieras?
> ¿Qué harían con el tiraje
> sin tu pregón solidário?
> Admistradores y empleados
> y otros cómodos sentados?
> Por dos vintenes um diário,
> Marimorena,
> camino de su sudário.

Adotando como protagonista uma pregonera que figura na base de sustentação de uma cadeia produtiva injusta, Virginia abre o espaço para a enunciação de uma mulher subalterna (porém indispensável ao funcionamento desta cadeia), na medida em que transforma sua oralidade em discurso poético que denuncia sua condição de subalternização e que, para além, reclama seu lugar de existência calcado em sua identidade afrouruguaia através de seu canto de sobrevivência em uma sociedade que lhe invisibiliza:

> Y Mari Marimorena
> qué Mari con su pregón;
> ¡qué antena!
> Y Mari Marimorena
> Qué Mari predisposición;
> ¡franca y plena!
>
> Y Mari Marimorena
> Qué Mari mezcla de sol,
> ¡y luna lenna!
> Y Mari Marimorena

qué Mari de triste voz
ay qué pena!
Y Mari Marimonea
qué Mari que no logró
aún su cena!

A musicalidade perceptível quando da leitura rápida e ritmada do pregón de número três, por exemplo, através das rimas e construção de estrofes com uso de anáforas, aliterações e assonâncias, nos conduz ao canto pregonero de que Virginia lança mão como forma original e singular de ecoar a enunciação de Marimorena e de todos os trabalhadores que de sua condição subalterna comungam.

Arriba
las linotipos,
abajo
las rotativas;
pos allá, por tro aldo,
hacia el ascensor
un hombre cargado;
um peón, um peón;
el cargueiro
es un obrero
de la expedición.

Correr que corre
por el tren
a la estación
un peón, outro peón y outro peón
de la expedición,
corre que corre
a la estación.
(...)
A las seis de la mañana
ruge el la calle um pregón;
¡ah, pregón
Que pregón!
Cuando la gente va al trabajo;
es uma canción
que siempre oye el de abajo
camino de su jornada;
y es un atajo

para el hundimiento
de su sentimento
para el hundimiento
de su pensamento;
es um atajo
cuando la gente marcha al trabajo.

A leitura destes versos, especificamente, não só por meio de seu conteúdo, mas, sobretudo, de seus sons, cria a perfeita imagem do cotidiano apressado dos lugares suburbanos ocupados pela massa trabalhadora, de onde emergem os cantos pregoneros da negritude uruguaia. Marimorena, pregonera, escolhida sua protagonista, se enuncia por seu anúncio de jornais e, com isso, Virginia lhe dá o lugar de existência em sua poética a partir do resgate da oralidade negra colonial e, consequentemente, da demarcação e reivindicação da identidade negra como forma de protesto e insurgência a uma cultura hegemônica que apaga a população negra de sua composição.

Ser *pregonera* é a condição máxima que constitui a identidade de Marimorena. Ser *pregonera* lhe identifica, lhe historiciza, lhe dá subjetividade e voz ativa frente às opressões que lhe atingem. Ser *pregonera* é ser protagonista do que, em vez de subalternizar, emerge como canto de resistência. Ser *pregonera* é ser sujeita da própria história. Em Virginia, Spivak tem sua premissa concretizada e Marimorena, sua condição de sujeita reconhecida, enfatizada e louvada.

Referências Bibliográficas

BURGUEÑO, María Cristina. *Virginia Brindis de Salas – La voz de um 'Yo' afro*. Marshall Digital Scholar. West Virginia, v. 1.1, p 281-289, 2007.

CARÁMBULA, Rubén. *Pregones del Montevideo colonial*. Montevideo. Editores Mosca Hnos. S. A., 1968.

LEWIS, Marvin A. *Cultura y Literatura Afro-Uruguaya.* Montevideo – Perspectivas Post-Coloniales. Montevideo. Edita Casa de La Cultura Afrouruguaya, 2011

OROÑOZ, Isabel. *Rompiendo silencios*. 1ª Ed. Montevideo. Editorial Cabildo, 2013

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

EL CRIOLLISMO EN EL CUENTO *LA GALLINA DEGOLLADA,* DE HORÁCIO QUIROGA

Karolyne de Moura Silva
Margareth Torres de Alencar Costa

Introducción

A lo largo del siglo XIX hasta principio del siglo XX se desarrolla en Latinoamérica un movimiento artístico literario que surge a partir del sentimiento de conquista por una literatura verdaderamente nacional en donde se reflejara lo autóctono y se retratara el hombre y su identidad con su propia psicología, lenguaje y problemática social: el *criollismo*.

El *criollismo* se caracteriza por el realismo en la descripción de la vida de los gauchos, indios y negros. Influido por la reciente independencia de las naciones de América bajo el dominio español, el escritor *criollista* busca incorporar lo campesino y lo regional, para buscar la diferenciación de la identidad.

En este trabajo el objetivo general es verificar los rasgos criollistas existentes en el cuento *La gallina degollada*, de Horacio Quiroga, en que el autor afianza el criollismo o regionalismo y donde posee la misma temática que se queda en el horror, tragedia y muerte de los personajes principales, que acaban por involucrar el estilo del mismo.

En este sentido fueron encontrados diversos trabajos que analizan la obra quiroguiana, uno de ellos es una tesis presentada en la Universidad Estatal de Londrina, en 2015, titulada "*Horacio Quiroga: luto e melancolía para uma sintaxe da morte*", de Gustavo Javier Figliolo, en el que se estudia la melancolía como una psicopatología en los personajes de la narrativa de Quiroga, que según Freud lleva las personas a la muerte, casi siempre por el suicidio. Dando énfasis a la secuencia de los fatos ocurrentes en los cuentos analizados que Gustavo llama de sintaxis de la muerte.

Otro estudio expone los problemas sociales ocasionados por la explotación humana en el territorio de Misiones existentes en los cuentos de Quiroga, y en algunos tópicos se vale de los términos *criollo* y *criollismo* como base para la comprensión de la situación hispanoamericana en los periodos ante y post independencia, este trabajo se llama *(Des)construção do imaginário de fronteira em contos de Horacio Quiroga*, y es de Scheila Stahl, disertación defendida en la Universidad Estatal del Oeste del Paraná, en 2015.

Hay también una tesis defendida en la Universidad Federal de Santa María, en 2015, titulada *Horacio Quiroga e Buenos Aires: o diálogo com a metrópole pelas páginas das novelas de folhetim,* de Amalia Cardona Leites, que hace una análisis de seis novelas folletinescas de Quiroga con el sentido de presentar como el contexto histórico y social de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX influencia en la producción del autor en estos textos identificados como "literatura comercial" o "de massa".

Con todo esto y a partir de los estudios aquí mencionados podemos verificar que ninguno de ellos, pese a rodear la vida criolla en los espacios de la narrativa quiroguiana, aborda con profundidad la temática del criollismo en las obras de esto autor que fue considerado el precursor del criollismo en el Uruguay. Por lo tanto, este trabajo pretende contribuir en esto contexto para realizaciones de futuros estudios partiendo del concepto del criollismo de una forma general para el análisis de los trazos de este movimiento en cuentos quiroguianos, trayendo también un abordaje sobre la recepción crítica de la obra de Horacio Quiroga en el siglo XXI.

Son muchas las temáticas abordadas por Quiroga en su cuentística, direccionadas principalmente a los problemas sociales existentes en el inicio del siglo XX, y que persisten hasta hoy, pues debido a influencias decadentistas provenidas de la Francia eran comunes sentimientos mórbidos principalmente en las artes. Entre estas temática tenemos la lucha del ser humano en contra la muerte y la inflexibilidad del destino, las fronteras de sitio y sentimientos como la dolor y la alegría, el conflicto entre el ser humano y la naturaleza, la tríade amor, locura y muerte y la angustia y dolor humana que representa el hombre hispanoamericano del siglo pasado y que están presentes en los cuentos aquí analizados.

Nociones Teóricas Sobre El Criollismo

El vocablo *criollo* desde su primitivo significado expresa desacuerdo y discriminación: una nueva condición cultural que reconoce a un conglomerado humano que asociado con su atmosfera geográfica desarrolla unas particularidades exclusivas. Desde el siglo XVI, se emplea en América para determinar al español natural de esta región. Hasta los fines del siglo XVIII, tiene una carga expresiva prejuiciada, ya que el residente del Nuevo Mundo es excluido por su pareja y destacado como un ser subordinado al fijarle las leyes excluyentes de una relación económica opresora. En el seno de esta diferencia, se generan los componentes diferenciadores y fundamentales de cada territorio hispanoamericano que alcanzarán su manifestación máxima, gracias al suceso de la independencia.

Para tratarnos sobre el término *criollismo* se hace un vistazo sobre su plurivalencia lingüística, bien como la transformación de los conceptos que venían siendo reelaborados al longo de los años dejando trasparecer una desestabilidad significativa del vocablo. Será mostrado las diferentes formas de estudio abordadas sobre la temática *criollista* por los teóricos y se hará un acercamiento de cómo este se manifiesta en el Uruguay.

Según el *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana* (1954, p. 943-944) el término *criollo* es una transformación de la palabra *crioulo* que equivale al verbo criar y es empleado para referirse "al esclavo que nace en casa del señor", "al negro nacido en las colonias" y "al blanco nascido en las colonias". Se aplica, previamente, en el Brasil designando a los hijo de los negros, entonces, la utilización se extiende rápidamente a la América española, y pronto al francés *créole.*

La opinión de Oelker (1983) coincide con la anterior, él afirma que el vocablo es empleado a partir del siglo XVI para denominar a los vástagos de africanos y a los europeos (portugueses, españoles y franceses), preferencialmente, oriundos de América. Señala la raíz africana del término, cuya la finalidad es de indicar la nueva circunstancia cultural alcanzada, distinto de la africana o europea y no para diferenciar algún antecedente racial o de naturaleza social, pero nuestro trabajo no se profundizara en esta cuestión, colocamos aquí solamente para establecer unos de los sentidos de la palabra.

Sobre el significado primitivo de *criollo* el Inca Garcilaso de La Vega nos aclara en *Los Comentarios reales de los Incas* (1943):

> A los hijos de español y de española nacidos allá dicen criollo o criolla, por decir que son nacidos en Indias. Es nombre que lo inventaron los negros, y así lo muestra la obra. Quiere decir entre ellos negros nascido en Indias; invéntaronio para diferenciar los que van de acá, nascidos en Guinea, de los que nacen allá, porque se tienen por más honrados y de más calidad, por haber nascido en la patria, que no sus hijos, porque nascieron en la ajena, y los padres se ofenden si les llaman criollos. Los españoles, por la semejanza, han introducido este nombre en su lenguaje para nombrar los nascidos allá. (GARCILASO, 1943, p. 278-279 apud LATCHAN, 1956, p. 8).

En esta cita el Inca Garcilaso profundiza la cuestión del término *criollo* está ligado a personas descendentes de un cierto continente nascida en otro, trayendo el ejemplo de africanos nascidos en India (Asia) que fueron llamados de criollos para diferenciar de los africanos nascidos en Guinea (África).

Generalmente, los diccionarios, libros y vocabularios definen *criollo como* el hijo de españoles nascido en América. José Juan Arrom, crítico y filólogo moderno buscó traer el significado prístino del término. Arrom (1953) citado por Latchan (1956, p. 8) apoya "que no era la pigmentación de la piel ni la condición social lo que caracterizaba al criollo, sino haber nacido en el Nuevo Mundo, de ascendiente no indígenas, bien fueron europeos o africanos." En estudios del periodo colonial sobre las tendencias literarias hispanoamericanas se puede comprobar el dicho por el ilustre autor. Se percibe en el Nuevo Mundo que hube una gran mudanza de las costumbres españolas.

Los reyes de España deben a los *criollos* la ampliación de sus reinados a un Nuevo Mundo, pero es justo a los *Naturales* que les tengan atención en los Oficios. Hay muchas cuestiones de justicias, pero lo que ocurrió se direcciona a la entera conservación del país y es una sana razón de Estado. "Con diferentes ojos le mira el que nació en él. Más le ama el que derramo su sangre en la conquista".[131] Aquí se muestra a un *criollo* que no posee orgullo de su nacimiento y de su suelo, sin verse disminuido frente a un auditorio regio, en la España Imperial de los Austria.

Según Molina en su Compendio de Historia de Chile (1901):

> Los criollos, que forman allí el mayor número, son los descendentes de los europeos. El carácter de ellos, fuera de algunas pequeñas diferencias, provenientes del respectivo clima o del gobierno, es enteramente

131 VILLARROEL, 1656 apud ZALDUMBIDE, 1960, p. 51.

> semejante al de todos los demás criollos americanos, oriundos de cualquiera nación europea. (MOLINA, 1901, p. 321-322 apud LATCHAN, 1956, p. 10).

De acuerdo con Latchan (1956), la palabra *criollismo* fue utilizada por primera vez en un documento escrito por don José perfecto de Salas asesor del Virrey del Perú, que estaba destinado a don Antonio Guill y Gonzaga donde decía así haciendo referencia a don Mateo Teodoro, corregidor: "Honra del criollismo; pocas palabras; mucho juicio; gran caudal; muy hombre de bien".

Así el *criollismo* es un término ambiguo y por este motivo es estudiado por enfoques aparentemente sin ligaciones entre sí. Algunos como Joan Corominas, José Juan Arrom y Ricardo Latchan hacen un estudio a partir de la exégesis del origen del término elaborando teorías o parten para el estudio diacrónico del origen conceptual del término en el siglo XVI hasta el siglo XX en su última representación.

Otro interés de estudio que surge a partir de este término es el análisis sobre el periodo histórico conocido como *criollismo* colonial, sobre este período un artículo de la Biblioteca Nacional de Chile, de 2016, nombrado *Criollismo en Hispanoamérica* nos aclara sobre el vocablo:

> Durante el período colonial comenzó a acuñarse un término que refería a los hijos de españoles nascidos en tierras americanas. Dicho término, comenzó a cobrar relevancia durante la época de la emancipación, al ser utilizado por los insurrectos para diferenciarse de las tropas leales al rey. (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 2016, p. 1).

La mayoría de estos análisis acerca del *criollismo* colonial se detienen al estudio de determinados aspectos de una región en específico, pero todos están asociados al contexto de Hispanoamérica, como podemos mirar en la citación arriba: donde algunos destacan las condiciones diferenciadoras y prejuiciada imposta a los hijos de españoles nascidos en América, al nuevo conglomerado humano americano, analizando el estado de marginación política, social y económica de los criollos como hace el Inca Garcilaso de la Vega, otros como Arrom y Lavallé, reflexionan literaria y/o filosóficamente sobre cómo evoluciona la ideología *criolla* hasta el punto de la culminación del sentimiento de pertenecer y de nacionalismo en los fines del siglo XVIII.

En este contexto del *criollismo* como identificación nacional, el artículo titulado *El criollismo,* de 2016, encontrado en el sitio de la Biblioteca Nacional

de Chile nos aporta que "influido por el naturalismo, este movimiento literario buscó retratar la vida y costumbres del mundo popular, identificando así los rasgos distintivos de la identidad local".

En la obra *Historia da Literatura Hispano Americana* (1980) Jean Franco nos precisa el criollo como "los ciudadanos hispanoamericanos que habían nacido en América pero no tenían ascendencia española" (1980, p. 16). Sin embargo, para Bernard Lavallé (1993, p. 25) la esencia del criollo estaba más direccionado "a una adhesión a intereses locales, que al nacimiento en tierra americana", o sea el *existir* criollo era mucho más que un local de nacimiento era un sentimiento de *pertenecer* y poder firmar sus *raíces* ideológicas y culturales.

En el siglo XIX, el *criollismo* adquiere un nuevo significado: el americanismo, dando continuidad al proceso de evolución, es un sentimiento de nacionalidad que Eduardo Arroyo Álvarez (1990, p. 5) afirma que constituye "una modalidad despersonalizada en virtud de los numerosos ingredientes que intervienen en ella: venezolanos, colombianos, chilenos…" No obstante, el concepto de *criollismo* se sobresale en los finales del siglo XIX y obtiene su significado prístino en las primeras décadas del siglo XX, esto porque según Álvarez (1990, p. 9) se "finca en la vivencia dispersa, singularizada, de cada uno de estos ingredientes", búsqueda por la apreciación del espirito nacional mediante la integración del paisaje y del individuo, piezas primordiales, la asociación entre la tierra y el campesino.

Estas reflexiones e informaciones nos llevan a pensar que el *criollismo* se caracteriza por el realismo en la descripción de la vida de los gauchos, indios y negros. Influido por la reciente independencia de las naciones de América bajo el dominio español, el escritor *criollista* busca incorporar lo campesino y lo regional, para buscar la diferenciación de la identidad.

Investigar la razón en el recorrer del siglo XX el significado de *criollismo* se vincular con la naturaleza nacional de cada país, integra el análisis compleja de la unificación de múltiples elementos (políticos, intelectuales y culturales) que implican en el progreso del *criollismo* literario.

Sobre esta cuestión encontramos en el artículo de la Biblioteca Nacional de Chile, de 2016, de nombre *Criollismo en Hispanoamérica,* ya citado en este estudio:

> El criollismo literario fue un movimiento que nació con el propósito de retratar las costumbres populares, con los tipos y en el lenguaje del bajo

> pueblo, sobretodo del campesino. Motivó el desarrollo de la literatura regionalista, que reflejó la realidad política, humana, económica y social, de un espacio determinado y así creó una literatura original con base en los elementos naturales del continente. (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 2016b, p. 1).

Así pues, el tercer acercamiento semántico a la noción de criollismo se conecta con sus cargas conceptivas sobrepuestas al hecho literario. Razona en la comparación del vínculo criollista con las fases del Modernismo y con las tendencias literarias del siglo XIX.

El *criollismo* en contra el término *criollo* se define en algo bastante concreto, expresando una clase social, una categoría especifica en el escenario de los fines del siglo XVIII. Más adelante se transforma en una escuela literaria enfocando la realidad americana y así la palabra pierde su sentido original. Juan de Arona recordado por Arrom (1953), expresa que *criollo* "designa lo americano, pero de puro origen europeo".

Criollo, en su sentido metafórico, significa lo nacional, lo autóctono, lo proprio y distintivo de cada uno de nuestros países. Por esto también que la literatura criolla fue una literatura de carácter campesino o nativista, en gran parte del siglo XIX, en la que predomina el enfoque del ambiente y coloridos locales y el paisaje. Pues se creía que en el campo se conservaba mejor las costumbres primitivas, sin la contaminación de la ciudad, que se consideraba cosmopolita y con trazos característicos de los europeos.

El Criollismo en *La Gallina Degollada*, de Horacio Quiroga

El objetivo de esta subsección es hacer el análisis del cuento *La gallina degollada* destacando las características *criollistas* presentes en él, tomando como punto de partida las contribuciones de: Acereda (2009), Freitas (2010) y Latchan (1956). La primera publicación del cuento en análisis fue en el libro *Cuentos de amor de locura y de muerte,* en 1917.

El matrimonio Mazzini-Ferraz era muy feliz hasta que comenzaron a procrear. Su primer hijo varón nació hermoso y saludable. Sin embargo, en el vigésimo mes de nacido le dio la enfermedad de meningitis, la cual le causó daños físicos y mentales severos. Este mismo problema de salud se repitió en los próximos tres hijos que tuvieron. Los niños perdieron la inteligencia y la capacidad para hablar, moverse y caminar. Quedaron como idiotas. Sus edades fluctuaban entre ocho y doce años y habían sido mínimos los progresos que

habían tenido. Se pasaban el día mirando fijamente hacia una pared de ladrillo y haciendo ruidos ininteligibles.

La pareja comenzó a discutir sobre quién había tenido la culpa acerca de la enfermedad de sus hijos. La madre decía que la habían heredado de su abuelo paterno quien había muerto de delirio. El padre decía que la herencia venía por el lado materno ya que ella aparentaba tener tuberculosis. El padre los cuidaba un poco, pero la madre nunca los atendía. La sirvienta les proveía cuidados mínimos. Carecían totalmente de atención adecuada y de cariño.

Finalmente, tuvieron una hermosa hija a quien llamaron de Bertita. Para la alegría de los dos, ella no heredó la enfermedad. Ambos padres descuidaron totalmente a los niños para darle todas las atenciones y amor a su hija menor. Un día la sirvienta degolló una gallina para servirla en el almuerzo. Este acto llamó la atención de los niños, quienes se quedaron observando fijamente la acción, pero fueron echados brutalmente de la cocina hacia el patio por la sirvienta.

Más tarde, los padres salieron a dar un paseo con la niña. Cuando regresaron, Bertita corrió sola hacia el patio donde estaban sus hermanos y trató de brincar en el cerco. Los hermanos la miraron fijamente, la agarraron por una pierna, la llevaron a la cocina y le hicieron exactamente lo mismo que la sirvienta había hecho con la gallina en la mañana.

El padre encontró a la niña desangrada en la cocina y dio un grito de horror. La madre corrió hacia la cocina, pero su esposo impidió que viera la trágica escena. Cuando vio el piso inundado de sangre comprendió lo que había pasado dando un grito y un ronco suspiro.

En el cuento tenemos la presencia de dos recursos estilísticos utilizados por Quiroga en su cuentística el naturalismo existente en la comparación directa de los niños con monstruos e indirecta de los padres y de la sirvienta que por su desamor a los niños son los que parecen los verdaderos monstruos, en la retratación de temáticas como la problemática social retratada en la vida del casal como las peleas y el rechazo a los niños por sus enfermedad y la patología vivida por los niños. El otro recurso es el realismo representado por la minuciosa descripción que el autor hace del comportamiento de los niños y de las principales escenas del cuento.

Por lo tanto *La gallina degollada* es un cuento de amor, de locura y de muerte que nos remete al trágico-existencial y sobre el abordaje teórico a respecto de la temática de este cuento tenemos las contribuciones de Latchan

(1956) que nos dice que en el criollismo de Quiroga hay o goce sádico de pintar al hombre en toda brutalidad de sus instintos y de Acereda (2009, p. 9) que concuerda con Latchan y nos remete que: "El criollismo de Quiroga es fatalista, trágico, sentido vívidamente de dentro, lleno de angustia [...]"

La gallina degollada es un cuento tan interesante como perturbador porque pone en duda las diferencias fundamentales que separan a los hombres de los animales. Examina las condiciones de lo humano por medio de una mirada hacia lo inhumano y, al hacer eso, cuestiona la misma noción de humanidad.

Como muchos escritores latinoamericanos, Quiroga parece utilizar la literatura para proponer un argumento con significado social. Con sus imágenes inquietantes y su narración reveladora, esta obra literaria es más que una mera historia fantástica. Demuestra una percepción profunda del ser humano, porque ofrece dos posibilidades: por un lado, los problemas del hombre se podrían ver como defectos de su naturaleza; por otro lado, parece que son simplemente los efectos de sus acciones perjudiciales. En este texto, los padres, quienes deberían representar la humanidad, están horrorizados por la supuesta "animalidad" de sus hijos y los tratan como si fueran monstruos. Irónicamente, parece que la verdadera monstruosidad es la inhumanidad de los humanos.

A lo largo del cuento, la "animalidad" de los cuatro hijos de Mazzini y Berta se enfatiza, dado que "la inteligencia, el alma, aun el instinto, se habían ido del todo" (QUIROGA, 1917, p. 71), como consecuencia de una enfermedad cruel e inevitable. El narrador se asegura de expresar la gravedad de la discapacidad cuando describe sus actividades diarias y su comportamiento en general, subrayando la manera en que los hijos "se reían al fin estrepitosamente, [...] mirando el sol con alegría bestial, como si fuera comida". (QUIROGA, 1987, p. 70) Mientras que se resalta la bestialidad de los "idiotas", se defiende la humanidad de los padres — al principio, por lo menos — cuando se lee que "esos cuatro idiotas, sin embargo, habían sido un día el encanto de sus padres". (QUIROGA, 1987, p. 70).

Pero, como insinúa el narrador, la actitud de los padres hacia sus hijos cambia dramáticamente cuando los hijos se van enfermando, y cambia aún más cuando los padres finalmente tienen una hija sana, aquí tenemos el contraste de sentimiento la tristeza de tener hijos molestados y la alegría de tener una hija sana que era lo que tanto desearon. Con respecto a la madre, se afirma en el texto: "[...] naturalmente, cuanto más intensos eran los raptos de

amor a su marido e hija, más irritado era su humor con los monstruos". (QUIROGA, 1987, p. 75) Ella no puede ni ver a sus propios hijos porque, supuestamente, son los productos defectuosos de malos genes, y le recuerdan sus fracasos. Su negligencia se hace obvia en el texto, especialmente en citas como la siguiente: "En todo su aspecto sucio y desvalido se notaba la falta absoluta de un poco de cuidado maternal". (QUIROGA, 1987, p. 70) Esta negligencia es tratada como "natural", aunque se puede argumentar que, en realidad, es muy antinatural no amar a sus propios hijos, sin importar sus discapacidades. En Berta podemos ver la angustia y dolor por la trágica existencia de los niños.

De acuerdo al texto, los padres tenían "gran compasión por sus cuatro hijos" (QUIROGA, 1987, p. 72), pero esta compasión cesa de existir cuando nace su hija. Y en el momento en que se pierde la compasión, se pierde la humanidad también. Los padres se culpan uno al otro por los defectos de sus hijos, y no consideran los efectos de sus propias acciones y de su comportamiento negativo hacia ellos. El texto dice: "Antes se contenían por la mutua falta de éxito; ahora que éste había llegado, cada cual, atribuyéndolo a sí mismo, sentía mayor la infamia de los cuatro engendros que el otro habíale forzado a crear". (QUIROGA, 1987, p. 73).

Debido a esta actitud, los padres se vuelven inhumanos, en relación tanto con su matrimonio como con la crianza de los hijos. El narrador señala este cambio por medio de su elección de adjetivos. Por ejemplo, cuando Mazzini y Berta empiezan a pelearse, el texto dice: "Su marido la miró un momento, con brutal deseo de insultarla". (QUIROGA, 1987, p. 73) La palabra "brutal" tiene mucho significado, porque es lo opuesto de lo que se consideraría "humano".

Además, los padres permiten que sus hijos sean maltratados a manos de otra persona. El texto dice: "La sirvienta los vestía, les daba de comer, los acostaba, con visible brutalidad". (QUIROGA, 1987, p. 73) Otra vez, se enfatiza la "brutalidad" de los humanos, los cuales miran a los desafortunados hijos con disgusto e impaciencia. En realidad, quizás las personas "sanas" sean los verdaderos "monstruos". Los hijos son disminuidos por una fuerza que está fuera de su control; los padres y la sirvienta, mientras tanto, son responsables de sus actos y culpables de inhumanidad.

Aun así, el cuento apunta al tema de la herencia, sugiriendo que esto podría ser la raíz de sus problemas. El texto dice que, cuando el primer hijo se enfermó, "el médico lo examinó con esa atención profesional que está

visiblemente buscando la causa del mal en las enfermedades de los padres". (QUIROGA, 1987, p. 71) Inmediatamente, se supone que la enfermedad terrible está conectada con algún gen desconocido. El narrador sigue con esta idea, refiriéndose al "pequeño idiota que pagaba los excesos del abuelo". (QUIROGA, 1987, p. 71).

Sin embargo, no es claro qué podría ser este exceso; solamente se insinúa que la enfermedad forma parte de la naturaleza humana y es, por eso, inevitable. Los hijos se convierten en víctimas del destino y de los hombres también — desdeñados tanto por el cielo como por la tierra —. Similarmente, el matrimonio de Mazzini y Berta parece estar, hasta cierto punto, condenado porque demuestra un amor "sin esperanzas posibles de renovación". (QUIROGA, 1987, p. 70).

Es por eso que los dos, en primer lugar, estaban tan desesperados por un hijo. Después, cuando un hijo resultó ser una decepción, "como es natural, el matrimonio puso todo su amor en la esperanza de otro hijo". (QUIROGA, 1987, p. 71) Pero con cada fracaso sucesivo, su desesperanza creció, hasta que nació una niña sana; en ese momento, los padres prácticamente abandonaron a sus otros hijos.

Con respecto a este punto, la narración prueba ser muy reveladora. Mientras que los padres infelices de los cuatro "idiotas" echan la culpa a la herencia, el narrador ofrece otra posibilidad. Exclama: "Luego su sangre, su amor estaban malditos! ¡Su amor, sobre todo!". (QUIROGA, 1987, p. 71) Por supuesto, es verdad que "su sangre" podría representar la naturaleza humana, y es posible que "su amor" sea predeterminado y envenenado por el destino, representando ahí la inflexibilidad de sus destinos en donde ellos mismo la provoca; sin embargo, es más probable que su amor esté "maldito" a causa de su falta de compasión. Trataron de ignorar a sus "monstruos", pero, realmente, ignoraban su propia monstruosidad.

Mientras tanto, "la pequeña llevaba a los más extremos límites del mimo y la mala crianza". (QUIROGA, 1987, p. 73) A fin de cuentas, la hija sana es la víctima no de genes malos o de una enfermedad inexplicable, sino de la negligencia de sus padres. Cuando sus hermanos la matan, no saben lo que hacen. Solamente tienen una "cierta facultad imitativa" (QUIROGA, 1987, p. 72), la que les permite copiar un acto que han visto realizado. Después de ser tratados como animales durante toda su vida, quizás es "natural" que los hijos confundan a su hermana con una gallina. En cierto sentido, su herencia real es no conocer qué significa ser humano.

En este entremedio podemos identificar la lucha del ser humano en contra la muerte, la fatalidad vital humana y por fin el horror: "La pequeña [...] sintióse cogida de la pierna. Debajo de ella, los ocho ojos clavados le dieron miedo." (QUIROGA, 1987, p. 76) Entonces ella "gritó" por sus padres "sacudiendo la pierna", "lloró imperiosamente", "pero sintióse arrancada y cayó". (QUIROGA, 1987, p. 76) Es llegado el momento del horror, el momento de la muerte de la niña:

> No pudo gritar más, uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas, y los otros la arrastraron de una sola pierna hasta la cocina, donde esa mañana se había desangrado a la gallina, bien sujeta, arrancándole la vida segundo por segundo (QUIROGA, 1917, p. 76).

Sobre La gallina degollada Freitas (2010) nos dice que:

> Em A galinha degolada, as experiências de vida do autor, influenciadas pelo seu ambiente fatídico, emergem no texto através de angústias e de uma narrativa, apesar de bastante realística, esteticamente fantástica. Influenciado por escritores como Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, Horacio Quiroga foi um dos responsáveis pela modernização do conto na América Latina e seu traço narrativo se impôs, com o tempo, como modelo literário. [...] Tendo o horror como marca predominante da obra (FREITAS, 2010, p.1-2).

A través de estos finales súbitos Quiroga intentaba transponer a sus espectadores la misma angustia de sus personajes y por situarse en el contexto de la vida real no tenía los mismos finales terroríficos en que residían en las narrativas de Poe y Maupassant.

Sangrienta y trágica, la matanza de la hija demuestra la brutalidad de la cual el hombre es capaz. Sirve como una representación chocante de los actos más sutiles de la inhumanidad, los cuales son perpetrados a lo largo del cuento por los padres de los cuatros "idiotas". Aun así, es importante darse cuenta de que la inhumanidad no es igual a la animalidad. De hecho, para ser inhumano, se tiene que ser humano antes que nada.

La verdadera diferencia entre los humanos y los animales es que los humanos tienen conocimiento, y por lo tanto, responsabilidad; por eso, la condición del hombre no es determinada por su naturaleza, sino dependiente de sus acciones. El hombre puede moldear su mundo pero, para hacer eso, no

puede culpar a sus genes o su herencia por sus propios errores. Hay que reconocer tanto las fortalezas como las limitaciones del ser humano. Sólo entonces se puede reclamar su humanidad y dejar de tener miedo a los "monstruos".

Desde 1776 el Uruguay comparte con Argentina los procesos de transformación socioeconómica, eventualidades que contribuirán en el progreso precipitado del movimiento *criollista,* como la mestización de los ganados, alumbramiento de los campos y una ascendente mecanización de la explotación en la zona, todo eso se debe por formar parte del nuevo virreinato del Rio de La Plata que instituí el Rey Carlos III con capital en Buenos Aires.

De mismo modo, la población uruguaya, principalmente la campesina, se desarrolla gracias al avance económico, a los modernos medios de comunicación y a la fundación de una innovadora legislación judicial de poder; esta evolución impulsa la culminación de la corta burguesía y señala el declive del poder capitalista de la clase noble. Bajo a los sucesos socioeconómicos, los sectores cultos instauran el precepto *criollista.*

En la literatura de Uruguay surgen movimientos de importancia que dan autores de relevancia para las letras. Nuestro foco se queda en el autor uruguayo Horacio Quiroga que se enfrasca en la literatura de Uruguay conocida como Generación del 900 que surge en Montevideo el año de 1900. Se le llamaba así a que la mayoría de sus integrantes empiezan a publicar hacia el año 1900 en revistas como "La nueva Atlántida" y "La revista del Salto". Esta generación era de gran trascendencia dentro y fuera del país y sus integrantes considerados grandes exponentes de la poesía, el teatro y la narrativa breve donde se destaca Quiroga. A respecto nos dice Latchan (1956) que había entonces dos generaciones de precursores*:* una que surge cuando empieza el siglo, y otra que madura en el ápice de 1910.

Latchan (1956) hace referencia al *criollismo* de Horacio Quiroga diciendo que él ha dejado cuadros de fuerte colorido local o alegorías de la lucha eterna entre el hombre y la naturaleza, pero el pesimismo fundamental nos vuelve para la euforia del *criollista.* Y complementa que en el *criollismo* de Quiroga hay la embriagues del trópico, tintes terroríficos de la selva y la sabana y o goce sádico de pintar al hombre en toda brutalidad de sus instintos.

Se conecta la angustia de existir derivada de la fatalidad humana que hay en el criollismo de Quiroga con lo que dice Uslar-Pietri (1956) sobre

teorizaciones a respecto del criollismo y sobre todo al carácter trágico del criollo:

> Es literatura pasional expresada en tono alto y patético. Sus héroes son trágicos. La pasión y la fatalidad dirigen su marcha hacia la inexorable tragedia. Más que el amor, es su tema de muerte. Sobre todo la muerte violenta en sobrecogedor aparato. Este gusto por el horror, por la crueldad y por lo emocional llevado a su máxima intensidad, da a la literatura hispanoamericana un tono de angustia. Lo cual la hace, a veces, una literatura pesimista y casi siempre una literatura trágica… La vida no está concebida como relación mudable, variada y equilibrada, sino como fatalidad absorbente y trágica. (USLAR-PIETRI, 1956, p.74)

En este ámbito del *criollo* como formulación del trágico en que nos interesa particularmente estudiar los cuentos de Quiroga, los cuentos, como *A la deriva, la Insolación y La gallina degollada* presentan los temas que cercan los trazos *criollistas* del autor Horacio Quiroga, trazos estos que pueden ser adelantados aquí como la urgencia existencial, la muerte, la locura, la selva, temas fuertemente ligados a la realidad en que el autor está inserido.

Sobre el *criollismo* de Quiroga, Acereda (2009) nos remete:

> En la mezcla de la dimensión trágica de lo criollo literario y la propia tragedia biográfica de Quiroga cuaja un talante angustiadamente existencial del que da testimonio su cuentística. El criollismo de Quiroga es fatalista, trágico, sentido vívidamente criollismo de dentro, lleno de angustia y nunca de vano exotismo colorista. Hombre complejo y agresivo, anárquico y extravagante, despreocupado e imprevisor, Quiroga pasó casi toda su vida entre Uruguay y Argentina, y allí conoció el ambiente criollo, el monte, la selva y la naturaleza de su tierra. (ACEREDA, 2009, p. 9)

En efecto, es posible inferir que el criollismo como corriente histórico-literaria desarrollada por el autor uruguayo Horacio Quiroga en sus cuentos añade la concepción de lo latino americano (el sentido telúrico) como expresión del carácter nacional representado en una narrativa de lo nacional manejado desde la periferia a la ciudad, lo que hace Quiroga en su cuentística en doble perspectiva ciudad – naturaleza y naturaleza y sus elementos actuando en los destinos de los hombres y mujeres de la ciudad. En este

sentido el tópico que sigue relata sobre el criollismo como género literario en Uruguay.

Consideraciones Finales

En La gallina degollada tenemos una mescla de temáticas como amor, locura, muerte, angustia, inhumanidad y brutalidad que nos llevan al desfecho trágico que es el asesinato de Bertita por sus cuatro hermanos idiotas. En este cuento tenemos el naturalismo representado por la problemática social vivida por la familia Mazzini y los problemas patológicos de los niños y el realismo en la descripción de los niños y el ambiente en donde ellos se quedan, hay también la descripción de las escenas que nos pasan la angustia de la vida de los niños y de la muerte de la niña. Además encontramos el horror y la inflexibilidad del destino de Bertita en su lucha por intentar vivir y la forma como fue muerta, el trágico-existencial de los "idiotas" indeseados y otra vez la invertida de sentimientos en la tristeza de los padres por tener hijos como aquellos y la alegría cuando nació Berta y la dolor más una vez con suya pérdida.

Verificamos a partir de estudios aquí ya mencionados, a pesar de rodearen la vida criolla en los espacios de la narrativa quiroguiana, que no hay amplitud en abordajes sobre la temática del criollismo en las obras del autor que fue considerado el precursor del criollismo en el Uruguay. En esta perspectiva proponemos que sean hechas más investigaciones en esta área visto que es vasta la obra del autor donde podemos estar encontrando y analizando esta tendencia literaria del final del siglo XIX e inicio del siglo XX. Una buena propuesta seria el abordaje de la influencia realista en la cuentística del autor con la finalidad de pasar la angustia del personaje a su lector.

Por lo tanto, este trabajo pretende contribuir en esto contexto para realizaciones de futuros estudios partiendo del concepto del criollismo de una forma general para el análisis de los trazos de este movimiento en cuentos quiroguianos, trayendo también un abordaje sobre la recepción crítica de la obra de Horacio Quiroga en el siglo XXI.

Referências

ACEREDA, Alberto. *Del criollismo a la urgencia existencial:* fatalidad y angustia en tres cuentos de Horacio Quiroga. Estados Unidos, 2009. Arizona State University.

ÁLVAREZ, Eduardo Arroyo. *Oceanografía del criollismo*. Venezuela: Alfa Impresores C. A., 1990.

ARROM, José Juan. Criollo: Definición y Matices de um concepto. *Revista Colombiana de Folklore,* n. 2. Bogotá, junio de 1953.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *El Criollismo*. Memoria Chilena. Disponible en:<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3380.html>. Accedido en: 17 jun. 2017.

FRANCO, Jean. *História da Literatura Hispano Americana*: a partir de la independência. México: Editorial Ariel, 1980.

FREITAS, Thiago de. *Crime e Comportamento em A Galinha Degolada de Horacio Quiroga*. Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura Vol. 2, São Cristóvão: GELIC, 2010.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Los Comentarios reales de los Incas*. Angel Rosenblat, Ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1943.

LATCHAM, Ricardo. *La historia del criollismo*. Ricardo Latcham et al. **El criollismo**. Santiago: Editorial Universitaria S. A., 1956.

LAVALLÉ, Bernard. *Las promessas ambíguas*: ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes. Lima, Perú: Pontificia Universidad católica Del Perú, 1993.

MOLINA, Juan Ignacio. *Compendio de Historia de Chile.* Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1901. (Colección de Historiadores y de Documentos relativos a la Historia Nacional, Tomo 26)

OELKER, Dieter. *El criollismo en Chile:* Acta literaria 8, 1983, p.37

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor de locura y de muerte.* Uruguay: Feedbooks, 1917. Disponible en:<http://es.feedbooks.com/book/5003/cuentos-de-amor-de-locura-y-de-muerte>. Accedido en: 01agosto 2017.

USLAR-PIETRI, Arturo. *Lo criollo en La Literatura.* Las nubes. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1956.

CAPÍTULO 3

LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA

ROSILDA ALVES BEZERRA

ARIANY CASTRO DA SILVA

CARLOS VINÍCIUS TEIXEIRA PALHARES

CINDY CONCEIÇÃO OLIVEIRA COSTA

DANIELA DE SOUSA ARAUJO

ELIANA PEREIRA DE CARVALHO

GEORGEA VALE DE QUEIROZ SIQUEIRA

JULIANA DO NASCIMENTO CORREIA

KEILIANE DA SILVA ARAÚJO CARVALHO

LEONARDO M GONÇALVES

LEONARDO M GONÇALVES

LÍLIAN PAULA SERRA E DEUS

MICHEL AUGUSTO CARVALHO DA SILVA

ROBERTA MARIA FERREIRA ALVES

SÁVIO ROBERTO FONSECA DE FREITAS

TANIA MARIA LIMA

TEREZA D AVILA FERREIRA

VALDÉRES BILHAS VAZARIN

MOÇAMBICANIDADE MUSICAL NA LÍRICA DE LICA SEBASTIÃO E TÂNIA TOMÉ: IDENTIDADE E GÊNERO

Rosilda Alves Bezerra [132]
Carlos Alberto de Negreiro [133]

O presente trabalho visa a investigar de que forma identidade e gênero se influenciam tematicamente no que destacamos como moçambicanidade musical na lírica de autoria feminina do pós-independência, mais precisamente da virada do século XX para o XXI, das autoras moçambicanas Lica Sebastião e Tânia Tomé. O que podemos observar como aspectos de uma africanidade problematizado nessa relação, seja no modo duplo da identidade, sendo um coletivo e outro individual. De que forma a poesia das duas autoras do mesmo período literário buscam descrever os sentimentos humanos comparando-os aos elementos da natureza ou a junção entre música e poesia, simbolizado pela dor e da perda, tão presentes na história africana. Pode-se observar a partir da situação de pós-colonialidade a possibilidade de se manter evidente um índice de pobreza e violência, sustentada ainda pela dialética hegemonia/subalternidade parecida com a dinâmica do período colonial (MATA, 2013). Como a produção poética de duas poetisas contemporâneas pode tocar em temas delicados, mas sem perder a capacidade de acreditar que tais dinâmicas também podem surgir na literatura.

Tânia Tomé publica no Brasil, em 2010, o livro de poesia *Agarra-me o sol por trás* (*e outros escritos & melodias*), nele, o sujeito lírico parece se desprender da matéria à procura dos elementos do ar, signo da liberdade, da

[132] Graduada em Letras (UFRN). Mestrado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Doutorado em Literatura Brasileira (UFPB). Pós-Doutorado em Estudos Literários (Universidade de Coimbra). Professora Associada do PROFLETRAS (UEPB/CH) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI). Pesquisadora do CNPq no Grupo de Estudos: Literatura e Cultura Afro-Brasileira, Africana e da Diáspora.

[133] Graduado em Letras (UFRN). Mestrado em Estudos da Linguagem (UFRN). Professor Efetivo do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN). Pesquisador do CNPq no Grupo de Estudos: Literatura e Cultura Afro-Brasileira, Africana e da Diáspora.

transcendência. Tais aspectos estão ligados aos quatro elementos da natureza devidamente apresentados por Lica Sebastião, em *De terra, vento e fogo*, publicado em 2015. Dessa forma, intenta-se apreciar de que forma as duas poetisas buscam expressar o indizível, que as palavras transcendem por meio de imagens inusitadas em metáforas, profundamente ligadas ao lirismo de duas autoras que têm a música como elo fundamental nas suas construções poéticas.

Lica Sebastião nasceu em 1963 na cidade de Maputo, capital moçambicana, e graduou-se em Ensino de Português pela atual Universidade Pedagógica (Moçambique), a partir do que produziu livros didáticos para a faixa etária entre 11 e 12 anos. Paralela a atividade docente, a poetisa exerce uma carreira de artista plástica a qual se dedica desde 2006. A atividade de pintora possibilitou a realização de algumas exposições individuais e coletivas, além da participação no Núcleo de Arte em Maputo e na *Loweld Arts Association*, em Nelspruit (África do Sul), instituições das quais Lica Sebastião é membro. Em consonância com a atividade docente e as artes plásticas, a poetisa escreve livros de poesia já editados em Portugal, Moçambique e Brasil. Nessa categoria, estreou em 2011 com o livro *Poemas sem véu*, e prefácio de Francisco Noa. Na cidade de Lisboa, Portugal, publicou em 2015, *Ciclos da minha alma*, e no mesmo ano, em São Paulo, Brasil, foi publicado a obra *De terra, vento e fogo*, pela Editora Kapulana, cujos alguns poemas serão analisados neste artigo.

O colonialismo português deixou marcas indeléveis na cultura moçambicana, e de uma certa forma, a literatura sofreu grandes transformações com o passar dos tempos, talvez por ser cada nação construída de aglomerados de contestação ideológica e cultural (AHMAD, 2002). Naturalmente, seria comum que a poesia das duas autoras tenha estabelecido algumas relações com esses resquícios coloniais/culturais. O continente africano sempre foi alvo de visões mistificadas e preconceituosa, e vários povos somente conheciam a África e os africanos sob o ângulo do comércio de escravos, num momento em que o próprio tráfico era causador de um caos social cada vez mais grave em numerosos países (KI-ZERBO, 2006).

Lica Sebastião fez o ensino primário com professores portugueses e em pleno período colonial. Nesse contexto, além de poetisa, também exerce a função de professora de Português, e pela estrutura dos poemas e temática explorada, nota-se que a questão de seguir de perto o que a autora pensa que seja a norma do Português continua presente nos seus versos. Estes aspectos

acabam por influenciar a escrita de Lica Sebastião, que também acredita no poder humanístico da literatura (TODOROV, 2009).

Outro detalhe importante liga-se, inicialmente, a influência direta das obras de poetas portugueses. Lica Sebastião cita os poetas Eugénio de Andrade, António Gedeão e Sophia de Mello Breyner como influenciadores essenciais nas suas leituras. Somente posteriormente, que teve o contato com a poesia moçambicana, principalmente por conta do ensino e dos programas de educação. Nesse sentido, a poesia de Craveirinha, Noémia de Sousa, Rui Knopfly, também complementaram o repertório poético para criação da sua arte.

Em alguns dos poemas de Lica Sebastião, é visível a relação entre a pintura, a música e a literatura. A poetisa parece produzir essas relações dialogando dentro de seus poemas. A escrita dessa poesia está ligada a emoção descrita por uma técnica ocorrida com a junção de cores que auxiliam na definição de várias sensações. Não foi por acaso que a escritora confessou casos no qual escreveu textos nas telas de pintura. Talvez por ser a palavra uma espécie de apoio visual e semiótico.

Lica Sebastião é uma escritora de um país em que a literatura ainda é dominada por homens, assim, ser autora feminina em Moçambique podem ser reveladas as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que desejam publicar seus livros. Nesse universo literário são pouquíssimas as mulheres em Moçambique com livros publicados, especialmente poesia. O expoente máximo da literatura feminina moçambicana, produzida antes de 1975, autora de *Sangue Negro*, Noémia de Sousa, possibilitou o interesse do público pela literatura moçambicana, principalmente a poesia produzida por mulheres depois da independência, em junho de 1975.

Atualmente em Moçambique, as poetisas Amélia Matavele, Sónia Sultuane, Hirondina Joshua, entre outras, representam um número pequeno, porém relevante dessa produção literária no país. Lica Sebastião, entretanto, acredita que não é necessário ter dotes especiais para fazer literatura. Para ela, a poesia escrita por mulheres versa em comum o tema do amor (ou do desamor) e realiza uma leitura ao universo literário que rodeia a autora. Observa-se que a crítica social engajada e a política não são temas recorrentes na produção poética destas mulheres, no entanto, partilham uma estética conscientemente comuns, principalmente no que diz respeito às questões de identidades. Cada uma a sua maneira segue uma voz interior e busca a possibilidade de liberdade na escrita. Além dessas poetisas citadas, outras que

escrevem poesia, mas não tem livro publicados, estão presentes nas noites de poesia do ICMA, que foca a poesia feminina em diferentes aspectos e atuações.

As dificuldades na edição de livros são as mesmas para qualquer autor, principalmente quando se trata de um país onde a poesia não possui a mesma força da prosa. A dificuldade passa pelo processo daquele que não é conhecido ou apadrinhado, pois não há patrocínios. O que faz essas novas vozes terem a persistência de continuar na tentativa, é perceber os seus talentos e obstinação.

Na poesia de Lica Sebastião, um elemento não explorado é aquele voltado para a temática do corpo. Assim, o erotismo é um aspecto que não se presentifica em sua produção literária. Tal ausência faz com que a resposta para esta questão esteja relacionada ao medo da palavra erotismo, o tabu, como já confessara a poetisa em entrevista (SILVA, 2017). Dessa forma, pode-se acrescentar que a sua escrita, apesar de ser realizada a partir do ser mulher, não necessariamente está ligada ao erotismo.

No livro *De terra, Vento e Fogo* (2015), o tema do amor não é o de uma mulher para um homem. É o conceito de amar por amar que os versos exploram, e até quando a temática destaca as questões sociais não é possível descobrir o gênero. Os versos também destacam que ser mulher é poder lutar pela inclusão, mas sem necessitar refugiar-se nessa situação de dependência para não representar um grande fardo para a própria mulher.

No poema a seguir o termo "Melómano" será usado para descrever uma exagerada atração pela música, por vezes atingindo uma profunda obsessão. Apesar deste significado, o termo pode ser usado de forma elogiosa para descrever uma intimidade com a música. Em suma, "melómano" deve ser compreendido como sendo um sujeito amante e conhecedor de música, intérpretes e estilos musicais.

Melómano.
De terra as vozes que te prendem,
de vento as melodias que guardaste na memória,
de fogo as letras em que procuras sossego.
A música é a tua máscara.

Mas escuta-me também.
De água faço-te música, sem voz,
dita tão baixinho, tão baixinho,

que tenhas de te chegar mais.

Inundar-te de música.
Inutilizar a palavra. Os instrumentos.
Fundirmo-nos na música do outro. Ah!

(SEBASTIÃO, Lica. *De terra, vento e fogo*. São Paulo: Kapulana, 2015. p. 77)

"Melômano", denotativamente, que ou quem expressa demasia paixão e atração por música, a partir do título já estabelece relação direta ao tema condutor do poema, norteando-o, progressivamente, iniciando com um vocativo que nomeia o interlocutor do sujeito lírico, "inundar-te"; esse outro é um ente, na primeira estrofe, em que utiliza a música como algo que o mascara, numa gradação de "vozes", "melodias" e "letras", estabelece um caminho de palavras para a iteração com a ideia-tema de "música", do adjetivo para o substantivo, da categorização ao nome, a relação com ideia da linguagem que se irmana com a poesia. Paralelo a isso, a sequência gradativa dos nomes "terra", "vento" e "fogo", os elementos primordiais da natureza, numa perspectiva alquímica, os elementos que formariam o universo, sugere-se uma criação, análoga ao próprio criar poético. Da natureza das coisas para a natureza das palavras, a poesia.

A seguir, analisamos o poema "Os versos que te escrevo", que representa uma celebração das emoções ligadas à memória, mas especificamente, uma homenagem à música, que formou o homem durante toda a sua vida:

Os versos que te escrevo,
porque outro recurso não tenho de tos dizer,
edificam uma moradia
para as minhas emoções.

Um quarto triangular decorado com folhas do fim do Verão;
Recordar todas as coisas intensas que vivi.
Uma sala com candeeiros de vidro;
As visitas tardias que me fizeste, como um noctívago perdido.
Uma saleta com paredes brancas;
As músicas que ouviste na vida e que te tornaram homem.

Um atelier.
Para me veres pintar retratos de gente e de bichos.
Uma varanda.
Beijar-te as mãos de olhos fechados.

Pedir a Deus que tudo isto se renove.

Um canto, um hino, uma ode,
uma canção que diz promessas.
E o coro confirma,
e afina-se.

Uma canção canta em mim,
escolho as palavras mais puras.
Só tu, amor de sempre,
da adolescência e da curva da idade,
para me fazeres cantar esta muda canção.

(SEBASTIÃO, Lica. *De terra, vento e fogo*. São Paulo: Kapulana, 2015. p. 69).

A canção é uma das formas poéticas clássicas paradigmáticas, remonta aos primórdios das manifestações literárias em que poesia e música eram uma coisa só. Identificava-se como uma das formas poéticas destinadas ao canto, palavra que se refere à ideia de encanto, encantamento, a música e os versos em uma composição única. Dos tempos do medievo essa peça artística destinava-se a ser cantada e não recitada. Das temáticas mais variadas líricas ou bucólicas, a preliminar se baseava em cantar os feitos heróicos, não obstante, este poema de Lica Sebastião "canta" a expressividade de um sujeito lírico que se funda num verso remetendo por analogia à música, do jogo de termos formando um campo lexical da "canção", da versão "escrita" num mundo inscrito pela letra no papel. Esses elementos lembram a citação de Octavio Paz ao definir sobre o conceito de poesia enfatizando o ato de que o ritmo é seu principal impulso:

> Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliterações, paranomásias e outros processos – convoca as palavras. (...). A criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução (PAZ, 1982, p. 64).

Na primeira estrofe, esse sujeito escolhe a escrita, no entanto, remete à música e por extensão à canção, a saber, segue progressivamente pela segunda e seguidas estrofes, a "música", até a última, no primeiro e último verso "canção". O sujeito do poema "escreve" os versos e "canta-os", esse sentido vetorial nos ilustra a não cercadura da poesia inscrita somente no papel, todavia que se insira no universo musical, da oralidade cantada.

Tânia Tomé: o encontro entre música e poesia em *showesia*

Tânia Tomé publicou *Agarra-me o sol por trás* (*e outros escritos & melodias*) em 2010. O livro trata, essencialmente, do Sol, como símbolo de vida, força e vitalidade. Também significa amor e paixão pelos seus amores, pela poesia e por Moçambique. É o que pode traduzir e revelar entre aprendizagem e crescimento. Ligada à música, antes de ser escritora, Tânia Tomé é conhecida em Moçambique por sua atuação no *showesia*, um movimento criado em 2008.

Segundo Nazir Can, a poesia de Tânia Tomé possui a tendência em iniciar no texto e culminar no paratexto. Para o autor, esse aspecto não é uma prática exclusiva entre jovens autores, e nem precisamente da literatura moçambicana, mas que na obra da poetisa funciona de forma relevante pelo excesso de informação contida na produção literária:

> Por um lado, o fato de se tratar de uma edição brasileira nos leva a considerar o ensejo da editora em facilitar o entendimento do universo interartístico de Tânia Tomé, promovendo-a de permeio. Por outro, não podemos descurar o fato de esta mesma autora – que também é cantora, estreante no mundo das letras, com escasso capital literário acumulado e pertencente a um campo literário institucionalmente frágil – socorrer-se desse espaço para agenciar estratégias de adesão para com o leitor e para com a instituição (CAN, 2014, p. 145).

De acordo com a poesia, *showesia* reúne as várias artes em intercâmbio simultâneo no mesmo palco tornando a poesia algo vivo e dinâmico. Esse conceito possibilitou Tânia Tomé se apresentar em inúmeros eventos, e o livro carrega essa mescla que se tornou essencial para a comunicação poética da cantora/poetisa. As várias referências aos projetos e redes em que se apresenta estão presentes na entrevista realizada por Floriano Martins:

> [...] algumas iniciativas têm vindo a decorrer, tenho o privilégio de poder dizer que participo como agente activo para essa colaboração. O meu

> livro de poesia é uma iniciativa do projecto 'showesia' denominado 'Moçambique e Brasil Tão longe e Tão perto'. Esse projecto vai também actuar na primeira celebração do aniversário da língua e cultura portuguesa do CPLP no Instituto Camões. Para além disso ainda vem um programa de televisão que tem como questão fundamental o resgate cultural e a preservação da língua portuguesa no mundo. Ainda há igualmente o projecto de Floriano Banda lusófona, e mesmo este em que nos cabemos a responder estas perguntas tem o seu papel de agente de mudança e difusor dos escritores de língua portuguesa (2010, p. 104-105).

Em *Agarra-me o sol por trás*, a poesia dialoga constantemente com as outras artes como a música, a dança e as artes plásticas revelando o corpo um elemento indispensável. O erotismo da poesia de Tânia Tomé atinge um nível não tão diferente da Lica Sebastião. Nela, a poesia promove um encontro com o corpo, que simboliza um modo lúdico de produzir palavras, elaborar efeitos melódicos e aguçar a sensibilidade. A poetisa busca nos ritmos da poesia o encontro com a comemoração musical, seja por meio dos batuques, das timbilas, apitos e pessoas que dançam, como podemos observar em "Cantoema".

CANTOEMA

Não sei te explicar
da minha inexorável
realidade crua —
a nudez que não acontece —
quando a marrabenta
não ressurge
do tantã dos ossos.

(In: TOMÉ, Tânia. *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)* Escrituras: São Paulo, 2010, p. 32).

Ao utilizar onomatopeias, que sugerem o som do tambor, a poetisa constrói, nos versos, uma cadência altamente musical: "do tantã dos ossos". No poema "Cantoema 2", o xigubo citado nos versos representa uma dança tradicional moçambicana e está relacionada com a resistência colonial do país, sobretudo, na região sul. Por ser uma dança típica das regiões interiores de Gaza e Maputo, na cidade tem poucos praticantes, e com o (xibugo) dos guerreiros, um aspecto cultural moçambicano, a poetisa parece sincronizar a

dança ao canto. Nessa analogia se ressalta cada vez mais o teor musical, as aliterações e assonâncias expressam a melopeia sígnica do poema, acrescido a isso, temos a inferência da ideia de música, se evidencia a partir do título, na contração dos dois termos (canto/poema = cantoema), assim, a construção poética, pensando reiterativamente a consciência do verso, converge concentricamente à música.

Se esse artefato poético faz semanticamente da reflexão indireta ontológica sobre o ser, aliada a uma possível remissão a questão social do lugar, (inexorável/realidade crua), essa realidade associa-se ao corpo, e sendo corpo ao canto, e assim, música. A expressão neológica, feita por contração novamente, (marrabenta = mar + arrebenta), por procedimento metafórico, expressão produz som, da negativa (não ressurge), poderia fazer sentido, aliando o som do mar ao (tantã dos ossos), mar e corpo, lado a lado, do som de um ao barulho do outro, por séculos mar foi um sepulcro de tantos corpos africanos, vítimas dos navios tumbeiros, por causa da escravidão, e isso seria um índice da realidade atroz e inexorável. A poeta se insurge com a poesia, seu canto representa uma ode crítica ao sofrimento do povo negro.

Octavio Paz afirma que o mundo pode ser concebido como uma analogia do ritmo. Dessa forma,

> A visão romântica do universo e do homem: a analogia se apoia em uma prosódia. Foi uma visão mais sentida que pensada e mais ouvida que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde, porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica, é também uma prosódia. O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos (PAZ, 1984, pp. 88, 89).

Nesse contexto, Tânia Tomé canta e dança numa linguagem verbal repleta de metáforas para com o corpo, contemplando os ritmos tradicionais, e a aproximação com a oralidade nos seus textos poéticos. No comentário crítico que António Cabrita destaca em *Agarra-me o sol por trás*, o crítico aponta alguns aspectos técnicos relacionados com a poesia de Tânia Tomé:

> A primeira vez que se me tornou evidente o talento poético em Tânia Tomé foi quando li estes dois versos: 'o voo vai completamente fora da asa' e 'mas em que lugar da asa a palavra podia ser mais bela?'. Havia outros versos, noutros poemas que ela me apresentava, mas numa enxurrada de imagens, em que os versos se anulavam reciprocamente,

> num jardim cheio de matagal. Desatámos a conversar sobre a arquitectura de jardins, a arte da poda e a floração que também existe no silêncio. E a inteligência de Tânia empenhou-se a fundo em leituras de grandes poetas universais – basta ver que num dos poemas evoca Paul Celan – pois só contacto com um cosmopolitismo profundo se produz o diálogo tão necessário à poesia. E nesse confronto com o diferente, com a amplidão e os abismos dos outros, foi reescrevendo o seu livro (2010, p. 110).

As mensagens contidas nos versos revelam a música no estilo tradicional, destacando o conflito humano como aspecto primordial. Em *Agarra-me o sol por trás* existe uma reflexão para dimensões íntimas da personificação do sol, pois ele é aquele que agarra, prende, detém. Portanto, os raios solares, são tratados pela poetisa, como um elemento de afeto e carícia. Outro aspecto que o sol sugere está sintonizado com o prazer e o gozo. O clímax acontece no entrecruzamento do verbo e na poesia musicalizada.

SONS EM UNÍSSONO

A mão que me lê
ganha no espelho
a pupila
de uma luz imensa
no profundo da concha.

É o que se me vê(m) além
da cotilédone da pele:
dois mil sons ruidosos
em uníssono.

(TOMÉ, Tânia. *Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)* Escrituras: São Paulo, 2010, p. 28).

Essa poesia-música aparece ligada por fortes laços de afinidades entre si. Aquilo que a poetisa registra por meio da música é algo único e indelével, pois em todas as outras artes há uma liberdade de deleite que se prende nos efeitos dos elementos artísticos. No entanto, ao tratar-se da cena musical não se obtém um objeto de arte material, uma vez que a sua avaliação deverá ser realizada segundo outros critérios (AIJAZ, 2002).

No poema a seguir saudade e escrita fazem parte da mesma história, a recordação de um momento que ficou registrado na memória. Da mesma forma, poema e música se mesclam transformando-se em uma só sintonia:

POEMA EM DÓ MAIOR

E agora a saudade escreve
dígito a dígito
tuas mãos inquietas dedilhando em tríade
o sabor do cume dos lábios de rosa ao som do sol
E o líquido escorre perfeito no aroma do verso

E antes, antes ouvia o silêncio frio no hálito frouxo do escuro
sussurrando alto e inteiro em Harlem
o dó maior da tua acerada ausência
E era sempre o teu Amstrong gemendo um sax no teu hálito
Trescalando-me tua lenta ausência, cor de vulcão
para um subtil sol numa noite sensível cheia de musgo
com dois versos harmónicos lentos e suaves
em sustenido crescente

(In: TOMÉ, Tânia. *Agarra-me o sol por trás* (*e outros escritos & melodias*) Escrituras: São Paulo, 2010, p. 53).

No poema, a poetisa faz questão de citar o Harlem, naturalmente conhecido pela sua história musical, e por ser um bairro de Manhattan na cidade de Nova Iorque, nos EUA, e também como um local de forte valor cultural e comercial dos negros americanos. Não é à toa que a poetisa cita nos versos o bairro famoso, detentor de uma história relacionada aos negros, que no início do século XX, vieram ao Harlem oriundos de diversas cidades do sul dos Estados Unidos, fugindo da discriminação e da violência racial. Neste período, os brancos sulistas habitavam o bairro, porém eram conhecidos pelo racismo exacerbado, e que consideravam os africanos totalmente responsáveis pela destruição provocada no Sul durante a Guerra de Secessão. Nesse contexto, a formação de uma comunidade étnica em uma cidade desenvolvida como Nova York lhes conferiu alguma segurança. Inicialmente, os proprietários de imóveis, xenófobos e racistas, haviam se recusado a alugá-los para irlandeses e judeus. Com a queda do valor dos aluguéis por volta de

1905 e o abandono do bairro pela população branca e protestante, tiveram que se conformar e aceitar os inquilinos negros.

O poema traz nos versos a passagem sobre o bairro famoso, "E antes, antes ouvia o silêncio frio no hálito frouxo do escuro / sussurrando alto e inteiro em Harlem / o dó maior da tua acerada ausência". Notemos que toda o som da música invade o Harlem, em dó maior, que faz referência não somente a nota musical como a própria dor do músico. A dor pode estar ligada ao que ocorreu no Harlem na década de 1930, quando o bairro se consolidou como centro da luta do movimento negro. Houve ali manifestações e revoltas populares, que resultaram em depredações, incêndios e mortes. Negligenciado pelas autoridades, o Harlem apenas iniciou seu processo de recuperação a partir da década de 1980. Antes disso, muitas lutas foram protagonizadas nesse bairro, a mais importante foi a que os negros intensificaram pelos direitos civis nos EUA, pacificamente, como Martin Luther King, ou radicalmente, como os líderes do movimento Black Panthers e Malcom X.

No poema de Tânia Tomé também é citado o nome do músico famoso que tocava no Harlem da década de 1920, Louis Amstrong: "E era sempre o teu Amstrong gemendo um sax no teu hálito", mais uma vez uma referência musical. Importante destacar que na década de 1920 teve início o Harlem Renaissance, uma espécie de movimento de "renascimento" do Harlem, que transformou o bairro em um local de centro cultural negro nos Estados Unidos. Os principais representantes da música foram Duke Ellington e o trompetista Louis Armstrong. Nas artes plásticas, Richmond Barthé, e W. DuBois, Langston Hughes, Wallace Henry Thurman e Dorothy West na literatura.

As duas poetisas ao ressaltarem tanto tematicamente quanto estruturalmente no verso, o artificio da música, e de todos outros elementos relacionados e esse universo, ilustram na verdade, o aspecto arquetípico da poesia de ter em suas raízes a música. No caso de Tânia Tomé, ela exercita performaticamente a música com poesia, e em seus versos a alusão melonomaica é mais que evidente. Para esse empenho não há separação entre a duas coisas, sua re-união para o contexto contemporâneo implica em mais ainda da fé e na crença de que a poesia é, de fato, e continuará a ser, uma outra voz. Em Lica Sebastião, o manuseio miúdo do verso no papel, a melômana poetisa, num jogo de linguagem melopaico e fenopaico, a indexação na cena de sua poesia do signo música, reitera em múltiplas formas a renovação do verso escrito aludindo em todo seu cosmo, a força da qual a arte poética perdurará.

Referências

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

CABRITA, António. *Nova poesia moçambicana* / Tânia Tomé. Raposasasul, Maputo, 2011. Disponível em: [http://raposasasul.blogspot.com.br/2011/12/nova-poesia- mocambicana-1tania-tom.html] Acesso em: 30 março de 2018.

CAN, Nazir Ahmed. *Mediações interartísticas no campo literário moçambicano:* o caso de Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias). Civitas, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 27-42, jan.-abr. 2014.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando África?* Porto: Campo das Letras, 2006.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial:* reconversões. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas Edições, 2013.

MENDONÇA, Fátima. Literaturas emergentes, identidades e cânone. In: RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. (org.). *Moçambique - Das palavras escritas.* Porto: Afrontamento, 2008.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982;

PAZ, Otavio. *Os filhos do barro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984;

SAID, Edward W. Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. In: Edward W. Said. *Cultura e imperialismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEBASTIÃO, Lica. *Poemas sem véu.* Prefácio de Francisco Noa. Alcance Editores: Maputo, 2011.

SEBASTIÃO, Lica. *De terra, vento e fogo.* São Paulo: Kapulana, 2015.

SEBASTIÃO, Lica. *Ciclos da minha alma.* Chiado: Lisboa, 2015.

SILVA, Paulo Geovane e. *Entrevista a Lica Sebastião.* Revista Interfacis. Belo Horizonte: FACISABH / Universidade de Coimbra, v. 3, n. 1, pp.130-132, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro, 2009.

TOMÉ, Tânia. *Agarra-me o sol por trás* (e outros escritos & melodias). Escrituras: São Paulo, 2010.

MAYOMBE: A BUSCA POR UMA IDENTIDADE NEGADA OU DISTORCIDA

Ariany Castro da Silva [134]

Introdução

No processo de formação da nação, em qualquer parte do mundo, a literatura sempre exerceu a função de força motriz que tinha por objetivo alvoroçar as nações na luta pela afirmação nacional. Os Estados da América Latina — que já passaram à condição de livres — caracterizavam-se pela falta do sentimento de pertencer a uma nação. Para os escritores, esta situação representava um desafio por superar.

Nos Estados da África negra, as condições eram semelhantes. As nações em luta, em realidade, não constituíam nações no sentido exato da palavra, já que eram (e seguem sendo) constituídas por um grande número de povos e tribos. Em vista disso, era necessário promover a ideia de identidade nacional e os autores literários desempenharam neste projeto intelectual um papel importante.

Sendo a literatura um dos veículos de afirmação nacional, os autores africanos opõem-se ao modelo da literatura colonial, a qual promove o exotismo cheio de tópicos, dado que as obras chamam a atenção à natureza africana, com descrições minuciosas, em cujas sequências espelham-se a perplexidade, o pavor e, sobretudo, a necessidade de domar (CHAVES; 2002). Nestes textos, aparecem como predominantes as figuras de brancos ou de negros estereotipados, sendo escassos os casos em que surge uma figura de africano humanizado.

[134] SILVA, Ariany Castro da. Graduada em Letras Licenciatura com hab. em Português, Inglês e Respectivas Literaturas, UEMA, Caxias - MA. Especialista em educação em Direitos Humanos, UFMA, São Luís - MA. arianycorreia@hotmail.com.

O engajamento de Pepetela no ambiente literário-político angolano é indiscutível, dado que a obra dele, na sua totalidade, reflete a intenção mencionada. Embora se dedique também ao drama e aos contos, Pepetela, no seu projeto literário, mantém-se fiel ao gênero de romance. Este fato vem ligado à evolução literária da Angola negra no contexto de países africanos de língua portuguesa. Desde o princípio da consciencialização de autores luso-africanos em meados do século XIX, passando pelo movimento de Negritude até os anos 50 do século XX, a poesia era o gênero preferido e tinha posição exclusiva.

Estigma da Realidade: a busca por uma identidade negada ou distorcida

Quando, em 1950, foram lançadas as bases do movimento *Vamos descobrir Angola!*, foi criado o espaço no qual o romance podia ir se desenvolvendo. Este gênero, espelha a formação de nação melhor que qualquer outro, devido ao caráter aberto e à variedade ilimitada de possibilidades de o conceber. Pepetela, além do atual pseudônimo literário de Artur Maurício Pestana dos Santos, é também o seu antigo nome de guerra, que recebeu e utilizou durante a luta do MPLA em Cabinda, no norte de Angola. As experiências de guerra e o seu subsequente cargo no governo da Angola independente formam a base, o ponto da partida, da sua obra narrativa. O romance *Mayombe* reflete a realidade das lutas na floresta de mesmo nome.

Assim, em *Mayombe,* o Sonho da construção da Nação Angolana é descrito a partir do sacrifício coletivo de um grupo de guerrilheiros embrenhados, durante a luta armada, na selva do Mayombe, e liderados pelo seu carismático Comandante Sem Medo, sugerido como o grande obreiro da construção do sonho nacionalista. Ele luta pela criação de uma nação nascida da unidade étnica, cultural e territorial de todos os grupos étnicos que habitam o território angolano e de que o grupo dos guerrilheiros nacionalistas é simbolicamente uma pequena amostra representativa. A luta coletiva dos guerrilheiros em prol da independência, portanto, da Nação, deverá também contribuir, a partir do seu exemplo de unidade, para a construção da identidade nacional.

O Mayombe pepeteliano é um território sumamente importante. Uma espécie de microuniverso que retrata uma Angola visionária e utópica, preparada para desafiar os preconceitos, dominá-los e lutar pela reivindicação

nacional, liberando-se da duradoura governação injusta dos colonos portugueses. Por isso é possível conceber Mayombe como o emblema metafórico de formação da nação angolana, ou seja, nas mãos de Pepetela converte-se em personificação deste processo:

> O tronco destaca-se do sincretismo da mata, mas se eu percorrer com os olhos o tronco para cima, a folhagem dele mistura-se à folhagem geral e é de novo o sincretismo. Só o tronco destaca, se individualiza. Tal é o Mayombe, os gigantes só o são em parte, ao nível do tronco, o resto confunde-se na massa. Tal o homem. As impressões visuais são menos nítidas e a mancha verde predominante faz esbater progressivamente a claridade do tronco [...] (PEPETELA. 1982 p. 266).

A narrativa de Pepetela abre-se, pois, à explicitação das várias identidades, alertando para o fato de que a massificação pretendida pela colonização não foi capaz de pôr fim à pluralidade de crenças, línguas, tradições [...] (Ibid.2002, p. 158). Os sistemas radicais das ilusórias árvores que se podem, ou não, entrecruzar, formam a base cultural da nação. Esta se mantém viva graças ao húmus em forma de tradições — no sentido da educação tradicional, segundo tradições das respectivas tribos — que fornece nutrição a todas as plantas particulares. Os troncos representam a força individual e os ramos crescem deles para poder criar a copa e entrecruzar-se com os galhos de outras árvores. Segundo Abdala Júnior (2002, p. 201), assim, compacta, a floresta [...] pode resistir e persistir. É necessário acrescentar que para as árvores poderem crescer não precisam só do humo, que lhes oferece a Terra-mãe, mas também da benéfica chuva.

As ideias e ideologias ganham vida em Pepetela, dotando os personagens de capacidades e habilidades que os conduzem a ações e sacrifícios apaixonados em nome da ideologia e da liberdade, impulsionando-os ao oferecimento de suas vidas, mas criando a ilusão no leitor de que possuem um movimento independente, autônomo, que não atendem aos desejos de uma força maior, parecendo personagens ativas. Embora muitos personagens pepeteliano sejam movidos pela ideologia marxista, abraçada pelos intelectuais do MPLA como suporte para luta contra o colonialismo.

A primeira fase, a Criação, começa com a fundação da base, que se trata de um acontecimento chave, em que a floresta atua como hospitaleira e protetora, pois recebe bem os combatentes e abriga-os:

> O Mayombe tinha aceitado os golpes dos machados, que nele abriram uma clareira. Clareira invisível do alto, dos aviões que esquadrinhavam a mata, tentando localizar nela a presença dos Guerrilheiros. As casas tinham sido levantadas nessa clareira e as árvores, alegremente, formaram uma abóbada de ramos e folhas para encobri-las. Os paus serviram para as paredes. [...] Os paus mortos das paredes criaram raízes e agarraram-se à terra e as cabanas tornaram-se fortalezas (PEPETELA, 1982, p. 70).

Pepetela usa a forma verbal passiva para traçar a criação da base. Descreve assim o percurso da construção realizada sem necessidade de intervenção humana e apresenta a ação como feita por poderes naturais; como se o Deus-Mayombe, voluntariamente, desse passagem aos desafiadores da guerrilha. A continuação dá-se na descrição da confraternização do homem e a mata a qual se converte numa espécie de fortaleza – templo.

> E os homens vestidos de verde, tornaram-se verdes como as folhas e castanhos como os troncos colossais. A folhagem da abóbada não deixava penetrar o sol, e o capim não cresceu embaixo, no terreiro limpo que ligava as casas. Ligava, não, separava com amarelo, pois a ligação era feita pelo verde (Id., ibid., p. 70).

Para descrever a criação da base, Pepetela usa o verbo parir, representando, pois, o *Mayombe* em posição de mãe-criadora, o que confirma as ideias aqui representadas. Salinas Portugal (2001, p.151) afirma que "o simbolismo ginecológico alude à imagem primitiva da Mãe Universal, da *Terra Genitrix* de onde tudo procede e aonde tudo regressa".

A segunda fase, a destruição, é representada mediante a morte de Sem Medo no fim da narração e simboliza o cumprimento da tarefa projetada, ou seja, o comandante cedeu lugar à outra geração de lutadores. Pode-se até dizer que a sua morte é a de iniciação, a qual, nunca representa o fim e sim o início.

As tribos angolanas vão começando a tomar consciência da necessidade de esquecer-se do tribalismo da nação angolana, que está por nascer. Esta, portanto, é o princípio regeneração, observada na fala do Comissário Político:

> A morte de Sem Medo constituiu para mim a mudança de pele dos vinte e cinco anos, a metamorfose. Dolorosa, como toda metamorfose. Só me

> apercebi do que perdera (talvez o meu reflexo dez anos projectado à frente), quando o inevitável se deu (PEPETELA,1982. p. 268).

Em literaturas pós-coloniais, o caminho de perfeição é um dos motivos realmente muito frequentes. A obra em análise tem como tema a busca da identidade pessoal e nacional. O caminho de perfeição dos guerrilheiros do MPLA que protagonizam a história de *Mayombe,* apesar de serem vários, os personagens em questão, a ideia que os une é uma: a coletividade angolana e a superação de problemas raciais e culturais.

Uma é também a razão ou o impulso que os levou a entrar na guerrilha e arriscar as vidas numa guerra, com o resultado do qual ninguém se atreve a prever. Cada um deles foi influído por distinto acontecimento, problema ou emoção, mas todos se encontraram na mata, numa base guerrilheira para combater pela liberdade. Não obstante, acentua-se o fato de que entre os combatentes existe um ambiente de privacidade e secretismo, respectivo ao motivo de empreender a viagem, como visto na narrativa:

> Teoria sentia que o Comandante também tinha um segredo. Como cada um dos outros. E era esse segredo de cada um que os fazia combater, frequentemente por razões longínquas das afirmadas. Porquê Sem Medo abandonara o curso de Economia, em 1964, para entrar na guerrilha? Porquê o Comissário abandonara Caxito, o pai velho e pobre camponês arruinado pelo roubo das terras de café, e viera? Talvez o Comissário tivesse uma razão mais evidente que os outros, sim. Porquê o Chefe de OperaçÕes abandonara os Dembos? Porquê Milagre abandonara a família? Porquê Muatiânvua, o desenraizado, o marinheiro, abandonara os barcos para agora marchar a pé, numa vida de aventura tão diferente da sua? E porquê ele, Teoria, abandonara a mulher e a posição que podia facilmente adquirir? Consciência política, consciência das necessidades do povo! Palavras fáceis, palavras que, no fundo, nada diziam. Como age em cada um deles essa dita consciência? (p. 11).

Segundo Portugal (2001, p.44), que se dedica à análise mito crítica de *Mayombe*, que apesar do não conhecimento detalhado do caminho percorrido de cada um dos guerrilheiros, se deduz que é semelhante ou até idêntico, dado que a situação inicial — a exploração colonial — é igual. Está claro que o romance não termina com a vitória, mas a morte de Sem Medo, com o seu impacto significa o triunfo parcial da ideia de aculturação, já que os guerrilheiros começam a dar-se conta da importância que tem.

Além da história política do período e da biografia do escritor, outro fator dá um alcance dramático à narrativa, o tribalismo afeta profundamente os ideais propostos pelo MPLA que giram em torno de um projeto nacionalista, multirracial e cultural, seguindo igualmente uma plataforma em torno do socialismo, irradiada pelo paradigma cubano. Essa questão põe em xeque os projetos almejados. Em recente depoimento, o escritor reafirma que o tribalismo era realmente muito forte, particularmente porque se fazia uma guerra naquele momento em que a população apoiava muito pouco a guerrilha.[135]

Dentre as reflexões que problematizam o maniqueísmo identitário e político está a do personagem cujo pseudônimo adotado é Teoria, que reivindica um lugar na nação futura, uma nação que não esteja pautada por estas referências dicotômicas e absolutas, um lugar que aceite as "misturas".

Diz ele:

> EU, O NARRADOR, SOU TEORIA
> Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura do 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 sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez? (p.6-7).

A origem do problema que leva Teoria a empreender a sua viagem é, no âmbito da comunidade guerrilheira, única. Sendo mulato, de mãe negra e pai branco, é a vítima do complexo de inferioridade. Embora na sua subconsciência predomine o elemento negro, as condições externas fazem-no hesitar, oscilar entre os dois mundos cuja união ele representa: o africano e o europeu, o colonizado e o colonizador. Acrescenta-se ainda que nem sempre foi a parte africana que predominava, na sua fala: "Criança ainda queria ser branco, para que os brancos me não chamassem negro. Homem, queria ser negro, para que os negros me não odiassem" (PEPETELA,1982, p. 12). Teoria,

[135] Entrevista publicada na *Revista Ponto e Vírgula*, n. 40, nov.-dez. 2000. Publicação da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.

portanto, no seu próprio caminho de perfeição teria que se conformar com este pecado original.

O medo é, no fundo, o estímulo da atuação de Teoria. Tentar enfrentar e desafiá-lo está na origem da sua adesão à guerrilha, do seu comportamento de voluntário à hora de ter que mostrar a coragem. É sempre ele o primeiro a oferecer-se para ações arriscadas. Por trás da máscara de guerrilheiro destemido, esconde, contudo, um homem que precisa de respeito dos outros para conseguir respeitar a si próprio.

Distintas formações prático-discursivas mapeiam os acontecimentos narrativos em *Mayombe*. A escala hierárquica dessas formações na arquitetura narrativa advém do ponto de vista adotado pelos personagens que possibilita ao leitor a escolha e valorização do discurso enunciado. O marxismo-leninista, o tribalismo, o nacionalismo e a mestiçagem estão configurados em cada personagem, assentando-se de forma conflituosa, geradora inevitavelmente de um antagonismo identitário encenado dramaticamente. Juntam-se ainda a essa polifonia político-discursiva, a presença da voz feminina e da natureza, que exercem uma função importante na formação da identidade africana.

Outro espaço discursivo problematizado é a floresta do Mayombe, lugar genuíno que se torna vital para sobrevivência do homem africano devido aos recursos mágicos, simbólicos e materiais. Este território da ambigüidade indica proteção, isolamento e medo. Também, a floresta se revolta quando o homem violenta seu corpo mágico em nome do progresso discriminatório que aumenta as diferenças econômicas e sociais.

Nessa perspectiva, *Mayombe* transforma-se em alegoria crítica contra o produtivismo econômico desenfreado, estabelecendo-se como a grande narrativa da diferença que limita a permanência do homem na terra. Postos em cena, tais discursos acabam por despertar conflitos que, a todo instante, obrigam a liderança do movimento a uma espécie de conciliação das diferenças, traduzida na busca de um ideal superior. O desafio do comandante é fazer com que os interesses particulares e as diferenças não constranjam o propósito primeiro e último da luta: a independência nacional e socialismo.

A necessidade que Pepetela tem de trabalhar os ideais políticos do movimento, buscando convencer a sociedade angolana que o que impedia o crescimento e gerava a miséria dentro de Angola era exploração dentro do território pelos europeus, como salienta o Comissário "(...) Isso é exploração colonial. O que trabalha está a arranjar riquezas para os estrangeiros, que não

trabalha" (p. 34) personagem buscava desta forma, conscientizar a população, buscando seu apoio no processo das lutas de libertação da mesma forma que o autor pretende fazer com seu povo, através de sua obra.

Milagre, igual que Muatiânvua, tem experiências íntimas com a crueldade do sistema colonial nos seus piores momentos. Na criancice foi testemunho das atrocidades do ano 1961 que o marcaram para toda a vida; o pai dele foi morto pelos portugueses, de maneira que outra vez é visto aqui a orfandade como: estímulo principal que leva o personagem a participar na luta contra os colonizadores:

> A minha terra é rica em café, mas o meu pai sempre foi um pobre camponês. E eu só fiz a Primeira Classe, o resto aprendi aqui, na Revolução. Era miúdo na altura de 1961. Mas lembro-me ainda das cenas de crianças atiradas contra as árvores, de homens enterrados até ao pescoço, cabeça de fora, e o trator passando, cortando as cabeças com a lâmina feita para abrir terra, para dar riqueza aos homens. Com que prazer destruí há bocado o buldozer! Era parecido com aquele que arrancou a cabeça do meu pai. O buldozer não tem culpa, depende de quem o guia, é como a arma que se empunha. Mas eu não posso deixar de odiar os tratores, desculpem-me (p. 32).

Confrontados com esta situação limite, ele e a sua mãe emigraram, depois da morte do pai (e marido, respectivamente), para o *Kinshasa* queniano. Assim, há novamente o fenômeno de fuga. Os personagens tentam escapar à realidade. O caso de Milagre é, contudo, diferente dos outros com respeito ao estímulo que o faz empreender a etapa inicial (do caminho de perfeição), na qual o momento decisivo foi o chamamento do seu tio que, na altura, era dirigente do MPLA.

Superado o problema da mestiçagem de Teoria, a atenção do autor concentra-se plenamente na problemática de tribalismo. Desta fase, o guerrilheiro Muatiânvua é um personagem de máxima importância e, ao mesmo tempo, é o personagem extraordinariamente interessante. Pepetela plasmou com maestria o caráter do guerrilheiro, o que se pode explicar pela identificação parceira com este:

> Posso dizer que me estou fragmentando. Fragmentando, digamos, compreendendo melhor algumas personagens. [...] O Muatiânvua também tem muito de mim, no aspecto da preocupação com a unidade

> nacional, e mais do que isso até, dá uma idéia internacional (SERRANO, 1999, p. 135).

O início do caminho de perfeição de Muatiânvua é visto por dois fatores: individual e social. Quanto à esfera social, fala-se da mencionada exploração colonial. O impulso individual que marca significativamente a trajetória da sua vida é a orfandade. Esta é observada na afirmação do personagem ao falar sobre o que aconteceu com seu pai.

> Meu pai era um trabalhador bailundo da Diamang, minha mãe uma kimbando Songo. O meu pai morreu tuberculoso com o trabalho das minas, um ano depois de eu nascer. Nasci na Lunda, no centro do diamante. O meu pai cavou com a picareta a terra virgem, carregou vagões de terra, que ia ser separada para dela se libertarem os diamantes. Morreu num hospital da Companhia, tuberculoso. O meu pai pegou com as mãos rudes milhares de escudos de diamantes. A nós não deixou um só, nem sequer o salário de um mês. O diamante entrou-lhe no peito, chupou-lhe a força, chupou, até que ele morreu. O brilho do diamante são as lágrimas dos trabalhadores da Companhia. A dureza do diamante é ilusão: não é mais que gotas de suor esmagadas pelas toneladas de terra que o cobrem. Nasci no meio de diamantes, sem os ver. Talvez porque nasci no meio de diamantes, ainda jovem senti atração pelas gotas do mar imenso, aquelas gotas-diamante que chocam contra o casco dos navios e saltam para o ar, aos milhares, com o brilho leitoso das lágrimas escondidas (p.131).

Então, a exploração dos angolanos por parte dos colonos influi nele duma maneira muito mais intensa que, por exemplo, no caso de Teoria. A força sugestiva da narração de Muatiânvua é imensa. Atrai o leitor e provoca nele as imagens da construção das várias identidades.

> Eu, Muatiânvua, de nome de rei, eu que escolhi a minha rota no meio dos caminhos do Mundo, eu, ladrão, marinheiro, contrabandista, guerrilheiro, sempre à margem de tudo (mas noo é a praia uma margem?), eu noo preciso de me apoiar numa tribo para sentir a minha força. A minha força vem da terra que chupou a força de outros homens, a minha força vem do esforço de puxar cabos e dar à manivela e de dar murros na mesa duma taberna situada algures no Mundo, à margem da rota dos grandes transatlênticos que passam, indiferentes, sem nada compreenderem do que é o brilho-diamante da areia duma praia (p.134).

Muatiânvua, por isso, também opta por abandonar o lugar e fugir. Sendo marinheiro, vendo as terras remotas, encontrando e conhecendo centenas de pessoas torna-se cidadão do mundo, um "destribalizado". Encontra um estímulo para abandonar a vida atual e regressar à pátria quando ouvi as notícias de rádio sobre os acontecimentos de fevereiro de 1961 conforme ele diz:

Em outras palavras, as identidades se constroem e se reconstroem constantemente no interior das trocas sociais. Neste caminho de compreensão, cabe-nos considerar que não há identidade entre si, nem mesmo unicamente para si. Identidade e alteridade estão intrinsecamente relacionadas numa relação dialética que transparece através do Muatiânvua.

> Querem hoje que eu seja tribalista!
> De que tribo? Pergunto eu. De que tribo, se eu sou de todas as tribos, não só de Angola, como de África? Não falo eu swahili, não aprendi eu o haussa com um nigeriano? Qual é minha língua, eu, que não dizia uma frase sem empregar palavras de línguas diferentes? E agora, que utilizo para falar com os camaradas, para deles ser compreendido? O português. A que tribo angolana pertence a língua portuguesa? (p. 133).

Considera-se que a identidade é sempre uma concessão, uma negociação, um resultado de uma relação de poder expresso no campo de valores, que na literatura angolana encontra-se suporte para trilhar caminhos que leve a compreensão da formação identitária desta jovem nação que reuniu em suas fronteiras diversos povos de diferentes identidades e que após sua independência buscam elementos que possa identificar a nação que se formou.

É perceptível que o conflito tribal está presente no romance desde os seus princípios. Em meio aos conflitos que surgem dentro do grupo que comanda, Sem Medo age como um conciliador que busca a unidade do grupo, como uma metáfora da unidade nacional. Agindo dessa forma, ou seja, ao tentar forjar uma identidade na diferença, ele cumpre o seu papel de intelectual, que, segundo Edward Said (2005, p. 41) é ajudar uma comunidade nacional a sentir uma identidade comum, e em grau muito elevado. Desse modo, ele procura solucionar o problema fundamental que é encontrar meios de reconciliar a sua identidade e as realidades da própria cultura, sociedade e história com outras identidades, culturas e povos (SAID; 2005).

No contexto narrativo, Sem Medo não dá trégua ao domínio colonial e a exploração econômica de classe. No entanto, sua figura personifica o desejo de abertura de um caminho que Boaventura de Sousa Santos[136] denomina "de 'hermenêutica diatópica que pressupõe a aceitação do seguinte imperativo transcultural: temos o direito a ser iguais quando a diferença nos inferioriza; temos o direito a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza". O sociólogo português chama tal dialética de "cosmopolitismo multicultural".

Nessa perspectiva, é possível observar o desejo de construir a identidade que foi negada pelo colonialismo. Assim, o romance de Pepetela aponta para um nacionalismo como empreendimento necessário em sua função de aglutinar o país, expulsando o invasor que lhe dirige diretamente as instituições. A coordenação ideológica desse projeto seguiria o referencial socialista. O tribalismo, para esse ideal, aparece como um risco à organização interna (AHMAD; 2002).

Recorrendo a Stuart Hall (2000), pode-se acrescentar que, não se faz uma nação sem símbolos, sem memória, enfim sem um projeto de identidade nacional. Uma nação não é apenas um lugar sentido e vivenciado por cada um de seus habitantes, ela é também imaginada, nem por isso deixa de ser nação. Pois seu espaço e seus habitantes estão lá, são reais. Contudo, precisa ser imaginada, idealizada, moldada e remodelada; nesse sentido, escritores constroem a nação através da representação narrativa.

Dito de outro modo, a nação é lugar de identificação dos indivíduos, é nela que eles se reconhecem enquanto sujeitos e vivenciam um sentido de coletividade imprescindível no mundo moderno, para o qual o romance tem função primordial. Contudo, a identidade nacional não é algo que nasce com o sujeito, ela precisa ser construída, não se trata de uma herança genética. A nação moderna não pode ser negada, ela é segundo Hall, "no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos constituem em uma das principais fontes de identidade cultural" (2000, p. 47).

Desta forma, o indivíduo cresce com o sentimento de pertença em razão da ideia de nação que lhe é transmitida pelas mais variadas formas de representação cultural. Ao se identificar como angolano e não como português, os personagens de Pepetela o fazem de forma metafórica (Hall,

[136] SANTOS, Boaventura de Sousa. *Por uma concepção multicultural dos direitos humanos*. In: _____. (Org.). *Reconhecer para libertar*: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

2000), embora a identidade nacional não seja fruto de uma carga genética, entretanto, elas são vistas como parte da natureza essencial. Fazer essa discussão pensando no mundo ocidental não parece a princípio algo tão complexo; mas, como o referido é um país africano, cuja unidade territorial é herança do colonialismo, isso exige um espírito analítico apurado.

No caso de Angola, por exemplo, o autor se esmera para criar um sentimento de posse nos indivíduos que vivem numa ex-colônia portuguesa. É claro que ele mostra também a decepção com a utopia socialista, com a corrupção, mas não deixa de expor um desejo de consolidar uma nação Angola.

> As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional (HALL, 2000, p. 49).

Essencialmente esse parece ser o problema de Pepetela, a idéia de nação aos moldes ocidentais não é algo em que o povo da Angola portuguesa reconhecia como elemento identitário. Ao que tudo indica, a grande maioria da população daquele estado não se via pertencente a uma comunidade nacional, era preciso submeter às culturas regionais – tribais como mencionam seus personagens em Mayombe (HALL, 2000, p. 48 *apud* GELLNER, 1983 p. 6) em cuja essência se encontra os pilares das identidades culturais contemporâneas.

Pepetela apresenta uma geração conflituosa, uma vez que, os jovens intelectuais que se propõem a lutar pela independência de Angola, representam um grupo heterogêneo no que diz respeito a gênero, cor, condição social, linhagem, e "etnia" – este último aparece ainda mais forte como um ponto de contradição em Mayombe –, como já mencionado; além disso, outros elementos acabam por configurar uma variedade de interesses que dificultam a construção de uma nação e acima de tudo, de uma identidade nacional.

Se a nação pressupõe o lugar de interesses genéricos, de uma comunidade cultural fundada numa história interiorizada pelo sentimento de pertença a nação, no caso da Angola de Pepetela, isso é algo difícil. O sentimento de pertença aparece mais ligado ao conceito pré-moderno de

pertencimento, ou seja, um sentimento é étnico-local e não étnico-nacional, pensando na ideia moderna de nação (HALL, 2000 p.50-2).

É nesse sentido que se afirma uma nação imaginária, uma nação por ser inventada, um estado que deveria fazer sucumbir às diferenças geradas pelo colonizador e conciliar aquelas divergências já existentes no território colonizado. Pois não se viam como um único povo, sentimento esse que é próprio da modernidade. Ainda que seja mitológico, essa ideia de "único povo" é o elemento fundacional da cultura nacionalista, pois (...) "as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas" (HALL, 2000, p. 62).

Como já mencionado, se a nação é objeto da imaginação, sobre as contradições não se pode dizer o mesmo, pois elas existem quer seja como legado do colonizador ou não. Isso fica claro quando no calor da luta, mestiços negam sua origem europeia, negros acusam mestiços e brancos, de desejarem o lugar privilegiado do colonizador. Sendo essa negação o resultado da luta pela independência, isso evidencia o conflito daqueles cujas almas anseiam por uma nação livre, entretanto, não se alinham quanto à nação que desejam. Isso mostra a ausência, mesmo com os anos de colonização, de um sentimento de nacionalidade.

Essa negação constitui o desejo de extirpar da nação livre todas as marcas dos seus algozes, mas são marcas incorrigíveis, porém, há que se construir uma nacionalidade, sem dar as costas para as marcas deixadas pelo colonizador.

O discurso dos guerrilheiros em Mayombe é que o tribalismo precisa ser superado, certos indivíduos são mencionados como alguém cujas atitudes não remetem à tribo alguma. Nesse ponto Pepetela está apontando para a possibilidade de um sentimento de "angolanidade", ou seja, o sujeito que se sente angolano, acima de tudo.

O combate que acompanha a narrativa de Pepetela mostra o do conflito tribal, com todas as implicações e imperfeições que ele possa gerar na construção de uma ideia de nação (HALL, 2000, p. 50), mas os embates de uma "burguesia", que surge no seio do Estado independente que busca uma identidade, um projeto e uma memória nacional, apontam para uma hegemonia classista. Nesse sentido, Pepetela expõe através da obra em análise que o centro gravitacional do conflito identitário (nacional) para

Angola não se encontra cristalizados nas tribos, mas no desejo de construir uma nova identidade.

Em *Mayombe* o sonho da construção da Nação Angolana é descrito a partir do sacrifício coletivo de um grupo de guerrilheiros embrenhados, durante a luta armada, na selva do Mayombe, e liderados pelo seu carismático Comandante Sem Medo que surge como o grande obreiro da construção do sonho nacionalista. Ele luta pela criação de uma nação nascida da unidade étnica, cultural e territorial de todos os grupos étnicos que habitam o território angolano e de que o grupo dos guerrilheiros é simbolicamente uma pequena amostra representativa. A luta coletiva em prol da independência, portanto, da Nação, deverá também contribuir para a construção da identidade nacional.

De fato, a consciência nacional só será possível quando for interiorizada a par com a derrota colonialista, as suas múltiplas divisões étnicas e tribalistas. Se a vivência de Sem Medo se caracteriza por uma dupla luta constante (combater o colonialismo externo e a divisão étnica interna) nem sempre bem-sucedida, é, sobretudo, na sua morte que é assistida a promessa do triunfo simbólico do seu sonho nacionalista de formação da nação.

Reunidos à sua volta, os guerrilheiros tomam finalmente consciência das fraquezas que os desune e da força que os une. As circunstâncias da morte de Sem Medo despertam neles a flor de uma identidade nacional. No epílogo, depois da morte do Comandante Sem Medo, João, o Comissário Político, em primeira pessoa, revela ser ele o narrador titular da obra, aquele que a conduziu em terceira pessoa desde o início.

> O NARRADOR SOU EU, O COMISSÁRIO POLÍTICO
> A morte de Sem Medo constituiu para mim a mudança de pele dos vinte e cinco anos, a metamorfose. Dolorosa, como toda metamorfose. Só me apercebi do perdera (talvez o meu reflexo dez anos projetado à frente), quando inevitavelmente se deu. Sem Medo resolveu o seu problema fundamental: para se manter ele próprio, teria de ficar ali; no Mayombe. Terá nascido demasiado cedo ou demasiado tarde? Em todo caso, fora do seu tempo, como qualquer herói de tragédia. Eu evoluo e construo uma nova pele. Há os que precisam escrever para despir a pele que lhes não cabe já. Outros mudam de país. Outros de amante. Outros de nome ou de penteado. Eu perdi o amigo (Id., ibid., p. 268).

Apostando no diálogo como chave para uma outra forma de integração, Pepetela rejeita ainda o fechamento em qualquer universo de valores

exclusivos e excludentes, assumindo Angola como um terreno mestiço, onde se cruzam matrizes culturais muito diversificadas. Dessa forma, sua narrativa nos leva a reconhecer as várias identidades angolanas, alertando para o fato de que a massificação pretendida pela colonização não foi capaz de pôr fim à pluralidade de crenças, línguas, tradições e histórias que os povos oprimidos guardam.

Ao refletir essa pluralidade, encontra-se uma multiplicação de narradores que dividem com o narrador titular a tarefa de dar a conhecer as fases e faces da luta. O narrador titular cede espaço a outros que se identificam e, assumindo o discurso, narram em primeira pessoa as suas preocupações e angústias. E, na sequência de narradores que desfilam pelo texto, tem-se acesso ao mundo de problemas que a perspectiva da independência levanta. Pelas vozes de Teoria, Verdade, Mundo Novo, Muatiânvua, entre outros, o leitor é conduzido ao descortinamento do panorama complicadíssimo de um processo em ebulição: o racismo, o tribalismo e tantos outros fantasmas, reflexos da cisão trazida pela invasão colonial.

Como as lianas, as vozes dos diferentes narradores tecem essa narrativa de Pepetela e, funcionando como poderoso elemento de reforço da dramaticidade instaura o jogo dialético entre seus narradores/personagens, na tentativa de chegar ao porquê de homens tão diferentes entre si entregarem suas vidas à causa da independência.

A singularidade da situação exprime-se também na força dos diálogos com que se compõe o romance, descrito pelo narrador titular como o espaço do silêncio, o Mayombe transfigura-se na verdade no reino da palavra. Contudo, é preciso acrescentar que há várias possibilidades de compreendê-la e o romance divide as personagens que atuam como destribalizadas em três grupos: por excelência, por convicção e artificiais. Portanto o princípio de criação e destruição são os elementos-chave no processo de formação de nação angolana.

Referências

ABDALA Jr., Benjamin. Notas sobre a utopia em Pepetela. In: CHAVES, Rita e Macedo, Tânia (org.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002. p. 201.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 43.

CHAVES, Rita. Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____: Mayombe: um romance contra correntes. In: CHAVES, Rita e Macedo, Tânia (org.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002. p.152-8.

_____: *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999, p. 21.

HALL, Stuart. *Identidade cultural da pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes louro – 4. ed.– Rio de Janeiro: DO&A, 2000. (The question of cultural identity).

_____. Apud GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell, 1983. p.6.

PEPETELA. *Mayombe: romance*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção de autores Africanos).

_____ *apud* Inocência Mata, "Entrevista a Pepetela" *in Camões -- Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 6, Jul / Set de 1999. p. 32. _____ *PEPETELA. Reflexões de um mais velho*. Especial Angola Digital. Entrevistadora: Ana Souza Dias, 2004 (informação verbal 30 min). Entrevista concedida ao Canal 2 da RTP.

PORTUGAL, Francisco Salinas. *A Máscara do Sagrado. Uma leitura mito crítica de Mayombe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. p. 44-5; 151.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*: As Conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Por uma concepção multicultural dos direitos humanos. In: _____. (Org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 52.

SILVA, Rodrigues da. Pepetela, Angola com todas letras: da amargura à utopia. In: *Jornal de letras, artes e idéias*: Lisboa, 29 de março de 1995, p. 14-7.

SERRANO, Carlos: O romance como documento social: o caso de Mayombe. In*: Via Atlântica*, n.º 3, São Paulo, 1999, p. 132 – 9.

IDENTIDADES FRATURADAS OU UMA LEITURA DE OPRESSÃO EM "*O PROCESSO*" E EM "*CAMPO DE TRÂNSITO*"

Carlos Vinícius Teixeira Palhares [137]

Introdução

O romance *Campo de Trânsito,* do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, apresenta o narrador da novela como uma entidade privilegiada devido a seu caráter onisciente, e faz uma incursão por campos de prisioneiros durante a guerra civil em Moçambique. A trajetória de leitura que ora se apresenta é fragmentada pelo fato de a personagem principal, Mungau, ter dúvidas sobre o porquê de se encontrar no campo, nas quais ficam evidentes questionamentos desse sujeito com relação à retenção, repentina, de sua liberdade. Essa problemática que inicia o livro nos remete ao romance de Franz Kafka *O processo*, no qual Joseph K. acorda e é julgado sem saber o que realmente fez. Este artigo analisará pontos de contato entre as personagens principais dos romances *Campo de Trânsito* e *O processo* por apresentarem considerações sobre liberdade e identidade, entrelaçando-os a partir do autoritarismo em diferentes épocas entre o século XX e XXI.

No clássico texto de Franz Kafka, a abordagem se dá, por meio da incerteza, do julgamento de Joseph K frente a autoridades maiores sobre seu ato transgressor. E, assim, a personagem principal da novela buscará, em suas relações pessoais e burocráticas, ajuda para resolver sobre sua sentença. Podemos encontrar a questão da ***Culpa***, quando esta inclui outras pessoas. É perceptível a incapacidade do personagem em agradar o outro, com toda a pressão para corresponder às expectativas. Afinal, a pessoa, em sua individualidade, o cidadão em sua vida social, não satisfaz os imperativos, as

[137] Professor da Faculdade de Ciências Médicas-MG e Universidade de Itaúna-MG. Mestre em Literatura Africana de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG. E-mail: carlosviniciusp2000@gmail.com

ordens das autoridades, assemelhando-se a um filho, ou a uma filha, que não consegue satisfazer as expectativas do pai e / ou da mãe.

Tanto *Campo de Trânsito* quanto *O Processo* podem ser lidos como alegoria do julgamento ou como uma parábola sobre a culpa. Culpa diante de si mesmo e diante do outro. Tema propício às leituras psicanalíticas. Mas pode ser algo mais: Uma premonição dos totalitarismos? O absurdo opressor dos regimes ditatoriais sem *habeas corpus*? Joseph K é processado sem provas do crime (que crime?) e é condenado sem motivo. De forma semelhante, em *Campo de trânsito*, a personagem Mungau desconhece o real motivo de estar em uma prisão, como a recorrência da pergunta: "De que será que me acusam?" (BORGES COELHO, 2007, p.18) em quase toda a extensão do primeiro e do segundo capítulos. Assim, há uma permanência da cultura autoritária e da mobilização da violência que figuram de maneira residual nesses romances, as quais Hannah Arendt, no prefácio do seu livro *Origens do Totalitarismo*, afirma;

> Com a convicção de serem passíveis de descoberta os mecanismos que dissolveram os tradicionais elementos do nosso mundo político e espiritual num amálgama, onde tudo parece ter perdido seu valor específico, escapando da nossa compreensão e tornando-se inútil para fins humanos (ARENDT, 1983, p. 8).

Em *O Processo,* há dez capítulos, dez estórias, dez problemáticas, como um jogo de encaixes bem alinhado em dez blocos de diferentes situações para o protagonista do romance. Há uma centralização da personagem principal Joseph K, que corresponde à diversidade e à complexidade das estruturas sociais e políticas do mundo entre guerras, no qual temos o indivíduo solitário, desiludido, contrário a família, contrário às hierarquias, num mundo totalitário, numa vida sem sentido, com culpa e desesperança, diante do absurdo de situações irracionais, desconexas, numa busca de transcendência, submetido ao poder ora de um Tribunal, ora de uma Força Julgadora pelos homens.

Já em *Campo de Trânsito*, há doze capítulos e a trama se passa num campo de prisioneiros em Moçambique, no pós-independência, porém o autor, propositadamente, não o nomeia talvez com a intenção de expor ao seu romance certo grau de universalidade nas antigas colônias portuguesas africanas. Os personagens que aparecem ao longo dos capítulos juntamente com Mungau são quase sempre cidadãos socialmente marginalizados e sem nome, salvo o protagonista da narrativa, são seres alienados a um sistema e

parecem não estar cientes do conflito existente e da coletivização dos modos de vida, representados na passagem abaixo:

> Depois de iniciado, um processo mais rápido e coordenado do que a sua complexidade permitiria adivinhar. Como se todos obedecessem às mesmas horas e ignorassem outras, e talvez por isso se diga que há horas mortas (não é o dormir um quotidiano ensaio do morrer?), outras gastas de tanto as usar toda a gente. Escolhem todos – e gastam – uma determinada hora, talvez a mais gasta das horas, aquela em que todos temos de recomeçar (COELHO, 2007, p. 14).

É interessante notar que as personagens desse romance de Borges Coelho são seres de fronteira; são indivíduos que habitam um espaço intermediário, no qual se presencia o desejo de ir além, que intervém no presente, renovando o passado, reinventando o futuro, a fim de alcançar outras margens e articulando o momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença, identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão, conforme Bhabha (1998).

Talvez seja possível atribuir à própria escrita de João Paulo Borges Coelho esse caráter de fronteira entre tradições e saberes de colonizados e colonizadores. O próprio fato de as personagens do romance apropriarem-se dos discursos que os oprimem, coloca-os na condição de personagens de fronteira. É exatamente essa condição que nos remete à questão da identidade na narrativa, na medida em que essa escrita se converte em uma possibilidade de construção de um espaço em que o homem moçambicano (ou o africano de um modo geral) possa ressignificar o outro, o mundo e a si mesmo. Tal aspecto lhe confere uma estética literária própria sobre a sociedade vigente em Moçambique ou em ex-colônias portuguesas. A construção da identidade, nessa perspectiva, visa a uma relação em que o diálogo está sempre possibilitando rever a posição diante do outro. Se se considera com Hall (1987) que as identidades[138] são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, a identidade de Mungau, talvez possa ser pensada, literariamente, nos termos de um posicionamento discursivo.

Campo de Trânsito é um livro que, ao abordar a figura de Mungau, traz ao leitor todo o conflitante entrecruzamento de realidades sociais e culturais,

[138] Para Stuart Hall "as identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir" (Hall, 2000, p.109).

fruto do mosaico étnico de Moçambique, ao qual se integra o discurso da mestiçagem que se revela na configuração das personagens/prisioneiras no romance. Personagens que trazem à cena o contexto da colonização, da independência e do pós-guerra, configurando um tempo presente preso ao passado e apontando para a inconsistência do futuro. Essa dialética temporal, analisada por Homi Bhabha, evidencia uma mudança na percepção do passado/presente, na medida em que "essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente" (BHABHA, 1998, p. 23).

É possível uma leitura sociológica entre os dois romances aqui analisados, nos quais aparecem as burocracias opressivas e inacessíveis, simbolizando as autoridades que estão acima do cidadão; assim como é possível uma leitura marxista em que as autoridades apenas executam as vontades das classes dominantes para manter o domínio sobre os trabalhadores, tornando problemática a própria representação da realidade violenta: "Tanto o sujeito é colocado diante de suas próprias insuficiências, como o objeto, a realidade observada, se desordena" (GINZBURG, 2012, p. 178).

Também uma leitura existencialista em que se imagina um panorama da condição humana dominada por forças que desconhece; bem como uma leitura psicanalítica na qual a autoridade é sufocante e impossível de ser atendida, assim como o cidadão jamais agrada plenamente às hierarquias maiores. Segundo Walter Benjamin, ao se referir sobre Kafka

> No espelho da culpa, que o mundo primitivo lhe apresentou. Ele (Kafka) viu apenas o futuro, sob a forma do tribunal. Como representar este tribunal? Seria o julgamento final? O juiz não se converte em acusado? A punição não está no próprio processo? Kafka não respondeu a essas perguntas. (...) (BENJAMIN, 1994, p. 154)

Um processo que não chega a um veredicto, que se arrasta, de instância a instância, entre hierarquias inalcançáveis é, em si mesmo, uma punição suficiente. Como percebeu o filósofo alemão, "O adiamento é em *O processo* a esperança dos acusados – contando que o procedimento judicial não se transforme gradualmente na própria sentença" (BENJAMIN, 1994, p. 155).

Segue-se uma discussão entre as personagens Mungau e Joseph K sobre o conceito de justiça: Joseph K, ao ser acusado, é prontamente processado: há um olhar alheio sobre o protagonista e este olhar é alterado, pois Joseph K não é visto mais como o "*bom funcionário*", mas como um "*acusado*". Todos ao redor passam a considerar que alguém com um processo nas costas, tal uma sombra ou um fardo, não é uma pessoa confiável. Ou se encontrar com Joseph K pode ser uma forma de se arriscar a uma acusação de *cumplicidade*.

Em outra instância, Mungau é ambientado num cárcere, onde prisioneiros conversam sobre atrocidades sofridas. Não faltam comentários sobre presos políticos, como a personagem do professor que, diante do quadro de corrupção instaurado por uma nova direção do Campo, é uma caricatura dos governantes idiotizados pelo poder. Explorando o caráter autoritário de ordens e violência, João Paulo Borges Coelho apresenta, por meio da complexa relação entre Mungau e os prisioneiros, todas as fraturas de um mundo insustentável, marcado pela desterritorialização de um poder instituído pelo passado, mas que se surpreende pela sua sentença, como a passagem a seguir: "Não tenho ao menos o direito de saber as razões do meu despedimento? Mungau tenta agora uma entoação humilde, numa última e desesperada tentativa de despertar no outro nem sabe bem o quê" (COELHO, 2007, p. 24).

A narrativa estende-se e, por algumas páginas, a personagem Mungau, à medida que vai se acostumando cada vez mais com sua situação de detento, revela as constantes tensões resultantes do seu contato com o mundo burocrático, a partir de experiências, histórias, valores e costumes vivenciados sob a consciência da diferença entre esses dois mundos, da subordinação e da desejada liberdade. A alteração percebida em Mungau manifesta como se opera nele os agenciamentos sociais e políticos que formam a matéria da narrativa; "No Campo de Trânsito, aprendeu ele já, a adaptação é um factor quase decisivo" (p. 51).

Já Joseph K é preso, mas em liberdade (para ser julgado pelos outros?), quando todos sabem que ele sofre um processo e passam a julgá-lo como suspeito (e até culpado!), como se a opinião pública ousasse condenar. A impossibilidade de saber qual a acusação leva Joseph K. a outros erros e mal-entendidos, quando passa a aceitar-se culpado – e interioriza a culpa que os outros atribuem a ele. Todos passam a aceitar o novo *culpado* e assim até o mais inocente vai se sentir um "condenado". Ele julga a si mesmo – deixa-se condenar pelo Superego? – com as leis feitas por outros.

> Nossa repartição, até onde conheço, e conheço apenas as hierarquias mais baixas, não procuram algo de culpa nas pessoas, mas, antes, como diz a Lei, são atraídas pela culpa e devem enviar-nos os guardas. Eis a Lei. Como poderia haver erro?
> -Eu não conheço esta lei, disse K. - Assim é bem pior para o senhor, disse o guarda. -Deve ser algo que só existe na cabeça dos senhores, disse K., que queria se insinuar de algum modo no pensamento dos guardas, para incliná-los ao seu favor ou ficar mais estável.
> Mas o guarda disse friamente: - Logo o senhor a experimentará. Franz intrometeu-se e disse:
> -Veja, Wilhelm, ele reconhece não conhecer a lei, contudo afirma, ao mesmo tempo, ser inocente.
> -Tens toda a razão, mas não se pode fazer-lhe nada compreensível, disse o outro (KAFKA, 1997, p. 63).

A forma de escrita de Franz Kafka, assim como a de João Paulo Borges Coelho, tem a ver com o desejo de criar, no texto, uma dimensão mundana, na qual o processo se afigura como a própria punição. Esses textos precisam se fazer a partir do precário, do incompleto, do visceral, pois só assim essas escritas testemunham o desejo maior de afirmação pela liberdade em diferentes períodos históricos. Kafka anuncia um preâmbulo do que seria a Europa no período entre guerras. Por sua vez, Borges Coelho constrói uma narrativa na qual personagens que transitam por espaços intervalares, que convivem com fronteiras sempre esgarçadas, mas igualmente levados ao encontro com o outro e à percepção do diferente. A tensão entre os "diferentes" é o caminho que se abre para debater como os movimentos de assimilação se constituem no período colonial moçambicano. Assim, tanto *Campo de Trânsito* quanto *O Processo*, são representados como espaço absoluto de exceções que sintetiza todos os aspetos vivenciados na cidade e na prisão.

Nessa transição, o discurso minoritário assinala a existência de fronteiras internas, que demarcam o espaço heterogêneo da identidade a ser compartilhada, num movimento de estreitamento de fronteiras culturais. Desse modo, as estruturas de poder se caracterizam pelo exercício da violência que "define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais" (GINZBURG, 2012, p. 241).

Tal situação de Joseph.K e de Mungau conduz a novas posições e negociações de sentido e de representação nas narrativas, aludindo àquilo que

Bhabha define como "talvez agora, histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos - essas condições de fronteiras e divisas - possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais" (BHABHA, 1998, p.76).

A vida de Mungau, desde a sua prisão até a parte final da narrativa (deixada em aberta), testemunha uma dimensão humana presente em toda a obra de Borges Coelho: o ser não pode reparar a opressão (histórica) sem transcendê- la através da experiência, e o Campo de Trânsito continua do início até o fim da narrativa com um espaço fragmentado de um projeto coletivo de uma nação moçambicana una, como é descrito nas páginas finais:

> A claridade, quando despontar revelará aquilo em que o descampado se tornou: um espaço sem ordem nem hierarquia, um espaço onde todos tiram proveito do sono profundo do Director. Pudesse ele (Mungau) levantar-se e haveria tanto trabalho a fazer! (COELHO, 2007, p.209).

Enquanto o drama do protagonista Joseph K somente é percebido em sua totalidade pela parábola narrada pelo sacerdote no penúltimo capítulo. É como se tivéssemos uma micro-narrativa que elucidasse pontos da narrativa maior, um resumo do enredo dentro do próprio romance. Joseph K. vai a uma igreja, onde até o padre o identifica. É de se pensar quantos funcionários têm o tal Tribunal, pois onde quer que Joseph K. apareça, ele encontra alguém ligado a essa instância jurídica. Vejamos a parábola '*Diante da Lei*' narrada pelo sacerdote no capítulo nove na Catedral;

> O homem do campo não esperava tais dificuldades: a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora, pensa ele; agora, no entanto, ao examinar mais de perto o porteiro, como o seu casaco de pele, o grande nariz pontudo e a longa barba tártara, rala e preta, ele decide que é melhor aguardar até receber a permissão de entrada. O porteiro lhe dá um banquinho e deixa-o sentar-se ao lado da porta. Ali fica sentado dias e anos. Ele faz muitas tentativas para ser admitido, e cansa o porteiro com os seus pedidos (...) (KAFKA, 1988, p.262).

É, entretanto, na confluência entre os dois personagens que o processo se configura como a própria punição. Os romances analisados aqui, mesmo escritos em diferentes contextos, requerem um questionamento e, em condições de possibilidade de encenação do outro ao se manifestar, de acordo com Agamben (2010), numa temporalidade fraturada capaz de revelar a

obscuridade da sua época e realizar a emergência da tradução cultural do novo no presente.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua.* Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ARENDT, Hannah. "O imperialismo." In: ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo.* Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas:* Magia e técnica, arte e política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, João Paulo B. *Campo de trânsito: romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência.* São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2012.

HALL, Stuart. *Blue election blues*. Marxism Today, July 1987.

HALL, Stuart. "Quem precisa da identidade?" In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 103-133.

KAFKA, Franz. *O processo.* Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

A REPRESENTAÇÃO DA GUERRA CIVIL MOÇAMBICANA EM *TERRA SONÂMBULA*

Daniela de Sousa Araújo [139]
João Philippe Lima [140]

A Experiência Colonial e a Guerra de Independência em Moçambique

Apesar de a presença portuguesa em Moçambique remontar à era das grandes navegações, a dominação colonial só se estendeu por todo o território do país em finais do século XIX, na esteira da corrida imperial europeia por territórios na África, que por sua vez era resultado da Revolução Industrial, que criou uma enorme demanda por matérias-primas nas economias industriais avançadas da Europa. Nos séculos anteriores, a presença colonial portuguesa se dava por meio de feitorias e entrepostos comerciais situados na costa, como Quissanga e Sofala. Portugal tinha que rivalizar com árabes e somalis por influência sobre o território moçambicano e as diversas entidades políticas locais que o governavam. O Império Português tinha nas suas possessões na América e no comércio de escravos suas prioridades.

Com o fim do comércio de escravos e a independência do Brasil no século XIX, Portugal voltou suas atenções para os remanescentes de seu império colonial na África, processo intensificado pelo interesse de outras potências europeias, notadamente o Reino Unido, nos territórios portugueses na África Meridional. Nesta época já um país pequeno, periférico e pobre, Portugal não podia se dar ao luxo de perder suas colônias e o que ainda lhe restava de territórios ultramarinos e status imperial, e as colônias africanas, antes relegadas a segundo plano, rapidamente se tornaram prioridade máxima

[139] Especialista em Letras pela UVA (Universidade Vale do Acaraú), Teresina, Piauí. E-mail: danielaaraujo130@gmail.com

[140] Mestre em Letras pela UFPI (Universidade Federal do Piauí) Teresina, Piauí. E-mail: joaophilippe@gmail.com

para o estado português, como bem pontua Alexandre (2000, p. 181): "A ideia vai marcar todo o pensamento nacionalista português nos séculos XIX e XX, que vê na construção de um novo sistema colonial a preservação da herança histórica e a garantia de existência da nação".

Auxiliado pelas tecnologias da revolução industrial, notadamente as de armamento e transporte, Portugal procede a consolidação do domínio sobre Moçambique e suas demais colônias africanas. A colonização portuguesa era peculiar em relação às das demais metrópoles europeias em dois aspectos: primeiro, a presença nestes territórios que remontava ao século XVI, enquanto as demais potências europeias somente estabeleceram uma presença significativa a partir da segunda metade do século XIX; segundo, a debilidade e o atraso da economia portuguesa: comparado aos colossos industriais britânico, francês e alemão, Portugal era ainda um país majoritariamente rural e dependente da produção de commodities agrícolas. Sua anêmica indústria era pouco competitiva, e dependia do acesso privilegiado aos mercados coloniais para sua própria sobrevivência. De modo que, ao longo das décadas que se seguiriam, a economia portuguesa viria a depender de suas colônias mais do que a de qualquer outra metrópole europeia, fato que o levaria a resistir ao fim do domínio colonial também de maneira mais obstinada do que as demais potências coloniais.

O estabelecimento desse controle colonial em Moçambique não se deu sem resistência. Acostumados à atuação colonial distante e protocolar das décadas e séculos anteriores, os governantes locais resistiram o máximo que puderam à imposição do domínio colonial mais direto que a metrópole buscava impor. A solução foi impor um governo militar diretamente submetido ao poder central em Lisboa; as companhias particulares, que antes exerciam as atribuições do estado português, foram relegadas a papéis secundários em algumas regiões da colônia. Iniciada em 1886, a campanha para adquirir o controle total do território moçambicano só se completaria em 1918. As práticas econômicas impostas pelo poder colonial direto provocariam ressentimento que explodiria em ocasionais revoltas ao longo de todo o período de domínio português, especialmente as migrações forçadas de trabalhadores para trabalhar nas minas das colônias inglesas vizinhas (Portugal recebia por cada trabalhador enviado às minas sul-africanas e zimbabuanas) e nas monoculturas destinadas à produção de commodities para exportação, grande fonte de receita para a metrópole. Tony Judt ressalta a importância que

as colônias africanas tinham para a economia portuguesa e o efeito deletério das políticas coloniais para as populações nativas:

> O minúsculo Portugal—A menor e mais pobre das potências coloniais europeias—extraía matéria-prima de suas colônias em Angola e Moçambique a preços extremamente favoráveis; elas também ofereciam um mercado cativo para suas exportações, que não eram competitivas internacionalmente. Dessa forma, Moçambique plantava algodão para o mercado de commodities português ao invés de comida para seu próprio povo, uma distorção que gerava lucros consideráveis e fomes locais regulares. Nestas circunstâncias, e apesar de revoltas malsucedidas nas colônias e golpes militares em casa, a descolonização portuguesa foi adiada o máximo possível[141] (JUDT, 2005, p. 280).

A frágil República Portuguesa foi substituída em 1926 por um regime autoritário, o Estado Novo, que ao mesmo tempo em que estabelecia um controle firme do estado sobre a população, era dominado por um saudosismo anti-modernista que via no resgate do passado a única solução para o futuro de Portugal. Dentro dessa cosmovisão, a manutenção do império colonial não apenas era de suma importância econômica como também provia a própria razão de ser do estado português, que via a si próprio como imbuído da missão de levar a civilização europeia e o catolicismo romano para os povos bárbaros do continente africano. Deste modo, as colônias não eram importantes não apenas para a sustentação econômica, mas também ideológica, do regime português.

Não é surpreendente, portanto, que Portugal tenha resistido à independência de suas colônias mais do que qualquer outra potência europeia. Nenhuma outra metrópole era tão dependente economicamente de suas colônias. Além disso, o regime português era um estado autoritário e oligárquico, que temia não apenas a ruína econômica resultante da perda das colônias, como também o efeito que a independência das mesas sinalizasse uma fraqueza do regime, que poderia ser explorada por opositores na própria

[141] "Tiny Portugal—smallest and poorest of the European colonial powers— extracted raw materials at highly favorable prices from its colonies in Angola and Mozambique; these also offered a captive market for Portuguese exports, otherwise internationally uncompetitive. Thus Mozambique grew cotton for the Portuguese commodity market rather than food for its people, a distortion that issued in sizeable profits and regular local famines. In these circumstances and despite unsuccessful revolts in the colonies and military coups at home, Portuguese decolonization was postponed as long as possible".

metrópole. No começo da década de 1960, os impérios coloniais francês e inglês estavam em pleno processo de desmonte, e com exceção da Argélia francesa, as independências se deram de maneira surpreendentemente não-violenta. Portugal, no entanto, não deixaria suas colônias se libertarem de modo tão fácil, pelas razões expostas acima. Se quisessem obter sua independência, as colônias teriam que lutar. E neste processo receberiam ajuda importante da União Soviética, disposta a aproveitar o processo de descolonização para ampliar sua esfera de influência na África, operando no vácuo deixado pela partida das antigas potências. Movimentos de independência como o PAIGC em Guiné-Bissau e Cabo Verde, o MPLA em Angola e a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), receberam ajuda substancial dos soviéticos em sua luta para se libertarem do domínio colonial português. Pequeno, pobre e pouco populoso, Portugal não conseguia enfrentar múltiplas rebeliões simultaneamente: o esforço de guerra drenava o erário e resultava na perda de milhares de soldados portugueses. E foram os militares os primeiros a desconfiar que lutavam por uma causa perdida: "A defesa de Portugal de seus domínios coloniais se tornava cada vez mais cara, sangrenta e sem esperança. As Forças Armadas sabiam disso melhor que ninguém. E elas também tinham outros motivos para estarem frustradas"[142] (JUDT, 2005, p. 512). Salazar, o longevo ditador, havia morrido em 1970, e seu sucessor, Marcelo Caetano, não conseguia lidar com o descontentamento popular e a frustração entre as Forças Armadas. Em 25 de abril de 1974, uma junta militar depôs Caetano e anunciou planos de democratização e descolonização. No ano seguinte, as colônias portuguesas finalmente conquistariam suas independências. No entanto, a paz que se sucedeu o fim das guerras de independência seria breve, e logo substituída por outros conflitos.

A Guerra Civil Moçambicana (1977-1992)

Os grupos guerrilheiros que conduziram as guerras de independência das colônias portuguesas tinham não só inspiração ideológica socialista como também apoio logístico, diplomático e militar da União Soviética e de estados filossocialistas africanos como a Tanzânia de Julius Nyerere. Com a independência, o caminho destes grupos ao poder estava aberto, e eles não

[142] "Portugal's defense of its colonial holdings was expensive, bloody and increasingly hopeless; the armed forces knew it better than anyone. And they had other reasons to be frustrated".

perderiam tempo em criar nos países recém-independentes modelos de organização política, econômica e social similares aos do socialismo real. Como diz Campos:

> O projeto de transformação da sociedade moçambicana planejado pela FRELIMO colocou o Estado como centro de todas as decisões, como a única instituição político-administrativa capaz de regular as populações. Qualquer outra forma de organização social regida pelas autoridades tradicionais ou pelas lógicas de parentesco era tachada como "feudal" ou "retrógrada", pois representava um retrocesso para a nação (CAMPOS, p. 80, aspas no original).

O desejo da FRELIMO de construir um estado moderno de feições marxistas-leninistas batia de frente com os modos de organização social tradicionais da sociedade moçambicana, alicerçados na autoridade dos chefes tribais locais, que se sentiam cada vez mais deslocados e despidos de poder no novo estado em construção. Some-se a isso a insatisfação com políticas econômicas como as tentativas de copiar o modelo de fazendas coletivas estatais do modo de produção socialista, que arrancava camponeses de suas terras e lhes tirava a liberdade de produzirem o que bem entendessem, e tinha-se um caldo fértil para a erupção de revoltas. Uma coalizão de chefes tribais descontentes com a centralização estatal, antigos membros da elite colonial e dissidentes da própria FRELIMO descontentes com os rumos que o país tomava, resultou na formação da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), que em 1977 lançou uma insurgência contra o governo central controlado pela FRELIMO.

A guerra civil que se seguiria duraria quinze anos e devastaria a economia, a infraestrutura e a organização social moçambicana. A FRELIMO continuava a contar com o apoio da URSS e de estados-satélites e simpatizantes como Cuba e Tanzânia, e a partir de 1980, do recém-instalado governo do ZANU-PF no Zimbábue. Até esta data era a RENAMO quem gozava do apoio do regime supremacista branco que dominava o país vizinho, que ainda se chamava Rodésia, bem como do governo segregacionista que governava a África do Sul. Estes regimes de minoria branca se ressentiam do apoio dado pelo governo moçambicano a movimentos como o ZANU e o CNA, que pretendiam derrubá-los. No contexto da Guerra Fria, a RENAMO contava também com o apoio indireto de potências ocidentais desejosas de diminuir a influência soviética no continente africano. Sendo assim, a guerra civil

moçambicana não se resumia apenas a uma luta interna pelo poder, mas se inseria no contexto continental de luta contra os regimes segregacionistas que dominavam a Rodésia e a África do Sul e no contexto global de disputa entre EUA e URSS, fatores que ajudariam o conflito a se prolongar por muito mais tempo do que teria se tivesse se resumido a uma querela local.

Tanto a FRELIMO quanto a RENAMO foram acusadas de violações sistemáticas e generalizadas de direitos humanos e das leis e costumes da guerra. Massacres de comunidades inteiras vistas como leais ao inimigo e o uso de crianças e adolescentes como soldados eram lugar comum. Pega no meio do fogo cruzado da luta entre os dois grupos, a população civil sofreria de maneira atroz ao longo de todos esses anos. As políticas de requisições forçadas de alimentos e de reunião de camponeses em fazendas comunais denominadas aldeamentos, onde eles produziriam sob as diretrizes impostas pelo estado, executadas pela FRELIMO resultaram em escassez de alimentos e episódios de fome generalizada em várias regiões do país, ao passo em que as campanhas de sabotagem e de guerrilha levadas a cabo pela RENAMO destruíram o pouco de infraestrutura que o país havia herdado do período colonial, esta já danificada nas lutas pela independência. Os efeitos catastróficos das ações de ambos os grupos envolvidos no conflito são bem representados ao longo do romance *Terra Sonâmbula*, como veremos em breve.

Potencializado por fatores externos, não é surpreendente que desenvolvimentos fora das fronteiras de Moçambique tenham também desencadeado o processo que levaria ao seu fim e ao estabelecimento da paz. A partir da segunda metade da década de 1980, dois fatores que alimentavam a guerra civil moçambicana se esvaneceram progressivamente, a ponto de praticamente desaparecerem ao final da década. No plano continental o regime segregacionista da África do Sul começou a ser desmantelado a partir de dentro, e sem o apoio de Rodésia (que nessa época já se chamava Zimbábue e apoiava a FRELIMO ao invés da RENAMO) e da África do Sul, a RENAMO se enfraquecera substancialmente. No plano global, a guerra fria entre EUA e URSS se encaminhava para um fim, e os soviéticos, emaranhados numa teia de problemas que levaria à destruição do próprio país em 1991, não tinham mais interesse em apoiar a FRELIMO. Desprovidos de seus patronos internacionais, os movimentos logo iniciaram conversações de paz, que culminaram nos Acordos de Roma, que em 1992 encerrariam a guerra civil de Moçambique. Neste mesmo ano Mia Couto lançaria o romance no qual o conflito que

devastou seu país ocuparia um papel central como pano de fundo da narrativa: *Terra Sonâmbula*.

Terra Sonâmbula e a Guerra Civil Moçambicana

Terra Sonâmbula foi publicado em 1992, coincidência ou não, o ano em que a guerra civil moçambicana foi oficialmente encerrada e um acordo de paz assinado. O romance é dividido em duas narrativas que se entrelaçam entre si e se inter-relacionam com o real e o mágico, onde os saberes tradicionais e mitos e lendas locais se inserem no enredo. O pano de fundo no qual a narrativa se desenrola, no entanto, é bem real: a guerra civil que assolou o país por quinze anos e que conduz as ações dos personagens nos dois focos narrativos: é ela que leva Tuahir e Muidinga a se esconderem no ônibus carbonizado e Kindzu a abandonar sua vila e partir em busca dos míticos guerreiros naparamas. Tuahir e Muidinga encontram uma mala ao lado de um corpo, na qual encontram-se os cadernos de Kindzu. A história de Kindzu começa exatamente no dia 25 de junho, data da independência nacional, na qual nasce um irmão seu, batizado de Junhito em homenagem à emancipação política do país. Junhito é uma corporificação da nação recém-nascida: nem mal havia vindo ao mundo, já era assombrado por presságios agourentos de seu pai, que tem certeza de que o filho morrerá em breve, motivo pelo qual ele é transferido para o quintal para viver junto com as galinhas, até se tornar uma delas. Como disse o próprio Mia Couto em uma conferência em 2005: "A metáfora no romance é simples, quase linear. Na altura, eu denunciava a nossa progressiva perda de soberania, e uma crescente domesticação do nosso espírito de ousadia" (COUTO, 2005, p. 193).

Aterrorizado pelas consequências da guerra, Kindzu foge de sua aldeia em busca dos míticos guerreiros naparamas, que haveriam de defender o povo do conflito:

> Naparama? Nunca eu tinha ouvido falar em gente dessa. Surendra me explicou vagamente. Eram guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores da guerra. Nas terras do Norte eles tinham trazido a paz. Combatiam com lanças, zagaias, arcos. Nenhum tiro lhes incomodava, eles estavam blindados, protegidos contra balas (COUTO, 2007, p. 26-27)

Guerreiros tradicionais que teriam poderes mágicos, os naparamas representam a esperança de que a solução para os problemas trazidos pelo colonialismo e pela guerra fria, em suma, por dinâmicas políticas e econômicas externas ao continente e ao país, estaria num retorno às tradições locais. O fato de os naparamas serem invulneráveis a balas retrata este anseio de derrotar as mazelas do mundo moderno com antídotos advindos das raízes culturais locais. É a busca de Kindzu por estes guerreiros lendários que o levará a percorrer boa parte do país e a encontrar as mazelas da guerra civil por toda parte. Ao chegar em Matimati, é aconselhado a ir embora imediatamente, pois o naufrágio de um navio que trazia suprimentos para as forças do governo despertara a ira dos governantes locais e retaliações eram esperadas. Não obstante, Kindzu sente que uma força imperativa o impele ao navio naufragado, para onde ele parte num pequeno barco, contrariando determinações das autoridades e arriscando a própria vida.

Enquanto isso, Tuahir e Muidinga continuam vagando pelas redondezas desoladas do ônibus, quando caem numa armadilha, dela sendo resgatados por aquele que a armou, o velho Siqueleto, último remanescente de sua aldeia destruída por grupos armados. Muidinga queixa-se de não terem sido recebidos de acordo com os antigos costumes de hospitalidade, ao que Siqueleto replica: "de facto, não é assim a maneira de nossa raça. Antigamente quem chegava era em bondade de intenção. Agora quem vem traz a morte na ponta dos dedos" (COUTO, 2007, p. 67). Este trecho ressalta a extensão do dano que o conflito infligiu sobre o tecido social, destruindo antigos costumes e instaurando a desconfiança no lugar da cordialidade. Siqueleto, por fim, resseca e morre como uma planta desprovida de água e alimento. Muidinga segue pensando na sua morte: "Com ele, todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem, mas todo um mundo que desaparecia" (COUTO, 2007, p. 84). A destruição da organização social que vigia antes da guerra é um tema que perpassa toda a narrativa.

Após enfrentar dias de perigo no mar e ser auxiliado por espíritos, Kindzu chega ao navio naufragado, que não afunda por ser protegido por uma espécie de magia. Nele reside uma mulher, Farida, cuja história é representativa da sociedade colonial e de suas mazelas: desprezada pela tribo e marcada para morrer por ter nascido gêmea, Farida é criada por um casal de portugueses, Romão e Virgínia. Virgínia é uma mulher pia e saudosista, que sonha em voltar para Portugal, enquanto Romão é um colono rico,

empertigado e orgulhoso de sua superioridade sobre os nativos, a qual enxerga como algo inerente à sua natureza de branco europeu, e que lhe dá direitos como o de abusar sexualmente da enteada africana. Romão e Virgínia representam as duas faces do colonialismo português: uma religiosa e nostálgica da terra natal e de seu passado imperial glorioso, e outra mais sinistra, supremacista e que se arrogava um direito natural e divino de dominar as populações africanas nativas. O filho deste abuso, Gaspar, extraviado da mãe e cujo paradeiro é ignorado ao longo do romance, é a metáfora do papel do mestiço na sociedade moçambicana: meio africano, meio europeu, não consegue ser efetivamente nem uma coisa nem outra, e é desprezado por ambos os grupos.

No retorno a Matimati, Kindzu se depara com um outro aspecto sinistro do conflito: sua normalização aos olhos dos nativos: "De quando em enquanto se escutavam tiros, rajadas de metralhadora. Já nem nos alarmávamos. Lá fora havia o matraquear da morte, lamento de vidas que se apagavam. Para nós, porém, aquele ruído já era parte da paisagem" (COUTO, 2007, p. 111). A guerra já se prolongava por tanto tempo que havia se tornado para as pessoas uma parte da vida, algo a ser aceito passivamente como os ciclos da natureza, que não poderia ser mudado pelas ações dos homens, que de qualquer maneira pareciam mais direcionadas a mantê-la e intensifica-la do que em acabar com ela. O contraponto desta aceitação da guerra como parte integrante da vida é feito pela reflexão nostálgica de Tuahir quando este relembra seu trabalho numa estação de trem nos tempos de paz:

> Tuahir se recorda. Seu serviço havia sido numa estaçãozinha. Quando a guerra chegou os comboios deixaram de passar. Mas ele ficou em seu posto com sua lanterna, sua atenta bandeira. Aquela lanterna tinha restado como única luz entre tanto mato como se fosse uma lâmpada não dos homens, mas da terra. Pontualmente Tuahir madrugava na gare, varria o patamar, repassava as tábuas da casinha. Aplicava seu princípio: há-de vir, um dia o comboio virá. Quando chegasse a data ele estaria à frente da ocasião, todo fardado, todo organizado. Como sempre fizera, sacudiria a locomotiva em solene continência. As carruagens arrastariam seu suspiro de ferros, as meninas correriam com seus cestos vendendo frutas e a vida se banharia de luzes e vozes (COUTO, 2007, p. 138).

Ao contrário dos habitantes de Matimati, resignados em aceitar a guerra como algo permanente, Tuahir lembra dos tempos de paz e alimenta a esperança de que eles retornarão, e com ela as estruturas sociais destroçadas

pelo conflito haverão de renascer. O comboio é diretamente associado à paz: antes da guerra, ele sempre chegava, quando ela começou, deixou de passar, e quando ela terminar ele voltará e trará consigo a paz e a harmonia da qual a sociedade moçambicana tanto precisava e pela qual tanto ansiava. Trata-se de uma das poucas passagens da obra na qual um personagem manifesta alguma esperança num futuro pacífico.

De volta a Matimati, o administrador local Estêvão Jonas trama com o fantasma do colono português Romão Pinto, pai adotivo de Farida, uma maneira de se apropriar de um dinheiro que pertencia ao falecido, num contraste entre a retórica anticolonial e anticapitalista da FRELIMO e a atitude de seus dirigentes locais cobiçosos dos bens deixados para trás pelos portugueses que fugiram do país. O conluio entre o fantasma do colono e o administrador local atual demonstra que a independência de certo modo resultara apenas na substituição de opressores estrangeiros por opressores nativos, e que os membros da FRELIMO esqueciam da ideologia socialista do grupo e buscavam acima de tudo o enriquecimento próprio, e viam o poder como ferramenta para atingir tal objetivo.

Enquanto isso Kindzu continua em busca de Gaspar, o filho desaparecido de Farida, e nesta busca chega ao local onde se amontoam as maiores vítimas da guerra: o campo de refugiados. Fugindo não apenas dos combates entre as facções que disputavam o poder como também das políticas de estado da FRELIMO e do terrorismo guerrilheiro da RENAMO, os refugiados viviam em condições extremamente precárias, como relata Euzinha, uma velha que vivia no campo: "A velha nos contava os casos do campo. Não se queixava de nenhuma tristeza. Ela já sabia: quem mais sofre na guerra é quem não tem serviço de matar. As crianças e as mulheres, esses são quem carrega mais desgraças" (COUTO, 2007, p. 188). Como ela deixa claro, as maiores vítimas da guerra são os civis, e entre os civis, as mulheres e crianças, membros mais vulneráveis dessa população. Nos campos falta tudo, inclusive comida. Mas a escassez de alimentos não é somente uma consequência dos efeitos do conflito sobre a produção agrícola. A fome na guerra também pode ser usada como arma, e este é o caso no campo de refugiados visitado por Kindzu:

> Em redor dos sacos, milhares de insectos roubavam comida. Os bichos vazavam o armazém com gulas de gigante. Como era possível? Tanto alimento apodrecendo ali enquanto morriam pessoas às centenas no campo? (...) Carolinda ardia de raiva. Seu marido tinha dado expressas

> ordens: aqueles sacos só podiam ser distribuídos quando ele estivesse presente. Era uma questão política, para os refugiados sentirem o peso de sua importância. No entanto, o administrador há semanas não ousava arriscar caminho para visitar o centro de deslocados. E assim a comida se adiava (COUTO, 2007, p. 188).

O marido de Carolinda, Estevão Jonas, é o comandante local da FRELIMO e o mesmo que conspira com o fantasma de Romão Pinto para reaver as riquezas enterradas pelo português. Ele personifica o ímpeto controlador do governo, que deseja dominar todos os aspectos da sociedade, e utiliza a inanição como ferramenta para exercer eficazmente tal controle. Vistos com desconfiança pelo governo e com desprezo pelos rebeldes, os refugiados no campo encontram-se abandonados à própria sorte.

Em seu desfecho, a narrativa retorna ao início: o ônibus carbonizado do qual Muidinga resgata os escritos de Kindzu, enquanto este sonha com o futuro que estava prestes a viver. Os ziguezagues temporais na narrativa têm o propósito de demonstrar a natureza cíclica da guerra: em suas pausas, recomeços, intensificações e tréguas, ela vai se arrastando até alterar de forma indelével todo o tecido da sociedade moçambicana, em todos os seus níveis. A Terra Sonâmbula vive nesse estado intermediário entre o sonho e o real, no qual a guerra se insere como aspecto preponderante, definidor, dos dois mundos. Mas há também a esperança de que num mundo de sonhos a guerra chegue ao fim e a Terra desperte para um novo futuro, que terá de ser construído sobre os escombros das calamidades do doloroso passado recente.

Referências

ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil, Novas Áfricas*: Portugal e o Império (1808-1975). Porto: Edições Afrontamento, 2000.

ARNAULT, Luiz. LOPES, Ana Mônica. *História da África*: Uma Introdução. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

CAMPOS, Josilene Silva. As Representações da Guerra Civil e a Construção da Nação Moçambicana nos Romances de Mia Couto (1992-2000). Goiânia: Editora da UFG, 2009.

COUTO, Mia. Moçambique, 30 anos de Independência: No Passado o Futuro era Melhor? *Via Atlântica*, São Paulo, n. 8, p. 191-204, 2005. ISSN: 2317-8086.

_____. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JUDT. Postwar: A History of Europe Since 1945. New York: Penguin Press, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

TRIBUNAL DE ORDÁLIO EM UALALAPI (1987), DE UNGULANI BA KA KHOSA

Denise Rocha [143]

O objetivo do estudo é apresentar um episódio de direito penal no romance *Ualalapi*, do escritor Ungulani Ba Ka Khosa, uma "metaficção historiográfica" (Hutcheon), que evoca um momento da história de Moçambique, na fase final do século XIX: a rotina na aldeia real, apesar dos confrontos políticos iniciais e militares posteriores entre os portugueses e o rei Ngungunhane (c. 1845-1906). Personagem histórico da etnia dos *ngunis*, ele foi preso pelos lusos e terminou sua vida no exílio nos Açores. O evento ficcional em questão é uma cena de tribunal para julgamento das supostas imorais atitudes do oficial militar Mputa, que teria ofendido a esposa real. Tal fato será objeto de análise em duas fases: a primeira, entre o soberano e o conselho dos maiores do reino, no qual o rei proclama o veredito de morte ao acusado ausente e, a segunda, diante de uma assembleia popular dos vassalados *tsongas*, na qual o réu jura inocência e se propõe a tomar o *modjo*, o ordálio venenoso, que revela sua inculpabilidade. Ngungunhane, entretanto, para não desmentir sua cônjuge mentirosa, que fora rejeitada pelo belo Mputa, o acusa de ser feiticeiro e ordena a sua execução. A situação de justiça repressiva penal será analisada, segundo as concepções de Durkheim.

Publicado em 1987, Ualalapi conferiu ao autor Ungulani Ba Ka Khosa144 o Grande Prémio de Ficção Moçambicana, no ano de 1990. O romance, uma "metaficção histórica" (Hutcheon), que evoca a ascensão e a queda de Ngungunhane (c. 1850-1906), personagem histórico, tem seis narrativas - Ualalapi, A morte de Mputa, Damboia, O cerco ou fragmentos de um cerco, O diário de Manua e O último discurso de Ngungunhane-, que foram contadas ao redor da fogueira, a um escritor, que visitou uma aldeia habitada por pessoas, que tinham vivido na corte do rei deposto.

---

[143] Pós-Doutora, professora do curso de Pós-Graduação em Letras- Literatura, Instituto de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE. dena.maria@outlook.com.

[144] Ungulani Ba Ka Khosa é o nome tsonga de Francisco Esau Cossa (1957), fundador da revista Charrua e autor de várias obras de ficção: *Os sobreviventes da noite* (2005), *Choriro* (2009) e as coletâneas de contos *Orgia dos loucos* (1990), *Histórias de amor e espanto* (1999) e *No reino dos abutres* (2002). Nelas, o escritor usa o português padrão e incorpora algumas expressões idiomáticas, ditados populares e provérbios típicos de Moçambique.

Em A morte de Mputa, oficial da guarda real, o soberano se revelou um tirano sádico por mandar matar seu fiel guerreiro, por causa de intrigas de sua primeira esposa que o tinha acusado de assédio verbal e sexual. A prova do ordálio venenoso, que provou a inocência do réu, não foi levada em consideração por Ngungunhane. O episódio é evocado, seis anos mais tarde, por ocasião da tentativa de vingança da filha do assassinado, Domia, que entrou nos aposentos reais disposta a tirar a vida do altivo soberano com uma faca, que resultou em uma cicatriz na coxa direita do mesmo. Surpreendido pela ousadia da jovem, ele a estuprou e ordenou sua execução sem piedade.

No estudo Tribunal de ordálio será analisado o papel de Ngungunhane em relação a Mputa, sob a perspectiva do crime e da punição, segundo as considerações de Durkheim.

Crime e punição no direito repressivo (Durkheim).

Na obra *A divisão do trabalho social*, Durkheim enfatiza, como um dos mais importantes pilares da integração social, a consciência coletiva, a qual mantém as pessoas unidas pela similaridade de sentimentos e de crenças, pela preservação de costumes e pela realização de atividades semelhantes, entre outros aspectos.

Tanto maior será a integração, quanto mais houver a identificação entre a consciência individual e a coletiva, que é uma das características das sociedades baseadas na solidariedade mecânica ou e na solidariedade por similitudes. Este tipo de vínculo social é o princípio norteador das sociedades classificadas como primitivas, como as tribais, nas quais ocorre uma intensa homogeneidade econômica e cultural entre os próprios indivíduos, as famílias e os clãs.

Em caso de desvio de conduta ocorre um enfraquecimento da solidariedade e da coesão social. O crime é um ato proibido pela consciência coletiva, e a justiça repressiva penal é exercida nas sociedades primitivas pela "assembleia do povo". Para Durkheim, nessas comunidades:

> [...] a pena consiste numa reacção passional. Este carácter é tanto mais aparente quanto menos cultas são as sociedades. Com efeito, os povos primitivos punem por punir, fazem sofrer o culpado unicamente para o fazer sofrer e sem esperar para si próprios nenhuma vantagem do sofrimento que lhe impõem. O que prova isto é que não procuram nem

> castigar com justiça, nem castigar utilmente, mas somente castigar (DURKHEIM, s. d., p. 104).

A sanção tem como função, satisfazer a consciência coletiva, que foi abalada e ferida por um ato transgressor, cometido por um de seus membros, e exige reparação ao sentimento lesado da comunidade. A punição não tem o objetivo de amedrontar e assustar pessoas, mas, sim, de punir, sem que a questão da justiça seja levada em consideração, como no caso das atitudes de Ngungunhane em relação a Mputa no romance *Ualalapi*.

O poder de Ngungunhane e o sistema jurídico.

Em *História de Moçambique*: Formação e oposição 1854-1918, René Pelissier esclareceu que cerca de 1520, o povo *nguni*, um ramo dos zulus, proveniente da região da atual África do Sul, invadiu o sul de Moçambique e avassalou os chopes, os tsongas, os vandaus e os bitongas. Sochangane, denominado posteriormente de Manukuse, tornou-se o primeiro rei de Gaza e faleceu por volta de 1858. Um de seus filhos, Mawewe, usurpou o poder que foi reconquistado pelo legítimo herdeiro, Muzila, pai de Mudungazi (denominado depois de Ngungunhane), nascido em 1850. Este também conseguiu o trono de forma violenta (PÉLISSIER, 2000, p. 119-128).

Vassalo de Portugal, Ngungunhane fechou acordos com a Inglaterra desde o ano de 1890 e, por isso, o rei luso tomou medidas para combatê-lo no aspecto militar. Em 1895, o exército português pilhou e incendiou Mandlakasi, capital do soberano que foi preso, no dia 26 de dezembro, por Mouzinho de Albuquerque (CABAÇO, 2009, p. 64), em Chaimito, a aldeia sagrada, onde se encontrava o túmulo de seu avô Manukuse. Levado com sete concubinas, seu filho Godide, príncipe herdeiro, seu tio Molungo e o régulo Zixaxa para Lisboa, ele e os nobres foram degredados para Angra do Heroísmo, Açores, onde faleceram.

Na obra Gungunhana no seu reino, Maria da Conceição Vilhena delineia as práticas jurídicas na corte do imperador nguni, tratado como régulo pelos portugueses. Os julgamentos eram realizados na parte da manhã, à sombra de uma árvore ou no Kraal (curral), sendo considerado o uso do ordálio, 145 conhecido como muave ou modjo:

[145] Conhecido como juízo de Deus (judicium Dei), o ordálio era um tipo de prova judiciária usada desde a Antiguidade até a Idade Média, para determinar a inocência ou culpa do

> Aberta a audiência, fazia-se a apreciação do assunto a discutir, mandando o régulo vir à sua presença os litigantes, a fim de os interrogar, bem como os produtores de provas. Estas eram em seguida discutidas por um júri, formado por igual número de membros contra ou a favor do réu. Finalmente o régulo recolhia à sua palhota com os grandes, e aí se decidia da sentença: se o acusado não era inocente, podia ser condenado a multa ou a pena capital. A sentença pronunciada por um pequeno régulo era susceptível de apelação junto do suzerano: o que quer dizer que, tratando-se de pena ditada por Gungunhana, nada havia a fazer, porque ele era o senhor dos senhores. Duma maneira geral, o condenado convencia-se facilmente da sua culpabilidade, mesmo estando inocente, pois os espíritos maus podiam tê-lo induzido a cometer ao crime sem ele de tal se dar conta.
>
> Quando havia dificuldade em descobrir o culpado, recorria-se a certas práticas que poderiam denunciá-lo, como a prova do fogo ou do veneno (o muave). [...] Quer dizer que, se a pessoa estivesse inocente, não se queimaria, nem o veneno a mataria. Por insistência dos brancos, começaram estas práticas a ser abolidas (VILHENA, 1996, p. 151).

O romance Ualalapi.

Os onze anos do reinado de Ngungunhane (1884 a 1895), marcados por conflitos entre a Grã-Bretanha e Portugal, devido à disputa pela posse efetiva do território no sul de Moçambique (1895), são refletidos em *Ualalapi,* cuja temática é abordada na obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, de Linda Hutcheon, e pode ser classificada como "metaficção historiográfica":

> Com esse termo, refiro-me àqueles romances [...] que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. [...] sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações

acusado através da participação de elementos da natureza, cujo resultado era interpretado como um juízo divino. O uso do ordálio foi condenado pela Igreja Católica pelos papas Estevão VI, nos anos 887-888, Alexandre II, em 1063, e por Inocêncio III, em 1215, no IV Concílio de Latrão. Eles proibiram que o clero participasse de julgamentos, nos quais eram utilizados água e fogo, como ordálios, substituindo os mesmos por compurgação, ou seja, juramento e testemunho. (ORDÁLIO, s.d., on-line).

> humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas do passado (HUTCHEON, 1991, p. 21 e 22).

Ualalapi tem a seguinte estrutura: Nota do autor e seis Fragmentos do fim que são intercalados, em ordem cronológica, com episódios relacionados à vida do soberano: Ualalapi, A morte de Mputa, Damboia, O cerco ou fragmentos de um cerco, O diário de Manua e O último discurso de Ngungunhane. As seis narrativas foram contadas ao redor da fogueira, a um escritor, que visitara uma aldeia habitada por pessoas que tinham vivido na corte, na época do rei deposto.

A assembleia popular e o juiz tirano: o assassinato de Mputa

Mputa, personagem ficcional, fazia parte da guarda real, quando participou do grupo que teve a incumbência ordenada por Mudungazi, de ir matar Mafemane, príncipe herdeiro, filho de Muzila, personagens históricos. Morto o sucessor real, que era meio irmão de Mudungazi, este se redenominou de Ngungunhane, usurpou o trono e reinou, disseminando terror até que os portugueses o capturaram em 26 de dezembro de 1895.

O belo Mputa, pai de Domia, caiu nas graças da rainha, a inkonsikaz, a quem rejeitou solenemente. Diante do repúdio, a injuriada quis se vingar, levantando ao seu cônjuge gravíssimas acusações sobre o assédio verbal e sexual. Transtornada, ela:

> [...] o acusava de proferir palavras tão injuriosas que as lágrimas lhe vieram ao rosto ao contar, entre soluços, ao rei que jurara pelo avô que Mputa, cão sem nome e história, beijaria a terra por todo o sempre, porque palavras de tal malvadez não eram permitidas no seu reino, e muito menos à mulher dum rei cujo respeito os súditos lhe deviam prestar com toda serventia [...] uma afronta à sua mulher era um ultraje para si, rei de terras vastas, e a todo o povo do seu império que lhe deve dignidade e o orgulho de serem homens [...] (KHOSA, 2013, p. 40).

O rei, sem ouvir o conselho dos grandes e o acusado, já promulgava o veredito capital, dizendo que Mputa "beijaria a terra por todo o sempre". Em momento algum, o esposo desconfiou das insinuações maliciosas e letais de sua cônjuge, tal era a sua confiança nela. Na verdade, Ngungunhane jamais poderia imaginar que ele, um ser onipotente poderia ser enganado:

> [...] fui eu e todos os que me precederam que dissipamos a noite infindável que cobria estas terras, dizia isto movimentando o corpo bojudo pelo átrio da casa real, mostrando com as mãos e os olhos, as nuvens, o sol e as árvores imponentes que se erguiam ao longe à sua mulher que soluçava [...] (KHOSA, 2013, p. 40).

Na primeira fase do julgamento, realizado entre o rei e o conselho dos grandes, Ngungunhane disse à esposa: "limpa as lágrimas que sulcam o teu rosto, pois não virá a lua antes de sorrires perante a trágica morte que esse imundo animal, filho de cães, terá" (KHOSA, 2013, p. 41). Ele já proclamara a execução do acusado antes do início do julgamento. Molungo, personagem histórico, tio do soberano, tentou impedir a cruel atitude real, pois sabia que "[...] bastas foram as vezes que vira a inkonzikasi acercar-se do homem como um animal em cio" (KHOSA, 2013, p. 42). Por isso, procurou dissuadir o sobrinho a se afastar da sentença de morte e optar pela cegueira de Mputa, como forma de benevolência: "Cegai-o, imperador, perante os seus e verás que essa massa informe entrará em delírio, pois outra medida não os exulta tanto que as tradições que outrora pois esses vermes seguiam com toda a religiosidade!" (KHOSA, 2013, p. 43).

Na segunda fase do julgamento, diante da grande assembleia, reunida junto à "árvore grande", na qual iria atuar como promotor e juiz, Ngungunhane, que estava cercado pelos grandes do reino e pelos súditos, apareceu com saiote de peles e caudas. Obeso e com "os dentes carcomidos pelo rapé e pelo álcool", estava diante da multidão, ao som do "tam-tam que ressoava de peles ressequidas como sons que vinham de entranhas continuadas em séculos, troando pela tarde sem nuvens, bela, impoluta". À multidão de vassalos, os tsongas, ele disse: "Mputa é uma palhota sem capim. Espantou o coelho e não tem coragem de correr atrás dele" e causou frenesi:

> Estas foram as palavras primeiras que puseram em delírio o povo tsonga que esquecera que estava diante do invasor que poisara naquelas terras com o sangue dos inocentes guerreiros nunca relembrados, e todos, exceptuando Domia, que estava ao fundo da multidão com as lágrimas presas nos olhos infantis, exoraram ao soberano a morte daquele que em tempos recentes colocara aos pés do soberano cinco cabeças de leões mortos à faca, numa luta corpo a corpo (KHOSA, 2013, p. 45).

Acreditando na sua benignidade, Ngungunhane disse que daria "a palavra ao cão, apesar de tal direito não lhe pertencer, pois os cães são cães!". Mputa respondeu que não era culpado:

> -Podeis matar-me, rei, podeis esquartejar-me. Vós tendes o poder imperial que pesa no vosso corpo desde a nascença. Mas eu, vassalo, como todos os que vedes à vossa frente, nada fiz, nada disse a inkonsikasi. É esta a minha verdade. Sei que duvidais dela, pois a palavra da inkonsikasi é sagrada aos vossos ouvidos e a de todos os súditos.
> Podeis matar-me, rei, pois há muito que foi dito que morrerei de forma inocente (KHOSA, 2013, p. 46).

Para provar sua inocência, o réu pediu que o submetessem ao rito do mondzo:

> O rei outra coisa não fez que aceitar que submetessem Mputa ao mondzo, nome que leva o ordálio venenoso preparado nestas terras do império. E foi num silêncio sepulcral que Mputa bebeu o mondzo sem pestanejar, sem mexer um músculo do corpo. E assim permaneceu durante minutos infindáveis perante a incredulidade do povo e dos maiores do reino que o olhavam, preto e reluzente na sua tanga de pele, como o sol a bater-lhe, ao fenecer do dia, no tronco, nas veias salientes e no cabelo eriçado (KHOSA, 2013, p. 46).

Mputa não sucumbiu ao efeito venenoso da planta, fato que provocou a fúria de Ngungunhane, o qual procurou uma saída, a fim de preservar a imagem de sua esposa:

> É feiticeiro, disse o rei com uma força jamais ouvida. E os feiticeiros não têm lugar no meu reino. Não cegarei como queriam que o fizesse, pois os feiticeiros agem na bruma da noite. Matá-lo-ei hoje e agora! E virou-se para os guardas que empurraram Mputa para o lio da multidão (KHOSA, 2013, p. 45 e 46).

A pequena Domia, aos treze anos de idade, "viu o pai a ser espancado e retalhado pelos guardas reais e por alguns elementos da população, pois os restantes, cientes da inocência de Mputa, retiraram-se da zona, tentando esquecer o que jamais esqueceriam" (KHOSA, 2013, p. 47).

Considerações Finais

Na narrativa *A morte de Mputa*, integrante do romance *Ualalapi*, é evocado um tribunal na corte de Ngungunhane que, em desrespeito à tradição e à legislação, condenou o guerreiro Mputa, acusado de assédio verbal e sexual pela rainha. Indiferente à sugestão de Molungo, membro do conselho dos grandes, que indicara a cegueira como pena, o soberano foi inclemente.

O réu invocou o ordálio venenoso, cujo efeito, que não seria mortal, provaria sua inculpabilidade. A ingestão de uma bebida com ingrediente fatal era uma prova jurídica, cujo resultado expressaria o juízo e a vontade de Deus ou deuses. Mputa não sucumbiu aos efeitos letais, o que era um sinal de sua inocência. No entanto, a ordem para sua execução e esquartejamento, dada por Ngungunhane, refletiu o poder do estado monárquico, exercido de forma individual, sem levar em conta a opinião do conselho dos grandes, a tradição e o resultado da ingestão do mondjo a favor do réu.

Segundo Durkheim, em tal caso de justiça repressiva predominou a pena como forma de "reacção passional", que foi uma forma de punição para sofrimento do culpado: "O que prova isto é que não procuram nem castigar com justiça, nem castigar utilmente, mas somente castigar. (DURKHEIM, s. d., p. 104).

Referências Bibliográficas

CABAÇO, José Luís. *Moçambique*: Identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DURKHEIM, Émile. *A divisão do trabalho social*. Lisboa: s.d.

HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo*: História, teoria, ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

ORDÁLIO. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ord%C3%A1lia>. Acesso em: 12 set. 2017.

PÉLISSIER, René. *História de Moçambique*: Formação e oposição 1854-1918. Trad. de Manuel Ruas. 3. ed. Lisboa: Estampa, 2000. v.1.

VILHENA, Maria da Conceição. Gungunhana no seu reino. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

A TEMPORALIDADE DO PRESENTE DA NAÇÃO EM *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO*, DE MIA COUTO

Eliana Pereira de Carvalho [146]

Introdução

Mia Couto, biólogo e escritor, é um dos autores estrangeiros mais vendidos em Portugal. Mundialmente, suas obras já foram traduzidas e publicadas em vinte e quatro países, com adaptações para o teatro e o cinema. Por alguns de seus livros e pelo conjunto de sua obra, já agraciou prêmios nacionais e internacionais. É o único escritor africano que, como sócio correspondente, eleito em 1998, é membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de n. 5, que tem por patrono Dom Francisco de Sousa.[147]

O reconhecimento nacional e internacional desse escritor moçambicano, transformando sua escrita em leitura quase que obrigatória nos cursos, principalmente de letras, dentro das universidades brasileiras e portuguesas, assim como sua descendência portuguesa, atualmente vem provocando um deslocamento do parecer da crítica literária pós-colonial, favorecendo o deslizamento da escrita do autor das margens para o centro, ou seja, a inclusão deste no denominado cânone literário; fato este que causa estremecimento na relação de sua escrita em paralelo com uma estética que se contrapõe ao cânone literário como a literatura africana, considerada 'literatura menor', no sentido exposto por Kafra[148].

[146] Doutoranda em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, Campus CAMEAM, em Pau dos Ferros-RN. E-mail: elianapcarvalho15@gmail.com

[147] Informações obtidas através do sítio de Mia Couto. Disponível em < http://www.miacouto.org/>. Acesso em: 15 nov. 2016.

[148] Para mais informações sobre o termo, ler "Kafra: por uma literatura menor", de Gilles Deleuze e Felix Guattari.

Em Entrevista cedida ao *Projecto Nação e Narrativa Pós-Colonial* do CEsA (Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento da Universidade de Lisboa), apoiado pela FCT - *Angola e Moçambique – Entrevistas a Escritores*, Mia Couto, questionado acerca de Moçambique como um projeto (ou não) de nação, ou ainda de várias nações, assim se pronuncia:

> Eu acho que é um projecto. É um projecto, o que significa que há uma ideia de nação. Eu não sei se aquilo que existe realmente são nações. Porque isso pressupõe que sabemos todos que estamos a falar do mesmo conceito, mas o que existe provavelmente são sentimentos gregários, são ideias de identidade que povos diferentes em Moçambique têm e que definem provavelmente nacionalidades diferentes [...]. Até aos meados do século XIX, o que existia eram agregados dispersos de gente que se identificavam a si próprios como os Bilas, os Cossas, etc. E de repente, pela influência particularmente dos missionários, foi introduzida uma outra ideia de um certo critério de comunidade, até linguística. São coisas fabricadas recentemente. Portanto, eu não sei se o que temos são nações, que já possam ser referidas assim, com este peso, com este rigor, ou se temos identidades diferentes em desenvolvimento histórico diferente que constituem identidades que eu não sei se podem ser chamadas todas da mesma maneira (LEITE et al, 2012, p. 161).

Em sua fala, Mia Couto problematiza a questão da recente ideia de nação para Moçambique, que, enquanto nação, requisita para si um tempo homogêneo e uno, em contraste com a realidade com a qual essa nação se confronta, tentando conciliar em seus espaços e tempos diversos um caldeirão de identidades, cuja marca do hibridismo se faz presente, em função, pressupomos, de três fatores primordiais: uma cultura nativa altamente complexa, no que concerne aos aspectos simbólicos e linguísticos; um passado colonial, que é vivenciado pelo duelo hierárquico e racial entre duas culturas; e, uma crescente introdução do global no local.

Moçambique é uma nação recém-independente. Sua independência acontece em 1975, mas, se levarmos em consideração a guerra civil que terminou em 1992, perceberemos que a ideia de nação se torna incompatível, tendo em vista a problemática política, econômica, social, e, principalmente identitária que o país apresenta. A colonização portuguesa e a utilização da mão-de-obra escrava na Europa e nas Américas advindas da África subsaariana contribuíram para o favorecimento da diáspora e para a constituição de uma cultura altamente híbrida não apenas em Moçambique, mas em todos os

países ex-colônias de Portugal. Ademais, em conjunto com isso, devemos considerar a diversidade nativa existente nas origens destes países.

A colonização trouxe consigo a imposição da cultura eurocêntrica e, especialmente, a obediência à língua do colonizador. Com a independência, veio a necessidade do território se constituir como Estado-nação, requisitando para si uma língua única e símbolos culturais que unificassem a ideia de nação em torno da antiga colônia. Em nações marcadas pelo jugo da colonização, como Moçambique, em que a cultura nativa é intensamente suplantada em detrimento de uma cultura eurocêntrica, e onde a história dos nativos é silenciada, mais do que isso, apagada, em favor de uma representação colonial de subserviência e reificação do sujeito colonizado, faz-se necessário um mecanismo de reconstrução desse sujeito como agente. Essa reconstrução passa, sem sombra de dúvidas, pela questão da linguagem, que pressupõe o discurso; e como a história, a narrativa oficial, negou a existência desse sujeito, a via escolhida é a literatura, a narrativa ficcional, em especial o romance, pois, de acordo com Chaves (1999, p. 20-21):

> Num mundo que a contaminação colonial povoou de colisões e desacertos, a literatura será uma das vias escolhidas para a formação de um mosaico capaz, ao menos, de sugerir alguma noção de unidade. Como um processo de auto-indagação, o seu exercício será um caminho para a construção da identidade de uma nação que mal começava a ser imaginada. E o romance, por suas características básicas, assegurará um vasto campo para a realização das tarefas que, em vários níveis, a atividade literária há de querer desempenhar.

Dessa forma, o gênero romance torna-se *conditio sine qua non* para se pensar e se problematizar a nação e, por conseguinte, a questão da identidade, em países como Moçambique, marcados pelos processos de colonização, descolonização e de neocolonização e cujo silêncio histórico produzido pelo ex-colonizador requisita a reescrita de uma história a partir da perspectiva do outro[149], o ex-colonizado.

[149] "Aplicando a teoria lacaniana ao pós-colonialismo, pode-se dizer que o **Outro** se refere ao centro e ao discurso imperial, enquanto o **outro** adquire sua identidade de colonizado (1) através da dependência e (2) através do arcabouço ideológico pelo qual percebe o mundo". (BONNICI, 2005, p. 54, grifos nossos). A partir daqui, usaremos a palavra outro com inicial maiúscula para representar o centro e, com inicial minúscula, para representar a margem.

Com esse intuito, pretendemos, com este trabalho, refletir sobre esses aspectos, tomando como objeto de análise o romance moçambicano, *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mia Couto, vindo a público em 2008.

> Venenos de Deus, remédios do Diabo [...] [é] uma trama desenrolada em meio ao nevoeiro que encobre o casario e as almas de Vila Cacimba, pequeno lugarejo capaz de abrigar tremendos enigmas.
> Bartolomeu Sozinho é um velho mecânico naval moçambicano da era colonial, agora aposentado. Vivendo num país já tornado independente de Portugal e saído de trinta anos de uma devastadora guerra civil, o velho está doente e muito certo de que vai morrer. Sidônio Rosa, o médico português que o atende em domicilio, faz o possível, porém, para inculcar-lhe esperança. Fraco como está, no coração de Bartolomeu se agitam lembranças e desejos que lhe saem da boca sob forma de histórias emblemáticas da trajetória de todo um povo, na melhor tradição da cultura oral africana [...].
> Em meio a essa neblina enganadora, move-se um perplexo Sidônio, que, em princípio, veio de Lisboa para curar Vila Cacimba de uma terrível epidemia. O médico, no entanto, traz impresso na carne seu verdadeiro móvel, a paixão pela desaparecida Deolinda, filha declarada de Bartolomeu e Munda, e pivô de uma fabulosa história de amores, falsidades e traições (COUTO, 2008, orelha do livro).

Sidônio Rosa (rebatizado de Doutor Sidonho), Bartolomeu Sozinho (Bartolomeu Augusto Sozinho ou, ainda, Bartolomeu Tsotsi), Deolinda, Munda e Alfredo Suacelência (o administrador de Vila Cacimba); todos esses personagens de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* desfilam na obra como representações culturais, como porta-vozes de uma cultura que agoniza na conflituosa busca de uma identidade que, por ser híbrida e por se constituir também por intermédio da diáspora negra em decorrência do tráfico de escravos por sob o Atlântico, considera também o exercício duplo de lembrar e esquecer.

Vila Cacimba, morada escolhida por Bartolomeu Sozinho, é provavelmente Moçambique, é esta nação que se mostra, na contemporaneidade, imersa sob um nevoeiro cuja metáfora denota o temor de uma diluição da cultura nativa e a busca de uma identidade. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mia Couto, revela uma dupla temporalidade do sujeito pós-colonial moçambicano, ou seja, uma Moçambique colonizada, às vésperas de uma independência, e uma Moçambique do presente, reflexo de

um passado colonial e de um período de pós-guerras (guerra de independência e guerra civil).

Este trabalho se propõe a verificar esse tempo-duplo que aqui chamaremos de temporalidade do presente da nação. Tal temporalidade coloca em cena os conflitos que envolvem a ambivalência do sujeito pós-colonial. Por um lado, a nação convoca o sujeito para a constituição de uma identidade fixa, voltada para a busca de elementos que configurem o indivíduo em um ser coletivo, baseada no sentimento da pertença africana. Por outro, a consciência pós-colonial, em conjunto com a noção de território marcado pela diversidade cultural existente já em suas origens, incluindo aí a língua, busca considerar que a identidade cultural de um indivíduo não pode se enclausurar na concepção de identidade nacional, tendo em vista o conceito de raça que essa identidade incorpora e para qual uma abordagem diaspórica moderna não encontra relação.

O passado colonial no presente da nação: Bartolomeu Sozinho, Deolinda e Sidônio Rosa em um tempo-duplo

No geral, o conceito de nação está ligado a fatores políticos e culturais. Dessa forma, pensar uma nação é avaliar suas fronteiras geográficas e culturais, é fazer parte do sentimento de pertença a um determinado território, é sentir-se participar de um aglomerado de pessoas que se unem em torno de uma cultura e de uma identidade comuns:

> No sentido político, a nação emerge como uma referência ideológica através da qual se pretende legitimar o Estado e garantir maior eficácia à sua actuação; já no sentido cultural ela projecta-se como uma comunidade que compartilha, não apenas um território e uma vontade de perseguir determinados objectivos, mas também e sobretudo um conjunto de hábitos e tradições específicas, de histórias e de mitos (MENESES, 2012, p. 312).

Esse conceito de nação, no entanto, como indaga Hobsbawm (1990, p. 214), não encontra eco para a escrita de uma história do final do século XX e do início do século XXI. Estamos em um mundo que, segundo o autor "não pode mais ser contido nos limites das 'nações' e 'Estados-nações', como estes costumavam ser definidos, tanto politicamente, ou economicamente, ou culturalmente, ou mesmo, linguisticamente". Em contrapartida, como relata o autor, teremos nos anos finais do século XX movimentos nacionalistas que se

caracterizam por serem essencialmente separatistas (HOBSBAWM, 1990, p. 196).

Isso se dará em função da diferenciação dos movimentos de independência ocorridos logo após a Segunda Guerra Mundial, que se particularizam por uma incidência menor de um princípio de nacionalidade tradicional. Esses movimentos de independência foram responsáveis pelo surgimento, na atualidade, de Estados bastante novos, com menos de quarenta anos de criação. Tais Estados, de acordo com Hobsbawm (1990, p. 203), são conhecidos pela constituição de fronteiras nacionais demarcadas pelo processo de colonização:

> Estas (fronteiras coloniais), evidentemente, foram delineadas sem nenhuma referência aos seus habitantes (ou mesmo sem o seu conhecimento), e, portanto, não tiveram nenhum significado nacional ou mesmo protonacional para suas populações; exceto para as minorias ali nascidas, ocidentalizadas e colonialmente educadas, e que embora variassem eram, em geral, de tamanho exíguo (HOBSBAWM, 1990, p. 203).

Devido a arbitrariedade ocorrida em função da demarcação das fronteiras nacionais desses recentes Estados-nações, o espírito nacionalista que se devia esperar não ocorreu ou foi pouco eficaz, tendo em vista que o nacionalismo em si se caracteriza pelo estabelecimento de "laços considerados como tendo em comum, uma etnicidade, uma linguagem, uma cultura, um passado histórico e assim por diante" (HOBSBAWM, 1990, p. 204). Tais caracteres não se encontravam presente, portanto, nas recentes nações africanas, ex-colônias portuguesas, que emergiram após a década de 1970 do século XX, como é o caso aqui de Moçambique.

Concatenando-se às concepções de Hobsbawm (1990), dos parágrafos anteriores, Meneses (2012, p. 312), dentro dos contextos atuais da história dos Estados-nação pós-coloniais, questiona as "razões que transformam a delimitação de fronteiras e as políticas de pertença e cidadania em espaços de conflito aberto". Este é o caso dos países africanos de língua oficial portuguesa como Moçambique que, de acordo com a autora, enfrenta "o problema de se saber em que consiste a integridade nacional, em questionar os sentidos de pertença e as suas implicações morais e materiais" (MENESES, 2012, p. 312).

O romance *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, de Mia Couto, apresenta os conflitos fronteiriços, identitários, culturais e linguísticos

inerentes a ex-colônias, recém independentes. Na obra, Moçambique se projeta em Vila Cacimba, narrando uma história de um território que atravessa o período colonial e um período de pós-guerras (guerra de independência e guerra civil) para mostrar a agonizante vida de personagens que vivenciam a temporalidade do presente da nação, inseridos em um espaço fronteiriço que os impele a constantes conflitos.

Discorrer sobre a temporalidade do presente da nação moçambicana em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, de Mia Couto, implica entender que esse tempo é ambivalente. Ou seja, é um "tempo duplo" como exposto por Bhabha (2010). É um tempo que concilia o passado e o presente através da estratégia de narrar a nação, elaborada aqui por Mia Couto. O "tempo-duplo" de Bhabha comunga com as ideias de Hobsbawm (1990) e Meneses (2012) expostas aqui.

Para Bhabha (2010, p. 206):

> O conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva.

Em outras palavras, "o povo tem de ser pensado em um tempo-duplo". Ou seja, a nação narrada em um tempo-duplo pressupõe a repetição dos signos culturais do passado, todavia em termos de ressignificações constantes desses signos no presente da nação. A partir dos pressupostos aqui colocados, analisaremos a temporalidade do presente da nação em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mia Couto e, para tanto, iremos nos centrar em três personagens, em especial: Bartolomeu Sozinho, Deolinda e Sidônio Rosa.

Bartolomeu Sozinho é o mecânico reformado da Companhia Colonial de Navegação e Deolinda é sua filha não-legítima, como veremos adiante. No romance, ela é uma personagem que apenas ganha existência a partir das memórias dos outros personagens. Fisicamente, ela nunca se encontra nas ações narradas do tempo presente, somente nas do passado. Assim como o nevoeiro que encobre a vila narrada, a lembrança de Deolinda também paira na lembrança dos personagens. Sidônio Rosa, por sua vez, é um suposto médico que chega em Vila Cacimba para aplacar uma epidemia, mas traz

consigo um segredo que revela o verdadeiro sentido de sua vinda a Vila Cacimba: a busca por Deolinda.

Logo depois da primeira viagem pela Companhia Colonial de Navegação, Bartolomeu Sozinho deixa Porto Amélia por Vila Cacimba. "De cada vez que embarcava, mais ele se alonjava de si mesmo" (COUTO, 2008, p. 22). A vida no mar, entre idas e vindas, tornara-se sua casa e seu sentimento de pertença ao antigo lugar de morada comparava-se à espuma do mar que se desfazia constantemente. Ele se tornara flutuante como a embarcação em que estava. Sempre navegando no espaço fronteiriço das culturas, sem um porto seguro constituído de terra firme que lhe fixasse uma morada, uma pertença, uma identidade. Ele se perdera nas águas profundas do mar, sem condições de reconhecer nele o ser de outrora. No mar, entre os tripulantes do barco, não era tido como parte integrante do grupo e, em terra, tornava-se, a cada viagem, um estranho em sua própria casa.

Em 1975, ao fim do regime colonial com a guerra de independência, depois de treze anos de trabalho como ajudante de mecânico da Companhia Colonial de Navegação, o protagonista se recolhe à vida em Vila Cacimba. A chegada de Sidônio Rosa (Doutor Sidonho) na referida vila encontrará Bartolomeu Sozinho, supostamente, no ano de 2011, com setenta anos de idade, já após a guerra civil que assolou o país depois da independência. É a fala de Bartolomeu Sozinho, dirigida a Munda, sua mulher no romance, que atesta esse marco temporal: "— Você, Mundinha — grita ele do fundo do corredor —, você vai-me arranjar umas velas, desta vez eu quero soprar bem… **setenta sopros**…" (COUTO, 2008, p. 86, grifo nosso).

Em 1962, quando Bartolomeu Sozinho empreende sua primeira viagem no transatlântico *Infante D. Henrique*, que é em si uma metáfora da presença portuguesa em Moçambique, percebemos no protagonista uma mudança gradual do nativo em assimilado. Para Bittencourt (2000, p. 3): "O pressuposto da ideologia colonial é que os indivíduos assimilados teriam se integrado de maneira total à cultura portuguesa, abandonando os vestígios de outras vertentes culturais". É o processo de assimilação o responsável pelo sentimento de inadequação que se apodera de Bartolomeu Sozinho e que o faz se sentir um estranho dentro de sua própria cultura. As viagens representam no romance o empreendimento português na execução desse processo, descaracterizando a cultura do outro em prol de uma homogeneização cultural europeia. É por intermédio da alcunha 'reformado',

que é constantemente colocada na narrativa para designar Bartolomeu Sozinho que entendemos o processo de assimilação do protagonista.

O fim das viagens marítimas empreendidas pela Companhia Colonial de Navegação que, em si, simboliza o fim da colonização portuguesa em Moçambique, irá marcar o retorno de Bartolomeu Sozinho a uma ex-colônia que precisa empreender um novo rumo na direção de uma nação independente, deixando para trás o passado colonial que insiste em permanecer presente.

Mia Couto, em entrevista, relata que:

> O processo de construção [da nação] em Moçambique foi feito com esquecimentos sucessivos. Quer dizer, nós somos mais uma nação não porque falamos a mesma língua e porque lembramos as coisas, mas porque nós esquecemos as mesmas coisas da mesma maneira. Temos a mesma vontade de esquecer (LEITE et al, 2012, p. 221).

Para escrever uma história da nação é necessário, como diz Mia Couto, o esquecimento do passado colonial, embora seja necessário lembrá-lo, ou, mesmo, impossível esquecê-lo. De acordo com Anderson (2008, p. 278): "Todas as mudanças profundas na consciência, pela sua própria natureza, trazem consigo amnésias típicas. Desses esquecimentos, em circunstâncias históricas específicas, nascem as narrativas". Para narrar a história da nação, a memória é requisitada. Ela trata de apagar os momentos traumáticos do passado em prol da possibilidade de uma nova organização social e política, fincada, no entanto, no mesmo legado do passado. O esquecimento, para tanto, faz-se necessário; todavia a narrativa da nação seleciona o que deve ser esquecido e o que deve ser lembrado para a constituição de uma memória coletiva.

De acordo com Meneses (2012, p. 312):

> O fim da presença colonial portuguesa em Moçambique significou o reorganizar político e cultural do tecido social presente no território. Embora em termos teóricos a imaginação da nação se constitua como elemento fundacional dos projetos identitários, a aplicação da proposta teórica de 'nação imaginada' (ANDERSON, 1983) ao Moçambique independente revela-se problemática. Com efeito, o sistema de produção de uma identidade nacional estava pouco estabelecido, tendo sido alvo,

> ao longo do último século, de permanente contestação, face à diversidade cultural do país (Grifos da autora).

Meneses aponta a questão problemática de se pensar a ideia de 'nação imaginada' para Moçambique. Não é sem razão seu temor, pois o conceito de Anderson (2008) de nação como uma comunidade política imaginada pressupõe uma coletividade unificada em tornos de elementos simbólicos que constroem o sentimento de nação para que, assim, cada membro desta comunidade se sinta parte dela em qualquer lugar que esteja. Para um território marcado pela diversidade cultural, no entanto, a unificação da nação em torno de uma identidade cultural torna-se bastante problemática, como afirma Meneses na citação acima.

Outrossim, a ideia de 'nação imaginada' pressupõe o esquecimento coletivo. Em Moçambique, a guerra de independência em 1975 trouxe o conflito não apenas em torno do território em si, mas também da cultura, da língua e do próprio sujeito, uma vez que a hibridização tornou difícil definir as fronteiras. Por sua vez, a guerra civil traçada logo após, de 1977 a 1992, trouxe consigo o fratricídio que dividiu a recente nação. Dessa forma, o esquecimento coletivo restabeleceria o equilíbrio para a construção de uma nação. No entanto, como esquecer o passado se o presente da nação é definido por ele?

Ao ser retirado de sua condição de sujeito colonizado para a de sujeito nacional, Bartolomeu Sozinho tenta lidar com os conflitos de um sujeito cindido, fragmentado, constituído por elementos culturais das duas fronteiras nacionais: a portuguesa e a africana. Ele, como membro de uma recente nação, consolidada que foi por um passado colonial, precisa esquecer, mas a memória individual insiste em revisitar o passado. Dessa forma, a casa, seu lugar de pertença, contrapõe-se à nação que se alastra para além dela, Vila Cacimba.

> E relembra de um jacto, como se temesse que o tempo lhe faltasse. Passara-se assim: ele deixara de sair. Primeiro, de casa. Depois, do quarto. Condenara-se a ele mesmo à prisão do quarto. A rua se foi convertendo numa nação estranha, longínqua, inatingível. Não tardaria que a fala humana lhe surgisse estranha, ininteligível (COUTO, 2008, p. 15).

As fronteiras da casa tornam-se o território conhecido, pois compartilham com o protagonista o passado colonial que é a lembrança da filha Deolinda. As mesmas paredes que presenciaram cada contato de Bartolomeu Sozinho com Deolinda são os contornos de sua casa, onde ele se

refugia, isolado da nação que se coloca no tempo presente. Para Bhabha (2010, p. 199) a representação da casa "preenche os vazios deixados pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora" (BHABHA, 2010, p. 199). A casa, dessa forma, é a própria representação do lugar de pertença. Bartolomeu faz de sua casa o seu mundo particular. Um mundo que se contrapõe ao existente.

Em relação a Deolinda, há fortes indícios para a considerarmos como a representação do passado colonial de Vila Cacimba/Moçambique. Primeiro, as características híbridas da personagem: "Deolinda era de pele clara, mais clara que a própria mãe. Para não falar dos tons de pele que se ocultam nas resguardadas partes do corpo" (COUTO, 2008, p. 31). Segundo, ela foi violada, conforme diálogo entre Bartolomeu Sozinho, o mecânico reformado, e Sidônio Rosa, o médico português:

> O mecânico demora-se em esgares, a tornar visível que, sobre a carga das dores, vai pesando a decisão de falar. Por fim, voz tremente, confessa:
> — Faz dez anos que Deolinda foi violada.
> — Deolinda? Violada?
> Ela tinha quinze anos, era uma menina. Desenvolta, sim, mas uma menina.
> — E quem a violou?
> — Ela nunca lhe disse nada?
> (COUTO, 2008, p. 141).

A violação simboliza a colonização do território moçambicano. Primeiramente pelo nativo que se deixou dominar e depois pelo colonizador. Várias especulações são feitas a respeito da violação de Deolinda para, no final, a culpa recair sobre o pai dela, Bartolomeu Sozinho. Ele, porém, não é seu pai legítimo, mas seu cunhado. Ao vim morar em Vila Cacimba, Munda, acompanhada por Bartolomeu Sozinho, traz consigo a irmã pequena e a apresenta à vila como filha do casal. Ainda menina, Bartolomeu Sozinho viola Deolinda. No diálogo entre Munda e Sidônio Rosa, ela lamenta a traição de Bartolomeu Sozinho:

> — Em que momento é que deixaram de dormir juntos?
> — É isso que quer saber? E porquê, Doutor?
> — Por razões médicas. Quando é que deixaram de dormir juntos?
> — Quando eu descobri tudo.
> — Tudo o quê?
> — Quando, ao namorarmos, ele disse o nome dela.

— O nome de quem?
— Dela.
— Deolinda?
Munda acena que sim. Teria sido essa a única vez que Bartolomeu saíra verdadeiramente de casa. Saíra de casa, saíra dela, saíra do mundo.
— Nunca mais quis que ele me tocasse.
— Falou com ele sobre o assunto?
— Não, para mim estava claro.
— Mas ele podia sonhar com Deolinda sem que fosse dessa maneira…
— Uma mulher adivinha. Uma esposa sente. Uma mãe sabe.
— É por isso que o quer matar?
Acena afirmativamente e repete: 'Sim, é por isso'. Durante anos pensou que necessitava de ter mais provas do incestuoso adultério. Mas, no íntimo, Munda não queria provas. Receava que, ao ter a certeza da sua culpa, já não o quisesse mais castigar. Preferia, assim, que subsistisse uma poeira de dúvida sobre o assunto (COUTO, 2008, p. 124-125).

A repulsa de Munda ao adultério incestuoso de Bartolomeu Sozinho caracteriza o sentimento do colonizado diante da colonização e consequente assimilação. O desejo de não encarar a verdade, permitindo-se o benefício da dúvida, representa em si a inércia do colonizado diante da ação colonizadora, preferindo a alienação à atitude revolucionária.

Deolinda cresce em formosura, atiçando o desejo do pai adotivo, ela, sabendo-se infectada por uma doença terminal (a SIDA, como é conhecida a AIDS em Moçambique) resolve se vingar do pai que, mesmo sabedor da doença da filha, não refreia os instintos e entrega-se ao ato pecaminoso do incesto. Mais tarde, em Portugal, embora sabendo da doença que trazia em si, Deolinda mantém relação sexual com Sidônio Rosa, que, precavido, não contrai a doença. Com Sidônio Rosa, a violação é consentida para simbolizar uma colonização também, supostamente, consensual.

Há ainda um terceiro fator que colabora para entendermos Deolinda como representação do passado colonial. Ela permanece, no romance, como uma sombra que atormenta o presente. A lembrança de Deolinda é uma constante não só na memória de Bartolomeu Sozinho e na de Sidônio Rosa, como também na de todos os personagens da narrativa. Ela é o remédio, a memória do passado, que todos procuram para sanar os venenos da alma que é lembrar.

> E dirigiu-se, cambaleante, para a banheira. O médico ficou a vê-lo tirar as roupas, o seu vulto magro de imensa barriga num teatro de sombras chinesas.
> — Dar-me banho não é um pedido, é uma paga...
> — Não entendo.
> — Uma paga por um certo remédio que o senhor encontrou nesta família...
> — Por um remédio?
> — Um remédio chamado Deolinda.
> — Eu nem conheço a sua filha.
> — Eu não saio à rua, doutor, estou encarcerado neste quarto. Mas tenho ruas dentro de mim, ruas que saem de mim e me trazem notícias... (COUTO, 2008, p. 122-123).

Tentar reviver o passado é buscar nele o remédio para as curas do presente. É na incessante tentativa de retornar ao passado, que é Deolinda, que Sidônio Rosa e Bartolomeu Sozinho se unem para revivê-lo no presente. Entretanto, somente na memória é possível revivê-lo. É dessa forma que, embora divergindo em vários aspectos, os dois interagem em toro de um mesmo sentimento: a saudade de Deolinda. É um sentimento que mistura amor e culpa; verdades e mentiras.

Bartolomeu Sozinho, como vimos, não é pai de Deolinda e sim de Isadora, que mora em Portugal e não aparece na história. Entretanto, a história construída por ele e Munda para convencer Vila Cacimba de que eram os verdadeiros pais de Deolinda, entre tantas outras histórias segredadas, traz em si a contestação de que a construção de uma nação se concebe através de uma narrativa ficcional que se quer oficial e que a autoridade dos discursos é capaz de produzir verdades. Se por um lado, a autoridade colonial foi capaz de construir discursos para consolidar a colônia enquanto espaço de silêncio e representações degenerativas; por outro, o Estado-nação que ocupa o lugar da antiga colônia, tal qual seu opositor, também construiu seus discursos essencialistas e degenerativos e que impossibilitaram a negociação cultural.

A morte de Bartolomeu Sozinho não é declarada pelo narrador, mas ela é, todavia, desejada por Munda que vê na morte o remédio para o marido moribundo. No sonho de Munda, essa morte vem pelas mãos do médico português.

> — Sonhei que você vinha. E você trazia o remédio. O remédio, isto é, a morte... O médico empurra o ar com ambas as mãos como se afastasse

> mais do que uma simples ideia. A morte? Era suposto ser o inverso: ele trazia a Vida, a cura, a morte da Morte (COUTO, 2008, p. 126).

A Morte com inicial maiúscula pode ser a faculdade de tentar esquecer o passado colonial numa ressignificação do sujeito pós-colonial. A 'morte da Morte', morte está que é simbólica, implica o desejo de que Sidônio traga consigo o remédio do esquecimento, capaz de entorpecer a mente, produzindo danos que alterem a lembrança do passado. Para Munda, de acordo com o narrador, "o marido já estava falecido, o remédio era só para ele, Bartolomeu, se lembrar de que estava morto" (COUTO, 2008, p. 36). Ou seja, o passado já estava morto, era necessário, no entanto, lembrar a morte desse passado, esquecendo-o.

A vinda de Sidônio Rosa a Vila Cacimba acaba sendo a possiblidade de um novo começo. O reencontro de ambos com o passado, no presente da nação, acaba sendo a celebração de um futuro mais negociável e menos conflituoso. No final da narrativa de *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, Bartolomeu Sozinho celebra o reconhecimento da morte de Deolinda e a demissão de Alfredo Suacelência do cargo público vislumbrando, com isso, um futuro promissor para a nação moçambicana. Sidônio Rosa, por sua vez, encontra-se pronto para partir de Vila Cacimba, embora, paradoxalmente, nunca tenha chegado a ela:

> O médico espreita pelo vidro de trás, mas a Vila deixou de ser visível. Uma espessa neblina a tornou interdita a olhares e lembranças. Há nessa poeira o sabor de um tempo suspenso. Como se a viagem de Sidónio não tivesse partida nem chegada. Talvez por isso, em lugar de acácias e imbondeiros, ele assista ao vagaroso desfilar do casario da sua Lisboa. Afinal, Sidónio Rosa apenas agora está saindo da sua terra natal. (COUTO, 2008, p. 187).

Essa imagem, no final da narrativa, leva-nos a inferir que a Vila Cacimba, Moçambique da atualidade, embora geograficamente detenha seu espaço como nação; simbolicamente, como as 'comunidades imaginadas' de Benedict Anderson (2008), alargam suas fronteiras encontrando-se presente na constituição de cada identidade portuguesa, tendo em vista a aproximação entre essas culturas e a impossível destituição desse contato para a aceitação de uma identidade híbrida, tanto de um lado quanto do outro do mar Atlântico.

É necessário que, tanto Moçambique quanto Portugal, reconheçam essa relação cultural e a chave para esse reconhecimento parece estar no

esquecimento mútuo, como coloca o narrador de *Venenos de Deus, remédios do Diabo*: "O médico acena, mas ela não responde. Não pode fazer outro uso dos braços: no colo, ela ampara molhos imensos de flores brancas. São beijos-da-mulata, as flores do esquecimento" (COUTO, 2008, p. 187). Ela, aqui, é uma "mensageira de vestido cinzento", ou a própria atual Moçambique que se mantém muda, mas não deixa de ofertar a saída para o conflito identitário, o esquecimento do passado colonial, tanto de um lado como do outro. Ela, quebrando seu mutismo, insistentemente implora e persiste: "— Eu vim semear estas flores. Tirei-as do cemitério e vou semeá-las por aí, vou semeá-las em toda a Vila Cacimba" (COUTO, 2008, p. 188).

A temporalidade do presente da nação, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, coloca em cena os conflitos que envolvem a ambivalência do sujeito pós-colonial. Por um lado, a nação convoca o sujeito para a constituição de uma identidade fixa, voltada para a busca de elementos que configurem o indivíduo em um ser coletivo, baseado no sentimento da pertença moçambicana. Por outro, a consciência pós-colonial, em conjunto com a noção de território marcado pela diversidade cultural existente já em suas origens, incluindo aí a língua, busca considerar que a identidade cultural de um indivíduo não pode se enclausurar na concepção de identidade nacional, tendo em vista o conceito de raça que essa identidade incorpora e para a qual uma abordagem diaspórica moderna não encontra relação.

Considerações finais

Deolinda, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mia Couto, simboliza o passado colonial, um passado que é perseguido pelos personagens da narrativa. Porém, o paradeiro de Deolinda é um mistério e muitas narrativas são contadas para tentar desvendar esse mistério, até que se dê a descoberta e a constatação de sua morte. É necessário, porém, que se reconheça a morte desse passado, pois a cura para a doença que tanto assola Vila Cacimba é o esquecimento dele. Seguir em frente, dissipando esse nevoeiro que perturba a aceitação de uma identidade cultural híbrida, implica enterrar esse passado, esquecê-lo. Os remédios para curar-se da doença são também seus venenos, pois esquecer é também uma morte, é matar parte de si, é negar um passado que faz parte de uma identidade, marcada pela diáspora por sob o Atlântico e pelo conceito de superioridade racial.

Entretanto, se o passado colonial trouxe para esse Atlântico o conceito fechado de diáspora que se apoia em uma concepção binária de diferença (HALL, 2009, p. 32), o presente ressignifica essa diáspora transformando-a, em "um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento" (GILROY, 2012, p. 18) e possibilita a reconstituição do sujeito pós-colonial. Um acordo entre culturas, entre identidades se firma. A negociação cultural entre Bartolomeu Sozinho e Sidônio Rosa, na representação das duas culturas (moçambicana e portuguesa), em relação ao passado (Deolinda) estabelece a relação familiar entre ambas, relação que não se quebra com a morte de Deolinda, tendo em vista que essa morte é necessária para que outra vida renascença a partir dela.

Mia Couto, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, mostra a ambivalência do sujeito pós-colonial a partir do título da obra, através de um jogo de palavras dicotômicas, venenos x remédios, deus x diabo e até no próprio conflito de pares tão contraditórios como a oposição de venenos e deus, juntamente com remédios e diabo. Essa ambivalência, nas tramas da narrativa, mostra esse jogo de consensos e conflitos que acompanham o espaço fronteiriço da hibridização. O final da narrativa, na verdade, é um recomeço, é a constatação de que essa negociação cultural não é um aperto de mão eterno, pois implica sempre um jogo duplo e dicotômico de lembrar e esquecer. Semear as flores do esquecimento, portanto, é necessário. E semear, aqui, implica um exercício contínuo de paciência e persistência.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução do inglês por Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. do inglês por Myriam Ávila et al. 4. Reimp. Coleção Humanitas. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BITTENCOURT, Marcelo. A resposta dos "crioulos luandenses" ao intensificar do processo colonial em finais do século XIX. In: *África e a instalação do sistema colonial (c. 1885-c.1930)*: Actas da III reunião internacional de História da África (1999). Lisboa, IICT/Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga, 2000. Disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/A-resposta-dos-crioulos-luandenses-ao-intensificar-do-processo-colonial-em-finais-do-sec.-XIX.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2012.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*: entre intenções e gestos. Coleção Via Atlântica, n. 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

COUTO, Mia. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chaves da teoria pós-colonial*. Coleção Fundamentum n. 12. Maringá: Eduem, 2005.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. Tradução do inglês por Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Tradução do inglês por Adelaine La Guardia Resende et al. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*: programa, mito e realidade. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Guerra, 1990.

LEITE, Ana Mafalda *et al* (Orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial II*: Angola e Moçambique. Entrevistas. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

MENESES, Maria Paula. Nação e narrativas pós-coloniais: interrogações em torno dos processos identitários em Moçambique. *In*: LEITE, Ana Mafalda *et al* (Orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial I*: Angola e Moçambique, ensaios. Lisboa-Pt: Edições Colibri, 2012. p. 311-322.

O ESPAÇO COMO PROJEÇÃO PSICOLÓGICA DO PERSONAGEM EM *"O DIA EM QUE EXPLODIU MABATA-BATA"*, DE MIA COUTO

Georgea Vale de Queiroz Siqueira [150]
Alexandre Volta Andrade Nascimento Júnior [151]

A antologia *A menina sem palavra* (2013), do autor moçambicano, Mia Couto, composta por 17 contos, traz um panorama do universo infantil em Moçambique pós-guerra de libertação, abordando temas como a destruição de famílias, orfandade, violência e miséria. Em "O dia em que explodiu Mabata-bata", observa-se a complexidade que rege as relações familiares destroçadas pelas guerrilhas, o sentimento de abandono e falta de zelo causado pela orfandade, a realidade do trabalho infantil e a relação privação x vontade de estudar vivenciada por Azarias, num texto que traz marcas do fantástico e do religioso.

Sabe-se que a literatura mantém um diálogo com a história, a cultura e a sociedade de determinado tempo histórico, propõem-se a análise de "O dia em que explodiu Mabata-bata" entendo o conto como uma representação de Moçambique pós-guerrilhas de libertação, pois, segundo postula Carlos Reis (2001, p. 83), a literatura é uma "resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor". Este, estando situado em determinado espaço e tempo histórico, integrarão a obra literária através de "modos de representação sinuosos" (REIS, 2001, p. 82), pois, embora a obra literária seja autônoma, nela são traduzidos aspectos de sua visão, mesmo que de forma difusa. Assim, o autor nos convida a conhecer a história do personagem principal, Azarias, uma criança que representa todas as feitas

[150] Mestra em Letras/Estudos Literários pela UFPI, graduanda em Letras/Português na UFPI, Teresina – PI. E-mail: queirozgeorgea@gmail.com

[151] Graduando em Letras/Português na UFPI, Teresina – PI. E-mail: alexandrevoltajr@gmail.com

crianças órfãs pelas guerrilhas de libertação, que, tendo que serem cuidadas por terceiros, nem sempre encontraram um novo lar e acolhimento, mas, sim, exploração e maus tratos.

O conto evidencia a capacidade de transcendência da obra e sua relação com a realidade, pois da criação do universo diegético o autor pode lançar mão de elementos de natureza factual, atuando como uma resposta à realidade de seu tempo. De acordo com Antônio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2008), vida social e literatura não andam paralelamente, sem se tocarem, mas mantém uma relação dialética, desta forma, fatores externos às obras nela ingressam como elementos estruturantes, no caso moçambicano, a temática e linguagem evidenciam este diálogo. Porém, deve-se estar atento aos perigos do aferimento da obra com a realidade exterior para entendê-la.

Este trabalho visa a análise da topografia literária do conto, buscando suporte nos princípios da topoanálise desenvolvida por Ozíres Borges Filho (2007), que propõe o estudo do espaço literária na obra, compreendendo-se aqui uma análise psicológica, destacando a interação do personagem com espaço e sua percepção. Segundo Borges Filho (2007, p. 33), "o topoanalisa busca desvendar os mais diversos sentidos criados no espaço pelo narrado: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc.", a partir da ideia de que o espaço corresponde à projeção psicológica dos personagens, podendo influenciá-lo a agir de determinada maneira. Para Luis Alberto Brandão (2013, p. 210):

> Para que seja possível compor um universo ficcional, é necessário que exista alguma noção de universo. A narrativa se sustenta, portando, no desejo de que a legibilidade se dê via reconhecimento [...]. O gesto narrativo é, pois, sempre comparatista, já que estabelece interlocução entre noções – internas e externas ao texto – de tempo, espaço e sujeito (BRANDÃO, 2013, p. 210).

Conforme ensina Brandão (2013, p. 208), é estabelecido um paralelismo dentro do plano textual entre sujeito, espaço e tempo, criando uma "experiência sensível dos receptores".

O espaço, salienta Borges Filho (2007), desempenha múltiplas funções dentro da narrativa. Pode caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; influenciar os personagens e sofrer com suas ações; propicia ação; situar a personagem

geograficamente; representar os sentidos vividos pelos personagens; estabelecer contraste com os personagens; e antecipar a narrativa. Sabe-se que o mundo diegético, quando criado pelo autor, é formado por elementos intencionalmente escolhidos para esse fim, pois "a criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos" (BORGES FILHO, 2007, p. 35). No caso de "O dia em que explodiu Mabata-bata", a descrição espacial nos permite situar Azarias num pasto, junto aos bois. O boi Mabata-bata explode ao pisar em uma mina, ficando desde logo evidente os perigos que uma mera caminhada ao ar livre trás, não apenas para os animais, mas para as pessoas que por ali transitam, logo o espaço trazido por Mia Couto demonstra que a rotina de Azarias não se passa dentro de casa ou da escola, protegido de eventos potencialmente fatais (como pisar sobre uma mina), mas, sim, exposto aos perigos inerentes a adultos trabalhadores do campo, passível de sofrer da mesma má-sorte de Mabata-bata, de andar sobre uma mina, e deixar de existir.

Acusa, ainda, o espaço que existem duas classes de pessoas: o dominante, representado por Raul, e dominado, representado por Azarias. Nesse caso, observa-se uma situação que merece atenção: tem-se o negro dominando e subjugando o negro, com o agravante de que se trata de tio e sobrinho, enfatizando o contraste entre dois entes da mesma raça e da mesma família. Mia Couto traz à tona a objetificação do negro por um outro ângulo, que não é feita pelo homem branco e, sim, pelo outro negro, demonstrando que a visão que o tio tinha do sobrinho não era de um homem que acolheu seu parente órfão em casa, para dar-lhe oportunidade de estudar e para cuidar do ente querido. O tio acolheu o Azarias para ter uma mão de obra barata, explorada, que tratava dos bois em troca de teto e comida, correndo o risco de açoite caso o trabalho não fosse desempenhado a contento. Isto é corroborado pela fala de avó Carolina: "Cala-te, Raul. Na tua vida nem sabes da miséria. – E voltando-se para o pastor: - Anda, meu filho, só vens comigo. Não tens culpa do boi que morreu. Anda ajudar teu tio a juntar os animais" (COUTO, 2013, posição 106-113). É uma mimese do que aconteceu com tantas crianças órfãs das guerrilhas, que tiveram seus destinos selados e definidos pela exploração, seja pelos parentes ainda vivos, seja por terceiros que tenham se oferecido para tomar conta delas, que aproveitaram-se da "[...] oportunidade de ganhar novos espaços, brutaliza[ando] e faz[endo] retorcer a formas cruentas o cotidiano vivido pelos dominados" (BOSI, 1992, p. 21).

Para Borges Filho (2007, p. 48), há dois tipos essenciais de espaço: o cenário e a natureza. Os cenários são espaços criados pelo homem, enquanto a natureza é composta por espaços que independem do fazer humano (p. 47-48), sendo este segundo o tipo de espaço contido no conto. Importa ressaltar que a sua construção é carregada de valores simbólicos, pois todos os elementos do universo diegético não são escolhidos de maneira aleatória, sendo frutos da intencionalidade do autor. Ambiente é a somatória de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico, ou seja, o ambiente da narrativa é igual à natureza, somada ao clima psicológico do personagem, provocando coesão e coerência dentro do enredo. É o que se chama de motivação composicional (BORGES FILHO, 2007, p. 51). A espacialização, isto é, a maneira como o espaço é instalado dentro da narrativa, o modo "[...] pelo qual o narrador ou o eu-lírico cria o espaço na obra literária" (BORGES FILHOS, 2007, p. 61), remete à ideia de focalização e percepção desse espaço pelo personagem.

No conto, Azarias inicia num campo aberto e verde, no qual o gado do seu tio pastava, até antes de Mabata-bata acionar uma mina ativa. Utilizando-se da topografia literária e dos princípios da topoanálise, afirma-se que há relação entre a semi-liberdade gozada por Azarias, de perambular junto aos bois pelos pastos abertos, explorado, porém despreocupado, na companhia do gado como se fossem seus iguais, o que se vê nos trechos em que relata suas brincadeiras com os animais. Um ambiente simples para uma vida simples. Porém, a morte do boi mudou tudo. Trouxe medo e apreensão e a sombra da punição iminente diante da impossibilidade de Azarias de explicar ao tio o ocorrido.

Após a explosão, "reparou em volta: os outros bois, assustados, espalharam-se pelo mato. O medo escorregou dos olhos do pequeno pastor" (COUTO, 2013, posição 69). Aqui, aparece um novo elemento na espacialização: o mato surge no momento de medo crescente. Onde antes havia uma vista desimpedida, reflexo da despreocupação do personagem, foi ocupado pelo medo crescente, assim, o campo virou mato, como uma forma de oferecer alguma proteção contra o tio, que logo que tomasse conhecimento da morte do boi, viria castigar o pequeno pastor.

Apreensivo pela morte do boi e pela dispersão dos demais, Azarias não considera voltar para casa uma opção. Eis que ele pensa:

> Havia uma só solução: era fugir, tentar novos caminhos onde não sabia mais nada. Fugir é morrer de um lugar e ele, com seus calções rotos, um saco velho a tiracolo, que saudade deixava? Maus tratos e atrás dos bois.// Em casa, o tio adivinhava-lhe o futuro: - Este, da maneira que vive misturado com a criação, há de casar-se com uma vaca.// E todos se riam, sem quererem saber da sua alma pequenina, dos seus sonhos maltratados.// [...] Partiu na direção do rio; Sentia que não fugia: estava apenas a começar o seu caminho. Quando chegou ao rio, atravessou a fronteira da água. Na outra margem parou à espera nem sabia de quê (COUTO, 2013, posição 69-80).

A fuga não provoca mais medo que encarar o tio, ela traz alívio, a possibilidade de um recomeço e da busca pela sua própria felicidade, de deixar uma vida de maus tratos e trabalho para trás e alentar sua alma pequenina. À medida que a narrativa progride, novos elementos espaciais vão surgindo. O rio, elemento espacial natural, situado dentro do mato, metaforiza uma barreira que separa a vida entre antes e depois da liberdade vislumbrada pela decisão da fuga, pois o lado oposto à margem lhe guarda surpresas e mistérios que são bem recebidos pelo pastor.

Sob o olhar do narrador heterodiegético que conhece os acontecimentos e pensamentos dos personagens, Azarias, uma criança de idade não especificada, é o pastor de bois de Raul, seu tio. Inicia com a explosão do boi Mabata-bata, acontecimento não compreendido pelo pequeno pastor o que de fato aconteceu, atribuindo, a princípio, a explosão a um relâmpago, mas verificando que o dia estava claro, concluiu que ndlati – uma ave mitológica que representa o relâmpago – foi o responsável pela explosão, demarcando a presença do fantástico na narrativa. Há a breve descrição de um espaço aberto, composto por algumas poucas árvores e capim – "No capim em volta choveram pedaços e fatias, grãos e folhas de boi" (COUTO, 2013, posição 54) –, num dia claro – "Mas relâmpago não podia. O céu estava liso, azul sem mancha. De onde saíra o raio? Ou foi a terra que relampejou"? (COUTO, 2013, posição 58), demarcando que o espaço criado é minimalista, sendo um microespaço, alegoricamente um microcosmo dos campos de pastagens de Moçambique.

Ainda sobre ndlati e sua suposta relação com a explosão, descreve o narrador:

> O ndlati vive nas suas quatro cores escondidas e só se destapa quando as nuvens rugem na rouquidão do céu. É então que o ndlati sobe aos céus, enlouquecido. Nas alturas se veste de chamas, e lança o seu voa incendiado sobre os seres da terra. Às vezes atira-se no chão, buracando-o. fica na cova e aí deita a sua urina.// Uma vez foi preciso chamar as ciências do velho feiticeiro para escavar aquele ninho e retirar os ácidos depósitos. Talvez o Mabata-bata pisara uma réstia maligna do ndlati (COUTO, 2013, posição58-64).

A breve descrição espacial do campo de pastagem e do céu claro evidencia que o perigo não estava no acima da cabeça do pequeno pastor, mas abaixo, em seus pés, mesmo ele tendo recorrido a explicações sobrenaturais, mais tarde, os soldados que buscaram seu tio para relatar a explosão do boi, revelaram que uma mina terrestre explodiu. Uma simbologia às minas enterradas durante as guerrilhas pró-libertação, que continuavam ativas e vitimando pessoas e animais que nelas pisassem. Faz-se uma leitura alegórica de um povo impotente diante das consequências das lutas libertadoras, do esfacelamento familiar e a possibilidade de qualquer um ser vítima de uma mina ativa, pois nem o boi, descrito como forte e régio, foi poupado diante da mina impiedosa.

Azarias, que já traz o azar no próprio nome, é criado pelo tio Raul, na mesma casa em que mora avó Carolina, a única que ainda demonstra alguma preocupação com o bem estar do neto. O medo do pastor em dizer ao tio que o boi, que serviria de presente para um conhecido de Raul, era inspirado pela promessa de punição: "Não apareças sem um boi, Azarias. Só digo: é melhor nem apareceres.// A ameaça do tio soprava-lhe os ouvidos. Aquela angústia comia-lhe o ar todo. Que podia fazer? Os pensamentos corriam-lhe como sombras mas não encontrava saída" (COUTO, 2013, posição 70). Azarias é a mimese de todas as crianças órfãs que ficaram sob os cuidados de terceiros, não encontrando amparo, mas sim exploração e punições, muitas vezes físicas. Esse relato ficcional de crianças sem voz, que, dominadas pelo sentimento de não pertencimento, que remete à busca pela identidade, é comum não só em Moçambique, mas em outros países africanos que, no mesmo período, também estavam travando suas próprias lutas pró-libertação de Portugal.

Obras literatura pós-colonial não raramente, abordam questões como identidade e da posição do negro na sociedade. Para Stuart Hall, a identidade é fruto de um processo cultural, reafirmando seu "pertencimento", a exemplo do negro que precisa participar e ter envolvimento real no movimento de luta

para que possa, assim, sentir-se parte de determinado grupo, no que Bhabha (1998, p. 20) chama de busca pela sua "âncora social". A identidade do sujeito não é fixa, estável, estando ela em constante processo de formação. Entende-se que pertencimento se refere, também, à noção de lugar, onde o sujeito pertence.

No conto, percebe-se que Azarias não se identifica com sua família, sente-se e é tratado de maneira diferente. Ele trabalha e não pode estudar, enquanto seus primos, filhos de Raul, frequentam a escola: "Azarias trabalhava para ele desde que ficara órfão. Desapegava antes da luz para que os bois comessem o cacimbo das primeiras horas" (COUTO, 2013, posição 54). E continua:

> Os filhos dos outros tinham direito da escola. Ele não, não era filho. O serviço arrancava-o cedo da cama e devolvia-o ao sono quando dentro dele já não havia resto de infância. Brincar era só com os animais: nadar o rio na boleia do rabo de Mabata-bata, apostar nas brigas dos mais fortes (COUTO, 2013, posição 70-76).

Azarias não se sentia parte da família, pois não era tratado como tal. Sua vontade era exercer sua infância, viver feito criança e ir para a escola. Quando avó Carolina e Raul foram procurá-lo na mata, prometeram um prêmio por ele ter juntado os bois após a explosão, perguntaram o que ele queria: "Tio: próximo ano posso ir na escola?// [...] Posso continuar a ajudar nos bois. A escola só frequentamos da parte da tarde" (COUTO, 2013, posição 116-124). Tal desejo não era exclusivo de Azarias ou das crianças moçambicanas que ele representa, mas das crianças africanas de países em lutas pela libertação. A exemplo, temos Ngunga, personagem criado por Pepetela, que relata, em *As aventuras de Ngunga* cenário político parecido, referenciando Angola. Nesta obra, a criança também órfã, não é cuidada por ninguém, tem sua mão-de-obra explorada e exprime forte desejo de estudar. Afirma Woodward (2000, p. 17-18) que:

> A representação inclui práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-se como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornaram possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar.

Ou seja, busca-se a compreensão da representação como um processo cultural, capaz de estabelecer identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia.

O conto de Mia Couto convida o leitor a refletir, através de um relato simples, com linguagem caracterizada pelas marcas da oralidade, sobre a condição da criança feita órfã pela guerra, uma alma perdida e sem cuidado, sem pertencer a lugar nenhum, cujo maior anseio era ter acesso a uma educação e estudar. Azarias, feliz com a promessa falsa do tio de finalmente ir à escola, saiu de seu esconderijo, abandonou a ideia de fuga e ia voltar para a vida de antes, quando ele acorreu e ndlati veio pousar nele e o clarão de chamas, "um fruto vazando de ouvidos, dores e cores" (COUTO, 2013, posição 130) o levou.

Referências

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e Literatura:* Introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade:* estudos de teoria e história literária. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

COUTO, Mia. *A menina sem palavra:* Histórias de Mia Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (e-book kindle)

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. 12 ed. São Paulo: Editora Vozes, 2000.

ENTRE CONTOS AFRICANOS E AFRO-BRASILEIROS: A EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS A PARTIR DE UM REPERTÓRIO AFROCENTRADO

Juliana do Nascimento Correia [152]

Introdução

A pesquisa intitulada *A educação das relações étnico-raciais a partir da contação de histórias negras,* em andamento no mestrado em Educação, na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, se concentra na escuta das crianças que participarão do projeto BaObazinhO ao longo do primeiro semestre de 2018, numa escola pública de ensino fundamental do bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro.

O BaObazinhO é um projeto que alia memória, arte e educação tendo a contação de histórias negras como fio condutor de suas atividades - por histórias negras, entenda-se os contos africanos e afro-brasileiros. Criado em 2014, o projeto é fruto do meu desejo em combater o racismo na infância. Tanto a Lei Federal 10.639/2003[153], que conheci em 2004, quanto ter me

[152] Mestranda em Educação, do Programa de Pós-graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - PPGEduc/UFRRJ. Especialista em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e Afro-brasilieiras pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - IFRJ. Integrante do grupo de pesquisa Afroperspectivas, Saberes e Interseções, vinculado ao Laboratório de Estudos Afro-brasileiros (AFROSIN/LEAfro/UFRRJ) e do Núcleo de Estudos e Práticas em Arte e Educação, do Colégio Pedro II, campus São Cristovão (NEPArtE/CP2-RJ). Email: julianacorreia@ufrrj.br

[153] A Lei Federal 10.639/2003, fruto das lutas do Movimento Negro no Brasil, instituiu a obrigatoriedade da inclusão de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana no currículo dos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, particulares e oficiais (BRASIL, 2004). Tal medida propiciou uma modificação significativa ao artigo 26A da Lei 9394/1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional - LDB. A nossa sociedade, fortemente influenciada pelo modelo epistemológico ocidental, que privilegia a história e a cultura europeia e norte-americana, era obrigada agora a enegrecer sua estrutura curricular. Em 2008, a Lei Federal 10.639/03 foi substituída pela 11.645/08, incorporando a obrigatoriedade

tornado mãe, em 2008, potencializaram esse meu desejo. Aliando os meus estudos sobre a questão racial no Brasil à minha paixão pela literatura, percebi que os contos africanos e afro-brasileiros poderiam ser grandes aliados para intervenções político-didático-pedagógicas e é com este repertório que trabalho desde então.

Diante disto, chegando ao mestrado, optei pela pesquisa qualitativa, tendo como objetivos: a) geral: refletir sobre o potencial da contação de histórias negras no combate ao racismo no ambiente escolar; b) específicos: aprender com as crianças o que elas pensam sobre racismo, infância e educação, identificando se o contato com um repertório africano e/ou afrodiaspórico tem relevância para elas, tanto dentro quanto fora do cotidiano escolar.

O presente artigo propõe a reflexão sobre o potencial da contação de histórias negras no combate ao racismo na escola. Restringirei-me ao longo deste texto em apresentar o referencial teórico da pesquisa, bem como um panorama sobre o BaObazinhO, no intuito de estimular reflexões e debates acerca de alternativas para a construção de uma educação antirracista.

Referencial Teórico

O principal referencial teórico para a pesquisa é a Filosofia Afroperspectivista. Proposta por Noguera (2015), conforme exposto no artigo *Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza*, trata-se de uma abordagem filosófica pluralista em construção desde 2010, fundamentada por um contexto multifacetado e multirreferenciado.

> A afroperspectividade tem muitas referências, vários registros, englobando várias vozes, trazendo à tona racionalidades distintas,

da inclusão da história e cultura dos povos indígenas. No entanto, ativistas da luta antirracista fizeram a opção política por manter em pauta o número da lei assinada em 2003. Ela simboliza a complexidade do processo histórico de disputas antirracistas e construções específicas do movimento negro entre negociações e conflitos com o Estado brasileiro e por isso a relevância em demarcá-la no âmbito da educação das relações étnico-raciais. Mas, apesar da relevância da lei e dela própria ser um marco na história da educação do nosso país, nem todas as escolas a implementaram. Argumentam não ter corpo docente especializado, material didático e paradidático específicos ou resistem por conta do fundamentalismo religioso. Os conselhos, as secretarias estaduais e municipais e o próprio Ministério da Educação, no lugar de garantir a plena execução da lei, não atuam de forma integrada e sistemática, no sentido de divulgá-la e de criar as condições favoráveis a sua efetiva implementação. (UNESCO, 2008).

> considerando o universo como parte de um pluriverso bem mais amplo do que aquilo que nos rodeia. Por isso, não trabalhamos com a ideia de universalidade, tampouco com a noção de uma racionalidade padrão. (...) Em poucas palavras, assumimos que existem sistemas distintos de racionalidade e que nenhum deve se sobrepor ao outro. O que não tem nada a ver com relativismo (NOGUERA et al., 2016, p. 283).

É oportuno ressaltar aqui que tal abordagem é inspirada pela pluriversalidade, apontada pelo filósofo sul-africano Mogobe Ramose como contraponto ao conceito de universalidade.

> A experiência humana é o chão inescapável para o começo da marcha rumo à sabedoria. Onde quer que haja um ser humano, há também a experiência humana. Todos os seres humanos adquiriram, e continuam a adquirir sabedoria ao longo de diferentes rotas nutridas pela experiência e nela fundadas. Neste sentido, a filosofia existe em todo lugar (RAMOSE, 2011, p.8).

No ensaio Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana, Ramose (2011, p.10) explica que a universalidade "diz respeito à aparente intenção de estabelecer totalidade e hegemonia" enquanto a pluriversalidade se origina das especificidades inerentes à diversidade e à multiplicidade manifestas no interior das relações humanas.

Por isso, de acordo com Ramose (2011, p.8), quando os cânones acadêmicos renegam a existência de uma Filosofia Africana o fazem por conta da "dúvida sobre o próprio estatuto ontológico de seres humanos" dos africanos. Tal dúvida se estabeleceu propositalmente ao longo dos processos de colonização impostos pelo ocidente, que, por sua vez, se auto-intitulou como único e exclusivo detentor da racionalidade em toda a história mundial. Assim, a desumanização dos povos africanos, ameríndios e aborígenes favoreceu a naturalização de todos os tipos de violências, sejam físicas ou simbólicas, obliterando a complexidade dos modos próprios de ser e estar no mundo, pertinentes a cada um desses povos.

Como forma de combater esse legado colonial, que invisibiliza as formas de produção de conhecimento não ocidentais, Mogobe Ramose alerta para a urgência da mudança de paradigma ao pensarmos a filosofia posto que

> Aqui a filosofia é entendida como uma disciplina acadêmica com seus próprios princípios e métodos especiais. Aqueles que, em busca de poder, endossam essa autoridade baseada na definição convencionada de filosofia é que são considerados filósofos profissionais. É sob o disfarce da ciência e do profissionalismo que a dúvida sobre a existência da Filosofia Africana é expressa. É de suma importância reconhecer que esta dúvida é expressa a serviço da busca do poder para ter apenas um significado específico determinado pelos detentores da autoridade, como o significado autêntico da filosofia; o "universal", ou seja, apenas um lado, determina o significado do termo filosofia (RAMOSE, 2011, p.10).

E é daí que advém a Filosofia Afroperspectivista (ou Afroperspectividade), sustentando a relevância em se reconhecer a legitimidade das produções e pensamentos das sociedades, etnias e grupos chamados "minoritários", historicamente violentados e/ou marginalizados pela supremacia branca, eurocêntrica. Isso inclui as mulheres, as crianças, as pessoas homoafetivas, reconhecendo-xs como sujeitos.

> A afroperspectiva é uma maneira de fazer filosofia que recusa a verticalidade edificada, ela nos convida a pensar em termos de horizontalidade, como é o caso do uso da roda como método. A roda é um projeto de construção colaborativa na qual tudo ocorre em espaços intersticiais, território de conflitos e negociações (NOGUERA et al., 2016, p.284).

De acordo com Noguera, esse é um primeiro passo para combater o racismo epistemológico:

> O racismo epistêmico ou epistemológico é uma das dimensões mais perniciosas da discriminação étnico-racial negativa. Em linhas gerais, significa a recusa em reconhecer que a produção de conhecimento de algumas pessoas seja válida por duas razões: 1º) Porque não são brancas; 2º) Porque as pesquisas e resultados da produção de conhecimento envolvem repertório e cânones que não são ocidentais. Penso que a disputa para derrotar, ainda que parcialmente, o racismo epistemológico está no esforço por diversificar as leituras. Combater a injustiça cognitiva começa por deixarmos de privilegiar os modelos epistemológicos ocidentais (NOGUERA, 2015, p.4).

A Filosofia Afroperspectivista está alicerçada em um tripé composto pelo paradigma da Afrocentricidade, pelo Perspectivismo Ameríndio e pelo Quilombismo, formulados pelos intelectuais Molefi Kete Asante, Eduardo Viveiros de Castro e Abdias Nascimento, respectivamente. Para esta pesquisa, meu foco está no paradigma da Afrocentricidade, sistematizado na década de 1980, que estabelece a história, a cultura e a ancestralidade africanas como as bases fundamentais para a emancipação do povo negro.

A afrocentricidade reconhece o africano e a africana como sujeitos produtores de conhecimento, definindo como africano e africana toda e qualquer pessoa negra que viva no continente ou em territórios afrodiaspóricos. Isto porque, de acordo com este paradigma, a violência da escravidão e os séculos de colonização foram os responsáveis por dilacerarem os laços entre o povo negro com suas próprias matrizes culturais, favorecendo estrategicamente, a hegemonia branca. A afrocentricidade, assim, se baseia

> (...) na convicção de que a história, a cultura e a ancestralidade determinam nossa identidade. Esta, por sua vez, determina nossa localização, nosso centro, nosso lugar na vida, tanto material quanto espiritual. Conceber-se de uma forma compatível com sua história, cultura e ancestralidade é estar centrado, ou proceder a partir de seu centro (MAZAMA, 2009, p.122).

Ou seja, o processo de conscientização política está no cerne do surgimento do paradigma da afrocentricidade. De acordo com Molefi Kete Asante, em seu artigo *Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar*:

> A ideia de conscientização está no centro da afrocentricidade por ser o que a torna diferente da africanidade. Pode-se praticar os usos e costumes africanos sem por isso ser afrocêntrico. Afrocentricidade é a conscientização sobre a agência dos povos africanos. Essa é a chave para a reorientação e a recentralização, de modo que a pessoa possa atuar como agente, e não como vítima ou dependente (ASANTE, 2009, p.94).

Entre as categorias estabelecidas pelo paradigma da afrocentricidade, em seu artigo intitulado *Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado* (2010), Noguera destaca a localização e a agência como indissociáveis por promoverem a própria experiência africana como ponto de partida para outras compreensões sobre o mundo, combatendo assim a supremacia branca.

De acordo com Ama Mazama (2009, p.112) em seu artigo *A afrocentricidade como um novo paradigma,* supremacia branca é o complexo que se expressa tanto pela violência física (escravização, genocídio, encarceramento) quanto por um processo socioeconômico (monopólio dos bens materiais e imateriais) e também por controle mental, a partir da imposição de "ideias, teorias e conceitos europeus como universais, normais e naturais".

Pensando o controle mental - este último aspecto mencionado por Mazama como um dos principais itens da configuração da supremacia branca - recorro à antropóloga Marimba Ani (1992), que em sua tese de doutorado *Yurugu: uma crítica africano-centrada ao pensamento e comportamento cultural europeu*, alerta sobre a urgência da descolonização intelectual. Em sua pesquisa, ela fundamenta que a cultura desempenhou papel crucial na subalternização dos povos colonizados pela Europa e por isso

> A descolonização intelectual é um pré-requisito para a criação de estratégias de descolonização política e de reconstrução cultural bem sucedidas. (...) O segredo que os Europeus descobriram cedo em sua história é que a cultura traz regras para o pensamento, e que se você puder impôr a sua cultura em suas vítimas você pode limitar a criatividade de sua visão, destruindo sua capacidade para agir com vontade e em seu próprio interesse (ANI, 1992, p.1).

Para Ani, a cultura imposta pelo colonizador exerce um poder ainda mais abrangente do que a força bélica - sem desprezar o estrago que a violência física também promove, obviamente - por atuar pela subjetividade. Desta maneira, o opressor instaura e monitora um comportamento favorável aos seus próprios interesses, garantindo assim o controle sobre os corpos, as mentes e a linguagem daqueles a quem deseja oprimir.

É oportuno ressaltar que a afrocentricidade não é similar ao eurocentrismo, visto que não se propõe universal. Segundo Asante, em sua obra *Afrocentricity* (1987), o eurocentrismo é a base para a proteção, privilégio e vantagens da população branca em diferentes esferas (educação, política, economia, por exemplo) enquanto a afrocentricidade não compactua com o desprezo e/ou marginalização das particularidades e visões de mundo de outros grupos.

Isto posto, retorno às categorias de localização e agência, estabelecidas pela afrocentricidade, para apontar para a relevância da contação de histórias

negras e para o protagonismo das próprias crianças negras nos seus cotidianos dentro/fora da escola. Um repertório negro, ou seja, o compartilhamento de narrativas africanas e/ou afrodiaspóricas que promovam uma perspectiva positiva sobre a história, a cultura e a ancestralidade negroafricana, favorece a descolonização do pensamento por provocar outros olhares sobre o continente africano e o povo negro em território afrodiaspórico. A partir das histórias negras, as narrativas das crianças negras também emergem, diante a auto-identificação positiva com as personagens apresentadas.

Entre a tradição oral e a educação africana: a griotagem que inspira

Neste ponto, recorro à experiência vivida pela diretora teatral e contadora de histórias Inno Sorsy[154]. Em 2016, ela me concedeu uma entrevista para o trabalho de conclusão de curso, intitulado *A contação de histórias negras como ferramenta antirracista na escola*, exigido pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia - IFRJ, para conclusão do curso de pós-graduação lato sensu em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e Afro-brasileiras.

Nascida entre Gana e Togo, a africana foi viver em Londres na década de 1990, onde trabalhou em escolas pelo projeto "*Listening and Learning*". Tal projeto consistia em promover sessões de contação de histórias no ambiente escolar, a fim de torná-lo mais acolhedor para as crianças, logo, mais atrativo - segundo a entrevistada, tal projeto tinha origem governamental e surgiu para combater o alto índice de evasão escolar.

[154] InnoSorsy é especialista em voz e dramaturgia. Tem uma companhia no Benim, chamada Company of Common Sense. Já desenvolveu projetos nacionais e internacionais em escolas e comunidades tendo como parceiras instituições de grande porte, tais como The British Council, EnglishNational Opera, The South Bank Centre, The NationalTheatre, The Natural HistoryMuseumand The Barbican Centre London e a Comissão Brasileira de Literatura Infantil. Participou da expedição "Ara Watasara", um projeto da Universidade do Amazonas, recolhendo memórias de vida e a tradição oral dos habitantes ao longo das margens do rio Solimões. Trabalhou extensivamente em centros de atendimento a jovens infratores em Berlim, Madri e Viena. Escreveu "Two Brothers" para a publicação Contos de África, organizada por Mary Medlicott-Kingfisher e colaborou com a tradução para o Inglês de Contos de Nasrudin (contos da tradição Sufi). No Brasil, publicou O Homem Sem Sorte e tem co-autoria com Gislayne Avelar Matos no livro O Ofício do Contador de Histórias. A entrevista concedida por Inno Sorsy foi realizada na Biblioteca Parque Estadual do Rio de Janeio, no dia 16/06/2016. Ela dirigiu o espetáculo Shtim Shlim - O Sonho de um Aprendiz, um conto tradicional do norte da África, em cartaz com o grupo Tapetes Contadores de Histórias, de 09/06 a 09/07 daquele ano, na BPE. Ao longo da semana em que concedeu esta entrevista, a africana ministrou a oficina "A Arte de Contar Histórias", também na Biblioteca Parque.

De acordo com Inno Sorsy, todas as semanas chegavam crianças refugiadas de guerras de país como a Somália, por exemplo, e, por ela conhecer muitos contos sobre reis e rainhas daquela região, apresentava-os às turmas. Por meio da palavra, ou seja, do mundo da imaginação aberto pelas histórias, Inno Sorsy envolvia as crianças fazendo com que tanto os pequenos europeus quanto os pequenos africanos recém-chegados se percebessem, a si mesmos e aos seus pares, de uma outra forma.

Ao transmitir às estudantes histórias de reis e rainhas somalis, até ali invisibilizados, fazia com que tais histórias repercutissem inclusive nas casas destas crianças posto que elas recontam o que ouvem para as suas famílias. Desta maneira, passaram a se relacionar de forma mais afetiva: ingleses curiosos por aprenderem mais sobre a cultura das crianças recém chegadas e os pequenos somalis orgulhosos por terem suas origens apresentadas de maneira poética.

> Inno Sorsy explica que a contação de histórias é também arte visual e que, especialmente os contos de tradição oral, permitem a inclusão social. Isto se dá porque cada elemento da história é um aspecto do/a próprio/a contador/a e do/a próprio/a ouvinte. Diferente do teatro, quando o ator se preocupa com a própria personagem, o/a contador/a precisa ser o/a vilão/ã, o/a herói/heroína, a árvore, o vento, a chuva e tudo o mais que a história exija. E ao longo da contação, permite ao ouvinte a criação dessas imagens em seu imaginário. Segundo Inno Sorsy, as histórias são como atalhos uma vez que para a escola é muito difícil começar a tratar de culturas tão distintas, recebidas repentinamente, em meio ao choque sofrido pela família que precisou se refugiar e toda a complexidade inerente ao próprio espaço escolar (CORREIA, 2016, p. 26).

Outra grande referência para se pensar a relevância da contação de histórias negras no ambiente escolar são os *griots* e *griottes*[155], mestres e mestras da palavra que vivem em sociedades da África Ocidental, na região que compreende as savanas, ao sul do Saara. Segundo o etnólogo Amadou Hampâté Bâ, em seu artigo *A tradição viva* (2010), o mundo físico e o mundo espiritual são indissociáveis para estas sociedades e a palavra é compreendida

[155] Nas palavras de Amadou Hampâté Bâ, os *griots* pertencem a uma "corporação profissional compreendendo músicos, cantores e também sábios genealogistas itinerantes ou ligados a algumas famílias cuja história cantavam e celebravam. Podem também ser simples cortesãos (...)" (BÂ, 2013, p.11). Não existe em português um termo equivalente para designá-los e nem designar este tipo de atividade, por isso conservou-se o termo original.

como herança ancestral sagrada. Assim, griots e mestres de ofícios como tecelões, artesãos e ferreiros tem papel primordial na própria coesão de suas comunidades: responsáveis pela transmissão oral de saberes e fazeres, guardam a memória de seus povos e por meio da palavra, agente ativo principal da vida humana e dos espíritos, garantem a conexão com o invisível, o sagrado, o ancestre.

Diferente da escola ocidental, a educação africana não compartimentaliza seus saberes.[156] Ainda de acordo com o etnólogo, a principal diferença entre a escola moderna e a tradição oral africana está aí. Enquanto no ocidente, a lógica estabelecida é mercadológica, ou seja, a escola ocupa-se em preparar o indivíduo para o mercado de trabalho, acirrando competições e o individualismo, privilegiando a escrita e atribuindo a cabeça como única parte do corpo capaz de produzir conhecimento, a palavra é primordial para a própria existência das sociedades tradicionais africanas. Isto porque o que é herdado pela tradição oral integra todo o processo de formação dos sujeitos, que aprendem desde cedo o valor da coletividade. Logo, além das histórias, lendas ou relatos mitológicos, a palavra está intimamente ligada aos ofícios e à vivência em comunidade.

> Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a "cultura" africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença[157] particular no mundo - um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. A tradição oral baseia-se em uma certa concepção do homem, do seu lugar e do seu papel no seio do universo (BÂ, 2010, p.170)

Os *griots* e *griottes* pertencem à linhagens, à famílias específicas. Esta pesquisa pretende conhecê-las mas até aqui, por enquanto,o que foi possível

[156] A pesquisa pretende apresentar um panorama da escola ocidental e das referências da formação africana, a partir do contexto da África Ocidental. Para isto, as referências serão Amadou Hampâté Bâ e o livro *O dom da infância*, de Baba Diakité. No entanto, até pela delimitação deste espaço proposto para os anais do África Brasil 2017, seria impossível aprofundar aqui o assunto.

[157] Grifo do autor.

alcançar é que a casta[158] dos *griots* ou *djelis* (animadores públicos e contadores de histórias) é muito reconhecida pela virtuosidade poética e pelo papel de mediadores políticos. São formados em escolas só para *griots* onde aprendem a confeccionar seus instrumentos, a cantar e dançar, sendo reconhecidos também como artistas de alta performance.

Pensando a Filosofia Afroperspectivista, as categorias de localização e agência estabelecidas pelo paradigma da Afrocentricidade e o contexto racista da educação brasileira, é notório o potencial que os contos africanos e afro-brasileiros oferecem em favor de um currículo contra-hegemônico. Se a desumanização dos povos não ocidentais foi estratégico para a dominação europeia, somente a partir da localização e agência desses grupos violentados haverá chance real de promoção da educação para as relações étnico-raciais. As histórias instauram outras possibilidades de sentido e

> Conhecimentos formais também podem ser transmitidos por meio dos contos. Aprender sobre povos e suas culturas, sobre História e Geografia, é possível na medida em que essas narrativas acontecem em tempo e espaço diversificados, tornando-se um instrumental criativo de exploração a ser usado pelo educador. Inclusive, como aponta Busatto (1999), esse caminho didático também permitirá ao aluno valorizar a identidade cultural e a respeitar a multiplicidade de culturas e a diversidade inerente a elas (NETO et al., 2006, p.212).

Combater os perigos de uma história única, que se propõe universal, não é tarefa fácil. Segundo Noguera, uma das formas de atuar é por meio mesmo do nosso repertório cultural. Em seu artigo intitulado *Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza*, sustenta que

[158] De acordo com Hampâté Bâ, as castas são "corporações hereditárias de profissões que sempre desempenharam um papel social e mesmo religioso muito importante na sociedade tradicional da savana. Distinguem-se de um lado os artesãos [...] e, de outro, os "animadores públicos" (*diêli* em bambara, chamados de *griots* em francês [...]). Os membros das "castas" (palavra pouco apropriada em razão do sentido que lhe é dado no Ocidente) chamam-se *nyamakala* em bambara, o que quer dizer "antídotos do *nyama*", força oculta inclusa em todas as coisas. Considerados como possuidores de poderes especiais, antigamente eram mais temidos e respeitados do que desprezados. Não podem, em nenhum caso, ser submetidos à escravidão e os nobres lhes devem presentes, consideração e sustento. (...) Não há aqui nenhuma noção de "intocável" como na Índia, nem de inferioridade" (Bâ, 2013, p.108).

> (...) se o filósofo alemão Adorno usou Ulisses para fazer uma leitura da Modernidade, se Nietzsche falou de Apolo e Dionísio, nós usamos outras personagens: Exu, Pomba-Gira, Zé Malandro, Zumbi dos Palmares, Ogum, Oxóssi, Tupã, Iara, dentre outras (NOGUERA, 2015).

O BaObazinhO: memória, arte e educação antirracista

O Baobazinho, projeto que alia memória, arte e educação, tendo a contação de histórias negras como fio condutor de suas oficinas, é direcionado ao público escolar, oferecendo atividades específicas para cada faixa etária, atendendo crianças desde a Educação Infantil. De maneira lúdica, também atuando com brincadeiras e atividades plásticas com materiais reutilizáveis, oferece ações que promovem a educação para as relações étnico-raciais, o acesso à cultura popular brasileira e o incentivo à leitura. Os principais objetivos do projeto são:

a) Sensibilizar os/as participantes quanto ao respeito à diversidade racial e cultural brasileira;

b) Aguçar a curiosidade das crianças estimulando a busca por novas histórias para ler e compartilhar, especialmente as que envolvam personagens/personalidades negras;

c) Propôr experimentações estéticas para construção coletiva de perspectivas positivas sobre as nossas matrizes culturais e históricas de origem africana, de acordo com as percepções, sentimentos e potencial criativo de cada um/a dos/as participantes;

d) Promover vivências lúdicas e criativas e atividades práticas que estimulem/fortaleçam o hábito de ler.

As histórias contadas nas sessões do BaObazinhO são selecionadas a partir das personagens e cenários que não apenas remetam à negritude, à africanidade. Há a preocupação com a maneira com que as personagens negras são apresentadas. Histórias como Peppa[159], escrita por Silvana Rando,

[159] Apesar da autora tê-lo retirado de circulação no final de 2017, após denúncia sobre seu conteúdo racista, ainda é possível comprá-lo pela internet. Tal denúncia foi feita em 2016, pela blogueira Ana Paula Xongani, negra, mãe de criança matriculada na rede municipal, que pediu pra conhecer os brinquedos e a sala de leitura da creche da filha na primeira reunião de pais e mães do ano letivo. A Secretaria de Educação de São Paulo distribuía este livro para todas as creches da rede. *Peppa* figurou também a lista de 30 melhores livros indicados pela revista Crescer. Todos os detalhes e acesso ao vídeo de Ana Paula estão disponíveis no link:

publicada pela Brinque-Book em 2009, e Menina Bonita do Laço de Fita160, de Ana Maria Machado, publicada pela primeira vez em 1986, pela Editora Ática, por exemplo, não integram o repertório do BaObazinhO porque no meu entendimento são obras que reforçam estereótipos e assim contribuem para a perpetuação do racismo.

Os contos da tradição oral africana, contados por africanos ou recontados por escritores e/ou contadores de histórias que viajaram ao continente, e as histórias afro-brasileiras que trazem os feitos de personalidades negras como Zumbi dos Palmares e Manoel Congo são os preferenciais desde que fomentem uma perspectiva positiva sobre o continente mãe e as lutas do povo negro no Brasil.

O próximo passo para ampliação do repertório do BaObazinhO é a busca por histórias das divindades africanas tal como os itan, por exemplo. Itan é o conjunto de histórias que permite acessar a visão de mundo do povo yorubá. Essas histórias guardam a memória daquele povo e mantém seus valores civilizatórios seja no continente africano ou em diáspora. No Brasil, os itan estão presentes no candomblé, religião de matriz africana.

Entre os títulos mais presentes nas sessões de contação de histórias do BaObazinhO, destaco aqui A semente que veio da África (2005), de Heloisa Pires Lima, Olelê: uma antiga cantiga da África (2015), de Fábio Simões, Anansi, o velho sábio (2007), conto Ashanti recontado por Kaleki e Quibungo (2011), conto angolano recontado por Maria Clara Cavalcanti.

Como metodologia, as sessões começam sempre com alguma música ou brinquedo cantado para sensibilização dos participantes. As palmas e a percussão corporal são recursos que auxiliam esta etapa. As próprias crianças também interferem no repertório das canções: se alguma delas começar um brinquedo cantado, o Baobazinho a segue.

---

http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/peppa-sera-retirado-do-mercado-apos-acusacao-de-racismos/

[160] Apesar do conteúdo reforçar estereótipos racistas, este livro é facilmente encontrado nas bibliotecas e salas de leitura escolares. Já foi premiado inclusive internacionalmente: Menção Honrosa como uma das cinco melhores obras do Prêmio Bienal de São Paulo (1988); Prêmio Melhores do Ano da Biblioteca Nacional da Venezuela (1995); Altamente Recomendável pela Fundalectura, Bogotá/Colômbia (1996); Melhor Livro Infantil Latino-americano, ALIJA - Buenos Aires (1996) e Prêmio Américas - Melhores Livros Latinos nos EUA (1997). Tipo de informação que provoca a reflexão sobre o racismo institucional. Quem comanda o mercado editorial? Quem indica e seleciona os participantes dessas premiações?

Após a sensibilização, começa a história e após a história, a exposição de alguma imagem referente à história. Considero relevante apresentar para as crianças e professoras as ilustrações de fadas, reis, sábios negros que existam na história que foi contada. Mas isso só após a história. Durante a contação, as crianças usam da própria subjetividade para "enxergar" as personagens. Esse, inclusive, costuma ser um momento bem delicado por conta de alguns comentários das próprias crianças, resistentes a crer na existência de corte real ou fadas negras. Inclusive as crianças negras.

Após a contemplação e conversa sobre as imagens expostas, é chegada a vez da atividade manual que pode utilizar diferentes materiais como tintas, jornais, cartolina. As atividades com materiais reutilizáveis sempre têm a ver com a história contada. E para o encerramento do encontro, mais música ou brincadeira.

Em combate à supremacia branca, eurocêntrica, o repertório do BaObazinhO é negro, ou seja, sempre relacionado à África ou ao Brasil africano, com histórias como a de Galanga, o Rei do Congo.

Conta a tradição oral mineira que ele foi trazido escravizado com todo seu povo para trabalhar nas minas de ouro de Vila Rica, no século XVIII. Todos os dias, esses trabalhadores escondiam na pia da igreja o pó de ouro guardado nos cabelos, com apoio da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Após a história, o BaObazinhO confecciona negros de cartolina com cabelo blackpower de papel crepom junto com as crianças. Elas utilizam retalhos de tecido para vestir os bonequinhos e, em seguida, recebem glitter dourado, salpicando os cabelos crespos dos mineradores. Uma forma lúdica de expor o protagonismo negro e sua luta pela sobrevivência, e ainda discutir sobre geografia e história.

O retorno espontâneo daqueles ou daquelas que em um outro dia perguntam pelas personagens, como querendo saber mais ou quando as crianças maiores contam que acessaram a internet em busca de informações, revelam um pouco da dimensão do quanto as histórias significaram e repercutiram interna e individualmente. É oportuno pontuar que o BaObazinhO é apenas um projeto. Outras iniciativas têm acontecido em todo o estado do Rio de Janeiro, nas mais diferentes regiões, como trabalho voluntário em grande parte das vezes, resultado do engajamento de professores, arte-educadores ou responsáveis pelos/as estudantes, preocupados/as com a questão racial.

O projeto também é itinerante. Já esteve em escolas de diferentes localidades, tais como o CIEP Adão Pereira Nunes, em Acari; na Escola Municipal Padre Manuel da Nobrega, no morro da Baiana e CIEP Brandão Monteiro, na Vila Cruzeiro, ambos no Complexo do Alemão; participou do evento Saravá, promovido pelo Colégio Brigadeiro Newton Braga, na Ilha do Governador; Escola Municipal Baptista Pereira, no Andaraí; Escola Municipal Sergio Vieira de Melo, no Leblon; Escola Municipal Professoranda Leila Barcelos de Carvalho, na Cidade de Deus; Escola Municipal Professora Helena Lopes Abranches, na Gardênia Azul; Escola Municipal Canadá, no Morro do São Carlos. Escola Municipal Chile, em Olaria. Integrou a programação do evento Mwana, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, contando histórias para crianças do Colégio de Aplicação da UFRJ.

Já esteve também em espaços de educação não formal como, por exemplo, na Associação de Moradores do Morro do Vidigal, a convite do Projeto Vidigal Capoeira; no Cais do Valongo, em eventos especiais direcionados às crianças, a convite do grupo de cultura popular Tambor de Cumba; em terreiros de candomblé e na pastoral afro-brasileira; na Escola Quilombista Dandara de Palmares, a convite do coletivo preto Ocupa Alemão. Desde 2016, o BaObazinhO integra o Ayó, coletivo negro de contadores de histórias, a convite da fundadora Nathalia Grilo, educadora popular, quem muito inspira o próprio BaObazinhO.

Para refletir...

A conceituação e estruturação epistemológicas baseando-se em saberes, identidades e culturas africanas representa uma guinada à pluriversalidade. Pesquisar apoiando-se em uma estrutura de conhecimento afro-brasileira amplia não só o debate acadêmico como transforma o conhecimento em algo diverso e abrangente às ditas minorias, desierarquizando saberes, potencializando o engajamento social da luta por equidade racial.

A partir da Filosofia Afroperspectivista é possível instaurar um paradigma antirracista, tendo como compromisso político uma educação de fato emancipadora, liberta dos postulados ocidentais, impostos como verdade absoluta. Por meio da afroperspectividade é também possível promover outros espaços e tempos para a infância, rompendo com o modelo educacional vigente, que atua de maneira vertical, desconsiderando os saberes

das crianças. Os contos africanos e afro-brasileiros são aliados para a construção de outras perspectivas sobre o continente africano e sobre a história do povo negro no Brasil, capazes de acionar as narrativas das próprias crianças. As categorias localização e agência estabelecidas pela afrocentricidade (por sua vez, como já visto, um dos pilares da Filosofia Afroperspectivista) podem ser pontos-chave para entender a infância negra e formular maneiras de se combater o racismo no ambiente escolar.

Referências Bibliográficas

ANI, Marimba. *Yurugu*: uma crítica africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu. 1992.

ASANTE, MolefiKete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p.93-110.

_____. *Afrocentricity*. 3rd edition, Trenton: Africa World Press, 1987.

BÂ, Amadou Hampaté. *Amkoullel, o menino fula*. 3ª ed. São Paulo: Palas Athena: Acervo África, 2013.

_____. A tradição viva. In: *História Geral da África*, I: Metodologia e préhistória da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. - 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

BRASIL. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações ÉtnicoRaciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: CNE/CP. Resolução nº 01, 2004.

CORREIA, Juliana. *A contação de histórias negras como ferramenta antirracista na escola*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e AfroBrasileiras) - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, Campus São Gonçalo, 2016.

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade:* uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 111-127.

NETO, Lucia Helena F.; SILVA, KlíviaNayá B. da; ARRUDA, Isabella F. de. Fonoaudiologia, contação de histórias e educação: um novo campo de atuação profissional. In.:*Distúrbios da Comunicação*. São Paulo, 18(2): 209-222, agosto, 2006.

NOGUERA, Renato; SILVA, Wallace Lopes; MORAES, Marcelo J. D. A fazenda, 13 de maio e seus espectros: racismo e resistência em afroperspectiva. In.: SILVEIRA, Ronie Alexsandro Teles da (Org.). *A Fazenda e a filosofia*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016.

NOGUERA, Renato. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. *Revista África e Africanidades* n.11, novembro, 2010.

_____. Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza. Disponível em http://www.geledes.org.br/afroperspectividade-por-uma-filosofia-que-descoloniza/. 2015

_____. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. Griot - *Revista de Filosofia*, Amargosa, Bahia - Brasil, vol. 4, n.2, dezembro, 2011.

NOGUERA, Renato. *O ensino de filosofia e a lei 10.639*. - Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

_____. Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia. In.: Silva, Wallace Lopes. Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba / organização Wallace Lopes Silva. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

RAMOSE, M. B. Sobre a legitimidade e o estudo da Filosofia Africana. *Ensaios Filosóficos*. Volume IV - outubro/2011.

UNESCO. Contribuições para implementação da lei 10.639/2003. Brasil, 2008.

O SUJEITO PÓS-MODERNO E A IDENTIDADE CULTURAL NA OBRA *JESUSALÉM*, DE MIA COUTO

Keiliane da Silva Araújo Carvalho

Introdução

Os estudos culturais tornaram-se, atualmente, reconhecidos como um agrupamento teórico interdisciplinar, porque abrange discussões intelectuais, sociais e políticas expressivas para a progressão da multiculturalidade, ou seja, para as relações e trocas firmadas entre culturas distintas, bem como para conceituações que circundam as questões identitárias.

De acordo com Maria Elisa Cevasco (2005), as novas características interpretativas que surgem com os estudos culturais extinguem afirmativas impressas por um determinado momento histórico, a partir de uma combinação de fatores que vão se transformando de acordo com o surgimento e reprodução de novas discussões. Assim, falar em estudos culturais é fazer abordagens a partir de uma nova faceta do pensamento pós-colonial, bem como de todos os seus traços demarcadores que solidificam essa linha de análise, tais como: "forças políticas, econômicas, controle ideológico e social" (BONNICI, 2005, p. 222). Esses aspectos são imprescindíveis para os fatores estruturantes do discurso de poder, uma vez que colaboram para a desconstrução das manifestações eurocentristas que, durante muito tempo, através de instrumentos preponderantes, a saber: "a política, a arte, a ciência" (BONNICI, 2005, p. 223), dominaram o mundo ocidental.

É a partir desses novos parâmetros culturais que a hegemonia europeia ocidental "passa a ser contestada e os discursos produzidos por historiadores, políticos, administradores, missionários, que sempre serviram para solidificar a imagem ideológica do outro como o diferente, são relidos" (BONNICI, 2000, p. 8). Desse e de outros modos, os estudos culturais devem abdicar-se do isolacionismo agudo, permanecendo, assim, passíveis à troca de ideias mutuamente enriquecedoras com culturas e nações que foram,

historicamente, desfavorecidas pela colonização europeia. Porque são responsáveis pelas múltiplas mudanças culturais e políticas de manifestações hierarquizantes integradas pela hegemonia. Como resultado disso, a essência tradicional da ocidentalização é rediscutida, e as novas narrativas são tingidas por questões como sexualidade, fé, gênero e, de maneira mais acentuada, nacionalismos.

Em *Comunidades Imaginadas* (2008), Benedict Anderson desenvolve debates teóricos voltados para o entendimento da ideia de nação. Conforme o autor, a comunidade é algo elaborada pelas narrativas, pelas línguas, pelas lendas locais, pelos mitos, bens materiais e religiões. Antes das demarcações geográficas, composições de hinos nacionais e criação de bandeiras representativas, a nação surge como uma cadeia de ideias que resulta numa rede de imagens aceitas como representantes de uma identidade compartilhada por grupos de pessoas, numa determinada localidade e concretizando, progressivamente, o que, antes, era abstrato, a saber: a ideia de nação.

Os estudos culturais, no que se refere a gênero, tratam das consequências internamente colonizadoras do patriarcado social e literário na sociedade: a "dupla colonização" da mulher. Tal circunstancia justifica a profunda relação entre o feminismo e os estudos pós-coloniais. Segundo Thomas Bonnici (2000, p. 16), "se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada". Essa dupla colonização acontece à medida que o corpo feminino torna-se uma extensão da colônia a ser conquistado, fazendo com que ela sinta os efeitos do colonialismo e do patriarcalismo. Ainda segundo o autor, o propósito essencialista desses discursos é a inserção da mulher degradada na sociedade.

Ademais, em muitos países que experenciaram a ação colonizadora, a consciência nacionalista ganha força a partir das produções artísticas e literárias, visto que é através do discurso, oral, textual ou imagético, que verdades ontológicas, reproduzidas historicamente, são desconstruídas. Assim, a construção da identidade cultural de um país depende de narrativas estritamente nacionais e independentes que "forneçam uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais [...] que dão sentido à nação" (HALL, 2008, p. 52).

Nos países lusófonos africanos, a reafirmação identitária é estabelecida através dos veículos artísticos e literários. Com a conquista da independência das nações (como Angola e Moçambique), ex-colônias romperam com os

padrões impostos pela literatura hegemônica colonial, que "rejeitava as distorções não canônicas oriundas da periferia e da margem" (BONNICI, 2000, 12), buscando, portanto, o que Bonnici (2008) caracteriza como "estética própria", produzida e alicerçada nas narrativas de povos periféricos e englobando, entre as suas características mais essenciais, o anticolonialismo, a consciência nacionalista, a emancipação linguística (não obrigação com o rebuscamento exacerbado) e a cultura de caráter popular, a partir de uma nova ordenação discursiva da *doxa* europeia, que contesta a literatura colonial. A fim de sustentar tais afirmações, as palavras de Pires Laranjeira (1985, p. 10) explicam que:

> O colonialismo serve-lhe [à literatura africana] de propulsor da consciência, a qual se rebela contra ele. No poder de confronto dessa rebelião literária (linguística e ideológica), no alcance da sua ruptura, na novidade da sua inovação, é que reside o estatuto de liberdade, da sua libertação do jugo de outras literaturas.

Dessa maneira, os novos discursos transformaram, incisivamente, o cerne do conteúdo "referente à crítica exclusivamente eurocêntrica, formularam teorias para a análise do imperialismo/cultura e mostraram os caminhos para uma literatura e estudos literários pós-coloniais autônomos" (BONNICI, 2000, p. 11). Assim, oportuno é dizer que, certamente, tais autores, movidos por uma consciência anti-colonialista, se posicionam de maneira antagônica à atitude colonizadora e se recusam a aceita-la como um acontecimento histórico congênito.

Para além disso, a noção reflexiva sobre o conceito de identidade na pós-modernidade, também, delineia-se a partir de um viés interdisciplinar. Dessa maneira, no âmbito dos estudos culturais, ou da temática da identidade cultural, em particular, Stuart Hall surge como uma figura essencial, principalmente no que se refere às abordagens de cunho mais estruturalista, em que os procedimentos analíticos são regidos pelo enfoque de significantes e, de modo igual, dos discursos ideológicos.

Num eixo paradigmático, a fim de evidenciar algumas possibilidades metodológicas interdisciplinares vitais para a discussão identitária, é mister clarificar que esta linha de análise se apoia nas discussões acerca das relações de poder; nas contribuições dos estudos linguísticos e, também, nos postulados teóricos *desconstrutivistas* de Jacques Derrida.

Tais eixos epistemológicos unem-se, facilmente, ao passearem por "vários universos linguísticos diferentes" (BAUMAN, 2005, p. 20). Esse entrecruzar teórico do estruturalismo, do pós-estruturalismo e da *Desconstrução* derridiana contribui, em meio às "encruzilhadas culturais", para um redirecionamento dos estudos culturais, uma vez que, com o advento desses campos teóricos, a totalidade representativa abordada nas narrativas e a posição do "sujeito unificado" tornaram-se cada vez mais inconsistentes.

Dessa e de outras formas, uma análise sobre o desenvolvimento conceitual da identidade e a sistematização de arcabouços teóricos que objetivam a validação de novos discursos são fundamentais, já que vivemos em um mundo imbricado por metamorfoses das mais diversas ordens, tais como: axiológicas; técnicas, teóricas e, sobretudo, culturais.

Antes de falar a respeito das especificidades da identidade cultural, é necessário clarificar que a noção de identidade buscada para o teor da pesquisa é fabricada na era pós-moderna, em que "o imaginário e a ideia de que a identidade deva ser uma raiz única, fixa e intolerante" (HALL, 2003, p. 80) é aniquilada. Desta maneira, pensar a identidade na pós-modernidade é perceber como ela se mostra, se constrói e se desenvolve na alçada do *pertencimento*, do *deslocamento* e, inevitavelmente, da fragmentação dos sujeitos.

Zygmunt Bauman (2005) é sucinto ao afirmar que a globalização traz à baila "a descoberta de que a identidade é um monte de problemas, e não uma campanha de tema único" (BAUMAN, p. 18). Para o autor, essa problemática justifica-se porque o mundo em que vivemos divide-se em fragmentos descoordenados e as nossas individualidades estão desagregadas em episódios com frágeis conexões. Ao desenvolver seus estudos na era "líquido-moderna", Bauman (2005) propõe que a identidade e o pertencimento não detêm a "solidez de uma rocha", pois mudam com o passar do tempo.

Stuart Hall, ao desenvolver seus estudos, em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2003), chama a atenção para a discussão em torno da "crise de identidade". O autor parte do princípio de que as identidades estão mudando devido a um processo de transformação das sociedades modernas no ultimo quartel do século XX. Para ele, essas mudanças fazem com que o sujeito tido como unificado, até certo tempo, se desloque socialmente e de si mesmo.

Partindo disso, de acordo com as ideias de Hall (2003), a compreensão da identidade cultural centra-se na noção de sujeito. Assim sendo, o autor aponta três concepções distintas de identidade para cada um, quais sejam: sujeito iluminista; o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

Conforme Hall (2003), o sujeito do iluminismo baseia-se na concepção de alguém centrado, dotado de razão, unificado. Ou seja, uma concepção individualista em que a pluralidade, por exemplo, que é um aspecto marcante do mundo moderno, era um campo inexplorado.

Na segunda noção de sujeito, o sociológico, consoante o autor jamaicano, há uma reflexão sobre "a complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com outras pessoas" (HALL, 2003, p. 11). Dessa maneira, em concordância com o autor, é possível afirmar que a identidade do sujeito sociológico ganha forma através da interação entre o eu e a sociedade.

A terceira e última concepção, a de sujeito pós-moderno, aponta para o indivíduo sem "identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma 'celebração móvel', transformada [...] em relação às formas pelas quais somos representados [...] nos sistemas culturais que nos rodeiam" (HALL, 2003, p. 13). Essa concepção nos direciona para o entendimento de que a categorização identitária, seja no que se refere às questões étnicas, culturais, religiosas ou de gêneros, torna-se algo cada vez mais distante e inatingível, devido ao processo de globalização.

Com efeito, de acordo com o juízo de Hall (2003), a globalização é um dos principais responsáveis pelas *mudanças estruturais* e pela fragmentação das identidades na modernidade. O autor sugere que esse acontecimento faz com que os sujeitos se desloquem e mantenham contato com diversas culturas, impossibilitando, assim, a existência de identidades homogêneas, unificadas, completas e seguras, e fazendo surgir identidades híbridas. Sobre essa questão, Hall (2003, p. 3) explica que:

> As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado.

Como é perceptível, a identidade que antecede a era pós-moderna, por assim dizer, era rígida e inegociável, tal como a identidade do sujeito iluminista

desenhada por Hall (2003). O mundo moderno, por sua vez, é composto por ações que "fragmentam as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais" (HALL, 2003, p. 9). Como resultado disso, surgem sujeitos fragmentados e, paralelamente, identidades compostas por estruturas voláteis e transitórias.

Para além disso, outro ponto incisivo na dialética da identidade cultural proposta por Hall (2003) refere-se à ideia de nação, cultura nacional e identidade nacional. Nessa perspectiva, o autor desenvolve conceituações em que as culturas nacionais são comunidades imaginárias. Tais conjunturas são aglutinadas por um encadeamento sincrônico, uma vez que o sujeito se situa na representação da identidade nacional e esta, de maneira simultânea, necessita da união desses indivíduos para completar o sentido que a coletividade imaginada precisa (ou pensa precisar). A fim de elucidar alguns pontos pertinentes, referentes a essas questões, as palavras de Hall (2003, p. 49-50) se fazem necessárias:

> As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional [...] é um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a "nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades.

Num processo evolutivo constante, é válido inferir que as interações sociais, em meio às trocas culturais, acabam por substanciar a manutenção das identidades nacionais e, paradoxalmente, fragmentá-las.

No contexto dos estudos culturais, como vimos, a identidade tornou-se um quadro trivial através do qual sua investigação é feita a partir de uma ampla gama de fenômenos, e de "sistemas partilhados de significação" (SILVA, 2014, p. 42), a partir daí, os indivíduos, incorporados em mecanismos culturais, constroem significados ordenados que reforçam o nacionalismo e a identidade individual.

Em meio às produções pós-emancipatórias que fortalecem a consciência nacionalista, o escritor Mia Couto, em seus diversos romances, alude à questão identitária de modo que a experiência do povo moçambicano é retratada através de traços particulares que compõem a sua memória e

resgata, através da ficção, os diferentes aspectos linguísticos, históricos e os costumes significativos para a consolidação da identidade cultural moçambicana. Assim sendo, as narrativas miacoutianas representam, na contemporaneidade, a pluralidade identitária moçambicana num cenário pós-independência, imprimindo, nos leitores de sua obra, por conseguinte, a realidade cultural da nação.

O Sujeito Pós-Moderno e a Identidade Cultural na Obra *Jesusalém*, de Mia Couto

Mia Couto, pseudônimo de Antônio Emílio Leite Couto, nasceu em Beira, Moçambique, em 5 de julho de 1955. Ele é filho do jornalista e escritor Fernando Couto, que pertencia a grupos intelectuais de sua cidade, responsáveis por propagar a cultura de Moçambique. Em conformidade com Pires Laranjeira (2001), o escritor africano deu início à vida literária escrevendo seus primeiros poemas e publicando-os, aos 14 anos, no jornal Notícias de Beira, movido pelo exemplo paterno. Posteriormente, o escritor publicou crônicas e contos, conduzido por um ideal anticolonial. Sua produção literária é imbricada por temáticas diversas, tais como: a mistura de raças, hibridismo cultural, o fantástico/maravilhoso e, à parte isso, por uma engenhosidade com as palavras. As narrativas miacoutinas são tingidas por uma linguagem inventiva que, segundo Laranjeira (1995b, p. 314), é "típica de escritores colonizados, [...], que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador". No que se refere à diversidade temática e aos aspectos que, aparentemente, são alheios à realidade:

> Mia Couto entrelaça culturas e registos diversos, num equilíbrio que permite falar do racismo, da guerra, da vida e da morte, do amor e do ódio, da política e do comércio de almas, sempre com o gosto de contar desempenhando o papel de farol do leitor, redefinindo os seus gostos e visões de mundo, como se a ficção pudesse devolver à realidade a fantasia da verdade (LARANJEIRA, 2001, p. 203).

Com base nisso, é possível constatar que Mia Couto enceta discussões acerca de diversas indigências ao compor narrativas ambivalentes suturadas por passado e futuro, utopias e pesadelos, esquecimentos e lembranças, luzes e trevas, tão bem representadas por uma imaginação demasiado fértil e materializadas numa "reinvenção linguística" (NOA, 2017, p. 116) que anseia pela construção da identidade perdida (africana e moçambicana).

A obra *Jesusalém* (2009), do autor referido, ilustra a utopia criada por Silvestre Vitalício. Ele, ao refugiar-se, juntamente com seus dois filhos Mwanito e Ntunzi, numa estadia alternativa, a coutada, tenta fugir das memórias sofridas ocasionadas pelos massacres da guerra e da ação colonizadora. Além do pai e dos dois filhos, o refúgio escolhido por Vitalício é habitado, ainda, por Zacaria Kalash, homem de confiança da família, e por dois semi habitantes, a saber: o Tio Aproximado, encarregado de levar mantimentos para o ambiente rural, e a jumenta Jezibela, que satisfazia os desejos carnais de Vitalício. Isso porque a entrada de mulheres no recinto era, terminantemente, proibida.

O romance estrutura-se em três livros seguidos de capítulos que recebem nomes. A obra é narrada, majoritariamente, por Mwanito, que diz:

> Eu nasci para estar calado. Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios. Escrevo bem, silêncios no plural. Sim, porque não há um único silêncio (COUTO, 2009, p. 15-16).

As falas do então narrador podem subentender uma subversão semântica, uma vez que o relato do emudecimento faz uma referência ao apagamento cultural que hostilizou os povos africanos durante um longo período. Assim, é válido assegurar que os versos escritos não se limitam a uma retórica posta. Além disso, eles são veículos que atestam que a nulidade cultural de um povo pode ser reivindicada através de narrativas, uma vez que estas são um "exercício de manifestação de poder. [...] Um mecanismo de denúncia quando não mesmo de confrontação" (NOA, 2017, p. 81) à *ocidentalização* responsável por forjar realidades adequadas aos próprios interesses.

O primeiro livro que compõe a narrativa é intitulado *A Humanidade* e traz as confissões do filho mais novo de Silvestre Vitalício, Mwanito, que se encarrega de mostrar, aos receptores da obra, a situação de toda a família exilada na coutada. O lugar escolhido por Vitalício caracteriza-se como um arquétipo geográfico híbrido ao mesclar algumas questões culturais, raciais e políticas, próprias do cenário moçambicano e dos habitantes que ali viviam.

Logo no livro um é perceptível uma renegação ao *exepcionalismo* europeu e uma busca inquietante pela identidade perdida. Essa reclamação identitária pode ser constatada, inicialmente, a partir dos aspectos orais que compõem os símbolos moçambicanos, evidenciados ao longo da prosa. A

marca da oralidade moçambicana se faz presente no nome de um dos filhos de Vitalício: Mwanito. Tal alcunha é um diminutivo de Mwana, "em chissena, língua própria do centro de Moçambique" (COUTO, 2009, p. 44). A palavra significa rapaz, menino, filho. Essa valorização dos dialetos locais atinge uma dimensão representativa da identidade cultural de Moçambique e assinala uma procura pela autonomia cultural.

Com o desejo de criar um universo particular, invisível às incoerências sociais que assolavam Moçambique, a mudança para a coutada significa a purificação do mundo vil e a esperança de sobreviver longe das imposições civilizatórias. Assim, Mwanito, "o afinador de silêncios", explica que:

> Quando nos mudamos para Jesusálem, meu pai nos conferiu outros nomes. Rebaptizados, nós tínhamos outro nascimento. E ficávamos mais isentos de passado. (COUTO, 2009, 37). [...] Na cerimônia de — desbaptismo, os nomes são trocados, segundo a vontade de Silvestre: Orlando Macara passa a ser o Tio Aproximado, Olindo Ventura transforma-se em Ntunzi e Ernestinho Sobra torna-se Zacaria Kalash. Apenas Mwanito permanece com o mesmo nome, porque, de acordo com o pai, — ainda estava nascendo. Apegado às crenças ancestrais, Aproximado ainda tenta fazer com que o cunhado dê os nomes de seus antepassados aos filhos, para protegê-los. Mas Silvestre recusa, pois —se não há passado, não há antepassados (COUTO, 2009, p. 39).

A dinâmica das relações entre Vitalício e os filhos sugere uma reformulação organizacional designativa e significa a fuga do passado em meio à guerra civil. Por outro lado, oportuno é dizer que tal acontecimento gera uma "crise de identidade" generalizada na família, mudando as "identidades pessoais, abalando a ideia [...] de sujeitos integrados" (HALL, 2003, p. 9). Assim, os desbatismos são como um distanciamento histórico e pessoal.

Outro aspecto relevante na conduta de vitalício corresponde às suas imposições. Ele, ao fazer uso do poder que os mais velhos exercem sobre os mais novos, ilustra a identidade do sujeito iluminista, "dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação" (HALL, 2003, p. 05). O patriarca, que se contrapõe aos discursos alheios, impede que os filhos escolham seus destinos e os condiciona ao próprio crivo axiológico que ele pensa ser o mais confiável, como mostra o excerto a seguir:

> —Vou dizer uma coisa, nunca mais vou repetir: vocês não podem lembrar nem sonhar nada meus filhos.
> —Mas eu sonho, pai. E Ntunzi se lembra de tanta coisa.
> —É tudo mentira. O que vocês sonham fui eu que criei nas vossas cabeças. Entendem? —Entendo, pai.
> —E o que vocês lembram sou eu que acendo nas vossas cabeças. O sonho é uma conversa com os mortos, uma viagem ao país das almas. Mas não havia falecidos nem território das almas. O mundo tinha terminado e o seu final era um desfecho absoluto: a morte sem mortos. O país dos defuntos estava anulado, o reino dos deuses cancelado. Foi assim que, de uma assentada, meu pai falou. Até hoje essa explanação de Silvestre Vitalício me parece lúgubre e confusa. Porém, naquele momento, ele foi peremptório:
> — É por isso que vocês não podem nem sonhar nem lembrar. Porque eu próprio não sonho, nem lembro. [...]
> [...] Na verdade, não nasci em Jesusalém. Sou, digamos, emigrante de um lugar sem nome, sem geografia, sem história. Assim que minha mãe (Dordalma) morreu, tinha eu três anos, meu pai pegou em mim e no meu irmão mais velho e abandonou a cidade (COUTO, 2009, p. 18-21).

Na visão filosófica de Immanuel Kant (2006), os processos civilizatórios que educam os homens os fornecem conhecimentos e habilidades para que eles possam utilizar no mundo e aplicá-los ao próprio ser humano. De maneira análoga, é possível afirmar que isso acontece com Vitalício que, tal como o sujeito iluminista descrito por Hall (2003), é o centro de si mesmo, *autossuficiente* e *autoreferenciado*.

No livro dois, cujo título é *A visita*, a crise identitária se estabelece face à pluralidade cultural. Esta parte da obra narra as aventuras da portuguesa Marta, que manifesta várias identidades "não unificadas ao redor de um 'eu' coerente" (HALL, 2003, p. 13). Em um certo momento do romance, a personagem confessa: "antes de ir para África devia fazer com que África viesse até mim numa cidade que dizem ser a mais africana da Europa" (COUTO, 2009, p. 174). Em meio ao hibridismo de identidades, portuguesa e africana, Marta, agora, narradora, exemplifica que o sujeito pós-moderno não se constitui como indivíduo legítimo de uma determinada nação, mas produz a ideia de nação a partir de um sistema simbólico representativo.

Ainda em Portugal, Marta procura os serviços esotéricos de um Professor, que promete desvendar o paradeiro de pessoas amadas e perdidas.

Há muito, a mulher tenta encontrar seu amor, que desaparecera em uma viagem de trabalho. A então narradora admite:

> Antes de ir para África devia fazer com África viesse até mim, numa cidade que dizem ser a mais africana da Europa. Procuraria Marcelo sem ter que sair de Lisboa. [...] ante a página de classificados, o meu dedo parou sobre o Professor Bambo Malunga. Junto à fotografia do adivinho listavam-se as mágicas habilidades: <traz de volta a pessoa querida, ajuda a encontrar a pessoas perdida>. [...] o anúncio pedia: <foto da pessoa, sete velas pretas, [...] >. O homem que me abriu a porta era quase um gigante. A túnica colorida aumentava ainda mais o seu volume. [...]. Bambo era de outras Áfricas, mas não se acanhou: <os africanos>, disse ele, <são todos bantos, todos parecidos, usam as mesmas manhas e os mesmos feitiços> (COUTO, 2009, 175).

O excerto evidencia a ideia de identidade do sujeito pós-moderno, produzida no mundo globalizado, e reafirma as discussões formuladas por Hall (2003), que assegura que as identidades não são unificadas e homogêneas como representam ser. As nações, na pós-modernidade, são compostos híbridos, multiculturais, decorrente de uma "mudança estrutural que está fragmentando as sociedades modernas no final do século XX" (HALL, 2003, p. 9). Em outras palavras, essas identidades são plurais e instáveis e, nunca, singulares e sólidas.

A chegada de Marta à coutada, universo inteiro que Vitalício criara, acaba por desestruturar todos os alicerces firmados pelo chefe de família, uma vez que esconder dos filhos a imagem da mãe e o papel da figura feminina enquanto sujeito social sempre fora um objetivo a ser seguido, como revelam as declarações de Mwanito:

> A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas. Eu vivia num ermo habitado apenas por cinco homens (COUTO, 2009, p. 13).

Sabe-se que a identidade individual se estabelece e se solidifica a partir do contato com o outro, como explica Kathryn Woodward (2014, p. 47), "uma identidade é sempre produzida em relação a uma outra". É na diferença que os grupos encontram o entendimento necessário para firmar-se naquilo que são, dando sentido ao princípio da diferença que circunda a dialética da identidade. A diferença, nas palavras de Woodward (2014, p. 50-51), pode ser

entendida como "fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora".

Ora, se as identidades individuais, nesse sentido, se estabelecem enquanto representações sociais e não podem restringir-se ao ideal unilateral, a tentativa de exclusão da identidade feminina, por parte de Vitalício, deturpa a visão dicotômica da qual o princípio da diferença se vale.

Face a essas observações, é importante destacar o papel secundarista desempenhado pela personagem feminina, Marta, que, por vezes é estigmatizada pelo discurso machista de Vitalício, como mostram os recortes abaixo:

> - Vão os dois na casa da portuguesa e transmitam a minha ordem.
> - Que ordem, pai? - Perguntou Ntunzi.
> - Ainda pergunta?
> Nós que intimássemos a regressar à cidade. Fôssemos curtos, fôssemos grosseiros. A tuga que recebesse a mensagem sem meios-tons.
> - Quero essa mulher longe, fora e sem retorno.[...]
> - Chamo-me Marta.
> - Não chamo mulher pelo nome.[..]
> - Eu hei-se sair, não se preocupe. O que me trouxe a África já está acabando.
> - E o que a trouxe aqui, posso saber?
> - Venho à procura do meu marido.[...]
> - Uma mulher não sai à procura de marido. Uma mulher fica à espera (COUTO, 2009, p. 154-155).

Peremptório, o patriarca profere nomes ultrajantes à portuguesa, às mulheres, em geral, como narra Mwanito: "meu pai disse que todas as mulheres são putas..." (COUTO, 2009, p.156). De acordo com as ideias de Woodward (2014), a desvalorização é algo comum nas oposições binárias e, assim sendo, "os termos em oposição recebem uma importância diferencial, de forma que um dos elementos da dicotomia é sempre mais valorizado ou mais forte que o outro" (WOODWARD, 20014, p. 51). Nessa dicotomia homem/mulher, a identidade feminina é sempre enfraquecida. Com efeito, algumas produções literárias pós-coloniais, tendem a desconstruir essa visão dicotômica excludente que, por tanto tempo, foi determinante para a estigmatização da identidade feminina.

Woodward (2014, p. 54) aponta, ainda, que "o significado é produzido por meio de um processo de diferimento ou adiamento, o qual Derrida chama de *Différance*". Assim, para a autora, o que parece preciso é fluido e inseguro e não apresenta ponto de fechamento. De acordo com essas ideias, nenhuma dicotomia é ontologicamente fechada em si mesma e a condição secundarista atribuída à mulher pode ser desconstruída.

O livro três tem por título *Revelações e Regressos*. Revelações estas circunscritas à morte da mãe de Mwanito e Ntunzi, Dordalma, que se suicidara após sofrer violência sexual praticada por vários homens. A mãe de família, a propósito, tem um nome carregado de significação face aos signos linguísticos e o significado que lhe é intrínseco. A composição por aglutinação da palavra Dordalma, aglutinada porque a vogal "a", de Dor-da-alma (justaposição), sofre uma síncope, simboliza a difícil vida de uma mulher moçambicana que viveu privada de seus direitos básicos, "em casa, Dordalma, nunca era mais do que cinza, apagada e fria. Os anos de solidão e descrença a habilitaram a ser ninguém, simples indígena do silêncio" (COUTO, 2003, p. 256-257). Numa ótica que envolve questões metafísicas, é possível afirmar que a presença de Dordalma era tão notável quanto uma alma poderia ser, o que dá espaço para uma discussão acerca das formações identitárias de gênero, numa perspectiva voltada para um dos cinco processos de descentramento do sujeito pós-moderno: o feminismo. Como reitera Hall (2003, p. 14), "o feminismo faz parte de um grupo de 'novos movimentos sociais' que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia)". Tal agrupamento de ideias e troca teórica configura uma nova possibilidade de reversão da nulidade da mulher nas sociedades patriarcais.

Os regressos, por sua vez, são feitos tanto por Marta, que volta a Portugal, "regresso a Portugal sem Marcelo, regresso sem parte de mim. Para onde quer que eu vá não encontrarei suficiente espaço para dar sombra ao voo das garças" (COUTO, 2009, p. 263), quanto pela família de vitalício que abandona a coutada.

A obra *Jesusalém* (2009) traz em si uma riqueza no tocante à construção linguística e cultural do povo de Moçambique, esses fatores são imprescindíveis para a construção da identidade de um país, uma vez que, ao possibilitar uma discussão sobre as aproximações culturais europeias e africanas, enquanto colonizadores e colonizados, escritores como Mia Couto podem reclamar a identidade perdida e reverter o desvirtuamento cultural ocasionado pelo poder colonizador.

Considerações Finais

A partir da análise do romance *Jesusalém* (2009), é possível constatar que a escrita de Mia Couto apresenta uma ruptura com os discursos eurocêntricos e evidencia o perfil pós-colonial de Moçambique, atuando, assim, como um literato antagônico às imposições do colonialismo. A produção de ficções que versam sobre questões concernentes ao padecimento dos imigrantes, dos ameríndios, dos periféricos, dos expatriados, busca, no âmago das situações de aculturamento (apagamento cultural), de violação de direitos e de perdas de identidades, o fio condutor para a libertação e *desconstrução* ideológica face ao colonialismo, a fim de reconstruir identidades, seja ela individual ou nacional.

Para além disso, Mia Couto atingiu uma posição de destaque no universo literário, porque conseguiu fazer com que a literatura moçambicana transgredisse os limites geográficos de sua nação, permitindo-a um alcance mundial devido às várias traduções de sua obra. Obra esta que ilustra, a "explosão de uma liberdade subjetiva e criativa [...] em que o verbo e a inquietação identitária se fundem na sua imagem de marca" (NOA, 2017, p. 20). Isto é, na sua própria singularidade estética.

Com efeito, é necessário considerar, ainda, a dificuldade que circunda a questão da identidade de um sujeito, que pode ser adquirida ou perdida, dependendo do contato que ele mantém com outros povos que venham a se inserir no universo cultural em que ele se encontra. Dessa maneira:

> O próprio conceito com o qual estamos lidando, "identidade", é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova (HALL, 2003, p. 8).

Isso acontece porque, conforme as ideias de Hall (2003), as sociedades modernas estão sofrendo uma "mudança estrutural" que está "fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais" (HALL, 2003, p. 9). Desse e de outros modos, as condições em que se encontram as personagens da narrativa, *Jesusalém* (2009), refletem os desafios encontrados no mundo contemporâneo, causados pelo avanço significativo das tecnologias, da comunicação e informação, criando, quotidianamente, novas redes sociais e conjuntos

simbólicos que resultam, assim, em novos parâmetros e novas experiências adjacentes.

Referências

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas:* reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denize Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevistas a Benedetto Vecchi. Trad.: Carlos Aberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BONNICI, T. *Teoria literária:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2005.

BONNICI, T. *O Pós-colonialismo e a literatura*. Maringá: Eduem, 2000.

BOSI, A. *Dialética da colonização.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CEVASCO, Maria Elisa. Os Estudos Culturais. In BONNICI, T. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.* Maringá: Eduem, 2005.

COUTO, Mia. *Jesusalém*. Ed. Caminho, 2009.

COUTO, Mia. *Vinte e Zinco*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1999.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP& amp; A, 2003.

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Trad. De Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LARANJEIRA, Pires. *Literatura Calibanesca.* Porto, Afrontamento, 1985.

LARANJEIRA, José Pires. *Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa*. Revista de Filologia Românica. 2001. (Universidade de Coimbra). Disponível em: <revistas.ucm.es/índex.php/RFRM0101220185A/10937>. Acesso em: 22/12/2017.

____. Língua e Literatura nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. In: GALANO, Ana Maria et al. (orgs) Língua Mar: *Criações e Confrontos em Português*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 83-99.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 351 p.; —. Cultura e política. São Paulo: Boitempo, 2003.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais/Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. Ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

"NÓS MATAMOS O CÃO-TINHOSO": AS RELAÇÕES MÍMICAS E AMBIVALENTES NA TEXTUALIDADE DE LUÍS BERNARDO HONWANA

Leonardo Mendes Gonçalves [161]

Considerações iniciais

O livro de contos "Nós matamos o Cão-Tinhoso" legitimou a posição crítica e de resistência fundida na construção da narrativa moçambicana, manifestando-se como produção que visou dentre outros aspectos trazer ao cerne das tessituras literárias as relações consolidadas pelo colonialismo pungente ao longo da década de 1960 em Moçambique.

De face ao exposto, sob a ótica de uma militância à frente da FRELIMO, resistindo assim à imposição fixada pela dominação portuguesa; como autor desse conto, Luís Bernardo Honwana experimenta por meio da palavra, construir um discurso favorável a menção dos binarismos bem definidos pelo colonialismo em Moçambique e em outras áreas sobre a influência do domínio europeu em África. Consideramos, desta forma, que não há como desassociar a presença do processo histórico na criação literária como observa Francisco Noa.

Significa dizer, portanto, que tais processos se unem na perspectiva de criar e observar uma literatura que é "coatuante ou consequência de um fenômeno que tem subjacentes motivos de ordem psicológica, social, cultural, ideológica, estética, ética, econômica, religiosa e política" (NOA, 1999, p. 60). A tessitura resultante das reflexões do escritor visa entre outros fins ultrapassar uma narrativa que não apenas narre um enredo que visualize a história de um cão odiado por aqueles que estão à sua volta. Mas, acreditamos, entre outras finalidades que a projeção de seus contos seja na perspectiva de

[161] Gonçalves, Leonardo Mendes. Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, Juiz de Fora – Minas Gerais. E-mail: leomendesgon@yahoo.com.br

narrar distintos episódios que apresentem a intrínseca relação do tratamento do homem branco com o nativo.

Ao revisar tais processos coloniais no qual o objetivo centra-se na proposta de observar os personagens que agem nas narrativas, certa vez o teórico palestino Edward Said afirmou ao reportar-se ao processo colonial. Conforme tal ocasião, Said ressalta que a proposta colonial entre suas propostas "efetivamente silencia o Outro, reconstitui a diferença como identidade, regula e representa espaços dominados por forças de ocupação, e não por habitantes inativos" (SAID, 1994, p.166).

É nesta constância que observamos essas narrativas como potenciais textualidades que retomam esses espaços e territórios ocupados por essas regulamentações encarregadas pelos colonizadores. Todavia, Honwana promove essa resistência ao construir diante de um período de censura uma narrativa que é o estopim para uma construção literária pautada na resistência.

A mímica como resistência ao poderio colonial

Se, de fato, concordamos com o ponto de vista ponderado pela teórica são-tomense Inocência Mata ao analisar a narrativa "Nós matamos o Cão-Tinhoso" como um paradigma textual tecido a partir da alegorização, lançando mão da figura do cão, como uma espécie de elemento que causa repulsa devido a sua caracterização é visto como um animal indesejado devido a sua caracterização causando esse afastamento, é possível observar que o colonialismo é rejeitado por aqueles que são vítima dessa opressão.

Entre outras palavras, a execução do cão influi em uma forma de libertação contra essas forças aniquiladoras de qualquer forma de independência e liberdade política. Dessa forma, Inocência Mata afirma que "significativo é o fato de o cão tinhoso ter sido abatido numa apoteose de tiros de igual modo Moçambique haveria de se purificar pelo fogo das armas" (MATA, 1992, p.93).

A força das armas como resultado dos constantes embates entre colonizados e colonizadores, traduz-se nesse decurso de divergência entre movimentos em Moçambique que lutam por independência política. Não obstante, posto que a ruína estava próxima quando os novos atiradores rumo a essa apoteose de tiros foram representados por crianças, ilustrando nesse ponto o processo mímico de libertação e não mais de condenação e de opressão como visto anteriormente.

Assim, podemos observar o afastamento que as personagens do conto têm pelo animal devido a sua caracterização, contudo essa alegorização entre outras razões se justifica na prerrogativa de entender o sistema político como um processo antiquado, cheio de cicatrizes, ultrapassado, não tendo adesão dos colonizados. Sendo assim, o fragmento seguinte enfatiza as características que o condenaria e o faria vítima dos opositores a esse sistema.

> O Cão-Tinhoso tinha a pele velha, cheia de pelos brancos, cicatrizes e muitas feridas. Ninguém gostava dele porque era um cão feio. Tinha sempre muitas moscas a comer-lhes as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele, a voar em volta. Ninguém gostava de lhe passar a mão pelas costas como aos outros cães (HONWANA, 1980, p. 7).

Como se pode observar, nota-se uma singela construção de um animal que possui características que causam desaprovação do outro. Essa construção textual nos remete a um pensamento que entende a construção dessa narrativa como uma camuflagem, como uma anteproposta ao sistema colonial vigente. É da natureza da camuflagem perpassar pela ideia do disfarce. Portanto, essa perspectiva é meticulosa ao escritor moçambicano que projeta seu texto literário que subjuga as atitudes do colonialismo.

A camuflagem como recurso biológico trata-se de um processo que visa a proteção contra os predadores. Não diferente ocorre com os colonizados. Com aqueles escritores que estão à mercê de um sistema que traz a opressão, distanciando os direitos e as possibilidades de uma expressão libertária. Sendo assim, é possível por meio de suas textualidades camuflarem até certo ponto esse discurso que descontrói a primazia do colonialismo.

Luís Bernardo Honwana vive o período de uma época

> Ao passo que se intensificava a colonização mental, verifica-se um despertar entre jovens, especialmente nas principais cidades, para uma nova tomada de posição cultural [...]. Este movimento constituído por africanos incluía também descendentes de colonos, que assumiam atitudes de inconformismo com a política colonial [...]. O movimento solidariza-se com as aspirações populares e apresenta-se como porta-voz intelectual do nacionalismo (MENDONÇA, 1988, p. 37).

Neste intenso embate, a censura como um processo de conveniência contra a liberdade de exibição pública e também da própria criação literária

nos tempos coloniais resulta em parte dessa ação comedida em que o texto não passa pelo crivo da não explicitude. Embora, pensamos que a questão de Luís Bernardo Honwana não seja apenas essa de camuflar seu discurso de resistência contra os meios de controle colonial, acreditamos que Honwana vislumbra a uma posição quanto escritor diferenciada daqueles de seu tempo. Talvez essa ausência de explicitude promova o reconhecimento de seu engajamento político e literário a favor de um país de rumos incertos, mesmo surgindo nesse período movimentos contrário.

É nas entrelinhas que a projeção de um discurso de resistência nasce, visto que é a partir da década de 1940 em diante que surge a efervescência cultural e política em Moçambique. Paralelamente a PIDE surge como órgão responsável pela manutenção e defesa salazarista, ficando contra todo movimento revolucionário e contrário ao colonialismo. Assim, observamos que a PIDE[162] tinha um caráter de intervenção que traria exclusão àqueles que a contestassem. E, de fato, Luís Bernardo Honwana pertenceu ao grupo de indivíduos inclusos em oposição a política salazarista.

Todavia, retornando a ideia presente de uma crítica que avança o momento colonial, a narrativa de Honwana pode ser analisada com o conceito de mímica pós-colonial em conformidade com o pressuposto de Homi K. Bhabha. A perspectiva de Bhabha é encenar um plano de fundo por onde transita a figura do colonizador e do colonizado. Neste entendimento, o colonizado reflete de algum modo uma espécie do reflexo, das atitudes, porém de forma diferenciada das ações movidas a partir de uma proposta dominadora e invasiva.

Quando Honwana constrói sua narrativa em que as crianças moçambicanas são induzidas a serem os algozes daquele animal. Logo pensamos que elas agem de forma paralela as atitudes dos colonizadores, performando assim uma espécie de reflexo dos executores daquele animal. Sendo assim acreditamos como uma rasura da ideologia colonizadora. Todavia a problemática ainda presente nessa narrativa centra-se na possibilidade da abrangência que há nessa textualidade, considerando que a representatividade da obra proporciona um olhar que entende o cão como

[162] A expressão PIDE é a sigla para Polícia Internacional e de Defesa do Estado, que foi um órgão da polícia política portuguesa entre os anos de 1945 a 1969, cujo um dos objetivos era conter os diversos movimentos contrários ao regime colonial.

esses indivíduos moçambicanos que sofrem devido as desumanidades forjada por essa sistemática.

Ao incitarmos a definição de ambivalência, queremos apontar a dualidade de sentidos esboçado na interpretação desenvolvida na narrativa. Desta forma essa ideia proposta pela ambivalência consiste no modo de como um povo pode mostrar resistência ao poder do colonizador, ao relativiza um novo espelho uma nova rasura ao propor de maneira contrária o modo como os povos colonizados resistiram ao poder dos colonizadores.

Desse jeito, Homi Bhabha refere-se à ambivalência:

> A mímica surge como objeto de representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é assim o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se "apropria" do Outro ao vislumbrar o poder (BHABHA, 1998, p. 130).

O poder nessa busca na condição de colonizado está na resistência e na recusa como menciona o teórico de uma estratégia que reforma e regulamenta o projeto acional do colonizador. Nesta busca, o colonizado se estrutura como uma imagem refletida de imitação, baseando-se em aspectos quanto um sujeito dominante. Como confirmação do estabelecimento de se garantir no poder, o colonizador necessita de se impor perante ao Outro. É nesse processo que certa superioridade se sobrepõe.

No entanto, essa imagem distorcida impede o colonizado de ser tornar como o colonizador marcado um indelével modo de diferenciação no discurso colonial. Assim, o estereótipo construído por meio da narrativa é a falsa representação de uma realidade.

Quando se inicia o conto de Honwana, a imagem do colonizador é logo projetada como um sujeito de olhos azuis e que remetia apavoramento a quem os olhassem. A abertura desse fragmento extraído da narrativa sinaliza para o leitor a possibilidade de entender essa narrativa pelo olho do colonizado.

> O Cão-Tinhoso uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer (HONWANA, 1980, p.5).

Nessas primeiras considerações ao adentrar pela trama do cão odiado por aqueles a volta das personagens do conto, o narrador-personagem discorre acerca do projeto composto pelos adultos que trilham pela narrativa. Desta forma, esse cão se encontra inerte parado em relação a sua posição que é a de desprezo e de desvalorização.

De ora em diante, inferimos que o aspecto significativo corrente no texto permite ao leitor um ponto de vista que entende a figura desse animal ignorado pelas suas feridas como o colonialismo e suas implicações. Como solução para essa questão, a execução do animal seria o prenúncio de uma mudança estrutural no sistema político em andamento. Não obstante, por outro lado, o animal representaria o colonizado como sujeito marginalizado pelas duras consequências dessa sistemática.

Entende-se o adjetivo "tinhoso" como algo que provoca repugnância; mostrando, portanto, um aspecto negativo do colonizador europeu sobre o negro, mas ao mesmo tempo é de costume associar o termo "tinhoso" e inclusive o "o cão" com a figura cristã demoníaca, assim essa conotação sendo atribuída aos negros. De tal maneira, ocorre essa relação binária bem comum nos textos africanos; de um lado o colonizador de olhos azuis e de outro o povo moçambicano sujeito as atrocidades do colonialismo.

Partindo do olhar sobre o colonizador, a ideia de rejeição é claramente evidente ao continuar o autor a caracterizá-los com particularidades específicas de elementos que causam repugnância aos demais. No excerto a seguir, é possível notar a repugnância não apenas vindo dos outros, os humanos, mas também pelos os próprios da espécie, os demais cães compartilhavam da mesma repugnância dos humanos.

> O Cão-Tinhoso tinha a pele velha, cheia de pelos brancos, cicatrizes e muitas feridas. Ninguém gostava dele porque era um cão feio. Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele, a voar em volta. Ninguém gostava de lhe passar a mão pelas costas como aos outros cães (HONWANA, 1980, p. 7).

Tais características presumem esse apurar sob a condição do estado moçambicano. Sob um ponto de vista simbólico, esse sistema político encontra-se em detrimento. No entanto, verifica-se ainda conforme o conto, que Isaura era a única personagem que sentia alguma consideração por aquele animal. De tal maneira, o enredo nos apresenta uma personagem desvairada,

que não sabia de nada, encontrava-se alienada em relação ao momento político social em que estava inserida, devido a essa razão frequentemente era criticada pelos meninos por sua aproximação com o animal.

De acordo com o texto, uma das razões pela qual Isaura acreditava no cão era devido ao fato de ele ser diferente dos outros meninos que seriam malcriados. Assim diz:

> Cão-Tinhoso! Não sejas malcriado! O que é que estás a querer ver debaixo das minhas saias? – E puxou a saia para tapar os joelhos. – Oh! Desculpa-me, Cão-Tinhoso! Estás a ver a barra da minha saia nova! Desculpa-me, eu devia saber que não és como esses meninos malcriados que andam por aí. Não tinhas visto ainda a minha saia nova? Tem muita roda, queres ver? – Levantou-se e esticou a saia pelos lados (HONWANA, 1980, p. 1980).

Neste fragmento, vê-se a ingenuidade da menina diante do ato sucedido pelo cão. Ela acredita que o cão era inocente, distintamente das ações dos demais meninos. Concluímos que essa transição proposta pelo autor é meticulosa ao dizer que a mudança de pensamento está ocorrendo em um espaço territorial em que existem ainda pensamentos focados numa retrógrada linha de pensamento.

Do mesmo modo, os meninos moçambicanos surgem como adultos empenhados numa tarefa que é a aniquilação do animal. Essa cena, portanto, é a imitação do colonizador ao adentrar novos espaços territoriais e que também apagar a cultura do colonizado. A formação de grupo de executores se assemelha a formação de um exército incumbido pela execução do ser alegórico.

> O Quim, o Gulamo, o Zé, o Xangai, o Carlinhos, o Issufo e o Chico, iam pelo meio da estrada com as espingardas apontadas para a frente. Atrás deles ia o Faruk, que não tinha espingarda, a arrastar o Cão-Tinhoso pela corda. O Cão-Tinhoso não queria andar e chiava que se danava, com a boca fechada. Nós, eu e o Telmo de um lado, o Chichorro e o Norotamo do outro lado, íamos também armados, meio metidos no capim, como o Quim tinha mandado, a bater o mato (HONWANA, 2017, p. 29).

Observamos nesta cena uma tropa de meninos que vão para uma espécie de combate. O matadouro é o local específico onde se dará a execução desse cão.

É possível observarmos que o autor do conto não perde a essência em descrever aqueles meninos com um tom pueril, no sentido de mostrar as dificuldades encontradas por eles ao tomar aquela decisão, basta ver que executar o cão não se tratava de uma simples questão. Mais uma vez, acrescentamos que a experiência de mímica falsearia a percepção de identidade estabelecida por esse espaço de resistência o qual autor trás. Esse espaço proporcionado por essa textualidade certifica o colonizado alçando lugar na proposta de resistir a supremacia do colonialismo.

No entanto, mesmo diante dessa insegurança a que os meninos intuitivamente foram submetidos nesta situação de alteração política, torna-se um mecanismo de recusa os atos empreendidos por eles, uma vez que se torna o ápice da transição do pensamento de destituição da política vigente.

> — Quim, eu não quero dar o primeiro tiro... (Eles queriam que eu desse o primeiro tiro).
> — Anda lá, anda lá, não tenhas medo...
> — Sabes, Quim, é que eu não quero matar o Cão-Tinhoso... O meu pai é capaz de me bater quando souber... eu não quero, não...
> — Vamos, pá. Eu disse-te que só davas o primeiro tiro, e é só isso o que vais fazer.
> — E que, sabes, pá... O meu pai lá em casa... Eu vou-me embora, ele está à minha espera... Se chego tarde, ele bate-me... Bate-me, Quim, da outra vez bateu-me...
> — Vamos, vamos, deixa-te dessas coisas, não sejas medroso... Já viram isto, malta, um de nós a borrar-se todo por causa do cão... E que eu não sei porque é que este tipo anda conosco se não é macho de verdade... Já viram?
> — Eu não me estou a borrar todo, Quim, eu só não quero dar o primeiro tiro... E que eu sou um bocado amigo do cão e é chato ser eu a dar o primeiro tiro...
> — Isso são desculpas, isso são desculpas... Tu não és macho, como a gente... Maricas! Não tens vergonha? Dá lá o tiro, anda...
> — Merda para ti, caramba! — Era o Gulamo — Preto de merda!
> — Dispara, pá, não sejas medroso... Até parece que é a primeira vez que agarra numa arma...
> — Quim, eu não quero dar o primeiro tiro...
> — Se continuas assim a gente depois conta lá na escola que tu tiveste medo de matar o cão, que começaste com cagufas... A gente vai dizer que te borraste todo... A gente vai contar isso, palavra que vai contar...

> — Quim, eu não tenho cagufa nem nada, não tenho medo de matar o cão... É só porque o meu pai está à espera lá em casa... (HONWANA, 1980, p. 25-6).

O medo como temor ou um estado de ansiedade irracional gerado naquele personagem estava por um lado com as consequências que o findar deste sistema poderia levar àquela sociedade, contudo é preciso romper com aquele sentimento. Existe também nesta lógica a necessidade de se afirmar em torno da situação desencadeada. Veja que o menino não deve ser associado com uma característica inferior ou que denigra sua reputação.

> - Dispara, pá, não sejas medroso... Até parece que é a primeira vez que agarra numa arma...
> - Quim, eu não quero dar o primeiro tiro...
> - Se continuas assim, a gente depois conta lá na escola que tu tiveste medo de matar o cão, que começaste com cagufas[163]... A gente vai dizer que te borraste todo... A gente vai contar isso, palavra que vai contar... (HONWANA, 1980, p. 26).

A consequência de não matar o cão traria uma má reputação. Os outros meninos da escola ficariam sabendo daquele ato de covardia. Como incentivo Quim comenta: "Sabes, é só porque tu estavas todo cheio de cagufa e era preciso mostrar à malta que não és maricas" (HONWANA, 1980, p. 26).

Considerações Finais

O conto "Nós matamos o Cão-Tinhoso" é uma típica narrativa em que a preocupação do autor é tornar a ficção moçambicana uma possível textualidade em que se evidencia o colonialismo na década de 1960. De tal maneira, as sutilezas do universo colonial moçambicano rasurado no texto de Honwana compreende observar a proeminência das distintas relações dialéticas; logo o conflito existente entre o colonizador e o colonizado, cada qual estrategicamente posicionamento.

Texto construído com um tom pueril, a narrativa ganha proporções à medida que o leitor se depara com a sensação de que a narrativa camufla o drama modelado pelo combate e resistência. Visto assim, é observável que além do cão que sofre, o menino sofre diante dos acontecimentos propostos

[163] Cagufa – medo, receio.

na narrativa, tendo em vista que o cão é figura dupla que representa o colonizado e o colonizador. Por conta dessa possibilidade, este narrador sofre devido ao fato do sujeito-moçambicano está representado por ser o colonizado, que se apresenta como velho, fraco, doente, escorraçado pelo colonizador. Essas correspondências em "Nós matamos o Cão-Tinhoso" confluem para uma realidade que constitui uma sistemática ambivalente.

Desta forma, o conto, como uma narrativa breve, está associado ao processo de estruturação ficcional pelo qual passaram, pelo menos, os países africanos que expressaram suas produções literárias em língua portuguesa. Através deste gênero literário, um caminho inovador se fez na confluência de aspectos generalizantes acerca da cultura africana.

E das distinções do romance e do conto, os elementos paratextuais se estruturam como princípios basilares da estrutura organizacional. Deste modo, Maria Fernanda Afonso aborda o conto como uma textualidade que presume certa especificidade cuja natureza breve retoma ao conto.

A perspectiva do conto colonial moçambicano de Luís Bernardo Honwana apresenta em sua essência o processo mímico apontado por Homi K. Bhabha ao apontar para uma situação referente ao colonialismo que jaz em seu país. Diante desse fator, acreditamos que ao imitar os colonizadores na crueldade contra esse sistema colonial, essas crianças estão incumbidas de livrar o país dessas amarras deixadas por essa sistemática.

Não obstante, o processo mímico ocorre não apenas pela semelhança, mas também pela diferença existente entre tais contextos. Logo a figura das crianças se porta diferentemente ao do colonizador, que apenas incute relações hegemônicas sobre os colonizados, assim, é perceptível que essas personagens são utilizadas de modo proposital na construção de um novo país a partir das ações esperançosas motivadas por essas crianças.

Logo, a ambivalência consiste na possibilidade de pensar que o cão como representação simbólica do colonialismo e sofre as rejeições do povo, já não mais sendo aceitável esse sistema. O cão também pode ser visualizado como esse sujeito que sofre as consequências do colonialismo e rejeitado por ele, deste modo, este é o efeito causado por esse conceito.

Referências

NOA, Francisco. *Literatura colonial em Moçambique:* o paradigma submerso. Via Atlântica. São Paulo: n. 3, p. 58-69, 1999.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós choramos pelo Cão-Tinhoso.* São Paulo: Ática, 1980.

MATA, Inocência. Pelos trilhos da literatura africana em Língua Portuguesa. Cadernos do Povo, 1992, p. 93. In: LARANJEIRA, Pires. *Literatura Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DO FRAGMENTO À TOTALIDADE: A CONSTRUÇÃO DA URBE/NAÇÃO NA NARRATIVA ONDJAKIANA

Leonardo Mendes Gonçalves [164]

Primeiras considerações

A performance literária do escritor angolano Ondjaki sempre esteve relacionada as questões cultural e sócio-política a que seu país estivera envolvido pelas constantes lutas pela independência, e ao mesmo tempo pelas desesperanças acalentadas pelas consequências engendradas por essa sistemática. Devido a constância da oralidade na vida dos angolanos, Angola se desenvolveu como uma nação influenciada culturalmente por narrativas cujo veículo de ampliação era a oralidade, incutindo na vida desse escritor um anseio pelo gosto da literatura. O que se percebe que a voz possui uma projeção maior que a própria escrita, já que a escrita é a construção do registro dessas narrativas.

Ondjaki chega a afirmar que "Luanda é uma cidade cheia de histórias"[165]. Conforme asserta o angolano a própria condição histórica dessa cidade possibilitou essa confluência, na tentativa de entender por meio da ficcionalidade como ocorreram essas relações políticas e sociais dessa cidade. Mesmo devido as privações induzidas pelos diversos confrontos, o povo angolano não perdeu essa característica singular de deixar de narrar.

Algumas obras de Ondjaki são centralizadas pela fase da memória da infância e a partir desse ponto surgem vieses para um encontro com os processos históricos que neste período iniciado a partir da década de 1980. Nesta perspectiva, vale dizer que as crianças experimentam um longo

[164] GONÇALVES, Leonardo Mendes. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais. Contato: leomendesgon@yahoo.com.br

[165] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0cTQ52tleN8>. Acesso em 20 out. 2017.

processo de intensa adversidade por conta dessa ocasião. Resultados desses apontamentos se encontram em narrativas publicadas em "Os da minha rua" (2007) que visam trazer à infância como um resgaste desse período. A recuperação dessa memória traz a construção de sua cidade que vive as consequências da guerra.

O leitor ao se deparar com as narrativas ondjakiana, perceberá o cenário proposto pelo escritor que é relatar uma Angola marcada pela guerra, marcada pelo regime comunista que teoriza reestruturar Angola já independente, um país rico em histórias, mas que ao mesmo tempo se mostra pobre diante das sequelas dos embates coloniais. Não obstante, Ondjaki reconhece que nasceu em uma cidade muito politizada, que vivenciou o comando de bases socialistas, marxista-leninista e que influenciou os seus conterrâneos durante esses anos. Visto isto, a noção que Ondjaki traz em seus textos são imagens da infância permeadas por sensações vivenciadas pelos aspectos de ordem política e social em sua terra nata, Luanda.

O tempo anunciado nessas narrativas remonta a um período no qual observa ainda os sutis efeitos da luta de independência política desse país submetido a forças portuguesas. Sob um olhar minimizado, o retrato dessa cidade evidencia as vozes que surgem nas narrativas em "Os da minha rua", trazendo em seu cerne uma cidade de Luanda habitada pelos confrontos políticos e ideológicos resultantes dessa realidade. No entanto, o objetivo do autor não corresponde a apenas anunciar essas temáticas, de cunho trágico, de ordem política e social, mas trazer a superfície de sua tessitura literária o lado oposto não visualizado pelas sequelas ocasionadas por esses confrontos, que são as peripécias como tática de evidenciar a esperança que as crianças viam diante daquela sistemática.

Narrativas curtas-fragmentos e totalidades.

Quando Francisco Noa manifesta sua declaração acerca de peculiaridades características do conto em seu ensaio intitulado "O sortilégio do conto: entre o fragmento e a totalidade", Noa afirma que " a linguagem aparecendo como uma parte, ou fragmento da realidade e que remete a outras totalidades, onde encontramos um filão interminável de posicionamentos com as mais variadas motivações" (NOA, 2014, p. 53). Há, neste particular, certa motivação da escrita literária por parte do escritor ao representar aquilo que

se vê em consonância com algum momento dessa memória histórica, destacando, assim, certa realidade que é evidenciada pela fragmentação.

Tendo em vista essa ideia fragmentária – fracionada – na tessitura de Ondjaki, que na verdade consiste em construir a narrativa a partir do seu universo particular: assinalando sujeitos que transitam universos em comum tais como os da sua rua, de seus familiares que se reuniam constantemente para comentar as telenovelas brasileiras e recriar novas histórias a partir daquelas, das peripécias envolvendo os colegas de escola em Luanda. Neste ponto, Noa diz que "o texto literário emerge como representação ou recriação de dimensões determinadas da totalidade". (NOA, 2014, p. 54)

Como característica de sua produção literária, a este respeito nos referimos aos textos narrativos a partir de contos, Ondjaki os constrói de maneira breve, de modo particular os contos em virtude das características desse gênero literário. Assim sendo, entendemos que a ideia de fragmentação proposta por Noa segue uma lógica dessas fragmentações a partir dessas tessituras construírem uma ideia de certo modo difuso de totalidade. Haja vista que essa possibilidade se constitui a partir de narrativas distintas, com enredos distintos, mas que conservam a mesma excentricidade, que é a retomada do passado. Sendo assim, o que notamos em Ondjaki é um aspecto que retoma a construção da cidade de Luanda, mas que também constitui a história de Angola.

Acerca desse gênero literário Francisco Noa diz que

> No conto literário africano, onde ainda se observa a ressonância de elementos estruturantes de convivência social, de marcas profundas de oralidade, de práticas de partilha de espaços e de bens, e de consciência de pertença a um destino comum, o sentido comunitário da existência impõe-se de formas tradicionais de existência (NOA, 2014, p. 55).

Em "Os da minha rua", observamos que as narrativas tratam de temáticas relacionadas a infância do narrador-personagem. Estão formatadas numa espécie de registro cotidiano das ações elencadas algumas vezes pelas mesmas personagens que se repetem em outras narrativas. Acreditamos que este fato se deve ao fato de tratar-se personagens que fazem parte de segmentos sociais mais próximos como familiares, colegas de escola e inclusive os militares que participam na reconstrução de Angola, que são

respectivamente os professores que estão em interação com esses alunos mencionados no conto.

Esses sujeitos que participam dessas histórias estão registrados tantos nos contos que perfazem a ordem linear das narrativas presente nessa obra, mas como também percebemos certa sequencialidade dos movimentos dos personagens no romance "Bom dia, Camaradas" bem como em outras textualidades. Logo observamos que existe uma identificação com as personagens em um processo coletivo, já que essas cenas de identificação de personagens se cruzam em uma mentalidade e ações de maneira similar. Cada movimento destacado por essas personagens em Luanda torna-se uma extensão da nação angolana.

Fazendo um recorte breve sobre os aspectos históricos de Luanda, espaço onde as cenas de "Os da minha rua" se passam, sabe-se que ela se tornou a maior e mais antiga cidade de Angola. Desta maneira, sua fundação ocorreu por volta de 1575 pelos portugueses. E logo o processo de urbanização iniciou-se ainda no período de exploração mesmo que de forma paulatina. Já nos anos de conflitos e o pós-independência nesta cidade esteve longe das políticas públicas sociais que beneficiariam os luandenses. Também por causa dos conflitos militares, Luanda não se desenvolveu economicamente de maneira igualitária, apresentando ainda sérios problemas de infraestrutura; por fim contrastando com regiões de periferias em que há a existência de favelas, cortiços, locais onde não há condições básicas para uma vida com qualidade, inexistindo, portanto, abastecimento de água e/ou nenhuma forma de saneamento adequada.

A teórica Rita Chaves aponta esse período vivenciado pelos angolanos, a partir de meados da década de 1970, como um momento em que essas sequelas empreendidas por essa sistemática imperialista ainda estavam fixas e evidentes.

> A guerra cruel, estendendo-se por quase duas décadas após a conquista da independência, indica que a máquina colonial deixou um legado desgraçadamente fecundo a despeito do sentimento de resistência tão marcante na história dos povos que compõem o país. A manutenção dos conflitos, ordens e alimentados por interesses de muitas naturezas, reflete, sem dúvida, a pluralidade e a profundidade dos problemas enfrentados no movimento de construção do estado angolano e da afirmação de uma sociedade cujo perfil se marca fundamentalmente pelo signo da crise (CHAVES, 1999, 30).

Nesta relação de apresentar sua cidade em suas narrativas, Ondjaki, por sua vez, evidencia o tempo em que não havia energia elétrica, e neste sentido o escritor conduz sua narrativa para mostrar o lado dessa realidade vivenciada por muitos meninos e meninas deste tempo. Contrariamente ao fato de denunciar apenas esse lado obscuro e cruel de Luanda, Ondjaki ao construir sua narrativa prioriza mostrar também diante desse fator, através de seu pungente lirismo o outro lado social vivido pelas crianças e que se torna tão presente nas narrativas ondjakianas quando o escritor cria uma atmosfera ao tratar de questões sociais. Como exemplo, ao dizer da falta de energia elétrica em Luanda, nessa escuridão, o escritor utiliza-se da imagem dos voos dos pirilampos e cria todo um contexto poético de admiração e contentamento diante dos brilhos que tais animais causavam. Sendo assim, na visão desses jovens personagens de Luanda essa escuridão era bonita, pois enuncia a beleza provocada por essa escuridão em virtude de um casal de jovens aproveitarem a ausência da energia elétrica para conversarem sobre a vida, evidenciando o caráter existencial.

Nesta linha, Ondjaki refere-se as essas obras que abarcam essa ausência de luz como “Estórias sem luz elétrica”, "Uma escuridão bonita" e o romance juvenil "A bicicleta que tinha bigodes". Ainda observamos que esses enredos constituindo a partir dessas relações evidenciam as relações entre humanos e a natureza, os laços familiares, a criatividade e alguns dos medos associados à infância. Vale lembrar que essa a imagem conforme dita anteriormente, não apenas restringiu a cidade de Luanda, mas repercutiu por outros lugares de Angola. Demonstrando, com tal característica, a aparência de um país que sofreu trinta anos de guerra e logo caracterizado pelas disparidades econômicas.

Luanda se caracterizava como uma cidade com asfalto, mas por outro lado possuidora de musseques. Nesta conflitante disparidade entre uma cidade do asfalto, com seus arranha-céus e ruas pavimentas encontra-se a população branca. Em contrapartida os negros precisam transitar nesse outro espaço para trabalhar como pedreiros, faxineiros ajudantes nos comércios. Nesta parte da cidade eram apenas os prestadores de serviços. Luanda durante esse período era puramente racista, em que buscava se maquiar a discriminação racial. É nessa lógica paradoxal que Fernando Costa Andrade afirma que a literatura angolana:

> [...] nasce no centro de uma dramática realidade: o choque diário e violento de dois grupos profundamente antagônicos: colonizados e colonizadores. Trata-se de uma literatura que tem vinculadas as características da clandestinidade através dum simbolismo procurado, ou duma linguagem direta ao leitor imediato, mensagem e apelo, palavra de ordem e consciencialização (COSTA, 1985, p. 45).

Em contrapartida, a uma Luanda que apresentava esses problemas de infraestrutura, por outro lado Carlos Everdosa aponta que há uma mudança econômica sistema e consequentemente a cidade de Luanda se moderniza.

> A cidade cresce rapidamente, desenvolve-se, os velhos palácios seculares, as casas de adobe e zinco, os quintalões de goiabeiras e gajajeiras com pássaros cantando nos seus ramos, dão lugar as novas construções, são derrubadas as antigas acácias e mulemba que enchiam de sombra e poesia as ruas da cidade, enquanto o cinzento-escuro do asfalto vai progressivamente conquistando o leito das velhas e novas artérias (EVERDOSA, 1972, p. 75).

Conforme expressa Rita Chaves na literatura angolana, "a noção de passado aparecerá também em ligação com a infância, fase da vida em que o desenho da exclusão social se revela atenuado" (CHAVES, 2005, p. 49).

Em "Os da minha rua", Ondjaki procurou falar de Luanda de forma ponderada. Nas narrativas deste livro, o narrador-personagem acusa uma cidade em progresso decorrente pelas forças socialistas. Assim personagens cubanos tais como médicos, militares e professores aparecem como reconstrutores de Luanda, partindo de um novo modelo educacional, político e social. Desta maneira, vemos que o escritor enfatiza a ideia da sequenciação do tempo nessas narrativas, logo a presença de um tempo linear é fulcral. E esse aspecto temporal é percebido quando vemos que o primeiro conto de "Os da minha rua", perpassando da primeira narrativa "O voo do Jika" até a última "Palavras para o velho abacateiro" observa-se a presença da transição na vida dessas personagens. Mostrando um amadurecimento enquanto sujeitos participantes naquelas histórias.

Como nos apresenta o fragmento

> (...) senti que despedir-me da minha casa era despedir-me dos meus pais, das minhas irmãs, da avó e era despedir-me de todos os outros: os da minha rua, senti que rua não era um conjunto de casas, mas uma multidão

> de abraços, a minha rua, que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância (ONDJAKI, 2007, p.145).

Tânia Macedo chama Luanda de cidade literária devido ao fato desta cidade está várias mencionadas nas produções literárias angolanas.

> As cidades são examinadas não apenas enquanto paisagem geográfica, mas como espaço e, portanto, a sua função, sua funcionalidade e o imaginário de que são investidas contam decisivamente no seu desenho. Sob esse aspecto, não é difícil flagrar na literatura, por exemplo, o papel desempenhado por Luanda na luta de libertação nacional, bem como o espaço preponderante que essa cidade ocupa no imaginário e na vida nacionais angolanos contemporâneos (MACEDO, 2004, p. 04).

Mas, contudo, retornando aos contos publicados em "Os da minha rua", consideramos que Ondjaki localiza em um ambiente bem específico que é o território mais próximo de sua infância, o bairro onde morava. Seu bairro é um metaforização que se torna ambivalente, à medida que se torna sua cidade Luanda, mas que não deixar de ser seu país ao se compor por diversas outras histórias nesta cidade. As memórias são resgatadas por meio da textualidade. Visto isto, os vinte e dois contos partem dessa obra localiza o leitor nesses espaços múltiplos, ao mesmo tempo se fundindo com outras memórias, com outras narrativas que consolidam a infância desse narrador.

Sabendo que a rua é parte dessa fragmentação, mas que também é a expansão dessa cidade que remete a uma ideia totalitária de nação. Sob esse aspecto, a técnica da memória como esboçada por Halbwachs remete uma ressignificação que ultrapassa a questão individual, mas que remete ao processo da coletividade.

Sob esse aspecto, Maurice Halbwachs afirma que:

> A memória individual não está isolada. Frequentemente, toma como referência pontos externos ao sujeito. O suporte em que se apoia a memória individual encontra-se relacionado às percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica (HALBWACHS, 2004, p. 57-9).

Há de se destacar, também, que o recurso com o manejo da linguagem possibilita essa ampliação de sentido, proporcionando não apenas uma

memória singular, mas através de um tom mais coletivo se pode observar que a experiência daquele narrador que projeta sua voz na narrativa literária, também atinge a máxima e trazer outras vozes que à narrativa, mostrando que aqueles que conviviam com ele fazia parte das ações gerenciadas naquele tempo. Consideramos que o texto literário ondjakiano, portanto, traz a voz da infância que não possui direito na história desses países africanos. Como dissemos anteriormente, a narrativa sendo exposta por um olhar de um menino, torna-se um ato revolucionário, já que estando longe no sentido de participar efetivamente das decisões militares e políticos.

Os eventos desencadeados pelo processo de pós-independência continuaram até os anos de 2002, até a morte de Savimbi, político e guerrilheiro angolano e líder da UNITA durante mais de trinta anos, que é verificado na narrativa ondjakiana e que também sob o olhar infantil traz a tristeza pela ida dos camaradas professores que regressam para Cuba, já que as tarefas naquele país estavam encerradas.

Nesse processo ficcional, Ondjaki reinventa as características de sua terra através de um lirismo, marca de sua escrita, estabelecendo diversas relações metafóricas no enriquecimento de sua textualidade. Ao contrário, a luta com a palavra procede nessa eventualidade de poder falar, os discursos das crianças que também constituem a história da cidade/ da nação, uma vez que seu imaginário constitui a identidade desse povo.

De modo a esbarrar na ideia de uma geração que lutou por meio do texto literário, Ondjaki projeta um novo processo ideológico em suas obras. Talvez sua intenção seja propiciar um lado que contraria não mais o colonizado como vítima dessa repressão em seu país, agora cria um mundo em que o sujeito-colonizado torna-se figura central na trama. É possível ainda vermos uma postura de transição já que a rua é mutável. Essa rua em que os processos ocorrem, evidenciam os prismas dessas intensas interpelações envolvendo essas personagens.

Em "Bom dia, Camaradas", o romance apresenta a relevância política-cultural que os professores cubanos tiveram em Luanda, visto também na potencial reconquista do poder políticos para o grupo político MPLA. Tal presença é significativa, visto que a intenção do escritor é tencionar os diálogos dos professores com os alunos. Na evidência de apontar esse outro lado do regime político, a inserção dos professores cubanos influenciou as crianças no que diz respeito à maneira de conceber uma nação pela desolação dos conflitos.

> A meio do chá, a Petra, meio com lágrimas nos olhos, falou aos camaradas professore e disse que nós agradecíamos tudo o que os camaradas professores pessoalmente tinham feito por nós, mas também o que todos os camaradas cubanos tinham feito por Angola, desde os operários, os soldados, os médicos e os professores, que Angola estava agradecida e que íamos sempre ser irmãos, os angolanos e os cubanos, etc, etc, etc (ONDJAKI, 2014, p. 122).

O tempo é ponto recorrente na literatura ondjakiana. Falar de um tempo que não é mais presente estrutura a textualidade nas narrativas desse escritor angolano que recorda de um texto de infância. A projeção de uma voz de uma criança ao historiar os diversos episódios vivenciados, em uma terra em que as perspectivas de um novo país, recém-saído das adversidades, provocadas por três décadas de intensos combates que não apenas foram de ordem bélica, mas sobretudo pela alienação do pensamento e cerceamento da liberdade, como parte de uma supremacia imperialista e hegemônica.

Com um tom introspectivo, o conto "O último carnaval da vitória" realça a efemeridade da vida.

> A vida às vezes é como um jogo brincado na rua: estamos no último minuto de uma brincadeira bem quente e não sabemos que a qualquer momento pode chegar um mais velho a avisar que a brincadeira já acabou e está na hora de viajar. A vida afinal acontece muito de repente – nunca ninguém nos avisou que aquele era mesmo o último Carnaval da Vitória (ONDJAKI, 2007, p. 59).

No fragmento nota-se a passagem do tempo pelo olhar de uma criança. Numa perspectiva metafórica a vida é comparada a um jogo de rua, que a qualquer momento pode ser interrompido por um adulto. Essa proximidade com a imagem da infância é projetada que a noção de tempo era de certo absorta. Sendo assim as crianças viviam num tempo fora do tempo.

O universo em que essas personagens transitavam condicionava o espaço escolar, familiar. Esses ambientes eram lugares de encontro e desencontros. No entanto, não se pode perder de vista a menção de marcos políticos e sociais em que Luanda, nessa micro-visão a partir da ótica de um menino que narra suas experiências quanto um observador de um desfile de carnaval, mas que surge à mente por parte de um personagem ciente da história.

Retomando a história de Angola, o vinte e sete de março é localizado a partir da memória como uma data em que as forças armadas tinham expulsado o último sul-africano que estava em solo angolano.

> Quando entramos para o lanche, na televisão estava a dar, em direto, o desfile do Carnaval da Vitória. Eu não gostava de arroz doce, a mana Tchissola atacou o meu pires. Ficamos todos a ver o desfile e era um mês de arço. O locutor deu alguma informação errada sobre o carnaval, e um dos primos disse que não era assim, que aquele era o Carnaval da Vitória porque a 27 de março se comemorava o dia em que as forças armadas tinham expulsado o último sul-africano de solo angolano, e bué de gente começou a estigar porque a lição de história. Mas eu pensei que o meu primo tinha razão (ONDJAKI, 2007, p. 63).

Este fragmento narra esse fragmento da história de Angola, mas não a totalidade, marca a presença dos soviéticos neste espaço urbano que é perceptível na memória, na trama restabelecida pelo personagem. O narrador-personagem reconhece a oralidade presente em sua cultura. De tal forma, assim reforça essa característica em Luanda. "Eu já tinha dito ao Bruno, ao Tibas ao Jika, camaradas da minha rua, que aquele meu tio era muito forte nas estórias" (ONDJAKI, 2007, p. 68). Outro momento dessa história, vista em "Os da minha rua" está no Dia Internacional do Trabalhador, 1º de Maio, sendo essa data cívica em que o espírito de memória dos angolanos está em alta.

> No largo 1º de Maio estava uma tanta gente acumulada, bué de escolas já em formação, numa curva, todos direitinhos, à espera de vez de marchar. Na tribuna, bem lá em cima, estava o camarada presidente, duma camisa azul-claro e um lenço branco a fazer adeus aos pioneiros que passavam. Às vezes penso que o camarada presidente, lá em cima e tão longe, não devia ver o povo muito bem (ONDJAKI, 2007, p. 76).

Outro fato rememorado nas narrativas de Ondjaki, trata-se da construção do mausoléu que se torna um ponto da memória da cidade de Luanda. Tal fato ocorre em

> O sol ainda quase não tinha ido embora. Ali, mesmo em frente à casa da avó Nhé, havia muita poeira dos camiões com trabalhadores soviéticos. Todos saíam do trabalho com fatos azuis e capacetes amarelos. Eram as obras do mausoléu que estavam a construir para o camarada presidente

> Neto. O mausoléu que nós chamávamos de "foguetão" pois parecia um foguetão que ia mesmo voar (ONDJAKI, 2007, p. 79).

O fragmento que apresentado acima trata da eventual construção do monumento dedicado ao primeiro presidente de Angola. No final de década de 1970, construção de um edifício dedicada a memória dessa exímia figura na construção da nação angolana. Devido aos problemas econômicos vivenciado em Angola na década de 1980, o projeto foi parado algumas vezes em função da suspensão das obras. Aquele monumento representa de algum modo a história da independência de Luanda. A torre erguida nesse monumento assemelhava a um foguete antes em posição de lançamento, assim as memórias daquelas crianças estavam condicionadas a essa clássica imagem de lançamentos de foguetes. Assim, é perceptível que as narrativas de Ondjaki se tornam atuais pelo número de elementos que trazem uma perspectiva de atualizar essas memórias a partir da década de 1980. Os professores cubanos chamam atenção para o fato de que Angola passa por uma mudança de ordem sócio-política. Partindo desta ideia, a passagem seguinte trata da perspectiva libertária a que os professores detiveram em Angola sobre os alunos.

> Vocês são jovens, mas já devem ter dado conta de que muitas coisas têm mudado em seu país nos últimos tempos... As tentativas de acordos de paz, a chamada pressão internacional; tudo isso não somente passa nos jornais, mas de verdade em seu país, em suas vidas, em suas amizades.... Seu país está mudando e isso como sempre tem consequências.
> Sobretudo, queríamos dizer a vocês que não são mais crianças angolanas, vocês são alunos de uma escola, e vocês são nossos amigos, que a luta, que a revolução nunca termine; a educação é uma batalha. Que sejam bons professores, mecânicos, médicos, operários, camponeses... também essa opção é uma batalha, uma escolha que muda o rumo de seu país.
> Voltaremos alegres para nossa pátria sabendo que Angola tem jovens, em sua maioria, tão empenhados na causa revolucionária, porque a causa revolucionária sobretudo é o progresso.
> Bem, para terminar, quero desejar felicidades e dizer a vocês de coração, tanto o meu quanto o da professora Maria, que vocês foram uma classe maravilhosa..., que realmente os meninos são as flores da humanidade. Nunca os esquecerei (ONDJAKI, 2014, p. 107-9).

Por fim, esta passagem mostra a ida dos professores angolanos de Angola após longos anos de confronto. É evidente a influência que tais

personagens passaram aos novos jovens que seriam responsáveis pela condução de uma Angola baseada no progresso. De fato, essa proximidade de amizade existente entre esses jovens angolanos e os professores cubanos torna-se proposital nessa narrativa, já que reconstrói através da ficcionalidade um fragmento constante e presente na vida de tantos outros sujeitos angolanos que vivenciaram no pós-independência e seus longos anos de reconstrução de um país que passa por diversas mudanças.

Considerações finais

Como observamos neste ensaio, Ondjaki apresenta um conjunto de textualidades que visa apresentar essa noção fragmentária de seu país através de sua cidade Luanda, tornando o palco por onde passam as consequências dessa sistemática colonial que ao mesmo tempo assola seu país em virtude de postura devastadora. Partindo de um microuniverso que está relacionado com o dia-a-dia daquele narrador-personagem e daqueles que estão ao seu redor, torna-se possível imaginar um universo maior que é seu país rodeado por inúmeras afrontas pelo empreendimento colonial.

Logo como resposta a esse modelo imperial, alicerça em suas personagens um modelo revolucionário de base socialista apresentada pelos cubanos e aponta ao leitor jovens comprometidos em estar numa posição oposta, ao não se lamentarem por um território que jaz diante das mazelas sociais provocadas pelo colonialismo, mas mostra jovens que buscam reconstruir sua terra mediante a essa força emoldurada pelos cubanos. Diante desse efeito localizado pelo escritor, nota-se que a pretensão é evidenciar esse tempo em que as crianças visualizam toda essas consequências e apresentavam um feedback ao reconstruir a história de seu país através de um caminho de esperança promulgado pelas longas memórias e recordações de um tempo em que as crianças e jovens faziam parte dessa nova reconstrução social.

Referências

COSTA ANDRADE, Fernando. *Literatura angolana*. Lisboa: 70, 1980.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.

MACEDO, Tania. *Luanda: literatura, história e identidade de Angola.* Disponível em <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel35/taniamacedo.pdf. Acesso em 20 nov. 2017.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade:* olhares sobre a literatura e o mundo. São Paulo: Kapulana, 2015.

ONDJAKI. *Bom dia, Camaradas.* São Paulo: Companhia das Letras: 2014.

_____. *Os da minha rua.* Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

A "FALESCRITA" DE ODETE SEMEDO

Lílian Paula Serra e Deus [166]

Na Guiné-Bissau o olhar para a terra, mediado pela literatura, se deu de maneira peculiar. Não pode contar com a mesma força de movimentos político-literários como houve em Cabo-Verde (*Claridade*-1936), em Angola (*Vamos descobrir Angola*-1948/1952), e em Moçambique (*Msaho* 1952). No caso da Guiné-Bissau, a ausência de escolas - a primeira escola oficial de Bolama foi fundada somente em 1933 - impediu a criação de embriões de movimentos literários, tal como aconteceu em Angola, Moçambique e Cabo-Verde. Outro fator que explica o abafamento da produção literária na Guiné é a Lei do Indigenato (1954), que impedia a participação dos nativos na escola, além de suprimir-lhes diversos outros direitos.

A Guiné-Bissau torna-se independente por meio de uma luta armada contra o regime colonial, liderada pela PAIGC (Partido Africano para a independência da Guiné Bissau e de Cabo-Verde) que durou dez anos e se iniciou em 1963. Declara unilateralmente sua independência em 1973, embora Portugal não a reconheça. O reconhecimento vem só um ano depois, 1974.

Odete Semedo (2010) faz uma análise do surgimento da literatura guineense pautando-se na teoria de Cândido (2000) que diferencia a literatura de meras manifestações literárias. Segundo Antonio Cândido (2000), a literatura deve ser enxergada como um sistema integrado, em que há a formação de uma continuidade literária, por conseguinte, de uma tradição. Já as manifestações literárias, são manifestações individuais ou de pequenos grupos, em que não há a formação de um sistema que possa se perfazer em uma tradição. São apenas manifestações individuais, escritos, por vezes relevantes, embora avulsos, o que segundo ele, não pode ser enxergado como literatura.

[166] Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC MINAS. Professora adjunta da UNILAB/ campus Malês. E-mail: lilianedeus@gmail.com

Baseando-se nessa teoria, Odete Semedo elenca períodos, como por exemplo, a década de 1950, do século XX, em que se evidencia a existência de poetas, embora seus textos não configurassem um sistema literário. Eram, portanto, escritos avulsos. Nas palavras de Semedo (2010):

> E em termos de existência de uma unidade e/ou de estilo, a Guiné-Bissau, infelizmente, não contava, na época, com um grupo de intelectuais que pudessem dedicar-se à escrita; tampouco contava com instituições interessadas em subsidiar o nascimento de um corpo literário nacional, aliás, não fazia parte dos interesses do governo colonial a criação de uma massa crítica nacional, formada por nativos (SEMEDO, 2010, p.30).

Quando se dá, portanto, a formação de uma literatura guineense?

Manuel Ferreira confere o nascimento da literatura guineense ao surgimento da antologia poética *Mantenhas para quem luta!* (1977). Ferreira sublinha que:

> [...] os fundamentos irrecusáveis de uma literatura africana de expressão portuguesa vão definir-se com precisão, deste modo: a) em Cabo Verde a partir da revista Claridade (1936-1960); b) em S. Tomé e Príncipe com o livro de poemas Ilha de Nome Santo (1943), Francisco José Tenreiro; c) em Angola coma revista Mensagem (1951-1952); d) em Moçambique com a revista Msaho (1952); e) na Guiné-Bissau com a antologia *Mantenhas para quem luta!* 1977 (FERREIRA, 1977, p. 34).

À medida que a literatura guineense foi sendo construída, uma nova questão foi posta em pauta: Em que língua escrever a literatura da Guiné-Bissau?

Embora a língua portuguesa tenha predominado quase que exclusivamente até a década de 1980 na escrita da literatura nacional, nos últimos tempos, diversos autores têm-se confrontado com a questão de em que língua publicar suas obras. Alguns autores guineenses como Nelson Medina e Flaviano Mindela dos Santos optaram por publicar apenas em crioulo guineense. Já outros, como Odete Semedo, Tony Tcheca e Félix Sigá, optaram por publicar suas obras simultaneamente em crioulo e português.

É sabido que na Guiné-Bissau, a língua portuguesa é a língua oficial, mas está longe de ser a língua veicular. A língua mais falada no país é o crioulo guineense, que coexiste com a língua portuguesa e as mais de vinte línguas

orais africanas, que constituem a língua materna das muitas etnias que formam a Guiné-Bissau. Apenas 12% da população guineense têm domínio sobre a língua portuguesa, portanto, como já mencionado, o português não se constitui como língua de comunicação nacional, cabendo esse papel ao crioulo. É o que afirma Semedo (2003), no artigo *A língua e os nomes na Guiné-Bissau* :

> Na Guiné-Bissau, tal como em muitos países de África, as línguas são muitas porque os grupos étnicos são vários, possuindo cada um a sua língua. Porém, no caso específico do meu país, para além das línguas usadas por cada um dos grupos étnicos, existe uma língua franca falada por cerca de 70 por cento da população de todo o país, o crioulo de base portuguesa, e uma língua oficial utilizada na administração e no ensino, o português, dominado por cerca de 12 por cento da população guineense (SEMEDO, 2003).

O crioulo guineense (Kriol) é de base portuguesa. Surgiu do contato do português com as línguas africanas, facilitando a comunicação não só entre os próprios africanos, mas também entre os europeus e os africanos. Assim, o crioulo permite aos guineenses conviver com a diversidade linguística de cada região. Como se sabe, coabitam no país várias línguas orais africanas, já que suas fronteiras geográficas não correspondem exatamente às fronteiras étnicas e linguísticas.

Por esse motivo, o teatro e o cinema na Guiné-Bissau são encenados em crioulo. É também em crioulo que o imaginário da tradição oral é contado. As músicas populares, as canções das mandijuandadi[167], os cantos guerreiros da

[167] As cantigas de ditu ou mandjuandadi, esclarece Odete Semedo, são textos em geral muito breves, cantados quase sempre por mulheres, muitas vezes improvisados, presentes em certas ocasiões específicas (...). Chama-se *cantiga de ditu* porque geralmente se trata de uma resposta a alguma situação; é composta, por exemplo, quando se vê necessidade de acabar com algum desentendimento ou contenda. Uma terceira pessoa interfere em versos com intenção apaziguadora (e é então denominada canção de harmonia), ou para retratar uma ofensa ou intriga domésticas (*ora ku bu obi pa algin*), ou ainda para chamar a atenção de uma situação desestabilizadora, tanto a nível familiar, conjugal ou relativo ao clima entre colegas de trabalho. Odete Semedo aproxima certas canções de *ditu* às cantigas de escárnio ou de maldizer, dada a semelhança com essas cantigas medievais. Essas canções são muitas vezes cantadas - e dançadas - em reuniões de *mandjuandadi*, que são agrupamentos de indivíduos de ambos os sexos, da mesma faixa etária, de uma determinada etnia, mandjacos ou balantas, por exemplo, com uma estrutura social específica e hierarquizada, que promovem a tradição da etnia e se confraternizam em festas e encontros sociais (AUGEL, 1998, p. 40).

luta armada de libertação, foram ou são veiculados por meio do crioulo guineense. O crioulo é, como já acentuado, a língua de unidade nacional.

Por que então a maioria dos escritores opta por publicar seus textos na língua portuguesa, já que ela, apesar de oficial, está longe de ser a língua de unidade nacional?

São vários os fatores que se imbricam para explicar essa questão. Primeiramente, há os fatores mercadológicos: publicar apenas em crioulo guineense restringiria o alcance das obras a um determinado público, ou seja, àquele que tem acesso e domínio do crioulo da Guiné-Bissau. Outro fator seria a própria questão de como enxergar a língua portuguesa nos países em que ela foi introduzida pelo colonizador. Seria ela ainda apenas a língua do colonizador? Acredita-se que a resposta seja não. Inicialmente, quando uma língua é introduzida impositivamente em outra cultura, por meio da colonização, ela abarca a tensão, o embate entre culturas e repercute a repulsa do colonizado para com o colonizador. A língua, depois de atravessada pela cultura, no caso a africana, passa por um processo de hibridação, em que duas culturas se mesclam e dessa mistura surge outra língua, não mais simplesmente a do colonizador, mas, sim, aquela que abarca o multiculturalismo do espaço no qual se insere. Portanto, o português que se fala em África não é mais o mesmo que saiu de Portugal e não possui mais a carga de repulsa que o permeava no período colonial. A relação com a língua não é mais a mesma, ela passa a ser uma segunda ou terceira possibilidade de comunicação para a população do país do qual faz parte, quando nesse país ela coexiste com línguas nativas.

Um fator que pode explicar tanto o processo de africanização da língua portuguesa, quanto à intenção de escrever a literatura em crioulo estaria no fato, assumido por alguns escritores, de que alguns traços culturais só podem ser verdadeiramente expressos pela língua materna, ou pelo crioulo, ou pelas línguas da afetividade, as línguas étnicas. Por outro lado, a propagação dessas culturas pelo mundo indica ser melhor que isso seja feito por meio da língua de maior amplitude, nesse caso, a portuguesa.

Retomando o poema de Odete Semedo (1996), na versão em português:

> Como falar dos velhos
> Das passadas e cantigas?
> Falarei em crioulo?

Falarei em crioulo!
Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?
(...)
Deixarei o recado
Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo
E ao longo dos séculos
No caminho da vida
Os netos e herdeiros
Saberão quem fomos.
(SEMEDO,1996, p. 10-11).

Quando um escritor guineense decide publicar suas obras em português e crioulo, independentemente da razão específica que o motiva, ele enfatiza a ideia de que são, no mínimo, duas as línguas que perfazem a sua cultura, além de sinalizar para a ideia de multiculturalismo.

A obra em prosa de Semedo permite perceber, como faz a autora, uma espécie de passagem da oratura para a literatura, mesmo quando a língua escolhida para a publicação é o português. Nas palavras de Augel sobre a obra narrativa da autora:

> Escrever em português poderia significar, pelo menos em parte, usar um veículo de segunda mão, empalidecer a riqueza da tradição, da história e obscurecer a sua própria identidade. Odete Costa Semedo recorre nesses textos não apenas a incontáveis expressões e vocábulos na língua guineense como impregna a sua narração com enunciados relativos a objetos, crenças, usos e costumes das culturas étnicas locais, buscando assim fundir a realidade do texto com a realidade de seu mundo e dos seus leitores imediatos.
> O surgimento numa outra língua étnica no meio de um texto em português é sempre intencional e essa aparição é estilisticamente bem marcada, patenteando sempre um momento de tensão no acontecer literário de um enunciado em crioulo (...) (SEMEDO, 2000, p. 13-14).

Odete Semedo representa a nova geração de escritores guineenses. Seus livros de poesia publicados, *Entre o ser e o Amar* (1996) e *No fundo do canto* (2003/2007), abordam temáticas como a do sofrimento dos guineenses em virtude do conflito armado 1998/1999 e a decepção com a instabilidade

política de seu país, no período pós-independência. Seus livros abordam ainda, a incerteza dos percursos futuros da Guiné-Bissau, país ainda em formação.

Nos seus livros em prosa, *Sonéá: histórias e passadas que ouvir contar I* (2000), *Djênia: histórias e passadas que ouvir contar II* (2000), Semedo mergulha nas tradições orais guineenses, "combinando transcrições da oratura com criatividade inovadora", como afirma Augel, no prefácio da obra *Djênia*. E a própria autora, por meio de nota, reafirma essa imersão na oratura guineense presente em ambas as obras, ao dizer:

> Os contos, aqui apresentados, inspirados, na sua maioria, nos contos tradicionais que ouvi contar, revelam sem dúvida a cultura da oralidade, a cultura do cantar histórias que corre na veia africana em geral, e na guineense em particular: o er i er...er i sertu, o i tem ba um bias que durante séculos juntou pais e filhos, avós e netos em convívios que se revelaram verdadeiros momentos de aprendizagem e de ensinamentos (SEMEDO, 2000, p. 19).

Há nas obras a presença do português, do crioulo e de algumas línguas nativas africanas. É também a autora quem esclarece o porquê dessa opção:

> O uso de palavras ou vocábulos em crioulo e, em pelo mais cinco línguas étnicas guineenses nestes contos, foi propositado: em alguns casos foi apenas pelo prazer de ver esses vocábulos irmanados com a língua portuguesa; noutros casos, foi pelo seu uso na comunidade e pelo valor afectivo que têm enquanto expressão idiomática, só por isso, de difícil tradução; noutros casos, não menos importantes, foi devido à sua carga simbólica na tradição (SEMEDO, 2000, p. 20).

Sonéá e *Djênia* são constituídos, cada um, por cinco contos e perfazem, respectivamente, a parte I e a parte II das "histórias e passadas que ouvi contar". Os títulos das obras são nomes próprios da língua mandinga, carregados de significados muitos deles são trabalhados nos contos Sonéá e Djênia, em que as personagens-título caracterizam diferentes tradições do país. É importante salientar que o termo 'passadas' contido no subtítulo de ambos os livros abarca vários significados: reconto; narração de acontecimentos feita com ênfase; relato de bisbilhotices; fofoca. Já no que se refere à expressão ouvi contar Semedo explica que:

> A expressão ouvi contar traduz um pouco a tão cultivada cultura guineense de N obi Kuma - ouvi dizer, em que jamais se sabe a origem daquilo que alguém diz ter ouvido. Porque, no fundo, quem diz ter ouvido dizer, ter ouvido contar, é na maioria dos casos o autor da passada, mas que, no entretanto, não quer assumir a responsabilidade ou as conseqüências que a repercussão dessa passada pode vir a ter. E os mais velhos dizem:
> N obi! I ermon di « bota Verdi PA panha maduru» _Ouvi dizer! É irmão de "plantar verde para colher maduro" (SEMEDO, 2000, p. 19).

As narrativas constituem-se, portanto, como a própria autora as define, de:

> [...] histórias, algumas delas inspiradas em histórias tradicionais que muitos de nós tiveram o privilégio de ouvir em criança; umas basearam-se em piadas, ditos ou provérbios escutados aqui e ali (...), às quais banhei de alguma fantasia. Outras foram simplesmente inventadas (SEMEDO, 2000, p. 15).

Os contos resgatam o universo da oratura guineense, os ensinamentos, os aprendizados, os valores, as tradições.

A partir dos contos Semedo resgata valores fundamentais para as sociedades de tradição oral africanas: o valor da ancestralidade, por exemplo, é repisado pelo conto "Dois amigos". Os amigos conseguiram enganar a todos, com exceção do senhor, que no conto representaria a sabedoria do ancestral, daí a expressão "omi-garandi". O velho falava pouco, ouvia a tudo atenciosamente, era calmo e surpreende aos garotos com uma lição: os amigos, desde então, não conseguem conviver mais juntos e ao invés de enganar o velho e fazer-lhe perder o carneiro comprado eles é que saem com a amizade desfeita. Portanto, por trás de cada "história passada" há um ensinamento.

As histórias não são escolhidas e tampouco contadas ao acaso. Elas perfazem um cordão de ensinamentos que são transmitidos pelos contadores. E o que pode parecer um simples ato descompromissado de contar um caso abarca aprendizados vários que perfazem o universo da oralidade africana e de tradições que são transmitidas de uma geração à outra. Hampatê Bâ, ao falar das tradições orais africanas, explica que,

> [...] o ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. Este modo de proceder pode parecer caótico, mas, em verdade, é prático e muito vivo. Lição dada na ocasião de certo acontecimento ou experiência fica profundamente gravada na memória da criança [...] Assim, qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode sempre dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda (HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 195).

No conto "A morte do filho do régulo Niala", fica marcada a força da premonição dentro da tradição oral guineense. O conto abre-se com a seguinte frase: "Naquele dia os pássaros não cantaram" e na sequência o narrador vai elencando aspectos naturais do cotidiano que foram deslocados da sua ordem habitual naquele dia: o galo não acorda no horário de costume, as *badjudas* (raparigas) da tabanca não têm, naquele dia "em que os pássaros não cantam", a graciosidade que lhes é peculiar e, tampouco, entoam as cantigas cotidianas que conduzem ao trabalho de moedura do arroz para preparar o *Kus-Kus* da manhã. Tudo foge à ordem normal. O dia está triste, e cada parágrafo narrado sinaliza para o fato de que algo diferente está prestes a acontecer. Ti Aseni é o primeiro a profetizar que algo sinistro há de acontecer "na tabanca do régulo ou na vizinhança, onde vive uma família de linhagem sagrada. Posteriormente, frases ditas pelo narrador, destacadas no texto em negrito, e os próprios acontecimentos vão confirmando os maus presságios, que levam à quase morte do filho do régulo Niala. Em um determinado momento do conto, por exemplo, é retomada uma tradição em que,

> Quando as mães ou as tias vão a Kau di tchur[168], ao de lá voltarem, não se deve ir ao encontro delas, para cumprimentar, seja com abraços, seja dando a mão, ainda que ao pé de casa. Não se deve neni[169] quem acaba de chegar de dar pêsames ou de acompanhar um enterro. A primeira coisa que se faz, essas circunstâncias, é dar a quem chega uma caneca com água para lavar a cara e as mãos, antes de entrar em casa, isso para lavar todo o azar e as lágrimas de tristeza (SEMEDO, 2000, p. 35).

[168] A expressão refere-se à casa de pessoa falecida ou de seus familiares onde decorreram as cerimônias fúnebres.

[169] O vocábulo significa dar as boas-vindas.

Mas, naquele dia quando tia Lucrécia e tia Léuda voltavam de um *Kau di tchur,* foram surpreendidas pelas sobrinhas que abraçaram-nas, antes das tias lavarem as mãos e o rosto. Tia Lucrécia, então, pressupõe "o mau sinal".

Por meio de uma das frases em destaque é dito: **"Nantói Deixa a Casa dos Pais contra a Vontade Destes".** O conto é direcionado para a figura de Nantói, que mais tarde o leitor fica sabendo ser o filho do régulo Niala. É interessante notar, como afirma Semedo (2000), que os nomes dos personagens de alguns contos foram criados de acordo com o contexto da narrativa. Segundo a autora:

> Deixando de ser apenas aquela palavra que identifica determinada pessoa para se assumir como um enunciado, e permitindo aos que conhecem a língua associar a expressão a um conteúdo e esses nomes acabam por fazer parte do próprio enredo (SEMEDO, 2000, p. 20).

Nantói, na língua manjaco, significa o dono da *moransa*, nada mais natural, então, que esse personagem queira sozinho trilhar o seu próprio caminho. Nantói sai em uma viagem pelo mundo, mesmo quando os pais o pedem para que ele vá apenas após as cerimônias do *fanadu di matchu, o* ritual da circuncisão, que aconteceria dentro de um ano. O jovem filho do régulo Niala se recusa a esperar e parte em viagem pelo mundo. Há outros pedidos feitos pelos pais dos quais Nandói abre mão: ele se recusa a levar o *guarda di Kurpu* , o amuleto sagrado, e as sete bolas de farinha que o velho conselheiro da família, o velho Tís, tinha mandado preparar para protegê-lo durante a viagem. A narrativa é construída de tal forma que, por trás de cada um desses pedidos recusados, são trazidos ao conhecimento do leitor um ritual, uma tradição, uma lenda ou um valor que perfaz a tradição oral guineense. O ritual da iniciação ao qual os jovens são submetidos é retomado estrategicamente pela autora.

Outra questão apresentada no conto é a da força premonitória dos sonhos na tradição. A personagem Djanke sonha com o filho do régulo imóvel, quase morto, tentando lutar contra alguém que ela não sabe bem ao certo quem é. Posteriormente, o velho Tís descobre que é a feiticeira Nhanha. Nesse sentido, vale a pena observar o que nos explica Hampatê Bâ sobre a crença em sonhos premonitórios:

> Outra coisa que às vezes incomoda os ocidentais nas histórias africanas é a freqüente intervenção de sonhos premonitórios, previsões e outros

> fenômenos do gênero. Mas a vida africana é entremeada deste tipo de acontecimento que, para nós, são parte do dia-a-dia e não nos surpreendem de maneira alguma. Antigamente não era raro ver um homem chegar a pé de uma aldeia distante apenas para trazer a alguém um aviso ou instruções a seu respeito que havia recebido em sonhos. Feito isso, simplesmente retornava, como um carteiro que tivesse vindo entregar uma carta a um destinatário (HAMPATÊ BÂ, 1986, p. 15).

Dentre as várias tradições retomadas por Semedo nesse conto há também a da relação que os vivos estabelecem com os já mortos em África. Em determinado momento do conto, o velho Tís diz o seguinte: [...] alguma desgraça vai cair sobre ti ou sobre a nossa gente, se os nossos defuntos não estiverem atentos (SEMEDO, 2000, p. 35).

Em outros trechos a questão é retomada da seguinte forma:

> Nantói voltou a recusar, dizendo que se sentia protegido pelas almas dos antepassados do djorson dos seus. (SEMEDO, 2000, p. 40)
> [...] Se, no entanto, isso não acontecer...se os defuntos dos antepassados do régulo me vencerem nessa guerra, devo ser apupada nas ruas de Mussurum por vós...todos vós, meus amigos. (SEMEDO, 2000, p. 41).
> Os defuntos daquela tabanca nada podiam fazer senão enviar uma mensagem ao régulo, pois Nantói não era do djorson deles (SEMEDO, 2000, p. 46).

Mesmo após a morte, os constituintes de uma determinada linhagem (*djorson*) continuam a exercer seus papéis hierárquicos dentro delas, se envolvem em lutas e guerras em benefício de sua linhagem. Continuam, portanto, exercendo seu poder e força dentro da linhagem e da comunidade.

A tradição guineense de cobrir o morto com panos de pente também está presente no conto:

> E era uma vergonha e humilhação para qualquer membro de uma família se acontecesse o caso de, na mortadja, isto é, entre as peças de roupa que acompanhava o defunto, não haver bons panos. Por isso, uma das tarefas das mulheres-grandes era coser os panos de pente, para serem religiosamente guardados na mala até o dia da viagem final (SEMEDO, 2000, p. 38).

É também Semedo que nos dá a explicação dos sentidos da expressão "pano de pente":

> A denominação pano de pente advém de uma das peças essenciais usadas na confecção dos panos, assim chamada por ter o aspecto de um pente, entre cujos dentes se fazem trespassar as linhas durante o processo de tecelagem. Ressalte-se que o uso de panos de algodão na costa africana é anterior à chegada dos europeus àquela zona, assim também toda a tradição que os envolve. (SEMEDO, 2102, p. 94)
> [...]pode-se dizer que ele aqui é entendido do mesmo modo como é usado no linguajar guineense: como qualquer tecido que se adapta como veste, que se traz à cintura, ou ainda que possa servir para se enxugar depois do banho. O pano de pente é confeccionado no tear tradicional com o formato de bandas ou tiras que, depois de costuradas com quatro, seis, dez, doze ou quatorze tiras ou bandas, constituem um pano (SEMEDO, 2010, p. 96).

Os panos estão imersos na cultura de vários países africanos. Eles representam muito mais que simples panos de algodão. Cada pano abarca uma simbologia, cada cor perfaz um universo simbólico, um ritual, uma cerimônia. Em vários países os panos são tecidos pelos homens, os oficiais, isto é, homens cujo ofício é tecer, e após retirados do tear, são trabalhados com corte, costura e bordados pelas mulheres. Eles são usados de acordo com o motivo, a cor, o número de bandas, em diferentes ocasiões e eventos. De acordo com Semedo:

> São muitas as serventias dos panos de pente; por exemplo, podem ser usados como coberta: os chamados lanceados ou panos leves, panu di kubri [pano de cobrir] que, como o pano preto, tem relação estrita com as cantigas nas quais o amado é, metaforicamente, cantado como um pano de cobrir. O pano faz parte ainda das oferendas aos irans, isto é, as divindades tradicionais protetoras das famílias e de suas linhagens; é também um dos presentes que constam da cabaça de pedido de mão das moças. No caso das etnias islamizadas, os panos usados nessas ocasiões são os de bandas brancas, sem qualquer desenho ou tintura, dados à mãe da noiva. Já nos animistas e nos grupos chamados cristãos de "praça", levam-se panos de pente como parte do conteúdo da cabaça. Há panos que antigamente eram reservados às recém-casadas, no dia seguinte à noite de núpcias, significando que a moça se casara virgem. Outros panos serviam de presentes dos maridos às esposas, quando essas acabavam de dar à luz, o bambaran di padida [pano da recém-parida, da nova mãe].

> Antigamente havia os denominados panu di tongoma ou panu di katibu [pano de tongoma ou pano de cativo] feito de tecido grosso, usado pelas escravas da casa (SEMEDO, 2010, p. 98).

Portanto, o conto em questão se encena através de tradições, rituais, cerimônias e valores que circunscrevem o universo das tradições orais da Guiné-Bissau, muitas vezes cultuados, com alguma diferença, em outros países africanos, já que muitos costumes e tradições ultrapassam os limites geográficos para alcançarem os territórios étnico-religiosos.

No conto que dá nome ao livro: *Sonéá,* a autora estabelece um contraponto entre a tradição e a modernidade.

A personagem Sonéá, cujo nome significa futuro promissor, mostra-se dividida entre os valores tradicionais e os princípios da vida moderna. Sonéá desde criança apresenta-se diferente das demais crianças da tabanca de seus bisavós. Ela é uma criança curiosa, questionadora e cresce tentando conciliar tradição e modernidade, o que faz com que se situe sempre no universo dos conflitos, sejam eles internos ou externos. Em meio a relatórios de trabalho, conferências, Sonéá vê-se dividida entre as atribulações na vida na *prasa* (cidade) e as recordações da vida no interior que perpassam pelo respeito e adoração por seu velho tio Kilin.

O velho tio simboliza a sabedoria do ancestral enquanto que a *prasa* metaforicamente representa tudo aquilo que o tio repudia: seria uma espécie de ameaça à preservação das tradições ancestrais.

Já no início do conto, Sonéá recebe a notícia da morte do seu tio Kilin e se vê no embate entre deixar de lado os compromissos e obrigações da vida na cidade para seguir para o interior, como mandam as tradições, e participar da cerimônia do funeral do seu tio. O conflito toma a personagem ao longo de todo o conto. Ao mesmo tempo em que, diante dos ensinamentos tradicionais, quer ir ao funeral do tio, ela quer ficar na "*prasa*". São dois comportamentos que, aparentemente contraditórios, perfazem o que ela é.

Sonéá separou-se do marido, o que é motivo de reprovação por parte de sua mãe. Enquanto nenhuma criança sabia ainda ler e escrever, ela já o fazia. Ao passo que na tradição a figura de Deus ou dos deuses se materializava por meio da força da natureza, Sonéá, encontrava Deus também na forma cristã, metaforizada pela figura do padre, a quem fez questão de convidar para a cerimônia do *Kau di tchur* , a casa de pessoa falecida ou de seus familiares onde ocorrem as cerimônias fúnebres. Ao mesmo tempo em que deve respeito à sua

mãe, como hierarquicamente estabelece a tradição, Sonéá não concorda com ela em diversos pontos. Mesmo ao conversar com o velho Kilin, a quem deve respeito de acordo com os princípios da tradição e a quem respeita por reconhecer-lhe o conhecimento e a sabedoria, Sonéá questiona aspectos que perante a tradição seriam pontos pacíficos.

Através da narrativa do *Kau ti chur* alguns ritos tradicionais africanos são retomados e por meio da personagem que dá nome ao conto, eles são encenados de forma a abarcar o moderno e o tradicional. Além de trazer para a cerimônia a figura do padre, Sonéá possibilita o encontro de dois valores culturais distintos: a esteira tradicional em que o defunto é deitado nas cerimônias africanas é posta lado a lado com o caixão, no qual o morto é enterrado, nas culturas ocidentais:

> Conforme o desejo de Sonéá, padre Pascoal da Silveira rezou pela alma do velho Kilin e acompanhou o corpo que foi a enterrar no pequeno cemitério de Nbirindolo. Depois do funeral, os comentários sobre a cerimônia eram tantos que uns até diziam que era muita pompa e mostra kurpu o facto de Sonéá ter mandado fazer um caixão todo forrado, quando o velho podia ter sido levado a enterrar enrolado na esteira tradicional (SEMEDO, 2000, p. 70).

Sonéá, como foi mostrado, é tomada por impulsos de modernidade e de tradição. Ela participa dos rituais tradicionais e compactua com os valores da tradição, mas também sinaliza para uma determinada transgressão. Nas cerimônias fúnebres tradicionais, por exemplo, faz parte do ritual de contar os feitos do morto durante a vida, como forma de homenageá-lo. Semedo constroi estrategicamente uma personagem que homenageia o velho Kilin, relembrando "os seus feitos para com ela", ou seja, Sonéá retoma a sua vida ao lado do tio e os ensinamentos que este lhe transmitiu, no momento em que, no funeral a história particular do morto, passa como um filme, por sua cabeça, à luz de como acontece hoje na modernidade.

O nome Sonéá, como já dito anteriormente, significa futuro promissor. Talvez o futuro promissor que a espere esteja exatamente na possibilidade que a margeia durante todo o conto e que para ela é também uma necessidade: a de promover a conciliação entre o moderno e o tradicional. Todavia, em sua visão o tradicional e o moderno coabitam o mesmo espaço, embora resguardadas peculiaridades que lhes são próprias.

O livro *Djênia - Histórias e passadas que ouvi contar II*, estabelece uma relação de continuidade com o primeiro *Sonéá - histórias e passadas que ouvi contar I*. É constituído também por cinco contos que permeiam o universo da oratura guineense por meio da recontação ou da recriação das "histórias e passadas" deslocadas por Semedo para o âmbito da literatura. Segundo Inocência Mata, responsável pelo prefácio de *Djênia*, "a inovação de Odete Semedo reside no facto de estes contos traduzirem já a elaboração e recriação da palavra oral que a escrita fixa" (SEMEDO, 2000, p. 8).

Por meio dos livros *Sonéá e Djênia*, constituintes dos volumes I e II das histórias e passadas que ouvi contar, Semedo (2000) transpõe para texto escrito o universo da oratura guineense. E para que esse objetivo seja alcançado, a autora utiliza-se de estratégias textuais várias, como por exemplo, o uso dos nomes em crioulo ou em línguas nativas africanas que ressoam significados que ultrapassam o de simplesmente nomear um personagem. Além de corroborarem com o enredo, trazem para o âmbito do texto escrito toda a carga simbólica que o nome abriga no contexto africano tradicional. Semedo explica, em seu artigo *A língua e os nomes na Guiné-Bissau* (2003), que essas diferentes relações estabelecidas com o nome do indivíduo são bem características na Guiné-Bissau. Ao explicar aspectos da escolha do nome entre etnias do seu país salienta:

> Por vezes, há contradições entre os habitantes de uma aldeia, mas embora de cunho doméstico, muitas vezes dão origem a graves conflitos. Quando uma das pessoas envolvidas numa dessas desavenças vier a ter bebê, à criança pode chamar-se Busnassum "deixem-me em paz/parem de falar de mim" ou ainda Midana "não leve em conta/ releve/jogue tudo para o alto", e todos estes três exemplos referem-se à etnia balanta.
> Em circunstâncias diferentes desta última, mas em que, com orgulho, os pais do recém-nascido entendem que a vinda da criança trouxe harmonia em casa e na tabanca, o nome dessa criança pode eventualmente ser Bufétar "amigo/camarada", na etnia manjaco.
> Já na etnia mancanha, quando se espera um futuro melhor tanto para a criança recém-nascida como para toda a aldeia, o nome adoptado pode ser Ulilé "há-de melhorar/há-de ser bom" (SEMEDO, 2003).

Além de retomar aspectos da cultura guineense, as obras em questão ressaltam valores, comportamentos, rituais, crenças, lendas, mitos e todo um cenário que perfaz a oratura guineense. Através de cada história *passada*, por

meio da sua recontação, entremeada pela força criativa de Semedo, a oratura, é de certa forma, atualizada.

Vê-se assim, que, ao resgatar as lendas e os contos da oratura, o processo de criação literária de Odete Semedo dá-se, muitas vezes, como uma "falescrita". Esse processo híbrido entre voz e letra particulariza procedimentos literários que são fortalecidos com recursos da oralidade e das tradições de canto características da Guiné-Bissau.

Cada um dos contos em questão resgata um valor tradicional ou um saber ancestral. Questões como o embate entre a modernidade e a tradição ou o respeito à ancestralidade são postas em pauta pela autora. Na escrita das "passadas", Semedo retoma a tradição da recontação de estórias, as recria, as reinventa, deixando sempre a certeza de que cada história não é contada ao acaso. Cada uma delas atualiza uma cadeia de ensinamentos perpassados pela tradição que a literatura recupera. Assim, ao vasculhar as tradições orais de seu país e retomá-las por meio da escrita, Semedo nos possibilita perceber que as "histórias e passadas", que constituem a oratura guineense, podem ser veiculadas e registradas por meio do texto escrito. Oralidade e escrita não se contradizem, são apenas veículos com características peculiares.

Referências

AUGEL, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau.* Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1998, Col. Kebur.

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do Escombro*: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

APA, Lívia; BARRETOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre. *Poesia Africana de Língua Portuguesa:* Antologia. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos).* Itatiaia, 9. edição, 2 v. (1750-1836; 1836-1880). Belo Horizonte – Rio de Janeiro: 2000.

COUTO, Hildo Honório. *Introdução ao estudo das línguas crioulas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

EMBALÓ, Filomena. *Tiara*. Lisboa: Instituto Camões, 1999.

FERREIRA, Manuel. *50 poetas africanos.* Lisboa: Plátano editora, 1989.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

HAMILTON, Russell. *Literatura Africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1984. v. II - Moçambique, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe.

HAMILTON, Russel. *A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial*. Via Atlântica. São Paulo, n. 3, dez. 1999.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord.). *História Geral da África*. S. Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982. v.1 Metodologia e pré-história da África.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. Prólogo In: HAMPATÉ-BÂ, Amadou. Amkoullel, o menino fula. São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Atenas. 2003.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade & escrita nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha.* Lisboa: Vega, 1991.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Dicções guineenses*: a convivência do criol e do português na escrita poética de Odete Costa Semedo. Disponível em: <http://www.didinho.org/DICCOESGUINEENSESACONVIVENCIADOCRIOEDOPORTUGUESNAESCRITAPOETICADEODETECOSTASEMEDO.htm>. Acesso em: 21 set. 2011.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. *As mandjuandadi – cantigas de mulher na Guiné-Bissau:* da tradição oral à literatura. 2010. 415 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Belo Horizonte, 2010.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. *Sonéá-histórias e passadas que ouvi contar I.* Bissau: INEP, 2000.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. *Sonéá-histórias e passadas que ouvi contar II*. Bissau: INEP, 2000.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. *Entre o ser e o Amar.* Bissau: INEP, 1996.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. *No fundo do canto.* Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. 2003. A língua e os nomes na Guiné-Bissau. Disponível em: http://djambadon.blogspot.com (junho 2010).

SEMEDO, Maria Odete da Costa. Ecos da terra. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura (Org.) *A Mulher em África:* vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007.p. 103-133.

O LAGO DA LUA: REINSCREVENDO O PAPEL FEMININO NA TRADIÇÃO

Michel Augusto Carvalho da Silva [170]
Elio Ferreira de Souza [171]

Aquela mulher que rasga a noite
com seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta
(TAVARES, 2011, p. 79)

Considerações Iniciais

O poema em epígrafe é uma enunciação da temática a ser discutida no presente capítulo. A mulher que "rasga a noite", rompendo os mistérios e o silêncio de sua voz, seu "canto de espera" e soltando os "pássaros que lhe povoam a garganta", o que era silenciado, seus desejos e anseios enquanto mulher angolana.

Inicialmente, pretendemos apresentar o universo social e cultural em que está inserida a escritora Paula Tavares para, em seguida, apresentarmos o livro *O lago da lua*, publicado em 1999, apresentando seus poemas e sua relação com a identidade cultural, memória e tradição oral em Angola.

Paula Tavares nasceu em Lubango, na província de Huíla, localizada ao sul de Angola, no dia 30 de outubro de 1952. Estudou História na Faculdade de Letras de Luanda e de Lisboa. Posteriormente, em 1996, concluiu o Mestrado em Literaturas Africanas. É membro da União dos Escritores Angolanos (UEA),

[170] Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI.

[171] Professor Doutor, da Universidade Estadual do Piauí – UESPI e Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisa Afro – NEPA.

da Associação Angolana do Ambiente (AAA), do Comitê Angolano do Conselho Internacional de Museus (ICOM), do Comitê Angolano do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) e da Comissão Angolana para a UNESCO.

Além de *O lago da lua* publicado em 1999, também é autora de *Ritos de passagem* (1985), *Sangue da buganvília: crônicas* (1998), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Ex-votos* (2003), *A cabeça de Salomé* (2004), *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005, publicado em coautoria com Manuel Jorge Marmelo) e *Manual para amantes desesperados* (2007).

Inocência Mata (2001, p. 114) destaca a emergência de um novo momento da literatura angolana no feminino. Antes, a poesia feminina angolana, especificamente a de Alda Lara, "concentra na mulher as direções do sonho de libertação nos anos 50-60" (2001, p. 111). Entretanto, a partir da década de 1980, poetisas como Ana de Santana, Paula Tavares e Maria Alexandre Dáskalos produzem uma poesia que caracteriza um novo momento na literatura angolana feminina, não mais pautada no sonho de libertação, mas ainda assim direcionada à construção social de Angola, mesmo que indiretamente. O novo momento mencionado por Inocência Mata, segundo Nazareth Fonseca (2015, p. 114) pode ser caracterizado da seguinte maneira:

> [...] passada a urgência das lutas revolucionárias, a mulher poeta desloca-se, dos discursos que a descrevem como esvaziada de si mesma, para assumir, com seus versos, a palavra falada nos rituais da oralidade, o corpo expresso em viva voz, gestos, emoção e sensualidade. Essa consciência das sensações do corpo, tão significativa de culturas que têm uma larga tradição oral, pode possibilitar que a literatura, arte da palavra escrita, faça-se como um ato de recolha e preservação de manifestações que, resgatando o universo feminino, interagem-se com outras expressões, para recompor a multiplicidade em que tais culturas se mostram (FONSECA, 2015, p. 114).

Especificamente a obra de Paula Tavares, *Ritos de passagem* (1985), apresenta uma poesia lírica "no sentido de conter uma experiência individual e uma subjetiva postura mental perante a realidade do mundo" (MATA, 2001, 115). Em *Ritos de passagem*, o erotismo é a linguagem do corpo feminino que descontrói o discurso sobre a mulher, "subvertendo os códigos da feminilidade sempre ligada, na poesia africana, à fecundidade" (MATA, 2001, p. 120).

O novo momento da poesia feminina angolana pós-independência volta-se para os sentidos do eu individual em busca de si, reivindicando primeiramente o controle sobre o próprio corpo, expresso em suas poesias através dos sentidos e movimentos do corpo, como "a presença das cores, nos sabores, nos odores, no êxtase da dança, no acto sexual e na loucura dos sentidos até o clímax orgástico (MATA, 2001, p. 121).

Partindo desse ponto, é interessante para nossa análise estudar a relação da obra *O lago da lua* com os poemas femininos das poetisas angolanas do momento pós-independência. O sujeito feminino expressa sua subjetividade na relação com a sociedade de pertencimento, em lugares de trânsitos da tradição e da modernidade pós-colonial ou narrativas de descolonização, caso específico das nações africanas que conquistaram a autonomia política pós-guerra de independência. Sob esses aspectos, *O lago da lua* assemelha-se e difere do momento literário da década de 1980 apontado por Mata (2001, p. 114). Momento que inclui a publicação de *Ritos de passagem*, primeira obra publicada por Paula Tavares em 1985.

Em *O lago da lua*, encontramos a presença do eu-lírico, que se pauta na construção de identidades femininas e na recusa da condição de subalternidade da mulher no seu país de origem, antes submetido ao sistema da política colonial portuguesa. Nesse contexto a poesia de Paula Tavares denuncia o colonialismo e os problemas vivenciados pela mulher angolana, ao mesmo tempo que alimenta o sentimento de esperança por dias melhores. Assim, as tradições e a ancestralidade do povo angolano são revisitadas a partir de um eu-lírico feminino que apresenta seu universo em geral, como o trabalho doméstico exercido pelas mulheres angolanas, a maternidade, os rituais, etc.

A leitura dos poemas no presente capítulo está organizada de forma a apresentar a experiência feminina na sociedade angolana, desde o trabalho doméstico aos rituais de iniciação e maternidade. Dessa forma, a partir da análise de poemas em que o eu-lírico seja necessariamente feminino, estaremos estudando como a poesia de Paula Tavares dá expressão às subjetividades femininas e como essa expressão ressignifica a função social da mulher angolana.

A Poetização dos Ritos de Passagem e da Vida Amorosa da Mulher Angolana

A poesia de Paula Tavares é uma espécie de representação ou celebração do imaginário cultural de Angola, especificamente da região sul do país, lugar de suas vivências e, portanto, guardando traços culturais comuns da região, marcada pela forte ligação com a agricultura, presente nos poemas através de imagens como "a chuva e a própria colheita, relevantes na vida econômica e cosmológica de Angola" (PEREIRA, 2010, p. 134). Nas palavras de Carmem Lúcia Tindó Secco (2014, p. 19), o trabalho poético de Paula Tavares afeta diretamente o leitor, pois:

> Paula Tavares entende os afetos em íntima conexão com a poesia, a história e a sociedade. Para ela, as ruínas do tempo de guerra são ressemantizados por meio do trabalho poético da linguagem, cujas imagens, carregadas de forte erotismo, afetam, profundamente, os leitores de seus poemas, levando-os a reflexões sociais, existenciais e estéticas (SECCO, 2014, p. 19).

O caráter existencial e social da poesia de Paula Tavares, bem como as formas de confrontar a tradição com a modernidade são resultado de um trabalho com a linguagem que envolve tanto a língua e modos de existir (modernidade) herdados da colonização portuguesa com os conhecimentos e formas de existir e representar o mundo da tradição e memória ancestral angolana. Assim, entender como a subjetividade da mulher angolana é representada nos poemas, além de como o universo angolano é apresentando através do olhar feminino serão o enfoque do presente capítulo.

No lago branco da lua
lavei meu primeiro sangue
Ao lago branco da lua
voltaria cada mês
para lavar
meu sangue eterno
a cada lua

No lago branco da lua
misturei meu sangue e barro branco
e fiz a caneca
onde bebo
a água amarga da minha sede sem fim

o mel dos dias claros.
Neste lago deposito
minha reserva de sonhos
para tomar
(TAVARES, 2011, p. 73).

No poema acima, a autora descreve o ritual de passagem no qual a mulher angolana deve passar para representar o início de sua vida amorosa. A forma como o poema é escrito representa a circularidade do tempo, o tempo mítico, ao repetir o primeiro verso na primeira e na segunda estrofes "No lago branco da lua" e o fato do eu-lírico feminino retornar a cada mês ao lago para "lavar o sangue eterno".

O retorno mensal do eu-lírico para lavar o "sangue eterno" além de representar a circularidade do tempo mítico, também representa o ciclo menstrual da mulher, que volta a cada mês para lavar-se no lago, em uma performance ritualística do corpo. Há uma dicotomia entre a cor do sangue e a cor branca do lago, podendo o branco representar a neutralidade sentimental e enquanto ser do eu-lírico que, ao lavar seu sangue no lago da lua, inicia uma nova vida, agora sendo reconhecida como mulher para a sociedade a qual pertence.

Além do elaborado trabalho com a ancestralidade angolana ao descrever um dos ritos de passagem que a mulher deve passar por pertencer ao grupo e anunciar o início de sua vida amorosa e como mulher adulta, também revelando esteticamente a circularidade do tempo mítico, o poema apresenta uma carga existencial forte, mais especificamente na segunda estrofe, em que o eu-lírico mistura seu sangue com o barro branco com que faz a caneca, representando o trabalho com argila que é exercido pelas mulheres de sua comunidade.

Ao misturar o sangue com o barro branco o eu-lírico associa a terra com o corpo feminino, em que o sangue é ressemantizado e passa a representar o sangue angolano derramado durante as guerras pela independência e também as guerras civis que resultaram da discórdia política dos grupos dissidentes após a emancipação de Angola.

> Muitos poemas, da fase pré-independência dos países africanos de língua portuguesa, ao buscarem, no corpo feminino, a motivação para se fortalecer o ideal de nação, reelaboram um espaço de congraçamento, de

> união entre os que se protegem com o amor da grande mãe ancestral (FONSECA, 2015, p. 102).

Ainda segundo Fonseca (2015, p. 103) essa tendência surge como uma forma de fortalecer o vínculo coletivo entre os indivíduos africanos, que mesmo morando longe, veem no imaginário da terra um lugar comum, uma identidade pertencente, mesmo que não seja possível a ela retornar, mas que os lembram de suas origens.

Ao assumir as expressões do universo oral e ressignificá-los na língua escrita em língua portuguesa, o discurso poético cria imagens poéticas e metáforas a partir de um eu-lírico feminino que parte dos sentidos de seu corpo para produzir uma escrita descolonizadora, ao representar as diversas identidades das mulheres de Lubango e também da África, seus sentidos, sentimentos e questionamentos existenciais e sociais. O poema parte do corpo e da individualidade feminina para representar a diversidade das vozes femininas na África.

> Em textos literários mais recentes, que se voltam para a intensificação do trabalho com a linguagem, esforçando-se para que a escrita assuma as expressões do universo oral, o corpo feminino é, ainda, entrevisto no cumprimento das tradições que acompanham as tarefas costumeiras da mulher que pila, semeia e cultiva as machambas, colhe o alimento e cuida dos filhos. Mas nesses textos, o corpo é também um texto pulsante e se exprime em muitas linguagens (FONSECA, 2015, p. 104).

A afirmação de Fonseca (2015, p. 104) se adequa à análise do poema ao interpretarmos as expressões do corpo feminino, que mesmo cumprindo um rito de passagem da tradição e as tarefas destinadas as mulheres (o trabalho com a argila), ainda assim o corpo feminino apresenta linguagens, através dos sentidos, que representam os desejos do eu-lírico. Assim, os versos "onde bebo / a água amarga da minha sede sem fim / o mel dos dias claros", funcionam como uma poética de sabores opostos (amargo / mel) em alegoria à vida do eu-lírico feminino, onde a "sede sem fim" representa os desejos e sonhos.

EX-VOTO

No meu altar de pedra
arde um fogo antigo

estão dispostas por ordem
as oferendas

neste altar sagrado
o que disponho
não é vinho nem pão
nem flores raras do deserto
neste altar o que está exposto
é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras
que aqui vês
vale como oferenda
meu corpo de tacula
meu melhor penteado de missangas
(TAVARES, 2011, P. 74).

Em EX-VOTO, presenciamos a descrição de um ritual de oferenda comum nos atos ritualísticos dos povos Banto (MOTA, 2014, p. 39). O eu-lírico designa para si o atar "No meu altar de pedra". O fogo antigo que arde pode ser lido como o ardor do desejo feminino silenciado pela tradição, mas que no poema é mencionado. Há um sujeito feminino no poema que está oferecendo o corpo em busca da satisfação de seus desejos.

O sujeito feminino do poema, ao usar o pronome pessoal "meu" tanto para se referir ao altar, quanto ao próprio corpo que está em oferta apresenta sua subjetividade enquanto mulher em uma sociedade patriarcal, que utiliza um dos atos ritualísticos da tradição para demonstrar sua sexualidade de maneira erótica, colocando o próprio corpo em oferta para satisfazer seus desejos e não o seu corpo para satisfazer um desejo masculino.

Os adornos em seu corpo, como a tinta vermelha da tacula[172] no corpo e as missangas[173] no cabelo representam a beleza do corpo feminino de maneira erótica, que está enfeitado para a oferenda. No poema, podemos constatar a tradição sendo ressignificada para que o sujeito lírico do poema demonstre sua sexualidade e desejo de maneira erótica, ritualizando a sensualidade do corpo feminino em gestos de oferenda, que se dá por

[172] Árvore africana cuja madeira tem veios de um brilhante carmesim e se usa em tinturaria.

[173] Objetos decorativos feitos com materiais naturais.

completo como em "oferendas" aos deuses, evocando sentimentos, desejos e prazeres.

> Tradições e modernidade tecem alianças e se colocam como instrumentos ou ferramentas para melhor serem compreendidas as estórias/histórias de Angola e sua inserção ou não no mundo contemporâneo (SECCO, 2011, p. 277).

Assim, a utilização de um ato ritualístico da tradição angolana no poema, escrito em língua portuguesa, reapresenta a tradição angolana na contemporaneidade, ao tempo em que emancipa a mulher, ao evidenciar sua voz, desejos e subjetividades de maneira erótica, apresentando seu corpo como oferenda em prol da satisfação de seus desejos.

> Esses textos constituem um mergulho em costumes, lendas e outras características marcadamente africanas. Cabe destacar, no entanto, que uma das linhas de força da escrita dessas autoras é a evocação da tradição – seja dos ritos e crenças, seja das maneiras de contar - como força propulsora para uma construção do discurso que une tradição e modernidade nas literaturas africanas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe (OLIVEIRA, 2014, p. 93).

Isso pode ser percebido no poema, quanto ao rito da tradição dos povos angolanos é evocado e ressemantizado no poema para construir um discurso em que a voz feminina demonstra sua sexualidade e desejos através do ato de utilizar um ritual de oferenda para ofertar seu corpo, em busca da satisfação de seus prazeres e desejos.

Segundo Mata, apesar das escritoras angolanas utilizarem como objeto de sua poesia o próprio "eu", movimento em que "a alma da mulher, com seus juízos subjectivos, toma consciência de si mesma" (2001, p. 122) e depositarem na escrita poética seus desejos e sentimentos, como tradução da "subjetividade singular" da mulher africana:

> Mas é uma subjetividade singular, que também assimila o objecto exterior (a guerra, a intolerância, a precaridade circundante) – afastando-se, desse modo, da proposição clássica do lirismo, segundo a qual, o que interessa antes de tudo é a expressão da subjectividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não um objecto exterior, por muito próximo que seja (MATA, 2001, p. 122).

No poema, podemos perceber que o sujeito poético parte do exterior, ao utilizar um ato ritualístico de oferenda para expressar de maneira erótica sua sexualidade e seus desejos silenciados enquanto mulher pertencente a uma sociedade patriarcal. A poetisa utiliza o exterior como pano de fundo para emancipar os desejos femininos, expressando-se através do corpo adornado, como oferenda, em busca da satisfação do próprio desejo.

> Os textos cheios de erotismo de Paula Tavares buscam um outro lugar para o feminino, representando uma outra forma possível de encenação para um grito que, como ela mesma admite, ficou por tanto tempo calado na garganta das mulheres. Tal resgate se representa não de uma forma escancarada, mas por jogos de escamoteamentos, piscadelas cúmplices e, o mais das vezes, como pura cintilação, como a da faca, a cortar a noite (PADILHA, 2002, p. 217).

No poema, é possível perceber a forma como os "jogos de escamoteamentos" citados por Laura Padilha (2002, p. 217) acontece na própria construção do poema, em que o corpo feminino é citado no final da segunda estrofe e apresentado em detalhes, com seus adornos, na última estrofe. Na primeira estrofe é apresentado ao leitor um altar de pedra onde arde um fogo antigo, sendo o fogo antigo a representação de um desejo feminino antigo que, no entanto, era silenciado. Na segunda estrofe o altar é apresentado como um "altar sagrado", o que recupera o ato ritualístico de se fazer oferendas, mas o sujeito poético nega que está sendo ofertado vinho, o pão, ou alguma flor rara do deserto para, em seguida, apresentar a oferenda: o corpo feminino, tatuado com tinta de tacula e com seu melhor penteado de missangas.

Está escuro
moram os fumos no eumbo
estou sentada
contando pelos dedos
a memória dos dias

[crescer com a massambala/
saltar o cercado enquanto núbil
ser circuncidada apenas pelo amor
morrer às tuas mãos]

ser a outra

o vaso de forma estranha
aberto
fresco
preparado
.....
em torno da boca

gravada
a escarificação das lágrimas
(TAVARES, 2011, p. 86)

O poema se inicia com uma narrativa de memória, que sob a cumplicidade da noite escura, parece lembrar e reviver um amor que lhe envolve em um mundo de sensações prazerosas. Amor esse que recusa a violação e violência da circuncisão imposta contra a mulher. Maurício Abreu (2001, p. 21) afirma que a paisagem "materializa a singularidade do passado". Tal singularidade geralmente é encontrada preservada em "instituições da memória", mas também se encontra vivo na cultura e cotidiano dos lugares e, na leitura do poema, aponta para uma procura ou mesmo afirmação de uma diferença.

Sob a cumplicidade do silêncio, o eu-lírico transforma as sensações e sentidos revelados pelo imaginário feminino em uma experiência coletiva, pois "o lugar é um *lócus* do coletivo" (ABREU, 2001, p. 24), uma vez que o lugar é um espaço que diferentes indivíduos podem dividir uma mesma experiência ali vivida, ou o sentimento de que tal lugar guarda a memória de um acontecimento importante. Assim, "a memória de um lugar é uma memória coletiva" (ABREU, 2001, p. 24).

Em seguida, o eu lírico feminino conta que está sentada, "contando nos dedos a memória dos dias". Torna-se relevante chamar à atenção o fato pelo qual a segunda estrofe se encontra entre colchetes, funcionando como uma forma de detalhamento das "memórias dos dias" a que o poema se refere. As memórias a que o eu-lírico feminino se refere estão ligadas a terra e se referem às mulheres angolanas, uma vez que crescem junto com a massambala[174]. O verso "crescer com a massambala" constrói uma relação entre a mulher angolana e a cultura da massambala, importante para a economia da região sul de Angola. Tal relação apresenta a mulher angolana como um produto a ser cultivado quando pronto ao matrimônio, mas que tem sua subjetividade

[174] Um cereal conhecido por mapira em Moçambique e como milho-zaburro no Brasil.

negada ao não poder casar, "ser circuncidada apenas pelo amor", mas por casamentos impostos pelo grupo. O poema, segundo a afirmação de Assunção Silva (2016, p. 209):

> [...] expõe outra fase do condicionamento feminino, a saber, a subjetividade rasurada por uma situação que não foi resultado de um desejo amoroso, mas do estatuto de trocas impostas pelo grupo. De certo modo, o poema vai além e imprime metaforicamente a imagem do vaso como a da própria mulher em estado de resignação com a dor da imposição (SILVA, 2016, p. 209).

Portanto, "saltar o cercado enquanto núbil" representa quebrar as barreiras impostas pelo sistema patriarcal e casar, caso a razão do casamento seja o amor e não resultado do sistema de trocas do grupo.

[...]
ser a outra
o vaso de forma estranha
aberto
fresco
preparado
.....
em torno da boca

gravada
a escarificação das lágrimas

Os versos acima metaforizam os sentimentos da mulher por ser obrigada a casar apenas como fruto de trocas comerciais do grupo. Também apontam para o sistema poligâmico, em que ela será "a outra", um "vaso de forma estranha", por servir de "adereço" em um casamento contra sua vontade e que a transforma em objeto ao silenciar seus desejos e subjetividades. O verso pontilhado representa a rasura da subjetividade da mulher a que se refere Assunção Silva (2016, p. 209). O indizível, o sentimento inefável e também o silenciamento da sua voz de mulher, que ainda assim, deixa "a escarificação das lágrimas" gravada em torno da boca.

O poema apresenta a condição da mulher angolana em alguns grupos daquela nação. Em tais grupos, a mulher é tratada como produto utilizada em trocas e se tornando esposa em um casamento que lhe é imposto. No poema, a mulher apresenta liricamente seu descontentamento com a forma em que é

utilizada em um jogo de interesses e trocas, que nega sua subjetividade e a impõe um casamento sem que haja o sentimento de amor que o eu da enunciação do poema afirma ser a condição para que seja circuncidada.

Considerações Finais

Na poética de Paula Tavares a ressignificação da tradição oral através da representação dos ritos de passagem da mulher, provérbios, mitos e narrativas vão além do ato de preservar a identidade cultural angolana. Na sua poesia, a tradição oral não está dissociada do engajamento social que representam. Os versos criam um entre-lugar no qual a tradição é fonte de conhecimento, questionamento do tempo presente e construtivo, ao propor novas identidades e novas conjecturas sociais.

Além da incorporação da herança da tradição oral dos povos angolanos em sua escrita poética, Paula Tavares também cria um universo simbólico em que o sujeito feminino se emancipa do poder da sociedade patriarcal em que está inserida e, em um movimento que parte do externo para expressar o interno, ou seja, expressa sua sexualidade através das imagens metaforizadas do corpo feminino e rompe o "silêncio milenar" a que as mulheres estavam submissas. Os sujeitos femininos nos poemas de Paula Tavares são sujeitos descontentes com a condição a que as mulheres de Angola estão submissas, questionando e revisando o lugar da mulher na sociedade angolana a partir da denúncia e questionamento das tradições e práticas sociais que objetificam a mulher. Assim, a subjetividade do universo feminino expressa sua sexualidade e sentimentos. Mesmo o trabalho doméstico por elas exercido se mostra como mecanismo de ruptura com o silêncio e a submissão a que se encontravam expostas.

Paula Tavares faz parte do momento pós-independência em que a poesia de angolana de expressão feminina volta seus sentidos para o individual em busca de si, reivindicando em primeiro lugar o controle sobre o próprio corpo, através dos sentidos e movimentos representados em seus poemas. Esses movimentos de voltar-se ao individual dão aos poemas de Paula Tavares um caráter existencial e social quando se constata os conflitos do sujeito e tradição, apresentando novos modos de pensar, existir e desconfigurar hegemonias, que reduziam a mulher a lugares inferiorizados pela sociedade angolana.

A poética de *O lago da lua* enuncia o equilíbrio entre o ser, a sociedade, a natureza e a ancestralidade, relacionando-os de forma a construir novos sentidos e razões de existir para o ser africano, especificamente para o ser feminino que busca reinventar a tradição e a expressão de si e do seu próprio corpo, através de metáforas que unem o corpo feminino à natureza e revisitam as memórias da colonização e das guerras civis como forma de evitar o esquecimento e afirmar a sua diferença identitária, seus conhecimentos de mundo e formas de expressão artísticas herdadas do universo da tradição oral.

Referências

ABREU, Maurício. Sobre a memória da cidade. In: *A produção do espaço urbano:* agentes e processos, escalas e desafios. Carlos, Ana Fani Alessandri; SOUSA, Marcelo Lopes, at all. (Orgs.). São Paulo: Contexto, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Projetos literários em escrita feminina. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de Língua Portuguesa:* mobilidades e trânsitos diaspóricos. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Projetos literários em escrita feminina. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de Língua Portuguesa:* mobilidades e trânsitos diaspóricos. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

MATA, Inocência. Literatura angolana no feminino: as novas direcções do sonho. In: *Literatura angolana:* silêncios e falas de uma voz inquieta. Luanda: Kilombelombe, 2001.

MOTA, Pamela Maria do Rosário. *Entre "as veias finas" da escrita:* metáforas do sangue na poética de Paula Tavares. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

OLIVEIRA, Jurema. *Vozes femininas nas literaturas africanas de língua portuguesa.* CONTEXTO: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras. Dossiê Narrativa Contemporânea nos países africanos de Língua Portuguesa. Vitória, n. 26, 2. Sem. 2014. Disponível em: http://periodicos.ufes.br/contexto. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.

PADILHA, Laura. Paula Tavares e a semeadura da palavra. In: PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções:* ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. Atentar para os afetos. In: SECCO, Carmem Lúcia Tindó. *Afeto & Poesia:* ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. As veias pulsantes da terra e da poesia. In: TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos*: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SILVA, Assunção de Maria Sousa e. *Nações entrecruzadas:* tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos Poesia reunida.* Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ESPAÇOS MNEMÔNICOS DE VIDAS REVISITADAS: FICÇÃO, REALIDADE E IRONIA

Roberta Maria Ferreira Alves [175]

As visitas do Dr. Valdez[176], do moçambicano João Paulo Borges Coelho (2004), é nosso ponto de partida para as análises que estabeleceremos nesta apresentação.

A temática desse romance dialoga com momentos históricos de Moçambique. Especificamente neste romance, há uma delicada e tensa relação entre duas velhas senhoras, antigas proprietárias de fazendas e coqueirais na ilha Ibo, e um empregado. Esta convivência é delineada por acontecimentos que se associam ao período imediatamente anterior à Independência daquele país (anos 1970), desde a história de conquista do território moçambicano e exploração desumana da população local, às minudências das dezenas de vidas dos moradores de um pequeno apartamento em Beira, logo após a Independência (1975; 1976). A casa de Beira e as tensas relações que ela abriga podem ser vistas como um microcosmo onde se encenam as mudanças trazidas pelas tentativas de construção de uma nova nação.

Em **AVDV**, a personagem Vicente cria um Dr. Valdez, a partir de detalhes observados na figura e no comportamento do médico glutão que conhecera de relance nas ruas do Ibo. A memória, ora delineadamente individual e própria, ora coletiva e baseada em histórias ouvidas, ajuda a criar uma fantasia, a do Dr. Valdez, na qual se misturam lembranças que a personagem tem do verdadeiro médico com as que o criado guarda de outros patrões, de "todos os brancos" com que conviveu desde criança, obediente aos limites impostos a ele enquanto subalterno:

---

[175] Professora Doutora Adjunta ICT /BC&T - UFVJM

[176] O romance de João Paulo Borges Coelho será designado pela seguinte abreviatura AVDV.

> [...], compenetrado em seu papel de doutor. Levou horas a transformar-se naquele fantasma do passado [...] Horas que foi construindo um doutor que era o velho doutor que ele via passar quando criança, [...] E era também uma figura alimentada pelas imagens todas juntas de todos os brancos que Vicente foi vendo passar ao longo da vida (COELHO, 2004, p. 47-48).

O trecho confirma a tese defendida por Maurice Halbwachs (2004), para quem a memória individual constrói-se a partir de dados da memória coletiva. As lembranças são estabelecidas como frutos de um pertencimento, ou seja, conceitos, ponderações, emoções próprias ou vindas de um grupo. Percebemos que o Dr. Valdez de Vicente é metaforicamente uma colcha de "lembranças", de coisas que o empregado viu, viveu e recebeu atavicamente e os anos de subserviência de servos, como ele, aos patrões.

A disposição de Maurice Halbwachs acerca da memória individual refere-se à existência de uma "intuição sensível": "Haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social - admitiremos que se chame intuição sensível" (HALBWACHS, 2004, p. 41).

Tais percepções garantem, de certa forma, a coesão do grupo, esta unidade coletiva concebida pelo pensador como o espaço de conflitos e influências entre uns e outros (HALBWACHS, 2004). A memória individual, construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo, refere-se, portanto, a "um ponto de vista sobre a memória coletiva", olhar este que deve ser analisado, sempre considerando-se o lugar do sujeito no interior do grupo e as relações mantidas com outros meios (HALBWACHS, 2004).

As pequenas histórias individuais, na mão de João Paulo Borges Coelho desvela uma cortina de ficções, não objetivando a apagá-las, mas, sim, ampliá-las, fazem com que os encontros expandam os pequenos pedaços da colcha de lembranças que deixam de ser pontos isolados que delimitaram uma época, para contar a história de uma vida inteira, a do Dr. Valdez.

Assim, é possível afirmar que a ficção não é uma inverdade, uma falsificação, mas, uma potencialização do mundo conhecido como real. É através dela, que os autores analisados inventam novos modos de dizer as coisas da realidade que viveram. Por serem mais sensíveis, a percepção de dados da realidade metamorfoseiam uma problemática que não deixa de ser

histórico-social, para transformá-la em trabalho urdido ficcionalmente e, por isso, eficaz. Esse escritor, através de "atos de fingir", corajosamente, enfrentam moinhos de vento de um real imaginado ou vivido. As relações de aproximação e distanciamento em torno do ficcional e do real e o processo de ficcionalização do real, através de "atos de fingir", como afirmamos anteriormente, são largamente analisados por Wolfang Iser no texto "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional" (1983).

Para o teórico alemão, o simples fato de estabelecermos a oposição entre real e ficcional não é satisfatório para que consigamos explicitar a natureza de um texto ficcional em comparação a outro que, em princípio, seria isento de ficções e, portanto, relacionado à realidade. De acordo com as próprias palavras do pensador:

> Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com freqüência elementos, dados e suposições. Aparece, assim, nesta relação, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice. Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (ISER, 1983, p. 384).

Assim sendo, surge a necessidade de uma substituição da relação opositiva estabelecida entre real e ficcional:

> [...] da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional (ISER, 1983, p. 385).

Na passagem do romance de João Paulo Borges Coelho (2004), à qual vimos reiteradamente nos referindo, deparamo-nos com as reflexões do criado Vicente, diante de um aumento inesperado em seu salário. Ao longo do romance, somos conduzidos a perceber o quanto a questão da confiança/desconfiança se estabelece durante anos, na relação entre patrões e empregados, colonos e colonizadores em Moçambique. A percepção de Sá

Caetana e a de Vicente permitem-nos intuir a realidade que é questionada pelo autor em seu romance. A maneira com que posiciona suas personagens, tanto a patroa que desesperadamente quer se manter como tal, quanto o empregado que induz o leitor a entender que a realidade construída na relação Sá Caetana/Vicente, embora não se constitua como uma realidade social, está diretamente vinculada a uma experiência e, por isso, transborda de sentimentos e emoções.

A reflexão de Iser sobre a ficcionalização de dados da realidade pode esclarecer aspectos que transparecem na cena do romance de Coelho que estamos analisando:

> Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (ISER, 1983, p. 385-6).

O escritor moçambicano afirma, em entrevistas, que muito de seu romance retoma uma realidade experiência da por ele, mas que, como ficcionista, transformou-a em signo. De certa forma, o escritor confirma o que Iser denomina "ato de fingir" que, no romance, adquire uma marca própria, provocando a repetição do texto da realidade vivida pelo escritor, transformando-a em signo, e permitindo que o imaginário seja efeito do referido signo.

O texto de João Paulo Borges Coelho dialoga, portanto, com a realidade, com os dados – ditos reais – representados pela arte da palavra. No romance, através da seleção (um dos atos de fingir apontados por Iser), o escritor colocou muitos dados identificáveis na realidade de sua família e de seu país, mas, que em seu romance aparecem sob o signo "do fingimento". O mundo representado no espaço da literatura é, portanto, o "mundo posto

entre parênteses", para que se compreenda "que o mundo representado não é o mundo vivido, mas que deve ser entendido apenas como se o fosse" (ISER, 1983, p. 400).

No mundo criado no espaço da literatura, o escritor assume o pacto do ficcional, do "como se fosse", que retoma o mundo do "faz de conta" das histórias infantis. No entanto, a fantasia, no texto ficcional, adota uma atitude diferenciada: ela atua "como se fosse" o real. Tudo está diretamente relacionado ao pacto estabelecido entre o narrador, representante no papel do autor e do leitor, representante metonímico do mundo extradiegético.

Na verdade, o pacto funciona como um convite: Vamos fingir juntos? Neste momento, o narrador do romance, diferentemente do de um conto de fadas, estabelece que o mundo que nos apresenta está colocado entre parênteses, e, por isso, esclarece que as normas e os critérios que vigoram no mundo representado estão momentaneamente suspensos. Por este motivo, a "realidade representada no texto não deve ser tomada como tal; ela é referência de algo que ela não é, mesmo que este algo se torne representável por ela" (ISER, 1983, p.401).

Ao transformar a realidade em signo, as transgressões aos limites "irrealizam a realidade". Cremos ser essa a estratégia utilizada no Dr. Valdez criado por Vicente, uma irrealização da realidade. O médico que visita as velhas senhoras no pequeno apartamento na Beira é um trabalho de autoria. Como já dito, é uma criação erigida com resquícios do "velho doutor" que Vicente via passar nas ruas, no seu tempo de criança. O Dr. Valdez do Vicente é uma fantasia montada com pedaços de memórias sobre o médico guloso e outros construídos pelas imagens da memória todas juntas de todos os brancos com os quais conviveu.

A personagem em Dr. Valdez emerge do texto que foi criada como figura insólita, ironicamente transgredindo espaços, tempos e hierarquias sociais. Com ela o "ato de fingir", como pensado por Iser, autoriza o entalhamento de realidades vividas no texto ficcional, e atribue uma configuração ao imaginário, pelo qual o que se repete da realidade experienciada ganha contornos sígnicos travestidos.

A ironia em AVDV está vinculada às avaliações de aspectos sociais, culturais e históricos. A sociedade moçambicana encenada no romance funciona, assim, como instrumento essencial para que o recurso estilístico seja percebido pelo leitor.

Linda Hutcheon utiliza como epígrafe do capítulo VII de seu livro *Teoria e Política da Ironia* (2000) uma citação retirada do artigo de Brenda Austin-Smith que, cremos, possa ser uma das inúmeras chaves de leitura, para percebermos de forma contundente como é desenhada a ironia nas obras de Amado e Coelho. A estudiosa citada afirma que a ironia pode ser considerada uma necessidade e uma "retórica da época"[177] (AUSTIN-SMITH, apud HUTCHEON, 2000, p. 249). Cremos que essa necessidade se origine de uma espécie de celeuma eterna entre o falar e o calar. Ainda que nos deparemos inúmeras vezes com situações que provocam a necessidade de posicionamento, e, consequentemente da fala, da expressão, instantaneamente encontramos impedimentos que nos mantêm mudos e sem expressão adequada. A autopreservação nos torna indignados, mas sem voz. Deixamos de ser heróis e de nos colocarmos na primeira linha de ataque para enfrentarmos os "inimigos". Em muitas situações, optamos pelo uso da ironia, como se atacássemos pelos flancos, pegando o "inimigo" de surpresa e mantendo-nos mais resguardados. É uma estratégia para não silenciarmos de todo a nossa voz. O recurso da ironia opera, assim, como uma substituição. A certeza é substituída pela incerteza e, através delas, expressamo-nos e nos resguardamos. A ironia permite que nos esquivemos e nunca tenhamos de "admitir que realmente quisemos dizer o que dissemos" (AUSTIN-SMITH, apud HUTCHEON, 2000, p. 249), ou até mesmo que dissemos o que todos creem que foi dito.

Em AVDV, a ironia, como vimos demonstrando, pode ser vislumbrada em diversos momentos distintos, embora não possamos deixar de explicitar que as duas obras como um todo, de forma mais ou menos contundente, permitem que se perceba a ironia no nível dos enunciados ainda que possa ser suplantada, por vezes, pela força irônica do não dito. As duas narrativas criticam a hipocrisia da sociedade que incita e permite o uso de dissimulações e que, através da transgressão de valores, acaba, na verdade, mantendo vivos seus padrões e comportamentos.

Em AVDV, a personagem Cosme Paulino, fiel servo das senhoras, torna-se, após a partida da ilha de Ibo para a cidade da Beira, guardião, por procuração, da Casa Grande, da Casa Pequena e do coqueiral do Mucojo. Ironicamente, este título pomposo em nada alterará sua vida. Cosme Paulino sempre fora devotado aos seus patrões e essa lealdade o transformara em

[177]A época referida por Brenda Austin-Smith é final do século XX. O artigo mencionado foi publicado na revista *Canadian Dimension* no ano de 1990.

"cão fiel" e, mesmo diante do abandono da terra dos antigos donos e da qual tomava conta, sentia-se responsável por algo que não era seu:

> Censurou-lhe a família o excesso de fidelidade. "Que ganhas, tu Cosme" O teu patrão já morreu, à mama já a matou a distância ou de qualquer maneira vai morrer, de tão velha que está. No coqueiral cresce o capim, já não há quem apanhe o coco, e mesmo que o apanhassem de nada serviria. Nada voltará ao que era. Foram-se os patrões e o Mucojo foi com eles. Ficou apenas este lugar sem nome que é nossa terra. Que ganhas tu, velho casmurro? " (COELHO, 2004, p. 95-96).

A personagem não respondia à pergunta "Que ganhas tu, Cosme", nem a retrucava. No fundo, sabia que não teria como negar que a razão não estava com ele mas, sim, com os que avaliavam a não serventia de sua fidelidade. Apesar disso, a submissão nos longos anos à sombra dos patrões desenhara o homem que ali estava. Aprendera a ser assim e passaria o aprendizado sob a forma de ensinamento aos seus filhos:

> Cosme Paulino nada respondia para não ter que lhes dar razão. Aprendera com o seu pai a ser assim, e aquele com o avô marinheiro, criado de traficante. O mesmo ensinara a Vicente para que este ensinasse aos filhos que viesse a ter. Como podia adivinhar que o mundo desabaria um dia? (COELHO, 2004, p. 96).

O velho criado não fora cunhado para quebrar a tradição da subserviência, mas para mantê-la. Aprendera a conservar-se em seu lugar através de exemplos e percebia que tal aprendizado, mesmo através de exemplos por vezes cruéis, deveria ser repassado aos filhos. Ironicamente, o mundo para o qual fora criado e instruído desabara e, como sabia apenas agir de acordo com aquilo que aprendera, seguia sua vida, sem perceber a inutilidade de sua obediência servil. Isso fica bem acentuado em passagens que reiteram as mudanças político-sociais que obrigaram as antigas habitantes da Casa Grande e da Casa Pequena a abandonarem tais locais:

> Sem trabalhadores que o ajudassem Cosme Paulino afadigava-se, procurando cuidar da Casa Grande na ilha assim como da Casa Pequena e do coqueiral no Mucojo. Subvertiam-se as velhas hierarquias e o velho Cosme ia-se transformando em quase njungo, quase branco, quase patrão (COELHO, 2004, p. 95).

Em outro momento, as mudanças provocadas pelas guerras que expulsaram os colonos indicam a permanência da autoridade e da subserviência inculcadas na personagem Cosme Paulino: "Haviam-se ido os colonos com os seus motores e as suas cerimónias, as suas ordens e a sua agitação. Ficara apenas o ishima, o respeito por esses ausentes. E por causa dessa inércia o povo relutava em tomar posse do que era seu" (COELHO, 2004, p. 97).

Passagens emblemáticas do romance permitem ver a dimensão desse comportamento subserviente e resignado da personagem. E, nas duas passagens anteriores, articuladas por estratégias discursivas de grande efeito, é possível inferir que o uso da ironia extrapola a cena literária, estendendo-se ao cenário histórico e social. Em dado momento da trama, é narrada uma invasão da Casa Pequena e cercanias por um grupo de combatentes que se intitulavam heróis do povo, uma vez que ali estavam "para os libertar do mundo velho, para juntos construírem um mundo novo e sem colonos" (COELHO, 2004, p.96). Tal grupo reivindicava as propriedades dos colonos em nome da nação moçambicana. O discurso e as atitudes dos "libertadores do povo" vislumbravam a realização de sonhos recônditos:

> Dando o exemplo, pontapearam a porta da Casa Pequena escancarando-a, e entraram. O povo seguiu atrás, respeitoso ainda mais cheio de curiosidade, querendo ver como era por dentro aquilo que há muito conhecia por fora. Cosme Paulino querendo e não querendo ir (COELHO, 2004, p. 97).

A cena enunciativa desnuda uma submissão atávica que se faz mais presente do que nunca. O grupo, que antes aprendera a seguir o "homem branco", agora, segue aqueles que "não tão brancos" se rotulam como líderes e guias naturais e por direito daquele povo por anos maltratado pela colonização. Através desses combatentes, o povo experimenta, aparentemente, uma sensação de liberdade e posse. Ressabiados a princípio, mas confiantes ao final, tentam assumir o lugar que, durante muito tempo, foi controlado pelos colonos, e que, daquele momento em diante, seria assumido pelos combatentes.

Apesar de um caminho de liberdade ser oferecido a "pontapés", nem todos conseguiram se tornar libertos, se sentir menos colonizados. O processo de aculturação e valorização da obediência pelos subalternos ficara entranhado no corpo curvado e submisso e na alma dos antigos colonizados.

Permanecia a crença de que o trabalho que construíra tudo aquilo que existia pertencia ao dominador, e não a eles criados ou escravos. Cosme Paulino, diante do "Coqueiral que já não é bem coqueiral", afirma que a casa "foi construída com o trabalho do meu patrão njungo Araújo e depois mantida pela viúva que ele deixou quando morreu. Com muito trabalho, com kudenga!" (COELHO, 2004, p. 97).

A total subserviência e anulação não permitem que muitos creiam em seu próprio valor na construção de tudo aquilo que o "patrão" possui. Entre indivíduos estava Cosme Paulino; ele, como tantos, tinha não só o corpo, mas também a alma colonizada e, por esse motivo, percebia-se perdido, sem saber a que mundo pertencia. Sabia que não era colono, tinha certeza de que era o povo, mas não se identificava com aquele povo. Seu tempo era outro, como afirma na passagem em que o narrador explicita o pensamento de Cosme Paulino, para explicar como aqueles homens, tal qual como ele, percebiam a vida:

> Venho de muito longe no tempo, lá onde vocês não pertenciam, diria. Este meu andar silencioso, como que andando por cima das coisas sem lhes tocar, não era para lhes fazer mal. Aprendi-o por duas razões: para não riscar o imaculado chão das casas Grande e Pequena com os meus grossos pés descalços, e para não sujar o silêncio das tardes arrastadas que mama Ana Bessa passava olhando o mar e cantando baixinho. [...] Este meu andar furtivo não foi uma vontade mesquinha de vos fazer mal que o determinou. A razão é muito mais forte e antiga. O respeito e a lealdade (COELHO, 2004, p. 99).

Cosme Paulino, apesar de ser "de muito longe no tempo", em sua dividida vontade, é exemplo de um grupo que aprendera a não pensar, a andar "por cima das coisas sem lhes tocar", agir de forma diferente, "não riscar o imaculado chão das casas Grande e Pequena com os [seus] grossos pés descalços", gente que prefere o silêncio a uma explicação:

> Querendo e não querendo ir com o seu povo quando este foi atrás dos combatentes que partia, a visitar outros lugares. [...] Cosme Paulino ficou para trás, obstinado, guardando a casa que era agora quase um escombro. Tomando conta do coqueiral que era agora quase mato. Tomava conta do passado.
> Andava para cá e para lá como um vulto devolvido à floresta que crescia inexorável, invadindo o lugar (COELHO, 2004, p.98).

A indecisão de Cosme Paulino é ressaltada pelo uso de estratégias discursivas que privilegiam a ironia, articuladas para mostrar que ele não sabia a que grupo pertencia e que sua vontade pairava entre impedir com as próprias mãos aquela devassa e, ao mesmo tempo, acompanhar os combatentes, ao lado de seu povo. Ficou só.

Em uma sequência de episódios, logo após a chegada e a partida dos militantes, chega ao quintal da Casa Pequena um grupo de soldados portugueses "desconfiados como hienas barbudas e cansadas" (COELHO, 2004, p.98). Estrategicamente, o romance distancia a partida dos nacionalistas da chegada dos "tugas"[178] com apenas dois parágrafos. É uma estratégia fundamental para a exposição da imagem de um Cosme Paulino acossado pelo seu não pertencimento às ordens em luta. Sem o estardalhaço dos nacionalistas, os portugueses mais calados tinham os rádios falando por eles, já que seus passos e suas ordens saiam daquela caixa que zumbia e ocupava o silêncio.

Uma fala portuguesa enfatizada pelo narrador expressa toda a ironia da situação do Mucojo: "Aqui já não há gente", fala o homem que vistoriava o local. O narrador, com uma constatação sombria, assume a ironia da situação. Afirma que os portugueses "tinham quase razão, que Cosme Paulino era já só sombra de gente". A posição do narrador é ardilmente irônica, porque, com sua antiga função de empregado, não era mesmo para ser considerado gente na visão dos tugas, mas, na cena enunciativa passava a ser importante testemunha da história vivida até então.

Naquela situação, Cosme Paulino sequer é reconhecido como o servo fiel que estava ali para manter os bens do patrão. Desconsiderada sua fidelidade aos antigos donos, os tugas o chamam de "turra [179] ordinário e questionam sobre o paradeiro de seus prováveis companheiros: onde "estão teus camaradas" (COELHO, 2004, p.99). A situação é expressa sutilmente, mediante uso de ironia cruel. Cosme Paulino não se sentia parte do povo, uma vez que estava por demais preso aos seus valores de empregado fiel. Esta fidelidade não impediu que fosse acusado, de forma agressiva e violenta, de ser um dos guerrilheiros. Incriminado sem provas, sem qualquer justificativa, sem qualquer motivo, sua inculpação foi feita aos gritos por um tenente

[178] Redução utilizada nas colônias para designar os nascidos em Portugal.

[179] Guerrilheiro dos movimentos independentistas africanos nos tempos da guerra colonial portuguesa.

"desvairado, tentando com os parcos elementos que tinha criar um complexo enredo" (COELHO, 2004, p.99). E como a única resposta que obteve foi o silêncio, o tenente, por livre e espontânea autoridade ditatorial, criou seu próprio enredo, desenhou os fatos, floreou a culpa, determinou quem era o réu e imputou-lhe a sentença.

> E os soldados bateram-lhe, exigindo que contasse como se comprometera com o inimigo:
> - Fala, turra desgraçado!
> Cosme Paulino tentou então explicar tudo isso mas entaramelava-se-lhe a língua na boca, pelas pancadas, pela idade e pela saudade. E a história que saía não era encantada como aquela que a sua mente e a sua solidão iam tecendo todos os dias. Saía torta e resumida (COELHO, 2004, p. 99-100).

Ironicamente, o romance encena a dúvida sobre o pertencimento, alocando-a na figura patética do velho criado. Como aqueles tugas sabiam definir o lado que ele estava, se nem ele se sentia capaz disso? Ainda que sempre tenha se percebido como povo, não tinha sido capaz de seguir com seus iguais, pois se sentia na obrigação de defender o espaço do patrão. De que o acusavam? De não ser português? De ser combatente nacionalista? De ficar em silêncio em sua total incapacidade física e mental de falar? Cosme Paulino, que "não passava de um criado, embora sem patrões que se vissem e pudessem comprová-lo já que servia a Sá Caetana à distância", ainda se sentia preso ao passado. Seus algozes - "faltava-lhes imaginação para se contentarem com a história verdadeira", na busca pela verdade, agrediam fisicamente o velho para que ele criasse uma história que lhes satisfizesse os anseios. Sem história inventada, sem forças, sem vida, Cosme Paulino rompeu "o cordão umbilical que ligava a velha senhora ao seu shilambu distante" (COELHO, 2004, p.100).

Em seu discurso, o ironista, estrategicamente conduz o leitor por um jogo no qual duas extremidades aparentemente antagônicas de um mesmo fio se unem, para construir efeitos de sentidos para a morte que paira sobre o texto. A morte de Cosme Paulino, torturado pelos tugas, acontece quebrando de forma abrupta o que sempre o manteve preso ao antigo sistema: a subserviência cega. De certa forma, com recursos acentuadamente irônicos, o narrador faz suas as palavras do "funcionário da administração", quando comunica a morte do fiel criado à Sá Caetana. A morte de Cosme Paulino metaforiza um nascimento, o da liberdade, definido provocativamente como

uma "machadada inocente mas definitiva" (COELHO, 2004, p,100), no enredo que só fazia sentido em um mundo imposto pela visão colonial.

A ironia, ao mesmo tempo em que se fundamenta em uma construção enganosa, direcionando sempre para o artifício criado para a comunicação entre texto e leitor, deixa claro o pacto que anuncia sempre: caro leitor, você também é vítima de minhas enganosas artimanhas, cuidado, e seja bem vindo a elas. Tudo isso para gerar uma dubiedade incrível e a certeza de que somente a incerteza existe.

Referências:

COELHO. João Paulo Borges. *As visitas do Dr. Valdez.* Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia.* Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. 359 p.

ISER, Wolfgang. "Os Atos de Fingir ou O que é Fictício no Texto Ficcional" In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes.* 2a ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

AFROLIC- ASSOCIAÇÃO DE ESTUDOS CULTURAIS E LITERÁRIOS AFRICANOS: UM POUCO DAS TRAVESSIAS PERCORRIDAS

Sávio Roberto Fonseca de Freitas [180]

A AFROLIC é uma associação internacional fundada em 2010 durante IV Encontro de Professores de Literaturas Africanas, na cidade Ouro Preto, Minas Gerais. Esta associação é filantrópica e tem como objetivo principal de divulgar as literaturas e culturas africanas desenvolvidas no Brasil e nos países africanos de diversas línguas. Diz-se diversas línguas porque aqui no Brasil muitos estudos em nível de mestrado, doutorado e pós-doutorado são dedicados às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e com a fundação da AFROLIC a pesquisa começou a voltar os olhos para a África em suas diversas nações. Mas, vamos falar um pouco das travessias percorridas pelos Encontros de Professores de Literaturas Africanas.

O I Encontro de Professores de Literaturas Africanas ocorreu em 1991, na Universidade Federal Fluminense, UFF, quando a área contava com algumas pesquisas de professores que, desde a década de 1970, ainda que enfrentando os desafios de trabalhar com uma jovem literatura, começavam a se debruçar sobre a produção literária de países africanos de língua portuguesa e suas respectivas realidades histórico-culturais. Naquela ocasião, o tema deste evento foi *Repensando a africanidade*. O evento foi organizado pela Profa. Dra. Laura Padilha. No entanto, enfrentando as dificuldades próprias de seu tempo, como o regime militar no Brasil concomitante aos movimentos de independência nos países africanos de língua portuguesa, além de um Ministério de Educação e Cultura brasileiro pouco receptivo a novos - e

[180] Professor Adjunto da UFRPE. Professor Colaborador do PPGL-UFPB. Doutor em Literatura e Cultura pela UFPB. Presidente AFROLIC Gestão 2016-2019. E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br

subversivos - conteúdos, não foi possível manter uma regularidade desses encontros.

Assim, o II Encontro, cujo tema foi *Balanços e Perspectivas*, só aconteceu 12 anos depois, em 2003, na Universidade de São Paulo – USP, sob a coordenação de Prof. Dr Benjamin Abdla Júnior, dentro de uma realidade político-social brasileira diversa, em que já foi possível acompanhar a implementação da Lei 10.639/03.

A partir de então, ocorreram o III Encontro, que foi realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, em 2007, cujo tema foi Pensando África: Crítica, Ensino e Pesquisa e o IV Encontro, realizado em 2010, em Minas Gerais, na cidade de Ouro Preto, cujo tema foi África, dinâmicas culturais e literárias, organizado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade Federal de Ouro Preto.

Desde 2007, então, os encontros se tornaram periódicos, acontecendo de três em três anos. Já no III Encontro, atendendo às expectativas e anseios de pesquisadores do Brasil e de outros países, em assembleia que reuniu um número significativo de interessados em fortalecer cada vez mais as pesquisas em torno das literaturas africanas, encaminhou-se a ideia da criação da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), que foi regulamentada durante o IV Encontro, ocorrido em Ouro Preto em 2010.

Com o tema *África: dinâmicas culturais e literárias,* a PUC Minas, a UFMG e a UFOP realizou, no período de 8 a 11 de novembro de 2010, na Cidade de Ouro Preto, o IV Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, em continuidade à iniciativa da Universidade Federal Fluminense, que, em 1991, organizou o primeiro evento, seguido pelos encontros sediados pela USP em 2003 e pela UFRJ em 2007. No IV Evento foi formalmente instalada a Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos - AFROLIC. O IV Encontro constituiu-se em um fórum de discussão sobre repertórios culturais pelos quais a África se faz conhecer, problematizando-os. Intenta rever, sob o signo da diversidade cultural, conceitos e ideias a partir dos quais o continente é comumente pensado. Nesse contexto, visou também refletir sobre os diálogos que a literatura e as outras artes têm promovido com os horizontes políticos e sociais.

O V Encontro teve como sede a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, nos dias 5, 6, 7 e 8 de novembro de 2013, e associou o I Encontro da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos - AFROLIC. Os acontecimentos das últimas décadas do século XX colocaram em xeque conceitos teórico-críticos de diversas frentes que por muito tempo balizaram as pesquisas em torno do campo cultural. Em paralelo, as questões impostas a partir de uma mundialização econômica cada vez mais galopante, obrigaram pesquisadores do mundo todo a reverem métodos e conceitos e a construírem de alguma forma caminhos possíveis onde as crises da vida material pudessem ser discutidas, questionadas, problematizadas e contestadas. Assim, segundo percursos muitas vezes diversos, muitas vezes afinados, os pesquisadores foram percebendo que era necessário, ainda, percorrer os caminhos de uma possível compreensão de que pensar a literatura é ainda, e cada vez mais, também pensar a questão da identidade. Essa questão que já ocupara importante espaço na primeira metade do século, com o avanço dos nacionalismos fascistas da Europa e, também, com o fenômeno global do fim dos impérios coloniais europeus, que se seguiu à II Guerra Mundial e que configura o fim das ocupações territoriais na África, se renova nas últimas décadas do século XX em função da crise econômica que se estende por todos os territórios nacionais. Assim, tornou-se urgente refletir acerca das novas condições socioculturais deflagradas e que incidiram ou impactaram inevitavelmente sobre as relações sociais de cada espaço atingido pela nova conjuntura. Desse modo, o V Encontro de Professores de Literaturas Africanas/ I Encontro da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC) debateu o tema Identidades africanas e comunitarismo supranacional: aproximações, tensões, fricções.

O VI Encontro de Professores de Literaturas Africanas/II Encontro da Associação Internacional de Estudos Críticos Literários e Culturais Africanos – AFROLIC - teve como sede a Universidade Federal Rural de Pernambuco, nos dias 5, 6 e 7 de dezembro de 2016. Relevante mencionar que a expansão dos Estudos Africanos Brasil fez com que nossos pares optassem por levar as discussões até desenvolvidas no eixo Sul e Sudeste para o Nordeste, tendo em vista que boa quantidade de pesquisadores de nossa área se encontram lotados em IES que promovem o debate sobre as literaturas africanas em nível de graduação e pós-graduação, a saber: UFRPE, UFPE, UFRN, UFPB, UFC, UEPB, UNILAB, UECE, UERN, UFCG, UFS, UFBA, UNEB, UPE, entre outras instituições parceiras como a FUNESO, FACHO, FAFIRE e UNICAP.

Como o tema DIZER ÁFRICAS: VOZES, LITERATURA, MULHER, o VI Encontro de Professores de Literaturas Africanas/II AFROLIC lança uma discussão que ainda recai sobre epistemologias identitárias, só que sob uma orientação temática disposta a refletir sobre aspectos estéticos e ideológicos que territorializam em múltiplas encruzilhadas o discurso literário africano quando posto diante de bases orais, literárias e femininas/feministas. Além disso, o evento se propõe a homenagear intelectuais brasileiras que se destacam nos estudos especializados sobre Literaturas Africanas, são elas: Profa. Dra. Rita Chaves (USP), Profa. Dra. Carmen Tindó (UFRJ) e Profa. Dra. Elisalva Madruga (UFPB).

Oportuno mencionar a situação em que este evento chegou e aconteceu em Recife. Não poderíamos deixar de mencionar e registrar aqui o histórico de como este evento migrou para a o Nordeste. Em agosto de 2011, aconteceu na Universidade de Brasília o congresso Mulher e Literatura, sob a coordenação da Profa. Dra. Cristina Steveans. O evento homenageou as escritoras africanas e afro-brasileiras. Tivemos o prazer de conversar com as professoras Laura Padilha e Nazareth Fonseca sobre a organização de um evento sobre Literaturas Africanas no Nordeste. As professoras, de imediato, adotaram a ideia e informaram que havia sim a necessidade de dar visibilidade à pesquisa que estava sendo feita em nossa região. A professora Nazareth falou de sua experiência ocorrida em Ouro Preto com organização do IV Encontro de Professores de Literaturas Africanas e da assembleia que fundou a AFROLIC, associação que surge da necessidade de socialização da pesquisas desenvolvidas no país e da formação de uma comunidade de pesquisa em estudos literários africanos legalizada.

Além disso, a equipe organizadora do evento de Ouro Preto entrega à comunidade de professores de Literaturas Africanas um livro organizado com os melhores artigos apresentados no evento, a saber: FONSECA Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. África: dinâmicas culturais e literárias. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2012. O livro conta com 29 artigos de pesquisadores renomados, entre eles: Laura Cavalcante Padilha, Luis Kadjimbo, Benjamin Abdala, Fátima Mendonça, Francisco Noa, Inocência Mata, Lourenço do Rosário, Margarida Calafate Ribeiro, Russel Hamilton, Rita Chaves, Carmen Tindó e Maria Teresa Salgado; pesquisadores que contribuem constantemente para o fortalecimento de uma crítica literária lúcida sobre as literaturas africanas.

O VII Encontro de Professores de Literaturas Africanas/ III AFROLIC terá como sede a UFRN e ocorrerá em 2019. A temática levantada neste evento será ORALIDADE E CRIOULIZAÇÃO NAS LÍNGUAS E LITERATURAS AFRICANAS**.** O escritor homenageado será Luis Romano de Madeira Melo (Cabo Verde). A temática se torna oportuna por nos fazer pensar sobre como a literatura africana se legitima pelo trânsito da oralidade para a escrita.

Luís Romano de Madeira Melo (Vila de Ponta do Sol, 10 de junho de 1922 - Natal, 22 de janeiro de 2010) foi um poeta, romancista e folclorista cabo-verdiano, com trabalhos em português e em crioulo cabo-verdiano da ilha de Santo Antão, idioma que preferia designar por "língua cabo-verdiana".

Idealista, polígrafo independente, a sua produção tem sido editada em órgãos literários locais e internacionais. Grande parte da temática de Luís Romano gira em torno de sua terra natal, Cabo Verde, que ele designa como "Kabverd". Visceralmente realista, consagrou sua vida literária ao empenho de dignificar a cultura e a civilização cabo-verdianas. Preocupação e apoio estimulante: estabelecimento oficial da língua materna do Kriolander em todo o Arquipélago. Personificando ansiedade dos conterrâneos desalienados, ele se tornou pioneiro em sacrificar-se, ao conseguir com destemor e risco de vida, a publicação do primeiro romance de denúncia nativa, Famintos, sobre a tragédia do povo cabo-verdiano durante o período flagicioso da década de 1940. Os manuscritos desse romance foram trazidos de Cabo Verde colados ao longo do seu corpo para escapar à censura política.

No final dos anos 50 do século XX, Luís Romano aderiu aos ideais da independência, tendo chegado a desempenhar cargos de direção no PAIGC, sendo perseguido pela PIDE. Fugiu para Argel e Paris e exilou-se, depois, no Brasil, onde viveu desde 1962. Eis a obra do referido escritor: Os Famintos (1962): romance em língua portuguesa. Clima (1963): poemas em língua portuguesa, crioulo cabo-verdiano e francês. Cabo Verde-Renascença de uma Civilização no Atlântico Médio (1967): colectânea de poemas e contos em português e crioulo cabo-verdiano. Negrume/Lzimparin (1973): contos em crioulo cabo-verdiano, com tradução para língua portuguesa. Ilha (1991): contos da "Europáfrica" e da "Brasilamérica" em português e, em parte, em crioulo cabo-verdiano.

Recentemente, o Governo cabo-verdiano condecorou a Marinha do Brasil com a medalha de Mérito Cultural pela contribuição no repatriamento a Cabo Verde do acervo do escritor Luís Romano, de mais de mil livros. O acervo bibliográfico de Luís Romano tinha sido entregue pela filha à professora

brasileira Simone Caputo Gomes, uma entusiasta e estudiosa da literatura cabo-verdiana, que agora o transmitiu à Biblioteca Nacional de Cabo Verde. A cerimônia de doação aconteceu a bordo da fragata brasileira Independência, que se encontrava atracada no Porto da Praia, após transportar o acervo, com mais de mil livros, objetos pessoais e condecorações, entre outros pertences.

Luis Romano será o homenageado pela AFROLIC em 2019 pelo fato de ter morado em Natal por mais de 60 anos na cidade de Natal, Rio Grande do Norte, onde será sedeado o evento e também local que acolheu o escritor e sua obra recentemente devolvida à Biblioteca Nacional de Cabo Verde. O evento será organizado pela Profa. Dra. Tania Lima, pesquisadora que conhece bem as literaturas africanas e já passou um bom tempo em Cabo Verde, ministrando aulas de Língua Portuguesa para cabo-verdianos. Também serão ganchos de discussão a oralidade e a crioulização na língua e na literatura, por termos consciência da necessidade de dar visibilidade as discussões linguísticas e literárias sobre o universo plurilinguístico de multicultural das culturas africanas.

Referências

FONSECA Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *África*: dinâmicas culturais e literárias. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2012.

O ARQUIPÉLAGO QUE VEIO DO MAR

Tânia Lima

ILHAS
Em ti me projecto
para decifrar do sonho
o começo e a consequência
Em ti me firmo
para rasgar sobre o pranto
o grito da imanência
(LIMA, 2006:27)

A presente análise insurge como leitura de uma poética da linguagem em si onde o livro é um mundo e o mundo insular é um livro. Uma poética da estrutura em que a poetisa revela a tessitura do lugar afroinsular que criou. Em matéria de versificação, o que é poetizado se liquefaz em um pensar crítico sobre o que a humanidade faz do mar. Enquanto significação, o poema é ilha movediça no espaço da página; habita palavras com um tipo de lírica anfíbia, margeada pela insularidade africana. Conceição Lima, poetisa advinda do arquipélago africano, bebe na voz da oralidade forro com seu sotaque erudito de memória coroada. Maria da Conceição de Deus Lima, mais conhecida pelo codinome Conceição Lima, é uma poetisa são-tomense natural de Santana, escreveu três livros de poesia. Em 2004, foi editado O útero da casa, pela editora Caminho, em Lisboa. Nos idos de 2006, publicou A dolorosa raiz do Micondó pela mesma editora. Em 2011, no país de Akendenguê é lançado também com projeto editorial assinado pela Caminho.

A poesia de Conceição Lima revisita um mundo que se abre em uma cosmologia do povo insular. A construção da natureza insular implica não apenas em mero registro de imagens, mas um aceno, um repensar, sobre a memória das ilhas de São Tomé e Príncipe. No registro memorialístico, se reconhece que a imagem da poesia não tem nem seu princípio nem sua força no elemento visual, ultrapassa a linha da imaginação, chega ao território

movediço da lembrança do mar e do que o processo de colonização realizou de crueldade aos povos africanos.

Na memória das águas, a ilha de Conceição Lima nasce entre-águas inventadas. A memória do poema vem do reino das águas que banham o arquipélago africano. Quando se analisa a memória das ilhas, vê-se que a palavra 'rizoma' se interliga às ilhas de palavras, idioma das margens, línguas crioulas.

> Com efeito, se, durante o período colonial, os crioulos eram, sobretudos, línguas exclusivas da população analfabeta e da margem da sociedade colonial, hoje é língua de cumplicidades conviviais e, na comunidade imigrante e em situação de diáspora, de afirmação de pertença, pois dada a dinâmica espessura simbólica deste elemento de identidade há momentos em que a língua se torna símbolo da cultura e da comunidade imaginada (MATA, 2010:25).

As línguas insulares aparecem na oralidade dos povos como um reflexo de idiomas bem distintos. "Deste modo, a língua portuguesa é o reflexo de culturas distintas, assumindo-se como uma forma de anunciar culturas, que não apenas a cultura lusa, daí a inadequação da expressão cultura lusófona" (MATA, 2010:23).

A linguagem insular, neste sentido, é travessia para um tipo de crioulização bífida e heterogênea cujos elementos culturais são colocados em uma poética de relação. "A palavra crioulização, obviamente, vem do termo crioulo (a) e da realidade das línguas crioulas. E o que é uma língua crioula? E uma língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros. (GLISSANT, 2005:24). Se olharmos atentamente o crioulo, veremos que simboliza, de alguma forma, essa extraordinária relação com o signo híbrido, com o imprevisível, pois se dá praticamente sob nossos olhos, porque "uma língua crioula é pelo menos bífida, isto é, verdade tanto para o crioulo de Cabo-Verde quanto para o crioulo do Senegal, o papiamento de Curaçao, as línguas crioulas da Martinica, do Haiti, de Guadalupe" (GLISSANT, 2005:25).

> Porque a crioulização supõe que os elementos culturais colocados em presença um dos outros devam ser obrigatoriamente equivalentes em valor para que essa crioulização se efetue realmente. Isso significa que se nos elementos culturais colocados em relação, alguns são inferiorizados

> em relação a outros, a crioulizacão não se dá verdadeiramente. Ela se dá, mas de modo desequilibrado, como é o caso do Caribe ou do Brasil, nos quais os elementos culturais foram colocados em presença uns dos outros através do modo de povoamento representado pelos tráfico de africanos, os componentes culturais africanos e negros foram normalmente inferiorizados (GLISSANT, 2005: 21).

A linguagem das ilhas, na poética de Conceição Lima, é permeada pela voz oceânica que pestaneja espantos, lendas e histórias do período colonial. Uma gramática heterogênea, crioula, onde a poetisa envia de forma irônica incômodos recados ao processo de exploração colonial e as consequências disso na desvalorização do legado cultural dos povos africanos. Se olhar o que diz Glissant (2006:22), veremos que a "Crioulização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação se intervalorizem, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro".

Os idiomas das ilhas de São Tomé e Príncipe veem carregado pelo que há de movência no pensar. A língua portuguesa do arquipélago, por exemplo, apresenta muitas características do português arcaico. Durante o período colonial, o português falado no arquipélago era a língua falada pela comunidade culta, pela classe média e pelos donos de propriedades. O Forro, reconhecido pela comunidade local como a língua de grande parte dos habitantes do arquipélago de São Tomé e Príncipe, atualmente, falado por 36,2% dos habitantes, principalmente pela comunidade da ilha de São Tomé. Não menos expressivo, o Angolar é outro tipo de idioma crioulo, que há muito subsiste e resiste na ilha de São Tomé, quando muito, chega a ser falado por 6,6% da população de São Tomé e Príncipe. No arquipélago, também se fala o Principense que é um tipo de crioulo falado na ilha do Príncipe e, nos dias atuais, muito pouco falado no país. Somente por 1% da população fala o Principense que apresenta grandes afinidades com o forro. O que transparece por trás da insularidade do idioma tem uma sintaxe crioula: "que nenhum idioma nos proclame ilhéus de nós próprios/ vocábulo que não és/ Mbanza Congo/ mas podia ser/ Que não és/ Malabo/ poderias ser/ que não és" (LIMA, 2006:15).

No aspecto rizomático das línguas, não é uma linguagem única, oficial, excludente, que é levada em conta, mas o multilinguismo da linguagem das minorias, exploradas economicamente, nas fronteiras movediças dos falares

trasnacionais. Se olharmos, atentamente, são quase duas mil línguas que são faladas em todo continente africano. Não estamos, aqui, falando de dialetos africanos, estamos falando de direitos linguísticos, direitos humanos. Inocência Mata (2010:24) acrescenta uma discussão importante sobre os direitos linguísticos:

> Num mundo em que os direitos linguísticos são também direitos humanos e o multilinguismo é um dos critérios para a construção de uma mentalidade cosmopolita, há que se ter em conta as exigências da sociedade moderna concernentes aos direitos linguísticos das minorias, ou seja, no caso, dos falantes de línguas minoritárias (qualitativamente falando), o angolar, o lunguyé e o crioulo cabo-verdiano, como também os avanços da ciência e da tecnologia e, sobretudo, o exercício da cidadania, passada que está - não sei se consolidada, mesmo no caso são-tomense- a fase da fundação da nacionalidade.

Não é fácil ser pertencente à historicidade dos povos das ilhas. As ilhas trazem à tona toda a exploração do período da colonização." Neste país as estátuas desdenham alturas/ Traficam na praça/devassam estradas/ Têm mãos pensativas e barro na planta dos pés" (LIMA, 2011: 69). Numa menção ao processo de exploração do labor humano nas terras insulares, raízes de cacau mapeiam por todos os lados o que não diz a história oficial contada pelo que veio colonizar, dominar, silenciar. Nessa linha do pensar, a poesia da ilha traduz também uma memória que é desencantada, quando traz dos porões da história uma narrativa feita de remorso: " As consciências/ que no universo o caos ordenam/ instauraram a urgência dos relatórios/ e as estatísticas dos esqueletos" (LIMA,2006:49).

Há um certo sentimento de abandono nos habitantes das ilhas, mas há também um sentimento de pertencer a algo indefinidamente estranho, curvo, místico e circular: "Para inventar salvação apagamos veredas" (LIMA, 2006:51) Ser morador das ilhas é ter um pertencimento insular muito próprio, como se retomasse a memória pelo processo decantação da lembrança, como quem recorda o que foi apagado, como quem requisita até o DNA da memória e da pele, daqueles que aqui viveram antes do nascer do arquipélago.

INEGÁVEL
Por dote recebi-te à nascença
e conheço em minha voz a tua fala.
No teu âmago, como a semente na fruta

o verso no poema existo
Casa marinha, fonte não eleita
A ti pertenço e chamo-te minha
como a mãe que não escolhi e contudo amo
(LIMA, 2006:54).

Argonauta do arquipélago, Conceição Lima é como uma esteta que cresce sozinha e vai sendo conduzida por aves, com asas de cor púrpura, na direção do vento e do verso. Na arte de navegar por palavras, poetas regressam às ilhas como búzios deitados na areia da praia: "É quando o olho imita o exemplo da ilha/ E todos os mares explodem na varanda" (LIMA, 2006:107). No perigoso ofício de lavrar o ritmo com a paciência de um verso livre, a poesia é viagem suspensa entre a ilha, o cais e o mar. "Amanhã despediremos o muro -/ conhecemos a voz de pedra" (LIMA, 2011: 104). Tudo é marítimo, mas que, ao mesmo tempo, cria uma natureza própria e específica que imagina a ilha com olhos marujos no leme das distâncias". Tudo é profundo nos olhos da cidade/ Até a teia dos enganos desvenda a pertinácia deste rosto" (LIMA, 2011:33).

Enquanto ação do verbo, poesia é transformação do pensar humano. Poesia é um simples modo de conhecimento. A poesia vive não de informações, mas nasce, talvez, da ação que se manifesta no modo de dizer. O dizer da poesia não é mera informação, mas autoconhecimento do ser humano. Se poesia é ritmo, poema é mais antigo que prosa. Parece até que o homem canta antes do nascer da fala. O poeta T. S. Eliot costumava brindar os poetas com a máxima: "a poesia começa, ouço dizer, com um selvagem batendo tambor, e ela retém essa essência de percussão e ritmo".

Na tessitura da palavra ilha, a poesia de Conceição Lima sugere o social na fala: "Chegamos sozinhas de toda a parte/ Entranhando nas unhas/ As cordas do tempo" (LIMA, 2011:30). Em poesia, há coisas que são intocáveis na ação do dizer, porque, em verdade, a poesia é a primeira voz do mundo. Na origem do dizer, a poesia decanta o mundo ao redor. O poema se tem existência no real, quando nasce, surge de um nomear que transforma a dicção em verso livre. A arte do dizer está intencionada com a poesia por ser a arte de nomear as coisas guardadas, silenciadas. O ser insular, em Conceição Lima, é transfiguração de imagens na marcação da palavra ilha, que se encontra em pé de igualdade, metáfora de liberdade nos respectivos livros: *"O útero da casa"*, *" A dolorosa Raiz de micondó"*, *" No país de akendenguê"*.

Quando a poetisa nomeia o mundo, dobram-se as palavras, faz-se fenda o sentido do verbo. Ao recriar uma reflexão sobre a história dos povos insulares, instaura-se uma voz marítima aos povos das ilhas. A ilha, assim como o mar, é metáfora de solidão. A voz de solitude é própria do pescador de mares. A ilha, em sua cartografia insular, é sozinha no atlântico, contudo faz ponte com outras ilhas. Uma ilha sempre é solidão compartilhada. A palavra ilha parece uma voz que nasce só e morre sempre sozinha. Solidão intransferível onde ninguém vive pelo outro, ninguém morre pelo outro. Viver, neste sentido insular, é metáfora de solitude, poética de insularidade. Contudo, não se pode confundir solitude com aquela voz solitária, voz de abandono, que tanto se prega na mídia hegemônica mundo afora. Solidão é condição inegável da voz humana. Vivemos tempos de uma legião de solitários, que fica presa ao mundo aparente da impessoalidade. Solitários são aqueles entes que estão privados de relações afetivas, vivência de maior proximidade com os outros. Uma legião de solitários se encontra, neste momento, abandonada na própria individuação. Numa multidão de solitários, o abandono, neste sentido, representa as consequências mais danosas do sistema capitalista. A sociedade atual é o retrato mais fiel do abandono do(ente). Interessa, ao sistema, o desconhecimento que o ser humano faz de si mesmo. Ter autoconhecimento de si mesmo é uma arma poderosíssima contra a máquina de consumo que engole, tritura e transforma, cotidianamente, homens em vermes, natureza em lixo.

A voz de Conceição Lima no poema é feito de uma dicção também existencial. E por mais que, com o aceleramento do motor tempo, o mundo da técnica diga o contrário, tudo ao redor foi corporificado para que a novidade ganhasse a maquiagem da surpresa. Acredita-se mais na palavra novidade. O mundo aparente da existência perde-se do meio do labirinto da época contemporânea. Destrona-se a rotina daquilo que havia de mais belo e, em seu lugar, elege-se o espetacular. Basta olhar atentamente o mundo oco, à beira do vazio estarrecedor. Deixa-se de lado a solidão artesanal e acelera-se a individuação tecnológica por baixo do mundo da pressa. E tudo é veloz. Vivemos tempos emergentes na hora abismal de um tempo adoecido.

Do outro lado, a vida segue em sua travessia "alter". Anda-se alterado como quem apressa um cão na caminhada matinal. Envelhecemos correndo, correndo, sem saber ao certo para onde. Nesse percurso veloz, nenhuma vida humana é transferível; nenhuma dor também. Entre a dor e o nada, a poesia de Conceição Lima é uma reflexão sobre a dor de existir na gênese de palavras

insulares: "Na onda se inscreve todo o princípio/ as sementes da blasfêmia e da redenção" (LIMA, 2011, 97).

Em um tempo movido pela pressa, o dizer da poesia pode esperar quantos séculos? O ato de nomear uma poesia é ação urgente, mas nunca apressado. Não se analisa um poema correndo. O dizer do poema é lento. Na filosofia da linguagem de Conceição Lima, o tempo transforma ilhas em 'peles de livros'. O tempo do poema convoca a 'abolição de toda a indiferença': "Eu que escavo rizoma da audácia/ Eu que indaga a viva ruga em tua fronte/ Tua proposta de constante orvalho e pergunta/ Busco de cada fuga a lição e digo" (LIMA, 2011:90).

O poema filosofa o mundo com um tipo de dizer que é inconcluso. Sem poesia a filósofa é o quê? Poesia e filosofia revelam a incompletude de uma finitude, "esta íntima seda de planura e infinito" (LIMA, 2011:91). A filosofia é um dizer teórico da poesia. Atrás do dizer do poema, mora o poeta amigo da phýsis. O verso está para o poeta assim como o filósofo está para o pensar rizomático. Se a arte é um tipo de citação primordial para uma criadora de metáforas, é na arte que a poetisa se reencontra com o verso engajado na política de resistência. Nos poemas, estão os achados verbais de um cotidiano que, como um mural, denuncia em tom assombro pelo que há de escombro:

MURAL
Todo arquipélago é um deserto
surdo sem olhos
crivado de frio e dedos mortos
As árvores e os frutos
fugiram para o sul
num galope de remorso
abraçados ao vento.
Seguiram-se as borboletas
loucas esguedelhadas
papagaios multicores, alucinados
um falcão real envolvo em lianas
Arqueja luto o coração do mar
relampeja verde o coração do mar
e uma andorinha tresluz decepada
na esquina breve do teu rosto
(LIMA,2004:44).

Como quem perfura palavras, poesia é convívio de uma versificação livre que relampeja lucidez. Num 'galope de remorso', o poema 'arqueja luto' num

mundo 'crivado de frio' e 'dedos mortos'. Clarividente linguagem ácida que, em linhas eclipses, fragmenta imagens, ao percorrer a travessia dos sete mundos: arquipélago, mar, deserto, frio, borboletas, árvores, frutos. Próximo ao trabalho artesão, na 'plena posse das mãos', a poetisa nos faz lembrar que assim como o "grande narrador terá sempre suas raízes no povo, em primeiro lugar nas camadas artesanais" [BENJAMIM, 1974:69], o poema, por sua vez, terá suas raízes grafitadas na metamorfose do enigma. Como afirma no poema Seiva: "Não nego a metamorfose da folha/ Se digo que nenhum enigma escurece/ Os destroços da seiva que renasce" (LIMA, 2006: 54).

Na extemporânea linguagem de Conceição, o mundo aparente vive seu maior legado. A forma brutal que o atual sistema capitalista se apresenta, via desigualdades econômicas e social nos países colonizados, ainda é das mais alarmantes. Resta indagar a que tipo de 'escravisão' a vida humana se destina? Se regredimos em meio a avanços, nunca estivemos tão próximo do "homo hominibus lupus" (O homem lobo do homem). Muitos olham o mundo ao redor, mas quem enxerga além do óbvio? Estamos todos cegos, como previra Saramago? Cegueira de não saber ver. "A hiperlucidez não é mais que cegueira iluminada, e a cegueira iluminada das elites culturais pode produzir a invisibilidade do país" (Boaventura de Sousa Santos, 1994:50). Toda humanidade se desfaz em 'self' e se resfaz no 'selfie' do mundo da técnica. Qual a direção de tudo isso? Mil perguntas 'cem respostas'. Numa velocidade estonteante, entre muros refugiados, uma onda neocolonial se apropria do mundo atual. Como diz o pensador palestino Edward. Saíd (2003, p 115-116): "Ter sido colonizado é uma sina com consequências duradouras, injustas e grotescas, que significa ser potencialmente muitas coisas diferentes, mas inferiores em muitos lugares diferentes, em muitos momentos diferentes".

No meio de tamanho retrocesso, fica a indagção: a quem se destina a literatura escrita por mulheres em países colonizados? A literatura escrita por mulheres terá respostas prontas? Se quem tem certezas é a matemática, a física, a química orgânica, os homens lá fora, resta observar que a literatura escrita por mulheres é escritura mapeada pela dúvida. A literatura, neste sentido, aponta perguntas, em verdades metaforizadas. Em sintonia com uma voz que foi silenciada historicamente, poesia de Conceição Lima é a história de uma pergunta. Vale também observar que, em tom de denúncia, a escritora Carolina de Jesus, em 1960, nas favelas do Rio de Janeiro, profetizava: "Não digam que fui rebotalho/ que vivi à margem da vida/. Digam que eu procurava

trabalho,/ mas fui sempre preterida./ Digam ao povo brasileiro/ que meu sonho era ser escritora,/ mas eu não tinha dinheiro/ para pagar uma editora".

Não muito distante dessa realidade, Odete Semedo (2010a:68), poetisa de Guiné Bissau, durante a Afrolic de 2010, na cidade de Ouro Preto, declamou: "Em que língua cantar/ as histórias que ouvi contar? No caminho da vida/ netos e herdeiros/ saberão quem fomos?" Em que língua escrever?"

A quem se destina a literatura insular de Conceição Lima, a quem se destina o poema feito a partir da visão de quem veio do arquipélago? É certo que a literatura das ilhas, em sua travessia, se destina à inclusão de todos os direitos humanos e não humanos, inclusive à causa Amazônica, o desgelo na Antártica, o furacão na América, o descaso em Mariana, o excesso de poluentes na baia de Guanabara, tudo interessa à literatura. O escritor(a) toma conta do mundo, como aponta Clarice Lispector (1973:71) no livro Água viva: "Sou uma pessoa muito ocupada: tomo conta do mundo. Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar, e vejo às vezes que as espumas parecem mais brancas e que às vezes durante a noite as águas avançaram inquietas, vejo isso pela marca que as ondas deixaram na areia".

Resta analisar a quem se destina à literatura insular escrita por mulheres africanas? Em matéria de Literatura, não se pode chegar antes? Chegaremos tarde em um mundo caduco, possuído por falsos deuses? A mulher que escreve é poema inconcluso de si mesma? Chegamos tarde para os deuses e para os homens? O que foram feitas das mulheres quilombolas que lutaram por um mundo mais igualitário? Como nos alegra saber que ainda existem Paulina Chiziane, Angela Davis, Chimamanda Adichie, G. Spvak mundo afora. Do outro lado do atlântico, Conceição Lima declina, à beira do poema 'Arquipélago', com a tinta da ironia:" O enigma é outro/ aqui não moram deuses/ Homens apenas e o mar, inamovível herança" (LIMA, 2006:53).

Com mãos de oleira, a poetisa apanha as palavras para atingir a forma inacabada; colhe-as do barro na ilha alquímica; requisita a argila inaugural para construir colinas lúdicas em objetos ao contrário: "Quando tomba um caminho/ Os meninos do meu país desenham colinas sobre as ondas" (LIMA, 2011,32). A escultora de palavras moventes arrasta seus objetos errantes em direção ao caminho das águas: " Chegaste sem aviso/ quando a estrada se abria como um rio/ Chegaste para resgatar/ sem demora o princípio" (LIMA, 2011, 48). A visualidade da palavra anfíbia é um convite à leitura do artefato poético do arquipélago. Sabemos, é certo, que do mar veio a primeira pele humana.

Em Conceição Lima, o poema vem enxertado de uma imagética que ao defender a natureza das ilhas ultrapassa o território sinuoso das sereias. A imaginação poética se materializa para recriar o que aparentemente no campo da lucidez é luz que serve de consciência às outras mulheres. Se o poema habita o mar antes mesmo de nascer o primeiro verso no mundo, o que a poetisa transfigura em imagens, relampeja verdejante no mar azulado. O poema recebe o mar revolto na concavidade do verso insular: " Trespassar é a sina dos que amam o mar" (LIMA, 2011:44).

Observa-se que a natureza do mar atinge a posse da coisa nomeada. Como uma azagaia, o mar se agasalha ao lado ilhas de pedras. Na linha do infinito que marulha, como imaginar um oceano sem ilhas, sem utopia, sem guerra? Há gritos e ecos que escondem as aflições do mar ao redor das ilhas. Em Conceição Lima, chama-nos atenção a síntese da imagem sobrepondo-se ao trabalho minimalista com o verso; uma escrita que vem de duas ilhas para um só mar.

Na paisagem verde azulada do mar, o poema de Conceição Lima inaugura delírios verbais "com mãos de húmus e basalto/ como quem reescreve uma longa profecia" (LIMA, 2004:23). Percebe-se que, em se tratando de poema, há uma precisão na nervura da linguagem, nas miudezas das descobertas naturais, até o sol se redime ao encanto de imagens perdidas na 'linearidade das fronteiras'. Cada cheiro guarda um pequeno milagre. Cada poema é como se fosse "outros abismos chamados ilhas" (LIMA, 2011:21) A poesia é uma espécie de embarcação lírica, advinda do mar insular: " Porém na ilha/ Os anjos empunharam cafukas/ de fogos e cantigas/ E drapejam no morro da infância"(LIMA, 2011:102).

Na paisagem das ilhas, há uma linha de conexão de um verso para outro que bebe no legado africano: " Aqui, neste fragmento de África/ onde, virado para Sul,/ um verbo amanhece alto/ como uma dolorosa bandeira" (LIMA, 2004:41). Nas 'encruz-ilhadas' do verbo arquipélago, lembranças são carregadas pelo mar: "Porque toda ilha era um porto e uma estrada sem regresso/ todas as mãos eram negras forquilhas e enxadas" (LIMA, 2004:40). Em diálogo com o legado da tradição ocidental, a poetisa de São Tomé e Príncipe ironiza: "E aos relógios insulares se fundiram/ os espectros - ferramentas do império/ numa estrutura de ambíguas claridades/ e seculares condimentos/ santos padroeiros e fortalezas derrubadas/ vinhos baratos e auroras partilhadas" (LIMA, 2004:40).

Percebe-se uma quebra na lógica da escritura versificada. A linha de corte do verso é síncope, elipse, enjambement. Pela textura da fenda, dobras são fragmentos. Na cartografia de imagens, referencia-se com precisão o tecido insular de um poema sem metrificação. Do lado avesso do verbo, cada verso segue a batida do ritmo como um tambor cifrado. Percebe-se o verso como uma onda que quebra na praia. Na presença de ritmos revoltos, o poema segue a eclipse das águas. Cada fragmentação de imagens no poema sugere uma espécie de renúncia à racionalidade cartesiana e às velhas regras impostas pela versificação clássica. Vê-se um despojamento do academicismo urbano, frente a uma diversidade de falares: o erudito, o popular, o afro, o autóctone comungam entre si um ritual heterogêneo de deglutição antropofágica afroinsular. Ao acatar a diversidade constitutiva da cultura africana, a construção das ilhas no poema de Conceição Lima renova a dicção do poema e propõe o sincretismo de uma fala intervalar à beira de um eruditismo que é benção de Iemanjá ao resgate das culturas místicas e orais.

QUANDO VIERES
Traz no teu canto
todo o encanto de novos cabos
Traz as gravuras de outras ilhas
E continentes.
Traz a canela e o alecrim
e o requinte da partitura
Traz outros fados e vivas heras
Ensina o vento o som das quimeras
Ou chove comigo nos mesmos poros
(LIMA, 2011:99)

A construção imagética de um poema de Conceição Lima é como metáfora - metamorfose, que parece indicar no chão líquido o lugar dos objetos abandonados pela história, esquecidos pela memória: " Não nego a metamorfose da folha/ Se digo que nenhum enigma escurece/ os destroços da seiva que nasce" (LIMA, 2004:54). A poetisa decifra a ilha pelo olhar que se dirige para o mar. A poesia de Conceição Lima vasculha as raízes até a umidade do firmamento. "Cada cheiro guarda um nome/ o orvalho renova a história da cura" (LIMA, 2011:101). Para encontrar retalhos de fábulas, a autora transfigura o mar místico em uma metáfora que regressa de um enigma: "Quando o mar quedar suspenso/ e o colo da Terra for acossado pelo silêncio/ Quando a casa

regressar/ à pátria sombra fugitiva" (LIMA, 2004:59), o descompasso rítmico de Conceição Lima conduzirá o verso em direção ao marítimo, mar ritmo.

No meio da constelação insular, a poetisa resenha ilhas sem-fim, descreve em sua polifonia de vozes mares inacabados. Navegando cartografias do mar sem-fim, Conceição Lima vai à procura da utopia perdida, ao declamar as vogais alquímicas que no cais de pedra se abisma: "Os barcos regressam/ carregados de cidades e distâncias" (LIMA, 2011:106). Nesse mar da poesia insular, cada poema é recado ao nomadismo de palavras andantes:

METAMORFOSE
Hoje as palavras nada dizem de naufrágios.
Pétalas apenas
Pétalas não visíveis
Infinitas pétalas
E na ponta dos nossos dedos
O fantasma de uma doce, habitável cidade
Suas vestes de púrpura e lenda
Seu corpo, fruto tenaz e justa partilha
De uma exacta metamorfose somos testemunhas
(LIMA, 2011, 105).

Por aqui, por ali, por acolá, desabrocham os vesgos que a poetisa faz de si, da vida, do mundo ao redor, e, consequentemente, da poética:" O verso captura a magreza de um osso/ cifra a solidão de um pássaro em voo" (LIMA, 2011, 43).

Em um tipo de poesia escrita por mulheres, advindas das ilhas, muitas vezes, não basta apenas viajar para imaginar, se faz necessário caminhar na direção do sentir, do extasiar, do cheirar, do tocar, do conhecer ouvindo. Os sentidos descem ao subsolo das ilhas com o aguçar das palavras. Não somente os sentidos são capazes de traduzir as lendas carregadas de cosmologias. O que no poema se abre são imagens de seres anfíbios, universo de ilhas onde as raízes criam poemas. Concheiros de pedras dançam sambaquis. Mistérios de coisas que o mar cobriu, e a arqueologia do poema atravessa séculos abrindo o mar em mundos oceanos. Mão escreve na contramão. O encanto é o que salva as imagens do mar para reverberar o que há de mais misterioso no mundo: a poesia. Os cantos dos poetas seguem a intuição pelo terceiro sentido, terceira margem do mar, terceiro olho. Poemas de Conceição Lima são floemas que nos despetalam para sentir a totalidade do mundo.

Como já foi dito até aqui, a poetisa retoma, no poema insular, a travessia das ilhas através do mar. De certa forma, recicla de forma lúcida o encontro das ilhas com o tempo lendário do mar. Em uma realidade transitória, o mar flutua entre o que passou e o que está por se fazer dentro do poema. O início e o fim das linguagens míticas são circulares. Como diz Shelley [1987:223]: "A linguagem original próxima a sua fonte é em si mesma o caos de um poema cíclico".

No eterno retorno da palavra ilha, a pele híbrida que habita o signo, ora na pele de ilha ora na pelve do mar, em barro se liquefaz. "A sua essência é múltipla, aliás dual, mas contemporaneamente concentra, em si, a síntese do humano e do sobrenatural. Além disso, é anfíbio, podendo adaptar-se tanto ao ambiente aquático como ao terrestre" [OLIVEIRA, 2002:271].

Na travessia do mar, a imaginação é uma ilha cercada de palavras por todos os lados. Na terra das águas salgadas, a ilha é nó de raízes, ninho de 'pensamentações'. A imagem aérea do mar lembra uma travessia em movimento pelo balançar de ondas. E quando redescoberta, ilhas estão à vista dos olhos, feito um seio flutuando no oceano. A palavra ilha nos lembra raízes que habitam o subsolo e caminham de forma escorregadia de uma maneira que não se deixam perceber. A palavra rizoma nos ajuda a ir às raízes de todas as palavras ou a um tipo de identidade rizoma. Quando falamos de identidades raízes, falamos desse indo ao encontro de outras identidades. Como esclarece Inocência Mata (2010:22), "Identidade é aqui entendida como projecto que releva de um compromisso de alteridades, realizando o princípio da não contradição e funcionando como sistema de resolução de conflito. Nesse sentido, enquanto identidade moventes, não somos uma essência absoluta, como se acreditou ao longo da história da humanidade, mas sim um estar sendo, um ente mutável.

A imagem das raízes é importante também como metáfora das línguas e das identidades do arquipélago, "pois dada a dinâmica espessura simbólica deste elemento de identidade, há momentos em que a língua se torna símbolo da cultura imaginada, conforme destaca Inocência Mata (2010:25). A simbologia das raízes, corresponde aos filamentos de uma movência humana que é também marinha. Por outro lado, a raiz única é um tipo de identidade idealizada, mais sonhada do que vista, criada para atender aos ideais de exclusão social, cultural, econômica.

Pela linha do imaginário, ao observarmos as raízes insulares, vê-se que nos lembram diversos rizomas. "Basta seguir as árvores na terra onde elas

dormem, completamente enraizadas, para encontrar nos nomes perdidos, constâncias humanas" [BACHELARD, 1990:226]. No calendário do mar, produzem raízes-serpentes que lembram mapas de uma cartografia que acompanha a travessia do mar. Hoje se faz importante uma ecosofia da natureza, ou seja, precisamos preservar as ilhas daquilo que é exclusivo da cultura dos povos insulares. Precisamos preservar a natureza das coisas da ilha; cuidar, sobretudo, da relação de respeito entre o ser humano e o meio ambiente. "Uma poética da Relação me parece mais evidente e mais enraizante atualmente do que uma política do ser" (GLISSANT, 2005:37).

As raízes insulares são culturas em trânsito. Demarcam encontro com a Biodiversidade das culturas em comunhão com as raízes do mundo mitológico. O que se observam são as identidades moventes, identidades transnacionais, que apontam para a deslegitimação da autoridade de um discurso endógeno. A poesia insular não reside apenas no caráter mítico que possa evidenciar o contexto, mas sugere o extraordinário na rapsódia poética. Ao transfigurar a realidade do mundo afroinsular, a poetisa traz à tona uma das funções essenciais da poesia que é nos mostrar no simples cotidiano o outro lado das coisas que nem é tanto a irrealidade, mas a possibilidade de encarar a realidade com olhos capazes de encontrar, em coisas mínimas, fagulhas de crenças ou espanto: " Creio nesta amplidão/ de praia talvez ou de deserto/ creio na insônia que verga/ este teatro de sombras" (LIMA, 2006:17).

A poética insular nasce pela radícula da ambiguidade do signo. O que vem multiplicado no signo poético vai além do duplo. Uma pluralidade que nos faz lembrar de Octavio Paz [1993:56], quando diz que a poesia sempre traduziu uma presença na qual se Inter-relacionam as duas metades da esfera. "Presença plural: muitas vezes, no curso da história, mudou de rosto e de nome; contudo através de todas essas mudanças, é uma. Não se anula na diversidade de suas aparições".

Em Conceição Lima, constitui-se a natureza insular num espaço rizomático infindo para os séculos, grande para os dias. As ilhas, assim como as raízes, penetram a fundo nas encruzilhadas culturais. Cada resma de raízes mantém um elo com o que guardamos de outros mundos inventados. Pela raiz, procura-se traçar uma cadeia rizomática com a totalidade do mar-mundo. "Um lugar que difrata e leva à efervescência da diversidade" [GLISSANT, 2005:16].

Entre o múltiplo e o duplo, o imaginário das raízes insulares também estabelece relação com o onirismo, com o mundo místico, o brâmane, as figueiras indianas, os mistérios das cartas do tarô, o budismo, o mapa astral,

que se pode somatizar. O que experiencia a busca, o diálogo com outros povos, que "Deixaram nas ilhas um legado de híbridas palavras e tétricas plantações"(LIMA, 2011:39).

Talvez caiba ao poema a profecia de tornar-se verbo para se fazer estranheza. Ao se exaltar a palavra ilha no verso, Conceição Lima traz à tona a recordação mítica do mistério. Na liturgia mítica, o mistério é mensageiro da deusa grega "Mnemna", aquela que rememora. Por trás do mistério das palavras, abre-se uma fenda de invencionamentos. "Não estou farta de palavras./ É porque o tempo passa que as procuro./ Para que elevem, soberanas, o reino que forjamos" (LIMA, 2011:27). É certo que, em poesia, o mundo é mais amplo do que as palavras possam sugerir. O que resta é tentar recuperar e proteger a parte generosa do mundo, aquela parte que foi perdida, forjada pelo ser humano. No meio de identidades oceânicas, homens refugiados engatinham sem mátria; mares parindo árvores; ilhas são ponto final. "Ilhas! Clamai-me vosso que na morte/ não há desterro e eu morro/ Coroai-me hoje/ de raízes de sândalo e ndombó/ Sou filha da terra" (LIMA, 2011:37).

Sem política não há po(ética). Compreender a palavra est(ética) é também vivenciar uma geopolítica sobre o que se pode mudar no mundo, o que somos enquanto mulheres em luta constante, habitantes de "encruz-ilhadas" culturais, em tensão permanente. Como conclui a poetisa da ilha de São Tomé e Príncipe:" Conheço tempos estranhos/Prenhes noites e manhãs/de nascimento e medos e sortilégios./De mãos dadas com a vida/cantá-lo-ei nos pendentes frutos do mamoeiro" (LIMA, 2011:29).

Referências

BACHELARD, Gaston. *A terra* e o devaneio poético. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BENJAMIM, Walter. *Textos de Walter Benjamim* [coleção os pensadores]. São Paulo: Abril, 1974.

_____. *A modernidade* e os modernos. Tradução Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

DAMATO, Diva Barbaro. *Edouard Glissant: poética e política*. São Paulo: Annablume: FFLCH,1995.

GLISSANT, Edouard.*Poétique de la relacion*. Paris: Gallimar, 1990.

_____. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. *Poética da relação*. Porto: Sextante, 2011.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. 10ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1973.

LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho: 2004.

_____. *A dolorosa raíz de micondó*. Lisboa: Caminho, 2006.

_____.*O país de Akendenguê*. Lisboa: Caminho, 2011.

MATA, Inocência. Emergência e existência de uma literatura: o caso santomense. Portugal: ALAC, 1993.

_____. *Polifonia insulares*. Lisboa: Edições Colibris, 2010.

_____. Literatura africana e crítica pós-colonial: reconversões. Manaus: UEA edições, 2013.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2002.

ORTEGA& GASSET, José. *O Homem e a gente (intercomunicação humana)*. Rio de Janeiro: Livro Ibero Americano, 1973.

PAZ, Octavio. *Outravoz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990.

SAID, Edward. "A representação do colonizado: os interlocutores da antropologia". In: _____. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b. p. 114-136

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira.* São Paulo: Companhia das Letras,1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Modernidade, identidade e cultura de fronteira*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993 (edited in nov. 1994).

SEMEDO, Odete. No fundo do canto. Belo Horizonte: Nandyala, 2010a.

SHELLEY. Defesa da poesia. In: LOBO, Luíza (org.) *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, pág. 220-244.

SIMON, Sylvie; PICARD, Marcel. *A linguagemsecreta do tarô*. São Paulo: Pensamento, 2000.

QUINTANA, Mário. *Sapatos floridos*. São Paulo: Editora Globo, 2006.

VANNUCCI, Marta. *Os manguezais e nós.* Tradução Denise Navas-Pereira. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TRADIÇÃO AFRICANA: MARIANINHO E AS MÚLTIPLAS VOZES EM *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA* DE MIA COUTO

Tereza D'Avila Ferreira [181]

Ao longo de vários anos, foi reforçada por veículos de informação, como a televisão, revistas e jornais, uma visão muito estereotipada, pronta e acabada, do que seria o continente africano e seus povos, sempre guiadas pelas lentes do exotismo (com animais e paisagens selvagens), das doenças (como a AIDS e o ebola) e da miséria.

O continente africano é berço de várias riquezas, como seus ecossistemas, suas cidades, sua diversidade e seus povos; berço dos primeiros homens que pisaram no planeta. Porém, para muitos, a África ainda "é um grande e único país". Muitos desconhecem que existam vários países dentro do continente, que guardam muitas semelhanças, mas também grandes diferenças entre si, cada um com uma cultura vasta.

Diferente dessa visão, a literatura africana, e em especial (mas não apenas) o autor conhecido mundialmente e dono de vários prêmios, o biólogo e escritor moçambicano Mia Couto, tem nos revelado e apresentado uma África bem diferente desse triste retrato construído por anos a fio no imaginário de boa parte das pessoas.

Logo na apresentação de seu livro de ensaios, *E se Obama fosse africano* (2011) Couto reitera a importância de nos vermos como um único mundo, fazendo parte de um todo e tendo características semelhantes, que nos unem:

> Alguns desses textos foram concebidos para o contexto de Moçambique e, eventualmente, pecarão por essa especificidade para o leitor não

[181] Graduada em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora e Mestranda em Estudos Literários pela mesma instituição. Juiz de Fora - Minas Gerais. E-mail: terezadavilaferreira@hotmail.com

> moçambicano. Acredito, porém, que os rios que percorrem o imaginário do meu país cruzam territórios universais e desembocam na alma do mundo. (COUTO, 2011, p.09).

Através da escrita sensível e poética de Mia Couto temos a oportunidade de ter contato com uma outra terra, outras tradições, outras gentes, que assim como o Brasil em especial, partilham a mesma língua e o mesmo colonizador.

O romance *Um rio chamado tempo uma casa chamada terra* (2003) é outra obra de autoria do escritor Antônio Emílio Leite Couto, ou simplesmente Mia Couto, nascido na cidade da Beira em 1955 e filho de pais de origem portuguesa.

Nesse romance é contada a história de Marianinho, que sai de sua terra natal, a ilha fictícia Luar-do-Chão e vai estudar na capital, porém ele se vê obrigado a regressar novamente à ilha, por conta do falecimento (ou quase) de seu avô, Dito Mariano, para participar dos ritos fúnebres:

> A bordo do barco que me leva à ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que vai me ditando as ordens. Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro do meu avô Dito Mariano. (COUTO, 2003, p.15).

Ao longo de sua estadia em Luar-do-chão, Marianinho tem a oportunidade de rever os seus parentes e de se reinserir nas tradições locais, já que esteve muito longe de sua terra natal por conta de seus estudos na cidade, e assim o personagem descobre uma parte de sua história, até então desconhecida.

Primeiramente, se faz necessário pensarmos no sentido da palavra tradição. Partindo em um sentido do senso comum podemos pensar que ela estaria ligada a ideia de passar algo a alguém, quase como sinônimo de transmissão.

De acordo com o filósofo e professor Gerd Alberto Bornheim, é impossível pensarmos a tradição dissociada da ideia de ruptura, uma está ligada à outra. A manutenção da tradição é mantida, segundo o autor, à existência da ruptura. É importante salientarmos também, que diferentemente do que se possa pensar, a tradição não é algo estático mas

está em constante transformação proporcionadas pelos indivíduos e pela cultura na qual está inserida. (BORNHEIM, 1987, p.18).

Pensando em uma lógica diferente da que estamos acostumados, a ocidental, tentaremos entender o que seria a tradição em um sentido africano. Para isso, temos as contribuições do estudioso Amadou Hampâté Bâ. No livro *Amkoullel, o Menino Fula* (2003) o autor adverte que:

> Quando se fala da "tradição africana", nunca se deve generalizar. Não há uma África, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito religioso pela mãe etc.), mas também há numerosas diferenças: deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de uma região a outra, de uma etnia a outra; às vezes, de aldeia para aldeia. (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p.14).

Assim como Hampâté Bâ, entendemos que não podemos pensar em uma tradição africana, já que o continente é riquíssimo em sua variedade cultural e étnicas, mas podemos falar em tradições africanas.

O autor é categórico ao afirmar que quando falamos em tradição em relação à história africana, necessariamente temos que falar em tradição oral (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.167). A tradição em África está muito ligada à transmissão de histórias e ensinamentos pela via oral. É pela oralidade que os costumes e tradições se perpetuam.

Ainda segundo Hampâté Bâ, ao contrário do que muitos podem pensar, falar em tradição oral africana não é apenas a tramsmissão de histórias, lendas, relatos mitológicos ou históricos, mas ela representa a grande escala da vida, sendo ao mesmo tempo religião, conhecimento natural, iniciação à arte e história, divertimento e fonte de conhecimento, tudo está imbricado nesse conceito da tradição. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.169).

No que tange a figura do narrador em uma determinada obra, sabemos que ele desempenha um papel fundamental para o desenrolar de qualquer narrativa, é ele quem nos fala através da caneta do autor.

O narrador de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* é um narrador personagem, ou seja, além de narrar Marianinho participa da história contada e se configura como personagem central da trama. Geralmente esse

tipo de narrador não tem um conhecimento de tudo que se passa na narrativa, e somos conduzidos pelo ponto de vista apenas desse personagem, e tomamos como verdade tudo que nos é apresentado por ele.

Porém, como vamos analisar ao longo das páginas desse artigo, o autor Mia Couto, lança mão de algumas estratégias que "tiram dos ombros" do narrador esse papel de contar apenas uma versão da história e insere de diferentes maneiras outras vozes dentro da narrativa que auxiliam Marianinho e o próprio leitor a descobrir os mistérios que envolvem a morte de Dito Mariano.

Terezinha Taborda Moreira destaca a importância das diferentes vozes que atravessam a narrativa: "Cada voz que atravessa a voz do narrador inscreve no texto um viés ideológico, uma informação, um pensamento, um princípio, todos eles determinantes para a estruturação mesma do diálogo". (MOREIRA, 2005, p. 139).

Em seu texto *O narrador* (1994), Walter Benjamin afirma que a arte de narrar está em extinção, e os narradores seriam divididos em dois grupos: os que não saem da terra e conhecem bem as suas tradições (figura do camponês) e os que viajam, que vêm de longe (figura do marinheiro)

> [...] Quem viaja tem muito o que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições. [...] (BENJAMIN, 1994, p.198).

Além disso, a narrativa seria uma forma de "artesanato", em que o narrador deixa sua marca na história contada.

Desse modo, vemos que, no romance analisado, Marianinho pode ser considerado como um misto desses dois tipos de narradores apresentados por Benjamin, o marinheiro que sai de sua terra natal e conhece outra terra e outro modo de se viver, mas também um camponês, que ao voltar, reaprende as histórias e tradições de sua terra natal.

Marianinho nos conta através de sua ótica como são os outros personagens "A avó está sentada no caldeirão alto, parece estatuada em deusa. Ninguém é tão vasto, negra em fundo preto" (COUTO, 2003, p.31), e as suas percepções sobre os lugares, principalmente quando retorna a Luar-do-Chão: "Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a ilha" (COUTO 2003, p.18).

Porém, ao longo do romance, o protagonista vai se deparando com algumas cartas que lhe são endereçadas, e escritas no corpo do texto com letras em itálico (assim como as falas entre os personagens), talvez um recurso bem nítido do autor para nos apresentar a outa "voz" dentro dessa narrativa:

> (...) Enquanto espalho as roupas que trazia amarfanhadas na mochila, noto que há uma folha escrita por cima da secretária. Leio intrigado:
> Ainda bem que chegou Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são os ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si.
> Sempre que for o caso, escreverei algo para si. Faça de conta que são cartas que nunca antes lhe escrevi. Leia mas não mostre nem conte a ninguém (COUTO, 2003, p.56).

Através dessas cartas o narrador é apresentado aos mistérios da ilha Luar-do-Chão, aos motivos da morte não acabada do avô, e principalmente revelações sobre a sua própria história. Desse modo as cartas servem como pistas para que o protagonista desvende os enigmas de sua existência. "(...) Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber" (COUTO, 2003, p.125).

Além disso as cartas endereçadas ao narrador, podem representar uma espécie de ponte entre o mundo dos vivos e dos mortos, visto que é um quase morto o autor das epístolas. E pode significar também a representação de tradições muitos fortes nos países africanos de um modo em geral, o entrecruzamento entre a oralidade e a escrita.

Segundo Fernanda Cavacas:

> A tradição oral é em África um sistema de autointerpretação concreta. Por ela, a sociedade explica-se – e explica a si própria. A história dos africanos dir-se-ia uma verdade ontológica. E vários são os veículos de que a tradição oral se serve para transmitir aos vivos o significado ontológico do grupo. (CAVACAS, 2006, p. 69).

Mia Couto, ao inserir em seu romance escrito, marcas características da oralidade insere também marcas e tradições da cultura de Moçambique:

> Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição: você já está longe dos Malilanes e seus xicuembos. A escrita é a ponte entre os nossos espíritos e os seus espíritos. Uma primeira ponte entre os Malilanes e os Marianos. (COUTO, 2003, p.126).

É interessante notar também nesse fragmento que até o sobrenome da família sofreu um aportuguesamento (Malilanes para Marianos) e parece que pelo fato de Marianinho ter vivido muito tempo na cidade, e ter o domínio da escrita, ele estaria mais próximo dos Marianos do que dos Malilanes e é preciso mais uma vez as cartas para prover esse reencontro com as origens e a história desse protagonista. Assim, as cartas recebidas pelo neto retratam a história de uma família, de uma comunidade e a própria história do indivíduo que a lê.

Com a análise dessas cartas, percebemos, entretanto que existe uma espécie de inversão dos papéis da oralidade e escrita. Nas culturas africanas a figura dos idosos tem um papel importantíssimo, pois são eles quem detém os conhecimentos e tradições que são transmitidas oralmente de pai para filho.

Nas cartas recebidas por Marianinho, é o velho quem as escreve e o menino quem as lê. Mas tradicionalmente são os velhos quem dominam a oralidade e os mais novos quem tem acesso as letras, principalmente Marianinho nesse caso, pois foi ele quem se ausentou da ilha para estudar na cidade.

Em um momento de saudade do marido que morrera, a avô Dulcineusa solicita ao neto Marianinho que pegue um velho álbum de fotografias, porém quando a avó abre o álbum, Marianinho observa que ali, não existe foto alguma, mas o narrador se torna cúmplice da avó e finge que vê as fotos descritas por ela. No álbum só se pode enxergar as marcas de cola deixadas pelas fotografias que ali habitavam.

> Mas quando o álbum se abre em seu colo eu reparo espantado, que não há fotografia nenhuma. As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas fotos.
> – Vá. Sente aqui que eu lhe mostro.
> Finjo que acompanho, cúmplice da mentira.
> – Está ver aqui seu pai, tão novo, tão clarinho até parece mulato? (COUTO, 2003, p.49).

Theodor Adorno em seu texto, *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2012), estabelece uma discussão diante do paradoxo no que diz respeito a posição do narrador: "não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração." (ADORNO, 2012, p.55). Assim, de acordo com o filósofo, observamos que vivemos uma espécie de cultura da exaustão, em que está tudo construído, e cabe ao narrador ir preenchendo algumas lacunas.

Entendemos que em *Um rio chamado tempo uma casa chamada terra*, é exatamente esse papel desempenhado pelo narrador Marianinho. Como o álbum de fotografias que está totalmente em branco, apenas com as marcas de cola, assim também é a história do personagem e do país Moçambique, vitimado por guerras. É preciso reconstruir e completar as lacunas deixadas pelos conflitos, bem como completar os hiatos na vida do personagem principal e da ilha, para que o avô possa atravessar de vez o portal entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Logo em seguida no romance, Marianinho descobre como de fato foi a morte de Dito Mariano:

> Por fim, alguém me dizia como falecera o avô. Acontecera do seguinte modo: a família se reunira para pousar para uma fotografia. Alinharam todos no quintal, o Avô era o único sentado, bem no meio de todos. O velho Mariano, alegre, ditava ordens, distribuía uns e outros pelos devidos lugares, corrigia sorrisos, arrumava alturas e idades. Dispararam-se as máquinas, deflagraram-se os flashes. Depois todos risonhos, se recompuseram e se dispersaram. Todos menos o velho Mariano. Ele ficara sentado sorrindo. Chamaram-no. Nada. Ele permanecia como que congelado, o mesmo sorriso no rosto fixo. Quando o foram buscar notaram que não respirava. O seu coração se suspendera em definitivo retrato. (COUTO, 2003, p.57).

A fotografia, além de suas funções de preservar imagens e ajudar na preservação da memória, é uma prova indubitável de que algo se perdeu no tempo: a juventude, o amor, os laços familiares, ou até mesmo um indivíduo que já não existe mais, por isso só resta uma melancolia de tempos que se foram. É uma prova cabal da nossa inexorável finitude.

O avô fica petrificado no tempo e na fotografia como se as lendas indígenas de que a máquina fotográfica seria capaz de roubar a alma de uma pessoa fossem concretizadas.

Além disso, a foto pode ser entendida como um inventário do real, visível, "palpável" e isso acaba produzindo uma gama de fotografias que fragmentam a realidade e esses fragmentos passam a ser compilados em álbuns, e com isso se organiza o mundo e consequentemente as memórias e se "reconstrói" e "revive" o indivíduo que já morreu, mas, ao mesmo tempo, está imortalizado nos álbuns fotográficos.

Para Paula Sibilia (2008), a fotografia preserva de alguma forma a realidade, transformando-a em uma imagem fixa, "Com a facilidade técnica que este dispositivo oferece na captação mimética do instante, a câmera permite documentar a própria vida: registra a própria vida e a experiência de se estar vivendo" (SIBILIA, 2008, p.33). Porém para o narrador "a fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo por repetida vez" (COUTO, 2003, p.50).

Desse modo, para Marianinho não seria necessário a fotografia para eternizar um momento, pois tudo no mundo está em constante repetição, assim o seu avô estaria apenas completando um ciclo.

Outra voz que atravessa o romance de Couto são as epígrafes que se encontram sempre no início de cada capítulo, elas funcionam como uma espécie de chaves de leitura do que será narrado logo adiante, como por exemplo, a fala de Juca Sabão que abre o primeiro capítulo do romance: "Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações- a dos vivos e a dos mortos" (COUTO, 2003, p.13), uma síntese do tema central da narrativa ou um dizer de Luar-do-Chão "A mãe é eterna, o pai é imortal" (COUTO, 2003, p.69) que traduz a história do personagem principal e o sentimento universal dispensado a esses dois membros familiares.

Mais uma vez, é importante observamos a inserção da oralidade no romance, pois são falas dos personagens da narrativa ou provérbios conhecidos por eles que auxiliam Marianinho na sua empreitada de contar a sua história. Além de ser um recurso utilizado por Mia Couto para contar a sua própria história enquanto indivíduo e pertencente a cultura moçambicana.

> Quando me pergunto porque escrevo eu respondo: para me familiarizar com os deuses que eu não tenho. Os meus antepassados estão enterrados em outro lugar distante, algures no norte de Portugal. Eu não partilho de sua intimidade e, mais grave ainda, eles me desconhecem inteiramente. O que faço hoje, sempre que escrevo, é inventar esses meus antepassados. (COUTO, 2011, p.117).

Ao se encontrar com outros personagens, como o Coveiro Curozero e ouvir deles histórias e explicações, o narrador é transpassado por outras vozes que lhe auxiliam na descoberta de sua própria história.

O médico Amílcar Mascarenha não consegue explicar a morte do avô e diz que ele está clinicamente morto, porém com uma pulsão fraca e uma respiração quase imperceptível, ou seja "quase morto". É Curozero quem auxilia o narrador a entender o verdadeiro motivo da morte de Dito Mariano: "(...) aquela morte era sequente a uma vida mal vivida. Meu avô cometerá uma grande ofensa" (COUTO, 2003, p.159).

Mia Couto insere nas culturas e nas pessoas locais o valor de saber ler os sinais que a terra emite. Nesse ambiente o "analfabeto" acaba sendo aquele que não consegue compreender esses símbolos, o próprio escritor esclarece o quanto ele, enquanto biólogo de formação precisa estar constantemente dialogando com os diferentes saberes que existem em África:

> Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, da árvore e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. (COUTO, 2011, p.14-15).

Almícar Mascarenha representa o estrangeiro pois é natural de Goa, região da Índia e representa ainda todo o conhecimento proveniente das letras, dos livros, um conhecimento institucional. Curozero é o habitante de Luar-do-Chão que não possui instrução formal alguma, mas entende a terra e a natureza e consegue perceber o porquê da morte não acabada de Dito Mariano.

Vimos, principalmente com as cartas endereçadas ao narrador, o papel que existe na narrativa de poder perpetuar histórias e tradições. É por meio da escrita, mas usando traços marcantes da oralidade, que se resgata segredos e revelações encobertas por anos na família dos Malilanes.

Ao utilizar o recurso de transferir para outros personagens e para as cartas a tarefa de auxiliar o narrador de contar-nos a sua história, Mia Couto não cai na armadilha que um narrador em primeira pessoa poderia oferecer, visto que assim como nós leitores, Marianinho também é um ouvinte das histórias contadas por essas outras vozes.

Desse modo, como Marianinho é neto (e filho) de Dito Mariano, e através das cartas, fotos e diálogos com outros habitantes da ilha descobre a sua verdadeira história e salva a ilha da morte, o escritor Mia Couto se transveste por meio desse narrador pois assim como Marianinho, Couto também é neto de uma tradição moçambicana e a partir da sua escrita, luta para manter vivas essas mesmas tradições e cultura de seu povo.

A reinserção nas tradições e saberes locais da ilha (auxiliada pelos outros personagens da narrativa e até mesmo pelo avô quase morto) é de suma importância para que Marianinho possa auxiliar o ciclo natural da morte do avô e entender e redescobri os mistérios que envolvem a sua própria história.

Com o enterro de Dito Mariano, ao final da narrativa, e a descoberta que Marianinho é na verdade seu filho e não seu neto como este acreditava, a vida e a redenção voltem a imperar em Luar-do Chão e assim todos podem seguir a vida.

É com o apoio da escrita que o autor perpetua as suas narrativas, seus antepassados e, por conseguinte a sua própria história.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BORNHEIM, Gerd. A. O conceito da tradição. In: BORNHEIN, Gerd et al. *Cultura brasileira: Tradição Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p.13-29.

CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor quotidiano/palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (Org.) *Marcas da diferença*: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006. p. 57-73.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?: e outas intervenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras,2003.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In: *História Geral da África I*. Metodologia e pré-história da África. Org. Joseph Ki-Zerbo. Brasília: UNESCO, 2010, p.167-212.

_____. *AmKoullel, o menino fula*. Tradução de Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena: Casas das Áfricas, 2003.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz:* a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Horta Grande/PUC Minas, 2005

SIBILIA, Paula. *O show do eu*: A intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SEGREGAÇÃO RACIAL E RESGATE DA MEMÓRIA SÃO TEMAS EXISTENTES NA OBRA *A CIDADE E A INFÂNCIA*, DE LUANDINO VIEIRA

Valdéres Bilhas Vazarin [182]

Um aspecto relevante e marcante dos contos de José Luandino Vieira, inserido na obra "A cidade e a Infância" (1960), é a segregação racial no período colonial de Angola, em especial nos contos "A Fronteira de Asfalto" e "A cidade e a infância": ambos evidenciam como a pobreza, a exploração, a miséria e o preconceito estavam presentes nos sonhos interrompidos na infância dos angolanos. Os contos evidenciam a demarcação imaginária entre brancos e negros, a realidade e a ficção; essa dualidade procura mostrar a diferença existente entre a identidade nacional e a identidade imposta pelos colonizadores. O objetivo do presente trabalho é explorar essa dualidade e mostrar os enfrentamentos ocorridos pelos angolanos nesse período opressor, no qual houve luta diária para preservar a identidade. Luandino utilizou a literatura como forma de manifesto em prol a resistência angolana, para conservar e resgatar a memória. Ele utilizou a tematização da vida luandense mostrando o cotidiano simples e corriqueiros dos musseques e da gente angolana, assim ele busca redescobrir palavras do cotidiano, que asseguram denúncias e diálogos entre a literatura, a história e a memória.

A literatura angolana é ainda bem jovem, iniciou-se sob o domínio colonial português, nos últimos anos do século XIX, período no qual Portugal iniciou duas estratégias para a colonização em Angola; primeiramente, utilizou os padres portugueses e italianos para introduzir a religião e a cultura europeia; em seguida, estabeleceu em Luanda, em 1575, com a chegada de Paulo Dias de Novais, fundador de Luanda, um ponto estratégico para livre acesso aos portos, onde mais tarde se desenvolveu o tráfico de escravos com

[182] VAZARIN, Mestranda em Letras, área de concentração em História, Cultura e Literatura, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, SP, valderes.vazarim@etec.sp.gov.br.

destino a Portugal, ao Brasil e à América Central, o que passou a construir uma base econômica.

A partir da Segunda Guerra Mundial, inicia-se, em Angola a divisão entre uma linha reformista de reivindicação para melhorias na qualidade de vida e legalidade social por parte de alguns intelectuais ligados às ideias mais antigas, uma linha revolucionária, com visão voltada à libertação nacional e ligada a jovens intelectuais, quando, em 1948, estudantes angolanos brancos, negros e mestiços, que eram filhos de Angola, conscientizados de que pouco ou nada sabiam sobre sua terra, lançaram o grito "Vamos descobrir Angola". Em 1951, os jovens, da revista *Mensagem*, editada pela Anangola[183], inicia a mais importante fase da literatura angolana com intuito de estudar a terra que lhes fora berço, aquela terra que eles tanto amavam e mal conheciam, esse grupo de intelectuais sentia forte necessidade de destruir a literatura colonial que repassava a falsa ideia da realidade vivenciada em Angola e que não entrava no âmago das realidades e sentimentos dos angolanos; a intenção do grupo coeso era utilizar a literatura como arma de combate.

Como entende Serrano (2005): o movimento "Vamos descobrir Angola" representa, na realidade, uma retomada da iniciativa, uma recuperação da palavra dentro de um discurso angolano autêntico, mas, ele aparece ainda de uma forma fragmentada. Escritores e intelectuais, porém, procuraram dar um novo percurso e novos direcionamentos dá escrita e da atitude diferenciada entre vários nomes que se envolveram nessa luta árdua de reconhecimento de uma nação, pode-se destacar José Luandino Viera, um autor considerado internacionalmente. Seu reconhecimento rompeu fronteiras e divulgou seus ideais, ou seja, a literatura, com temas propostos para modificar os pensamentos e padrões das já existentes e lançar questionamentos socioculturais. Sob essa perspectiva, Luandino expõe na obra *A cidade e a infância* (1960) com a linguagem e a construção de um discurso autenticamente angolano, onde o autor destaca o musseque do Braga, em Luanda, onde viveu sua infância, e transfere as experiências e as vivências da periferia para suas produções literárias e através da escrita literária, mostra fatores que geravam conflitos existentes impostos pela colonização. Um deles é a segregação racial, na qual, ao longo de décadas, prevaleceu o chamado

[183] Anangola: Associação dos Naturais de Angola, Mensagem acontece entre 1950 e 1953. Estes limites cronológicos correspondem, respetivamente, à formação do "Movimento dos Novos Intelectuais de Angola", em Luanda, e à publicação do Primeiro Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa, em Lisboa.

regime de Apartheid, que promovendo a segregação racial entre brancos (europeus) e negros (africanos), encontrava amparo até mesmo na lei. Devido a essa lei, uma fatia expressiva da população africana de cor negra era excluída de vários direitos civis, sociais e políticos, ou seja, alienados de sua cidadania; vivendo no próprio pais como um excluído.

Obviamente, esse assunto é mais complexo do que pode parecer, já que Luandino em seus registros revelam influência do meio e dos sinais de sentimento pela distinção entre a cor do nativo e do europeu, outra questão destacada nessa obra é a construção de uma identidade nacional e a memória, nas quais pode-se ver claramente esses quesitos nos contos A fronteira de asfalto e A cidade e a infância. Ainda sobre esses aspectos, torna-se pertinente a fala de Luandino em entrevista concedida a Rita Chaves ao jornal O Estado de São Paulo (28/10/2007), na ocasião do lançamento do livro *A cidade e a infância,* quando Luandino faz menção ao seu livro *No antigamente na vida* (1974) ele parece querer regressar ao passado, um tempo mítico, gesto que o tema da infância comumente favorece, mas aqui (referindo-se ao livro em análise) tem lastro em experiência histórica. No fim dos anos 1950, na então colônia portuguesa, o crescimento da população branca que viera em busca das condições de vida que julgava merecer, provocou um recrudescimento das tensões raciais. A oposição que sob o código colonial marca violentamente as relações humanas ganhou contornos muito fortes, fato que suavizava a imagem do passado. Nessas expressões de Luandino, percebe-se a indignação e a opressão em que viviam os angolanos com os embates entre o presente e o passado, o antes da colonização, que nos musseques transbordavam cenas de um tempo feliz onde se sentia a "crioulidade" da vida e, após a colonização onde os portugueses agiam com impedimentos e repressões frente às expressões e manifestações culturais desse povo, porém esse povo que mesmo inconscientemente, respiram sua própria identidade com o acervo da memória viva (griôs).

Pollack (1992) indica uma relação entre memória e identidade, e expõe que memória é um processo construído, resultado de trabalho de organização tanto individual quanto social, e esse elemento constitui a identidade tanto individual quanto social (coletiva), dessa forma Pollack acrescenta que a busca da identidade se estrutura como a imagem que o sujeito constrói ao longo da vida. Essa teoria de Michael Pollack engloba a literatura angolana, em especial a escrita de Luandino Vieira.

A teoria de Pollack inserida na obra *A cidade e a infância*, apresenta um encontro entre memória e identidade. A cidade, refere-se ao bairro dos brancos, que simboliza a opressão dos colonizadores e a segregação, enquanto a infância é utilizada como símbolo da ingenuidade, e da pureza. Conclui se, nesse correlato que os símbolos, cidade e infância, indicam uma ruptura social, um distanciamento entre o real e o imaginário, um espaço sobrepondo o outro e obtendo uma divisão étnico-social que segrega e rotula a população angolana no seu próprio espaço.

Há uma dedicatória no livro *A cidade e a infância* , em que Luandino Vieira refere-se "Para ti LUANDA" e "Para vocês COMPANHEIROS DE INFÂNCIA[184]"; no decorrer da leitura percebe-se que tanto aquela Luanda quanto aqueles companheiros citados pertencem ao universo que atravessa o tempo e o espaço e se tornaram peças importantes no laboratório vivo na qual Luandino recolheu depoimento de detentos no período em que ele esteve na prisão de Tarrafal, que posteriormente, formaram o conteúdo para a maioria se suas obras

Os contos selecionados para esse trabalho são A fronteira de asfalto e o que dá origem ao livro, *A cidade e a infância*, ambos evidenciam como a pobreza, a exploração, a miséria e o preconceito estavam presentes nos sonhos interrompidos na infância dos angolanos. Os contos, mostram a demarcação imaginária entre brancos e negros, a realidade e a ficção; essa dualidade procura frisar a diferença existente entre a identidade nacional e a identidade imposta pelos colonizadores.

O conto "A fronteira de asfalto", narra a história de um rapaz negro e uma garota branca que são separados pelos familiares e pelo asfalto que separa classe média dos "musseques", bairros pobres de Luanda, os "bairros negros" no tempo do colonialismo, esse título é muito expressivo, marca uma metáfora nas relações humanas e nos territórios, Salvato Trigo (1981) considera a referência do asfalto um "emblema" que não admitiria "qualquer infração ao código de relações que estipulava". Quando Ricardo atravessa o espaço proibido, previu-se consequências graves e a atitude dele constituiu um desafio a uma ordem imposta e simbolizada naquele marco de asfalto. Ele "penetrou no território do outro e desrespeitou o sagrado que o emblema figuraliza". (TRIGO, 1981, p. 220).

[184] Palavras em destaques são do próprio Luandino.

Neste mesmo conto, as crianças crescem juntas, como amigos inseparáveis e, quando atingem a adolescência, sofrem a pressão por parte da sociedade branca para que se afastem e, em uma tentativa de reconquistar a garota branca, o jovem negro por perseguido pela polícia, na tentativa de fuga, por medo da polícia, sofre um acidente e falece, como era comum naquele tempo, "o medo do negro pela polícia" (VIEIRA,2007,p. 43). O diálogo que ocorre entre o casal enamorado é o resultado da perseguição dos que não viam com bons olhos a possível aproximação amorosa entre os dois.

> — Marina, lembras-te da nossa infância? — e voltou-se subitamente para ela. Olhou-a nos olhos. A menina baixou o olhar e disse:
> — Quando tu fazias carros com rodas de patins e me empurravas à volta do bairro? Sim, lembro-me... (VIEIRA, 2007, p. 40).

Ricardo, o negro, e Marina, a loira, são personagens de mundos distintos, porém ocupando o mesmo espaço geográfico na cidade de Luanda, apenas com um marco divisor "a fronteira de asfalto", ele morador dos musseques, da periferia da cidade, constantemente humilhado pelos comentários preconceituosos. E ela, de classe média, moradora da região asfaltada, eles são separados pela fronteira de asfalto, que dividia a graça da cidade de cimento e a (des)graça da cidade de pau a pique.

Quando é visível dentro do mesmo espaço existir uma desigualdade nas relações da sociedade, no plano estrutural e físico ocorre o que pode se chamar de extrema desigualdade social como Luandino mostra nessa citação:

> [...] Ricardo tinha uns olhos grandes. E subitamente ficou a pensar no mundo para lá da rua asfaltada. E reviu as casas de pau-a-pique onde viviam famílias numerosas. Num quarto como o dela dormiam os quatro irmãos de Ricardo... por quê? [...] (VIEIRA, 2007, p. 42).

Nesse instante Luandino se enquadra perfeitamente na teoria de Antonio Candido, (1975, p. 4), na qual o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na contribuição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. Considera-se que o princípio da obra se funde com o contexto social tornando partes integrante da mesma.

No contexto ocorriam os conflitos por consequência das ideologias segregacionista; nas quais se implantavam as ideologias dos colonizadores no

mundo dos colonizados não respeitando a memória e a identidade que são construídas através dos fatos ocorrentes no dia a dia das personagens, essa segregação racista deixa claro o quanto os negros eram submissos aos brancos em diversas situações, nas quais os mesmo os tratavam com ironia, como é empregado o termo diminutivo na frase a seguir; durante a infância, Ricardo, o filho da lavadeira, é para a mãe de Marina, "um pretinho muito limpo e educado". (VIEIRA, 2007, p. 42). Como ela lembra à filha, "um preto é um preto... As minhas amigas todas falam da minha negligência na tua educação. Que te deixei... Bem sabes que não é por mim!". Num crescendo de ponderações com base nesta discriminação, a mãe pede-lhe que deixem de ser amigos (VIEIRA, 2007, p. 42).

De acordo com Oracy Nogueira (2006, p. 41-42), percebe-se nessas passagens o preconceito de marca (aparência física) "[...], mas agora um preto é um preto" e de origem (grupo étnico) "[...] ele era o filho da lavadeira que distraia a menina Nina. Depois a escola [...]". Nesse instante Luandino deixa as marcas como forma de protesto e manifesto mostrando que o sujeito, nesse caso Ricardo, inserido no contexto colonial, ainda que não aceitasse essa desigualdade social, sabia que teria que se adequar ou os infringia e pagava preço alto por quebrar o tabu existente, estabelecendo um segredo entre as crianças: "Está bem. Desculpa. Mas sabe, isto fica dentro de nós" (VIEIRA, 2007, p. 41). A fronteira de asfalto tinha o poder de dividir a parte física, a cidade, e a parte psicológica, os sentimentos, mesmo sendo uma época de ingenuidade, as ideologias não eram questionadas entre as crianças: "E lembrava-se do tempo em que não havia perguntas, respostas, explicações. Quando ainda não havia a fronteira de asfalto" (VIEIRA, 2007, p. 41), a estratificação de classes sociais, cor, origem demarcadas por fronteiras que funcionalmente as separavam, davam origem as cidades, os antigos musseques, e a forma contextual das situações não conseguia ser distinguida entre escritor e obra, sendo que Luandino vivia os momentos como o próprio sujeito, segundo Antonio Candido, em Literatura e Sociedade, percebe-se a importância da literatura e da arte como transformação cultural do sujeito, nessa indagação:

> [...] quais são as possíveis influência efetivas do meio sobre a obra? Há neste sentido duas respostas tradicionais, ainda fecundadas conforme o caso, que devem, todavia, ser afastadas numa investigação como esta. **A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; e a segunda, em que medida é social, isto é interessada nos**

> **problemas sociais.** Dizer que ela exprime a sociedade constitui hoje verdadeiro truísmo; mas houve tempo em que foi novidade e representou algo historicamente considerável. (CANDIDO, 1975, p. 19, grifo nosso).

Percebe-se os dois pontos primordiais de Antonio Candido (1975), quando ele relata que a arte exprime a sociedade, pode abrir um correlato nesse conceito, em relação a exprimir a sociedade, e a batalha literária que ocorreu em Angola para obtenção de um espaço e de suas reivindicações política e social no período colonial. Candido, deixa claro a inserção da sociedade na literatura e a própria literatura utiliza esse meio como manifesto de divulgação das próprias ocorrências sociais. Como fora mencionado acima, outro conto selecionado para esse trabalho é *A cidade e a infância,* a cidade sofreu uma drástica transformação após a chegada dos colonizadores, essa mudança de cenário remete um saudosismo e uma lembrança do passado que é encontrada nas memórias dos mais velhos.

> Moravam numa casa de bloco nus com telhados de zinco. Eles, a mãe, o pai e a irmã que já andava na escola. [...].
> Hoje muitos edifícios foram construídos. As casas de pau-a-pique e zinco foram substituídas por prédios de ferro e cimento, a areia vermelha coberta pelo asfalto negro e a rua deixou de ser a Rua do Lima. Deram-lhe outro nome. (VIEIRA, 2007, p. 49).

As memórias, as lembranças, essas estórias de outro tempo, contadas pelos mais velhos, refletem na infância dessa geração que a perderam, porém, seu conteúdo saudosista está sempre relacionado ao tempo em que Angola não era submetida as ordens dos colonizadores.

> Casas de zinco com grande quintal de goiabeira e mamoeiros. Laranjas e limoeiros. Muita água. Rodeado de cubatas, capim e piteiras, era assim o musseque Braga, onde hoje fica o luminoso e limpo Bairro do Café.
> Mas ele lembra sempre aquele tempo de menino. A Rua do Lima, o Zizica, a velha Talamanca, a Albertina, o João Alemão, todos os que ele gostava de ver agora, quando o peito dói muito e sente a morte aproximar-se. (VIEIRA, 2007, p. 49).

Essas memórias aqui destacadas são partes das exemplificações ocorridas no livro em estudo e especialmente no conto em análise A cidade e a infância, onde Luandino registra as estórias dos velhos como lembrança

particular e coletiva e dos fatos históricos, nessa fração em particular existe um relacionamento com a teoria de Maurice Halbwachs (2006, p. 72) que relata em, *A Memória Coletiva* e reserva o capítulo II, inteiro, para mostrar sobre *Memória coletiva e memória histórica,* onde ele descreve a importância desses fatos históricos; aqui, referindo se as transformações dos musseques e a invasão dos portugueses, esses fatos ocupam um lugar na memória da nação, mas eu mesmo não os assisti, exemplifica Maurice, porém muitas vezes não é de conhecimento existencial os fatos, "os mesmos foram ocorridos antes do nascimento", mas o sujeito traz consigo a bagagem de lembranças históricas por meios de conversas e leituras, mesmo não sendo lembranças vividas e sim tomadas por empréstimos esses acontecimentos deixam traços profundos, e porque as suas tradições subsiste muito viva nessa ou naquela região do grupo, partido político, província, classes profissionais ou familiares e entre pessoas que conheceram pessoas que as testemunharam os fatos.

Sabe-se que Luandino iniciou o processo de investigação e anotações dos relatos dos presos para preservar a memória tanto histórica quanto individual e coletiva. Esses relatos foram recolhidos no período em que esteve na prisão de Tarrafal, que posteriormente formaram os conteúdos para a maioria se suas obras. Esses depoimentos de presos fazem parte das pesquisas realizada por Luandino Vieira, inserida no livro *Papéis da Prisão: apontamentos, diário, correspondência* (1962-1971), de Margarida Calafate Ribeiro, Mónica V. Silva e Roberto Vecchi (2015):

> O processo de escrita destes Papéis tem como termos cronológicos e fronteiras espaciais a entrada do escritor no Pavilhão Prisional São Paulo de Luanda (1961) e a sua saída do Tarrafal(1972). A materialidade destes cadernos é composta por aproximadamente 2000 frágeis folhas manuscritas onde José Luadino Vieira anotou a sua visão do cárcere como observatório excecional da nação angolana, manifestou os seus projetos políticos e literários, evidenciou o projeto comunitário de Angola como o veículo da união e resistência coletiva e expressou as angustias e sonhos pessoais. (VIEIRA, 2015, p. 17).

Com esse processo de depoimentos no cárcere, Luandino escreve com a simplicidade das gentes dos musseques e todo o material recolhido dá origem a oralidade textual em forma de conto, conservando a memória coletiva angolana.

Todo esse contexto concede grande importância à oralidade enquanto guardiã histórica e cultural, "[...]. Ainda hoje não ri desse incidente que era fruto da imaginação fértil. Era rir da imaginação que revive todo o passado de barrocas [...]" (VIEIRA, 2007, p. 58). O cultivo ao "mundo" exclusivo em que os angolanos viviam e cultivavam como um santuário era a chama que os faziam permanecer fieis a todas as situações de reconquista do próprio espaço. Porém aqui demarcado pelo escritor, pesquisador e contista Luandino que emite na esfera literária todo o universo verossímil para evidenciar os conflitos em uma ficção que dá lugar a denúncia dos conflitos internos e externos desse povo que lhe acolheu desde a primeira infância.

Em termos conclusivos nesse artigo, percebe-se que todo o contexto sócio cultural envolvendo Angola no período colonial e transposto nesses contos mostram uma literatura onde transmite ao receptor as injustiças sociais, culturais e agressivas ao desenvolvimento infantil com fortes traços de segregação racial e quebra de ruptura entre o real e o imaginário, onde Luandino Vieira consegue transmitir na ficção uma realidade que sobrevive na memória dos angolanos.

Referências

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 4. ed., São Paulo: Nacional, 1975.

CHAVES, Rita. *A infância e o abismo sempre delicioso e delicado*. O Estado de São Paulo 28/10/2007. Caderno_2 - BR 2.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana.* 2. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula:* Visita à história Contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias.* Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

NOGUEIRA, Oracy. *Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem:* sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v.19, n.1, p. 287-308, nov., 2006.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo:* olhar, ouvir, escrever. In: _____. O trabalho do antropólogo. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2000.

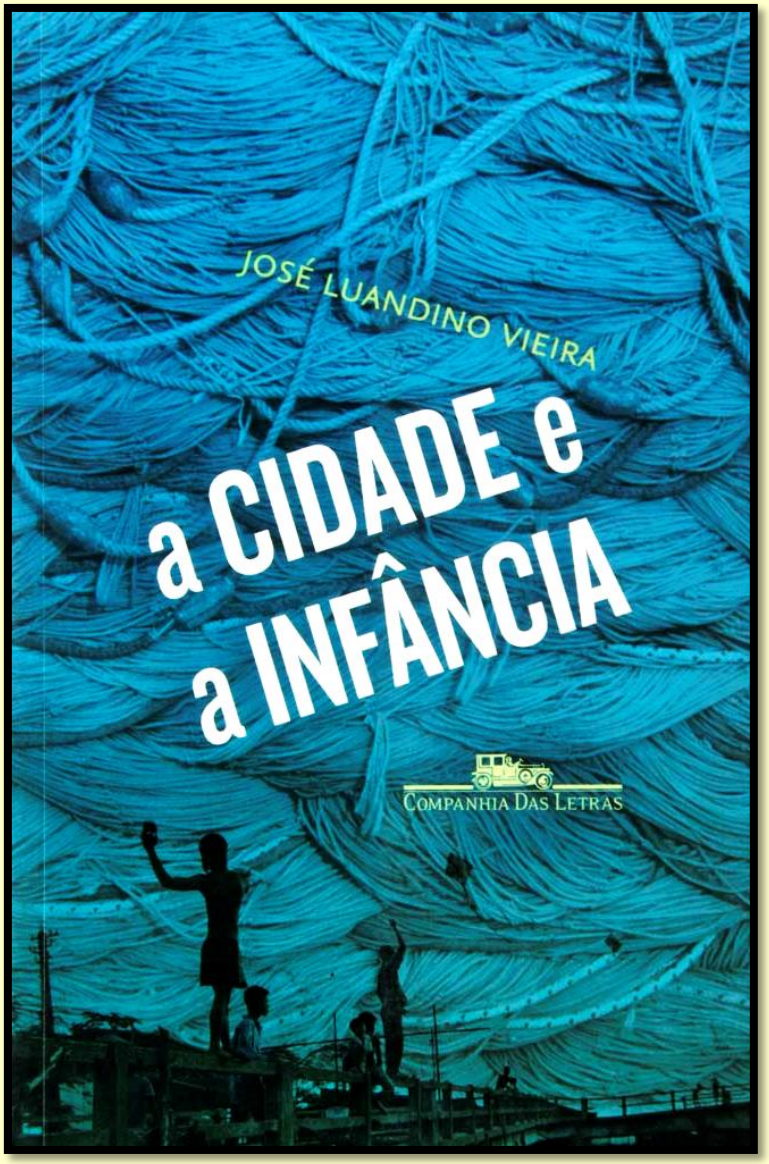
POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*. v5, n.10. Rio de Janeiro, 1992. P.200-212.

SERRANO, Carlos. A trajetória da elite intelectual, a "geração de 50" e seus projetos: a nação. In: CARDOSO, Carlos; ARAÚJO, Manuel G. Mendes de; SILVA, Teresa Cruz e (Orgs.). *"Lusofonia" em África:* História, democracia e integração africana. Cordesia: Dakar, 2005.

TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira, o Logoteta.* Porto: Brasília, 1981.

VIEIRA, José Luandino. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIEIRA, José Luandino. *Papéis da prisão*: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971). Organização de: Margarida Calafate Ribeiro; Mónica V. Silva; Roberto Vecchi. Alfragide: Caminho, 2015.



CAPÍTULO 4

LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA INGLESA

GABRIELA DA PAZ ARAÚJO

ANA CLAUDIA OLIVEIRA NERI ALVES

GISELE PIMENTEL MARTINS

MARIA CAROLINA MORAIS

TATIANE SILVA MORAIS

MARCAS DO REAL EM *A FLECHA DE DEUS* DE CHINUA ACHEBE

Gabriela da Paz Araújo [185]
Rosilda Alves Bezerra [186]

Introdução

O diálogo entre produções literárias e o universo histórico é uma constante, sobressaindo-se um panorama temático diverso que circunscreve, na maioria das vezes, o contexto histórico vivenciado pelos literatos, dos quais emanam os textos.

Dessa forma, diversos temas tornam-se recorrentes aos variados gêneros literários produzidos nesse cenário, tais como a oralidade, a identidade, a colonização, a descolonização, o pós-colonial e a memória, como também sugere diversas análises críticas a respeito do que abordam as criações literárias evidenciadas nesse contexto.

A literatura africana pós-colonial enfrenta desafios oriundos do seu processo de formação histórica. Sobre isso, Inocência Mata (2000) afirma que essa literatura é quase um projeto de investigação e compreensão por meio do processo de colonização. Os significados presentes nas produções pós-coloniais refletem os potenciais nacionais, por meio de uma construção pautada pelos mecanismos de negociações de sentido e alteridades. Nesse sentido, ainda segundo a autora, as literaturas africanas buscam propor que as identidades nacionais, regionais, culturais, socioeconômicas, estéticas, sejam

[185] ARAUJO, Gabriela Paz, Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (UEPB). Residente na cidade de Cacimba de Dentro- PB, e-mail: gabrielllapazz@gmail.com.

[186] BEZERRA, Rosilda Alves, Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (UEPB). Residente na cidade de Natal-RN, e-mail: rosildaalvesuepb@yahoo.com.br.

geradas a partir da capacidade de aceitação das diferenças, presentes nas diversas esferas sociais.

De acordo com Ângela Maria Dias (2004), tanto a literatura contemporânea como o cinema atual são frutos do cenário no qual estamos inseridos. Cada linguagem expressa à sua maneira "mais ou menos crítica ou contaminada pelo clima sádico dominante" (p.21), busca dramatizar nossos problemas contemporâneos.

Nesse contexto, o presente artigo busca investigar as marcas do real presente na narrativa *A flecha de Deus* de Chinua Achebe.

Considerações iniciais sobre a obra

A flecha de Deus (2011) conta a história de um sacerdote dividido entre a influência do colonizador inglês e a tradição de seu povo na aldeia de Umuano, interior da Nigéria. O romance apresenta uma alternância entre as duas realidades que constroem a Nigéria: a dos colonizadores ingleses e dos habitantes das aldeias africanas. Tais realidades notificam a complexidade da cultura tribal africana, produzida pelo choque com o sistema de valores ocidentais trazidos pelos colonizadores.

Chinua Achebe traz, em seu romance, considerações acerca do processo de colonização britânica ocorrido em seu país, além de enfatizar, principalmente, os efeitos desse processo sobre a cultura Igbo. A ancestralidade étnica e a crença religiosa do povo Igbo representam a base de constituição de seu romance.

Allbert chinualumogo Achebe nasceu em 1930, na aldeia de Ogide, Nigéria. Achebe advém de uma família cristã evangélica. Seu pai era catequista e pregador. Educado em escolas inglesas e com um nome escolhido em homenagem ao príncipe Alberto, marido da rainha Vitória da Inglaterra. Achebe, por respeitar os valores tradicionais da cultura Igbo, grupo étnico situado no sudoeste da Nigéria do qual faz parte, decide renunciar ao seu nome britânico em favor do seu nome indígena, Chinua.

Nesse sentido, torna-se relevante os processos interculturais entre Europa e África que são evidenciados na obra, por um lado, representados pelos britânicos (chamados pelos nativos de homens brancos), que se veem como missionários civilizatórios, com objetivo de colonizar os povos nativos, os ensinando a cultura europeia como forma de civilizar os tidos por selvagens, além da imposição de autoridade como meio de escravizar os nativos. Por

outro lado, é abordada a visão dos nativos quanto o colonizador e sua imposição tanto de poder como de cultura.

O novo realismo: algumas considerações

Para pensarmos na narrativa realista de hoje, é necessário retomar o realismo do século XIX. Assim evidenciado por Adorno ao afirmar que o romance nasce realista, pois o narrador se esforça para contar, sem distorções, aquilo que acontecia na sociedade. No entanto, essa prática, ao longo do tempo, apresentou contradições entre a universalidade do pensamento e a resistência que o acontecimento singular lhe opunha. O autor ainda afirmar que a busca da objetividade representa uma ingenuidade épica, por esbarrar no particular, mesmo estando dissolvido no universal.

Dessa forma, a objetividade torna-se questionável a partir de que nenhum subjetivo acontece sem transformar a matéria. Para Figueiredo, é importante a distinção apresentada por Adorno quanto ao romance realista típico e o romance moderno. Enquanto o primeiro apresenta reflexões de ordem moral, ou seja, o narrador toma partido contra as ações de determinados personagens; no segundo, se toma posição contra a mentira da representação, na verdade, contra o próprio narrador que objetiva corrigir sua inevitável perspectiva.

Quanto mais firme é o apelo ao realismo da exterioridade presente na dissolução subjetiva do romance, maior é a contradição entre a sua pretensão que se configura na tentativa de escrever um "foi assim", mas que se torna um "como se". É abalada, então, a objetividade épica, e a estética realista é posta em xeque.

Na ficção moderna, é indagado o próprio sentido de narrar. Nesse contexto, a rejeição das convenções realistas é fruto da incoerência da própria realidade. No entanto, o realismo não morre, a categoria do real é recuperada pelo registro do depoimento do outro. Assim, ao ser usada a primeira pessoa pelo narrador, ele se autoparodia ao ponto de relativizar qualquer certeza. Já o narrador intelectual ganha novas funções em determinadas produções literárias, podendo ser ouvinte e escrevente das palavras do outro. Nesse caso, o posicionamento do escritor é comparado ao de um antropólogo. Assim, uma nova proposta de realismo surge, derivada do "deixar falar o outro". Segundo Figueiredo, o romancista "quer servir apenas de veículo para que se ouçam outras vozes" (2012, p. 123).

Nesse contexto, analisamos a obra *A flecha de Deus* de Chinua Achebe, narrativa que se passa no início do século XX, período inicial do protetorado da Nigéria. Nesse período, a coroa Inglesa havia enviado tropas pacificadoras, missionários, catequistas, administradores e construtores para ocidentalizar a região, dividida entre os povos Igbo, Hausa e Iorubá. Ezeulu, sumo-sacerdote do Deus Ulu, ganha destaque por ser respeitado e venerado por seis aldeias que, juntas, formam a comunidade de Umuaro. No entanto, nem todas as suas decisões são apoiadas pelos habitantes da aldeia. O sacerdote decide enviar Oduche, um de seus filhos, para frequentar a igreja dos britânicos, com objetivo de que seu filho pudesse conhecer a religião do colonizador e, assim, poder proteger a aldeia de qualquer ameaça externa. Porém, tal atitude provoca divergências entre os habitantes de Umuaro, pois muitos não concordam com a decisão de Ezeulu de enviar seu filho ao colonizador para conhecer sua cultura.

> — O mundo está mudado — dissera-lhe. — eu não gosto disso. Mas sou como o pássaro eneki-nti-oba. Quando os amigos lhe perguntaram por que ele estava sempre voando, respondeu: "os homens de hoje aprenderam a atirar sem errar, e por isso eu tive que aprender a voar sem pousar". Desejo que um dos meus filhos se junte a essa gente e seja um olho meu lá. Se não houver nada nessa história, você voltará, mas se houver alguma coisa lá, você trará para casa o meu quinhão. O mundo é como uma máscara dançando. Se você quer vê-la bem, não deve ficar parado num só lugar. Meu espírito me diz que aqueles que não fazem, hoje, amizade com o homem branco estarão dizendo amanhã: "Ah, se eu tivesse sabido". (ACHEBE, grifos do autor, 2011, p. 69).

A atitude de Ezeulu se mostra como uma tentativa de preservar a cultura e as crenças de seu povo, mesmo que os questionamentos o deixassem preocupado. Instalados na cidade de Okperi, os colonizadores ingleses ocupam-se na administração da colônia e na construção de estradas. Para isso, buscam meios que sirvam para interagir com os colonos da aldeia. Torna-se necessário decifrar a língua do outro, adapta-se ao clima local, além de prevenir-se do contágio das doenças comuns na região. Enquanto o sacerdote local busca mecanismos para conhecer os costumes e crenças do colonizador como uma forma de prevenir-se de futuras ameaças, os colonizadores, por sua vez, desejam conhecer os costumes dos nativos para que, assim, possam desenvolver o controle sobre os mesmos. É nessa alternância entre os interesses dos colonizadores ingleses e os interesses dos nativos, que os

conflitos e dilemas morais entre o homem branco e o africano são construídos. Nesse contexto, podemos citar o que diz Kirwan:

> Assim como Girard, Hegel atribuiu importante papel ao desejo no âmbito da formação do eu. Seu argumento, como resumido por Kojève, é o seguinte: a afirmação de Hegel de que "o ser humano é autoconsciência" requer uma análise do sujeito que vai além do "penso, logo existo", de Descartes; o ser humano é mais que um sujeito pensante. Para ser capaz de dizer "eu", um sujeito precisa ter desejo, e este tem que ser por um objeto não natural, para que o homem possa transcender sua natureza animal. Para Hegel, o único candidato possível para tal objeto é o desejo de outro. Isso significa ser reconhecido pelo outro, posicionar-se como objeto do desejo de outrem [...] (grifos do autor, 2015, p.76).

A atitude de enviar seu filho em busca de conhecer o colonizador, participando ativamente de seu convívio, gerou, nos nativos, o medo de que Ezeulu cometesse a mesma atitude com outro membro da aldeia. O sacerdote tentava se defender, argumentando sobre sua decisão, explicando ao seu povo que o colonizador era como uma moléstia, e a ele, como chefe tribal, cabia conhecê-lo estrategicamente, para, assim, ser capaz de enfrentar o inimigo.

> Uma moléstia que nunca foi vista antes não pode ser curada com as ervas de todos os dias. Quando queremos fazer um sacrifício, procuramos um animal cujo sangue esteja à altura do poder que desejamos convocar: se uma galinha não for suficiente, buscamos uma cabra ou um carneiro; se estes não bastarem, mandamos trazer um touro. Em alguns casos, no entanto, nem mesmo um touro servirá: então recorremos a um ser humano. Você acha que é o som do grito de morte gorgolejando através do sangue que queremos ouvir? Não, meu amigo. Nós fazemos isso porque alcançamos o limite final das coisas e sabemos que nem o galo, nem a cabra, nem o touro serão suficientes. Nossos antepassados nos disseram que pode até acontecer a uma infeliz geração que ela seja empurrada por cima de um fogo. Quando isso acontecer, ela poderá sacrificar o seu próprio sangue. Foi isso o que os nossos sábios nos quiseram dizer ao declarar que, quando um homem não tem nenhum outro lugar para apoiar a mão, a põe em cima do próprio joelho. E foi essa a razão pela qual nossos ancestrais, quando foram empurrados para além do limite das coisas pelos guerreiros de Abam, sacrificaram não um

> estranho, mas um deles próprios, e fizera o grande fetiche a que chamaram Ulu (ACHEBE, 2011, p. 192).

Os argumentos utilizados por Ezeulu não conseguem convencer os habitantes da aldeia. Apesar de vários membros da aldeia servirem aos ingleses, a desconfiança entre ambos era evidente, pois julgavam modos e costumes que não conheciam. Além de explicar para o povo o motivo de ter enviado seu filho, Ezeulu também fazia questão de lembrar a seu filho, Oduche, o motivo que o levara a tomar tal decisão:

> Depois de uma pausa curta, Ezeulu falou e foi direto ao ponto: Lembrou Oduche da importância de se ter o conhecimento que tinha o homem branco.
> - Eu o enviei para junto dele a fim de que você seja os meus olhos lá. Não dê ouvidos ao que as pessoas dizem: as pessoas que não sabem distinguir o lado direito do lado esquerdo. Um homem não diz uma mentira a seu filho; eu já lhe falei isso antes. Se alguém lhe perguntar por que você foi enviado para aprender essas coisas novas, diga-lhe que o homem precisa dançar a dança que prevalece em sua época (ACHEBE, 2011, p.271).

Os ingleses, com objetivo de tornar Ezeulu chefe local, e, dessa forma, ter maior controle sobre os nativos, procuram saber informações sobre o sacerdote por meio daqueles que o seguiam. Ezeulu não aceita o convite do homem branco, diz não ser chefe de ninguém, exceto de Ulu.

> — Bem, você aceita a oferta ou não? — Clarke estava feliz sentindo-se um benfeitor que pensa intimamente: "Eu sei, meu velho, que com esta eu o derrubei..."
> — Diga ao homem branco que Ezeulu não será chefe de ninguém, exceto de Ulu.
> — O quê? Esse fulano é maluco?
> — eu acho que sim, sinhô — disse o intérprete.
> — Nesse caso, ele volta para a prisão.
> Clarke estava agora realmente furioso. Que descaramento! Um curandeiro fazendo de tola a Administração britânica, e em público! (ACHEBE, 2011, p. 250).

O administrador inglês, Clarke, fica furioso com a recusa de Ezeulu, mas ainda faz outra tentativa de, por intermédio do escrivão-chefe, persuadir o sacerdote na intenção de fazê-lo mudar de ideia. No entanto, isso não

acontece. Clarke, por medo de algum tipo de represália, resolve liberar Ezeulu que estava preso por insubordinação. Enquanto isso, Clarke temia alguma reação dos seguidores de Ezeulu, os nativos temiam sofrer algum tipo de perseguição pelo governo britânico por conta da rejeição de seu sacerdote.

As obras realistas tradicionais, representavam o mundo tal como ele é. Já a vertente do realismo predominante hoje, caracteriza-se por envolver o narrador com o fato narrado. Permite-se, ao leitor, aproximar-se de verdades parciais. A "ênfase não recaí num realismo da representação, mas em um realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso" (FIGUEIREDO, 2012, p. 123).

Atingir uma verdade única é impossível. O real configura-se como pertencente a cada indivíduo. Dessa forma, caracteriza-se por ser um fenômeno da ordem da construção discursiva. Nesse sentido, é deixada de lado qualquer pretensão de universalidade como também é renunciada a ideia de falar pelo outro.

Contemporaneamente, a crescente ficcionalização do real na mídia, bem como o processo de naturalização do realismo na ficção, são elementos responsáveis por mudar características que configuram o reconhecimento do mundo e da própria realidade. Nesse sentido, afirma Sibilia

> [...] se o paradoxo do realismo clássico consistia em inventar ficções que parecessem realidades lançando mão de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outra versão desse aparente contrassenso: uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções (1967, p. 249).

Nossa sociedade caracteriza-se pelo crescente desenvolvimento tecnológico, além do constante empenho midiático na produção e disseminação de conteúdo. Dessa forma, "jamais soubemos tão pouco a diferença entre o real e a ficção" (DIAS, 2004, p. 16). Ainda segundo Dias, a perspectiva atual diverge do que compreendemos por realismo por não privilegiar a visão em sua totalidade e a vocação de forma integradora, preferindo "deslizar, descrever, perceber plástica e extensivamente panoramas e personagens, sem a obrigação conclusiva ou o empenho totalizador (2004, p.17).

Pita argumenta que o regresso à realidade, em arte, não supõe um regresso ao realismo, significa certo distanciamento do que se entende como

uma fotografia do mundo, "pôr a questão da história e da historicidade e trazer a primeiro plano o devir histórico-social" (PITA, 2012, p.16). Nesse sentido, para a discussão entorno do real, Schollhanmmer sugere que o realismo, hoje, deve ser entendido como uma "estranha combinação entre representação e não representação" (2013, p.156). Dessa forma, isso se torna visível, por um lado, na retomada de uma herança de diferentes formas históricas e, por outro, a partir da atenção dada à literatura tendo em vista sua capacidade de intervir na realidade receptiva e no agenciamento de experiências, sejam elas: perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais.

Para Dias, a crueldade do real reside no caráter único, e consequentemente, irremediável desta realidade. Ainda segundo a autora, surgem consequências: a primeira compreende a realidade como inevitável e impossível de ser atenuada, ou até mesmo, afasta; segundo, proporciona aos homens o pensamento de insuficiência do real.

Considerações Finais

O processo de colonização ocorrido em África apresenta características que refletem condições do modo de conquista e a forma política de ocupação do território, como também a aceitação e as reações dos povos nativos à presença dos colonizadores.

É evidente que o processo de colonização não se estabeleceu em termos de igualdade entre colonizado e colonizador. O colonizado é considerado como um objeto. A lógica construída no período colonial segue o desconhecimento da humanidade. Seu intuito, pauta-se por meio das prerrogativas etnocêntricas europeias de ser necessário "civilizar" os nativos, para que eles pudessem conseguir o status de racional. Fanon argumenta que:

> O primeiro confronto dessas forças se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação – mais precisamente a exploração do colonizado pelo colono – prosseguiu graças às baionetas e os caminhões. O colono e o colonizado são velhos conhecidos. E, na verdade, o colono tem razão quando diz que "os" conhece. Foi o colono que fez e continua a fazer o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial (FANON, 2005, p.52, grifos do autor).

Ezeulu, ao enviar seu filho para conviver e aprender os costumes do homem branco, mostra o quanto é importante conhecer o colonizador, para

que, assim, saiba lidar com ele. Ao ficar indeciso entre a tradição do seu povo e a força da presença ocidental, o sacerdote passa por mais um momento difícil, como representante religioso de sua aldeia. No entanto, decide seguir pelo caminho mais perigoso: a guerra com o vilarejo vizinho, Okperi. Umuaro perde a batalha, por conta da intervenção do administrador britânico T. K. Winterbotton. Ao mesmo tempo, Ezeulu começa sofrer atritos cada vez maiores com sua aldeia e com sua família. Ezeulu desabafa: "Dizem que um homem é como um carneiro sacrificado num rito funerário: precisa suportar em silêncio todas as pancadas. Apenas o silencioso tremor da dor a percorrer-lhe o corpo fala de sofrimento" (ACHEBE, 2011, p. 330).

Referências

ACHEBE, Chinua. *A flecha de Deus*. Tradução Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula.* Trad. Xina Smith Vasconcellos. São Paulo: Casa das Áfricas/Palas Athena, 2003.

DIAS, Ângela Maria**.** *Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente.* In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs). Estéticas da crueldade. Rio de Janeira: Atlântica, 2004, p. 15-24.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Novos realismos, novos ilusionismos.* . In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs). Novos realismos. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 119-132.

GIORDANI, Mário Curtis. *História do mundo árabe medieval.* 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GIRARD, René. *Violência e reciprocidade.* In: Aquele por quem o escândalo vem. São Paulo: É realizações, 2011, p. 31-58.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade.* Juiz de Fora, MG: EDUFJF, 2005.

KIRWAN, Michael. *O desejo mimético*. In: Teoria mimética. São Paulo: É realizações, 2015, p. 47 -86.

MATA, Inocência. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. In: Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África), 10, 2000, Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro: UCAM, 2000. Disponível em: <http://biblioteca-virtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>. Acesso em: 15/09/ 2015.

PITA, Antonio Pedro. *O neo-realismo entre a realidade e o real.* In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs). Novos realismos. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 13-28.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A Narrativa Africana de expressão oral: transcrita em português.* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

ROSSET, Clement. *O princípio da realidade suficiente.* In: O princípio de crueldade. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 11-28.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHOLLHAMMER, Eric. *Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação*. In: Cena do crime. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 155-186.

SIBILIA, Paula**.** *Eu real e os abalos da ficção*. In: O show do eu: a intimidade com o espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 247-300.

CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE – NARRATIVAS QUE ROMPEM COM AS FRONTEIRAS DA IDENTIDADE

Ana Claudia Oliveira Neri Alves [187]
Algemira de Macedo Mendes [188]

Introdução

A romancista, Chimamanda Ngozi Adichie, nasceu em 15 de setembro de 1977 em Enugu, Nigéria e foi a quinta de seis filhos. Ela cresceu em Nsukka, na antiga casa do popular escritor nigeriano Chinua Achebe. O pai de Adichie é professor aposentado de estatística e Vice-Chanceler Adjunto e sua mãe a primeira secretária executiva na Universidade da Nigéria em Nsukka. Adichie estudou Medicina e Farmácia na mesma universidade, mas deixou a Nigéria com a idade de dezenove anos para estudar Comunicação na Universidade Drexel, em Filadélfia, EUA. Ela prosseguiu seus estudos na Eastern Connecticut State University, se formou summa cum laude e adicionou um mestrado em Escrita Criativa na Johns Hopkins University, em Baltimore.

Seu primeiro romance, *Hibisco Roxo*, foi lançado em 2003, selecionado para o Orange Fiction Prize em 2004 e premiado com o Commonwealth Writers 'Prize na categoria Melhor Romance de Estreia em 2005. Além disso, o segundo romance de Adichie *Meio Sol Amarelo* (2006) e sua coletânea de contos *No Seu Pescoço* (2009) receberam numerosos prêmios e nomeações. Em 2005/6 Adichie recebeu a bolsa Hodder na universidade de Princeton, e lhe foi concedido adicionalmente à bolsa MacArthur. Na Universidade de Harvard, ela recebeu outra bolsa em 2011/12, onde também terminou seu terceiro romance *Americanah* (2013). Atualmente, Adichie ministra e ministra oficinas de escrita criativa na Nigéria quando não está lecionando nos EUA.

Chimamanda Ngozi Adichie é uma das mais notórias escritoras africanas da atualidade. Suas obras literárias lidam com temas prementes como racismo, gênero, família e outras relações, a diferença entre gerações, imigração, religião, violência, opressão e corrupção política, mas é a inclusão de suas

[187] ALVES. Especialista em Língua Inglesa. Aluna do Mestrado Acadêmico em Letras – UESPI. Teresina-Piauí. anaclaudianeri2@gmail.com

[188] MENDES. Doutora em Literatura. Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras - UESPI. Teresina-Piauí. algemacedo@ig.com.br

memórias como uma criança nigeriana e a sua experiência pessoal como um imigrante nos EUA que fazem suas histórias tão realistas e verossímeis. Adichie é uma das inúmeras escritoras que dá voz as mulheres em suas obras, as experiências delas em convulsões políticas, imigração ou disputas familiares estão sendo retratadas e os sujeitos que dividem com elas essas vivencias estão sendo representados na sua ficção.

A maioria das personagens nas obras de Adichie encontra-se em lugares de desconforto e deslocamento e têm de encontrar uma maneira de escapar de suas mazelas. Cada uma das suas narrativas retrata personagens femininas que são diferentes a sua própria maneira, que estão situadas em um lugar ou tempo diferentes e são, portanto, retratadas em sua diversidade e não devem ser resumidas a um estereótipo de mulher pós-colonial.

Adichie revela seu talento na narração de enredos próximos do leitor internacional, ou seja, narrativas nas quais as personagens vivem dramas individuais e coletivos dentro e fora de seus respectivos países; de fato, o deslocamento de suas protagonistas a contextos geográficos urbanos distantes da África é recorrente na obra de Adichie. E em decorrência dessa pós-modernidade que (re)cria a todo instante novas esferas globalizantes de atuação humana é que Adichie tem obtido êxito com o crescimento exponencial da publicação de suas obras em diversas línguas, bem como com o recebimento de prêmios de crítica literária pela qualidade estética de seus trabalhos.

Isso pode ser observado em *Hibisco Roxo* (*Purple Hibiscus*), publicado em 2003, é o primeiro romance de Adichie. A história é narrada por Kambili Achike, uma jovem nigeriana de classe alta que sente na vida familiar as consequências da substituição dos costumes e tradição do seu povo por aqueles impostos pelos colonizadores e pela introdução da religião cristã no país. Eugene Achike, é um homem extremamente severo que coloca os dogmas da religião cristã acima de qualquer perspectiva humana tornando a convivência familiar insuportável. Kambili lamenta não poder assumir uma identidade mais próxima dos padrões ancestrais de sua cultura, como fazem seus primos Amaka, Obiora e Chima, cujos pais não os forçaram a romper abruptamente os laços com as crenças e valores tradicionais da comunidade. Ela também sofre não poder manter qualquer relação com seu avô paterno, Papa Nnukwu, que é considerado um reservatório da ancestralidade local pela comunidade, mas é rejeitado pelo próprio filho.

Assim, Kambili representa a nação africana que se sente desconectada de suas tradições culturais pela imposição de uma concepção de mundo estrangeira, ao mesmo tempo em que se percebe preparada para assumir a própria independência. Nessa concepção, o pai representa o colonizador, e a comunidade aculturada, que impõe sobre ela sua cultura. Criticando os colonizadores e a oligarquia nativa que assumiu seu lugar, Ifeoma, mãe de Kambili afirma:

> [...] há muita gente que acha que nós não somos capazes de governar a nós mesmos, já que fracassamos nas poucas vezes que experimentamos, como se todos os outros que atualmente governam a si mesmos, tivessem sucesso quando tentaram da primeira vez. É como dizer a uma criança que está engatinhando e que está tentando andar, mas cai de bunda, para ficar no chão para sempre. Como se todos os adultos que estão caminhando não tivessem um dia engatinhado (ADICHIE, 2011, p. 301).

Há uma transformação na concepção do Estado nigeriano. No período pós-independência britânica, o país instaura um regime ditatorial, que limitou direitos e impôs deveres contrários aos costumes ancestrais africanos.

> A condição feminina em Purple Hibiscus mostra (1) a íntima relação entre o patriarcalismo e os mecanismos da colonização europeia e sua sucessora formada pela burguesia nacional que detém o poder no país independente; (2) a opressão feminina é realizada abertamente e, portanto, naturalizada e justificada, sem nenhuma necessidade de explicações ou qualquer manifestação de problemas éticos; (3) a liberdade física feminina que pode ser uma camuflagem para esconder uma profunda opressão e carência da liberdade verdadeira; (4) os obstáculos profundos que as mulheres nas comunidades pós-coloniais e nas minorias nos países desenvolvidos ainda encontram para conquistar a igualdade, a autonomia e a agência, apesar de sua participação nas lutas anticoloniais ou pela igualdade de gênero; (5) a reação feminina, às vezes extrema, a qual, devido à semelhança à opressão do colonizador, torna-se ambígua, efêmera e inconclusa (BONNICI, 2012, p.23).

Seu segundo romance, (*Half of a Yellow Sun*) *Meio Sol Amarelo* (2008) aborda o conflito civil na Nigéria pós-independência. O título da obra se refere à bandeira da República de Biafra – o meio sol amarelo, interpretado como a expectativa de futuro da nação biafrense. Esse romance busca retratar o ponto

de vista da população igbo antes, durante e imediatamente depois da guerra civil de Biafra.

O romance é dividido em quatro partes e narrado em terceira pessoa. A narrativa segue um fluxo fragmentado e não linear. Os personagens principais são os casais Olanna e Odenigbo e também Kainene e Richard. Além destes, há o personagem Ugwu, fundamental para o enredo. Juntos, eles vivenciam as inúmeras mudanças que ocorrem a sua volta em decorrência do conflito. Com exceção de Richard, os demais personagens são da etnia igbo. Richard é um jornalista britânico que planejava escrever um livro sobre a arte Igbo. Em sua trajetória pelas terras nigerianas/biafrenses na companhia de Kainene ele passa a enfrentar, junto com os igbos, o horror dos bombardeios aéreos pelo exército inimigo.

A narrativa aborda temas diversos, tais como a voz dos marginalizados da sociedade, a formação da nação, a crítica ao modelo de nação ocidental e o lugar da mulher em um processo revolucionário, havendo nas entrelinhas uma crítica velada à religião e à política internacional, com o suposto apoio inglês ao grupo hauçá, que se opunha à criação de Biafra.

O fazer literário de autores nigerianos, como Adichie, tornou-se indispensável na representação dos eventos históricos, políticos e culturais daquele país. Nessa perspectiva, narrar os acontecimentos como a guerra de Biafra, possibilita a preservação da memória, cultura e dos valores nacionais, que o povo nigeriano tem lutado para construir desde os primórdios da criação dessa nação. Hall (2005) esclarece que:

> As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais ao produzir sentidos sobre a nação, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens dela são construídas. (HALL, 2014, p. 50-51).

É importante salientar que as mulheres exercem protagonismo na literatura nigeriana, e fazem uma importante contribuição para o desenvolvimento literário desse país em todos os estilos. Flora Nwapa (1931-1993), é a primeira escritora nigeriana publicada e também a primeira mulher

em África com um livro publicado em Londres. Seu primeiro romance, Efuru (1966), redefine o papel da mulher na sociedade, e marca a linha a seguir, não só por suas obras posteriores, mas também para as outras escritoras feministas como Zaynab Alkali. Zaynab, que é uma das primeiras escritoras oriundas do norte do país. Fez a sua estreia em 1984 com seu romance *The Stillborn*, em seguida lançou *The virtuous Woman*(1987) e *Cobwebs and Other Stories* (1997).

> As escrituras femininas e o feminismo geralmente floresceram na ficção nigeriana do século 21 mais do que em qualquer época da história literária nigeriana. Até a década 1970, os escritores nigerianos eram predominantemente homens e escreveram para os privilégios do patriarcado, enquanto os anos 1980 testemunharam o surgimento de uma cultura de escritoras que efetivamente começaram a desafiar os motivos do patriarcado. Ambos os períodos [...] operaram sob o paradigma humanista de recriar o papel da mulher na sociedade patriarcal nigeriana com o máximo realismo. (SHIJA, 2015, p. 5).[189]

Haja vista o contexto político, histórico, geográfico, social e cultural do continente africano, assim como seu contexto literário plural, não é surpresa que os debates sobre identidade e nacionalismo, que as autoras nigerianas reflitam e problematizem o discurso de nacionalidade construído através da história do seu país na ficção através de uma perspectiva de gênero, bem como busquem revelar as estruturas complexas de poder que existem e que são baseadas nas diferenças.

Na seção "Nota do autor", Adichie explica que o texto do romance *Meio Sol Amarelo* foi inspirado em diversas leituras, citando especialmente: *Never Again* de Flora Nwapa, *Labyrinths* de Cristopher Okigbo e *The Nigerian Revolution and the Biafran War* de Alexander Madiebo. Assim, podemos

[189] Firstly, female writings and feminism generally have flourished in the 21st Nigerian fiction more than in any era in the Nigerian literary history. Sophia Ogwude [2013] recalls that until 1970, Nigerian writers were predominantly men and wrote to privilege patriarchy, while the 1980s witnessed the rise of a crop of female writers who had effectively begun to challenge the grounds of patriarchy. Both periods [...] operated under the humanist paradiyn of recreating the role of the woman in the patriarcal Nigerian society with utmost realism. (SHIJA, 2015, p. 5).

afirmar que a narrativa de Adichie dialoga com outros textos locais e representa a escrita típica da Terceira Geração[190] de escritores nigerianos.

Os romances de Adichie, no entanto, não se focam necessariamente na nação nigeriana pós-colonial, mas também em experiências de sujeitos nigerianos, principalmente mulheres nigerianas, em um mundo global e transnacional, moldado pela imigração, por questões de raça, relações de gênero, amor e a ocidentalização imposta pelo neocolonialismo, onde as personagens lutam para criar suas próprias identidades sem se limitar pelas definições ocidentais. Adichie escreve sobre a África em uma perspectiva transcultural, em que as diversas identidades dos sujeitos africanos são compreendidas nas relações de alteridade, escreve também sobre os conflitos internos desses sujeitos deslocados marcados pela experiência da independência e pela influência externa da modernização e da diáspora.

A publicação (*The Thing Around your Neck) No seu Pescoço* (2009) é uma coletânea de contos. Na ficção africana pode podemos encontrar narrativas em várias formas e extensões. Narrativas mais longas, como o romance, existem ao lado de contos tradicionais e de histórias ainda mais curtas em um *corpus* sempre crescente de obras literárias. Acredita-se que o conto oral popular, como existia na África pré-alfabetizada, é o antecedente do conto africano moderno. De a cordo com Emenyonu (2006):

> O artista tradicional tinha uma concepção clara da sociedade imediata, seus problemas e necessidades, e refletia-os no curso da narração, projetando através das fórmulas éticas em cada história uma direção para a sociedade e para os indivíduos capturados nos dilemas da humanidade (EMENYONU, 2006, p. 2).

Tais características da narrativa oral tradicional podem ser encontradas no conto africano moderno também.

[190] O início do século XXI marcou o advento da chamada "terceira geração" de escritores nigerianos, a maioria dos quais vivem na Europa ou nos Estados Unidos. Esses autores mais novos são herdeiros da tradição literária nigeriana e símbolos de um novo movimento criativo. Seguindo a tradição de Achebe e Soyinka, romancistas dessa geração exploram as complexidades culturais e sociais de seu país de origem, porém também examinam outros temas, entre os quais a imigração para a Europa e a América. Além da inovação temática, o trabalho dos escritores mais jovens também transmite um novo tipo de sensibilidade: por exemplo, suas narrativas mostram um interesse particular na exploração do desenvolvimento emocional dos personagens (PAPE, 2011, p.151).

A coletânea de contos *No seu Pescoço*, de Chimamanda Ngozi Adichie é composta por doze histórias, que podem ser lidas individualmente ou em qualquer ordem aleatória, uma vez que estas não estão ligadas entre si. No entanto, entre algumas histórias é possível perceber uma conexão cronológica ou geográfica. O mesmo se aplica aos temas recorrentes, como racismo, gênero, família e outras relações, a diferença entre gerações, imigração, religião, violência, opressão e corrupção política. Apenas os principais temas abordados nesses contos de forma que a sua recorrencia une todas as narrativas num conjunto coeso.

Nessa obra, Adichie retrata os dilemas de várias mulheres jovens que experimentam uma mudança de ambiente e têm de lidar com as tensões e mal-entendidos que surgem dentro deste espaço desconhecido. A intenção de Adichie é descrever formas extremas de assimilação e alienação em suas histórias.

Alguns dos contos de Adichie exibem experiências de migração. Sendo ela própria uma imigrante, que foi para os EUA aos 19 para estudar, a escritora pode aproveitar suas próprias experiências e, portanto, é capaz de criar uma imagem realista dos problemas, e também das novas possibilidades de migração dentro dessas histórias de ficção. As narrativas de Adichie incluem as expectativas esperançosas das personagens em relação ao seu novo lar, a melhores oportunidades de emprego ou uma fuga da sociedade patriarcal em que cresceram. No entanto, na sua chegada, quando a realidade se revela, os sonhos desses sujeitos muitas vezes são destruídos por várias razões.

Estar exposto a novos aspectos culturais muitas vezes evoca sentimentos de alienação, devido ao choque de diferentes crenças e a uma compreensão cultural e ética diferente. Esta experiência é estressante para muitos imigrantes que temem esquecer suas raízes, e por isso se distanciam das práticas do novo mundo em que estão vivendo. Outros, no entanto, estão preocupados com o fato de sua alteridade fazê-los se destacar do resto do grupo, e para se tornar parte desse grupo como um membro igual, passam por um processo de assimilação: adquirir o sotaque regional, alterar nomes ou hábitos de alimentação e roupas são apenas alguns exemplos desse fenômeno. Por fim, esses imigrantes são confrontados com a tarefa de ter que desenvolver uma nova identidade cultural que envolva ambos os mundos.

As personagens de Adichie vivem entre lembranças de sua antiga casa e encontros de seus novos ambientes. Eles tentam encontrar uma identidade, uma identidade combinada das experiências do passado e sua vida atual. Como

pode ser visto nos exemplos anteriores, nem todas as tentativas de encontrar uma identidade própria dentro de seu novo lar são bem-sucedidas e a relação entre pai e filha, irmão e irmã ou nigeriana e afro-americana torna-se um campo de tensão.

A ficção africana é severamente influenciada pelo reinado colonial, o que significa que a maioria das obras lida com o impacto que os países europeus tiveram na cultura africana, na história e no seu povo. Com um ambiente social alterado, os escritores tiveram que ajustar sua escrita, trazendo ao foco da reflexão os novos dilemas das sociedades africanas como o novo conceito de nação, a construção da identidade dos sujeitos pós-coloniais e diaspóricos e, como é o caso de Adichie em sua coletânea de contos *No seu Pescoço*, as questões de genero que envolvem a vida da mulher africana na sua luta por agencia na nova ordem social

Segundo o pensamento de Elaine Showalter (2009), o texto deve refletir a experiência do escritor: quanto mais autêntica a experiência descrita, mais válido o texto é para o leitor. Nesse sentido a vivência de Adichie como mulher, negra, africana, que buscou educação fora de seu país e retornou à terra natal após essa experiência, se reflete na representação ficcional das vivências das personagens em *Americanah* e na apresentação que a autora faz dos valores da sociedade nigeriana no percurso da narrativa. "A vivência pode ser fictícia, no sentido de inventada, mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito de enunciação, o eu lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício" (BERND, 1988, p. 197).

No ensaio, "Da Grafia – Desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita" (2005), Conceição Evaristo, apresenta o conceito de *Escre(vivência)*, que consiste na escrita a partir das experiências que o autor obtém ao longo de sua vida. O ato de criar através da escrita pressupõe um dinamismo próprio do sujeito autor, de forma a proporcionar a esse sujeito a sua auto-inscrição no mundo. Segundo Evaristo, a *Escre(vivência)* é consciência do vivido que faz da escrita compromisso como um lugar de auto-afirmação das particularidades e especificidades do escritor, no seu caso, assim como no de Adichie, essa consciência é aquela de "um sujeito-mulher-negra".

A reflexão no campo individual resulta numa construção coletiva de significados que permeiam as subjetividades desses sujeitos-mulheres-negras. As rupturas que nascem das escolhas das escritoras trazem o espaço fundamental para colocar em pauta um possível diálogo das mudanças que

elas veem necessárias nos sistemas de discriminação de gênero institucionalizados.

> "Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A Escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra" (EVARISTO, 2005, p. 8 – grifos do original).

Para encarar as questões de identidade, gênero e raça na contemporaneidade, Adichie explora, em suas narrativas, um feminismo negro, que reivindica outras instâncias e destaca a consciência da subalternidade fora das bandeiras ocidentais. A reflexão no campo individual vai ao encontro de uma construção coletiva de significados que permeiam as subjetividades desses sujeitos mulheres negras. Nessas narrativas, em especial nos contos da coletânea *No seu Pescoço* e no romance *Americanah*, a voz feminina problematiza o mundo ao redor e revela a missão política de conceber outro futuro para si e para seu coletivo, o que lhe imbui de uma espécie de dever de memória e dever de escrita.

Em seu mais recente romance, *Americanah (2013),* Adichie apresenta a trajetória de Ifemelu. Protagonista e narradora de parte do romance, Ifemelu é uma jovem nigeriana de família classe média que vai estudar nos Estados Unidos após uma sequência de greves nas universidades da Nigéria. Em diferentes cidades norte-americanas, começa a lidar cotidianamente com elogios travestidos de piedade ou culpa, com preconceitos mal disfarçados e com os gatilhos de ódio que mesmo as relações mais íntimas podem disparar quando não apenas sua cor, mas particularmente sua origem africana se tornam marcações de poder.

Dessa forma, podemos perceber a inferioridade imagética da mulher negra africana em solo norte-americano e refletir sobre os elementos que formam as identidades tidas como hegemônicas que ainda são impostas às mulheres das ex-colônias. Ifemelu enfrenta inúmeros desafios, principalmente, por sua condição de imigrante, mulher e negra: "Eu sou de um país onde raça não é um problema; eu não pensava em mim mesma como negra e só me tornei negra quando vim para os Estados Unidos" (ADICHIE, 2014, p. 315).

Por toda a narrativa de *Americanah,* Ifemelu problematiza as diferenças entre os Estados Unidos e a Nigéria, principalmente no tocante às questões raciais e sociais, pois apesar de estar em uma posição privilegiada em relação a muitas mulheres africanas, uma vez que já havia cursado geologia em uma universidade na Nigéria, ela não se viu livre de preconceito nos Estados Unidos. No blog no qual ela relata sua experiência de imigrante nigeriana nos Estados Unidos, a protagonista escreve:

> Querido negro não-americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? Está nos Estados Unidos agora. Nós todos temos nosso momento de iniciação na Sociedade dos Ex-Crioulos. O meu foi na faculdade, quando me pediram para dar uma visão negra de algo, só que eu não tinha ideia do que aquilo significava. Então, simplesmente inventei. (...) Se estiver falando com uma pessoa que não for negra sobre alguma coisa racista que aconteceu com você, tome cuidado para não ser amargo. Não reclame. Diga que perdoou. Se for possível, conte a história de um jeito engraçado. E, principalmente, não demonstre raiva. Os negros não devem ter raiva do racismo. Se tiverem, ninguém vai sentir pena deles (ADICHIE, 2013, p. 239).

Ao questionar as identidades desses sujeitos, Adichie exibe uma norma oposta ao que foi imposto pelo dominador. A força da voz de Ifemelu é, recompensada, já que é com blog onde ela escreve seus textos sobre racismo, que ela consegue alcançar o sucesso.

A narrativa se desenvolve em um espaço narrativo fragmentado, o enredo não-linear percorre a Nigéria, os Estados Unidos e a Inglaterra na trajetória da *americanah* do título. Além de Ifemelu, a maioria dos personagens faz parte de um contexto acadêmico e/ou politizado em constante debate intelectual burguês sobre os tópicos raciais e étnicos, seja nos Estados Unidos ou na Europa.

Mas uma das grandes virtudes da escritora nigeriana está em ir além do espelho e questionar, na voz de seus personagens, a natureza desse debate em campos como a própria literatura. Em *Americanah*, numa reunião com amigos letrados de seu namorado, que é um professor universitário negro e americano, Ifemelu escuta o seguinte discurso inflamado de sua cunhada:

> "Você não pode escrever um romance honesto sobre a questão racial neste país. Se escrever como as pessoas são realmente afetadas por sua raça, vai ser muito óbvio. Os escritores negros que produzem ficção literária neste país, que são ao todo três, não os dez mil que escrevem aquelas bostas daqueles livros de gueto com capa colorida, têm duas opções: podem escrever de forma afetada ou pretensiosa. Se você não faz nem uma coisa nem outra, ninguém sabe em que categoria te colocar. Então, se você for escrever sobre raça, precisa ter certeza de que vai ser tão lírico e sutil que o leitor que não lê nas entrelinhas nem vai saber que aquilo é sobre raça. Sabe, uma meditação proustiana diluída e desfocada que, no fim, deixa a gente se sentindo diluído e desfocado" (ADICHIE, 2014, p. 365).

De acordo com Stuart Hall em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2014), o processo de globalização, enquanto um complexo de forças de mudança está deslocando as identidades culturais nacionais. Esse deslocamento ocasiona três impactos importantes sobre as identidades culturais: a desintegração; o reforço pela resistência e por fim a mutação, ou seja, novas identidades-híbridas-estão tomando seu lugar.

> Por toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (...) As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidades distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia (HALL, 2014 p. 89).

A narrativa de Adichie nos remete a um contexto de deslocamento e transição: as situações impostas as suas personagens conduzem-nas a um movimento de mudança de comportamento, desafiando a estrutura dominante por uma estrutura nova e autêntica, visto que ela narra histórias de mulheres que põe um fim ao silêncio, deixando a posição de inferioridade e lutando por sua liberdade. Na tentativa de inverter sua condição, elas rompem normas socioculturais e partem para a conquista de uma emancipação em todas as esferas de suas vidas, num esforço consciente para (re)definir a própria identidade sem se limitar pelas definições ocidentais.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Hibisco Roxo.* Trad.: Julia Romeu. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011 [2003].

_____. *Meio Sol Amarelo*. Trad.: Beth Vieira. São Paulo: Companhia Das Letras, 2017, [2006].

_____. *No seu Pescoço*. Trad.: Julia Romeu. São Paulo: Companhia Das Letras, 2017, [2009].

_____. *O perigo de uma história única*. In: Conferência Anual TED Global, Oxford, 2009. Disponível em: < https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language =pt-br > Acessado em: 09/09/2016

_____. *Americanah.* Trad.: Julia Romeu. São Paulo: Companhia Das Letras, 2014 [2013].

_____. *Sejamos todos feministas*. Trad.: Cristina Baum. São Paulo: Companhia Das Letras, 2015 [2012].

_____. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia Das Letras, 2017.

ANYOKWU, Christopher. *Igbo Rhetoric and The New Nigerian Novel*: Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus**.** 2011. Disponível em: <http://www.ncsu.edu/aern/TAS11.1/TAS11.1_Anyokwu.pdf>. Acesso em: 15/05/17.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução Myriam Ávila et al. 4. ed. Belo

Horizonte: UFMG, 2007.

BONNICI, Thomas. *Tendências do Feminismo no contexto pós-colo***nial**. In: PORTO, Maria Bernadete; REIS, Lívia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena. Mulher e Literatura. Niterói: EdUFF, 1999.

_____. O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012.

BRAGA, Claudio. *Sobrevivendo em zonas de desconforto*: as mulheres de Chimamanda Adichie em "The Thing Around Your Neck**"**. Revista de Letras, Distrito Federal, v. 4, n. 1, p. 57-63, 2011.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. Trad.: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016 [1944].

EMENYONU, Ernest N. *Editoral: Once Upon a Time Begins a Story*. African Literature Today 31 (2013): 1-7. Disponivel em:<https://www.cambridge.org/core/books/writing-africa-in-the-short-story/once-upon-a-time-begins-a-story/52B7C2BD6CB77C78FE2462005666DDCF> Acesso em: 29/10/2017

EVARISTO, Conceição**.** *Gênero e etnia*: uma escre(vivência) de dupla face. In Mulheres do mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora./Org. Nazilda Martins de Barros Moreira & Liane Schnider, João Pessoa, UFPB, Ideia/Editora Universitária, 2005

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Ed. 11ª. Rio de Janeiro: Dp&A, 2014 [1992].

_____. *"Quem precisa da identidade?".* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LORDE, Audre. *Sister Outsider*. Berkley: Crossing Press , 2007 [1984].

MBEMBE, Achille. *A Crítica da Razão Negra*. Trad.: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

NNOLIM, Charles E. *Issues in African Literature*. Lagos: Malthouse Press Limited, 2009.

PAPE, Marion. *Gender Palava:* Nigerian Women Writing War. Trier: WV, 2011.

SHOWALTER, Elaine (Ed.). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing.* Revised and expanded edition. Londres: Virago Press, 2009 [1977].

SHIJA, Terhemba. *The Nigerian Fiction Tradition in the 21st Century and its Postmodernist Imperative.* Vol. 04. Journal of Literature, Languages and Linguistics, 2015. Disponível em <http://iiste.org/Journals/index.php/JLLL/article/view/25872> Acessado em: 10/07/2017

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e Gênero - A construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

DESCOLONIZAÇÃO E MELANCOLIA EM "UM FÚSIL NA MÃO, UM POEMA NO BOLSO" DE EMMANUEL B. DONGALA

Gisele Pimentel Martins [191]

> Era mais fácil combater colonos brancos que planejar uma sociedade nova depois que fossem embora. (Dongala)

Na edição de 2003 do romance "Um fuzil na mão, um poema no bolso" – originalmente publicado em 1973 - do escritor congolês Emmanuel B. Dongala[192], o autor faz um prefácio em que se considerava, à época da escrita do livro, um "escritor engajado". Engajado com os movimentos pelos direitos civis dos americanos negros, das lutas contra o colonialismo português e pela libertação de Nelson Mandela, mas, sobretudo, engajado em "transformar esses combates ideológicos, nos quais eu estava mergulhado, em obras literárias" (DONGALA, 2003, p. 8)[193].

O autor explica que escreveu o livro "com paixão, sem recuo, com uma sinceridade e uma ingenuidade desarmadas" (DONGALA, 2003, p. 8) e a obra foi um sucesso, ganhou o prêmio "Ladislau-Dormandi", oferecido ao melhor romance do ano escrito por um autor cujo idioma materno não fosse o francês, o que significou para Dongala ter sido "levado a sério" pelos outros escritores membros do júri e que, legitimado por estes, poderia continuar a escrever.

---

[191] Doutoranda em Estudos Literários no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, bolsista FAPEMIG. Doutorado desenvolvido sob a orientação da professora doutora Maria Suzana Moreira do Carmo do mesmo Instituto na mesma Universidade. E-mail: gipimarti@gmail.com.

[192] Emmanuel B. Dongala nasceu em 1941 na República do Congo, estudou nos Estados Unidos e deu aulas na Universidade de Brazzaville, onde também ocupou um cargo de diretor. A guerra civil que assolou o seu país obrigou-o a emigrar. Atualmente é professor de Química no Simon's Rock College, Massachusetts, e professor de Literatura Africana Francófona no Bard Collage de Nova Iorque.

[193] Todas as traduções são de minha lavra.

Neste mesmo prefácio, Dongala classifica o personagem principal do romance como um "herói" e lhe dá alguns atributos como "coragem, fé, otimismo e generosidade", que contribuem na construção da imagem desse herói, sem, no entanto, restringi-lo a um estereótipo.

O romance "Um fúsil na mão, um poema no bolso" foi o único traduzido no Brasil, o que é uma grande perda, pois as obras posteriores de Dongala explicitam seu amadurecimento como escritor e sua visão sobre os complexos processos de descolonização africana. O escritor congolês, em suas obras, normalmente, ficcionaliza a África dos dias de hoje, explicitando, de maneira bastante crítica, as heranças do colonialismo na região centro-africana.

O objetivo deste estudo é explicitar como o romance de Dongala problematiza o discurso do pan-africanismo - bastante discrepante em relação às sociedades africanas e suas lutas específicas – que se materializa como um discurso atravessado por ideologias neocolonialistas; assim, mesmo os discursos de luta estão amparados por ideologias euro-americanocêntricas que acabam funcionando como um dos elementos que dificulta a construção de uma sociedade livre e sólida após as independências.

"Um fúsil na mão, um poema no bolso" é contemporâneo ao momento histórico vivido pelo próprio escritor quando o escreveu, ele é ambientado no fim dos anos 60 e começo dos 70 e foi publicado em 1973. Narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente que expõe a trajetória de Mayéla dia Mayéla, revolucionário bem-sucedido que chega ao governo de seu país após um golpe de estado, mas que também sofre um golpe de estado após, aproximadamente, cinco anos no governo.

O romance inicia-se quando Mayéla está preso, esperando seu fuzilamento, após ter sido acusado e condenado por traição. Mayéla então começa a se lembrar de toda a sua trajetória política: do apogeu à queda e, no capítulo final, o personagem é executado. A circularidade da narrativa já sugere o ciclo de golpes de estado pelos quais alguns países africanos passavam, Mazrui constatou que "acima de setenta golpes de Estado ocorreram no continente desde a independência" (MAZRUI, 2010, p. 6), situação retomada e ficcionalizada no romance de Dongala que mostra exatamente esse ciclo e suas consequências.

O romance trata, portanto, da trajetória de Mayéla que, após uma breve conquista da cidade de Litamu, no Zimbabuwe, é violentamente derrotado pelas forças ocidentais. Durante os conflitos de retomada da cidade, Mayéla,

ferido, foge, diferente de seus camaradas, Meeks e pai Marobi, que morrem tragicamente em combate.

Após a fuga, Mayéla é capturado no Malawi, confundido com o "subversivo" professor Kapinga, um fugitivo do Estado, é torturado, sofre fortes surtos de malária e vai para o hospital à beira da morte. Lá recebe ajuda do médico dr. Nkoua que lhe salva a vida e o ajuda a fugir e voltar para sua aldeia em Anzika. Aparentemente, trata-se de um Estado ficcional, já que não foi possível encontrar nenhum Estado africano com esse nome, mas é possível perceber que se trata de um lugar de colonização francesa, localizado entre a República do Congo e a República Centro-Africana.

Durante toda a viagem de Mayéla, que utilizou caminhão, carro, barco e avião, o personagem vai se reconectando à África, através da terra, do céu, da gente, das chuvas, do calor, dos mosquitos, todas situações que o fazem reatar seus laços com a terra africana e com suas lutas. "Misturava-se, fundia-se com estas forças da noite, estas forças do mundo, e se tornava um com elas." (DONGALA, 1973, p. 111). Importante mencionar que Mayéla esteve na Europa, fazendo seus estudos em ciências físicas.

Anzika já era um país livre há uns dez anos quando Mayéla retorna e, aos poucos, o personagem vai realizando comícios de oposição ao governo atual até que um dia é gravemente ferido pela polícia durante uma manifestação. Passado um ano desse episódio, o protagonista é convocado pelo povo a ser o presidente do governo provisório e, após eleições em que só ele era o candidato, é eleito e se torna o legítimo presidente de Anzika. Situação que dura aproximadamente cinco anos, até que ele é destituído do poder e condenado à morte por fuzilamento.

Há no romance uma melancolia que contamina até mesmo os momentos felizes da narrativa, dando sempre aquela sensação de "o que poderia ter sido" e que não foi, o que poderia ter mudado, mas não mudou, numa sensação de "desacerto com o lugar em que se está" e na percepção de um "mundo como um parceiro indiferente ou constantemente hostil" (LIMA, 2017, p. 58). Mesmo que Mayéla seja um personagem bem-sucedido, afinal de contas ele chegou ao poder, foi um revolucionário que cumpriu seu ciclo, seu governo não deu certo e ele acabou como os governantes anteriores e posteriores, configurando-se um desacerto entre seus ideais e suas práticas.

Embora o país já tenha testemunhado a partida do colonizador francês, a situação de colonização ainda é constante nas relações entre Mayéla e os

outros personagens, mesmo com aqueles que lutam a seu lado, já que alguns modelos de comportamento são reproduzidos pelo protagonista e alguns discursos colonialistas também são proferidos por ele. Memmi (1989) defende que "... a condição colonial não pode ser mudada senão pela *supressão da relação colonial.*" (MEMMI, 1989, p. 110), mas, como suprimir essa relação após tantos anos de massacre econômico, moral, intelectual, social e cultural? O romance discute exatamente essa questão. Como se descolonizar? Como ser um país livre, auto gestor e bem-sucedido?

Memmi acredita que a revolta do colonizado é a única saída para a sua libertação e ensina "a libertação do colonizado deve efetuar-se pela reconquista de si mesmo e de uma dignidade autônoma" (MEMMI, 1989, p. 112). Como conquistar essa "dignidade autônoma"? No romance de Dongala fica claro que a luta não é suficiente, reconquistar o governo de seu país não garante a descolonização, nem a autonomia.

Apontando aspectos periféricos do romance temos vários exemplos da problemática que é o processo de descolonização. Enfocando Meeks, um dos camaradas de Mayéla, que lutou com ele em Litamu e que morreu durante a investida das tropas ocidentais:

Wendell Meeks, negro americano do Alabama que, ainda menino, admirava os grandes animais africanos e "aplaudia o branco Tarzan" (DONGALA, 1973, p. 22), tornou-se adepto de Malcom X. Atravessou toda uma fase pós 2° Guerra, de pan-africanismo e negritude e viveu a África romântica da década de 60 com

> ... bravos guerreiros que, armados apenas de flechas e zagais, deram pontapés no traseiro dos brancos racistas e cúpidos a fim de salvaguardar seu país, berço da humanidade. Foi a época folclórica em que se usavam colares e adornos típicos, além de nomes africanos (...). Que período! O paraíso perdido reencontrado! Não se conhecia mais fronteira entre o sonho e a realidade. A luta pelos direitos civis se confundia com a luta pela emancipação da África (DONGALA, 1973, p. 22).

Como se percebe, toda a formação de Meeks está atrelada a uma África idealizada e superficialmente representada nos adornos, nomes e enfeites típicos ao período. A África agora representava outra visão do paraíso, não mais o lugar das paisagens excêntricas e dos animais monumentais, mas o lugar da luta autêntica, dos guerreiros originais lutando pela sua liberdade. O personagem é mostrado numa perspectiva diacrônica, e sua visão sobre o

continente acompanha as imagens que eram normalmente difundidas, aqui incluídas o pan-africanismo e a negritude, sobre o continente.

Após frequentar a universidade, Meeks adquire consciência política, forma o "*Black Proletarian Party*" e funda um jornal, "*The Black Proletarian*". Passa por várias etapas da luta pela emancipação dos negros americanos e se reconhece como um "revolucionário, um revolucionário negro..." (DONGALA, 1973, p. 22). Meeks participou de alguns movimentos reprimidos com violências nos Estados Unidos e foi para a África lutar pela emancipação de "seu" povo, movido pela "solidariedade racial dos negros". (APPIAH, 2014, p. 23).

Quando Meeks está acastelado com seus camaradas, esperando as ordens para invadir Litamu, percebe as contradições daquele discurso, primeiramente ao se deparar com Fouéti, um homem de seu grupo que, ao manusear uma granada, sofre um acidente e, ferido, chora e afirma "... eu nunca quis vir. Me obrigaram a participar, e pegar em armas". (DONGALA, 1973, p.16). O momento de maior tensão, no entanto, se dá quando Meeks conversa com Mayéla sobre aquele cenário revolucionário em que o pai Marobi afirma crer em feiticeiros. Meeks, inconformado, acredita ser inconsistente um combatente acreditar nessas coisas e trava a seguinte conversa com Mayéla:

> - Estás tão marcado pela civilização ocidental que vês tudo através dela. Que julgas encontrar na África, amigo?
> - Quantos entre os combatentes são como Fouéti? Ele pretende que não quis nunca combater, que estava bem em sua povoação sob a bota dos brancos.
> - Ele se engana.
> - Ele ou nós! E eu pensava que chegando aqui eu ia encontrar todo o país a bramir e se agitar de ódio contra os invasores.
> (...)
> - Desisto de entender a África, nunca poderia.
> - O que não queres reconhecer, Meeks, é que és um ocidental.
> - Que sobra então de nossa "negritude"?
> - O ritmo – respondeu Mayéla, irônico. (DONGALA, 1973, pp. 18-19).

Neste momento, Meeks começa a perceber as profundas contradições que sustentaram os processos de pós-colonização: como alguém pode suportar o opressor com naturalidade, como no caso de Fouéti? Como os homens não estão ávidos por expulsar os invasores? Onde está a "negritude"?

Mayéla lhe responde que sua visão sobre a luta naquela África é atravessada por ideologias ocidentais e que esse sempre seria o olhar estrangeiro, imbuído das melhores intenções, mas que conhece apenas superficialmente a realidade africana.

Mayéla explica, ainda, para o amigo:

> - A África é uma realidade para mim que sou africano, mas um mito para ti que és um negro americano. Esse mito é talvez útil, senão não estarias aqui, quando em tua terra a luta é tão dura. (...) (p. 19).

E prossegue:

> - Tu podes dizer! Em nenhum estado da África, fora aquele em que nasceste, te sentirias em casa. Ghana e o Zaire expulsaram os daomeanos por serem estrangeiros; (...) Vamos meu caro, entre nós ao menos sejamos francos. A África com A maiúsculo é o nosso mito comum, um mito conveniente. (DONGALA, 1973, p. 19).

Mayéla delimita o papel de Meeks nessa luta africana. Ele é o estrangeiro que está se deparando com a falta de unidade no continente, se para o americano havia o mito da África acolhedora, mãe de todos os negros, a verdade era outra. Mayéla relega o pan-africanismo à condição de mito. Situação prevista por Appiah (1997):

> O que eles tiraram de sua experiência comum, ao contrário, foi o sentimento de que, como africanos, tinham muito o que compartir: tomaram por verdadeiro, assim como todo mundo, que esse sentimento comum estava ligado à sua "africanidade" compartilhada e, em sua maioria, aceitaram a visão europeia de que isso significava sua raça comum. (APPIAH, 2014, p. 28).

Meeks também é movido por um discurso ocidental de união baseado numa raça. O que significa dizer que o personagem quer "encaixar" em sua experiência africana o discurso de regeneração e valorização do africano baseado em classificações ocidentais de raça. Como diz Appiah "Mas o que a raça significava emocionalmente para os novos africanos não era, de modo geral, o que significava para os negros instruídos do Novo Mundo" (APPIAH, 2014, p. 24). Meeks está impregnado pelo discurso da unidade pan-africanista, sem perceber que "a unidade racial africana sempre foi um mito" (MBEMBE,

2001, p. 122), e que o pan-africanismo continua sendo um discurso ocidental sobre a África. Mayéla tenta lhe explicar esse paradoxo: o discurso da libertação atravessado pelo discurso neocolonialista.

Aparentemente, até os discursos de luta estão amparados por ideologias euro-americanocêntricas, deparamo-nos com a dificuldade de "suprimir a condição colonial" de que fala Memmi.

O própria Mayéla se mostra paradoxal, primeiramente por defender que não é possível se sentir em casa na África, fora do lugar em que se nasceu, mas, como já foi acima transcrito, sentiu-se totalmente misturado àquele mundo africano. Essa situação paradoxal contribui na construção da melancolia que perpassa a narrativa, já que não há soluções fáceis para lidar com essa pós-colonização.

Mayéla, como muitos outros revolucionários desse período, defendia para seu país uma revolução nos moldes cubanos, russos, chineses e essa é uma das razões do fracasso de sua administração. O personagem, antes tão consciente da especificidade do continente, tenta encaixar ali um modo de governo estrangeiro, substituindo o governo colonialista por um governo pseudo-socialista, igualmente estrangeiro e, de certa forma, colonialista também.

No início do romance, Mayéla afirma que estava lutando porque os africanos "tinham primeiro de se desembaraçar das sequelas da colonização branca para passar a encarar os outros problemas" (DONGALA, 1973, p. 19). No decorrer da narrativa, Mayéla passeia por Litumo e constata "- Estive nos quarteirões africanos, é incrível. Sem água corrente, sem eletricidade, fossas abertas; é preciso fazer alguma coisa". (DONGALA, 1973, p. 49). Mayéla está consciente da necessidade de se libertar do ranço colonial e das carências mais básicas de seu povo e até da história que lhes foi inventada "Ah a história! A história que fizeram para nós!" (DONGALA, 1973, p. 135)

Mas é o mesmo Mayéla quem pensa

> (...) surpreender os ouvintes num momento de intensa emoção com um discurso fácil, mas contrabalançado pelo emprego de grandes palavras esvoaçando no abstrato, no generoso, no geral. Palavras tão leves e puras que as almas mais carnais fremiriam à sua evocação." (DONGALA, 1973, p.56)

Ou ainda: "E quer que esses indivíduos compreendam o mundo moderno e o façam andar! Indivíduos que nem andariam, se não sentissem uma autoridade pronta a ameaçá-los" (DONGALA, 1973, p. 162). Como se vê, Mayéla, apesar de bem-intencionado, não consegue romper com os discursos colonialistas e pós-colonialistas ou com suas estratégias de dominação. No primeiro trecho, a estratégia de proferir um discurso vazio, generalizado, apenas capaz de agradar às pessoas, subestimando-as e, no segundo exemplo, o olhar de Mayéla sobre a população é o mesmo reproduzido pelo colonizador de que os nativos são preguiçosos e só trabalham à força; são traços desse ranço colonial adquiridos e incorporados ao longo dos anos de colonização e que sustentam parte da administração de Mayéla.

Mesmo que Mayéla não acreditasse em salvadores ele, em certa medida, sentia-se como um, sentia-se diferente dos outros ao pensar:

> O mundo exterior existiria para elas (as prostitutas)? E Mayéla se viu na ação clandestina, a chuva, o frio, os dias de bombardeio a luta quotidiana com a morte, a fuga... Tudo isso para que essas mulheres permaneçam alegres e bonitas! Seus olhos se umedeceram. (DONGALA, 1973, p. 136)

Novamente há contradições em Mayéla, que faz um grande esforço para identificar-se com seu povo, mas se vê numa condição diferente e superior aos demais. Ele é capaz de lhes enxergar e de lhes conceder o direito de continuar a serem assim, como os discursos colonizadores sobre a ingenuidade do africano, que são como crianças e precisam de alguém que vele por eles, como um grande pai protetor.

Tal postura vai fazer com Mayéla cometa muitos equívocos em seu governo, como a censura, com uma política dura com rigor moral e econômico e, principalmente, com promessas de mudanças, as mesmas feitas desde a independência de Anzika, repetidas e não cumpridas pelos governantes anteriores e, possivelmente, por seus sucessores.

Mayéla, que era africano e negro, pertencia a classe intelectualizada, precisou fazer um enorme esforço - uma longa viagem atravessando a África do sul até o centro - para se reconectar com o continente e mesmo assim, muitas vezes, faz aflorar o discurso do colonizador que tanto tentou combater.

O personagem reconhece seus erros e assume "Ah vaidade! – se disse. Primeira coisa a aprender, a solidariedade. Não se pode fazer grande coisa isolado em nosso mundo contemporâneo." (DONGALA, 1973, p. 187) e, após

ser condenado à morte, mesmo com a oferta de indulto, Mayéla se recusa a aceitar outro destino e acolhe seu fuzilamento, explicando que "A vida não tem sentido para um revolucionário senão quando tem coisas a fazer diante de si, projetos. Ora, para mim, tudo ficou para trás. Que faria então? Por que viveria?" (DONGALA, 1973, p. 210)

O que é interessante no romance são essas diferenças, a falta de unidade, conforme previsto por Appiah em sua crítica ao pan-africanismo, pois cada um dos camaradas de Mayéla, lutava ao seu lado, mas lutava por uma razão diferente. Ou seja, todos estão ocupando o mesmo campo de batalha, mas um não é capaz de compartilhar com o outro a razão de sua luta. Pai Marobi luta porque não vê razão para não lutar, já que toda sua família foi morta no massacre de Sheperville; Meeks luta porque quer ajudar seus irmãos negros; Fouéti foi obrigado a participar de uma luta que não queria e tantos outros com suas próprias razões. Cada qual luta a sua luta, numa possível metáfora de que as lutas dos Estados africanos são, em certa medida, únicas, de forma que a luta da Nigéria pode não ser a mesma do Congo, assim como nenhuma luta africana é como a luta de Cuba, da Rússia ou da China, não é possível, para nenhum dos lados, capitalistas ou socialistas, transferir seu modelo de luta para o continente africano.

Mas, se o romance fala de um fuzil, que nos remete às lutas armadas empreendidas pelos personagens, nos fala, também, em poema e são, nessa leitura, as duas coisas que unem, verdadeiramente, os personagens: o campo de batalha e o desejo, o sonho honesto de mudança. Que ela venha por algum dos meios: pela luta armada ou, simplesmente, pelo desejo romântico de mudanças e pelas palavras e ações nascidas desse desejo.

Apesar dos erros de Mayéla e de seu fracasso como presidente, o personagem é um herói. A sua morte "honrada" diante do pelotão de fuzilamento se mostra como uma forma de resistência, afinal, ele não quer repetir mais seus erros, ele quer romper o ciclo de golpes de estado. O que, de certa forma, pode simbolizar a possibilidade de um recomeço para Anzika e para tantos outros estados africanos. Se o tom da narrativa é de melancolia pela desilusão, pelo desacerto, pela indiferença do mundo diante da tentativa de acerto ou, ainda, pela tomada de consciência de quão difícil é fazer um novo governo, há a indicação de uma solução, quando nos momentos finais da narrativa, o advogado Adilène que, aliás, traiu Mayéla diz "- Cada mudança brutal de regime cria divisões apaixonadas em nosso povo, e enquanto não

acharmos um meio aceitável de mudar sem violência de governo, iremos de golpe de estado em golpe de estado." (DONGALA, 1973, p. 209)

Aparentemente, para Dongala, há a possibilidade de mudança, mas ela precisa considerar as questões locais e a história local, e não a importação de ideologias ou de meios de usurpar o governo que propõem, quase, a substituição de um colonialismo por outro. Afinal, como explica J. Isawa Elaigwu:

> Na base de todas estas tensões encontram-se dois processos históricos gêmeos que atravessam a África no século XX, a edificação da nação e a formação do Estado. (...) Todavia e até o momento, os problemas conhecidos pela África independente representam o prolongamento puro e simples da sua história anterior. (ELAIGWU, 2000, p. 522)

Se os problemas da África independente são os mesmos já presentes em sua história, é imprescindível, ainda que para reforçar a melancolia, a crença na mudança, afinal "Era a hora H da Independência, o próprio instante em que 'tudo vai mudar'. Tudo ia mudar!" (DONGALA, 1973, pp. 138-139).

A sucessão de golpes de estado se mostra como uma consequência da dificuldade do processo de descolonização e do estabelecimento de um governo com características locais; a forte melancolia do romance está também na tomada de consciência desse ciclo e das dificuldades práticas de ruptura já que também eles explicitam processos históricos africanos anteriores.

Referências Bibliográficas

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Trad. Fernando Rosa Ribeiro.

DONGALA, Emmanuel. *Um fúsil da mão, um poema no bolso.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973. Tradução de Paulo Hecker Filho.

_____. *Un fusil dans la main, un poème dans la poche.* Sant-Amand-Montrond: Le Serpent à Plumes , 2003.

ELAIGWU, J. Isawa e MAZRUI, Ali A. "Construção da nação e evolução das estruturas políticas" in História Geral de África. Brasilia: UNESCO, 2010, pp. 518-563.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: Literatura.* São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MAZRUI, Ali A. "Introdução" in História Geral de África. Brasilia: UNESCO, 2010, pp.1-29.

MBEMBE, Achille. "As formas africanas de auto-inscrição" in *Estudos Afro-Asiático,* Ano 23, nº 1, 2001, pp. 171-209.

MEMMI, Albert. Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977, 2°ed. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho.

O INDIVIDUAL E O COLETIVO EM *UM GRÃO DE TRIGO*: RELEITURA DO PASSADO COM VISTAS AO FUTURO

Maria Carolina Morais [194]

No texto Análise Sociológica da Literatura, Luiz Costa Lima aponta que "o paradoxo do romance é o de toda obra de arte: ela é irredutível a uma realidade que entretanto traduz" (ZERAFFA apud COSTA LIMA, 1975, p. 664). A fim de alcançar uma análise que possa dar conta tanto do texto quanto do contexto presentes no livro Um grão de trigo, de Ngugi Wa Thiong'o, e da forma como ele reconfigura um momento histórico reposicionando os trilhos para o futuro, este artigo se propõe a abordar os temas mais latentes no romance, como traição/conciliação e coletivo/individual, através de uma análise literária fundamentada nos trabalhos de Antônio Cândido e Walter Benjamin, e alinhada à crítica pós-colonial, com base nos estudos de Inocência Mata, a qual usarei como ponto de partida para este trabalho.

Os estudos pós-coloniais estão voltados à criação de uma área de estudo que se proponha a dar conta das problemáticas e complexidades da produção literária feita a partir dos *entrelugares* do mundo, nomeadamente os que passaram pelo processo de colonização e independência. É importante delimitar não apenas o significado que se dá aqui ao termo "pós-colonial", mas recortar desse âmbito mais amplo a crítica voltada à literatura africana. Segundo Inocência Mata, o *pós*-colonial "refere-se a sociedades que começam a agenciar sua existência com o advento da independência" (MATA, 1993, p. 35). A autora ressalta, entretanto, que o termo não faz referência a um tempo findo, acabado – a uma colonialidade que ficou para trás; pois, apesar de trazer em sua denominação uma ideia de sequência e temporalidade, o pós-colonial engloba as reverberações do passado no presente, e suas formas novas de opressão, como o neocolonialismo.

[194] Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. E-mail: carolmoraiss@gmail.com

> (...) [O] pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflete sobre sua própria condição periférica, tanto a nível estrutural quanto conjuntural. Não tendo o termo necessariamente a ver com a linearidade do tempo cronológico, embora dele decorra, pode entender-se o pós-colonial no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização e independência política – o que não quer dizer, a priori, tempo de independência real e de liberdade, como o prova a literatura que tem revelado e denunciado a internalização do outro na pós-independência. (...) Se o pós-colonial remete, à partida, para o fim de um ciclo de dominação geopolítica, nem por isso aponta para a neutralização de seus corolários, permitindo até a internalização de antigas relações de poder opressivas (MATA, 1993, p. 39).

No entanto, de que maneira o processo de colonialismo/pós-colonialismo se imprimiu sobre as literaturas africanas a ponto de tornar necessária a concepção de um pensamento crítico que desse conta das novas complexidades apresentadas? Para tanto, é preciso apresentar uma breve introdução sobre o surgimento da literatura africana e seus compromissos sociais.

Boa parte dos países africanos foram *criados* após a Conferência de Berlim, em 1885, que repartiu o continente para exploração europeia e deu início (e continuidade, se pensarmos no tráfico negreiro e outras formas de espólio) a um longo período de opressão e iniquidades perpetrados pelos europeus contra os povos daquele continente. No entanto, movimentos pró-independência daquelas jovens nações (que, no caso do Quênia, surgiram a partir dos anos 1920 e persistiram até a *Uhuru*, em 1963), acabaram usando a ideia de pertença àqueles territórios como arma retórica para expulsar os invasores. Assim, a ideia de nação foi incorporada ao discurso pró-independência, e alimentada como ferramenta utópica para mobilizar e unir o povo contra a submissão à Europa. Tratou-se, portanto, de um recurso discursivo oportuno para aqueles fins, e que demonstra que ele foi em larga medida incorporado por uma literatura vinculada a um projeto de emancipação. Segundo Mata, os escritores africanos eram intelectuais urbanos que abraçaram as bandeiras do anticolonialismo e do nacionalismo, alimentando em suas obras a criação de símbolos, alegorias e paisagens que servissem de base comum para a ideia de pertença coletiva. Ao analisar o caso da literatura angolana – cuja semelhanças se estendem a várias outras experiências africanas –, a estudiosa afirma:

> A identidade, como força que dinamizou todo o processo de afirmação literária (subsidiária do movimento emancipatório), deve ler-se no contexto angolano, sobretudo como um processo de convergência de desejos, sentimentos e aspirações, de intenção coesiva e normativa, de proximidade sociocultural tendencialmente virada para a condição existencial da maioria, sentida e sabida da minoria. Isso não parece contradizer o projeto utópico, que pressupõe o obscurecimento de particularismos (como, por exemplo, a identidade individual) e invenção de uma identidade coletiva (MATA, 1993, p. 63).

A literatura africana tinha, portanto, uma vocação política e era um objeto simbólico essencial para a construção da identidade nacional (MATA, 1993), atuando como espaço de histórias e sentimentos compartilhados, de projeção de unidade[195]. Segundo Mata, mobilizou-se

> (...) uma retórica que buscou sintetizar as diferentes vozes, partilhar memórias históricas e sociais e coletivizar angústias e aspirações. Esse recurso de harmonização gerou uma escrita de contaminação épica, de que a poesia negritudinista se fez paradigmática. (...) a literatura angolana – tal como aquelas africanas suas congêneres – cumpriu, assim, uma função extratextual performaticamente ideológica: por um lado, a elaboração do imaginário cultural na sua vertente literária e, por outro, a libertação pela palavra, do país ideal, pela pena dos escritores-políticos (MATA, 1993, p. 67)

Ainda que se tratasse de um passo em falso, em direção a um frágil essencialismo que cairia em contradições (uma vez que buscava uma homogeneização forçada e, por conseguinte, nociva às particularidades sociais), o movimento nacionalista foi importante para fortalecer a coesão popular contra o poder hegemônico (MATA, 1993, p. 66). No entanto, após alcançarem a independência, criou-se espaço para a percepção de contradições (algo que ocorre, por exemplo, com o fim do "inimigo comum", sendo necessária a garantia de melhoria de vida para todos), incoerências; substratos de uma colonialidade que se revelou não ser apenas uma condição

[195] "Porém, pensar a nação como discurso não significa que ela não exista na realidade histórica: significa, apenas, que essa realidade não independe de construções discursivas que operam nivelamentos e cujos destinadores (intelectuais) são dimensionados na figura romântica da nação europeia, vista como comunidade linguística, cultural, experiência histórica e, idealmente, étnica e rácica" (MATA, 1993, p. 68).

externa, mas também interna. Tal configuração reverberou em novas formas de expressão artística, em novos discursos e desafios, o que exigiu a formulação de uma nova abordagem teórica que tentasse abarcá-los.

Ao dialogar tanto com o colonialismo (sistema exploratório impetrado pelos europeus ao continente africano que implicou a expropriação, a opressão e a marginalização da população africana em seu próprio território) quanto com o neocolonialismo (formas de operação social que, no pós-independência, guardam fortes resquícios do colonialismo, o que implica a perpetração de hierarquias e abismos sociais, e de uma estrutura de poder que beneficia a poucos, em detrimento da carência da maioria), a literatura pós-colonial assume, portanto, uma posição de questionamento que ultrapassa os essencialismos discursivos nacionalistas, atuando como "uma variante do pós-modernismo" (*idem*, p. 40), uma vez que esta aponta para uma crise na legitimidade do discurso da verdade, em especial da história como narrativa genuína.

Um Grão de Trigo

Assim como a maioria dos escritores do período pré-independência, Ngugi Wa Thiong'o vê na literatura um dever moral, um compromisso com a libertação coletiva (THIONG'O, 1981). De acordo com seu livro de ensaios Writers in Politics:

> [Literature] cannot elect to stand above or transcend economic, politics, class, race or what Achebe calls 'the burning issue of the day' because those very burning issues with which it deals take place within an economic, political, class and race contexto. (...) A writer's subject matter is history: i.e. the process of man acting on nature and changing it and in so doing acting on and changing himself. The entire changing relations of production and hence the changing power relations consequent on mutable modes of production is a whole territory of a writer's literary concern. Politics is hence part and parcel of this literary territory (...) (THIONG'O, 1981, p. 13, p. 77)[196].

[196] "[A literatura] não pode escolher estar acima ou transcender o econômico, o político, a classe, a raça, ou que Achebe chama de 'a questão premente do dia', porque essas mesmas questões prementes com as quais ela lida ocorrem dentro do econômico, do político, e dos contextos de raça e classe. (...) O tema de um escritor é a história: isto é, o processo do homem agindo sobre a natureza e modificando-a, e, ao fazê-lo, mudando a si mesmo. Todas

No entanto, apesar de seus horizontes políticos na literatura estarem em consonância com a atividade dos escritores coloniais, podem-se perceber em sua obra mudanças formais em relação à produção colonial que apontam, na leitura da história, para um país em transformação. Um grão de trigo (2015a) poderia ser chamado de obra intersticial, pois, ainda que permeada por idealizações e alegorias do nacional, demonstra, por meio das fragilidades e contradições dos personagens, da inconstância das relações, que já não há certezas, nem concepções fixas em relação aos sujeitos, à nação e ao futuro. Lançado quatro anos após a Uhuru dos quenianos, em 1963, o romance aborda um curto momento da história de um jovem país – os cinco dias que antecederam a celebração da independência – alternando-se entre passado e presente, principalmente por meio da ferramenta narrativa do foreshadowing[197]. Não se trata, contudo, de um olhar meramente analítico, mas com vistas ao futuro, que arma por meio da trama uma ressignificação da história. Ao circunscrever e organizar elementos diversos, o autor junta os cacos de uma utopia que se partira e lhes confere um sentido maior, ornado de esperança.

Desse modo, o livro compõe um constante diálogo entre as expectativas criadas em torno da independência e as frustrações e incertezas que se seguiram; apontando para as contradições internas que se tornaram mais agudas após a Uhuru. Referindo-se aos conflitos gerados pelas promessas não cumpridas pelo discurso pré-independência, Inocência Mata comenta:

> (...) a dialética (não resolvida) desta tensão – o que seria, na figuração da práxis, a realização das propostas do discurso nacionalista – resultou no esvaziamento do próprio modelo, levando ao fim das certezas – Luís Kadjimbo fala, por isso, da "Geração das Incertezas", referindo-se àquela geração de escritores que se manifestaram imediatamente após a

---

as relações de mudança de produção e, assim, a mudança de relações de poder em consequência de modos de produção mutáveis é todo um território da preocupação literária de um autor. A política, portanto, faz parte de seu território literário. (...) [" (tradução nossa).

[197] "Artificio literário no qual um autor insinua fragmentos da história que ainda está por vir. É uma espécie de 'truque narrativo' no qual um elemento é colocado em cena de maneira que o público não o decifre de imediato, e sua volta posteriormente abala a trama de maneira significativa". (FORESHADOWING. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Foreshadowing&oldid=47502235>. Acesso em: 20 nov. 2017).

> independência política – e a consciência dos limites que tornam provisório e contingente o novo modelo pós-colonial, pautado agora por dúvida e ambiguidade. (MATA, 2007, p.42).

A colocação de Mata pode ser exemplificada por um dos trechos do livro; no momento em que a bandeira da Union Jack desce, e a do Quênia é hasteada.

> O Quênia conquistou sua Uhuru dos ingleses em 12 de dezembro de 1963. Um minuto antes da meia-noite, as luzes foram desligadas no estádio de Nairóbi, de modo que as pessoas de todo o país e do mundo que haviam se reunido ali para a cerimônia foram tragadas pela escuridão. No escuro, a Union Jack foi rapidamente abaixada. Quando então as luzes se acenderam, a nova bandeira do Quênia tremulava desfraldada, acenando no ar. A banda da polícia tocou o hino nacional e a multidão aclamou sem parar quando viu que a bandeira era preta, vermelha e verde. A aclamação soava como um grande estalo de muitas árvores caindo na lama grossa do estádio. (...) Todo mundo estava à espera de que algo acontecesse. Essa expectativa e a incerteza que a acompanhava – como uma mulher dividida entre o medo e a alegria, nas contrações do parto – eram uma corda esticada sob os berros, assobios e risadas (THIONG'O, 2015, p. 251).

Percebem-se sensações confusas – uma euforia nervosa. A população parecia pisar num terreno movediço, como se o cenário daquela realidade em breve fosse ruir, revelando suas falhas estruturas. O uso do foreshadowing por exemplo, dialoga bem com essa incerteza, pois o leitor implícito não consegue ter uma noção clara de quem são os personagens, ou do que são capazes de fazer; eles parecem dúbios e escorregadios, escondem segredos. Da mesma maneira, as situações em que se encontram parecem estar incompletas, como se algo estivesse prestes a ocorrer, capaz de completar e mudar seu sentido. As alternâncias entre passado e presente mostram o quanto as efeitos e causas estão conectados; porém, na trama, estas são apenas partes de um quebra-cabeças mais amplo, que interconecta os personagens às raízes e ao desenvolvimento do país.

São quatro os personagens principais – Mumbi, Mugo, Karanja e Gikonyo – cujas histórias vão se abrindo para o leitor ao longo dos fluxos e refluxos da narrativa. Existe, principalmente, um jogo de aparências entre o que são na vida pública e privada, pois todos se revelaram ter cometido algum erro grave contra a comunidade, ou contra seus pares. Essa posição de fato

parece refletir uma situação que talvez se apresentasse no Quênia naqueles primeiros anos do pós-independência, em que haveria uma sensação generalizada de que as grandes expectativas geraram grandes frustrações, uma vez que o futuro prometido, com seu caráter mítico e grandioso, caía paulatinamente por terra ao se tornar presente, revelando apenas que os substratos da colonização continuavam vivos na sociedade, com novos e velhos perpetradores. A sensação do presente ficou, portanto, marcada na leitura do passado por meio da organização da trama e da caracterização dos personagens. Thiong'o olhou para trás buscando neutralizar as sementes da fragmentação e discórdia que estavam por vir; e, ao reconfigurar o passado, almejou, portanto, reconfigurar o futuro. E isso se dará de forma premente nos conflitos entre individualidade e coletividade da narrativa.

A obra abriga, enquanto romance - como totalidade organizada -, uma comunidade composta de personagens que são representações de individualidades complexas e interconectadas num país. É importante ressaltar as palavras de Antonio Candido em A personagem do romance, nas quais a principal função da ficção é:

> (...) nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. (...) De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, combina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas. (...) A arte nos faz entrar num domínio de conhecimentos absolutos (CANDIDO, 2007, p.64).

Ao reunir tais personagens, capturando e estruturando prismas de uma mesma sociedade, e lhes dar uma movimentação entre passado e presente, entre aparência e realidade, entre o colonialismo dos brancos e as mentes colonizadas de alguns africanos, o que Thiong'o propõe, na verdade, seria, por meio do romance, dar sentido e razões para os entraves sociais do pós-independência, e propor uma descolonização da mente, que implicaria sair de um horizonte individual, introduzido pelo capitalismo imposto pela colonialidade, e encontrar sentido e coesão na coletividade. Todos os personagens fariam parte desse grão de trigo, dessa semente revolucionária,

e devem estar dispostos a sacrificar-se (com a morte, se necessário) para que sua comunidade possa se libertar de um aprisionamento que se revelava não ser apenas material, mas também espiritual; pois o processo emancipatório não funcionara como planejado, uma vez que não só o território precisava ser descolonizado, mas a mente dos indivíduos.

Vemos aí duas tendências nesse interstício – a alegoria de nação, própria dos tempos pré-independência, e um fervilhar de contradições e conflitos, próprios da era pós-colonial. Ao transfigurar a vida e a história por meio de sua obra, e amalgamar tempos distintos e conectados, Thiong'o exerce sua rebelião contra o establishment, imaginando um sentido na história que ofereça não a derrota, mas vigas fortes para as construções futuras.

Individualismo x Coletividade

A modernidade capitalista imposta pela colonização britânica, que preconiza o individualismo do sujeito e a fragmentação da experiência coletiva, foi introduzida violentamente na África em comunidades cuja base não estava nas palavras escritas, mas na oralidade – que, segundo Walter Benjamin (1987), só se fazia possível a partir da experiência coletiva. Ngugi Wa Thiong'o, como boa parte dos escritores africanos, apresenta em sua escrita uma forte influência da oralidade – apesar de, na escola, ter sido educado por meio da Bíblia e da literatura inglesa, ele cresceu em meio à contação de histórias, seja no seio familiar, à noite ao redor da fogueira, seja com amigos, nas longas voltas para casa depois da escola (THIONG'O, 2015b). É interessante observar que, ainda que Thiong'o se expresse artisticamente por meio do romance, forma narrativa chamada por Lukács como a epopeia burguesa, ele se apropria da ferramenta a seu favor. Não nega, por um lado, as influências do colonizador, e a condição histórica e social nas quais indelevelmente lançaram as comunidades africanas, mas apropria-se do romance – que é a epítome maior do desamparo do sujeito nos tempos modernos, do abismo cada vez mais profundo entre o herói e sua comunidade – para o tornar instrumento de libertação comunitária e descolonização das mentes.

Ao comparar os diferentes mundos que deram origem à epopeia e ao romance, Walter Benjamin usa como alegoria o mar. Diante dele, o poeta épico não sente curiosidade ou quer desbravá-lo, mesmo por que toda a imensidão já está dada, já é conhecida; resta-lhe apenas deitar-se na areia e ouvir o espraiar das ondas, narrar os tão bem conhecidos movimentos das marés. No

romance, entretanto, existe o impulso da travessia, do desvendamento "sem terra à vista". A imensidão lhe é um mistério. O romancista seria, como já apontamos, um sujeito mudo e solitário, apartado do povo e das ações coletivas, "(...) a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém" (BENJAMIN, 1987, p. 55). Benjamin atribui essa solidão ao fracasso da experiência e da capacidade de ouvir e contar histórias na era burguesa, cujo desenvolvimento cria uma fragmentação cada vez maior do trabalho e das vivências coletivas. O contraponto desse contexto seria o trabalho artesanal da era pré-capitalista, compartilhado lentamente por um grupo de pessoas que contavam histórias comuns entre si. "A tradição oral é patrimônio da epopeia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance. (...) O que distingue o romance das outras formas de prosa (...) é que ele nem provém da tradição oral, nem a alimenta" (BENJAMIN, 1987, p. 55).

Nas sociedades capitalistas modernas, a divisão do trabalho, o aceleramento das mudanças no mundo, e a sensação constante de que o tempo é fugidio propiciaram o fracasso da experiência, o fim da arte de contar, que decaíram de tal maneira que sua reconstrução só pôde ser alcançada por meio da estética, da forma; e o romancista é aquele que se recusa a se contentar com a inautenticidade da experiência individual. "O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno" (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Portanto, quando a memória e a tradição comuns sofrem um processo irreversível de depauperamento devido à perda da experiência coletiva ligada ao trabalho e ao tempo compartilhados, é no herói solitário e desnorteado do romance que se fincam as bases para outra prática estética. E o leitor já não busca as narrativas como o sujeito que apenas ouve o barulho das ondas, que guarda dentro de si uma imensidão completamente desvendada, mas almeja um fechamento, a circunscrição do caos num todo organizado, configuração que já não encontra na vida real. Em suma, destaca Benjamin, os sujeitos modernos buscam no romance o "sentido da vida". Podemos assumir que *Um grão de trigo* seria justamente o ímpeto de Thiong'o de se aproximar de sua comunidade, pois todo romancista é um sujeito que se encontra nas margens

e busca, por meio da escrita, aproximar-se do centro, da essencialidade perdida da vida[198].

É importante ressaltar que existe uma busca pela essencialidade no romance de Thiong'o, mas ela já não ocorre como na época nacionalista; como se pudesse ser resgatada como algo intrínseco, uma vez que foi perdida para sempre com a chegada dos colonizadores. Thiong'o propõe a busca pela unidade como uma construção coletiva, e sabe que ela exige sacrifícios. Todos os personagens que passaram pelo conflito entre cuidar de si e cuidar da comunidade – entre ceder ao individualismo ou agir num nível comunitário – Mugo, Karanja e Gikonyo acabaram demonstrando alguns dos sintomas citados por Benjamin.

Um dos traços prementes de Mugo é o seu silêncio – a incapacidade de narrar. Focado em cuidar de si e não se envolver em qualquer conflito, em cultivar a terra e ter dela o alimento que embasaria sua ascensão social (ideia fundamentalmente capitalista), Mugo se viu confrontado pela presença de um dos líderes do Mau Mau[199] - Kihika - em sua cabana, pedindo-lhe ajuda. Nervoso com a possibilidade de isso destruir seus planos individuais, e com vistas a ascender socialmente com a recompensa prometida pelas forças britânicas por sua captura, Mugo acabou entregando o líder messiânico às autoridades, e sofrendo com a culpa tremenda decorrente desse ato. Ao sair da prisão, foi considerado um herói pela comunidade, que erroneamente o reconheceu como aquele que dera o último abrigo a Kihika. Mugo aprecia o reconhecimento e o prestígio que lhe conferem, mas está em conflito, pois sabe que manter a mentira seria atender apenas a seus próprios interesses em detrimento da fé de seus semelhantes. Nesse embate interno, existe uma pergunta ao leitor implícito: até que ponto os grandes heróis imaculados são reais? Até que ponto uma comunidade precisa deles para sua redenção?

---

[198] Em seu livro de memórias de infância, *Sonhos em Tempos de Guerra* (2015b), Ngugi Wa Thiong'o aborda as mudanças vividas por sua comunidade de uma cultura calcada na oralidade para uma baseada na escrita e nas leis registradas em papel. Dentre elas: "A oralidade e a tradição perdiam para a literalidade e a modernidade. Uma escritura, não importasse como havia sido obtida, triunfava sobre escrituras orais" (THIONG'O, 2015b);

[199] "Mugo se sentia profundamente confuso e aflito, porque a vida toda evitara conflitos: em casa, ou na escola, raramente se enturmava, com medo de se envolver em brigas que poderiam arruinar sua oportunidade de um futuro melhor. (...) eu roubei algo de alguém? Não. Já caguei no pátio de algum vizinho? Não. Já matei alguém? Não. Então como pode Kihika, a quem nunca prejudiquei, ter feito isso comigo?" (THIONG'O, 2015a, p. 242)

Karanja, por sua vez, entende o poder dos brancos como algo magnânimo, o qual os negros jamais conseguiriam superar, e alia-se a eles em troca de benefícios; traindo toda a comunidade ao perpetrar as mais brutas violências contra seu povo, principalmente ao assumir o cargo de chefe de sua aldeia no estado de Emergência[200]. Durante esse período, estupros, espancamentos e escassez recaíram sobre o povo da aldeia de Thabai, enquanto a maioria dos homens foram presos e levados a campos de concentração onde faziam trabalhos forçados em pedreiras, eram espancados, e assassinados. Karanja não só fechou os olhos para isso, como colaborou com essa estrutura. O personagem seria o exemplo de uma mente perfeitamente colonizada, que passa a projetar-se no poder dos homens brancos, e agir como eles. Em vez de revoltar-se contra a rede de privilégios que circundava os britânicos, ele deseja ser admitido nas margens de seu seleto clube, a fim de desfrutar de algumas de suas regalias, descrente de que tal situação jamais mudaria[201].

Uma passagem emblemática, que sugere o poder de sedução da modernidade, do individualismo que enfraquece o poder do povo, está no deslumbre que o advento do trem causa na comunidade. Em um trecho do livro que narra o encantamento da população com o trem, "a serpente vermelha", o narrador comenta: "O trem tornou-se uma obsessão: se você o perdesse, a tristeza tomava conta de seu coração pelo resto da semana; você ansiava pelo próximo trem. Então vinha o domingo, você comparecia na hora e era imediatamente curado" (THIONG'O, 2015, p. 101). No entanto, é importante ressaltar as profundas mudanças que esse meio de transporte representou para as comunidades pré-modernas. Segundo Barbra Mennel,

> (...) the moving train embodied the changing perception of time and space modernity – space as urban versus rural and time as modern versus premodern. (...) trains collapse space and require the concept of universal time. Until the advent of railroads, time had been local, often differing

[200] Período que durou entre 1952-1959 no qual, buscando combater os guerrilheiros Mau Mau, a Inglaterra impôs sérias restrições à liberdade de expressão, além de detenções, trabalhos forçados e torturas ao povo queniano (THIONG'O, 2015a, 2015b).

[201] "O que é a liberdade?, Karanja se perguntara. A morte era como a liberdade? Ir para a detenção era a liberdade? Logo depois ele confessou o juramento e ingressou na guarda para salvar a própria vida" (THIONG'O, 2015a, p. 282)

> from village to village, but with the invention of the train it had to become consistent across space. (MENNEL, 2008, p. 8)[202]

Thiong'o estava ciente das mudanças de percepção que as máquinas causavam no olhar da comunidade, e não é por acidente que a grande crise de Karanja se dá justamente quando ele estava numa estação de trem, após uma desilusão amorosa (Mumbi escolhera ficar com Gikonyo).

> Mas nada parara. Todo mundo estava fugindo como se cada um temesse que a terra se abrisse debaixo de si. Corriam em todas as direções; os homens pisoteavam as mulheres; as mães esqueciam os filhos; os fracos e aleijados eram abandonados na plataforma. Cada homem estava só, com Deus. (...) Preciso correr, pensou, não adianta, não posso evitá-lo, por que deveria ter medo de pisotear as crianças, os fracos e aleijados, quando os outros estão fazendo? (THIONG'O, 2015, p. 125-126)

Ao ver o movimento apressado e descuidado das pessoas ao redor, ele se sente mal e começa a pensar que está só no mundo, que o homem só era responsável pelo seu próprio destino, e ele, portanto, tentaria salvar sua pele da melhor forma possível – aliando-se aos brancos, mesmo que isso significasse ser considerado alguém bem menos digno de respeito que seus estimados cães.

No caso de Gikonyo, ao se ver traído pela esposa, ele deixa seu trabalho manual como marceneiro para tornar-se um *trader* e enriquecer, deixando de lado um trabalho artesanal, lento e que servia a toda a comunidade. É interessante observar que, ao fim do livro, tendo os votos de afeto entre Gikonyo e Mumbi sido renovados, ele pensa em projetar um banco com três pés, nos quais estariam esculpidos

> (...) um sujeito magro, com sulcos profundos na face, ombros e cabeça inclinados, a sustentar o peso. Sua mão direita se esticaria para conectar à de uma mulher, com o rosto também sulcado. A terceira figura seria a

[202] "(...) o trem incorporou a mudança de percepção do tempo e do espaço na modernidade – espaço como urbano vs. o rural, e o tempo como o moderno vs. o pré-moderno. (...) os trens desconstroem o espaço e exigem o conceito universal de tempo. Até o advento das ferrovias, o tempo havia sido local, e era geralmente diferente de uma vila para outra, mas, com a invenção do trem, ele tornou-se consistente ao longo do espaço" (tradução nossa)

> de uma criança sobre cuja cabeça as outras duas mãos, do homem e da mulher, se encontrariam (THIONG'O, 2015a, p. 301)

Ao fim do romance, Gikonyo ainda muda de ideia, e resolve que a mulher esculpida estará grávida, o que demonstra a germinação de um futuro comunitário e regenerado.

Encontramos aí, na disposição das relações entre os personagens, a existência não de heróis, mas de sujeitos terrenos que sofreram traumas relativos à condição colonial e humana devem superar a si mesmos em prol de um bem maior, que é a comunidade. Não seriam os heróis messiânicos que salvariam uma coletividade una e perfeita, como em, por exemplo, a Odisseia. Aliás, como Lukács aponta, esse tempo de união perfeita entre o transcendente e o terreno, em que o público e o privado se confundiam numa comunidade fechada e totalizada, termina quando começam a haver as rupturas entre os homens e os deuses; e, após todo o processo de colonização e das violências vividas, esse período de inocência certamente havia terminado para as comunidades africanas, que, sozinhas, mas coletivamente, teriam de lutar por sua liberdade e autogerir-se.

Um ponto a ser ressaltado nessa observação é que Gikonyo também cometera uma traição contra a comunidade, no período em que estava preso durante a Emergência. Para que fossem soltos e reintegrados à sociedade, os presidiários tinham de negar o juramento à luta revolucionária. Em seis anos, Gikonyo, como vários outros detentos, sonhou em voltar para casa, para sua esposa, para que juntos pudessem dar continuidade à felicidade conjugal que haviam apenas começado a construir. Bastava-lhe apenas negar o juramento, e ele estaria em liberdade. Gikonyo acaba por fazê-lo e volta para casa, mas decepciona-se profundamente ao descobrir que Mumbi havia se deitado com outro homem, e dele concebido um filho. Enquanto vários de seus companheiros foram fiéis à causa, Gikonyo foi punido por suas próprias ilusões. O trecho nos remete à viagem de Ulisses e seu difícil e longo retorno para casa; no entanto, no caso do herói helênico, a mulher o esperou fielmente. Isso mostra a dupla traição cometida tanto por Gikonyo quanto por Mumbi, que em algum momento de suas jornadas, acabaram desviando de seus princípios, desnorteados pelo peso dos eventos. Desprovidos de um senso de comunidade, uma vez que se encontravam em situações de extremo desamparo – Gikonyo estava na prisão, submetido a duros trabalhos forçados, e Mumbi tentava reconstruir a vida após a demolição de sua casa no período

da Emergência –, ambos acabaram tomando atitudes que, num contexto comunitário, eram decepcionantes.

À exceção de Karanja, que foge da cidade, Mugo e Gikonyo optam por deixar questões particulares, bem como o orgulho e o medo, de lado em favor do coletivo. No caso de Mugo, é a sua confissão que acaba exercendo uma forte influência sobre o posicionamento de todos, pois, ao não se acovardar, assumindo os riscos de admitir sua traição, ele acabou realmente cometendo um ato de heroísmo[203], que de certa forma purificou os erros de seus semelhantes e os estimulou a também se redimirem. "Lembrem-se de que poucas pessoas naquela reunião são dignas de levantar uma pedra contra esse homem. A não ser que eu – a gente – também abra nossos corações para que o mundo os veja" (THIONG'O, 2015a, p. 287), disse Gikonyo. A narrativa de Thiong'o aponta, portanto, não para seres imaculados, mas sujeitos que, apesar de suas batalhas pessoais, abdicam de interesses que prejudicariam seus semelhantes e se engajam na luta comunitária, em prol do bem-estar da coletividade; são essas as mulheres e homens responsáveis por construir e defender o destino do Quênia.

O próprio título[204] do livro já supõe no sacrifício humano a salvação de muitas outras vidas. É principalmente por meio da Bíblia, em citações de versículos e na caracterização do líder messiânico Kihika que Thiong'o representa esse ideal. Ainda que, posteriormente à escritura do livro, ele tivesse negado a fé cristã, e ainda que isso pareça contraditório, pois foi por meio das armas e da Bíblia que tantas iniquidades foram cometidas no Quênia, Thiong'o pareceu fazer uma leitura africanizada daqueles mesmos versículos, vendo neles o caminho para a salvação dos colonizados através da revolta sacrificial contra os colonizadores[205]. Nesse aspecto, ele não estaria falando

[203] "Tirara o peso de muitos anos dos ombros. Estava livre, seguro, confiante" (THIONG'O, 2015, p. 289)

[204] "'Em verdade, em verdade vos digo: se o grão de trigo que cai na terra não morrer, permanecerá só; mas se morrer, produzirá muito fruto'. João, 12, 24 (versículo sublinhado em preto na Bíblia de Kihika). 'Vi então um céu novo e uma nova terra – pois o primeiro céu e a primeira terra se foram'. Apocalipse, 21, 1". (THIONG'O, 2015a, p. 249)

[205] Thiong'o parece crer até os dias atuais na necessidade da violência para se tomar o poder. Ao ser questionado sobre sua paixão por Shakespeare, mesmo sendo um ferrenho anticolonialista, Thiong'o responde: "'Este cara é incrível', responde. 'É claro que eles não nos permitiam ler *O manifesto comunista*... ou qualquer literatura que eles achassem que tivesse conotação violenta. Mas Shakespeare, ele é repleto de violência. Há sangue em cada página de suas peças! Nenhuma mudança vem de forma pacífica: um rei é morto por outro, exército da França [invadem]... E isso é o que eles estão nos ensinando!" (2016)

apenas dos brancos, mas também dos negros que, ao agir como eles, igualam-se ao opressor.

Ao colocar o papel de heroísmo no Quênia nas mãos de camponeses e trabalhadores comuns, assim como nas dos guerrilheiros e combatentes do Mau Mau, o autor reconduz historiografias focadas em grandes líderes (como o Jomo Kenyatta), e retira os seres anônimos das margens da luta, colocando-os no centro da narrativa. Tais concepções, principalmente as do sacrifício em prol do coletivo, advêm principalmente das leituras de Karl Marx e Frantz Fanon feitas por Thiong'o enquanto estava na Universidade de Leeds, Inglaterra (VAN VUUREN, 2000, p. 8). Segundo Tej N. Dhar, Thiong'o declara abertamente, em Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics, 1972, o desejo de promover uma africanização da vida política e econômica, e, em outro texto, The African Writer and his Past (1971), aponta para como a reconstrução do passado é relevante no processo de empoderamento: "I believe that it is only in a socialist context that a look at yesterday can be meaningful in illuminating today and tomorrow" (THIONG'O apud DHAR, 2007, p. 6) 206

É por isso, portanto, que um sujeito como Mugo, preocupado apenas com seus próprios interesses, jamais poderia prosperar no romance de Thiong'o, uma vez que ele não assume a responsabilidade de lutar pelo coletivo, projetando sua libertação numa vida confortável de consumo. E isso também está presente nas ideias de Fanon: "the colonialist bourgeoisie had hammered into the native's mind the idea of a society of individuals where each person shuts himself up in his own subjectivity, and whose only wealth is individual thought" (FANON apud DHAR, 2007, p. 8)207.

À época em que escreveu Um grão de trigo, Thiong'o estava ciente de que lutar contra a colonização ia muito além de combater os britânicos, mas promover uma descolonização da própria forma de organização social que se estabelecera, com uma estrutura de poder que sempre ignorava os clamores populares, agindo em prol dos interesses de uma minoria privilegiada. Enquanto a comunidade sofria com sua desintegração e descontentamento, o autor tenta recriar um espírito de unidade por meio da história e das tradições

206 "Acredito que, apenas em um contexto socialista, um olhar para o ontem possa ser significativo para iluminar o hoje e o amanhã" (tradução nossa).

207 "a burguesia colonialista martelou na cabeça dos nativos a ideia de uma sociedade de indivíduos, na qual cada pessoa se fecha em sua própria subjetividade, e cuja única riqueza é o pensamento individual" (tradução nossa)

compartilhadas. Um Grão de Trigo, portanto, demonstra o posicionamento de Ngugi Wa Thiong'o como "(...) part of the history-making process that tries to redefine the historical account of the continent and find one's place within it" (HEVESIOVÁ, 2014, p. 6).208

Considerações finais

Para Antônio Cândido, o mais importante numa análise literária é "saber (...) qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos" (CANDIDO, 1993, p. 32). Se aproximarmos essa noção da questão central em *Um grão de trigo,* descobriremos, por fim, que a configuração narrativa do romance dialoga com uma estrutura social onde pairava uma forte sensação de traição/decepção – e, a partir desse eixo, a trama se move no embate entre indivíduo e comunidade; aparência e realidade. Isso se dá porque, como disse Neil Lazarus, o Quênia, como vários países africanos, foi traído por seus líderes (a Guerra Fria seria um forte agravante entre os anos 1960/1970, uma vez que vários golpes de estado foram perpetrados tanto na América Latina quanto na África, com o apoio de poderosos atores nacionais e internacionais).

Analisando a obra de vários escritores africanos nos anos 1960, Lazarus explica que:

> To these writers, the African revolution did not at all fail because it had to, but rather for the very specific reason that it was sabotaged by its leaders. The history of postcolonialism thus looms, for them, as a history of betrayal. The revolution was betrayed because its leaders realized, once independence had been won, that wealth and power and privilege meant more to them than social justice. (LAZARUS, 2007, p. 55)[209]

---

[208] "a literatura deve ser vista como parte de uma historiografia mais ampla, pois reflete a complexidade da experiência histórica e esclarece as ambiguidades do momento. Além disso, as narrativas oferecem 'um espaço dentro do qual um significado histórico pode ser contestado, e assim oferecem oferecem ferramentas vitais para 'ordenar e moldar a história'. O escritor africano, assim, se posiciona como parte de um processo de construção histórica que tenta redefinir o relato histórico do continente e encontrar seu lugar dentro dele." (tradução nossa)

[209] "Para esses autores, a revolução africana não fracassou porque estava destinada a fracassar, mas pelo motivo específico de ter sido sabotada por seus líderes. A revolução foi traída porque seus líderes perceberam, uma vez que a independência havia sido conquistada,

O compromisso social de Thiong'o o impeliu a construir uma narrativa que buscasse resolver essa questão por meio de uma saída comunitária, dos trabalhadores e camponeses – e não dos grandes líderes, figuras que, por fim, como Jomo Kenyatta, acabavam dando prioridade a seus próprios interesses e incorrendo no abuso do poder[210]. Isso fica ainda mais evidente quando o próprio narrador onisciente abandona a terceira pessoa e a assume o possessivo "nós" "nosso" ocasionalmente durante o avanço da narrativa[211].

Em *Um grão de Trigo,* Thiong'o logrou uma totalização significante ao *convencionalizar* (CANDIDO, 2007, p. 75) traços dispersos de uma sociedade movediça, com diferentes sujeitos e cenários. A configuração da obra - sinuosidades e alternâncias, jogos de sombra e luz - dialogam estruturalmente com um território de contestações e disputas numa comunidade mais ampla, que encerra o próprio romance. A releitura de Thiong'o da história, compromissada com o fim das iniquidades e injustiças no Quênia, não torna o romance um documento panfletário, mas certamente engajado, e não exatamente em doutrinar, mas em provocar inquietações, uma vez que mantém espaços de ambiguidade e interrogação que caberão aos leitores interpretar como bem entenderem, caso aceitem o convite de completar os espaços nas entrelinhas deixado pelo escritor, assumindo, de certa forma, uma coautoria. Essas brechas são sempre um espaço para que o leitor possa ler a si mesmo, observando suas próprias conclusões e reações.

Nas palavras de Ngugi Wa Thiong'o (1981), devido a seu poder analítico e sintético, a literatura é uma ferramenta capaz de gerar percepções mais

---

que a riqueza, o poder e o privilégio significavam mais para eles do que a justiça social" (tradução nossa).

[210] Em vários trechos do livro, essa frustração é anunciada: "Mas, agora, quem é que nós vemos andando em grandes carros e os trocando diariamente, como se carros fossem roupa? Foram aqueles que não participaram do Movimento, os mesmos que foram procurar abrigo nas universidades e na administração. E até mesmo alguns traidores e colaboradores declarados" (THIONG'O, 2015a, p. 96). "O governo nos esqueceu. Lutamos pela liberdade. Porém agora!" (THIONG'O, 2015a, p. 162). "'Ainda estamos aqui. Nós, que vocês chamavam de traidores e colaboracionistas, jamais morreremos!' E de repente o general R. se lembrou das preocupações recentes do tenente Koina. Este dizia ver fantasmas do passado colonial ainda a assombrar o Quênia independente. E a verdade era que aqueles que estavam agora marchando nas ruas de Náirobi não eram os soldados do Exército da Terra e Libertação do Quênia, e sim do King's African Rifles, as próprias forças coloniais que fizeram nos campos de batalha aquilo que Jackson fazia nas igrejas." (THIONG'O, 2015ª, p. 270)

[211] "Salvo as velhas e as pessoas aleijadas ou doentes, a maioria das pessoas de nossa aldeia veio à reunião. Aquele era o dia de Kihika; era o dia de Mugo: era o nosso dia." (THIONG'O, 2015a, p. 265)

aguçadas que os próprios documentos sobre o "espírito de uma era". O escritor não deve, portanto, afastar-se do campo de batalha travado na luta de classes, uma vez que está indelevelmente inserido nela. "What is important is not only the writer's honesty and faithfulness in capturing and reflecting the struggles around him, but also his atitude to those big social and political issues[212]" (THIONG'O, 1981, p. 79). Assim, ao abordar o passado, caberia, portanto, ao escritor não só explicar o mundo, mas despertar as condições para que ele seja modificado.

Referências

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas*: magia e técnica e política. (trad. Sérgio Paulo Rouanet) São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da malandragem". In: O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

DHAR, Tej N.. Ngugi's retrospective gaze: The shape of history in "A grain of wheat". Kunapipi, v. 29, n. 1, 2007.

Disponível em: http://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol29/iss1/13. Acesso em: 19 de julho de 2017.

HEVESIOVÁ, Simona**.** *The Individual and the Nation in Ngũgĩ wa Thiong'o's Early Writing*. Ars Aeterna, v. 6, n. 2, 2014. Disponível em: https://www.degruyter.com/view/j/aa.2014.6.issue-2/aa-2014-0008/aa-2014-0008.xml. Acesso em: 18 de julho de 2017.

LAZARUS, Neil. *Great Expectations and after: The Politics of Postcolonialism in African Fiction*. Social Text, n. 13/14, Inverno – Primavera, p. 49-63, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/466198>. Acesso em: 15 de julho de 1027.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. (trad. José Marcos Mariani de

Macedo). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência. In: *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões.* Luanda: Editorial Nzila, 2007.

[212] "O que importa não é apenas a honestidade e fidelidade do escritor ao capturar e refletir as lutas que o cercam, mas também seu posicionamento em relação e essas grandes questões sociais e políticas" (tradução nossa)

MATA, Inocência. *Ficção e história na literatura angolana:* O caso de Pepetela. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

MENNEL, Barbra. *Cities and Cinema.* Abingdon: Routldge, 2008.

THIONG'O, Ngugi Wa. *Um grão de trigo.* (tradução: Roberto Grey). São Paulo: Alfaguara, 2015a.

THIONG'O, Ngugi Wa. *Sonhos em tempos de guerra.* (trad.: Fábio Bonillo e Elton Mesquita). São Paulo: Biblioteca Azul, 2015b.

THIONG'O, Ngugi Wa. *Writers in Politics.* Londres: Heinemen Educational Books, 1981.

VUUREN, Marijke Van. *Kihika's Bible: the recontextualisation of the gospel in A Grain of Wheat.* Bulletin for Christian Scholarship, v. 65, n. 1, p. 1-16, 2000.

A ÁFRICA DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE EM *A COISA À VOLTA DO TEU PESCOÇO.*

Tatiane Silva Morais [213]
Algemira Macedo Mendes

Uma Visão Sobre o Pós-Colonialismo

A autora africana Chimamanda Ngozi Adichie está dando um novo olhar à sua terra de origem, que foi estereotipadas pelo colonialismo. Tal estratégia pauta-se na teoria pós-colonial, que traz como metodologia uma tentativa de rever os conceitos europeus sobre os sujeitos coloniais, recolocando-os como protagonistas de sua própria história.

Conforme Said (2011), a teoria pós-colonial traz à tona a história do colonialismo pelo olhar do colonizado. Uma forma de analisar as consequências e influencias deste nas nações pós-coloniais, tomando como meio a literatura, uma vez que, ela como documento histórico e objeto estético, desnuda décadas de silenciamento dos povos invadidos e das mudanças sofridas com a independência.

Assim pode - se então, definir a literatura pós-colonial como toda a escrita inserida no contexto da cultura, afetada pelo processo imperial, desde os primórdios da colonização europeia até a presente data. Foi a partir dela, enquanto pano de fundo de batalha e protesto, que muitas nações foram influenciadas e resistiram ao imperialismo.

Exposto isso, antes de adentrar-se as análises propostas neste artigo é importante frisar sobre a descolonização no continente africano, pautando-se nas contribuições de Achille Mbembe, na sua obra intitulada *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada.*

[213] Aluna do curso de Mestrado Acadêmico em Literatura pela UESPI, trabalho sob orientação da professora Dra. Algemira Macedo Mendes.

Segundo o autor supracitado apesar do termo descolonização ter se transformando em um conceito de juristas e historiadores, ela ainda designa a transferência de poder da metrópole para a colônia depois da independência. Iniciando em 1940, no território africano, essas mudanças foram consequência de negociações pacificas ou de lutas armadas, resultando na apropriação do território nacional pelos africanos.

Ciente que o processo de descolonização está ligado a plena categoria política, polêmica e cultural, pode se entender que ele foi um artifício de libertação, uma vez que era a reconquista dos colonizados das iminências de sua própria vida. Conforme Mbembe (2011), esse processo seria uma verdadeira forma de reconstituição do sujeito, da abertura do mundo e da ascensão universal da própria humanidade.

A guisa de tal perspectiva, o processo de descolonização proporcionaria ao sujeito, o conhecimento de si mesmo, o único meio de acabar de uma vez por toda com a alienação mental, desfazendo dos panoramas intelectuais, discursos e representações de que o Ocidente se serviria para disseminar suas ideias do futuro, segundo o estudioso mencionado. Percebe –se se isso, claramente quando ele diz:

> Tanto na condição de sinal quanto de acontecimento, a própria descolonização era imaginada como um elo de ligação ao futuro que por seu turno, constituía o outro nome dessa força de autocriação e invenção. Para recuperar essa força, acreditava-se que seria necessário reabilitar as formas endógenas da linguagem e do conhecimento. Só elas permitiriam que as novas condições de experiência se assimilassem adequadamente e se tornassem novamente pensáveis (MBEMBE, 2014, p.50).

Desse modo, infere-se que o conceito de descolonização está fortemente ligado a difícil tarefa de reconstituição do sujeito, pois acredita-se que para exterminar de uma vez por toda com a alienação colonial e com as feridas do racismo que ela impôs, seria necessário o autoconhecimento.

Segundo o historiador Mbembe (2014), que traz um estudo histórico, sobre a descolonização, ela ocorreu em duas eras, sendo que a primeira aconteceu na América Latina entre 1880 e 1890 e a segunda em 1920. Conforme o autor supracitado, retirando as antigas colônias lusitanas de Moçambique e de Angola, todo território africano é proveniente da segunda etapa de descolonização.

Desse modo, no sentido primitivo, o processo de descolonização no continente africano, teve início com a libertação dos escravos e sua emancipação da existência vil. Com tal processo, veio também as ideias de liberdades e igualdade, ou seja o início de nacionalidade africana. Sobre esse isso o historiador ressalta:

> Essa alforria concretiza-se por meio de um jogo de forças firmadas simultaneamente da matéria e da consciência. Trata-se de abolir esse momento ao longo do qual o eu se constituiu como objeto de um outro; como se nunca habitasse mais do que o nome, a voz, o rosto e a morada de outro, o seu trabalho, a sua vida e a sua linguagem. Essa primeira abolição visa abolir uma relação de extraversão" (MBEMBE, 2014, p.54).

Segundo o autor, esse sentimento de nacionalidade, trouxe a emergência de um estado negro independente, o que representou o pontapé inicial no sentido da regeneração moral e material africana, o ponto preciso da renovação das virtudes criadoras do povo afro, que tiveram pela primeira vez, a responsabilidade sobre a construção de sua identidade nacional.

É importante ressaltar, que no período de colonização essa identidade, se confundiam intimamente com a ideia racial branca, o que leva o estudioso afirmar, que a descolonização foi uma espécie de autolibertação, a abertura de um novo mundo ao povo aprisionado "a questão da abertura do mundo- de pertencer ao mundo, habitar o mundo, criar o mundo, ou ainda as condições sob as quais nos constituímos como herdeiros do mundo". (p.59).

Achebe corroborando com o pensamento de Fanon, afirma que essa abertura de mundo citada anteriormente, nada mais é, que uma resposta aos horrores da servidão, subordinação aos princípios estrangeiros de violência racial que caracterizou todo processo de colonização e surge no momento em que o colonizado desperta a consciência para si, apropriando –se do eu e falando em primeira pessoa. Isso só é concretizado quando se admiti:

> O negro não é. Não é mais do que o branco; o negro é um homem igual aos outros, um homem como os outros, um homem entre os outros. Na óptica de Fanon, o postulado de uma similaridade fundamental, de uma cidadania humana originaria é a chave de abertura do mundo e do projecto de autonomia humana da descolonização. (MBEMBE, 2014, p.54)

É importante frisar que na vertente africana do Atlântico, o momento pós-colonial veio com a literatura. Consoante a citação acima, na sua origem, o ato literário africano é uma resposta a toda a exclusão. Com ela nasce, a linguagem africana, e tem como grande missão, evitar a ausência de realidade que tem passado o signo africano.

É dentro desse viés que entra em cena Chimamanda Ngozi adichie, que refaz em seus escritos a África, recontando histórias que foram deformadas pelo o colonialismo. A autora chama atenção na literatura, para os estereótipos criados acerca do seu continente de origem pelo a história do imperialismo.

Segundo o trabalho intitulado *Chimamanda Ngozi Adichie: Trajetória intelectual e seu projeto literário* da professora pesquisadora Alyxandra Nunes (2016), a escritora em estudo nasceu em 15 de setembro do ano de 1977, de acordo com a teórica, sete após o fim oficial da guerra de secessão de Biafra, na cidade de Abba, no estado de Anambra, na Nigéria.

O que se ver em Adichie, é uma nova gênese de autores nigerianos, escrevendo a partir do que chamam de diáspora nigeriana. Esses, que nasceram entre os anos 60 e 70, estudaram nos Estados Unidos ou Inglaterra, e que estão voltando o olhar à terra natal para dar um mundo uma outra visão da história do continente africano.

Consoante seu estudo biográfico, ela é a quinta dos seis filhos de Grace Ifeoma e James Nwoye Adichie, seus pais eram funcionários da universidade de Nsukka, moraram no campus da instituição, onde foi criada com seus irmãos. Seu pai foi o primeiro professor de Estatística da Nigéria e, mais tarde, reitor da universidade de Nsukka; sua mãe professora, mas antes a primeira secretária da mesma instituição.

Conforme a estudiosa, Adichie foi educada no ambiente universitário. Aos dezenove anos, mudou-se para os Estados Unidos para segui outra carreira acadêmica. Em princípio, estudou na Universidade de Drexel, Filadélfia, contudo, mais tarde, mudou-se para a Universidade Estadual de Connecticut e em 2001 graduou-se em Comunicação e Ciência Política. Fez mestrado em Escrita Criativa pela Universidade John Hopkins, em Baltimore, e ainda concluiu mestrado em Estudos Africanos.

Assevera a estudiosa Nunes (2016), que a escritora africana supracitada, pertence a terceira geração de escritores nigerianos que como tem como missão literária reescrever a história afra. Em suas obras encontra-se reflexões

sobre africanidades, feminismo, crenças, guerras, diversidades de religiões, dentre outros.

O que mais chama atenção dos críticos literários acerca da produção literária de Chimamanda, segundo a professora citada anteriormente é o fato dela escrever sobre fatos históricos que não vivenciou, mas cujas delicadezas políticas e existências foram trazidas, de modo a conduzir o leitor para atentar sobre essas temáticas, durante a leitura de suas obras.

Sobre a sua produção literária, a autora apresenta três romances publicados, sendo eles *Meio sol amarelo (2003), Hibisco Roxo (2006) e Americanah (2013).* Além do livro de contos, *A coisa à volta do teu pescoço* (2009), livro esse, escolhido para as análises do referente artigo.

A Coisa À Volta Do Teu Pescoço de Chimamanda Ngozi Adichie

Na literatura de Chimamanda Ngozi Adichie percebe-se o cuidado da escritora de não apagar da memória a exterminação cultural que a colonização proporcionou. Tal prerrogativa pode ser analisada no livro de contos intitulado anteriormente, onde existe personagens em polos diferentes, com o objetivo de colocar em debates a exaltação dos costumes europeus.

Depois de publicar *Meio Sol Amarelo e Hibisco Roxo,* a autora nigeriana traz à tona doze histórias protagonizadas por mulheres. Divididas entre a América e a África, essas heroínas buscam por um lugar no mundo novo, todavia lutam também, pela preservação da sua identidade junto ao seu país de origem.

É importante reiterar que a África apresentada por Chimamanda no livro em estudo, não é aquela que conheceu -se através do imperialismo da literatura ocidental. A autora propicia aos seus leitores, uma África desmitificada, as suas poderosas histórias, dá-nos a conhecer, como em qualquer outro continente, personagens fortes e complexos, que experirienciam a própria vida.

O livro traz o conto intitulado *A Historiadora Obstinada,* com a história da personagem Nwamgba, uma africana que mora em uma vila, e que apresenta uma personalidade diferente de outras mulheres da sua época. Esta, tem um filho chamado Anikwenwa, fruto do seu casamento com Obierika, que morre alguns anos depois.

O dilema de Nwamgba tem início quando ela resolve colocar seu único filho em uma escola de Missionários Católicos, segundo ela para defender sua vida e seu patrimônio, ameaçados pelos tios. Desejava que o filho aprendesse a língua inglesa para defender seus direitos recém instalados pelos colonizadores. Com essa decisão, vem toda a reflexão sobre a imposição cultural sobre os colonizados, colocado pela a autora no livro de contos.

> Deixou de comer a comida dela, porque disse ele, era sacrificada a ídolos. Disseram-lhe que atasse o pano à volta dos seios em vez de à volta da cintura, porque a sua nudez era pecaminosa. Ela olhava para ele, divertida com a sua seriedade, mas preocupava-se mesmo assim, e perguntava porque é que só agora começara a reparar na sua nudez (ADICHIE, 2009, p. 217).

Com a dominação da cultura estrangeira proveniente dos colonizadores, foi impostos a eles as mudanças de nome, Anik foi batizado por Michael, fato que representava para a mãe, a perda da referência identitária africana, pois sabe-se que as identidades estão sempre entrando em crise como resultados de mudanças institucionais e estruturais.

> Nwamgba sabia que o seu filho habitava agora um espaço mental que lhe era estranho. Ele disse-lhe que ia para Lagos aprender ser professor, e mesmo enquanto ele gritava: - Como me podes deixar? Quem me enterrará quando eu morrer? – Sabia que ele iria. Não o viu durantes anos. (ADICHIE, 2009, p.217).

As esperanças de Nwamgba quanta a preservação das suas tradições culturais de origem, voltam a surgir com o nascimento da sua neta Grace, ela acreditava fielmente que a mesma seria a reencarnação do seu esposo, e com isso, preservaria em sua família traços da identidade cultural do seu pais.

> Desde o momento em que Nwamgba pegou nela, com os olhos brilhantes da bebé encantadora focados nela, Nwamgba soube que era o espírito de Obierika que tinha regressado; estranho ter vindo numa menina, mas quem podia prever os comportamentos dos antepassados? (ADICHIE, 2009, p. 220).

A personagem principal de Chimamanda, Grace revelada com a historiadora obstinada, diferentemente do pai que se deixou contagiar pelas

tradições estrangeiras, se volta com grande interesse pela a cultura africana, tendo enorme afeições pela história e pela poesia da avó, a personagem sente a afeição pela cultura e pela história oral de seu povo.

> Meu nome não será perdido e ficou encantada com o interesse solene da criança pela sua poesia e pelas suas histórias, pela atenção intensa da adolescente Nwamgba tentava fazer peças de barro com mãos que começavam a ficar trémulas (ADICHIE, 2009, p. 220).

Contrariando todos os padrões da educação inglesa que recebeu, Grace tentar recuperar as tradições culturais de suas raízes. Troca o curso de Química pelo o curso de História, para com isso ter a oportunidade de conhecer sua própria história, além do verdadeiro intuito de trazer à tona as tradições mais peculiares do seu continente de origem, destruídos pela imposição da cultura do colonizador.

Desse modo, percebe-se na análise da referida obra, que a autora traz à tona a reflexão sobre a imposição do colonialismo, com os personagens em polos contrários, Grace e Michael, retratando o choque das culturas no meio a conflitos de geração que antecede o período colonial, e estendendo a posteridade.

Percebe-se também, através de passagens de tempo futuro, o processo de conscientização adquirida pela personagem Grace acerca da sua própria cultura e identidade. Apesar de seu pai ter feito justamente o contrário, ele entende e tem a consciência crítica sobre a imposição do processo colonial em seu continente.

Com isso, ela resgata registros da violência dos colonizadores, quando vê em uma imagem uma aldeia destruída, publicando-os em seu livro intitulado *Pacifying with Bullets: a reclaimed history of souttern Nigeria*, que tratava sobre a cultura primitiva, uma forma de responder ao livro didático em que havia estudado na escola, livro esse, que não abordava os aspectos culturais de seu pais.

> Foi Grace que, ao passar de carro por Agueke no regresso, se sentiu obcecada pela imagem de uma aldeia destruída e viajou até Londres e Paris e Onicha, vasculhando em capas bolorentas em arquivos, imaginando as vidas e os cheiros do mundo de sua avó, para o livro que escreveria (ADICHIE, 2009, p. 223).

Desse modo, pode inferir - se que a personagem com objetivo de resgatar todas as tradições culturais de seu povo, reinscreves as vozes daqueles que foram silenciados durante o período doloroso do colonialismo. Por esse motivo foi merecedora de vários prêmios por suas palestras e relatórios para as organizações internacionais, e finalmente consegue mudar seu nome para Afemefuna, sua verdadeira identidade africana.

Percebe ainda, que no conto analisado, Adichie se aproxima da sua proposta de escrita, não perdendo o foco da sua missão dentro do projeto de nação, trazendo aspectos da tradição africana para a literatura, quebrando tabus e estereótipos criados da África pela a literatura de caráter ocidental.

E finalmente, como a escrita da autora, principalmente no conto supracitado se coaduna com os pilares da escrita feminina africana, segundo a crítica literária feminista Molara Ogundipe-Leslie citada por Nunes (2016). Consoante a crítica, para se produzir literatura feminina, a autora tem que estar compromissada com alguns aspectos, entre eles, a arte de fazer justiça, o que se observa no conto de Chimamanda, dando voz, aqueles que foram silenciados durante muito tempo de colonização.

Considerações Finais

Desse modo, reitera-se a importância que Chimamanda Ngozi Adichie traz nos seus escritos de não apagar da memória as tradições culturais de sua África, que a dolorosa colonização quase exterminou. Na narrativa analisada, percebe Afamefuna, a historiadora obstinada, ganhando voz, para reavivar os gritos de tradição da sua África silenciada durante a colonização.

Percebe ainda, de acordo com a análise proposta, uma África desmitificada, sem os estereótipos que os olhos do Ocidente estão acostumados a ver, proporcionado o leitor, a reflexão acerca das tradições africanas, buscando enfatizar um sentimento de identidade.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *A coisa à volta do teu pescoço.* Lisboa:

Dom Quixote, 2013.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *A coisa à volta do teu pescoço.* Lisboa: Dom Quixote, 2010.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Lisboa: Dom Quixote, 2010

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo.* São Paulo: Companhia das letras, 2011.

MBEMBE, Achille. Sair da Grande Noite: Ensaio sobre África descolonizada. Edições Pedago, 2013.

NUNES, Alyxandra Gomes. *Chimamanda Ngozi Adichie: Trajetória intelectual e seu projeto literário.* Revistas África(s), v.03, n.05, p.129-145, jan/jun, 2016.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. Por uma modernidade própria: o transcultural nas obras Hibisco roxo, de Chimamanda Ngozi Adichie e O sétimo juramento, de Paulina Chiziane. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC: a internacionalização do Regional.* Campina Grande, PB, 2013. Disponível em: http://editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_593_6188c383826e024bbade87b654b074a5.pdf

CAPÍTULO 5

NEGRISMO, REPRESENTAÇÃO DO NEGRO E DO INDÍGENA NA OBRA DE AUTORES BRANCOS: *ficção e música*

MARIA CLIZALDA VITÓRIO

CAIO CÉSAR VIANA DE ALMEIDA

JOSEANE MENDES FERREIRA

LARISSA REJANE SILVA BRITO

MANDU LADINO E AS POLÍTICAS INDIGENISTAS APLICADAS PELA COROA PORTUGUESA E A SIMULAÇÃO DE GUERRAS JUSTAS INCENTIVADAS POR GOVERNADORES NO PIAUÍ

Maria Clizalda Vitório [214]
Sebastião Alves Teixeira Lopes [215]

Introdução

A obra *Mandu Ladino,* de que trata esse estudo, foi escrita pelo autor piauiense Anfrísio Neto Lobão Castelo Branco. Trata-se de um romance histórico que foi escrito em 2006, entretanto, reporta-se à época da colonização do Piauí, durante o final do século XVII e início do XVIII, período em que os bandeirantes e pecuaristas vindos de São Paulo, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Ceará iniciaram o processo de povoamento nas terras do Piauí. Castelo Branco constrói em seu romance uma representação da resistência aguerrida do vulto histórico Mandu ladino, conhecido nos relatos da História do Piauí por organizar o *Levante Geral dos Índios do Norte*, ocorrido de 1712 a 1713, fato que promoveu a união de diversos grupos indígenas da região e conseguiu adiar o projeto de colonização pretendido pelos fazendeiros por alguns anos.

[214] Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI/1996), especialista em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa (UESPI/2004), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI/2016), professora de faculdades e de escolas públicas de Teresina/Piauí - Email: clizaldavitorio@hotmail.com

[215] Graduado em Letras, Habilitação em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (1990) e Língua Inglesa e Literaturas Norte-Americana (1991), ambos pela Universidade Federal do Piauí – UFPI; Mestre em Letras, Área de Concentração: inglês e Literatura Correspondente, pela Universidade Federal de Santa Catarina (1996); Doutor em Letras, Área de Concentração: Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte- Americana, pela Universidade de São Paulo (2002); Pós-Doctor, ênfase em Literaturas Pós-Coloniais, pela Universityof Winnipeg, Canadá. Atualmente é professor Adjunto II da Universidade Federal do Piauí. Email: slopes10@uol.com.br

O romance narra a saga do índio Manuel, nome cristão dado por padres jesuítas, de quem teria recebido educação formal, na Província da Paraíba. Seu nome de origem foi ignorado, ficou conhecido apenas pela corruptela Mandu, acrescida da alcunha Ladino. Tal personagem se tornou um dos símbolos da resistência indígena contra o processo de conquista impetrado pelos colonizadores portugueses. Esses colonizadores abriram estradas, ergueram currais, escravizaram índios, fizeram filhos nas índias e, invariavelmente, matavam os nativos que se rebelavam na região.

Por fazer resistência, atacando essas fazendas, o índio Mandu Ladino se tornou inimigo oficial do Estado e sua cabeça foi posta a prêmio. Mandu e os "índios de corso", como eram denominados os nativos liderados por ele, foram perseguidos e mortos. Contudo, sua morte não intimidou outros grupos indígenas, que viram no exemplo desse líder uma possibilidade de sobrevivência e de resistência, por isso os embates teriam perdurado ainda por décadas. Apesar de tamanho feito, "Mandu Ladino não desfila na galeria dos heróis piauienses, pois não serve aos propósitos do Estado, que assenta seu sentimento de patriotismo *na aventura de dois bandeirantes*" (PEREIRA, 1993, p. 33, grifo do autor).

A narrativa faz um recorte ilustrativo dos massacres e do processo de resistência ocorridos desde os primeiros contatos do europeu com o autóctone, pois tal empreitada não ocorrera somente na região do Piauí, mas em todo o continente americano. Esse acontecimento, denominado pela historiografia como Descobrimento, permitiu que os europeus tomassem conhecimento de que havia outro mundo, desconhecido, povoado por novas gentes com aparência e costumes completamente diferentes dos seus. Esse (des) encontro representou não só um confronto de olhares, mas, principalmente, de interesses diferentes.

As Políticas Indigenistas Aplicadas pela Coroa

Segundo Evangelista (2004), desde o início da colonização, os índios foram vistos pelos portugueses como um povo homogêneo, tentaram tornar uniforme aquilo que era diferente em vários aspectos: cultural, social e historicamente. A própria denominação genérica do termo *índios* revela tamanha incompreensão dos europeus em relação a essa diferenciação. Como os nativos representavam um empecilho ao projeto de colonização, sua escravização, além de permitir a desocupação das terras, possibilitaria lucro

fácil e mão de obra barata ao mercado carente nesse setor. Para a igreja, os indígenas representariam a ampliação da fé Católica recém abalada pela Reforma Protestante.

Ainda de acordo com Evangelista (2004), os nativos, desde o início da colonização, foram posicionados como sendo incapazes, como a infância da humanidade. Esse discurso monológico, ao longo de séculos, legitimou as diversas atrocidades praticadas pelos europeus, representados ora pelas políticas da Coroa, ora pelos governadores locais, ora pela Igreja. Podemos ver a ilustração desse pensamento num trecho de conversa entre Domingos Jorge Velho e Bernardo Aguiar, no romance *Mandu Ladino,* de Castelo Branco (2006, p. 24-25).

> — Nesta vida de criatório, seu Bernardo, não se pode confiar na conversa dos vigários; índio brabo é bicho bruto, tão selvagem feito a onça, e em vão trabalha quem quer deles fazer anjos antes que sejam homens; onde tem bugre não se pode criar gado. Ou ele amansa e vive sob a lei de Deus ou temos de acabar com ele porque senão ele come o gado todo. [...].
> O Mestre de Campo [Jorge velho] formulava assim, de forma sucinta, a doutrina do conquistador, a justificativa do colono, em busca de mão de obra barata, em oposição aos padres e a legislação da Coroa, que proibia a escravização do silvícola. [...] Corria o ano de 1675.

Nesse trecho de conversa, vemos os nomes dos personagens que foram condecorados, pela historiografia oficial piauiense, como os desbravadores das terras do Piauí. Domingos Jorge Velho e Bernardo de Carvalho Aguiar. O primeiro trata-se de um bandeirante paulista que teria chegado aqui por volta de 1662, tornando-se um dos primeiros brancos a hostilizar o índio desse solo. "Perseguindo alguma tribo, [Jorge Velho] transpôs a Serra por caminhos que só os selvagens conheciam e seguiu, depois, o curso do rio, sempre naquela sua luta contra o gentio bravo" (CHAVES, 1995, p. 24, acréscimo nosso). A coroa lhe concedeu dezenas de léguas de terras como reconhecimento pelos serviços prestados aos senhores de escravos e de terras. Foi do Piauí, em idade já avançada, que Jorge Velho partiu para destruir os quilombos de Palmares a mando do governador de Pernambuco.

O segundo personagem, citado no diálogo acima, refere-se ao fazendeiro Bernardo Aguiar, português vindo de São Luís que ocupou a região do vale do Longá. Veio ao Piauí em busca de terras para instalar seus currais e, consequentemente, expulsar os índios de suas terras. É esse fazendeiro,

juntamente com sua família, que irá praticar a matança à tribo do personagem Mandu Ladino, no romance e na historiografia oficial. No diálogo acima, destacamos a ideologia que legitimava as ações colonizadoras dessas duas figuras. Jorge Velho ressalta que a Igreja via os índios como anjos ou algo próximo da inocência das crianças, daí a necessidade da tutela dos padres, como podemos ver na referência à oposição da Igreja e da Coroa com relação à escravização dos nativos no período aludido (1675). Embora essa posição do poder oficial tenha variado muito, ao longo do período colonial, tal proibição não impediu que houvesse a escravização e matança de milhares desses grupos, pois os bandeirantes e fazendeiros não os viam como homens, mas como seres pertencentes à outra espécie. Em outro trecho da mesma obra, Castelo Branco (2006, p. 91), registra em seu romance essa visão degradante do branco em relação ao índio. Vejamos:

> Naquele tempo e naquele meio, a crença geral era de que o indígena pertencia a uma raça inferior, alguns crendo mesmo que nem sequer pertencia à espécie humana; talvez um elo [...] ou um meio termo entre o homem e os símios. Pensando assim, julgavam perfeitamente lícito escravizá-lo, convertê-lo em simples força de trabalho servil, mão de obra indispensável ao seu afã de ganhar dinheiro.

Castelo Branco menciona, em sua narrativa, a ideologia de superioridade dos brancos em relação aos índios. Propagava-se que os indígenas eram inferiores, "selvagens" e bárbaros, por isso julgavam que poderiam escravizá-los, convertê-los ou matá-los. Esse discurso desfocado permitiu que o branco adquirisse a inteira liberdade para se apoderar do índio e o relegasse à condição subumana, à categoria de animais. Esse conquistador, acreditando em seus hábitos civilizados e, amparados na lei do Estado e da Igreja, cometeu as maiores atrocidades durante séculos, sem o menor sentimento de culpa.

De acordo com Perrone-Moisés (1992), a legislação indigenista, no Brasil, buscou, desde o início, "integrar" os índios à sociedade. Infelizmente, a noção de integração pregada pelos colonizadores equivalia à aniquilação de costumes, de valores e à incorporação da cultura europeia. Os índios deveriam assumir as características do povo dito civilizado, o que acabaria ocorrendo, posteriormente, como parte do projeto da construção nacional. A integração era condição imperiosa para a permanência da colônia, pois os índios eram

pensados como mão de obra, instrumentos de ocupação e defesa do território colonial.

Categorias de Índios, Conforme a Legislação da Coroa

De acordo com Perrone-Moisés (1992), a Coroa Portuguesa realizava suas políticas indígenas com base na diferenciação entre duas categorias de índios: os aliados ou aldeados e os inimigos ou bravos. Os primeiros, denominados aliados, representavam os que desceram aos aldeamentos, ou ainda, aqueles que, mesmo em suas aldeias, celebravam pacto com a Coroa e, por isso, foram recrutados nos momentos de guerra. A estes a Coroa concedia-lhe razoável liberdade durante todo o período colonial. A narrativa *Mandu Ladino* faz referência a esse tipo de alianças que algumas tribos faziam com os brancos. O personagem Mandu Ladino buscou alianças entre as tribos que viviam pelas terras do Piauí para se levantar contra os brancos e se deparou com os Acaraús que se declararam amigos dos brancos.

> Mandu tentou explicar a índole e a ganância dos brancos, o seu desprezo para com os nativos,[...]. Mas nada disso adiantou. Os Acaraús estavam decididos e, por mais que os dois se esforçassem, não lograram nenhum êxito.
>
> __ Acaraús vivem quietos. __ Disse o porta-voz do conselho __ Acaraús vivem boa paz e sossego com os brancos. Acaraús tem território respeitado pelos brancos, não querem quebrar harmonia. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 327).

A ficção acima apenas ilustra os exemplos de alianças ocorridas desde o início da colonização, como no caso dos Acaraús, que mesmo vivendo ainda em suas aldeias, eram aliados dos portugueses. Contudo havia outros grupos que se tornaram arredios a qualquer forma de contato com os europeus, esses eram aqueles que a Coroa denominou de inimigos, bravos ou bárbaros. Eles foram considerados inimigos, porque não se submeteram às regras da colônia e resistiram à aproximação dos brancos. A tais grupos, os colonos poderiam escravizar ou até mesmo exterminá-los com autorização da Coroa, era o caso das famosas guerras justas. Mandu e seus confederados representavam aquele tipo de índio ao qual se declarariam as guerras justas. Na verdade, as tribos ditas inimigas perceberam primeiro do que os aliados a tragédia que estaria próxima de acontecer.

No início da colonização, a descida aos aldeamentos, de acordo com Perrone-Moisés (1992), era feita através de convencimento persuasivo dos índios, sem a utilização de violência, a saírem de suas terras originais para aldeias localizadas nos arredores das colônias portuguesas. Essa proximidade se justificava pelo próprio intuito de querer "civilizar" os indígenas, bem como pela necessidade de disponibilizar o acesso à mão de obra. Para a persuasão dos índios, faziam-se pactos em que constava a posse das terras, os bons tratos pelos colonos, liberdade nas aldeias e o trabalho assalariado para os colonos e para a Coroa. Os descimentos foram constantes, desde o Regimento do Governador Tomé de Sousa, realizado em 1547, até o Diretório Pombalino de 1757.

Em grande parte das vezes, os descimentos contavam com a presença de jesuítas como forma de assegurar que na formação desses pactos não seriam utilizados nem violência nem coação. Além dessa função, pretendia-se a conversão desses nativos, pois somente através dessa transformação os nativos seriam elevados à condição de cristãos e civilizados. Os europeus deveriam ser os condutores dos ameríndios ao mundo adulto. A civilização, neste sentido, seria o aperfeiçoamento dos nativos. (PERRONE-MOISÉS, 1992). Em sua obra, Castelo Branco (2006, p. 77) nos descreve como funcionava o aldeamento onde fora criado o índio Mandu ladino:

> O Boqueirão era um aldeamento construído ao modo de um quartel, muitas casas de taipa, cobertas de palha, onde umas estavam ligadas às outras formando um quadrado, com um pátio no centro, onde ficava a capela devotada a Nossa Senhora do Carmo. Também, à semelhança de um quartel havia uma hierarquia com alguns praças e uns poucos oficiais índios. O padre era tanto o líder espiritual como o comandante geral. O capitão a quem se referia naquele instante, era um mestiço que vivia no aldeamento há pouco tempo e que ninguém sabia de onde tinha vindo. [...] Na prática, funcionava como um segundo em comando, dirigindo a milícia e aplicando com rigor os corretivos determinados pelo padre.

A descrição do aldeamento de Castelo Branco está em conformidade com o que sustenta Perrone-Moisés (1992) sobre a administração desses locais. Pois segundo essa pesquisadora, a gerência dos aldeamentos ficava a cargo dos jesuítas, responsáveis, portanto, não apenas pela catequese (governo espiritual), mas também pela organização das aldeias e a distribuição dos trabalhadores indígenas pelos serviços, tanto para a aldeia quanto para

moradores e para os interesses da Coroa (governo temporal). A Lei de 1611 conserva a jurisdição espiritual dos jesuítas, estabelecendo, contudo, a criação de um capitão de aldeia, morador, encarregado do governo temporal. Somente a partir da criação da Lei de 9/4/1655 para o estado do Maranhão, fica proibida a presença de capitães nas aldeias, devendo o aldeamento ser governado apenas por missionários e chefes indígenas.

Ainda podemos observar, no trecho transcrito acima do romance *Mandu Ladino,* transformações significativas que afetaram as organizações das sociedades indígenas logo após as descidas aos aldeamentos. Uma delas diz respeito à reorganização familiar, uma vez que já não se tem mais a existência da grande maloca, ela foi convertida em pequenas casas. O que era antes um agrupamento da coletividade, em que todos moravam e partilhavam tudo junto, passou a ser um espaço nuclear da família, da unidade social. Antes, toda a alimentação encontrada era partilhada por todos os membros do grupo. As atribuições dos membros eram para alcançar o bem do coletivo e não apenas do indivíduo. Em vista disso, temos mudanças não somente no âmbito espacial, mas alterações nas funções que os indivíduos passaram a desempenhar nesses núcleos. Pela ótica do colonizador, a inexistência da divisão familiar ocasionava certa promiscuidade.

A escravidão de índios no Brasil colonial só era considerada lícita quando em consequência de guerra justa. Segundo Perrone-Moisés (1992), as causas legítimas de guerra justa seriam a rejeição à conversão, o empecilho na propagação da fé, a prática de hostilidades contra vassalos e aliados dos portugueses e a quebra de pactos celebrados. Teoricamente, esses deveriam ser os únicos motivos para a legalização dessa guerra. Contudo, nem sempre essas regras foram respeitadas, muitos dos preadores de índios não levavam em conta tais considerações. O constante abuso na declaração de guerra justa aos índios fez com que a Coroa impusesse mais regras, chegando ao ponto de que só seriam consideradas como justas aquelas declaradas com a permissão real e, para isso seriam necessárias provas suficientes. A obra de Castelo Branco (2006, p.130, acréscimo nosso) faz menção a esses preadores de índios, citados pela historiografia. A existência desses preadores é uma prova de que essas políticas indigenistas não eram respeitadas.

> Certa manhã, estavam eles [Mandu Ladino e os amigos Cariris] um pouco afastados um do outro tentando achar o que comer, quando depararam com um grupo de cavaleiros. Alguns brancos, outros índios mansos, no

> todo mais de dez. Eram preadores de índios, uma 'entrada' ou 'armação' como se chamava na época [...]

A narrativa ficcional de Castelo Branco apenas reproduz o que, verdadeiramente, acontecia de norte a sul no país no período colonial em relação às políticas de escravização dos índios. Mesmo proibindo a escravização dos nativos, salvo nas condições referidas anteriormente, os colonos davam um jeito de provocar as aldeias, sequestrando mulheres para que as tribos lhe declarassem guerra ou atacavam-nas de uma vez e, depois, fazia-se a encenação para que a guerra justa fosse declarada.

Chaves (1994) confirma esse descumprimento das leis régias em sua obra, quando afirma que quando foi criada a Província do Piauí, e lhe chega o primeiro governador, a situação dos índios piora. Pois os nativos, em grande parte já aldeados, viviam pacificamente cuidando de sua lavoura. Somente em raras ocasiões, surgia um ou outro caso de roubo de gado. Contudo, a cobiça dos brancos, em lucrar com a mão de obra escrava, fazia com que eles exagerassem aqueles casos ao extremo, para que fossem criados pretextos em relação às guerras justas.

Sobre a política indigenista elaborada pela Coroa durante o período colonial, Perrone-Moisés (1992, p. 115) sustenta que ela era:

> Contraditória, oscilante, hipócrita: são esses os adjetivos empregados, de forma unânime, para qualificar a legislação e a política da Coroa portuguesa em relação aos povos indígenas do Brasil colonial. [...] as análises da situação legal dos índios durante os três séculos de colonização reafirmaram o caráter ineficaz ou francamente negativo das leis.

A autora assim se manifesta por perceber a política de oscilação da Coroa, ora permitindo, ora proibindo a escravização indígena. Conforme Perrone-Moisés (1992), a Coroa oscilava, ao tentar combinar projetos conflitantes entre si. Por um lado, o reino de Portugal empenhava-se na conversão dos índios, motivo para o qual justificava a própria presença europeia na América. Por outro lado, esses nativos representavam a mão-de-obra para o cultivo da terra, para defendê-la de ataques de inimigos tanto europeus quanto indígenas. Na maioria das vezes, em que havia guerra, fazia-se necessário convocar os índios das aldeias ou tapuias amigos.

Segundo a legislação da Coroa, o trabalho dos índios das aldeias deveria ser remunerado, já que eles eram considerados homens livres. Tanto nas aldeias governadas por missionários como por moradores, as leis previam o estabelecimento de taxa, os modos de pagamento e o tempo de serviço. Muitos desses documentos mencionam o fato de os índios das aldeias, que trabalhavam para particulares por salário, fazerem-no "voluntariamente" ou "de bom grado", o que nos parece ser uma falácia. Outros registros mostram que o pagamento era infinitamente inferior ao que, de fato, deveria ser pago. Dos salários, em geral pagos ao administrador das aldeias, os índios costumavam receber apenas uma fração, e em espécie. Sem mencionar as trocas vergonhosas de bens valiosos por bugigangas, como citavam os primeiros cronistas. (PERRONE-MOISÉS, 1992).

A legislação indígena previa a distribuição dos índios conforme a *política do terço*: um terço para o trabalho de subsistência da aldeia, outro terço para os trabalhos junto aos colonos e outro para os interesses da Coroa. Esses indígenas deveriam trabalhar, no máximo, seis meses por ano, em períodos alternados de dois em dois meses, de acordo com o Regimento do Governador Geral do Maranhão e Grão-Pará de 14/4/1655. Só que essa política de distribuição nem sempre era respeitada. Desse modo, os índios aldeados acabavam sendo tão explorados quanto os nativos escravizados. (PERRONE-MOISÉS, 1992).

A escravização legal só deveria acontecer em decorrência das guerras justas. Isso só seria possível caso houvesse a recusa à conversão ou o impedimento da propagação da fé, a prática de hostilidades contra vassalos e aliados dos portugueses, especialmente a violência contra pregadores e a quebra de pactos celebrados. Com o fim de evitar que houvesse guerras injustas e se escravizassem os índios, a Coroa portuguesa passou a limitar cada vez mais a possibilidade de declará-las, chegando a decretar que seriam justas apenas as guerras que o rei autorizasse, de próprio punho, (Lei de 11/11/1597; Lei de 9/4/1655), e exigindo sempre testemunhos, documentos e pareceres que comprovassem as causas alegadas para tal declaração. Os reis, em geral, recomendavam que se tentasse primeiro a pacificação antes da guerra, pois, se o aldeamento representava a realização do projeto colonial, a guerra seria a sua negação. (PERRONE-MOISÉS, 1992).

Apesar de toda essa legislação que, aparentemente, protegia o índio, ocorreram diversas guerras movidas por necessidades econômicas e para as quais foram encontradas justificativas posteriores para tais ataques. Essas

guerras se faziam no contexto de contendas acirradas acerca dos fundamentos teológicos e jurídicos da justiça das guerras contra os indígenas brasileiros. Para justificar as guerras justas, os colonizadores precisavam comprovar a inimizade dos povos a quem pretendiam decretar guerra. Para tanto, descreviam, detalhadamente, a "crueldade" e a "barbaridade" desses índios. Entretanto, muitos desses casos relatados à Coroa foram forjados pelos colonizadores cobiçosos de obter mão de obra barata para suas fazendas e indústrias. (PERRONE-MOISÉS, 1992).

Contudo, quando eram comprovados os ataques violentos dos índios aos colonos, a legislação não só previa que se fizesse guerra justa a esses grupos, como permitia a morte, escravização e todo tipo de barbaridade. "A Carta Régia de 25/10/1707 ordena que se faça guerra ao *Gentio do Corço* no Maranhão, procurando fazê-la cruamente ao tal gentio que se matem e cativem todos [...] os que podem ser danosíssimos a essas terras." (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 125). Pela data referida, acreditamos que o *gentio de corso*, citado nessa carta, diz respeito aos índios liderados por Mandu Ladino, até porque nesse período, as terras do Piauí ou do Sertão de Dentro, como eram chamadas, pertenciam ao Maranhão e o período aludido também é bem próximo do Levante que Mandu organizou.

Simulação de Guerras Justas Incentivadas pelos Governadores

Podemos observar uma mudança de postura da Coroa em relação às políticas indigenistas, a partir do final dos séculos XVII e início do XVIII, pois agora quando as guerras justas eram deflagradas, as recomendações de destruição total dos inimigos eram numerosas. Segundo Perrone-Moisés (1992), na Lei de 9/4/1655, faz-se a distinção entre guerras declaradas pelo rei e guerras declaradas pelo governador, elas reaparecem sob o nome de *guerra ofensiva* e *guerra defensiva*, com os mesmos resultados quanto aos prisioneiros. Os escravos originados de guerras ofensivas seriam prisioneiros definitivamente, já os de guerras defensivas seriam cativos provisoriamente, até que o rei enviasse sua decisão quanto à justiça da guerra em questão. Tais escravos de guerra poderiam ficar nas mãos dos vencedores ou serem vendidos.

A Carta Régia de 25/10/1707, mencionada acima, estabelece que do montante obtido com a venda dos escravos deveriam ser pagos a despesa feita na guerra, os impostos referentes aos quintos que tocam à Coroa e, se

sobrasse alguma coisa, esse restante seria distribuído como joia ao governador e, por último, repartido entre os cabos, oficiais e soldados. Inferimos, desse contexto, que os participantes da guerra tinham o interesse de capturar o maior número de índios possível, pois a eles caberia apenas o que sobrasse. Do mesmo modo, a Provisão de 25/5/1624 estabelecia que se pagasse o quinto das "peças", isto é, dos cativos trazidos do sertão, o que incentivou a escravização em larga escala. (PERRONE-MOISÉS, 1992).

No início do século XVIII, as terras que formavam a parte oriental do Estado do Maranhão, Pará e do Piauí teve uma história conturbada durante boa parte do período colonial. Chambouleyron e Melo (2012, p. 169, acréscimo nosso), em seu artigo intitulado de *Governadores e índios, guerras e terras entre o Maranhão e o Piauí (primeira metade do século XVIII)* sustentam que

> [...] argumentamos aqui que, para além dessa relação entre expansionismo e conflito, inserida numa política mais geral da Coroa para a América portuguesa, as guerras contra os índios são também determinadas por interesses construídos localmente, principalmente por parte dos governadores que, no Estado do Maranhão e Pará, desde o século XVII, tiveram um papel fundamental para a organização da conquista, mesmo depois de acabados os seus governos. Nesse sentido, acreditamos que as guerras contra os índios e a paz alcançada com eles não se explicam somente por determinações mais globais tanto da política indigenista portuguesa quanto da política de expansão do gado emanadas da Coroa.

Os autores referidos acima examinam em sua pesquisa a conexão das guerras empreendidas contra o índio como sendo resultado não apenas de conflitos que faziam parte do expansionismo do gado ou mesmo da política de povoamento português, mas que cumpria a uma política de financiamento pelo próprio poder público local (Pará, Maranhão e Piauí), isto é, uma política mantida pelos governadores das referidas capitanias que obtinham lucros com a escravização dos índios. Segundo Novais (1979), a Coroa não tinha interesse que os colonos resolvessem seu problema com a mão de obra escrava indígena, porque isso interferia diretamente em seus lucros com o monopólio do tráfico negreiro. Já a escravidão indígena permitia que a maior fatia do lucro ficasse na colônia, por isso muito dos governadores empreenderam nesse negócio.

Em carta de julho de 1699, o governador do Maranhão, Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, denunciava que as agressões dos índios causavam graves prejuízos às lavouras. Contudo, a guerra, deflagrada pelo sucessor de Coelho de Carvalho, o tenente Fernão Carrilho (1701-1702, participante das expedições contra Palmares e depois capitão-mor do Ceará), deixou dúvidas sobre a sua legitimidade em razão dos excessos praticados pelas tropas. As atitudes de Fernão Carrilho, implicado nos circuitos de escravização indígena e condenado pelas autoridades, levaram a Coroa a repensar o lugar das guerras contra os nativos e suas implicações. O envolvimento desse representante da Coroa põe em foco a figura do governador, que terá um papel cada vez mais importante na provocação dos conflitos ao longo das primeiras décadas do século XVIII, paralelamente à política mais geral da Coroa com relação aos índios do Maranhão e Pará. (CHAMBOULEYRON E MELO, 2012).

Costa Freire, governador do Maranhão, seria um desses governadores gananciosos que, logo no início de seu mandato, escreveu ao rei de Portugal dando notícias sobre os grandes prejuízos e resistências que o *gentio do corso* estava proporcionando aos moradores dos rios Mearim, Munim e Itapecuru e, por isso, referiu uma consulta do Conselho Ultramarino. Desse modo, o próprio Conselho avaliava que era justa a guerra que se ajustou em Junta que se convocaram no mesmo Estado para se evitar os agravos que cometiam estes índios. Em outubro do mesmo ano, D. João V escrevia ao governador autorizando a guerra e acrescentava ainda que fizesse agressões duramente ao tal gentio. Além disso, recomendava também ao governador que escrevesse a Antonio da Cunha Souto Maior, que vivia no Piauí, para que viesse ao Maranhão para formar uma expedição de combate aos *índios de corso*. (CHAMBOULEYRON E MELO, 2012).

Sobre o episódio dos *índios de corso* nas terras do Piauí, Castelo Branco relata que esse levante representou grande audácia dos índios rebelados, já que, antes, esses ataques restringiam-se aos fazendeiros da região, mas as ofensivas de Mandu atingiram também as tropas oficiais do Governador do Maranhão, o que representou grande humilhação para o poder oficial constituído. Antes do confronto, Mandu conseguiu a adesão dos índios aliados dos brancos, fazendo com que eles se passassem para o lado dos *índios de corso*. Esse acordo trouxe como consequência a morte de quase todo o batalhão do Mestre de Campo Souto Maior, como podemos ver nesse trecho do romance *Mandu Ladino:*

> __ Mas como é que o Cel. Souto Maior, um homem experiente, foi cair numa esparrela desta? __ Indagou o Coronel Chefe da Guarda Palaciana.
> __ Isto era o que eu deveria perguntar aos militares, Coronel, mas como vosmecê já perguntou eu digo: nós estamos lidando com um índio perigoso, o tal chefe do bando [...] __ Falou o governador, para em seguida, acrescentar: __ e o que sobrou foi nativo que fugiu e a esta hora está lá metido no meio deles. (CASTELO BRANCO, 2006, p. 396-398).

Foi nesse período que o governo do Maranhão organizou, depois do fracasso da expedição anterior, nova expedição contra os *índios de corso*, desta vez a tropa seria liderada por pelo Mestre de Campo Bernardo Aguiar. Costa Freire, governador do Maranhão, diversas vezes, enviou Bernardo Aguiar ao sertão para combater os índios hostis. Após guerrear contra os *índios de corso*, o Mestre de Campo foi chamado em 1714 pelo governador para realizar outra guerra. Nesse mesmo período, os moradores dos rios Itapecuru, Mearim e Munim também eram alvos de investidas dos índios Barbados. Assim, em 1715, o governador do Maranhão foi, pessoalmente, fazer guerra aos Barbados e teria avisado a Bernardo Carvalho de Aguiar e ao sargento-mor Miguel de Abreu Sepúlveda que se unissem a ele e à tropa de São Luís em Aldeias Altas, onde os esperou em vão por um mês. (CHAMBOULEYRON; MELO, 2012).

Contudo, quando foi eleito o novo governador do Maranhão, Bernardo Pereira de Berredo, o Mestre de Campo do Piauí, Bernardo de Aguiar perdeu o prestígio dantes, passando a manter inimizades com a nova autoridade. Ao que consta, Bernardo de Aguiar não havia se submetido aos intentos cobiçosos do governador em declarar guerras justas aos índios de maneira indiscriminada. Segundo Chambouleyron e Melo (2012), o próprio Bernardo Aguiar chegou a escrever ao Conselho Ultramarino, censurando a postura do governador Pereira de Berredo. Em contrapartida, os oficiais da Câmara de São Luis, aliados políticos de Bernardo Pereira de Berredo, escreveram ao rei D. João V, em julho de 1721, criticando a atuação do Mestre de Campo que teria se negado a combater os índios, voltando para suas fazendas. A atitude de Bernardo de Aguiar, autoridade constituída pelo governador, foi considerada como grande negligência, o que teria contribuído ainda mais para as desgraças dos pobres índios desse solo.

Bernardo de Aguiar, a partir de certo momento, passou a ser malvisto pelos homens da Casa da Torre. Ele, que perseguiu diversas tribos, matou, escravizou, em certo período, passou a se preocupar com os destinos dos

índios do Piauí e Maranhão. Ao que tudo indica, a sua preocupação com a causa indígena era advinda de seu desentendimento com os homens da Casa da Torre. Conforme Carvalho (2012), dos homens da Casa da Torre, havia dois representantes no Piauí: o sargento-mor de Mocha, Miguel de Abreu Sepúlveda, e Francisco Xavier de Brito, sargento-mor da Conquista e procurador da Casa da Torre. Sobre essas duas figuras escreveu Maia da Gama, chamando-os de facínoras, e dizendo que o Piauí ficaria protegido por muitos anos se ambos fossem presos. Esses homens eram preadores de índios, cujas rendas obtidas eram divididas com os governadores de Pernambuco e da Bahia, que por isso mesmo lhes davam cobertura. Por essa razão, eles agiam no centro-sul piauiense sem obediência ao Mestre de Campo, Bernardo Aguiar.

De acordo com Chambouleyron e Melo (2012), outra situação envolvendo interesses escusos de governadores na escravização dos índios diz respeito ao governador do Maranhão, Alexandre de Sousa Freire, considerado inimigo dos padres jesuítas. Ele também foi acusado de inúmeras irregularidades numa tropa que teria mandado, desta vez, à região ocidental do Estado, no sertão do rio Negro. Conforme denúncias, muito se empenhava em conseguir peças escravas por meio das guerras, recebendo as "joias" que lhe caberiam como autoridade. Assim, não foram poucos os governadores que eram acusados de se beneficiarem ilicitamente com o envio de tropas de guerras.

> Não sem razão, numa consulta do Conselho Ultramarino em 1730, o procurador da Coroa declarava que os governadores do Estado do Maranhão, 'pelo interesse que lhes resulta nas suas joias, buscam motivo de fazerem guerra aos índios seja ou não justa' e não observam o disposto nas leis. Afirmava, igualmente, que os "prelados que assistem na Junta das Missões por seu respeito não votam com liberdade". A discussão acerca das 'joias' prolongou-se pelos anos. (1732-1736). (CHAMBOULEYRON e MELO, 2012, p. 187-188).

Dessa maneira, vemos o próprio poder oficial reconhecer que muitos dos governadores das províncias, que deveriam zelar pelo cumprimento dessas leis, eram os primeiros a desobedecer-lhes, já que financiavam os ataques aos índios e forjavam uma situação de guerra justa, interessados em receber a devida parte que lhes cabia naquele arranjo comercial.

Considerações Finais

Depreendemos desse contexto que a Coroa portuguesa, logo no primeiro século de colonização, interessada na ajuda dos indígenas para a exploração das riquezas desse espaço, através da utilização de sua mão de obra e preocupada com a defesa dos territórios contra ataques inimigos, fosse de estrangeiros fosse de outros indígenas, criou leis que aparentemente protegeria os índios. No entanto, essas leis tornaram-se ineficientes com relação à proteção desses nativos, uma vez que elas tinham em sua base uma evidente contradição: pretendiam civilizar e salvar os índios, o que implicaria dar tratamento humanitário e igual aos demais europeus e, ao mesmo tempo, sustentar a mão de obra nas lavouras e nas indústrias com o trabalho escravo desses indígenas. Já no final do século XVII, como boa parte das populações indígenas já estava submetida ao poderio colonial, a legislação passou a permitir o seu extermínio, chegando a ser financiado nas políticas dos governadores.

Portanto, defendemos que a Coroa foi conivente com a maior parte das tragédias cometidas contra os indígenas brasileiros, uma vez que não proporcionava uma política de fiscalização eficiente. Dessa maneira, acabou contribuindo para as políticas de escravização praticadas pelos governadores das províncias, pelos fazendeiros em busca de pastos para os seus bois e pelos bandeirantes interessados na mão de obra escrava. Especialmente no Piauí, a situação dos índios foi ainda mais crítica, pois tivemos uma perseguição tão sanguinolenta e cruel a essas populações que a maior parte foi exterminada em guerras ditas "justas", outros tiveram que fugir para os estados vizinhos e os que se entregaram a assimilação viviam tão aterrorizados, que já não se poderiam mais se reconhecer como índios, a ponto de criarmos o mito de que no Piauí não haveria mais índios.

Apesar da situação de desvantagem desses indígenas, eles se comportaram como verdadeiros atores nesse processo de colonização, seja fazendo alianças com os colonizadores ou estrangeiros, seja resistindo aguerridamente contra os moradores, seja se entregando voluntariamente ao seu carrasco como artifício de sobrevivência. Até mesmo nesse ato, sua participação foi ativa.

Referências

CARVALHO, Elmar. *Bernardo de Carvalho, o fundador de Bitorocara.* 2. ed. Teresina [s. n], 2016.

CASTELO BRANCO, Anfrísio Neto Lobão. *Mandu Ladino*. Teresina, [s.n.], 2006.

CHAMBOULEYRON, Rafael; MELO,Vanice Siqueira de. *Governadores e índios, guerras e terras entre o Maranhão e o Piauí: primeira metade do século XVIII*. Revista de História, São Paulo, nº 168, p. 167-200, jan / jun 2013.

CHAVES, Joaquim. *O índio no solo piauiense*. 3. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1995.

EVANGELISTA, Carlos Augusto Valle. *Direitos indígenas*: o debate na Constituinte de 1988. 2004. 76 f. Dissertação (Mestrado em História Social Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: < https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=Direitos+ind%C3%ADgenas%3A+o+debate+na+Constituinte+de+1988.+Autor%3A+Carlos+Augusto+Valle+Evangelista+Disserta%C3%A7%C3%A3o >. Acesso em mai. 2016.

HERIARTE, Maurício de. **Descrição** *do Estado do Maranhão, Pará, Corupá e rio das Amazonas*. Vienna, Austria: [s.n], 1874.

NOVAIS, Fernando. Portugal e Brasil na crise do antigo Sistema Colonial. São Paulo: Hucitec, 1979.

PEREIRA, Domingos Dias. *A saga de Mandu Ladino*. Cadernos de Teresina, Teresina, ano 7, n. 13, p. 32-33, abr. 1993.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Índios livres e índios escravos: os princípios do período colonial (séculos XVI a XVIII). In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

O SERTÃO PROFUNDO DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO SOB PERSPECTIVA TENSIVA

Caio César Viana de Almeida
Feliciano José Bezerra Filho

Introdução

Elomar Figueira Mello é um músico, poeta e escritor baiano que vem produzindo material literário desde a década de sessenta e permanece em plena atividade nos dias de hoje. Sua obra é composta por Música de Câmara, Óperas, Canções e Romances de Cavalaria. Por décadas conservou a fama de arisco, carrancudo e pouco simpático às tecnologias de informação e comunicação e às "mudernage"[216] contemporâneas. Apesar de ser verdadeira a afirmação de que ele prefere o exílio do sertão, à caoticidade do ambiente urbano, o isolamento abraçado pelo artista se dá apenas geograficamente, visto que em sua produção é notável a quantidade de referências de matrizes culturais estrangeiras, as quais só teria acesso e maestria para forjar uma arte peculiar, um sujeito culto e conectado com fazeres musicais, poéticos e literários de outros tempos e de outras terras. E é por esse fator de peculiaridade na intersecção entre o erudito europeu e o nordestino roçaliano que sua contribuição artística tanto interessa aos estudiosos da literatura, da música, e da sociologia.

No presente artigo trataremos do "não lugar" criado para abrigar os personagens e narrativas Elomarianas, que doravante chamaremos de sertão profundo, e dos elementos e recursos empregados pelo referido para delinear este universo insólito. Como ferramenta metodológica basilar aplicaremos a semiótica da canção de Luiz Tatit (2010) e a semiótica Tensiva de Claude Zilberberg (2011) a fim de decodificar as estratégias de geração de sentido operadas por Elomar em suas canções. Como a presença do dialeto sertanês é

216 Trata-se de um exemplo do uso do dialeto sertanês. Poderíamos traduzir para o português vernáculo como Modernidade.

tônica no material estudado, lançaremos mão das contribuições de Darcília Simões (2012), bem como os apontamentos de Câmara Cascudo (2000), Jerusa Pires Ferreira (2004) e de Simone Guerreiro (2007), que nos auxiliarão na investigação das relações entre autor, obra e a cultura rica e hibridizada do nordeste brasileiro não litorâneo.

Elomar Figueira Mello

Elomar nasceu na Fazenda Boa Vista, situada na Região de Vitória da Conquista – Bahia, no dia 21 de dezembro de 1937.

Convivendo desde cedo com a religiosidade, costumes e com a musicalidade do sertão, escutando cantadores como Zé Krau, Zé Guelê, Zé Tocadô e hinos evangélicos, sempre que ia às celebrações da Igreja Protestante, acompanhado de sua família. Ouviu ainda outros compositores e intérpretes, que teve a oportunidade de acompanhar no rádio tais como Luíz Gonzaga, Zé do Norte e Carlos Gomes. (GUERREIRO. 2007)

Na adolescência ampliou seu conhecimento de história da música, passando a apreciar a música erudita europeia, principalmente as peças renascentistas. Neste período estudou violão clássico e teoria musical na capital da Bahia, enquanto cursava o científico. Aos 18 anos tornou-se violonista concertista, executando a obra de compositores consagrados no âmbito da música erudita, como Villa Lobos, Alberto Nepomuceno, Enrique Granados, Franciso Tárrega, entre outros.

No ano de 1956, interrompeu o curso científico[217] em Salvador para servir o exército, sendo obrigado a voltar para sua terra natal, Vitória da Conquista.

> Assim, conhece com mais profundidade a música nacional urbana, a seresta, o samba tradicional e o tango argentino, junto a amigos, primos, poetas e cantores. (...). Naquelas rodas era comum declamar poemas e romances de Castro Alves, Omar Kayyan. Alphonse Lamartine, Rabelo da Silva, Raimundo Correia, Luís de Camões e cantar em serestas Francisco Alves, Noel Rosa, Carlos Galhardo, Vicente Celestino, Augusto Calheiros,

217 No Brasil até 1967, o que hoje chamamos de ensino médio era dividido em três opções de cursos. O curso normal (destinado a formação de professores); curso científico (dava ênfase ao estudo das ciências exatas); e curso clássico (maior aprofundamento na área de letras clássicas e filosofia). Conforme pode ser lido no decreto lei n° 4244, de 8 de abril de 1942, documento que estabelecia os parâmetros da educação básica brasileira.

> Silvio Caldas, Orlando Silva, Ary Barroso e Mário Lago. " (Guerreiro, p. 29, 2007)

Dois anos mais tarde, Elomar concluiu o curso científico e estava bastante envolvido com a vida cultural da Cidade de Salvador.

Em 1959, foi aprovado no curso superior de arquitetura, voltando para sua terra natal em 1964, já diplomado na profissão que levaria paralelamente a de concertista e compositor até os dias hoje.

Em entrevista[218] concedida a Guerreiro, Elomar comentou da Existência de três Sertões. Um Sertão Contemporâneo, um sertão clássico (arcaico) e o Sertão Profundo. Para ele, existe um sertão geográfico, que é afastado dos grandes centros urbanos, que é longe do litoral e que é esquecido, ignorado pelas autoridades. Nesta mesma geografia, Elomar confronta o sertão arcaico, com o sertão contemporâneo. Este primeiro é o lugar onde viveu seu pai, e que ele ainda conseguiu alcançar. É de onde vem a mitologia, os costumes e o "dialeto sertanês", presentes na sua obra como um todo; o segundo é o sertão da atualidade, o lugar que já sofreu a influência da televisão e da contemporaneidade. Elomar afirma que seus personagens e histórias não cabem neste sítio material. Por conta disso ele criou o sertão profundo, uma espécie de universo inventado, onde os costumes do "sertão clássico", o mágico e o misterioso, são uma coisa só.

Os Sertões de Elomar

Proponho, pois, que comecemos a partir da etimologia da palavra "sertão". Em estudos feitos pela pesquisadora baiana Jerusa Pires Ferreira (2004), foi constatado que, de uma maneira geral, este termo tomou diversas conotações ao longo da história do seu uso. Tomando diversos sentidos.

O intelectual cearense Gustavo Barroso (1962, p.17) afirma que "nenhuma palavra é mais ligada à história do Brasil e, sobretudo à do Nordeste do que a palavra sertão". Barroso afirma ainda, na mesma publicação, que o vocábulo sertão teria provavelmente derivado de um vocábulo da língua Bantu de Angola. Segundo ele, a palavra "mulcetão" teria sido transformada em "sertão" com o passar do tempo.

218 Entrevista concedida a Simone Guerreiro, na Fazenda Santa Cruz, Lagoa Real – BA, em agosto de 2006 (GUERREIRO 2007, p.284).

Câmara Cascudo (2000) já afirma que a palavra sertão teria vindo do Latim "desertanu", passando para desertão, por fim para "sertão" numa forma contrata do suposto vocábulo original.

Joseph Piel (1961) propõe que a palavra "sertão" poderia ter sido derivada do latim "sertum", plural do substantivo "serta", que poderia ser traduzido como tranças, grinaldas ou coroa, neste caso específico diria respeito ao que está entrelaçado, fazendo referência a vegetação da caatinga, que se caracteriza pelo fato de ser contínua, entrelaçada e fechada.

Piel comenta ainda que o vocábulo "sertão só é atestado do século XV em diante, apontando para o fato de que se pode pensar que o refererido vocábulo trata-se de um termo estrangeiro, empregado para satisfazer necessidades de nomear territórios remotos nas novas terras, as quais iam descobrindo os portugueses no período das grandes navegações, acabando por se tornar "signo linguístico da expansão portuguesa, depois é que tornou-se expressão bastante abrangente para se fazer referência a diversos cenários da geografia brasileira.

No Brasil a palavra "sertão" foi usada tanto para fazer referência ao território do semiárido nordestino, quanto para outras regiões não necessariamente secos e pouco amigáveis à vida.

Segundo Ferreira (2004, p. 29): "De um lado, Sertão estaria ligado ao conceito de fertilidade da terra, de abundância vegetal, de mata, e por outro lado, encontra-se o sentido de aridez de despovoamento que remeteria à acepção de deserto".

> Pode-se acompanhar a transformação social de um vocábulo, seu crescimento expressivo em função de condições de várias espécies, literárias ou extraliterárias, sociais, políticas etc. O que se afirma, sem medo de equívocos, é que, no Brasil, este vocábulo desenvolveu significação de oposição a litoral e, em condições brasileiras, sertão estaria sempre em interior. No Nordeste, em circunstâncias que se conhece dirigiu-se a significação para a preexistente conotação de aridez, documentada em parte nos textos antigos. Inospitalidade da natureza, povoado, ermo (FERREIRA 2004, p. 35).

Portanto, por mais que não seja possível escolher um único caminho semântico para o vocábulo supracitado, a noção de território afastado, isolado, arcaizante e mantenedor de traços linguísticos e costumes

contrastantes com os da contemporaneidade é o que mais nos interessa. Pois é por meio desta condição de isolamento que Elomar Figueira Mello consegue delinear o seu sertão profundo.

Da multiplicidade semântica e das várias possibilidades de origem do termo "sertão", tecerei alguns comentários acerca da ocorrência de duas variedades do "Sertão Elomariano". O sertão político-geográfico e o sertão profundo.

O sertão político é o sertão marcado pelas fronteiras entre os estados brasileiros. Compreende oficialmente a fração interiorana dos estados do Nordeste brasileiro e o norte de Minas Gerais. Este sertão que é integrante do território da Bahia, e por sua vez, do brasileiro é o que menos interessa a Elomar, uma vez que ele representa o sertão tal qual um estado independente do restante da Bahia. Um território enormemente vasto, grande o suficiente para caber seu universo ficcional, o sertão profundo.

O próprio Elomar, em entrevista concedida a Simone Guerreiro em agosto de 2006, e transcrita em anexo da publicação Tramas do Sagrado (2007), comentara: "(...) vislumbrei (...) - esse sertão imaginário onde pudessem viver meus personagens e correrem soltos, pra eu não ficar preso à ordem vigente, política, econômica, social, que é realmente opressora" (Guerreiro 2007, pg 287). Na mesma entrevista Elomar comenta ainda que seu sertão imaginário e arcaico existiria numa dobra do tempo, fazendo referência ao conhecimento que tem de física quântica. E que ao longo desse território imaginário estariam espalhados portais para que seus personagens, em momento oportuno, cruzassem a fronteira com sertão político-geográfico, onde imperam as leis do estado democrático de direito, bastante destoante das leis que regem o sertão profundo, as leis de Deus, a Bíblia e os dez mandamentos.

Guerreiro (2007, p. 214) define que o tal Estado do Sertão como realização do desejo do compositor de "afirmar a identidade sertaneja, nos moldes como a define e valorizar a cultura ibérica e medieval", a fim de contrastar identidade sertaneja à identidade do Recôncavo Baiano, região litorânea da Bahia. E é neste território inventado que Elomar, ainda segundo Guerreiro (2007, p. 215), "constrói uma geografia distinta, particular, inventada e, simultaneamente, encantada, onde abriga a cultura do sertão não representada pela baianidade oficial".

> O que é denominado geografia inventada refere-se ao mapeamento cultural, histórico e linguístico que o compositor faz do Estado do Sertão, sobretudo, da região sudoeste da Bahia, norte de Minas Gerais e, por extensão remota, a faixa interiorana de todos os estados do Nordeste, ou seja, o semi-árido. Estes locais são circunscritos numa realidade concreta, no entanto, é traçada uma geografia ficcional, literária, com dimensões, no mais das vezes, fantásticas (...) (GUERREIRO 2007, P. 214).

Cometeria eu um pecado se não destacasse a importância do Rio Gavião como símbolo gerador de sentido da poética do sertão elomariano. Porque é deste rio que emana a fertilidade e mantém organização social, dele também emana a beleza cruel do sertão. Por outro lado, se o rio está seco, provoca êxodo rural, desintegra famílias e traz morte e decadência, o faz com que o vínculo do homem com a terra onde nasceu e se estabeleceu fique enfraquecido.

> (...)configura-se, em torno do rio, uma poética do enraizamento que se realiza como canto da trágica condição humana, da errância e do sentido, de abrigo e de fundamento. Na voz dos retirantes exilados em terra alheia, esta poética funda-se como celebração da pátria, da aldeia, do tempo lúdico da infância, pontes que permitem divulgar uma geografia fantástica, extraordinária, inscrita num mundo paralelo: o sertão profundo (GUERREIRO 2007, P. 215).

O sertão profundo, portanto, seria este mundo paralelo, que cabe perfeitamente nesta geografia inventada por Elomar, a fim de abrigar sua mitologia, seus personagens e causos fantásticos e maravilhosos.

O uso do dialeto Sertanês (Trecho de Arrumação):

1. Jusifina sai cá fora e vem vê
2. Olha nos fôrro ramiado vai chuvê
3. Vai trimina riduzi toda a criação
4. Das banda de lá do ri Gavião
5. Chiquêra pra cá já ronca o truvão
6. Futuca a tuia pega o catadô
7. Vamo plantar feijão no pó
8. Mãe Purdença inda num culheu o ái
9. O ái roxo essa lavõra tardã
10. Diligença pega panicum balai
11. Vai cum tua irmã, vai num pulo só

12. Vai culhê o ái, ái de tua vó
13. Futuca a tuia pega o catadô
14. Vamo plantar feijão no pó
15. Lũa nova sussarana vai passá
16. Seda Branca na passada ela levô
17. Ponta d'unha lũa fina pisca no céu
18. A onça prisunha a cara de réu
19. O pai do chiquêro a gata cumeu
20. Foi um truvejo c'ũa zagaia só
21. Foi tanto sangue de dá dó
22. Os cigano já subiru bêra ri
23. É so danos todo ano nunca vi
24. Paciência já num guento a pirsiguição
25. Já sô um caco vei nesse meu sertão
26. Tudo que juntei foi só pra ladrão
27. Futuca a tuia pega o catadô
28. Vamo plantar feijão no pó

(Trecho da canção "Arrumação", Elomar Figueira Mello)

Escolhemos esta icônica canção por sua quase total imersão no "dialeto catingueiro", também chamado por Elomar com igual reverência "dialeto sertanês" e de "dialeto roçaliano", e por conter condensada na letra uma riquíssima crônica da vida no sertão. A peça supracitada aqui se encontra para fins de ilustração da aplicação e da ocorrência da variante linguística dialetal.

A canção "Arrumação", publicada pela primeira vez no álbum: "Na Quadrada das Águas Perdidas" (1979) conta o seguinte episódio: o Agricultor, que se apresenta como o experiente patriarca de uma unidade de agricultura familiar, dá para a filha Josifina a instrução de abrigar os animais de criação para que não padeçam na chuva que se aproxima, anunciada pelo céu nublado. Aproveitando o anúncio de chuva, ordena que a moça pegue as ferramentas para o plantio do feijão, considerando este o melhor momento para o plantio das sementes. Pede também que Josifina chame sua irmã e vá célere colher o alho plantado pela sua avó, chamada Mãe Purdença, já que a tempestade representava um grande risco de perda da lavoura que demora mais que outras culturas para ser colhida. O patriarca também lembra que com a chegada da lua nova, a onça suçuarana virá se aproximar de seu sítio, que da última vez já havia ceifado seu bode reprodutor, causando-lhes prejuízo. Nos últimos versos o agricultor expressa o temor de ter suas posses usurpadas pelos ciganos que haviam chegado na região próxima de sua propriedade. Configurando assim um ciclo de injustiça para com um homem idoso, visto que

a integridade de suas posses era constantemente ameaçada pelas intempéries, por predadores e por ladrões. Mesmo assim havia ainda a esperança representada pela possibilidade de plantar o feijão antes da chegada da chuva, aumentando assim a chance de crescimento exuberante e saudável da lavoura familiar.

Darcília Simões (2012) em seu artigo intitulado "Parcela da Língua Sertaneza de Elomar Figueira Melo" comenta que houve durante o desenvolvimento da língua portuguesa período em que a escrita era inteiramente fonética, ocasionando a ocorrência de mais de uma grafia da mesma palavra num mesmo texto. Neste momento a língua portuguesa escrita apresentava grande variação dialetal, decorrente da necessidade, daquela época, de se representar iconicamente a fala.

No mesmo artigo, a pesquisadora comenta que num dado momento fez-se necessário por questões políticas, sob pretexto de unificar a escrita a fim de facilitar a comunicação, a formatação de um acordo ortográfico. Sobre isso comenta:

> Sabe-se que a convenção ortográfica teve origem numa observação de base política em relação à circulação da informação numa dada língua. A invenção da imprensa e a possibilidade de circulação documental do saber humano fortaleceram os argumentos que defendem a ortografia. A convenção ortográfica (...) afastou-se das bases da escrita alfabética e instituiu uma forma fixa para cada palavra. Congelada a palavra, deu-se a desvinculação entre o que se fala e o que se escreve, sobretudo no que tange à dialetação. Logo, não se pode esperar igual prosódia ou igual sotaque de falantes de regiões e/ ou classes sociais diferentes. (SIMÕES 2012, p. 4).

Elomar opta por representar de maneira realística a fala do sertanejo, por meio de uma grafia peculiar e de característica fonética, quebrando de certo ponto o acordo ortográfico vigente.

Simões (2012) analisa especificamente a canção "Parcela", do álbum "Fantasia Leiga para um Rio Seco" (1981), porém, pelo fato da obra de Elomar se configurar de maneira fractal, os fatos constatados na análise da pesquisadora acabam por entrar em consonância com diversas peças cancionais de Elomar. Na análise a linguista identificou que Elomar se utiliza de metaplasmos comuns na fala dos sertanejos, e que também, o faz quando há interesse de empregar certa carga de licença poética, além de aplicar

construções neológicas variadas, não só para retratar a fala local de maneira precisa, mas para romper com o acordo ortográfico vigente no português vernacular.

> A escolha dos textos de Elomar pela abundância de fatos linguísticos depreensíveis na superfície textual (para além das questões gráficas), materializa fatos fônicos, mórficos, sintáticos ,semânticos e estilísticos e propicia um passeio produtivo pelo vernáculo . Fatos que ficam restritos a comentários de natureza diacrônica vêm à tona num texto contemporâneo, demonstrando que a mutabilidade é um fato constante nas línguas vivas (SIMÕES 2012, pg. 14).

Em "Arrumação" a ocorrência destes episódios é fortemente manifesta. Como por exemplo, nos casos: a) "Josifina sai cá fora e vem vê" (verso 1), a verbo "ver" escrito foneticamente, torna-se "vê"; b) "Lũa nova sussarana vai passá" (verso 15), onde a palavra "Lũa" aparece escrita da maneira arcaica, conservando a grafia do latim, "sussarana" é um metaplasmo de "sussuarana", uma espécie de felino grande; c) "O ái roxo essa lavôra tardã" (verso 13), onde "alho" tona-se "ái" e "lavoura" tona-se "lavôra", denotando a ocorrência de monotongação; d) "Diligença pega panicum balai" (verso 10), onde a palavra "panicum" é uma contrução neológica provavelmente derivada de "pega um pano e um balaio", itens usados como instrumentos para a colheita.

A maneira como o dialeto sertanês é trazida à luz na poética elomariana dizem respeito a um campo semântico específico do povo nativo do sertão. Muitos elementos do português arcaico e do latim, bem como certos vocábulos oriundos de interações com matrizes culturais não ibéricas, permaneceram preservados pelo fato de que o sertão esteve por muito tempo isolado do Brasil mais moderno, fato que tem mudado pela decorrência da globalização e do avanço das tecnologias de informação e comunicação. Sobre a configuração lexical Darcília Simões comenta:

> Como se sabe, a variação da língua é responsável por sua evolução , por sua transformação. Os falantes , distribuídos no tempo , no espaço físico, no espaço social , nas profissões e ofícios ,enfim , divididos em grupos distintos, realizam o sistema linguístico peculiarmente , por meio dos dialetos ou falares . De suas particularidades de atualização vão resultando formas que se mostram estranhas, extravagantes , difíceis de entender , para falantes alheios àqueles usos . É patente que , entre os

> fatores de alteração fonética , destacam-se a imperfeição das imagens auditivas e a insuficiência ou dificuldade fisiológica para reproduzir o som ouvido , a acomodação da pronúncia , sob a ação das leis fonéticas , atua determinantemente na configuração do léxico (SIMÕES 2002, p.32).

Não é meu objetivo aprofundar demasiado a discussão linguística acerca do dialeto, porém os exemplos acima foram colocados para que o leitor perceba a riqueza das construções poéticas de Elomar. Pois ao passo que quebra algumas convenções da escrita vernácula e recria o dialeto sertanês, também tem o papel de guardar palavras e formas arcaicas do uso do português, servindo de alguma forma, como documento histórico.

Abordagem Analítico Tensiva

Para a análise da canção utilizamos a semiótica tensiva aplicada ao estudo da canção, conforme Luiz Tatit (2012). Luíz Tatit lança mão da Semiótica tensiva de Zilberberg para tentar compreender alguns aspectos peculiares da canção. E é a partir desta perspectiva que abordamos dois fenômenos de oscilação tensiva. Segundo TATIT (2012), estas relações oscilatórias são intrínsecas a composição de qualquer construção cancional. Enumero abaixo as duas ocorrências que são foco deste trabalho:

A oscilação tensiva entre "forma musical" e a "força entoativa";

E a oscilação tensiva entre as características das "canções passionais" e as características das "canções temáticas".

Para Tatit (2012) a força entoativa é o elemento de oralidade presente em toda peça musical cantada. Se houver a exacerbação deste elemento teremos apenas o discurso falado, tal qual a exposição de propostas de um político num palanque de comício. Já a forma musical é o elemento essencialmente musical presente na canção, no caso de ocorrer a exacerbação desta, o discurso presente na letra da canção perderia totalmente a importância e se tornaria "música instrumental". Assim sendo, na concepção de Luiz Tatit, o cancionista trabalha para manter o equilíbrio entre o discurso oral da força entoativa e o discurso puramente instrumental da forma musical.

No que diz respeito às relações tensivas entre os elementos temáticos e passionais de uma canção, ainda tomando por base o trabalho de Tatit, pode-se inferir que quando encontramos, numa canção, a reprodução de segmentos de mesma natureza, tais como trechos melódicos similares, que se repetem ao

longo da execução da peça; ou um forte refrão para o qual música sempre é atraída, esta pode ser caracterizada como uma canção temática. Além disso, as melodias das canções temáticas evoluem muito pouco em termos de saltos melódicos e mudanças de tessitura[219]. Não há também neste caso, distância entre os personagens nem buscas por objetos de desejo. Já nas canções passionais, ocorre o contrário, as melodias são marcadas por farta exploração da tessitura vocal selecionada pelo compositor e pela ocorrência de mudanças de andamento e saltos melódicos descontínuos e de vez em quando notas mais alongadas, para que seja valorizado o percurso de aquisição do objeto de desejo por parte dos actantes[220] (TATIT 2012). No entanto, tanto as características temáticas, quanto passionais podem ser encontradas na mesma peça, em diferentes medidas.

A seguir comento sob perspectiva tensiva o caso da canção "Dassanta", que é parte integrante do 1° canto da Ópera "Auto da Catingueira".

1. Mas pió que era qui sua buniteza
2. Virô u'a besta fera naquelas redondeza
3. In todas brincadêra adonde ela chegava
4. As mulé dançadera assombrada ficava
5. Já pois dela nas fêra os cantadô dizia
6. Qui a dô e as aligria na somra dela andava
7. E adonde ela tivesse a vêa da foice istava
8. A vêa da foice istava
9. In todas brincadêra adonde ela ia
10. Iantes dela chegava na frente as aligria
11. Dispois so se via o trincá dos ferro
12. As mãe soltano uns berro chorano maldizia
13. E triste no ôtro dia era sô choro e intêrro
14. choro e intêrro, choro e intêrro
15. choro e intêrro, choro e intêrro
16. Dassanta era bunita que inté fazia horrô
17. No sertão pru via dela muito sangue derramô
18. Conta os antigo quela dispois da morte virô
19. Passo das asa marela jaçanã pomba-fulô
20. Fulô roxa do Panela só lá tem essa fulô
21. Dispois da morte virô passo japiassoca assú

219 O termo Tessitura refere-se a região (Grave, Média e Aguda) de afinação na qual um instrumento musical toca.

220 "Actante" refere-se a uma unidade sintática cuja a função de participar da ação narrativa. Este termo é amplamente utilizado na literatura da linguística e semiótica.

22. Dispois da morte virô passo japiassoca assú
23. passo japiassoca assú passo japiassoca assú
24. Dispois da morte virô passo japiassoca assú
25. passo japiassoca assú passo japiassoca assú
26. (Dassanta (fragmento do 1º canto do "Auto da Catingueira")

No plano Narrativo temos a figura de um sujeito enunciador, que exerce a função de contador de uma história que ocorreu num tempo passado não especificado e que tem caráter de relato. Dassanta a personagem que dá nome a canção é a protagonista de toda a Ópera "Auto da Catingueira". No fragmento acima nos é contado que sua beleza era tão exuberante, que desequilibrava o ambiente a sua volta, e que por isso passou a ser vista como uma monstruosidade. As outras mulheres quando a viam em um ambiente de festa logo se assombravam, os homens entravam em combate, e assim morriam e matavam em nome de sua beleza. Dando ao que alguns normalmente considerariam dádiva, caráter de maldição. Ao longo do percurso do Sentido temos a felicidade dos adjuvantes, os outros homens e as outras mulheres, sendo descontinuadas pela horror trazida pela presença do actante, que está sempre acompanhada da "vêa da foice", que é a"morte personificada". Se pensarmos Tensivamente é possível constatar que o valor tensivo "Felicidade" se Opõe ao valor tensivo "Horror", numa condição de indireta proporcionalidade, que só vemos quebrada, quando morre a protagonista, que parece abraçar sua companheira, a "morte", para se libertar do fardo de amaldiçoar a todos que cruzem seu caminho. Ao libertar-se morta, renasce na forma do Pássaro de Asas Amarelas, que tende infinitamente para uma condição de plenitude e felicidade, alcançando objeto de desejo original de Dassanta.

No plano descritivo não há evidência de refrão, melodicamente a canção vai subindo gradativamente os registros tonais, da região grave até a região aguda, acompanhada de mudanças de andamento, que também fica cada vez mais acelerado até o ápice da canção, cujo momento discursivo é a libertação do fardo de amaldiçoar, imprimindo forte passionalidade ao percurso do sentido na peça objeto desta análise. Portanto é correto afirmar que "Dassanta" é essencialmente uma canção passional, embora tenhamos presente uma leve tematicidade pelo fato de que o Sujeito Enunciador não é o actante, uma vez que ele está apenas relatando uma ocorrência passada, sendo assim não há busca pelo objeto de desejo por parte deste narrador.

Ocorrendo de certa forma uma justaposição de sentidos, uma vez que há um percurso gerado pelo narrador e outro percurso gerado pela protagonista do conto narrado.

Além disso temos a forte presença do valor tensivo "força musical", visto que há movimento melódico notável ao longo do canto da peça, apesar de haver certa proximidade do canto do narrador com o discurso falado, isso se deve ao fato de que Elomar em suas canções aproxima-se por diversas vezes da oralidade, que é um elemento tônico na cultura do nordeste brasileiro não litorâneo.

Considerações Finais

Elomar Figueira Mello é um excelente exemplar de cancionista brasileiro, uma vez que compõe e interpreta sua própria obra, preenchendo de oralidade o que antes estava estaticamente grafado na partitura. Sua música executada é a concretização do projeto discursivo musical e textual, cuja poesia e melodia, apesar de correrem espacialmente e virtualmente separadas, no tempo se encontram e coexistem, numa relação semiótica una. Através destas estratégias de geração do sentido imprime em sua obra os elementos de todos os sertões entre os quais seu trabalho faz intercessão, o Sertão político Geográfico, onde vive e do Sertão profundo, onde vivem seus contos e seus personagens.

Referências

CASCUDO, Luís Câmara. *Vaqueiros e cantadores:* folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Editora Ediouro, 2000.

CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* Rio de Janeiro: Ediouro 2000.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Um Longe Perto:* Os Segredos do Sertão da Terra. Légua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural. Ano 3, no. 2. Feira de Santana: 2004 [on-line]. Disponível em <http://www2.uefs.br/leguaemeia/2/2_25-39longe.pdf>, acesso em 01/06/17.

GUERREIRO, Simone. *Tramas do Sagrado:* a poética do sertão de Elomar. Salvador: Vento Leste, 2007.

PIEL, Joseph. Sobre a origem de sertão palavra testemunho dos Descobrimentos. A.C.I.D., Lisboa, 1961, vol.IV

SIMÕES, Darcilia. *Fonologia em nova chave*. Texto-base para a Especialização em Língua. Portuguesa do Instituto de Letras – UERJ, 2002.

SIMÕES, Darcília Mirandir Pinto. Parcela da Língua Sertaneza de Elomar Figueira Melo. *Anais do VI Congresso Nacional de Linguística e Filologia.* 2002. [on-line]. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/parcela.html>, acesso em 22/09/15.

SIMÕES, Darcília Mirandir Pinto. O vocabulário Setânico de Elomar Figueira. *Anais/ Resumos da 64ª. Reunião Anual da SBPC.* UFMA, São Luís. 2012. [on-line]. Disponível em: <https://www.academia.edu/8406703/O_VOCABUL%C3%81RIO_SERT%C3%82NICO_DE_ELOMAR_FIGUEIRA>, acesso em 22/09/15.

TATIT, Luiz. *A canção e as oscilações tensivas.* Estudos Semióticos. Volume 6, Número 2. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es, São Paulo, novembro de 2010, p. 14–21. Acesso em 13/07/2015.

TATIT, Luiz. *Análise Semiótica Através das Letras.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luís. *O cancionista:* composição de canções no Brasil. São Paulo, Edusp, 2012.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CD:

FIGUEIRA MELLO, Elomar. *Auto da Catingueira.* Vitória da Conquista: Editora Rio Gavião 1983.

FIGUEIRA MELLO, Elomar. *Parcelada Malunga.* Vitória da Conquista: Editora Rio Gavião 1980.

FIGUEIRA MELLO, Elomar. *Nas Barrancas do Rio Gavião.* Elomar Figueira Mello. Voz, Violão. Vitória da Conquista: Editora Rio Gavião 1972.

FIGUEIRA MELLO, Elomar. *Na Quadrada das Águas Perdidas.* Vitória da Conquista: Editora Rio Gavião 1978.

JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA E O CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO: ÊXITO E CONSAGRAÇÃO COM A BAGACEIRA

Joseane Mendes Ferreira [221]
Cristianne Silva Araújo Dias [222]

Introdução

As transformações vividas pelo Brasil com a Revolução de 1930 e o consequente questionamento das oligarquias, bem como os efeitos da crise econômica mundial formaram um campo propício para o aparecimento de romances caracterizados pela denúncia social, como se fossem verdadeiros documentos da realidade do País. O período de 1930 registrou a estreia de alguns dos nomes mais significativos do romance brasileiro. Refletindo o mesmo momento histórico e apresentando as mesmas preocupações dos poetas de 30, vamos encontrar autores como José Américo de Almeida, que com uma prosa inovadora, produziu uma literatura de caráter social.

José Américo de Almeida nasceu em 10 de janeiro de 1887, em Areia, estado da Paraíba, e faleceu em 10 de março de 1980. Desde estudante a vocação literária já se revelava e em 1907, na cidade natal, editara com Simão Patrício e Eduardo Medeiros o jornal O Correio da Serra, além de se dedicar à escrita de sonetos publicados em A União, diário da capital paraibana. O ponto

[221] Mestra em Letras (área de Estudos Literários) pela Universidade Federal do Piauí, Graduada em Letras-Português pela Universidade Estadual da Paraíba e em Letras-Espanhol pela Universidade Estadual do Piauí. Especialista em Língua Espanhola pela UESPI. É professora substituta do curso de Letras da UFPI e atua como professora do curso de Letras EaD UFPI. É professora efetiva da SEDUC (PI). Teresina, Piauí. E-mail: joseaneletras@gmail.com

[222] Mestra em Literatura, Cultura e Sociedade, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL), da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Especialista em Literatura pela Universidade Estadual do Piauí. Graduada em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí. Professora efetiva da SEDUC (MA). Teresina, Piauí. E-mail: cristianne_ufpi@hotmail.com

de partida para o conhecimento e interpretação dos grandes temas do Nordeste foi refletido nas páginas seu livro *A Paraíba e seus problemas*, em 1923. No entanto, a sua projeção no cenário nacional, em termos de literatura, veio em 1928, quando publicou o romance *A bagaceira*. O livro é o primeiro romance representativo do regionalismo nordestino e considerado um marco na história literária do Brasil.

Com vários temas a serem abordados, *A bagaceira* servirá agora para discutir a temática do campo literário brasileiro com o foco na relação entre o escritor, a obra e as relações que envolveram a entrada de José Américo de Almeida para o cânone. Entre os objetivos estão: discutir a formação do campo literário nacional a partir dos anos de 1930; investigar o funcionamento das relações constitutivas do campo da difusão e como atuam os agentes de difusão, como os críticos e os editores, tendo como foco o ingresso de José Américo de Almeida ao cânone através da obra *A bagaceira*; e por fim, contribuir com novas pesquisas sobre esta temática.

Este trabalho tem como base principal as teorias sobre campo intelectual e campo literário de Pierre Bourdieu. Também estão presentes certas perspectivas e fecundas contribuições contidas em trabalhos de pesquisadores como Miceli (2001), Sapiro (2005), Candido (1997), e Johnson (1995).

Do campo literário

Não é de hoje que o valor de uma obra de arte vem sendo questionado e por isso tem sido o alvo de inúmeros pesquisadores na academia. Tal valor está obviamente ligado às relações de poder estabelecidas nas sociedades capitalistas que interligam todo e qualquer produto ao mercado, inclusive a arte.

As primeiras reflexões a respeito da noção de campo intelectual que interliga arte e mercado, a partir da formação das elites intelectuais e, principalmente sobre o processo de autonomização do campo literário são atribuídas ao sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002). Provém dele os estudos das relações de poder que existem na sociedade, principalmente a moderna. Para ele, o campo ocorre em toda área de atuação humana, na qual são estabelecidas as relações de poder. Dentro de cada um há as forças de dominação. Sobre isso o sociólogo argumenta:

> O campo intelectual, da mesma maneira que o campo magnético, constitui um sistema de linhas de força: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispondo, opondo e compondo, lhe conferem sua estrutura específica num dado momento do tempo. (BOURDIEU, 1968, p. 105).

Bourdieu defende que um criador e sua obra de arte são determinados pelo sistema das relações sociais que envolvem a criação artística, como a posição que o criador ocupa na estrutura do campo intelectual. O campo intelectual, ao modo do campo magnético, citado acima, compõe esse sistema de força, no qual os seus agentes estão em uma relação de oposição, mas também se juntam. A teoria do campo intelectual permite compreender o trabalho específico que o artista deve realizar para se constituir em sujeito de sua própria criação.

A base teórica do conceito de campo remete à dinâmica da regularidade do meio social. Um campo carrega consigo as condições de sua própria reprodução. O campo intelectual compõe-se de esferas de ações particulares com instâncias sociais de legitimação bastante conhecidas como, por exemplo, as universidades, as academias, as galerias de arte, entre outras. Nessa esfera, encontram-se as altas artes, expressões artísticas que possuem sistemas de transmissão e reprodução de suas regras, capazes de unificar os valores e as formas de consagração destas produções culturais, como a literatura, por exemplo. As instâncias sociais são responsáveis pela consagração do que consideram valorizado e legítimo e também por aquilo que consideram sem valor. Cabe também às instâncias a criação dos modos de seleção dos novos integrantes, bem como, os concursos, os sistemas e as regras de avaliação. Se existem leis gerais do campo, existem também, de acordo com Bourdieu, as características específicas, próprias a cada campo particular. Em cada um deles, a luta entre dominados e dominantes, as definições das regras se cobrem de propriedades específicas.

A noção de campo implica também na sua autonomia. Em se tratando do campo literário, a autonomia consiste no que é definido por seus agentes. Cada uma das instituições e dos agentes está determinada por seu pertencimento a este campo, ou seja, a posição particular que ocupa, em especial a um tipo determinado de participação no campo cultural. O seu poder no campo não pode definir-se independentemente de sua posição no campo. “O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes e instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar

posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)" (BOURDIEU, 1996a, p. 244). Em estudos sobre o campo literário, Bourdieu faz uma interessantíssima análise de Flaubert e a *Educação sentimental*, para mostrar como a literatura foi se constituindo como um campo independente e relativamente autônomo.

Só é possível entender essa abordagem na medida em que o campo intelectual e, consequentemente o campo cultural seja dotado de uma autonomia relativa, ou seja, que tenha se constituído, por um processo de autonomização, em um sistema regido por leis próprias. Segundo Sapiro (2005) a autonomização do campo literário é fruto do surgimento de três fatores:

1. o surgimento de produtores especializados, que são habilitados para criar um julgamento estético que estabelece o valor das obras de arte;

2. a existência de instâncias de consagração; e

3. a existência de um mercado.

Abordando a respeito da seleção e de consagração do cânone literário, Schucking *apud* Bourdieu (1968) mostra que a dependência dos escritores para com os aristocratas e seus cânones estéticos se manteve mais no domínio da literatura e que aquele que quisesse ver suas obras publicadas devia ter assegurado um patrocínio e para conseguir a aprovação do público devia submeter-se a seu ideal cultural. Dessa forma, o campo intelectual nos permite compreender um autor e sua obra, indo além da visão que os considera em si mesmos, sem levar em conta as forças sociais que estão por trás das letras. A existência de um mercado literário torna possível a formação de uma gama de profissionais intelectuais especializados no mercado da arte. Assim, conforme Bourdieu (1968, p.109-110) "a produção artística tende a ser considerada como um tipo de produção especializada como tantas outras, sujeita às mesmas condições que a produção em geral". A obra literária é bastante afetada pelo sistema de relações sociais nas quais se realiza, como também pela posição do escritor dentro da estrutura do campo intelectual. Bourdieu *apud* Sapiro (2005) frisa que a liberdade puramente formal é a causa da ideia romântica do criador incriado e que a concorrência induzida pelo mercado favorece o princípio da originalidade como forma de se distinguir.

Para Johnson (1995, p.168) "dizer que o campo literário reproduz a sociedade não é denegrir o valor da obra artística ou literária. Pelo contrário. Isso ajuda a explicar o seu poder, sua autoridade e sua função social".

José Américo de Almeida: êxito e consagração com *A bagaceira*

Podemos afirmar que o campo literário brasileiro criou suas raízes propriamente ditas a partir de 1930. Nessa época, o movimento modernista canonizou uma série de novos escritores num trabalho intelectual diversificado. De acordo com Johnson (1995) o campo literário brasileiro possui quatro componentes que variam. São eles: as relações entre os intelectuais modernistas e o Estado; a expansão da indústria editorial; a luta pela definição legítima do trabalho literário; e por fim, a autonomia do campo literário. Dentre esses quatro será destacado apenas o papel da indústria editorial na consagração de uma obra. Para tanto,

> o surto editorial da década de 1930 é marcado pelo estabelecimento de inúmeras editoras, por fusões e outros processos de incorporação que ocorrem no mercado editorial e, ainda, por um conjunto significativo de transformações que acabaram afetando a própria definição do trabalho intelectual: aquisição de rotativas para impressão, diversificação dos investimentos e programas editoriais, recrutamento de especialistas para os diferentes encargos de produção e acabamento, inovações mercadológicas nas estratégias de venda (MICELE, 2001, p. 148).

Em meio a esse surto editorial, nasce em 1931 aquela que seria a grande responsável pela consagração dos escritores da geração de 30, a Editora José Olympio. Ela apostou na literatura nacional e se tornou a editora mais importante para a divulgação de textos literários da época. Esse aumento de editoras ocasionou também o aumento de investimentos em novos produtores culturais. Dessa forma, surgiram novos romancistas oriundos de pequenos grupos de intelectuais. José Américo de Almeida foi um desses romancistas. Assim,

> a literatura e a prática literária brasileiras participam e expressam, de várias maneiras, as clivagens que caracterizam o pensamento da elite social de modo geral. Ambas servem, em última instância, para reproduzir, em um mercado de bens simbólicos, a estrutura hierárquica da sociedade brasileira. (JOHNSON, 1995, p.168).

Desde cedo, José Américo de Almeida foi uma pessoa bem relacionada, que com talento literário e o gosto pela política, soube fazer valer suas relações sociais para se firmar no campo intelectual. Quando tinha 23 anos, ele

já fazia parte de círculos seletos de magistrados da capital da Paraíba. Foi a partir daí que começou a participar dos círculos literários, publicando, em 1922, sem grande êxito, uma novela sobre os costumes políticos da Primeira República. Ainda em 1922, redigiu um relatório sobre as grandes obras de construção de açudes no semiárido, iniciadas pelo governo federal, sob a presidência do paraibano Epitácio Pessoa. O texto visava impedir a interrupção dos recursos federais, destinados ao combate contra a seca, por parte de um sucessor na Presidência da República, sem compromisso com os pequenos estados nordestinos. Originou-se daí o livro *A Paraíba e seus Problemas*, publicado em 1923, aproximando a facção política, sob a liderança de seu tio, do grupo familiar dominante na Paraíba e conhecido por sua projeção nacional. Desde quando começou a escrever profissionalmente, seu percurso de escritor carregou essa marca, com a atividade política envolvida sobre os investimentos literários.

José Américo de Almeida é conhecido por seus contemporâneos como aquele que abriu para todos o caminho do romance moderno brasileiro. Tendo publicado memórias, poesias e ensaios, seu texto de maior valor que o consagrou no desejado mundo da Literatura foi, sem sombra de dúvida, o romance *A bagaceira.*

Modesta, a primeira edição de *A bagaceira* ocorreu no dia 28 de fevereiro de 1928, lançada na cidade de Paraíba, atual João Pessoa, pela Imprensa Oficial e patrocinada pelo próprio autor. Mesmo diante da aparente simplicidade, o romance abalou a literatura brasileira na época.

O título do romance nomeia o local em que, no engenho, juntam-se os bagaços da cana. Em sentido figurado, pode indicar alguma coisa sem importância, ou ainda, pessoas de vida miserável. Todos esses significados ajudam no entendimento de *A Bagaceira*, romance de violência, desavenças familiares, flagelações da seca. O enredo do romance trata das questões do êxodo, os horrores que seca provoca nos seres humanos, além da brutalidade e do autoritarismo presentes no senhor de engenho, representando a velha oligarquia. *A Bagaceira* tem intenção crítica social, sendo, às vezes, bastante enfático. Para o autor, o romance procura confrontar o homem do sertão e o homem dos engenhos. Aproximando o sertanejo do brejeiro, na paisagem nordestina, José Américo de Almeida condiciona os elementos dramáticos aos ciclos periódicos da seca, os quais delimitam a própria existência do sertanejo. E assim "são postos em confronto, em *A Bagaceira,* os nordestinos do brejo e

os do sertão. Brejeiros e sertanejos, submissão e liberdade, eram examinados com uma visão realista". (PROENÇA, 1992, p.21).

Candido (1997) apresenta um modelo em que o estético é social, impondo para a história da literatura uma abordagem que historiciza a materialidade linguística dos textos, as práticas de escrita e as de leitura que constituem o intrincado processo de produção, circulação e recepção do texto literário.

A bagaceira foi o primeiro grande romance representativo do chamado regionalismo nordestino, tendo seu ponto de partida no Manifesto Regionalista, ocorrido em 1926. Esse manifesto procurava desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste revestido com os novos valores propostos pelo Modernismo. Conforme os comentários de M. Cavalcante Proença, na edição 28 do romance em estudo, "só o desmedido talento do romancista poderia ter conseguido fazê-lo, antes de tudo, um verdadeiro, um grande romance, que na época, foi um impacto violento na literatura brasileira, ainda engatinhando nos caminhos do modernismo". O fato é que "a literatura modernista só vai ganhar espaço dentro das editoras apenas a partir da geração de 1930, com os regionalistas" (DANTAS, 2009, p.28).

Graças às editoras oficiais da Paraíba, *A bagaceira* teve duas edições em 1928. Tudo aconteceu através de agentes de difusão que, com boas estratégias, propagaram como se o tema do romance e o estilo do escritor fossem de tal modo inovadores que uma recepção favorável da obra se impunha. A partir da 6ª edição, em 1936, *A bagaceira* passou a ser publicada pela editora carioca, José Olympio. A editora José Olympio foi a grande disseminadora da literatura produzida fora do eixo Rio-São Paulo. Investiu nos escritores que hoje são pertencentes ao cânone da literatura brasileira moderna. Um dos autores mais publicados pela José Olympio foi o também paraibano, José Lins do Rego.

Sobre a criação de *A bagaceira*, seu autor tece as seguintes afirmações:

> Como fiz este romance?
> Vou dizer. Primeiro fiz um monstro de todos os materiais que, conforme eu sentia, eram partes do seu corpo e da sua alma: o sol, a lama, os instintos, o destino...
> Depois guardei-o, envergonhado, até me esquecer dele. E, quando tive de revê-lo, já não o sabia de cor. Já não era o autor, mas o crítico de mim mesmo.

> Desbastei-o, então, com a rasura cruel de quem não tem pena de sacrificar o que é seu. E guardei-o, novamente, para repetir a experiência duas, três vezes, até que ficou no que é.
> Agora estou certo que, se eu tivesse carregado mais a mão, deixando-o sem nenhuma roupagem do seu tempo, quase nu, ele seria mais sincero e duradouro. [223]
> O autor continua:
> – Depois de escrever "A Paraíba e seus problemas", livro de ensaios, vi que havia um resíduo que podia ser aproveitado com outra feição. Daí ter escrito "A Bagaceira". Não é propriamente uma literatura dirigida. Mas, como me filiei ao movimento modernista de São Paulo; como representei esse movimento no Nordeste e sou de certa forma considerado o seu pioneiro, introduzi essa experiência no romance, que era uma literatura mais fácil de propagar, um gênero que podia estar nas mãos de todos. [224]

Aqui o romancista fala das estratégias utilizadas para produzir uma literatura que agradasse o público, valendo-se de um gênero estilístico de fácil propagação. Assim, o que configura um campo são as posições, as lutas concorrenciais e os interesses.

> É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que tem por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam e isso por meio dos interesses específicos que aí são determinados (BOURDIEU, 1996b, p. 61).

A publicação de *A bagaceira* pela editora José Olympio foi o fator decisivo para a projeção de José Américo de Almeida no eixo Rio-São Paulo. Representou, de fato, a mudança de um cenário local para a entrada definitiva em um cenário nacional, com muito mais oportunidades de ascensão dentro do competitivo campo literário.

> O campo estava aberto. O modernismo fora demolidor e desunira-se antes de realizar o tipo de literatura idealizado, menos intelectual e mais objetivamente brasileiro. Veio Macunaíma, de Mário de Andrade (...).

[223] Declaração feita por José Américo de Almeida a João Condé para a seção Os Arquivos Implacáveis, de *O Cruzeiro*, em 12/09/1994.

[224] Entrevista concedida ao jornal *O Povo*, na véspera do seu 90° aniversário e publicada em 08/02/2000 sob o título: José Américo: um jovem de 90 anos

> Chegou a minha vez. O Norte precisava estar presente. (ALMEIDA, 1967, p. 237-238).

Argumentando que agora era sua vez, José Américo de Almeida sente-se parte do grupo dos grandes. De fato, o campo abriu-se através dos agentes. No campo artístico, segundo Bourdieu (1996a), existem dois eixos de hierarquização que incidem sobre seus agentes: um princípio externo que situa o campo artístico e seus agentes no conjunto do universo social e tem como critério o êxito temporal, e um princípio interno, que define dominantes e dominados no seio do campo o qual favorece os artistas conhecidos.

Após a sua entrada no cenário nacional, já com ares mais sofisticados, *A bagaceira* ganhou em suas edições comentários de M. Cavalcante Proença, Tristão de Athayde, Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz e ilustrações de Poty. Ganhou também algumas traduções: em espanhol, *La bagacera* (1978); em inglês, *Trash* (1978) e uma versão em esperanto, *La bagacejo* (1985). Com o êxito e a consagração, José Américo de Almeida entrou para a Academia Brasileira de Letras, eleito em 1966 o quinto ocupante da cadeira n° 38.

Considerações Finais

Baseando-se nos argumentos de Pierre Bourdieu sobre o campo literário, é possível perceber que, também no Brasil, houve a autonomização do campo e de seus agentes, com suas características específicas, é claro. Após a Revolução de 30 e o manifesto Regionalista, intensificou-se o interesse pela literatura produzida no Nordeste.

A consagração de um romance voltado para o Nordeste, na época, não se deve apenas ao público ou à crítica, mas também às reedições, aos comentários favoráveis na imprensa do Rio de Janeiro, bem como aos apoios políticos que o escritor possa ter. Observa-se que dois fatores que constam na estrutura interna do campo literário foram responsáveis para que José Américo de Almeida e *A bagaceira* fossem autor e obra consagrados ao cânone. O primeiro fator trata-se do apoio político que José Américo de Almeida recebeu para que as primeiras edições do referido romance fossem lançadas na Paraíba, tornando-se conhecido e um ilustre filho da terra. O segundo e mais decisivo, consiste na publicação de *A bagaceira* no eixo Rio-São Paulo, pela editora José Olympio. Através do seu talento como escritor, mas também pelos contatos bem relacionados dentro do campo de poder, José Américo de Almeida se manteve bem projetado dentro do campo literário brasileiro,

iniciado, de fato, com os regionalistas do período de 1930. Mesmo cronologicamente publicada antes do referido período, *A bagaceira* traz consigo todas as características da geração de 30 e é considerado pela crítica especializada, o primeiro romance da referida geração.

A bagaceira projetou o seu autor nacionalmente e o imortalizou na Academia Brasileira de Letras. José Américo de Almeida soube unir, com fidelidade de pensamento, a literatura e a política. Nos dois campos, o homem identificado com os problemas de sua terra e de seu povo, utilizou-se das estratégias que o campo lhe ofereceu. O êxito de suas propostas em alcançar o espaço público se deve, igualmente, ao fato de que o mercado editorial nacional estava se estabelecendo na época, e tinha interesse no lançamento de novos autores, voltados para um universo de leitores em expansão. José Américo de Almeida foi assim consagrado como um autor de obras clássicas, destinado à leitura obrigatória dentro da alta literatura brasileira. A academia acolheu o romance e o cunhou desde os anos 1930, como autenticamente brasileiro. José Américo de Almeida, através de *A bagaceira*, conseguiu transformar a desvantagem de escrever sobre um meio violento, na base de inúmeros sofrimentos, profundamente hierarquizado, totalmente afastado dos costumes dos centros culturais nacional em trunfos que asseguram seu interesse, sua consagração literária.

Referências

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira.* 28 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

ALMEIDA, José Américo de. *Ad imortalitatem* (Discursos dos acadêmicos José Américo de Almeida e Alceu Amoroso Lima). João Pessoa: SECPB, 1967.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas:* sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996b.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

DANTAS, Larissa de Araújo. *Espaços de visibilidade*: trajetórias possíveis no campo literário brasileiro. Brasília: Unb, 2009. Dissertação de Mestrado.

JOHNSON, Randal. *A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945*). Revista USP. São Paulo: jun/ago, 1995, p.164-181.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira.* São Paulo: Companhia das Letras: 2001.

PROENÇA, M. Cavalcanti. A bagaceira - Introdução. In: *A bagaceira*. 28 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SAPIRO, Gisèle. Autonomia estética, autonomização literária. In: *Trabalhar com Bourdieu.* Tradução de Karina Jannini. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

OS TAMBORES DE SÃO LUÍS, DE JOSUÉ MONTELLO, ENQUANTO CRITÍCA SOCIOLÓGICA ATRAVÉS DO HERÓI PROBLEMÁTICO, DAMIÃO

Larissa Rejane Silva Brito [225]

A obra literária de Josué Montello, *Os Tambores de São Luís*, aborda questões sociais de extrema relevância e necessidade para uma formação social e literária o indivíduo. Seu contexto narrativo apresenta a cidade de São Luís do Maranhão e seus arredores, do período escravocrata até pós abolição, abordando os problemas sociais de escravidão, racismo e desumanidade. O romance dispõe ao leitor de diversas informações históricas, sociais e políticas na busca de uma interação leitor e autor para que esse construa um pensamento coerente e a literatura venha ter uma função sociológica.

O romance social se utiliza de Damiao, personagem principal, que centraliza todo o enredo, personagem esse que se faz o herói da obra, encaixado na ideia de herói problemático de Lukács e Goldman. O herói que representa um determinado povo dentro da narrativa, e também representa um grupo social do mundo real. Apresentando a cultura da cidade e seus males, proporcionando ao leitor essa identificação e comunicação intensa. Devido essa intensa comunicação e identificação, o leitor se sente íntimo do personagem, se espelha nele, e enxerga seus pontos positivos ou negativos, exaltando-o ou desprezando-o. Questionamentos sobre a veracidade do heroísmo e das problematizações de Damião e sua importância e funcionamento na crítica sociológica por meio do romance social, serão esclarecidos e postos a debate no decorrer deste estudo.

[225] BRITO, Graduanda em Licenciatura Plena em Letras Português, Universidade Estadual do Piauí, Floriano – Piauí, lahforatdmundo@gmail.com

Literatura e crítica sociológica

Entende-se a literatura em sua dimensão de importância como algo estritamente conectado ao ser humano e sua sociedade. Sua capacidade de interação e internação na vida do leitor se dá por diversos motivos e diversos meios, a verossimilhança é um dos instrumentos principais agentes dessa interação. Quando a leitura acontece de modo intimo com o leitor, se aproximando da subjetividade de um personagem, algo irá ser absorvido da obra lida. No momento em que acontece uma identificação ou uma sensação de pertencimento, o leitor se adentra na realidade da obra e a partir daí se inicia um diálogo, onde o leitor e a obra conversam por meio de inferências do leitor e de referência do texto literário com algum elemento do mundo real.

Silva (2009) afirma que a literatura é criada dentro de um contexto, em uma época especifica, e essa época possui certa maneira de pensar e agir, carregando então na obra, marcas desse contexto. A interação a literatura com a sociedade se inicia nessa influência que acontece na produção de uma obra. Absorve-se da realidade peculiaridades que se interligam e formam um sentido histórico social, permitindo à obra um acesso facilitado à realidade do leitor, formando então uma influência na formação critica desse leitor. O leitor, ao ver dentro da obra literária, peculiaridades e aspectos importantes da formação da sociedade em que está inserido ele passa a expor uma opinião de forma mais frequente e ativa, por se identificar e se sentir atingido por vários pontos na narrativa.

Parafraseando Candido (1985), afirmo que a sociedade é influenciada pela arte. Esse pensamento estabelece uma relação íntima e produtiva entre esses campos. Sabe-se que a arte é uma voz sensível que fala do que importa de forma única e na sociedade existe muito para ser aproveitado, questionado, exaltado e escrachado. A interação entre as duas promove o pensamento, o desenvolvimento e a formação de juízo de valor para aquele que entra em contato com a obra.

A recepção desse leitor e em seguinte a formação individual dele acontecem, de acordo com Silva, pelo seguinte motivo:

> A influência da obra na sociedade acontece porque os indivíduos que leem o texto recebem dele certa influência que pode traduzir-se na prática, mudando de alguma maneira o comportamento desses leitores. (SILVA, 2009).

Tudo que se vê, ouve, lê, no nosso dia-a-dia, causa em nós algum impacto ou alguma influência, seja ela positiva, negativa ou de indiferença. Dificilmente a arte passa indiferente, e quando ela tem como pauta a sociedade essa indiferença se distancia ainda mais. A prática se dá por meio do conhecimento de forma internalizada, quando o romance social se apropria de um espaço, um sentimento, um acontecimento ou uma subjetividade real, então o conhecimento se dá por meio dessa apropriação. Sentir-se representado, ouvido, retratado, proporciona ao leitor a intimidade necessária para uma absorção efetiva do conhecimento, e por meio deste conhecimento o indivíduo se sujeita, ás vezes inconscientemente, a uma transformação prática.

Os conflitos entre romance social e romance fantástico são basicamente questionamentos sobre a relevância de um e de outro, presumindo que um bom leitor é capaz de reconhecer a relevância de ambos, não adentraremos nessa discussão, discutir-se-á o romance social e a importância de falar da sociedade para a sociedade. Como mencionado anteriormente, a informação promove a transformação, o contato íntimo pode trabalhar no íntimo de alguém. É necessário pois que o indivíduo tenha acesso ao máximo possível de retratação da sociedade que a informe sobre ela e de opiniões diversas sobre essa sociedade, para que este trabalhe em si mesmo essa opinião e conhecimento sobre a sociedade em que vive.

Serlillanges, em sua obra A vida intelectual (1920) afirma que a " a sociedade é um livro a ser lido, apesar de ser um livro banal ", nos levando à ideia de que a sociedade em suas sujeiras e banalidades, devem ser vistas, criticadas e inquietadas. Não se pode negar que os grandes beneficiados pela sociedade, suas sujeiras e preconceitos são sempre encobertos, negados ou justificados, na tentativa de passar uma imagem de país perfeito e desenvolvido, sabendo disso é necessário falar sobre essas injustiças e informar o povo do que realmente aconteceu e acontece na sociedade brasileira. O povo brasileiro possui um conhecimento muito vago sobre o que se passa no próprio país, por vezes acreditam em ideologias que foram trazidas ao país na intenção de continuar beneficiando os que se encontram no padrão determinado.

O autor ainda afirma que: " [...] é preciso compreender tudo, mas com o objetivo de conseguir fazer alguma coisa ". O romance de uma forma geral, consegue participar da vida do leitor e romance social pretende proporcionar a informação e a crítica juntas para promover ao leitor uma inquietação que o

leve à uma transformação prática. Essa inquietação que moverá sua compressão completa e efetivará sua participação como leitor e indivíduo no romance social.

Como afirma Silva (2009) se referindo a Lukács:

> O texto passa a refletir o todo social, a maneira como a própria sociedade está montada e organizada. A degradação dos valores humanistas causada pelo capitalismo está segundo ele, revelada na literatura.

Esse pensamento de Lukács, citado por Silva, expõe uma literatura como deve ser e como um romance social deve trabalhar, transmitindo ao leitor informações sobre si mesmo e sobre o meio em que vive, o ajudando nesse processo de evolução. Candido questiona em sua obra Literária e Sociedade (1985) a crítica sociológica que se retém apenas a referências de roupas e de lugar, ele afirma que uma crítica sociológica por meio de um romance deve trabalhar apresentando uma crítica que vá além, que retrate a organização social, as injustiças políticas e de poder, os fatores que influenciam grandemente e formam uma sociedade, os fatores religiosos, culturais, linguísticos e psicológicos.

Os fatores psicológicos funcionam na parte intima daquele ser que se encontra inserido em determinada sociedade, um ser individual, que é pertencente a uma cultura, a um espaço geográfico, e que sofre influências frequentes que guiam e formam o ser social, pois todos esses aspectos que irão estar fazendo parte do cotidiano daquele que se convive com outros. Quando a obra fala de como o indivíduo é afetado pela sociedade e de como ela o transforma, o leitor passa então a observar a sociedade a seu redor, os indivíduos com quem convive, o espaço que ele está, a cultura onde está inserido, os costumes familiares e de onde eles vieram, suas características físicas, seus conceitos, preceitos, preconceitos, noções de justiça e entre tantas outras coisas que o atingem diretamente.

O heroísmo problemático de Damião

A sociedade, em seu trabalho de influenciar o indivíduo, pode ser vezes o vilão e vezes o mocinho, dificilmente a vemos no segundo papel. A sociedade é bruta, forte e carregado de maldades difíceis de serem retirados. Na formação de um indivíduo, desde o momento em que ele nasce a sociedade já transpõe sobre ele seus reflexos, a condição financeira da família da qual ele

faz parte, a cor de sua pele, o espaço geográfico onde vive, a cultura do meio onde mora, tudo isso o colocam em uma posição hierárquica na sociedade, posição baixa ou alta, a baixa consequentemente receberá olhares avessos, espaços fechados e limitações infindas causadas pela própria sociedade.

A sociedade então, pode agir positiva ou negativamente, guiando aquela pessoa nas ordens que ela mesma estabelece, podendo até manipular suas atitudes, como vemos na obra muitos são conduzidos ao suicídio, à vida fugitiva e muitas outras situações que eles não teriam de viver se não tivessem sido retirados de seu continente e se não se encontrassem em situação de grande risco como a escravidão.

O personagem da obra utilizada na pesquisa, Damião, recebeu da sociedade cargos fortíssimos desde o seu nascimento preto escravo no Brasil, não era de se esperar uma sociedade benevolente e acolhedora, nem no século XIX, nem hoje. A sociedade que afirmava ao branco a superioridade sobre o negro, não considera o homem negro nem sequer como homem e as consequências disso estão nos relatos históricos que temos sobre este tempo e acontecimento. Essa sociedade que Lustosa (senhor de escravo, dono de Damião) escravizasse a família de Damião e tantos outras gerou revolta sanguinária em Julião, pai de Damião, esse primeiro contato com a revolta e com a revolução criou nele esse instinto, que se aflora quando o quilombo de seu pai foi invadido e o local onde os negros do convívio de Damião se protegiam da sociedade branca foi invadido e destruídos causando nele um impacto crucial para sua formação, acompanhado de um evento ainda mais revoltante e triste que fora a morte do seu pai.

Sem referência viva de luta física, que era seu pai Julião e agora com a mãe e a irmã para proteger, e cercado das chibatas cheias de ódio do Sr. Lustosa, Damião ia formando em si um indivíduo inquieto, insatisfeito e infeliz. A realidade da época não proporcionava a ele e à família nada que se aproximasse da dignidade. Como negar a influência de tamanhos fatos na vida de um indivíduo? A revolta criada dentro do personagem só confirma a força da sociedade e de suas imposições na vida de alguém, confirma ainda a hierarquia social já mencionada, onde sua cor é um dos fatores determinantes em todo o decorrer de sua vida e como a sociedade lhe enxergará. Temos aqui a sociedade vilã, carregada de opressões e preconceitos ilógicos capazes de arruinar e destruir a existência de outro individuo, privilegiando quaisquer que sejam os que se enquadrem nos padrões de status social requeridos para fazer

parte nessa sociedade excludente que privatiza os direitos daqueles que se enquadraram.

> Ou se é branco e tem todas as graças e regalias, ou não se é, e tem todas as desgraças. Pode-se ser o maior poeta do Brasil, bacharel em Coimbra, membro do Instituto Histórico, e amigo pessoal do Imperador, como o nosso Gonçalves Dias, e isso não vale coisa alguma, aqui no Maranhão, se o pobre de Cristo nasceu mestiço. (MONTELLO, 1961, p.116).

Este trecho da obra expõe a sociedade em volta a uma crosta de preconceitos repudiáveis quase que imutáveis e irreversíveis, essa realidade social reflete-se claramente na vida de quem vive nessa sociedade e recebe suas influencias, agindo positivamente para o branco e negativamente para o negro, diferenciando-os e privatizando direitos que deveriam ser universais. Interferindo na vida do indivíduo nas situações diárias consequentemente se interfere na psique do mesmo. Conceitos, imposições, injustiças e experiências formam no ser humano seus ideais, sua identidade e sua personalidade.

> Com 18 anos feitos, era a primeira vez que apanhava. Antes, o pai não lhe batera; a mãe também fora benigna com ele. De modo que, agora, recebendo o castigo imerecido, juntava a dor e o sentimento de ódio... (MONTELLO, 1961, p.36).

Nessa passagem da obra, Damião atiça o sentimento de ódio ao ser castigado por Lustosa, sofrendo com a imposição da sociedade como se aquele fosse sua verdadeira condição de vida. Esse sentimento de humilhação, de dor física e psicológica, agiu como motivação para que lhe instigassem a revolta e crescesse nele o desejo de luta. No momento em que o personagem vive esse choque, esse impacto em seu psicológico forma-se o desejo da ação. Damião entra em conflitos frequentes com os absurdos impostos pela sociedade, esses conflitos iniciam-se com o próprio Lustosa, representante na obra do primeiro contato de Damião com a elite branca e sua força social determinando a Damiao e seu sentimento de heroísmo quais seriam seus inimigos nesse trajeto. Em uma realidade onde grande parte do seu povo calava e aceitava por medo, ele já se diferenciava em uma dada passagem do livro, percebemos o medo presente na vida daqueles que a sociedade conseguiu transformar a mente amedrontando-os e fazendo-os acreditar que essa era a real e apropriada condição de vida do negro.

> T'aí no que deu esse teu jeito de andar cum a cabeça pra riba. Branco é branco, negro é negro, cada um tem que conhecer o seu lugar. (MONTELLO, 1971, p.38).

A impossibilidade da mudança e da reversão desses conceitos ainda prevalecem na ideia do povo negro, é realizada com sucesso a conquista da sociedade no intensão de recuá-los ao máximo da igualdade e do conhecimento sociológico, uma ação que prevalece até hoje na sociedade atual. Esse sentimento de derrota e de aceitação da derrota torna o sonho da liberdade, da justiça e da igualdade, um sonho inalcançável, configurando como Damião como um utópico sonhador sem possibilidade alguma de sucesso em seu trajeto.

Mediante a indignação e a desmotivação, o personagem inicia seu trajeto heroico, Damião busca então, sua liberdade e ascendência enquanto homem, homem negro, filho de Julião. Ele tinha na memória a inspiração e a força do pai, que lutou pelos escravos e buscava a partir de ali ser também um herói para os negros, conquistando o posto de quem fez algo pelo povo escravo e representou a luta negra de forma vista como gloriosa. Damião buscava alguma coisa que o fizesse sentir útil, honrado e valido. A luta de Damião seria então dele com seu íntimo, suas inquietações e conflitos, e também com a sociedade e suas imposições, muitas vezes causadora desses conflitos internos.

> [...] um indivíduo que está em luta contra um mundo que ele não conhece completamente, nem é capaz de dominar. O processo interno do romance seria um caminhar do indivíduo problemático para o autoconhecimento [...] O que fica o romance é a caminhada do protagonista pelo mundo, e o mundo fazendo com que o protagonista aprenda mais e mais não sobre o mundo, mas sobre si mesmo. (SILVA, 2009)

Durante o desenvolvimento do romance, Damião inicia uma batalha entre o mundo interior e o mundo exterior. Interiormente, Damião tem seus sonhos de liberdade, de reconhecimento e de conquista, vindos do pai e das experiências que o personagem teve, esse mundo interior lhe instiga a rebeldia. O mundo exterior se contrapõe ao mundo interior que tenta (e muitas vezes consegue) regredir e atrasar qualquer instinto dessa rebeldia. O exterior tenta desestimular e desacreditar aquele que é insatisfeito, tentando

leva-lo a desistir, crendo que não pode existir uma luta como essa, contra a escravidão, onde a sociedade branca já se julga superiormente vitoriosa. O personagem heroico nesse contexto configura-se como herói problemático, se definindo como tal, vendo sua trajetória como uma ação intensa da sociedade com o indivíduo e sua formação, afirma-se que o herói problemático pertence à uma origem que se compõe de acontecimentos e influencias fortes e diretas da sociedade, tornando-o um ser com traumas e dores que o conduziram à revolução. A influência positiva da luta do pai, enquanto valorização do movimento revolucionário dos negros, livres e escravos, que não s entregavam ao comodismo, e a influência negativa de uma sociedade forte, massacrando injustamente outro ser humano.

Quando esse herói se depara com um caminho para a concretização dessa luta, no caso de Damião foi sua ida para o seminário, seria então sua chance de continuar a luta de seu pai, essa luta, ele dá início a conflitos frequentes, conflitos voltados frequentes, conflitos voltados para essa luta que o herói escolheu travar. O personagem Damião permeia por um conflito que assombra toda a sua narrativa, a desmotivação. O medo e a angústia formam um sentimento de comodidade; as conquistas mínimas que aproximam o herói da obre humanidade e da sobrevivência já começam a fraquejar o fôlego de sua luta. A força da sociedade elitista age mais uma vez nesse processo de desmotivação e indução à desistência, reprimido por essa sociedade. Na obra, Damião é rejeitado em escolas, em igrejas, em convivências sociais; é demitido várias vezes e toda vez que tenta manifestar sua identidade e liberdade do homem negro ele é excluído.

> E porque ele, Damião, não se consagrava, assim que se formasse, à causa de seus irmãos de raça? No vaivém o quarto às escuras, pôr-se a pensar que talvez ele fosse um enviado de Deus para essa missão redentora [...] O pensamento que orientara seu pai, insurgindo-se contra o cativeiro e levando-o a construir seu quilombo, o filho haveria de continuar, já agora e continuar, já agora na cidade grande, com a sua batina de sacerdote. (MONTELLO, 1971, p. 146-147).

O personagem não exclui a possibilidade de conquista, apesar de todas as indicações negativas dessa luta, crente de que lhe havia sido reservada essa missão dada por Deus para a salvação do seu povo por meio de sua provável formação como padre, que lhe daria acesso a uma influência muito maior na sociedade, podendo falar pelos direitos de seu povo. Percebe-se que nesse

momento o herói Damião inicia um contato mais íntimo com a cultura branca, adentrando no campo da religiosidade de forma lenta e complicada e mesmo com todos os impedimentos que a elite lhe impunha , tentando impedir a participação de um negro nesse ambiente culturalmente branco, que é a igreja católica, o herói enxerga como uma oportunidade de agir em prol de seu povo e falar por aqueles que não tem liberdade nem desse alimentar, daqueles que estão sofrendo o árduo trabalho escravo.

No entanto, esse contato constante do herói com o homem branco, seu poder e cultura, lhe dissolveu a luta, ele percebe nesse seu novo meio social que quanto mais o negro se distancia de sua identidade e de sua aparência africana, aderindo às vestimentas do homem branco e reverenciando o homem branco enquanto ser superior e elevado, mais ele poderia galgar um espaço na sociedade, espaço que se restringe a uns e outros e que não proporciona uma igualdade, mas o acobertamento do negro e sua cultura, tentando esconder seus traços, seus costumes, sua língua e qualquer aspecto que fosse contra o tal " pais em desenvolvimento".

O sentimento de exclusão era tão medonho que contentar-se com um espaço pequeno na sociedade, desde que fosse sem chibatas e correntes, chegou a ser para Damião uma solução viável. Restaria a ele privar-se de sua cultura, sua religião, sua vestimenta e principalmente de sua luta. Ele se encontrava, pois, em uma confusão que não lhe permitia ajustar o mundo interno com o mundo externo, sentindo que o que ele almejava não seria jamais concretizado mediante a configuração da sociedade do seu mundo externo, seu mundo real:

> Sendo o herói negativo e positivo a um mesmo tempo, numa dialética interna de sua existência como habitante de história fictícia que corresponde a uma dualidade real, na luta entre o homem de verdade e a história entre o herói degradado da vida cotidiana e as forças gerais que o circundam. (OLINTO, 2002)

Essa oscilação ou dúvida entre o herói ser positivo ou negativo se dá pelos fatores sociais agentes na formação desse individuo, o não compartimento dos seus almejos com a realidade que o mundo lhe proporciona geram no herói sentimentos confusos e indecisos. Em sua constante busca e espera pelo momento de sua conquista ele vai percebendo que não são compatíveis com os objetivos e conceitos desse mundo exterior. Porém, por algum instinto heroico o desejo da vitória e de encontrar-se e

descobrir-se nessa trajetória faz com que permaneça esse sentimento, buscando realizar a si mesmo por meio dessa atitude heroica excluindo de si o sentimento de insatisfação e inutilidade. Souza (2008) afirma que a ideia fixa desse herói desconsidera a sua falta de correspondência com o mundo exterior e prossegue em uma luta por liberdade e honra, buscando a tal afirmação como ser humano, apesar de suas contradições e dificuldades dessa luta em um meio hierárquico e dogmático. Souza ainda apresenta uma certa loucura nesse herói problemático, um delírio na sua forma de se portar no mundo social real, sofrendo o tempo inteiro com ações negativas dessa sociedade da qual faz parte e apesar de todos os impedimentos o herói permanece lutando para a concretização do que planejaram, independente das consequências.

O herói problemático possui essa peculiaridade que o aproxima do ser humano real, portado de desejos, frustrações e intensos conflitos. Um herói que não constrói um caminho retilíneo e sem falhas, pelo contrário, esse herói vive os sentimentos mais humanos possíveis, muito próximo dos sentimentos vividos pelo homem no mundo real. O herói Damião, nesse trajeto encontra as mais diversas dificuldades, , sabendo que ele buscava o sacerdócio para então ser representante do povo negro, sabemos também que as dificuldades seriam intensas e frequentes. O herói já não consegue seguir tranquilamente seu caminho, pois os desejos carnais iniciam outro conflito interno em Damião.

> Pensou em desistir do sacerdócio. Com o temperamento que tinha, assim lascivo e assediante, como poderia ser padre? O melhor que fazia era deixar de lado o sonho da missa nova. Como lutar contra sua natureza, se Deus o fizera assim? (MONTELLO, 1971, p.153).

O herói problemático atém a mais uma inquietação humana, os desejos sexuais, e esse desejo era um grande empecilho para a efetivação de sua vitória na luta escolhida. O novo tormento na vida de Damião lhe tomara noites e noites, lhe confundira a cabeça e deixou-o ainda mais conflituoso nesse trajeto heroico. Se lê não resistisse por alguma razão isso fosse mais um impedimento para a realização do sacerdócio não concretizaria seu objetivo. Nessa fraqueza que o conflito trazia, a desistência era o pensamento mais frequente de Damião, mais uma vez, o herói não é o representante de força extrema e de plenitude, o herói não sabe como agir e pode a qualquer momento abandonar o posto e render-se ao que a sociedade lhe impunha.

Por um tempo, isso é exatamente o que acontece com nosso herói, após a ideia do sacerdócio ser descartada, pois Damião não havia sido aceito como representante de Deus na Terra, a Igreja não aceitou de maneira alguma que um negro, antigo escravo, fosse digno de tal honra divina, o herói se desmotivou de forma destruidora, não havia mais herói em Damião, ele havia fracassado e não havia possibilidade de seu sonho ser alcançado. Lukács (1963) afirma que o romance acontece nessa busca de valores autênticos, feita por esse herói problemático em um mundo degradado ou inautêntico. É dito também por ele que esse caminho trilhado por esse herói o levará ao autoconhecimento, por meio de sua luta com o mundo desconhecido, sendo o ser humano o ser superior que resolve os problemas e causas de luta, fugindo do romance que se pautava na ação de deuses e de poderes sobrenaturais.

Os conflitos do herói Damião agem continuamente dificultando sua conquista, a desistência já tinha derrubado o herói, porem sua inquietude e insatisfação ainda o perturbavam, era um pensamento que estava frequentemente em suas noites, em suas reflexões, como se ele tivesse, de fato, nascido para essa missão. Olinto (2002) caracteriza esse tipo de herói como herói passivo, um herói que participa desse romance psicológico na frequente tentativa de adaptação ao mundo, mas, como diz o autor, sua alma é demasiadamente larga. Descontente com o seu comportamento para com o mundo exterior Damião entra em uma grande depressão. As seguintes passagens da obra, expõem esse sentimento do herói, que transmite ao leitor a frustração da não realização de seus objetivos.

> E tinha agora diante dos olhos outra Genoveva Pia, que lhe devassava o pensamento, adivinhando seu infortúnio. De fato, sentia-se deprimido, como se alguma coisa o esmagasse. (MONTELLO,1971, p. 186)
>
> [...] a consciência de nada ter feito ainda contra o cativeiro dos outros negros. Sempre que esse remorso o pungia, acudiam-lhe respostas evasivas, com as quais tentava justificar-se. Era apenas um homem, sem o apoio de uma instituição como a Igreja. Sozinho, que ia fazer? Uma andorinha só não fazia verão. (MONTELLO,1971, p.264).

O herói se encontra em um momento em que o mundo exterior está agindo fortemente no seu destino e nas suas crises conflituosas internas, as respostas do mundo exterior para o herói sempre eram negativas, sua vida não se estabelecia em um estado de paz, e suas realizações eram sempre impedidas pela alta sociedade, além de todo o sentimento heroico do pai, que

de certa forma o prendia â luta negra, sentindo-se oprimido, temendo a possibilidade de um sonho não realizado. Sem o poder representativo e de influência de uma instituição religiosa, um homem comum, ainda por cima negro e recentemente escravo, não poderia jamais ser ouvido, ou algo que disser ser levado em consideração. A luta de Damião era vista como desnecessária (como ainda hoje a luta do negro pelos direitos que deles foram tomados é vista como uma luta sem necessidade alguma.). A inquietude do herói vivendo esse conflito de sentimento passivo mediante a luta que escolhera, lhe torna cada vez mais problemático, pois não se firma em nenhum dos dois estados, o da inquietação ou o do comodismo, tomando atitudes consideradas positivas ou negativas. Quanto mais o herói se sente fragilizado e acuado pelo mundo exterior, mais esses conflitos entre indivíduo e coletivo se intensificam.

Nesse momento de desespero e confusão do herói, ele conta com a presença constante de Genoveva Pia, como negra que comprou a própria liberdade e que luta pela liberdade de outros negros diariamente, Genoveva representa a figura que motiva a missão de Damião, interferindo direta e constantemente nos conflitos de Damião, na intenção de instigar seu instinto heroico par que ele não se desmotivasse e abandonasse a luta. Genoveva representa o lado motivacional da luta de Damião, ela não apresenta um positivismo cego da situação, mas sim, apresenta para Damião que algo tem que s feito para mudar a realidade dos negros, ela dá força a ele e o apoia na luta, levando-o, através de seus conselhos e de seu exemplo, a pensar sobre sua missão e inquietar-se como herói.

Após a não aceitação no Seminário, Damião consegue um trabalho como professor de latim no Liceu, casa-se e vive uma vida de homem livre, vida essa que ele tanto queria que estava facilmente acomodado, sabendo que quanto mais ele escondesse sua identidade, sua ancestralidade, quanto menos falasse sobre a pauta do homem negro e sua liberdade, menos humilhado ele seria, quanto mais ele fugisse de sua progênie mais chances ele teria de ser aceitado (aturado) na sociedade e ter uma vida sossegada. Não podia negar emprego, pois já tinha filhos, precisava sustenta-los, e também a mulher, a sogra e a cunhada, deveria tomar o máximo de cuidado para não ser constantemente demitido. Os conflitos do herói não paravam de se intensificar e sua vida caminhava cada vez mais para a inutilidade, se distanciando do exemplo do pai, Julião, sendo o oposto que esperavam dele e do que ele

mesmo esperava, começando a se moldar de acordo com os padrões da alta elite branca.

Enquanto isso, os horrores continuavam a acontecer todos os dias com os negros na cidade de São Luís, maltratando e matando o povo do qual Damião se dia pertencente, o povo pelo qual um dia ele desejara lutar e libertar, ele se sentia cômodo e quieto levando uma vida rotineira, contentado com o dinheiro que recebia e em troca não deveria lembrar dessa luta que um dia havia desejado, obedecendo a comportamentos impostos pela sociedade racista do Maranhão.

> Por quanto tempo mais aguentaria aquela rotina estupida, sem interesse, sem horizonte? [...] ele próprio tentava mudar de pensamento, esmagado pela certeza de que nada havia feito ainda pela liberdade dos outros negros. (MONTELLO, 1971, p.309)
> [...] sensação opressiva que de novo o esmagava na senta subida da Rua São João. Debalde buscava uma explicação para a vida. Por que tanto absurdo, meu Deus? E como entender e justificar tanto sofrimento? [...]. Não, não podia aceitar que a humilhação e o sofrimento participassem da própria condição da raça negra na face da Terra. (MONTELLO, 1971, p.405)

Apesar de todo o seu sentimento de fracasso, percebe-se que não cessava a vocação heroica que existia em Damião, existia algo nele uma nova mais forte, que o chamava para a luta, não poderia mais permanecer imóvel e contentado dessa maneira. Tal conflito gerou em Damião uma nova vontade de lutar, ele se sentia novamente como um herói que possuía uma grande missão, com isso inicia seu trajeto na busca da liberdade do negro, procurando formas de atuação que não prejudicassem sua família e seu sustento, mas que não consentisse com os barbáries vividos pelos negros, uma missão praticamente impossível, dada a situação em que aquela época se encontrava, ainda prevalência o racismo cientifico, onde os brancos achavam que eram biologicamente superiores aos negros.

A ação de Damião como herói, nesse momento, era muito rara e ausente, ainda temia e esses medo o recuavam, poucas vezes falava em aberto e reagia bravamente às situações que encontrava, suas ações eram quase que imperceptíveis, raras e fracas. Esperava-se mais de um negro como Damião, passando por tudo que já passou, tendo o pai que teve, de tanta inspiração de luta contra a cultura escravocrata, era esperado dele, pois, um herói que de

foto representasse a voz do negro e que guiasse esse povo para uma luta estratégica, porém não era bem assim que acontecia.

> No momento da luta aberta, quando devia protestar e reagir, limitava-se a reuniões cautelosas, medindo muito as palavras, sem espirito de combate, enquanto os pretos velhos eram largados nas ruas, e outros negros dentro das casas, continuam apanhando. (MONTELLO, 1971, p. 423).

Damião, como herói frustrava as expectativas que se espera de um, ao menos nos romances canônicos. O herói problemático transmite ao leitor uma insegurança na resolução do problema, seus conflitos internos e externos atrasam sua caminhada. O heroísmo de Damião se diluía, o tempo passava e sua luta era cada vez menos intensa. Marcado por esse trajeto dividido entre o recuar e o avançar, Damião se empenha com mais força à luta de seu povo, não ausentando suas características problemáticas, o herói atinge algo um tanto próximo da maturidade, empenhando em sua luta tudo quanto pudesse fazer para a abolição da escravatura ser um sonho realizado. O herói podia sentir os vestígios anunciantes de uma realização plena, quanto mais ele se entregava à causa mais feliz ele se sentia, como se estivesse encontrando-se e conhecendo-se por meio dessa luta, deixando de ser alguém inútil e que apenas almejava uma liberdade.

Damião não se entregara ao comodismo e tomou para si, dessa vez convictamente, o posto de herói, herói que representaria, organizaria e trabalharia para a libertação dos negros. O espírito heroico que lhe remetia ao pai havia se estabelecido com força, levando Damião a essa busca constante, que lhe realizava como homem, apesar dos empecilhos e confrontes da sociedade elitista. A luta de Damião tornara-se grande, a dimensão de seu sonho uniu pessoas e o fortalecimento dessa luta travada encorajava mais ainda o herói.

> Agora, todo ele era pouco para a luta que se empenhava, falando, escrevendo, agindo. A atividade dos últimos meses, longe de lhe crispar o semblante tenso, dera-lhe ao rosto comprido uma expressão mais suave, que lhe acentuava, com a luz dos olhos confiantes e os tons grisalhos do cabelo. (MONTELLO, 1971, p. 433)

Nesse momento de estabilidade no trajeto do herói ele conseguiu conquistar a tão desejada abolição da escravatura e por meio de seu desempenho nessa trajetória teve seu nome reconhecido por outros negros que sabiam de sua luta pela libertação do povo negro. Todos os seus conflitos e persona problemática lhe serviram para construir um homem forte e com autoconhecimento, o tipo de herói comum e humano que atravessa as mais diversas aventuras externas e internamente e chega a seu objetivo com um tanto de loucura.

No decorrer da obra literária e das oscilações do herói, o leitor questiona-se diversas vezes sobre a autenticidade de seu heroísmo; no romance canônico o herói traça um caminho glorioso, caracterizado por uma boa conduta de honestidade e integridade, centrado e organizado, sem vacilar ou retroceder no seu plano heroico; no romance social representado por um herói problemático a caminhada desse herói não se compõe somente dessas grandezas da virtude, confundindo o leitor, deixando-o desacreditado no herói e diminuindo confiança nesse herói, que pode até perder esse posto dependendo do trajeto que percorre e da quantidade e intensidade dos conflitos desse personagem. Configurado como herói problemático e prosseguindo sua busca pelo autoconhecimento, realização pessoal e o sentido de sua vida, mais uma inquietação surge para o protagonista Damião, levando-o novamente aos conflitos interno e externo.

> A vitória da abolição dera Damião, de repente, o sentimento de vida realizada. Terminada a luta em favor da liberdade dos negros, que mais ia fazer? (MONTELLO, 1971, p.460)
> Um ódio novo ia surgindo: o da luta política, não mais em termos de partido, dividindo liberais e conservadores, mas em termos de regime, com republicanos e monarquistas, agora a um passo da decisão histórica. (MONTELLO, 1971, p.464).

Com um sentimento de conquista o herói realizou seu objetivo, mas sente ainda a necessidade de continuar seus feitos pelo povo negro, ao perceber que a abolição não fora suficiente para a total libertação de seu povo, com negros ainda maltratados e sofrendo nas casas e nas ruas, o herói percebe que coisas ainda precisam ser realizados e que lutas devem continuar sendo travadas, como herói e representante do povo negro deveria continuar seus trabalhos.

Esse novo conflito de Damião confirma o herói que luta constantemente pelo mundo externo degradado, que não se encaixa em seus ideais, a constante luta faz o herói se encontrar em suas raízes e descendência africana, realizando-se como herói e como ser humano. Confirmando o que Souza (2008) diz sobre o desejo de atividade desse herói em uma narrativa voltada para a ação sempre em contradição com o mundo burguês. O herói constrói então, por meio de seu trajeto conflituoso o encontro com seus conceitos e almejos, sabendo mais sobre si, se tornando referência do herói humano e carnal.

> E mais uma vez reconheceu que, a despeito do mundo que vivera, e também do muito que leva e meditara, aqueles tambores tinham ainda o dom de lhe dar de novo o mundo magico de seus antepassados africanos. (MONTELLO, 1971, p.481).

O herói problemático, por meio de suas relações conflituosas, torna-se representante do homem real, estabelecendo uma relação de identificação e pertencimento para o leitor. A humanidade que configura o personagem se trata da personificação de um ser inexistente, o homem negro que luta por constante liberdade e igualdade, vivendo em conflito com os seus sonhos e desejos em contradição com o mundo externo burguês que dificulta o progresso desse herói real, levando-o a momentos de total desânimo e total revolta numa busca cansativa de realização e de sentido para a vida.

O romance expõe as relações sociais e opina sobre essas relações representando de forma verossímil o que de fato se desenvolve nessa sociedade e nos seres inseridos nela. Como afirma Frederico (2005) sobre essa crônica social, acontece uma espécie de debate conflituoso entre os personagens e o mundo desumanizado, em busca desse sentido da vida, seria então o romance essa tal crônica social, estudando as relações entre s personagens problemáticos e os contextos sociais opressivos, contando então, tentativa de realização os valores autênticos nesse mundo que hostiliza os valores.

Essa relação do romance com a sociedade, que é também uma relação com o indivíduo, age como uma espécie de voz representativa e constantemente agente, se caracterizando como um herói social que pauta constantemente as realidades, os conflitos e os empasses vividos por essa sociedade. O romance social se torna instrumento e formação do indivíduo, construindo juízo de valor e trabalhando o senso crítico. No conhecimento de

uma geração necessitada de informações e opiniões construtivas, o romance proporciona uma interação maior entre o indivíduo e a sociedade em que está inserido.

> Os homens, perante os desafios colocados pela realidade exterior, procuram agir no sentido de interferir nos acontecimentos através de respostas às questões com que deparam. Esse empenho para adaptar-se à realidade segundo as conveniências humanas faz com eu os indivíduos tendam a fazer de seu comportamento uma "estrutura significativa e coerente" (FREDERICO, 2005)

Esse processo de leitura interativa com a realidade social proporciona uma aprendizagem por meio das inferências que faz naquilo que se identifique na narrativa, seja uma identificação pessoal, ou de sua comunidade, de seu cotidiano, possibilitando a formação e opinião critica necessária para a construção de uma experiencia significativa dessa leitura.

A retratação de sua própria realidade feita por uma outra pessoa, usando um personagem e um espaço verossímil ele pode perceber aspectos eu não perceberia no seu cotidiano comum, como se ouvisse alguém falando sobre ele mesmo ou seu ambiente, esse choque proporciona uma mutação, lenta ou veloz, no pensamento do indivíduo.

Percebe-se, pois, a funcionalidade e os resultados que a presença do herói problemático realiza no leitor, a receptividade feliz dessa obra na vida desse leitor mostra grande utilidade em sua formação. Nos estágios de identificação (sentir-se representado na obra), inferência (construção e soma de opiniões e conceitos na obra) e formação crítica (resultado oferecido pela obra na construção de um indivíduo social consciente) é vista a relevância do herói que representa a sociedade e os conflitos sociais reais. A somativa prestada pela literatura, composta de personagens verossímeis, é inquestionável, assim é estabelecida uma relação produtiva e real entre sociedade e literatura.

Referências

CANDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. 1917

FREDERICO, Celso. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. 2005

LUKÁCS, Gyorgy. Teoria do romance. 1917

OLINTO, Antonio. Lukács e o romance. 2002

SERTILLANGES, A.D. A vida intelectual. 1920

SOUZA, Eunice Prudenciano de. Quixotismo: um percurso para o herói problemático na literatura brasileira. 2008

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica sociológica. 2009

UESPI

NEPA
Núcleo de Estudos e
Pesquisas Afro - UESPI

FUESPI
Fundação Universidade
Estadual do Piauí