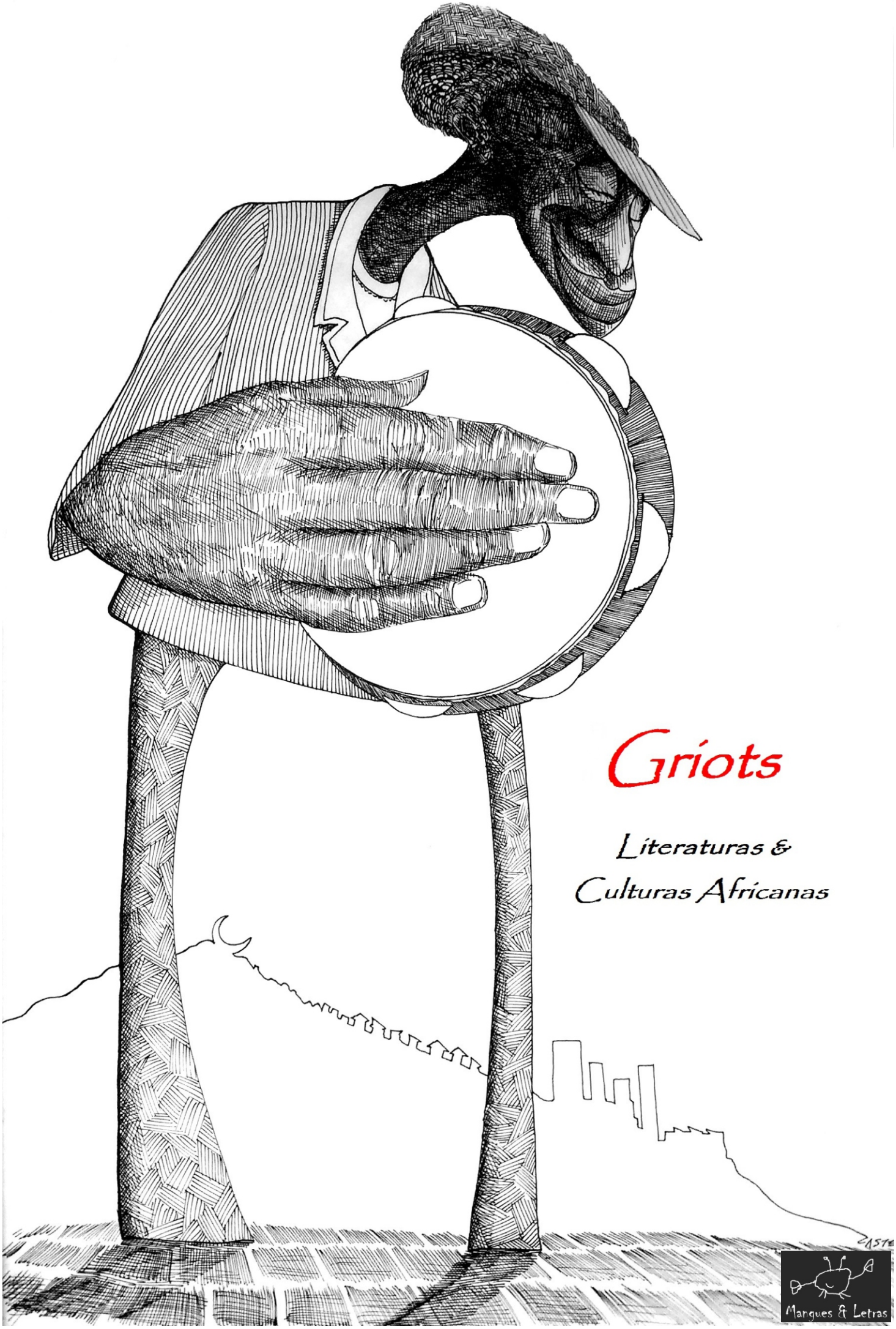


# Griots

## Literaturas & Culturas Africanas

Mangues & Letras

Grafitagem de Moisés Kbça

Tânia Lima

Derivaldo dos Santos

(Org.)

# Griots: literaturas e culturas africanas

1ª edição

Fortaleza

Editora Mangues&Letras

2016

Copyright © 2016 Os Autores

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Tânia Lima e Derivaldo dos Santos
Arte da Capa e Contracapa: Castelli
Edição Gráfica da Capa e Contracapa: Fabrício de Souza e Jonathan S. Gomes
Diagramação e projeto gráfico: Igara Dantas e Fabrício G. Souza
Grafitagem: Moisés Kbça
Observação: os autores são responsáveis pela autenticidade dos trabalhos enviados.

**CONSELHO EDITORIAL**

Abdoul Hadi P. B. Savadogo (Bukina Faso)
Amarino Queiroz [UFRN]
Carmen Secco Tindó ( UFRJ)
Conceição Flores (UNP)
Cremildo Bahule (Moçambique)
Derivaldo dos Santos (UFRN)
Donato Ndongo (Guiné Equatorial)
Eduardo de Assis Duarte (UFMG)
Élio Ferreira de Souza (UESPI)
Enilce Albergaria ( UFJF)
Kabengelê Munanga (USP)
Liane Schneider (UFPB)
Marta Aparecida Gonçalves (UFRN)
Mauro Dunder ( UFRN)
Nardir de Sousa (Cabo Verde)
Sebastião Marques Cardoso (UERN)
Simone Pereira Schmidt (UFSC)
Vânia Vasconcelos (UNILAB)

Griots - Literaturas & Culturas Africanas. Fortaleza/Tânia Lima; Derivaldo dos Santos (Organizadores): Mangues&Letras, 2016. 918 p.

ISBN: 978-85-93455-00-1

1. Literaturas Africanas. 2. Literatura afro-brasileira. Lima, Tânia. Santos, Derivaldo dos. Título. III Griots - Literaturas & Culturas Africanas.

**Editora Mangues&Letras**
Rua Pero Coelho, 985, Centro, Fortaleza-CE. CEP.: 60140-100
Tel.: (85) 3221-2449 E-mail: manguesletras@gmail.com

**Apresentação, Saravá!**

***Sangue Negro***

*Bates-me e ameaças-me*

*Agora que levantei minha cabeça esclarecida*
*E gritei: "Basta!" (…) Condenas-me à escuridão eterna*
*Agora que minha alma de África se iluminou*
*E descobriu o ludíbrio  E gritei, mil vezes gritei: _Basta!".*
*Armas-me grades e queres crucificar-me*
*Agora que rasguei a venda cor-de-rosa*
*E gritei: "Basta!"*

*Condenas-me à escuridão eterna Agora que minha*
*alma de África se iluminou E descobriu o ludíbrio..*
*E gritei, mil vezes gritei: _Basta!_*

*Ò carrasco de olhos tortos,*
*De dentes afiados de antropófago*
*E brutas mãos de orango:*

*Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,*
*Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,*
*Traz teus instrumentos de tortura*
*E amputa-me os membros, um a um…*

*Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna… –*
*que eu, mais do que nunca,*
*Dos limos da alma,*

*Me erguerei lúcida, bramindo contra tudo: Basta! Basta! Basta!*

*Noémia de Sousa*

O presente volume reúne textos diversos de pesquisadores das mais variadas tendências do pensamento crítico coexistentes com a literatura e a cultura africana. Nesse sentido, apresenta-se como pensamento arquipélago que é circular, dialógico, inter e transdisciplinar sobre o tema apresentado e debatido, em 2014, durante a realização do III Congresso Internacional de Culturas Africanas –*Griots*– realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E é sob a perspectiva de interações inter e transdisciplinares que os textos aqui reunidos trazem pontos de contatos plurais com respeito às singularidades que lhe são próprias, entre professores, pesquisadores, estudantes, escritores, poetas, contadores de histórias, dentre outros interessados em discutir questões envolvendo travessias Áfricas - Brasil - América Latina - Portugal.

Quem vier a ler os ensaios aqui reunidos, logo perceberá tanto a diversidade de abordagem do tema quanto saberá que cada ensaio traduz novos desafios no trato dado ao labirinto-palavras, nas problemáticas voltadas à multiplicidade da literatura africana e afro-brasileira, contribuindo de forma significativa não somente para repensarmos o mundo à nossa volta como também a nós mesmos em cenários múltiplos e mutáveis. Ao favorecer o debate acerca da temática do referido Congresso, os autores trazem à discussão outros caminhos para se pensar as culturas afro-brasileiras e africanas nas pesquisas acadêmicas, alargando os horizontes profissionais dos professores de Escolas Municipais e Estaduais, tendo em vista a formação contínua do(s) Educador(es).

É sempre muito bom ouvir o que vocifera Nei Lopes sobre a questão da negritude no Brasil e as cotas: "É a questão de preparar a escola brasileira para receber o negro. As universidades não têm estrutura para compreender a questão negra em sua essência. Compreender, por exemplo, o que é uma autoestima dilacerada e vilipendiada durante tanto tempo. É preciso que as pessoas entendam o que é a cabeça de um negro. Há uma expressão que define bem nosso psiquismo: síndrome de senzala. Até hoje tenho certa preocupação de entrar em certos ambientes sobre como vou ser recebido e como vão me ver".

Dessa forma e com essa escuta, no III Congresso Internacional de Culturas Africanas – *GRIOTS,* cada texto deste livro é, de uma só vez, um convite ao debate das questões culturais nele envolvidas, e uma contribuição às pesquisas já realizadas e àquelas que vem se desenvolvendo em torno da identidade brasileira e africana e em torno das Literaturas e das Linguagens que envolvem laços afetivos e eletivos entre os países de Língua Portuguesa.

Este livro e o congresso que o gerou estão diretamente vinculados à ação promovida pelo CCHLA, Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Departamento de Letras, Departamento de História e o Curso de Especialização em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana – MEC/ PROGRAMA CONTINUUM- UFRN. Espera-se que os textos possam contribuir de modo decisivo para a promoção da igualdade étnico-racial, a inclusão social, tendo a literatura e a arte como miçangas de alteridades, e de linguagens capazes de acompanhar o andamento do mundo e redizer vidas. Nosso Oxalá a todos os *Griots*!

Os Organizadores

**Fala, “Falavras”!**

**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 à mãe que não escolhi
e contudo amo.

Conceição Lima

*Griots* é como uma pequena partitura onde se abriga a Literatura Africana e Afro-brasileira. Este livro também é um breviário de pesquisas que teve seu percurso durante a gestação do *III Congresso Internacional de Culturas Africanas - Griots*. Não se pode pensar a palavra *Griots* sem imaginar as canções populares, o cântico de embalar o dormir, o baticum dos tambores silenciosos. Quando se observam as canções de ninar africanas, percebe-se que foram criadas com o objetivo utilitário de auxiliar na educação das crianças. No amanho da cultura africana, o termo *Griots* expressa a justa interligação musical no exercício das coisas simples

A música sempre esteve presente no lazer, nos rituais de liberdade e puberdade, nas festas de casamento, nas oferendas dos orixás, nos cânticos fúnebres. Durante o trabalho se canta, e isso vem de muito longe. Na época da colheita, os tambores celebram. Historicamente, durante a escravidão nas Américas, muitos negros, ao terem seus instrumentos de percussão violados pelos senhores da casa grande, necessitaram reorganizar as escalas musicais africanas aos instrumentos e partituras da cultura ocidental. Tocava-se violão como quem bate tambor. Essa batida rítmica do violão fez nascer *o blues, o jazz, o samba, o soul*. A junção ou permutação dos cantos do candomblé à cadência rítmica do cântico gregoriano, da musica *gospel*, tudo isso levou a música negra a redesenhar uma tonalidade melódica bem particular. Por outro lado, se a escala de um jazz se volta para o concerto de improviso, o *funk*, o *rap*, o *hip hop*, a *soul music*, também, porque, em verdade, todo o legado ancestral da voz afrodescendente não deixa de afinar seus tambores sem levar em conta o ritmo dos pássaros e das emboladas.

A criatividade poética de um *Griots* é uma sublime capacidade de irreverência musical e, por mais absurdo que se perceba o caos-mundo, talvez, o momento atual seja o mais crítico, talvez um dos mais destrutivos da história contemporânea, mas também o mais híbrido. E se tudo se camufla de novidade, por outro lado, nada é tão novo no velho mundo. O começo do século XXI é como um adolescente reacionário politicamente. Nesta fase de pós-democracia, os direitos humanos se abismam. O eterno retorno do trabalho escravo é colocado novamente em xeque-mate. Busca-se a todo custo liberar as vozes da alteridade silenciadas pelas agressões sociais, raciais, sexuais, religiosas etc. A efervescência dessas correntes alinhava, de alguma forma, o excesso de razão e centralismo de um poder unificador nas esferas mais simples e mais complexas da sociedade. Nessa direção, a fala da unidade não necessariamente é tirânica, mas muitos tiranos fazem da unicidade um pensamento patológico, uma ideia fixa. A grave crise não é porque apagamos rios e poluímos cidades, mas principalmente porque dizimamos a cada dia a humana condição de nos tornarmos seres livres em nossa radical solidão. A cada manhã que nasce mais impessoal estamos. E Deus não está morto. Está doente, profundamente, do(ente).

Intelectualmente, sabemos mais sobre o que se passa nas discordantes notícias sobre o Oriente Médio e, muito menos, sobre o que se passa dentro das penitenciárias da América Latina. Tempos de proximidades desconhecidas e indiferentes. Das parabólicas enfiadas na lama da atualidade, o que deveria ser motivo de estímulo é também sinal de muita descrença. O mundo da técnica coloca em risco culturas milenares. Num piscar de olhos, em nome do legado de ‘novas humanidades’, ampliam-se velhas guerras; dizimam-se relações de solidariedade; direita e extrema-direta começam a se digladiar no grande abismo das torturas. O grande perdedor são as minorias, aquelas desfavoráveis economicamente. E como se diz um provérbio da cultura negra: ‘Quando a gente começar a incomodar, a ocupar espaços, aí é que o couro vai comer em nosso lombo’.

Convivendo "en-cruz-ilhadas culturais", todo começo de século é nômade de si mesmo. Fazemos parte das diversas ilhas cartográficas deste planeta, mas em todas elas a Literatura se reconhece como pertencente a apenas uma delas: a da periferia. Nenhum lugar abriga o perdedor. O único lugar que acolhe o fracassado é a literatura. "De modo geral, é verdadeiro que em todas as culturas os escritores, os músicos, tenham um lugar separado, talvez até mesmo mais honroso, do que os intelectuais", lembrando que "a música desempenha, na partitura da vida, a missão de "testemunha silenciosa da desumanidade que nos cerca" (SAÍD, 2003). O papel do músico ou do intelectual, nesse sentido, é, como alerta o pensador palestino, antes de qualquer coisa, o de "apresentar leituras alternativas e perspectivas da história, diferentes daquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional – que tendem a trabalhar em termos de falsas unidades, da manipulação de representações distorcidas".

Em sintonia com tudo isso, o volume de textos, aqui publicados, ensaia experimentação de praticar novas raízes conectando vozes, cantos e contos, tambores, sambas e sabores insubordinados à homogeneização econômica de pensar, de existir e de escrever. O livro *Griots – literaturas e culturas africanas* está dividido em três capítulos que assumem funções oposicionistas, ao fincarem suas raízes marginalizadas em desacordo com todo um sistema para lá de machista, racista, sexista. No diálogo das escrituras verbais, cada artigo procura recompor aqui teias de relações, de inter, de trans relações entre texto literário e contexto teórico-cultural. Como teia de palavras, o livro *Griots* é uma espécie de resgate de solidariedade da diversidade eco-cultural, ao envolver as literaturas dos povos "pós-colonizados" no continente africano e no Brasil.

Do outro lado da Martinica, como bem sintetiza Glissant (2005) "Se caminhássemos todos rumo ao 'todo-o-mundo com o mesmo passo, seria o regime militar, e o 'todo-o-mundo' seria uma uniformidade cansativa e tediante". Essas transformações, esses abalos sísmicos, essas desarmonias mundo afora são totalmente desafiantes para se perceber o que se passa no corpo mundo e, principalmente, o que precisa ser revisado na humanidade, mas é também importante para se rever e perceber que as diversidades de falas adentram críticas ao mundo que aí se encontra. Em 2013, quando esteve no Brasil, na conferência de abertura do "Fórum Internacional de 20 de novembro", Angela Davis já alertava: "De vários modos, continuamos a experimentar, no século 21, um racismo muito mais perigoso do que o racismo institucional do passado. Trata-se de um racismo que está arraigado nas estruturas".

É certo que não estamos parecidos com a Europa do Século XIX. A Europa é um continente colonizador. Brasil e África, no território da história, foram e são geografias colonizadas. Amilcar Cabral em 1970 já falava sobre isso. A Europa não tem uma gênese afro-indígena. É um equívoco querer nos comparar a qualquer realidade histórica europeia. Estamos na barbárie, atolados na violência em nome do desenvolvimento do capitalismo. Precisamos encontrar uma nova ordem política. Se os africanos já questionavam o marxismo à beira dos anos 70, nos dias atuais, em nome do macro "capetalismo", destruímos culturas, dizimamos valores, natureza, etnias. Cotidianamente, a cada notícia que abrimos, quantas mulheres são violentadas?

O Pensar sobre um povo requer como princípio primeiro: o despertar do pensamento como teia. Vivendo em rede, pensamos por rizoma. Na teia, nada está de fora, tudo está incluso. O que acontece a uma mulher na África reflete sobre as demais mulheres do mundo inteiro. Dentro dessa compreensão, toda ação é uma voz circular que entra num jogo de interações e responsabilidades. Precisamos desburocratizar as ações para que coisas funcionem a favor e não contra o humano. A responsabilidade de se bater um pandeiro é a mesma de se manter em pé. Temos responsabilidades e desafios que possibilitam exercícios novos ou 'novos paradigmas', que são novas maneiras de viver, interligando-se a tudo e a todos como um "Ubuntu", como sensivelmente partilha o arcebispo Desmond Tutu: "A minha humanidade está inextricavelmente ligada à sua humanidade".

Tânia Lima

**Canção do Meeiro**

Como uma árvore enraizada junto ao rio,

Não seremos removidas.

Somos contra  a guerra e o fascismo

Não seremos removidas.

(Na adaptação de Capitola Tasker,
citada por Angela Davis no livro
*Mulheres, raça e classe, 2016*)

à Dilma Rousseff

## PARTE I – AFRORASURAS

1. **O GUERRILHEIRO NGUNGA E O CANGULEIRO JOÃOZINHO: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA INFÂNCIA E DA JUVENTUDE EM NARRATIVAS AFRO-IBERO-AMERICANAS**
Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)
Eidson Miguel das Silva Marcos (UFRN).....18

2. **A LINGUAGEM MULTIMODAL COMO RECURSO DIDÁTICO PARA A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRICANA**
Ana Priscila Griner (UFRN)
Magda Renata Marques Diniz (UFRN)
Douglas de Oliveira Soares (UFRN) .....32

3. **A IRMANDADE DOS HOMENS DE COR E O PODER DE FALA**
Ariane de Medeiros Pereira (UFRN).....47

4. **MÚSICA, IDENTIDADE, RESISTÊNCIA E EMANCIPAÇÃO CULTURAL: SAMBA DE RODA SUERDIECK E MARACATU NAÇÃO PORTO RICO**
Camillo César Alvarenga (PPGS / UFPB)…….....62

5. **OS ELEMENTOS DO SAGRADO EM *A MORTE DO VELHO KIPACAÇA***
Cassiana Grigoletto (UFPE) .....76

6. **PINCEL E ENXADA:IMAGENS E ESTEREÓTIPOS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA DIASPÓRICA**
Danielle Tudes Pereira Silva (UERJ) .....90

7. **LE GRIOT ET LES AVENTURES DE GAO: HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NA CULTURA AFRICANA**
Déborah Alves Miranda (UFCG)
Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG).....100

8. **A "FÚRIA SAGRADA" DO PADRE TAVARES NA SANZALA VAN DUM (PEPETELA)**
Denise Rocha (Unilab) .....113

9. **O DISCURSO DO SUJEITO AFRICANO NA POÉTICA DE LUÍS GAMA: O LIRISMO E A SÁTIRA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO NEGRO**
Diana Barbosa de Freitas (UFCG)
José Mario da Silva (UFCG).....128

10. **O ENSINO DE LITERATURA AFRICANA E A LEI 10.639/03**
Edna Ranielly do Nascimento (UEPB).....141

11. **LITERATURA POTIGUAR E DESLOCAMENTOS IDENTITÁRIOS: O LUGAR DE GRAÇA GRAÚNA E INALDETE PINHEIRO DE ANDRADE**

Prof. Ms. Eidson Miguel da Silva Marcos (UFRN)
Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN).....151

**12. A IMPORTÂNCIA DA LEI 10.639 NA FORMAÇÃO DA PRÁTICA DISCENTE DE PEDAGOGIA**
Elaine Cristina Alves da Costa Savalli (Estácio de Sá) .....161

**13. UMA CONTRIBUIÇÃO AO MOVIMENTO SÓCIO-CULTURAL NEGRO: PROJETO CHAMADO ÁFRICA - ESCOLA DO JORDÃO – CE**
Francisca Rosivânia Teixeira de Araújo (UVA)
Andrea Abreu Astigarraga (UVA).....169

**14. HISTÓRIA, ESTILIZAÇÃO E RUÍNA EM O VENDEDOR DE PASSADOS, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**
Gabriel Domício Medeiros Moura Freitas (UFPB).....180

**15. CAMINHO DE UMA PESQUISA ENTRE BRASIL E GUINÉ**
Geoésley José Negreiros Mendes (UERJ).....192

**16. DISCURSOS SOBRE A MULHER AFRICANA, CULTURA E SOCIEDADE: UMA ANÁLISE DO CONTO DE TRADIÇÃO ORAL AS DUAS MOÇAS BONITAS COMO MELANCIAS**
Jéssica Pereira Gonçalves (UFCG)
Jaíne de Sousa Barbosa (UFCG)
Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG).....205

**17. ENSINO DA CULTURA AFRICANA NO BRASIL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA INFANTIL DA ÁFRICA DE LÍNGUA FRANCESA**
Jéssica Florêncio (UFCG) .....216

**18. CIÊNCIA E FICÇÃO: UMA LEITURA DO ROMANCE ANTILHANO PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE**
Josilene Pinheiro-Mariz (POSLE/UFCG)
Saulo Rios Mariz (UFCG).....227

**19. CONTRIBUIÇÕES DOS CONTOS DE TRADIÇÃO ORAL PARA O ENSINO DE LITERATURA AFRO-BRASILEIRA**
Laryssa Barros Araújo (UFCG)
Beatriz Moreira Medeiros (UFCG)
Josilene Pinheiro-Mariz (UFCG).....238

**20. TRAJETÓRIAS DOS ESTUDANTES DE CABO VERDE E DA GUINÉ BISSAU: PROGRAMA ESTUDANTES-CONVÊNIO DE GRADUAÇÃO NOS CURSOS DE ARQUITETURA, CIÊNCIAS DA COMPUTAÇÃO, ENGENHARIA DA COMPUTAÇÃO E MEDICINA NA UFRN**
Maria Goretti Medeiros Filgueira (Universidade Lusófona) .....251

**21. HISTÓRIA DOS AFRODESCENDENTES E PRÁTICA DOCENTE COM ENFOQUE NA POPULAÇÃO NEGRA**

Profª Mª. Rosivalda dos Santos Barreto – UFC
Prof. Dr. Henrique Antunes Cunha Junior – UFC
Profª Mª. Juliana de Souza Mavoungou Yade – UFC.....261

**22. NEGRINHA: DESMISTIFICAÇÃO DA INFÂNCIA FELIZ, DESEJOS DO DEVIR-CRIANÇA**
Sílvia Barbalho Brito (UFRN)
Ilza Matias de Sousa (UFRN) .....273

**23. ENTRE TRANÇAS E BIROTES: UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA DO CONTO ASTRANÇAS DE BINTOU**
Patrícia Pinheiro Menegon (UFMA)
Prof. Dr. Reinaldo Portal Domingo (UFMA).....285

**24. AS PRÁTICAS EDUCACIONAIS DO POVO XACRIABÁ (MG)**
Raul Victor Vieira Ávila de Agrela (UFC)
Carlos Emílio Barreto Corrêa Lima (UFRN) .....294

**25. RITOS DE INICIAÇÃO EM MOÇAMBIQUE:PENSANDO SEUS PRESUMIDOS A PARTIR DO ENCONTRO COM O BRASIL**
Roberto da Costa Joaquim Chaua (UERJ).....307

**26. O ASPECTO RESIDUAL, AFROBRASILUSO E MEDIEVAL DA LITERATURA POPULAR NORDESTINA**
Romildo Biar Monteiro (UFC)
Elizabeth Dias Martins (UFC).....319

**27. A BALADA EM PROSA POÉTICA DE PAULINA CHIZIANE**
Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFRPE).....332

**28. MODOS DE ALIENAÇÃO E RESISTÊNCIA CULTURAL DOS APRENDIZES NEGROS NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA**
Wagner Ramos Campos (UFRN).....346

**29. ANNOBÓN: CENÁRIO DE UM SILÊNCIO REVELADOR**
Wodisney Cordeiro dos Santos (UNEB).....356

## PARTE 2 – AFRORASURAS

1. **SOLANO TRINDADE ECOANDO LANGSTON HUGHES: O NEGRO E SUA (AUTO)IMAGEM NA POESIA**
Alexandre Alves (UERN).....369

2. **A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO ESCRAVIZADO NO ROMANCE O CORTIÇO**
Anderson Galvão (UFC) .....385

3. **OS SENTIDOS DO SILÊNCIO NO EMBONDEIRO QUE SONHAVA PÁSSAROS**
Arivaldo Leandro da Silva Monte (UFRN) .....399

4. **A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA DA ABOLIÇÃO NA HISTORIOGRAGIA E NO ROMANCE MENINO DE ENGENHO**
Bruno da Costa Ferreira (UFRN)
Edna Maria Rangel de Sá (UFRN) .....415

5. **IMAGENS DO FEMININO EM *AMARGOS COMO OS FRUTOS* E *LANCE DE DARDOS***
Dayveson Noberto da Costa Pereira (UFRN).....425

6. ***QUARTO DE DESPEJO*: QUANDO A RESISTÊNCIA NEGRA E FEMININA SE CRUZAM**
Gustavo Matos (Unp)
Luísa Sícolo (UnP)
Conceição Flores (UnP) .....440

7. **ESCRITA JOVEM, NARRATIVA MILENAR: A RECONSTRUÇÃO DO CONTO TRADICIONAL EM *O LEÃO E O COELHO SALTITÃO*, DE ONDJAKI**
Igara Melo Dantas (UFRN)
Tânia Lima (UFRN) .....451

8. **O RUGIDO DAS LEOAS: O ANVERSO E O VERSO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM MIA COUTO**
Jéssica Rodrigues Férrer (UFPB)
Geovanna D. Bezerra Silva (UFPB) .....464

9. **FORROS, LIVRES E INGÊNUOS: A FORMAÇÃO DO MERCADO DE TRABALHO LIVRE NO RIO GRANDE DO NORTE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX.**
João Fernando Barreto de Brito. (UFRN) .....474

10. **"EBULIÇÃO DA ESCRAVATURA": RESSIGNIFICAÇÕES DA ESCRAVIDÃO E MODELOS SEGREGACIONISTAS NA CONTEMPORANEIDADE**
José Carlos Ribeiro Pereira (UEPB)
Maria Suely da Costa (UEPB) .....487

11. **UMA LEITURA DOS PERSONAGENS MARGINALIZADOS DO ROMANCE *MACAU***

Maria Aparecida de Almeida Rego (UFRN)
Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN).....500

**12. OS LEÕES DE KULUMANI: PATRIARCALISMO E PÓS-COLONIALISMO EM *A CONFISSÃO DA LEOA* DE MIA COUTO**
Maria de Fátima de Lima Lopes (UFRN)
Tânia Lima (UFRN) .....514

**13. "AGORA CHEGOU MINHA VEZ. NEGRO TAMBÉM É GENTE, SINHÁ!": TIA NASTÁCIA COMO SUJEITO DO DISCURSO E NARRADORA *GRIOT* NAS HISTÓRIAS DO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO**
Renata Pimentel (UFRPE) .....529

**14. LITERATURA E HISTÓRIA. *VOZES ANOITECIDAS*, DE MIA COUTO: UM ESTUDO DE CASO**
Rinah de Araújo Souto (FLUC) .....545

**15. ENTRE A AMIZADE E A DELAÇÃO: ESTUDO SOBRE AS REDES DE SOCIABILIDADE DE ESCRAVOS EM PORTUGAL (1720-1731)**
Ristephany Kelly da Silva Leite (UFRN) .....557

**16. MULHER, NEGRA E FEITICEIRA: O INSÓLITO EM EU, TITUBA, FEITICEIRA...NEGRA DE SALEM DE MARYSE CONDÉ**
Rodrigo L. C. B. Fischer Vieira (UEPB) .....572

**17. TIA NASTÁCIA E A INSTAURAÇÃO DO ESPAÇO MATRIARCAL NO SÍTIO DO PICA-PAU AMARELO**
Sherry Almeida (UFRPE) .....581

**18. PALMARES POR ARTHUR RAMOS, A CONSTRUÇÃO DA EPOPEIA DO NEGRO BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1930 E 40**
Thyago Ruzemberg Gonzaga de Souza (UFRN) .....593

**19. A PERSONAGEM DE FICÇÃO EM HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS: "O GATO E O ESCURO", DE MIA COUTO**
Wellington Medeiros de Araújo (UERN) .....606

## PARTE 3 - AFRORASURAS

1. **A INSULARIDADE NA POESIA SÃO-TOMENSE**
Adriana Elisabete Bayer (UEFS) .....619

2. **O CANDOMBLÉ EM PAUTA: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO PERSONAGEM PEDRO ARCHANJO NA OBRA TENDA DOS MILAGRES DE JORGE AMADO**
Alcina Simplício dos Santos (UEPB) .....633

3. **(DES) CONSTRUÇÕES DE BINARISMOS *EM JOÃOTÓNIO, NO ENQUANTO* DE MIA COUTO**
Ana Paula P. Comissário (UFRN) .....649

4. **AS DUNAS DE PAULA: O EROTISMO NO DESERTO DE KALAHARI**
Canniggia de Carvalho Gomes (UFRN)
Tânia Lima (UFRN) .....660

5. **"A VIÚVA VELHA": AFRICANIDADES NA CONSTRUÇÃO DE UMA PARTILHA DO SENSÍVEL**
Concísia Lopes dos Santos (UFRN) .....670

6. **O CHAMADO DE SOSU: ESPAÇOS DO OUTRO, ESCRITURA AFRICANA RASURADA E CARTOGRAFIA DAS TEMPESTADES.**
Débora Karla Fernandes Dantas (UFRN) .....683

7. **"O BERIMBAU É O MAESTRO": A MÚSICA DE NANÁ VASCONCELOS, A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E O ESPAÇO ATLÂNTICO SUL**
Francisco Orniudo Fernandes Filho (FACCAMP)
Rinah de Araújo Souto (FLUC) .....695

8. **IMAGINÁRIO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM "O MENINO NEGRO E O RIACHO", DE ELIO FERREIRA**
Raimundo Silvino do Carmo Filho (UESPI)
Elio Ferreira de Souza (UESPI) .....706

9. **"Y HOY SOMOS COROS E ECOS": O *GRITO* COMO RESPOSTA, REIVINDICAÇÃO E RESISTÊNCIA**
Ella Ferreira Bispo (UFPI)
Alcione Corrêa Alves (UFPI) .....718

10. **NASCIDAS PARA COZINHA, PANO E PRANTO: UM DIÁLOGO ENTRE DUAS MULHERES DE MIA COUTO E DE CONTOS ORAIS AFRICANOS**
Felippe Nildo Oliveira de Lima (UFCG) .....730

11. **FORAM AS DORES QUE O MATARAM: A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA LITERATURA CABO-VERDIANA**
Geni Mendes de Brito (UFRN)

Tânia Lima (UFRN) .....740

**12. NEGOCIAÇÕES ENTRE O REAL E O FICCIONAL NO CONTO *A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL DOS PÁSSAROS*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: UM DIVERTIMENTO DO ESCRITOR PODE TER UMA FUNÇÃO POLÍTICA E EDUCATIVA?**
Isabela Helena Rodrigues Coelho (UFRN)
Marta Aparecida Garcia Gonçalves (UFRN) .....753

**13. MEMÓRIAS, SILÊNCIOS E A *POÉTICA DA RELAÇÃO* (GLISSANT) NO VELHO SILVESTRE VITALÍCIO DE *ANTES DE NASCER O MUNDO*, DE MIA COUTO.**
João Batista Teixeira (FALC)
Rosilda Alves Bezerra (UEPB) .....763

**14. VOZES E CORPOS DO FEMININO NA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR E ANA PAULA TAVARES**
Jucely Regis dos Anjos Silva (UFRN)
Tânia Lima (UFRN) .....773

**15. DO MORRO À LUANDA: RELAÇÕES DE SILÊNCIO E SUBALTERNIDADE ENTRE CAROLINA MARIA DE JESUS E ONDJAKI**
Julianny Katarine Aguiar Oliveira (UEPB) .....783

**16. O DISCURSO NO TEMPO SOB A PERSPECTIVA MEMORIALISTA: CONSTRUÇÃO DAS RELAÇÕES SOCIAIS EM LUANDINO VIEIRA E ONDJAKI**
Luiz Paulo de Carvalho Ferreira (UEPB)
Profª Drª Rosilda Alves Bezerra (UEPB) .....793

**17. LITERATURA E MEMÓRIA: LEMBRANÇAS DE ANGOLA NA POESIA DE LUÍS QUINTAIS.**
Maísa Medeiros Pacheco de Andrade (UFRN)
Marta Aparecida Garcia Gonçalves (UFRN) .....805

**18. RESSONÂNCIAS DA CULTURA AFRICANA EM CANÇÕES INTERPRETADAS POR CLARA NUNES**
Marcela Ribeiro (UFRN)
Tânia Lima (UFRN) .....813

**19. PRINCESA VIOLETA E VALENTINA: UM DIALOGISMO IDENTITÁRIO**
Márcia Matos (UFRN)
Derivaldo dos Santos (UFRN).....825

**20. O GRITO ORIGINAL, GENÊSE DA LITERATURA AFRO-AMERICANA.**
Pauline Champagnat (UFRN)
Karina Chianca (UFPB) .....838

**21. DO ROMANCE À SÉTIMA ARTE: ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO**
Regilane Barbosa Maceno (UESPI) .....849

**22. ÉDOUARD GLISSANT: A POÉTICA DA RELAÇÃO CULTURAL ENQUANTO ESTÉTICA DA TERRA**
Roland Walter (UFPE) .....860

**23. GUERRA, EXÍLIO E MEMÓRIA EM "A GERAÇÃO DA UTOPIA" DE PEPETELA**
Rosilda Alves Bezerra (UEPB)
Zuleide Duarte (UEPB) .....872

**24. A POÉTICA INSULAR DE PATRICK CHAMOISEAU**
Tânia Lima (UFRN) .....888

**25. DAS COISAS QUE ESTÃO À VOLTA DO TEU PESCOÇO: CONSTRUÇÃO DE GÊNERO EM CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE**
Thayane de Araújo Morais (UFRN)
Tânia Lima (UFRN) .....904

# PARTE I - AFRORASURAS

Malangatana

# 01- O GUERRILHEIRO NGUNGA E O CANGULEIRO JOÃOZINHO: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA INFÂNCIA E DA JUVENTUDE EM NARRATIVAS AFRO-IBERO-AMERICANAS

Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)
Prof. Ms. Eidson Miguel das Silva Marcos (UFRN)

Dentro do universo das literaturas afro-ibero-americanas perspectivado a partir do Brasil, a leitura, difusão e análise crítica dos textos produzidos na África oficialmente iberófona e, em particular, daqueles que se voltam para o público infanto-juvenil de língua portuguesa continuam padecendo, em sua maioria, de pouquíssima visibilidade. Tal condição compromete não apenas a sua popularização junto ao público-alvo como também a própria apreciação crítica por parte da pesquisa especializada. Levando em conta as possibilidades que o exercício comparativista pode desencadear, consideramos oportuno estabelecer uma aproximação entre a literatura infanto-juvenil angolana, recortada na novela *As Aventuras de Ngunga*, de Pepetela, com *Cabra das Rocas*, de Homero Homem, texto infanto-juvenil que representa outra não menos invisibilizada expressão criativa do universo literário brasileiro, nomeadamente a literatura potiguar. Desse modo, buscaremos investigar a representação da infância e da juventude emergida desses textos, seja tratando do protagonismo infantil, seja flagrando o olhar do narrador jovem e sua mundivivência.

Um balanço das produções dedicadas ao público infanto-juvenil oficialmente lusofalante certamente revelará, na especificidade do mercado brasileiro, o descompasso e a grande lacuna existente no que tange à edição de leituras críticas dedicadas particularmente aos textos africanos. Não obstante, nos últimos anos essa situação vem sendo alterada com a aparição de estudos como, por exemplo, *Personagens negros na literatura Infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique: entrelaçadas vozes tecendo negritudes*, tese de doutoramento defendida na Universidade Federal da Paraíba em 2010 pela Profa. Maria Anória de Jesus Oliveira.

No que diz respeito à publicação, no Brasil, de textos ficcionais africanos, uma exceção se destaca se pensarmos no pioneirismo da edição de *As Aventuras de Ngunga*, novela escrita em 1972 pelo angolano Artur Pestana, o Pepetela, cuja primeira impressão realizada em nosso país ocorreu no ano de 1980. Produzida em meio ao processo de luta armada que envolveu as independências nacionais das antigas colônias portuguesas na África, a novela em questão apresenta, através do protagonista Ngunga, menino órfão de 13 anos de idade, uma peculiar representação da infância dentro da trajetória independentista angolana e os vários desdobramentos que, nesse contexto específico, o personagem se vê obrigado a encarar.

Como sabemos, o século XX foi marcado por conflitos de diversas ordens, dentre os quais se destacam os movimentos pró-independência que ocorreram em vários países do continente africano, então colônias europeias, os quais empreenderam investidas simultâneas no campo cultural e militar em prol de sua autonomia e autodeterminação. Dessa realidade emergiram inúmeras manifestações artísticas que procuravam expressar a relação, a visão e o posicionamento de artistas e intelectuais africanos quanto ao cenário de conflito no qual estavam envolvidos, inclusive no âmbito da literatura. Considerando que a leitura do texto literário pode também configurar um procedimento de percepção da realidade objetiva, buscaremos analisar os elementos constituintes do personagem Ngunga a partir de sua condição de jovem guerrilheiro e protagonista da luta pela independência de Angola na novela, assim como a representação que o personagem infantil suscita dentro da obra, uma vez que, conforme argumenta Maria Anória de Jesus Oliveira (2010, p. 60), essa “produção literária destinada às crianças, assim como as demais artes, não ficou parada no tempo, sofreu influências históricas e ideológicas”.

Nesse sentido, embora o texto aponte para outros olhares possíveis, caracterizando uma observação mais abrangente sobre os personagens infanto-juvenis - como é o caso de Uassamba e Chivuala, que assim como

Ngunga tiveram que adentrar precocemente para o universo dos adultos, concentraremos o nosso olhar sobre o protagonista, mesmo porque, conforme observa Adriana Bayer,

> As outras personagens jovens, Chivuala e Uassamba, não se transformam na narrativa. O garoto apresenta natureza perversa, não expõe nenhum comprometimento com a causa defendida pelo Movimento. Mediante essas ações, o rapaz demonstra resistência em sua não-integração com outros personagens e com a sociedade. Ngunga, entretanto, afirma que Chivuala podia ter se modificado, se o professor demonstrasse interesse pelo indivíduo. Uassamba, por sua vez, é a menina-mulher que revela complacência diante de sua situação. (BAYER, 2008, p. 278).

Ao investir na leitura de textos narrativos africanos produzidos ao longo do século XX, período no qual se acirram as tensões entre metropolitanos e colonizados e que teve por conseqüência, conforme mencionado, as sucessivas independências nacionais, faz-se necessário levar em conta o fato de que, de acordo com o argumento defendido pelo sociólogo angolano José Carlos Venâncio (1992, p. 6), "é impossível conceber a formação do que geralmente designamos de literatura africana (i. e., literatura africana em línguas europeias) desligadas do fenômeno do colonialismo". Tal assertiva é corroborada por pesquisadores dessas literaturas em particular, para muitos dos quais é importante "atentar para o fato de que a apreciação crítica do texto literário africano não poderá realizar-se de modo mais efetivo se o dissociamos de seu respectivo contexto cultural e político" (QUEIROZ, 2007, pp. 49-50). Reportando-se às especificidades do texto africano voltado para a infância e a juventude, é ainda Maria Anória de Jesus Oliveira (2010) quem vai chamar a atenção para a necessidade de considerar o contexto social dessas produções, entabulando uma leitura crítica que assimila as relações dialógicas entre o texto produzido e o meio social ressaltando, no entanto, que esta operação não deve ser entendida ou processada como uma redução do texto literário ao contexto histórico, já que

> muitas obras continuam transcendendo o limite cronológico e os respectivos espaços sociais. Prosseguem desafiantes, instigando-nos às releituras. Nas análises fica, pois, sempre algo a ser dito, complementado, dadas as amplitudes

> interpretativas que sugerem (...). Eis um dos papeis da crítica e dos estudiosos da arte literária em suas vertentes diversas e, às vezes, divergentes. (OLIVEIRA, 2010, p.77).

Tendo como referência o caso angolano em particular e somando-se a essa perspectiva analítica, Laura Padilha ressalta, por sua vez, que

> Literatura e construção da nacionalidade são as duas faces de uma mesma moeda, cunhada em um primeiro momento, entre 1948 e 1975, pelas várias gerações de escritores. Nascem, pois, ao mesmo tempo, a moderna literatura, a consciência da nacionalidade e a luta pela libertação, sendo difícil separar os processos estético e político-ideológico, que estabelecem entre si significativas interfaces, mesmo depois da independência. (PADILHA, 2007, p. 175)

Nesse ponto, é oportuno frisar que o texto apresentado em *As Aventuras de Ngunga* parece extrapolar os limites que o poderiam enquadrar, exclusivamente, na categoria infanto-juvenil, uma vez que, tendo surgido como material de intenção paradidática dirigia-se inicialmente "a jovens e adultos recém-alfabetizados em português nas bases do MPLA" (MACEDO e CHAVES, 2007, p. 154), espaço no qual militava o seu autor.

Natural de Benguela, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela[1], nasceu a 29 de outubro de 1941. Engajado, conforme referíamos, no Movimento Popular para a Libertação de Angola - MPLA lutou pela independência de seu país natal, aderindo inclusive à resistência armada. O foco de grande parte de sua obra recai na trajetória histórica e nos problemas que a sociedade angolana enfrenta. Em seu texto *As Aventuras de Ngunga* (1972) analisa, num tom épico e didático, o desenvolvimento do jovem guerrilheiro do MPLA Ngunga, apresentando aspectos da geografia e psicologia de Angola e colocando em confronto tradições locais e ideologia revolucionária.

Nesse contexto, cabe ao protagonismo infantil, no presente caso personificado em Ngunga, assinalar uma importante representação da realidade, isto é, uma maneira exemplar de leitura e interação com o meio

[1] O termo pepetela siginifica, em quimbundo, a tradução do vocábulo pestana, corrente em língua portuguesa e registrado como sobrenome do autor.

circundante. Nascido em meio à guerra, Ngunga está envolvido e afetado por questões e problemas a ela referentes, pelo que se vê naturalmente impelido a posicionar-se diante dos acontecimentos, e o faz segundo uma perspectiva ética e revolucionária, pois:

> Na medida em que fala sobre os comprometimentos dos indivíduos e dos grupos que interagem no contexto da luta pela independência, o livro de Pepetela explicita os níveis de consciência e as ações que lhes são correspondentes. Assim, a história de Ngunga constitui, muitas vezes, uma denúncia da corrupção que pode estar instalada entre os próprios angolanos, mostrando que a construção do novo país não implica apenas uma luta com o colonizador, mas também um combate interno às velhas mentalidades. (CAETANO, 2006, p. 44-45).

N'*As Aventuras de Ngunga* emerge, em meio ao cenário angolano da luta pela independência, um forte tom pedagógico no tocante à atuação do indivíduo frente aos conflitos sociais, no choque entre os velhos costumes e as concepções revolucionárias embutidos no ambiente da guerra entre metrópole e colônia. É o que se pode depreender no fragmento destacado abaixo, no qual Ngunga discute com o comandante guerrilheiro Mavinga a necessidade de se por um fim no alembamento, ou alambamento, costume tradicional familiar mantido nas comunidades de linhagem patriarcal que consiste na prática de negociar mulheres para pretendentes a esposo:

> – Hei-de lutar para acabar com a compra das mulheres – gritou Ngunga, raivoso. – Não são bois!
>
> – Para isso precisas de estudar. Eu não sei sobre o alambamento. Sempre se fez, os meus avós ensinaram-me isso. Mas, se achas que está mal e que é preciso acabar com ele, então deves estudar. Como aceitarão o que dizes, se fores um ignorante como nós? (PESTANA, 1981, p. 54).

Apesar da pouca idade, Ngunga já apresenta uma postura ética e revolucionária, na medida em que não entende, não aprova e nem reproduz o egoísmo que imagina inerente aos adultos, na sua curiosidade de conhecer o mundo, na disciplina e no destemor que apresenta diante dos trabalhos e dos desafios que aparecem, como no caso do Presidente Kafuxi:

> Quando chegava um grupo de guerrilheiros ao kimbo, Kafuxi mandava esconder a fuba. Dizia às visitas que não tinha comida quase nenhuma. (...) Ngunga pensava, pensava. Todos os adultos eram assim egoístas? Ele, Ngunga, nada possuía. Não, tinha um coisa, era essa força dos bracitos. E essa força ele oferecia aos outros, trabalhando na lavra, para arranjar a comida dos guerrilheiros. O que ele tinha, oferecia. Era generoso, mas os adultos? Só pensavam neles. Até mesmo um chefe do povo, escolhido pelo Movimento para dirigir o povo. Estava certo? (PESTANA, 1981, p. 15),

A passagem do personagem pela aldeia do Presidente Kafuxi é exemplar. Nesse kimbo, Ngunga trabalha duro nas lavras, executando serviços de adulto, produzindo alimentos para os guerrilheiros do MPLA, ficando apenas com sobras, sem reclamar, já que tudo é pelo bem da causa revolucionária. No entanto, quando descobre que o chefe do kimbo, o Presidente Kafuxi não entrega a quantidade de comida que devia aos guerrilheiros, pois tinha mais posses que os demais, tem a coragem de desmascarar a farsa diante de um comandante de esquadrão e de outros três guerrilheiros do movimento e, imediatamente, retirar-se e procurar outros caminhos.

> E, um dia em que apareceu o Comandante do Esquadrão com três guerrilheiros, aconteceu o que tinha de acontecer.
>
> O velho lamentou-se da fome, dos celeiros vazios. Mandou trazer um pratinho de pirão para o comandante. Para os outros nada havia. O comandante teve de dar dois metros de pano e outro pratinho apareceu.
>
> Ngunga não falou. Começava a perceber que as palavras nada valiam. Foi ao celeiro, encheu uma quinda grande com fuba, mais um cesto. Trouxe tudo para o sítio onde estavam as visitas e o Presidente Kafuxi. Sem uma palavra, poisou a comida no chão. Depois foi à cubata arrumar as suas coisas.
>
> Partiu, sem se despedir de ninguém. O velho Kafuxi, furioso, envergonhado, só o mirava com os olhos maus. (PESTANA, 1981, p. 15).

O personagem Ngunga configura uma leitura crítica da inserção do jovem em uma sociedade em conflito. Reiterando o que propõe o crítico Marcelo José Caetano (2006, p. 50), o jovem Ngunga representa “o guerrilheiro-modelo, norte dos caminhos e das esperanças, fazendo-se, por um lado, presença que atualiza o imaginário coletivo nacional”; por outro lado, delineia um “substrato ontológico, a nova base de valores que deverá sustentar

a identidade nacional a ser construída". Os personagens, segundo Maria Anória de Jesus Oliveira (2010, p. 168), na sua condição de elementos constitutivos do processo narrativo podem sugerir "leituras do seu modo de ser e de se relacionar com o mundo (...) através da voz do narrador, quando relata a história utilizando-se da primeira ou terceira pessoa do singular e/ou do plural". No caso da novela *As Aventuras de Ngunga*, o protagonismo infantil flagrado através do personagem homônimo representa uma tomada de consciência diante das mazelas sociais, além de ilustrar uma atuação 'ideal' diante dos conflitos nos quais o jovem está inserido. O fragmento reproduzido a seguir nos fornece, em tom abertamente didático, uma tentativa de exemplificação do que se discutia anteriormente. Nesta passagem, Ngunga é destituído de sua condição de indivíduo e alçado a uma espécie de personagem modelar, projetando-se, portanto, do protagonismo infantil para um patamar comportamental que assume, metonimicamente, o ideal coletivo:

> Procurei em todas as escolas, a ver se encontrava o Ngunga. Mas foi em vão. Vi pioneiros que podiam ser ele, mas negavam sempre. (...)
>
> Vê bem, camarada pioneiro. Talvez esse camarada que contigo estuda, contigo come, contigo brinca, seja o Ngunga.
>
> Vê bem, camarada.
>
> Não serás afinal tu? Não será numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? (PESTANA, 1981, p. 57 – 59).

Dessa forma, e considerando que os personagens de ficção "como elementos ativos dentro da narrativa, representam valores através dos quais a sociedade se constitui" (KHÉDE, 1990, p. 5), podemos perceber que Ngunga é a representação de um ideal, da superação ética, da luta e conquista, dos sonhos do povo angolano que reivindica a autonomia da nação, pois:

> As crianças e os jovens têm sempre, na literatura prometeica, como é a de toda a África, um papel muito importante, de gazuas do futuro, simbolizando, em última instância, o triunfo do novo sobre a velha tradição e sobre a dominação colonial. (LARANJEIRA, 1995, p. 128).

Ou seja,

> Ngunga constitui uma espécie de superego para os angolanos que lutam pela independência do país. A voz desse menino órfão e

> solitário cujo nomadismo redesenha o mapa de Angola, elabora a consciência social almejada como o bem mais precioso de uma nação que ainda não conquistou a maturidade e que, por isso, além dessa consciência, não possui mais nada verdadeiramente seu. Contudo, a força que emana de tal consciência, com a força dos "bracitos" de Ngunga, é suficientemente poderosa para desencadear a ação, para alterar a realidade concreta das coisas. (CAETANO, 2006, p. 45).

Não só o jovem, mas a própria imagem da educação, intrinsecamente ligada à da criança e do jovem, como que configurando a equação *jovem + educação = triunfo do bem*, será incorporada a esse ideal:

> A escola era uma grande vitória sobre o colonialismo. O povo devia ajudar o MPLA e o professor em tudo. Assim, o seu trabalho seria útil. As crianças deviam aprender a ler e a escrever e, acima de tudo, a defender a Revolução. Para bem defender a revolução, que era para o bem de todos, tinham de estudar e ser disciplinados. (PESTANA, 1981, p. 24).

A leitura até aqui empreendida acerca da novela *As Aventuras de Ngunga* nos permite traçar algumas considerações acerca de seu desdobramento em nosso contexto, isto é, o Brasil, Região Nordeste, sobretudo em dois pontos principais:

- O primeiro remete à leitura que tal texto pode suscitar no cenário brasileiro, não só pela observância de leis como a 10.639/2003 e a 11.645/2008, que, como sabemos, tratam da inclusão de conteúdos voltados para a História, as culturas e as Literaturas dos povos africanos, afro-descendentes e indígenas no Brasil, mas, sobretudo pelas analogias à atuação e problemas do jovem brasileiro em seu contexto, pois, a despeito dos mitos de democracia racial e social, grande parte dessa juventude enfrenta em seu cotidiano duros desafios como o preconceito e a violência real e simbólica, desafios estes que são tematizados também em *As Aventuras de Ngunga*.

- O segundo remete às perspectivas de desdobramentos que obras como a enfocada nesse trabalho apresentam no âmbito dos estudos literários, principalmente quando consideramos as possibilidades de aproximações entre obras africanas, em língua portuguesa especialmente, e obras brasileiras. E isto ainda mais se considerarmos que

> (...) a prosa de ficção brasileira tem um pendor documental reportando-se às questões histórico-sociais quase que diretamente.
>
> Por sua vez, a literatura infanto-juvenil brasileira, pelas mais variadas razões – que passam pelos interesses pedagógicos imediatistas e pela luta política por uma sociedade mais justa –, vai se caracterizar por essa vertente histórica fortemente apoiada em fatos e situações caracterizadores da sociedade brasileira dos últimos vinte anos de autoritarismo institucionalizado.
>
> Mesmo quando os textos se constroem a partir do fantástico ou de um eixo simbólico mais psicológico ou psicanalítico, a relação quase que direta com o referente externo é uma constante. (KHÉDE, 1990, p. 8)

Pensando nas possibilidades que o exercício comparativista entre textos produzidos em língua portuguesa nos mais variados quadrantes nacionais pode desencadear, consideramos oportuno mencionar, a título ilustrativo, uma aproximação entre a obscurecida literatura infantil angolana e outra expressão não menos invisibilizada que é aquela produzida no Estado do Rio Grande do Norte, aqui representada pela novela *Cabra das Rocas*, do escritor Homero Homem. No mesmo período em que, envolvido com a luta travada em Angola Pepetela escrevia e publicava *As Aventuras de Ngunga*, no Brasil Homero Homem lançava a novela *Cabra das Rocas*, que apresenta a trajetória de Joãozinho, menino pobre da periferia de Natal/RN. [2] Publicada pela primeira vez em meados da década de 60 do século passado e ambientada na cidade de Natal, *Cabra das Rocas* é protagonizada pelo canguleiro Joãozinho, jovem personagem estigmatizado por esse designativo social que demarcava os moradores de baixa renda na zona ribeirinha da capital norte-rio-grandense.

Diferentemente de *As Aventuras de Ngunga*, onde o exercício narrativo apresenta uma voz onisciente que conclama e alterna a diegese da obra com

[2] Em sua *Informação da Literatura Potiguar*, o escritor e crítico norte-rio-grandense Tarcísio Gurgel (2011, p. 202) destaca: "Homero Homem de Siqueira Cavalcanti nasceu em Canguaretama a 05 de janeiro de 1921, tendo falecido no Rio de Janeiro no dia 17 de julho de 1991. (...) Ganhador de inúmeros prêmios literários, Homero Homem tinha especial ternura por sua terra, à qual dedicou vários livros, como *Terra Iluminada*, *O Luar Potiguar* e a novela *Cabra das Rocas*". Convém ressaltar, no entanto, que apesar da inclusão da obra no gênero novela, aqui adotada pelo próprio Gurgel, algumas referências na imprensa dão conta de *Cabra das Rocas* na qualidade de romance, fato similar ao que ocorre com *As Aventuras de Ngunga*.

outras vozes narrativas em diálogo, situando-nos num tempo que oscila entre o passado e o presente além de projetar-se em direção a um futuro idealizado, na novela *Cabra das Rocas* encontramos um narrador que, sempre na primeira pessoa, olha fundamentalmente para o passado e extrai dali, numa rememoração permanente, os episódios sucedidos na infância que vão alimentar a sua substância narrativa. Ou seja: nesse texto, ambientado no pitoresco bairro das Rocas, cenário eleito para que o autor apresente conflitos de classe existentes no âmbito da formação da própria capital potiguar, Homero Homem "explora de forma competente um veio onde se situam impressões resgatadas da memória" (GURGEL, 2001, pp. 82-83). Sonhando, entretanto, com um futuro melhor, Joãozinho, o protagonista de *Cabra das Rocas* é um menino de 11 anos que, tal como o Ngunga de Pepetela luta para superar os obstáculos e os preconceitos que a vida e as desigualdades sociais lhe impuseram:

> Em nossa cartilha de palavrões, xarias era o supremo xingamento. Designava o morador da Cidade Alta, urbano e próspero, comedor de xaréu, peixe proibido à fome humilde do povo das Rocas, que o arrancava do mar a ponta de anzol e ia vendê-lo no mercado da Cidade Alta.
>
> Para nós do Paul ficava o peixe do quebra-mar, miúdo, recamado de espinhas, comedor de mangue e dos detritos orgânicos que boiavam livremente no trapiche do rio. Aí abundava o cangulo, prato de resistência das Rocas da Frente. (...)
>
> Na boca dos xarias éramos assim canguleiros, comedores de cangulo. O revide completava a terminologia, definia os campos com uma cerca alta e intransponível entre os dois grupos. (HOMEM, 1996, pp. 10-11)

Enquanto *As Aventuras de Ngunga* problematiza, através do protagonismo infantil, um momento histórico real, ou seja, a guerra de libertação angolana, *Cabra das Rocas* faz o mesmo, apresentando como cenário de seu protagonismo infantil o conturbado contexto de formação da sociedade natalense em pleno século XX. O que se pode associar ao próprio panorama nacional, visto ser ele marcado por acentuados conflitos de classe, violentos por mais das vezes:

> De fato, a Ribeira e a Cidade Alta[3] compunham um espaço segmentado e desarticulado, separados que estavam por uma ladeira cascalhenta e escorregadia, sobretudo nos dias de chuva, o que se refletia numa forma de organização localista que levava os moradores desses dois bairros a hostilidades mútuas, designando-se, uns aos outros, de modo provocador, de *xarias* e *canguleiros*. (ARRAIS, 2005, p. 21)

Enquanto o conflito armado nas selvas angolanas constitui o cenário da luta de Ngunga, a então periferia natalense, com toda a sua precariedade, caracteriza o palco onde Joãozinho trava suas batalhas diárias contra as desigualdades sociais:

> Saltei do bonde no cais do porto, ganhei o caminho de casa: Rocas da Frente, quem morou lá sabe muito bem como era aquele Paul.
>
> Miasmas de mangue putrefato, cheiro de restos de comida e detritos caseiros espalhavam-se no ar, destilando um odor insuportável e agressivo, de podridão fermentada a golpes de sol.
>
> Cedo me acostumei àquela catinga. A ponto de não compreender por que gente forasteira levava instintivamente o lenço ao nariz quando passava pelas Rocas da Frente.
>
> Aquele era o sinal que identificava o estrangeiro. A molecada de meu tope, vadiando nas poças de água ou jogando tile nos degraus da igreja, refratária a estranhos e instintivamente apegada ao Paul, sentia o gesto como insulto.
>
> Choviam pedradas no luxento. Um vento de palavras perdidas varria o canal.
>
> – Vá tapar o nariz na casa a mãe, xarias! (HOMEM, 1996, p. 9)

Assim como n´*As Aventuras de Ngunga*, o texto de Homero Homem destaca o acesso à educação como arma fundamental para a tentativa de superação das diferenças, haja vista o vitorioso ingresso do jovem protagonista Joãozinho no colégio Ateneu norte-rio-grandense, o que, por si só, contraria pela exceção os previsíveis índices das estatísticas oficiais,

> rompendo com a tradição que tão bem se condensava na frase correntia – “filho de rico para escola; filho de pobre para o trabalho” – eu, filho e neto de marinheiros, me atirava à grande aventura, proibida até então à minha gente, de cursar um colégio oficial de grau secundário, comprar livros, freqüentar aulas, ilustrar-me para

[3] Bairros de Natal, capital do Estado do Rio Grande do Norte.

> concorrer ombro a ombro com os rapazes de família, no pega-pra-capar da luta pela vida. (HOMEM, 1996, p. 8).

Por meio de sua coragem e determinação, Joãozinho é alçado à condição de personagem modelar que com a ferramenta da educação consegue superar os obstáculos sociais, embora não esteja imune à discriminação e ao preconceito:

> Afinal eu era um corpo estranho naquele arraial de xarias. Era um canguleiro. Pior, ainda: canguleiro das Rocas, o primeiro a penetrar, assim na raça e cheio de maus modos, naquele ninho de saber misterioso e vasto dos xarias, tão bem representado na inscrição de bronze pregada no pátio interno do velho Ateneu:
>
> BASILIUS QUARESMA TORREÃO,
>
> PROVINCIAE PRAESUL
>
> (HOMEM, 1996, p. 94)

Do mesmo modo que acontecera com *As Aventuras de Ngunga*, além de guardar similitudes temáticas ao tratar do protagonismo infantil como representação das vontades sociais, *Cabra das Rocas* foi uma obra utilizada paradidaticamente (GURGEL, 2001, p. 83), o que lhe amplia o tom exemplar:

> Se a literatura não é o reflexo da realidade humana, conforme entendemos ela, por outro lado não deixa de expressar as marcas do passado, os traços do presente e de lançar projeções futuras. Sendo assim, configura-se enquanto meio possível de se reinterpretar, reler, recriar realidades e, também, transcendê-las. A linguagem literária torna-se, desse modo, um campo fértil às imersões sociais, existenciais, críticas, reflexivas, étnico-raciais, entre tantas outras ações e sensações humanas. E os personagens são, certamente, seres importantes nessa imersão. (OLIVEIRA, 2010, pp. 84-85).

Dessa forma, os personagens Ngunga e Joãozinho configuram leituras críticas da inserção do jovem em uma sociedade conflituosa, sendo esses jovens representações do triunfo do novo sobre o velho, isto é, a superação dos problemas, das injustiças, ambos servindo de exemplo para a sociedade. Assim, o jovem Ngunga representa “o guerrilheiro-modelo, norte dos caminhos e das esperanças, fazendo-se, por um lado, presença que atualiza o imaginário coletivo nacional” (CAETANO, 2006, p. 50); delineando também um “substrato ontológico, a nova base de valores que deverá sustentar a identidade nacional a ser construída” (idem, 2006, p. 50). Enquanto Joãozinho simbolizaria a

superação dos problemas sociais que afligem historicamente a sociedade brasileira e seria também um cidadão-modelo, um tanto rude pela origem, mas cheio de coragem e de força de superação e transformação.

O breve exercício comparativo de que nos ocupamos através da releitura crítica de *As Aventuras de Ngunga* e *Cabra das Rocas*, centrada no protagonismo infantil e nas representações da infância não pretendeu, obviamente, esgotar o vasto campo de possibilidades analíticas que as obras em questão sinalizam. Tais caminhos se nos afiguram muito pertinentes e promissores na direção de outros exercícios comparativistas, recortando pelo viés da representação da infância e da juventude uma maior aproximação entre as literaturas de língua portuguesa como um todo. Pelo exposto, esperamos que, além de difundir e aprofundar o conhecimento em torno do texto literário africano de língua portuguesa para a infância e a juventude, tal procedimento contribua para o incremento, também a partir do Brasil, da produção de uma fortuna crítica específica que, acreditamos, possibilitará a inserção desses textos na pauta de preocupação da pesquisa acadêmica de maneira mais consistente e inclusiva, bem como o estabelecimento de uma presença mais expressiva dos mesmos na grade curricular dos cursos de Letras.

## REFERÊNCIAS

ARRAIS, Raimundo. O Nascimento do Cronista e o Nascimento da Cidade de Natal. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Crônicas de Origem**. Natal: EDUFRN, 2005, pp. 9-79.

BAYER, Adriana. "**Juventude: a travessia entre margens móveis**". In: Letrônica, Porto Alegre: PUCRs, dez. 2008, v.1, n.1, pp.266-280. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/.../3562 Acesso em: 3 mar 2011

CAETANO, Marcelo José. **A pedagogia da esperança em As aventuras de Ngunga.** Scripta, Belo Horizonte, v. 10, n 19, p. 43-53, 2º sem. 2006.

GURGEL. Tarcísio. **Informação da literatura potiguar**. Natal/RN: Argos, 2001.

HOMEM, Homero. **Cabra das Rocas**. 13 ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil.** 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

**Lei Nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003.** http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/10.639.htm

**Lei Nº 11.645 de 10 de Março de 2008.** http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2008/l11.645.htm

MACEDO, Tânia e CHAVES, Rita**. Literaturas de Língua Portuguesa:** marcos e marcas - Angola. São Paulo: Arte e Ciência, 2007. (Coleção Literaturas de Língua Portuguesa). Organizadoras: Maria Aparecida Santilli e Suely Fadul Villibor Fleury.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. **Personagens negros na literatura Infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique:** entrelaçadas vozes tecendo negritudes. João Pessoa: UFPB, 2010. Tese de doutoramento.

PADILHA, Laura Cavalcante. Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PESTANA, Artur. **As aventuras de Ngunga.** São Paulo: Ática, 1981.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **As Inscrituras do Verbo:** dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. Recife: UFPE, PGLetras, 2007.

VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e Poder na África Lusófona**. Lisboa: Ministério da Educação Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

# 02- A LINGUAGEM MULTIMODAL COMO RECURSO DIDÁTICO PARA A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRICANA

Ana Priscila Griner (UFRN) – prisgriner@gmail.com
Magda Renata Marques Diniz (UFRN) – magdarmd@gmail.com
Douglas de Oliveira Soares (UFRN) – doug.sollo@gmail.com
Profa. Dra. Marília Varella Bezerra de Faria (UFRN) –mariliavbf@yahoo.com.br

## 1 INTRODUÇÃO

Os estudos sobre os multiletramentos despontam e se aprofundam no âmbito acadêmico, trazendo uma nova consciência acerca da multimodalidade presente na linguagem voltada para a vida contemporânea nas sociedades globalizadas, isto na perspectiva de melhor estruturar o ensino para o aperfeiçoamento das práticas deletramentos escolares. Segundo Rojo (2013), esta multiplicidade das linguagens, os modos ou semioses constituintes dos textos contemporâneos em circulação se fazem significar e vão se materializar nos gêneros discursivos.

Ressaltamos assim que as novas formas de produção textual, configuração e circulação desses são objeto de estudo na perspectiva dosmultiletramentos, percebendo cada vez mais que os meios digitais distanciam-se, hoje em dia, dos meios convencionais muito mais vagarosos e seletivos. Tais mudanças significativas representam as novas maneiras de ler, produzir e fazer circular textos nas sociedades (ROJO, 2013).

Voltado para as práticas sociais, a escola deve buscar desenvolver nos alunos acompetência de usar a língua como elemento sociocultural, isto representar identidades multifacetadas apropriadas a diferentes modos de vida, espaços cívicos e contextos de trabalho em que cidadãos se encontram; a ampliação dos repertórios culturais apropriados ao conjunto de contextos em que a diferença tem de ser negociada; a capacidade de se engajarem numa política colaborativa que combina diferenças em relação de complementaridade (ROJO, 2013).

Oportunamente, é nessa concepção de linguagem que o estudo sobre a África com alunos do 3º ano do Ensino Fundamental em uma escola particular natalense vai apontar para o potencial existente em uma proposta de trabalho que une construção de identidade e reconhecimento cultural.

Nessa perspectiva, as atividades de letramentos promovidas para os alunos se desdobram e vão buscar outros meios não tão escolares de dialogar com a cultura. Desse modo a sequência didática desenvolvida por uma professora polivalente que leciona a turma do 3º ano promove não só texto informativo, mas também a percepção das cores, imagens, a culinária, as histórias e lendas, a música e artes em geral, colocando os alunos de maneira lúdica, consistente e mais consciente em contato com os discursos que interagem entre si, assim, com o modo de viver e com as tradições culturais africanas as quais, nós brasileiros, somos tributários.

A sequência didática[4] realizada pela professora teve por intenção trazer para os alunos as marcas da cultura africana que favorecem a construção da identidade do aluno em sua formação cultural brasileira. Cabe-se então questionar de que maneira a sequência didática da professora favorece a construção da identidade africana para alunos brasileiros de uma escola particular de Natal/RN?

Para atendermos ao objetivo de investigar a linguagem multimodal na sequência didática formulada por uma professora na (re)construção da identidade africana, procuramos compreender a identidade não como forma de constituir um conjunto de padrões, mas sim dar a permissão de os sujeitos manifestarem, posicionarem e perceberem que as culturas em suas

[4] Compreende-se sequência didática como um conjunto de atividades ligadas entre si, planejadas para ensinar um conteúdo, etapa por etapa. Organizadas de acordo com os objetivos que o professor quer alcançar para a aprendizagem de seus alunos, elas envolvem atividades de aprendizagem e de avaliação. Disponível em:

<https://www.escrevendoofuturo.org.br/index.php?view=article&catid=23%3Acolecao&id=212%3Asequencia-didatica-e-ensino-de-generos-textuais&option=com_content&Itemid=33>. Acesso em: 26 dez. 2014.

semelhanças e diferenças podem ocupar um mesmo espaço (HALL,2006). Assim, podemos pressupor que tal construção venha ocorrer a partir do lugar do outro, nesse caso, promovido pela escola em sua função cognitiva, social e cultural.

Com o foco nas práticas de letramentos que instigam à busca pelos significados socialmente compartilhados, entende-se que o texto em sua multimodalidade comunicativa se aloja nos gêneros do discurso reforçando a ideia de que o que se compreende do que se lê e como se lê, seja verbal ou não verbal, é determinado pelo(a) momento/lugar/situação do(a) sujeito/enunciação em interação. Nesse aspecto este artigo vem promover maior reflexão sobre o caráter responsivo (BAKHTIN, 2010) da composição textual, considerando o entrelace de ideias ocasionado pelo diálogo, trazendo a relevância ao que se produz no uso das mais diversas linguagens.

Sendo assim, este artigo inclui-se na área de concentração da Linguística Aplicada, doravante LA, relacionando-se com o pensamento contemporâneo da LA *indisciplinar* (MOITA LOPES, 2008, 2009) e da linguagem como acontecimento, como algo material e concreto, no âmbito de eventos singulares, diante de sujeitos posicionados em uma determinada situação enunciativa e com valores sociais imbricados no contexto (BAKHTIN,2010).

Organizamos este artigo da seguinte forma: inicialmente, tratamos da concepção de linguagem e dos multiletramentos; em seguida, trazemos para o debate a questão da linguagem eda identidade; posteriormente, trataremos da metodologia utilizada nesta investigação, os procedimentos de construção dos dados bem como a análise do *corpus;* por fim, seguirão as considerações finais, as quais apontam para o estudo da identidadea partir dasequência didática.

## 2 LINGUAGEM E MULTILETRAMENTOS

Em busca de uma compreensão mais sistemática sobre a multiplicidade das práticas de letramento na escola, Oliveira (2010) confirma que se torna possível concebê-la em três dimensões, trazendo para sala de aula diferentes contextos em atividades particulares da vida cultural, com uso de diferentes sistemas simbólicos. Com isso é possível aprofundar os estudos sobre a África em uma visão mais ampla em que os horizontes vão além do negro escravizado pelo branco. Nesse sentido as práticas dos multiletramentos podem se aliar ao trabalho desenvolvido, ocorrendo em variados contextos, não sendo exclusividade de sala de aula nem tampouco do escolar. Ao mesmo tempo que isso acontece é possível atender a funções e propósitos das diferentes linguagens, adequando-se de maneira mais flexível e ampla à competência linguística do sujeito, uma porta aberta às diferentes situações de interação com o mundo abrangente da comunicação verbal e não verbal.

Considerando que o mundo é textualizado por escrita, som e imagem, o que circula na rua ou em ambientes comunitários são modos de inscrição específicos (placas, propagandas, faixas, *outdoors*, fachadas, *blogs* etc.) de grande força comunicativa e, por isso, merecem a devida atenção para a sua significação como produto sócio-histórico. Consumir e saber produzir gêneros variados destinados aos mais diversos contextos sociais, orais e escritos denotam acesso às práticas comunicativas e, principalmente, aos seus significados, e, assim, podendoidentificar nos discursos as tensões e as vozes sociais circulantes.

Diante dos novos desafios provocados pela fartura de multimodalidades dos gêneros discursivos, Rojo (2013) argumenta que a teoria bakhtiniana se alinha, sem maiores dificuldades aos textos contemporâneos à medida que se consiga ver o texto em sua flexibilidade, no plurilinguismo, na plurivocalidade e nos enunciados em gênero discursivo.

A discussão se torna clara na visão de Bakhtin (2000) ao afirmar que se fazer compreender quando se fala ou se escreve requer mais do que colocar no papel letras ou emitir o som em palavras. Transformar o enunciado em unidade de sentido entre os sujeitos demanda o encontro das significações

atribuídas entre os sujeitos presentes e ausentes, até mesmo entre o dito e o não dito, nas formas socialmente estabelecidas, de forma coletiva, como apropriadas para a enunciação.

Na busca de uma reflexão do que se pode compreender sobre a identidade africana, esta pesquisa primeiramente analisa o planejamento de aula a ser aplicado pela professora, considerando-o como um norte axiológico do que será produzido, futuramente, pelos alunos, na concepção de que todo ato de tomar o signo implica na construção de significados compartilhados.Ainda, consideramos que as crenças, conhecimentos, padrões de ação constroem identidades, assim como as imagens e as significações fazem os sujeitos. Dessa forma, os alunos vivenciarem as práticas pedagógicas previamente planejadas de maneira envolvente, diferenciada e bastante peculiar.

## 3 LINGUAGEM E IDENTIDADE

Segundo Oliveira (2013, p.102) “temos de considerar que, nos projetos de letramento, há o atendimento a interesses identitários específicos de um grupo de alunos e professores[...], há uma busca compartilhada de compreensão da prática social do capital cultural do grupo, mas, em seguida, acrescida de fontes e suportes diversos”. As informações trazidas e conhecimentos produzidos pelo grupo não só pela professora parecem estabelecer a distinção de que de fato os projetos de letramento partem da prática social.

Para Hall (2006), as identidades nacionais não nascem com o sujeito. Elas são formadas e transformadas no interior da representação. A nação além de ser uma identidade política é um sistema de representação cultural, e as pessoas participantes comungam da ideia de pertencimento, de estarem incluídas. Essas ideias sobre a nação estão contidas e podem ser abstraídas em histórias nos livros de literatura, nas narrativas populares que passam de uma geração para geração.

Alguns autores, tais como: Bauman, Giddens, Hall, Kellner, Woodward, Canclini, Escosteguy e Martín-Barbero, compreendem o caráter de representação coletiva da identidade como um conjunto de significados partilhados. Desse entendimento, ressaltamos que a questão da identidade é, sobretudo, um conceito que está localizado sobre um problema, baseado na fragmentação e no deslocamento das identidades modernas (KELLNER, 1992). Nessa perspectiva, estudar a identidade cultural é de nenhuma forma constituir um conjunto de padrões, mas sim dar a permissão de os sujeitos se posicionarem e perceberem que as diferentes temporalidades podem ocupar um mesmo espaço, pois o moderno e o tradicional coabitam e estão sempre em renovação (BRUNNER, 1991).

Especificamente, em relação ao processo de formação das identidades culturais –, falarmos sobre isso corresponde a não apenas abordar o conceito mas também a inserir na discussão alguns assuntos intrinsecamente associados a esta questão, como a noção de crise da modernidade ou da pós-modernidade e com a globalização, seja em nível individual, local, nacional e/ou global (FARIA, 2007).

Pensar o conceito de identidade cultural remete a irmos, pelo menos, a dois caminhos, segundo Hall (1996). Por um lado, sob uma condição *essencialista*, de unificação e resistência, como de uma comunidade imaginada, fortalecendo os já acontecidos movimentos e expressões sociais, tais como: o feminismo, o movimento de resistência negra e de outras representações sociais que necessitam de referências fixas como uma condição de sua existência. Desse modo, as identidades culturais aqui postas "refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais partilhados que nos fornecem, a nós, como um 'povo uno', quadros de referência e sentido estáveis, contínuos, imutáveis por sob as divisões cambiantes e as vicissitudes de nossa história real" (HALL, 1996, p. 68, grifo do autor). Por outro lado, a identidade cultural é ambivalente e bem mais complexa, pois anexa as características da condição *essencialista*, do primeiro caso, a uma descontinuidade.

Hall (1996) exemplifica que podemos pensar nas identidades negras do Caribe como enquadradas sob dois eixos ou vetores em ação simultânea: o vetor de similaridade e continuidade e o vetor de diferença e ruptura. Também, para o referido teórico, essas identidades caribenhas têm de ser sempre pensadas nos termos do relacionamento dialógico entre esses dois eixos. O primeiro nos dá certo embasamento com o passado; o segundo nos lembra que o que partilhamos é precisamente a experiência de uma descontinuidade profunda: "os povos arrastados à escravidão, tráfico, colonização, migração vieram predominantemente da África, mas este abastecimento ao interromper-se, foi temporariamente substituído por mão deobra encomendada no subcontinente asiático" (HALL, 1996, p. 70).

Assim, com esses dois caminhos distintos, mas que se completam, Hall (1996, p. 70, grifo do autor) define o conceito de identidade cultural como sendo "pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um *posicionamento*".

## 4 EM BUSCA DE IDENTIFICAÇÃO

A análise documental desta pesquisa foi realizada sobre o planejamento da professora[5] quando nosso objeto se torna o discurso que se manifesta unindoposicionamentos, valores e intencionalidade. Para isto foram eleitos dois planejamentos semanais, sendo o primeiro planejamento elencado, o inicial, referente ao dia 19 de fevereiro de 2014, quando as atividades voltadas para o carnaval começaram. O tempo de intervalo grande existente entre um planejamento e outro é resultado do feriado do carnaval, o que revela o contexto nacional de festividades e de manifestações culturais em evidência.

[5] A professora mencionada neste artigo é Giselle Dionísio, formada em pedagogia e trabalha tanto na rede privada quanto pública. A sequência didática à qual este artigo se refere foi realizado no Instituto Educacional Casa Escola, localizada no município de Natal, Estado do Rio Grande do Norte.

Os sujeitos envolvidos na investigação são:uma professora eseis alunos que formam a turma do 3º ano do turno vespertino.

É importante ressaltar que quando falamos em África, mais especificamente em cultura, vemos que só há compreensão e dialogismo na convergência de modalidades plurais, isto é no gesto, no verbo, nas imagens e no som, várias linguagens que se complementam e reforçam valores socioculturais (BAKHTIN, 2010). Com isso justifica-se a percepção da professora ao notar que o legado cultural identitário se apresentou de início de maneira espontânea ou inconsciente por parte dos alunos, sendo essa a porta de entrada para a sua compreensão de que a África como identidade não se instala no Brasil somente por meio da chegada dos negros como escravos ou como aqueles que têm atribuições de valor social de menor valorização social e como povo subjugado. Para atingir uma nova compreensão sobre sernegro, a professora subverte a história contada pela cultura dominante e traz para os alunos vivências e aprendizados fundados na cultura negra como constituinte do patrimônio cultural brasileiro.

A seguir, exporemos duas partes da sequência didática e suas respectivas análises. Vejamos o plano do dia19 de fevereiro de 2014.

| OBJETIVOS | DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES | AVALIAÇÃO |
|---|---|---|
| Explorar os tipos de instrumentos musicais de percussão.<br>Conhecer a origem do batuque.<br>Perceber a importância da percussão para a nossa cultura. | Tema do projeto de estudo inicial: “Carnaval: uma arte ontem e hoje”.<br>Assistir aos vídeos do***youtube***para conhecer a arte do Maracatu Zambê e Pau e Lata traçando o comparativo e relações entre as duas artes. | O aluno irá construir as hipóteses para elaboração dos conceitos acerca das artes apresentadas. |
| Reconhecer a importância do estudo | Confeccionar o estandarte do grupo e escolher um nome para o nosso bloco | |

| | | |
|---|---|---|
| sobre o pau e lata o que faz parte da cultura da nossa cidade. | de carnaval levando em consideração a nossa pesquisa de estudo. | |
| Reconhecer as influências da África aqui no nosso país. | Apresentar um livro sobre a cultura da África, localizar no mapa o continente e os países, observar a localização do Brasil com relação a África.<br>Identificar o que é de origem africana e está inserida na nossa cultura.<br>Para casa: Atividade - Influências da África no Brasil. | |

Sobre o planejamento da professora, o batuque e a percussão aparecem como elementos de expressão sonora, característica dos grupos sociais representantes da etnia negra, e vêm associadosà cultura e a artes.

Desde o começo do planejamento já é possível observar o uso do pronome pessoal “nossa” sucedido de “cultura” associadoà brincadeira carnavalesca e à possibilidade de ser integrante da cultura negra. A partir dos objetivos propostos da sequência didática, é possível observar o pertencimento em relação a construção identitária.

Dentro da proposta de trabalho a ser seguida e que foi fotografada, como veremos a seguir, os alunos manifestam por meio das cores escolhidas durante a confecção dos tambores, de maneira fluida e sem maiores dificuldades, o que seria a representação imagética de um grupo de batuque que deveria se apresentar para o carnaval.

As linhas, os traços, as cores representam marcas que apontam à apropriação cultural dos alunos e para isto não foi preciso ensinar. De forma espontânea, os alunos elegeram o modo de decorar as latas de tinta encontradas na rua que se transformaram, em pouco tempo, em tambor de batuque. Vale ressaltar que as cores eleitas não foram as cores da escola

(amarelo, azul e vermelho) nem as cores da bandeira do Brasil (verde, amarelo e azul).

Figura1 - Pintura das latas de tinta para a confecção dos tambores

Figura2 - Grupo de batuque formado pelos alunos do 3º ano vespertino durante o carnaval

Em relação aos objetivos propostos no planejamento da professora, podemos inferir que a atividade voltada para o carnaval se estabelece de maneira explícita na construção para identidade quando ela escreve: "**Perceber** a importância da percussão para a nossa cultura", "**Reconhecer** as influências da África aqui no nosso país" e "**Reconhecer** a importância do estudo sobre o Pau e Lata o que faz parte da cultura da nossa cidade". Os verbos usados no infinitivo refletem a intenção da professora de conduzir o aluno à significação de identidade pelo pertencimento.

A seguir, exporemos o plano do dia 10 de março de 2014.

| OBJETIVOS | DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES | AVALIAÇÃO |
|---|---|---|
| Localizar e identificar as ruas, países e continentes do mundo ao qual estamos inseridos.<br>Identificar-se como pertencente ao seu | Partindo da poesia de José Paulo Paes **"Paraíso"** iremos identificar a rua onde se localiza a nossa casa e depois partiremos para o Brasil mostrando a proporção do todo, também farei a relação com o | Será observado como os alunos identificam o específico para o global ao qual fazemos parte. |

| | | |
|---|---|---|
| contexto local e global.<br>Localizar a África geograficamente como continente que se separa do Brasil pelo oceano. | continente africano o qual estamos estudando.<br>Utilizar o *Google* para pesquisar mapas de ruas e localizar a rua que moro, a rua da escola.<br>Mostrar o mapa-múndi para localizar o continente da África e seus países que tiveram influência para a nossa cultura. | |
| Traçar os desenhos em forma de moldura.<br>Elaborar os desenhos utilizando cores diferentes na sequência das imagens e cores.<br>Relacionar os desenhos com o movimento da escrita.<br>Perceber que os reis e as princesas e os personagens do imaginário também podem vir da África.<br>Reconhecer os mitos africanos como presentes na mitologia brasileira.<br>Ressaltar a importância das diferenças | Faremos uma releitura das molduras do livro com lápis de cor.<br>Utilizaremos o caderno de caligrafia elaborando desenhos de influências africanas como visto no livro: **Histórias encantadas africanas** de Ingrid BiesemeyerBellinghausen.<br>Ensaio da poesia – **Diversidades** de Tatiana Belinky<br>Continuar a releitura da obra de Tarsyla de Amaral | Avaliar a percepção do aluno em relação as cores e formas |

É preciso entender que este planejamento está direcionado a alunos do 3º ano, portanto a concepção de ser sujeito ainda incipiente é trabalhada no currículo, buscando ampliar os horizontes dos alunos para além dos limites de

suas próprias vivências. Trazer o poema de José Paulo Paes, **Paraíso,** contracenando com o mapa-múndi vem reforçar a percepção de pertencimento mais ampla. Fazer parte diz respeito a algo maior do que ser local, existem outros mundos ao nosso redor e que estamos dentro dele. Além disso, cabe ressaltar que a escolha desse poema traz o sujeito do mundo como agente de transformações.

Na busca pela formação identitária e ampliação de suas fronteiras, os sujeitos se tornam agentes de mudanças. A releitura da música **Se esta rua fosse minha**, escrita por José Paulo Paes,aumenta a exterioridade dialógica, convocando a criança a perceber um mundo ao qual ela pertence e sobre o qual ela pode atuar. Com isso há um rompimento das fronteiras, de uma existência interiorizada e minimizada pelo local para a dimensão social mais ampla e global. A provocação implícita vem subverter a compreensão fragmentária de nação e de identidade linear, convocando as crianças do mundo.

Depois de sair do universo particular da rua, o *Google Maps*, em pesquisa virtual, propôs investigara localização da África, tendo como referencial de distância e proximidade o Brasil. Nesse ato pedagógico concreto foi possível localizar o continente africano, um passo estratégico para aproximar constituinte e constituído. Nessa interação o discurso do sujeito sefortalece pela impossibilidade do álibi da existência e se aproxima mais ao discurso responsivo-ativo que se constrói na alteridade.

Após constatação da localização geográfica, passa-se à mitologia africana e ao seu reconhecimento como patrimônio cultural versado pelo mundo da fantasia. O livro **Histórias encantadas africanas** supra citado é apresentado ao grupo de alunos na perspectiva ética e estética da alternância entre sujeitos marcando mais um diálogo entre culturas, quando o foco que se firma está presente mais uma vez na semiótica e em seus valores a partir de sua ilustração.

Ressalvamos que o trabalho realizado com a adoção do caderno de caligrafia teve o propósito de aperfeiçoar as letras do aluno, algo tão pessoal que para ter algum sentido não poderia nunca vir dissociado do social e do cultural. Nesse reconhecimento, não haveria lugar mais apropriado para dar continuidade à conscientização dos alunos a respeito da construção identitária do que trazer as

marcas do simbolismo da cultura africana, também suas, para dentro do caderno de caligrafia como podemos ver nas imagens que se inserem no livro e que destacadas abaixo.

Figura3 - Ilustração do livro a História encantada

Figura4 - Ilustração do livro a História encantada

Em relação ao trabalho com o livro **Diversidade**, de Tatiana Belinky, que discorre sobre as singularidades das pessoas, e a obra **Operários** do ano de1933 de Tarsyla do Amaral, que retrata as diferentes etnias formadoras da classe trabalhadora paulista,o planejamento retoma o que já vinha acontecendo anterior ao dia 19 de fevereiro e precisava ser continuado como uma sequência didática. Com isso a temática sobre as diversidades humanas explorada pelosvieses literário e imagético vieram somar à construção do conceito de identidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que o recorte da sequência didática da professora é resultado de um trabalho transdisciplinar envolvendo poesia, artes plásticas, contos e mitos, leitura e escrita, isto voltado para a construção do sujeito diverso. Reconhecimento, pertencimento, identidade, diferença e singularidade aparecem em quase todas as atividades multimodais propostas na sequência didática. Embora as atividades dos alunos sejam aqui mencionadas e pouco visualizadas, não foi objetivo desta pesquisa investigá-las.

Cabe ressaltar que o dialogismo manifesto se encontra de forma acentuada ao longo da sequência didática, portanto, o discurso identitário se faz perceber nas vozes circulantes seja nos objetivos propostos pela professora ao usar os verbos eleitos no infinitivo, assim como nas escolhas de

atividades multimodais envolvendo as vozes sociais referentes ao pertencimento no estudo das imagens africanas do livro de contos de Bellinghaussem que foram transportadas para o livro de caligrafia, na confecção dos tambores, por meio do pertencimento na poesia de José Paulo Paes, a partir da diversidade trazida por Tatiana Belinky e da diferença encontrada na obra de Tarsyla do Amaral.

Por fim, as categorias de análise que nortearam a investigação colocaram em evidência identidade, cultura, pertencimento, diferença, diversidade, o que se manifestou nos valores sociais a partir das atividades realizadas.Tais considerações não poderiamacontecer de forma diferente, visto que ao se falar em identidade não podemos distanciá-la da diversidade cultural que a constitui.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BELLINGHAUSEN, I.B. **Histórias encantadas africanas**Belo Horizonte: RHJ, 2011.

BRUNNER,J. J. **Cartografias de lamodernidad**. Santiago Chile: DolmenEdiciones, 1991

FARIA, M.**A construção estilística das identidades poéticas da cidade de Natal**: um olhar bakhtiniano. 2007.188f. tese (doutorado em estudos da linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

HALL, S. A identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 24, p. 68 a 75. 1996. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 68 a 75, 1996.

_____.**A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da
Silva, Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

KELLNER, D. Popular culture and the construction of postmodern identities.In: LASH, S; FRIEDMAN, J. **Modernity and identity**. Oxford Blackwell, 1992. p. 141-177.

MOITA LOPES, L. P.da. (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial. 2006.

OLIVEIRA, M. S. Gêneros Textuais e Letramento. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada** (Impresso), v. 10, p. 325-345, 2010.

ROJO, R.; MOURA, E. **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola, 2013.

# 03- A IRMANDADE DOS HOMENS DE COR E O PODER DE FALA

Ariane de Medeiros Pereira (UFRN)[6]
ariane1988medeiros@hotmail.com

Optamos primeiramente por fazer uma discussão em torno de dois teóricos do pós-colonialismo, Gayatri Chakravorty Spivak e sua obra *Pode o subalterno falar?* e Homi Bhabha com seu livro *O local da cultura,* com o objetivo de evidenciar quais são os principais argumentos que ambos os críticos literários utilizam para dar a possibilidade do outro falar, e até que ponto se torna possível esta fala. Para tanto faremos uma breve arguição de alguns conceitos utilizados por esses teóricos em seus estudos.

Em seguida, como é nosso propósito concatenar os argumentos dos autores pós-colonialistas com as irmandades dos pretos, faremos uma discussão sobre a criação das irmandades religiosas e seus propósitos. Dando continuidade afunilaremos nosso estudo para a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Caicó, e aqui trabalharemos como um fato particular que aconteceu naquela irmandade pode servir para analisar até que ponto esses negros – aqui considerados como subalternos – conseguiram se expressar, ou seja, tiveram suas vozes ouvidas.

Ao final, retomaremos os conceitos apresentados por Spivak e Bhabha para cruzar os dados encontrados no processo-crime e ver se foi possível realmente o subalterno falar ou não.

## Questões teóricas do pós-colonialismo: Spivak e Bhabha

O pós-colonialismo, de maneira simplista, é uma corrente historiográfica que teve início com Edward Said, enveredando por GayatriSpivak, HomiBhabha, que procura colocar o outro – o objeto – de que se fala em cena ou mostrar de que forma esse outro pode falar, no entanto não se pode dizer

[6] Discente do programa de pós-graduação "História e Espaço", da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

que essa teoria pós-colonial estáfechada a uma dada reflexão, ao contrário, cada teórico dessa corrente estabelece um diálogo de possibilidade para que esse objeto possa entrar no espaço da fala, no qual até então o sujeito vinha o representando.

Aqui procuraremos trabalhar com o pensamento de GayatriSpivak em seu trabalho *Pode o subalterno falar?*. Esse não é um dos textos fundadores da teoria pós-colonial, mas é fundamental para se entender como se concretiza esse pensamento e como Spivak responde as críticas que vem sendo tecidas a esse respeito.

Spivak em seu livro tece umconstante diálogo com Foucault, Marx, Deuleze e Derrida. A esses três primeiros Spivak se aproxima para dialogar afirmando que aqueles estão mais preocupados com aspectos políticos reais dos oprimidos do que em fazer uma reflexão intelectual deixando que esses subalternos apareçam. Nesse sentido, Spivak caminha até certo ponto com o pensamento de Derrida por considerar que este teórico tem uma preocupação maior com a filosofia clássica e sabe que através da teoria crítica o sujeito tem a possibilidade de construir-se a partir do outro, e é justamente neste quesito que Derrida chama atenção ao afirmar que se deve impedir que o sujeito etnocêntrico seja construído ao definir esse outro.

Daí Spivak seguir na esteira desse teórico, já que considera uma das suas mais árduas preocupações “desafiar os discursos hegemônicos e também nossas próprias crenças como leitores e produtores de saber e conhecimento” (SPIVAK, 2010, p. 8). Esse é o ponto central que a teórica chama atenção que o outro só tem a possibilidade de tornar-se sujeito e falar por si, quando se têm intelectuais comprometidos que produzam discursos críticos.

Ainda nessa lógica é interessante observar no trabalho de Spivak a ressalva que ela faz nos chamando atenção para saber quem está escrevendo, a que grupo pertence o autor de um texto. Isso é fundamental para Spivak, porque é com base no perfil do sujeito que escreve que podemos saber como está sendo construindo o outro. O intelectual se torna cúmplice da construção desse outro, silenciando sua posição enquanto ator do discurso. E aí Spivak

sintetiza alertando, “portanto, para o perigo de se construir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro” (SPIVAK, 2010, p. 13).

Spivak vai além de apenas citar o que um intelectual não comprometido pode causar para conter a voz desse subalterno. A autora nos mostra qual é tarefa do intelectual pós-colonial para com esse objeto que é representado e não tem direito de se expressar por si,

> [...] a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como conseqüência, possa também ser ouvido (SPIVAK, 2010, p.14).

Segundo esse pensamento podemos afirmar que Spivak propõem queatravés das lacunas que os intelectuais não comprometidos com o outro deixam que temos a possibilidade de observar a voz silenciada desses subalternos. Não é nada mais, nada menos, que a representação que o sujeito faz do objeto, no entanto mesmo nessa por assim dizer, “brecha intelectual”, o que realmente Spivak nos mostra é que dentro do deslize intelectual deixado pelos que representam o outro enquanto tal, que se pode fazer uma crítica ao que se vem sendo colocado sobre esse objeto e gerar uma teoria que venha dar voz ao subalterno.

A partir do que vem sendo discutido pode-se verificar o que Spivak está a todo instante reafirmando que é por meio da intervenção de um intelectual crítico que o subalterno terá a possibilidade de falar. E aqui chamamos atenção para a origem desse intelectual, pois Spivak deixa claro que não é qualquer estudioso que vai dar a possibilidade de voz ao outro, mas sim aquele intelectual que se deixa conduzir ao sentido subalterno e conhece a construção que vem caracterizando o seu lugar[7]. Daí, Spivak nos mostrar que nada como

[7] Aqui entenda por lugar o local de nascimento do intelectual, ou seja, a naturalidade do intelectual.

um teórico que nasceu no determinado espaço para fazer uma *bricoleur*[8] da linguagem e ofertar as particularidades que constitui o dado espaço[9].

Outro intelectual que pensa a partir da aproximação pós-colonialista, que trabalha a questão de dar voz ao subalterno é HomiBhabha (*O local da cultura*) que, diferentemente de Spivak não está preocupado em criticar as teorias dos intelectuais que o antecederam, mas sim em dialogar com eles para mostrar que no momento em que ele – Bhabha - escreve é necessário ir além do que já foi proposto. Então, a perspectiva desse autor não é responder críticas que o pós-colonialismo sofreu ou sofre. Ao contrário, Bhabha acredita que essa discussão já está superada e parte mesmo para uma teoria que tem por objetivo fazer falar esse outro.

Interessante perceber dois pós-colonialistas que possuem metodologias diferentes para enxergar os caminhos para dar a possibilidade de voz a outro. Spivak no seu estudo sobre a mulher viúva na Índia mesmo lançando a possibilidade do subalterno falar através do intelectual crítico, termina sua obra afirmando que naquela situação o subalterno não pode falar e para isso enumera vários argumentos que dão respaldo a sua argumentação. Já HomiBhabha diferentemente de Spivak, afirma categoricamente que o outro pode falar sim, e para embasar sua teoria lança mão de inúmeros conceitos, como potencial conceitual, diferença cultural e hibridismo cultural.

Aqui estamos trabalhando com a obra de HomiBhabha, *O local da cultura,* na qual o autor discute questões teóricas, mas não fica presa a elas. Seu objetivo principal é utilizar a teoria para concatenar com a prática, ou seja, pensar na teoria, mas aplicá-la ao social.

A teoria crítica institucionalizada estaria a serviço do sujeito, no entanto, o seu potencial conceitual – a linguagem – abre uma possibilidade para que o outro possa tornar-se agente ativo, não negando o eu (sujeito), mas numa

[8] Termo utilizado pela própria Spivak, que apresenta a idéia debricolagem de linguagens que resulta a uma crítica a formação de disciplinas (SPIVAK, 2010, p. 49).

[9] Interessante que Spivak tem o cuidado de afirmar que uma dada explicação para um dado lugar de nascimento e no caso dela a Índia, não pode ser tomado como representativo para todos os países (SPIVAK, 2010, p. 49).

relação de negociação do eu com o outro. E é aí que Bhabha considera que a construção do sujeito se dá no entre-lugar, no espaço híbrido, no qual não existe nem o eu e nem o outro e sim que estes são constituídos pela diferença cultural.

A diferença cultural deve ser entendida como um espaço de negociação, que vai além dos binarismos que são colocados[10], como por exemplo, o industrial e o proletário, o negro e o branco. Todavia a partir das diferenças culturais ocorre o deslocamento em que a "passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta" (BHABHA, 1998, p. 22).

Bhabha vai além dessas explicações binaristas e vai tecendo seu pensamento mostrando que devemos compreender as diferenças culturais não como um processo histórico, mas como uma revisão que acontece no potencial conceitual segundo cada temporalidade. E é neste momento de revisão que o outro passa a perturbar os discursos que até então o eu vinha fazendo desse outro tido como mero objeto.

É como nos coloca Bhabha, o potencial conceitual descentraliza a teoria crítica institucionaliza, fazendo perceber que o presente é uma descontinuidade feita por uma constante reelaboração, daí a possibilidade do outro construir sua própria realidade social. Dessa maneira o potencial conceitual permite,

> [...] as transmutações e traduções de tradições nativas em sua oposição á autoridade colonial demonstram como o desejo do significante e a indeterminação da intertextualidade podem ser profundamente empenhados na luta pós-colonial contra as relações dominantes e conhecimento (BHABHA, 1998, p. 61).

Trata-se da questão de resignificar o presente, não colocando num presente dado, mas evidenciar que até a chegada daquele ato ocorreu um jogo de experiência vivida, é o que Bhabha nomeia de *in media res,* quando a narrativa acontece em meio a uma luta de negociação

[10] Como por exemplo, pela teoria marxista.

em vez de negação de elementos oposicionais e antagonísticos[11].

Para amarrar seu pensamento Bhabha lança mão do conceito de diferença lingüísticamostrando que a construção do outro pelo eu torna-se insustentável no momento em que há uma disjunção entre o sujeito de preposição – de quem se fala – e o sujeito de enunciação – o que fala -, ou seja, "a temporalidade disruptiva da enunciação desloca a narrativa da nação ocidental, [...] como sendo escrita no tempo homogêneo, serial" (BHABHA, 1998, p.67).

Nesse sentido Bhabha não nega que a nação enquanto unidade política possui um caráter homogêneo, mas que em seu interior a discussão está para além, a nação passa a ser corpo de uma heterogeneidade, na qual o outro se insurge, trazendo sua originalidade, sendo insustentável o eu ser representado, agora a relação se dá no terceiro espaço, no espaço da negociação, em que o povo agora é o princípio de reorganização dialética, dando a possibilidade de emergir com os outros de nós mesmos, como culturas disseminadas.

Agora passaremos a estudar a formação das irmandades dos pretos, e em particular a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da cidade do Príncipe[12]. E tentar ver como se apresenta esses negros, e consequentemente observar até que ponto eles podem falar ou não, seguindo pelos conceitos dois teóricos pós-colonialistas citados acima.

## As irmandades dos negros e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário na Cidade do Príncipe

As irmandades dos negros surgem no Brasil a partir do final do século XVII quando o número de escravos forros aumenta. Essas irmandades são

[11] Para verificar essa discussão de revisão da teórica crítica revestida em seu potencial conceitual, na qual coloca que o processo de narrativa já começa no meio, num ato de negociação, ver: BHABHA, 1998. p. 47 – 48.

[12] Ver nota 2.

entidades consentidas por Portugal, já que são uma forma dos negros se aproximarem da fé Católica, pois estes não podiam frequentar as irmandades dos homens brancos. São inúmeras as irmandades que começavam a surgir em virtude delas agruparem os homens segundo suas origens étnicas. Segundo João José Reis,

> Em Salvador, os jejes mantinham, desde 1752, sua própria Irmandade do Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção, que funcionava na igreja do Corpo Santo, na freguesia da Conceição da Praia. Os angolas se acomodavam em muitas irmandades __ sobretudo as dedicadas à Nossa Senhora do Rosário, as mais numerosas e disseminadas por todo o Brasil __, tendo sido provavelmente os primeiros a criarem confrarias, pois foram os primeiros africanos importados em massa para a Bahia ( REIS, 1996, p.5).

Segundo os estudos feitos por Mariza Soares, mesmo existindo várias irmandades, essas fazem referência ao termo de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Mosteiro de São Domingos da cidade de Lisboa, cujo documento data de 1565 (SOARES, 2000, p.165). Essas irmandades tinham como princípio a devoção e a caridade.

As irmandades apresentavam também regimentos bastanteconsolidados, como nos mostra Kátia Mattoso (2003, p. 148 – 149), pois antes de estarem preocupadas em apenas ajudar os negros, eramassociações religiosas que organizavam missa, confissões, ensinavam a fé e fiscalizavam a vida religiosa de seus fiéis e tratavam da questão da morte, pois se devia morrer bem, ou seja, contar com a proteção de seu Criador.

Outra justificativa para aceitação por parte do rei para a criação das irmandades dos negros, é que muitos senhores abandonavam seus escravos após velhos e doentes ou não tinham a preocupação de enterrá-los, jogavam-os nas praias ou em qualquer pedaço de terra. As irmandades surgiam como uma forma desses negros terem enterros dignos.

Vale ressaltar, no entanto, que muitas foram as irmandades que não possuíam condições para enterrar seus mortos, mas recorriam ao Rei para que outros fizessem o sepultamento. Por isso algumas irmandades lutaram para

possuir seu próprio cemitério para não deixarem seus irmãos insepultos por falta de recursos para pagarem o sepultamento.

Algumas irmandades que tinham condições financeiras ajudavam as viúvas e os filhos, no caso da morte do homem, até que esses pudessem se restituírem financeiramente. Davam a possibilidade também àqueles irmãos que não tinham condições de pagar as esmolas à irmandade – por ter servido aos santos da agremiação e agora se encontravam em situação de pobreza – por ter suspenso o pagamento de sua contribuição.

Nas irmandadesera muito difícil estabelecer e cumprir regras, em virtude de não existir uma determinação absoluta de normas, entretanto, os termos compromissos eram um dos termos indispensáveis, mesmo que nem todas as regras fossem obedecidas. O compromisso é o lugar onde se constrói a regra e burlar ou ir de encontro a ela era o mesmo que se autodestruir, ou seja, ter seu direito de exercer cargo restrito na irmandade. O dito termo também pode ser reformulado a partir do instante que fossem surgindo novos interesses, as principais disputas se davam em virtude dos cargos e das finanças. As atribuições dos cargos estavam previstas no compromisso[13].

Além disso, haviam as competências específicas para cada cargo a quem se comprometia com as mesmas, entretanto os dois cargos mais importantes eram o de juiz e o de procurador. Outra exigência que estava estabelecida no compromisso é que o tesoureiro deveria ser branco e as pessoas escolhidas deveriam conduzir a irmandade da melhor forma possível, sendo assim, o tesoureiro dividia a responsabilidade com o escrivão.

No que diz respeito a quanto cada irmão contribuía financeiramente com a irmandade, isso é estabelecido segundo o cargo que cada um ocupava, por

[13] O compromisso estabelecia ainda o que competia ao Juiz, o escrivão, o procurador e o tesoureiro. Mariza Soares nos mostra de forma geral o que deveria fazer as pessoas que ocupavam esses cargos, "o juiz, o escrivão, o procurador e o tesoureiro devem comparecer à "casa da fabrica da Igreja" todos os domingos do mês, ao longo de todo o ano, para acompanhar os assuntos relativos à medida "para evitar os descuidos que podem haver em cada um dos oficiais que servem" (SOARES, Mariza C. 2000, p. 181).

isso o valor variava. Os demais irmãos possuíam uma quantia estabelecida que era paga anualmente.

Passaremos agora a abordar a criação da irmandade dos homens de cor na cidade do Príncipe e seu termo de compromisso, com seus capítulos[14].

No dia 16 de junho de 1771 havia uma multidão de homens e mulheres de cor reunidos na Matriz de Sant`Ana para a constituição de uma Assembleia para a fundação da irmandade que congregasse as pessoas de cor. Formou-se assim, a primeira mesa com reis e rainha do congo, juiz e juíza, escrivão, escrivã, tesoureiro. A primeira Constituição foi redigida com clareza e se subdividia em 16 capítulos, dos quais, alguns merecem atenção, por fazer referência a quem poderia participar da irmandade como também que teria direito a exercer os cargos administrativos.

O capítulo primeiro afirmava que todos os moradores de cor, fossem homem ou mulher, que queriam fazer parte da irmandade era consentido, desde que pagassem 2 patacas ao entrar e 1 pataca anualmente. Merece destaque o quinto capítulo, o qual deixava claro que o tesoureiro devia ser um homem branco e de posses, temente a Deus, sendo o único membro que não podia ser negro. Os demais capítulos assinalavam o que cada membro da mesa deveria se responsabilizar e o que a irmandade se propôs.

Aprovada a Constituição nas mais variadas instâncias em 9 de fevereiro de 1772 recebeu ali o selo da Real mesa da consciência e da ordem, sendo enviada a Portugal, recebendo o termo no mesmo ano o rei D. José I autorizou a criação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, no entanto, a comunicação régia só se torna pública aos interessados no final de 1773. Foi organizada uma assembleia no dia 27 de dezembro do mesmo ano na matriz de Sant`Ana com a leitura da publicação régia de confirmação, na qual

[14] No primeiro momento em que abordamos a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Cidade do Príncipe – atual Caicó – estamos baseados nos dados contidos no livro “Homens e fatos do Seridó antigo, escrito por: Dom José Adelino Dantas. Em seguida passaremos a trabalhar com os dados contidos no processo-crime - sobre a citada irmandade - pesquisado pela historiadora Maria José de Medeiros Nascimento, que se encontra sob a guarda do Laboratório de Documentação Histórica – LABORDOC/CERES/Caicó.

assinaram 43 pessoas, das quais apenas 4 pessoas sabiam ler e escrever daí ter se colocado no lugar da assinatura uma variada soma de cruzes que significava a assinaturas dos de cor (DANTAS, 2008, p. 61-62).

Quando passamos a estudar a transcrição do processo-crime – feita pela historiadora já mencionada – vemos que o dito cujo se deu em virtude da proposta de criação da Irmandade de Nossa Senhora dos Impossíveis que, até então, sua imagem encontrava-se na Igreja Capela de Nossa Senhora do Rosário. Os irmãos solicitantes apresentaram o termo de compromisso para a efetivação da nova irmandade.

O termo de compromisso para a fundação da Irmandade de Nossa Senhora dos Impossíveis consta de 18 capítulos – dos quais a transcrição nos possibilitou ter acesso a partir do quarto capítulo no artigo décimo-, no qual se podiam encontrar os seguintes cargos: a mesa geral e regedora; as atribuições do: juiz, escrivão, tesoureiro, procurador geral e mesário; as eleições; a posse da nova mesa; comissão de conta; a festa de Nossa Senhora dos Impossíveis; do mês de Maria; dos sufrágios; as disposições eventuais e gerais.

Os irmãos passaram a argumentar e solicitar ao procurador de capela a permissão para a criação da irmandade. O procurador não fez nenhuma restrição quanto ao termo de compromisso, no entanto afirma que não poderia dar autorização se não soubesse que os irmãos possuíam verba suficiente para a construção da capela, tendo em vista que em algumas matrizes se dava o início do trabalho, mas que por falta de recursos os trabalhos não eram concluídos. Dessa forma, se os irmãos mostrassem que possuíam dinheiro suficiente para a construção não encontrariam impedimento.

Interessante foi que nos deparamos em meio ao processo com uma petição de requerimento de demissão do tesoureiro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em que os irmãos acusaram a LuisChemont de Brito por não ter prestado conta da quantia de duzentos mil réis 2000000 no ano de 1867. Que por isso foi demito naquele tempo, pelo pároco Manoel Paulino de Souza e o provedor de capela Manoel José Fernandes. Portanto, veio perante

a justiça pedir que o ato de exoneração se efetuasse. O termo encontra-se assinado por 44 irmãos.

LuisChemont de Brito foi inquirido para responder ao termo de acusação, afirmou que a acusação a ele feita foi realizada por uma mão traiçoeira, que soube iludir seus irmãos de irmandade e que por isso foi exonerado do cargo de tesoureiro como um ladrão, mas que não conformado procurou descobrir quem realizou essa injuria. Descobrindo que o autor de todo o seu drama foi Francisco Borges de Mello.

Chermont passa, então, a demonstrar que a reclamação apresentada ao Juiz Municipal é ilusória, primeiramente porque seus irmãos foram iludidos ao assinar, e os que não quiseram fazê-lo seus senhores obrigaram. É o caso do irmão Ignácio, escravo do senhor Manoel Barboza de Carvalho, que tendo conhecimento do propósito de Borges Mello se recusou a assinar, mas seu senhor o obrigou[15].

Disse Chermont que foi demitido porque se indispôs com o Revendo Vigário[16] e este iludido, por dois homens, fez o capítulo quinto do termo de compromisso ser cumprido, no qual estava colocado que não podia o tesoureiro ser negro. O tesoureiro devia ser homem branco e abastado e por isso havia demitido-o e não por causa do dinheiro.

Com relação ao dinheiro do que foi acusado, Chermont disse que prestou contas, como foi registrado no livro velho da irmandade que se achava arquivado, no qual se podia comprovar o que ele dizia, e que depois da prestação de contas, a irmandade era quem estava devendo a ele um conto trezentos e setenta e três mil e oitenta reis. Quantia essa que ele perdoou.

Segundo o depoimento de Chermont a irmandade do Rosário era composta em sua totalidade por homens forros, escravos e outros libertos, mas

[15] Informações contidas no processo-crime.Chermont diz ainda, que aí está a confissão do próprio irmão, e como este, muitos foram enganados ou obrigados assinar por seus senhores.
[16] O capítulo décimo terceiro da Irmandade de N. S. do Rosário trata da questão da irmandade com o Reverendo Pároco, que havendo discórdia entre este e os irmãos da mesa recorre-se ao provedor de capela.

todos ignorantes, que iludiram-se facilmente. Muitos assinaram iludidos, como declararam na reunião do dia vinte e sete do mês passado. Foi quando Chermont apresentou a petição, sabendo que Borges Mello teria arrecado outras assinaturas nas freguesias vizinhas contra ele, violando o direito dos irmãos.

As novas assinaturas apresentadas para reclamação não teriam nenhum valor, porque são a rogo de alguém e não possuíam firma reconhecida. Em segundo lugar, as assinaturas não eram válidas, pois houve assinaturas repetidas, de homens brancos que não podiam votar na irmandade, além da assinatura do próprio filho de Borges. Conforme fica explícito nessa passagem do processo,

> Houve tanta precaução com não perder assignaturas de Fillipe Santiago de Maria, que foi assignado duas vezes, uma pelo sobdelegado de São João, e a outra, ou de pelo juiz, pelo filho, ou pelo senrº Borges. Os irmãos Antônio Fillipi, Mathias Liberato, Thomaz Ribeiro, Histo Gonçalves, Roque Delfino, forão iludidos em sua boa fé, os irmãos Antônio Gonçalves, Geronimo Alves, Joaquim Mª de Lucena, José Garcia, sendo brancos nehum ingresso, tem na irmandade por serem considerados por devoção, como tal não tem voto na irmandade, que é propriamente dos homens prêtos como está bem claro do cap. 1º. e do termo de asseitação do compromisso.

Em seguida Chermont pede aos irmãos que atestem com base nos serviços que vinha prestando a irmandade se eles estavam ou não satisfeitos com ele enquanto tesoureiro. A mesa ao se reunir atestou que estava satisfeita com a eleição do tesoureiro “nosso irmão” e “bem feitor” LuisChermont de Brito, e atestava conservá-lo no cargo, enquanto bem servir e aí passaram a assinar a rogo dos irmãos mesários.

A partir daqui passaremos a discutir até que ponto esses negros puderam ou não falar, para tanto retomaremos alguns dos conceitos utilizados por GayatriSpivak e HomiBhabha.

**Será mesmo que os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Cidade do Príncipe falaram?**

Para que possamos refletir o quanto é complexa essa questão retomaremos de forma superficial os conceitos de Spivak e Bhabha. Spivak nos mostra que para o subalterno falar, existe uma saída, que tenhamos intelectuais críticos comprometidos com esse outro. Já Bhabha nos deixa claro que é no potencial conceitual que o outro aparece como suas diferenças culturais, não negando o eu, mas numa relação de suplementaridade que se dá no terceiro espaço, o qual já não é nem um, nem outro.

Dessa maneira, observamos que mesmo de maneiras diferenciadas o que os dois pós-colonialistas estão nos mostrando é que a partir do uso da linguagem consciente é que esse subalterno, ou seja, esse outro pode falar. Quando transferimos essas possibilidades de fala para o caso dos negros e em particular para a Irmandade do Rosário da Cidade do Príncipe, logo percebemos que isso não aconteceu.

Primeiramente, porque como nos ficou claro o negro que ainda permanecia como escravo, não tinha direito de expressar o seu desejo, isso fica claro na passagem em que foram obrigados a assinar porque seu senhor assim desejou. Em segundo lugar, porque se eram livres e poderiam expressar sua vontade, foram contidos porque não sabiam ler e nem escrever, logo não tinham noção do que estavam assinando, apenas confiavam na palavra do homem branco – aqui leia-se homem dominante -, neste caso Borges Mello. E por isso, através do processo-crime foi possível verificar os irmãos da irmandade protestando de sua assinatura no documento contra LuisChermont, fica evidente que Borges Mello se aproveitando do analfabetismo dos negros, agiu em seu favor para efetuar o pedido de demissão de Chermont.

O negro nessa situação não poderia ter poder de voz, pois os que produziam o discurso – o dominante - não estavam preocupados com o subalterno e sim com seus próprios interesses. E os negros aqui por sua vez não podiam falar porque não possuíam o saber e nem o conhecimento para se fazerem voz ativa, sendo assim o eu dominante os representavam.

## Considerações finais

As irmandades foram agremiações permitidas aos negros por parte do rei de Portugal, como uma forma de inserção ao mundo religioso que vinham a contribuir também para a obediência dos negros a seus senhores. Entretanto, elas se tornaram de suma importância para os negros, pois foram inúmeras as irmandades que ajudaram aos negros através da compra da alforria, nos sepultamentos dos que não tinham condições, as viúvas e filhos que perdiam o homem negro da casa.

Mesmo sendo permitida a criação das irmandades, estas por sua vez não estavam ali para entrar em confronto com a Igreja dos brancos ou questionar a autonomia dos senhores, pelo contrário, nos seus próprios termos de compromissos existe a presença branca, como exemplo podemos citar o cargo de tesoureiro que devia ser ocupado por um homem branco, que era uma das exigências, e o revendo pároco da matriz que também podia interferir na irmandade. Sendo assim, percebemos que os negros por si só não tinham autonomia para agirem por si mesmo. Permanecendo na sua condição de subalterno e sem poder falar, por não saber ler e nem escrever, logo não tinham como se representarem e sem valor nas listas de prioridades naquele período para algum intelectual crítico comprometido o representar.

## Referências Bibliográficas

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

DANTAS, Dom José Adelino. **Homens e fatos do Seridó Antigo**. Natal: Sebo vermelho, 2008.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Ser escravo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

REIS, João José. **Identidades e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão.** Rio de janeiro: Tempo, vol.2, nº 3, 1996, p. 7 – 33.

SOARES, Mariza de Carvalho. **Devotos da cor**: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SPIVAK, GayatriChakravorty. **Pode o subalterno fala?** Belo Horizonte: Editora UFRMG, 2010.

# 04-MÚSICA, IDENTIDADE, RESISTÊNCIA E EMANCIPAÇÃO CULTURAL: SAMBA DE RODA SUERDIECK E MARACATU NAÇÃO PORTO RICO.

Camillo César Alvarenga (PPGS / UFPB)
e-mail: ccsalvarenga@gmail.com

A presente proposta de pesquisa incide sobre manifestações transhistóricas em seus aspectos simbólicos e materiais no processo cosmopolita de continuidade dos povos responsáveis tanto pela formação política e econômica do Brasil quanto pela sua identidade sociocultural de nação. As diásporas – europeia e africana – obrigaram aos índios americanos o encontro com caracteres díspares de suas formas de vida em sociedade na natureza.

O primeiro é a Modernidade, essa ideologia fantasmagórica baseada na alienação. Dentro desta, detecta-se a emergência do Capitalismo – a constituição da hegemonia burguesa – um modelo social, político e econômico que superou condições nacionais ou de classe e reproduziu a concepção de mundo ocidental do continente europeu às Américas, Ásia, Oceania e tão mais violentamente em África.A Colonização é a principal e mais crítica caracterização deste processo.

A síntese entre emancipação e resistência revela a luta contra o luto dos costumes analisada sob a tensão socioestética metodologicamente orientada para a crítica da cultura pela memória, música e oralidade dessas comunidades. Estabelece-se uma ponte entre as linguagens do samba de roda do recôncavo baiano e do maracatu nação recifense, em regime comparativo de aproximações consecutivas e proporcionais, com vistas a sua potência de atualização frente às condições sociais de produção no contemporâneo.

Preocupado e com interesse sobre as questões que giram em torno da cultura e da sociologia, enquanto linguagens, e da cidadania – entendida enquanto direitos sociais, garantias fundamentais, reconhecimento e dignidade

– no contexto das práticas e exercício das manifestações que compõem o corpus do patrimônio cultural brasileiro, parto a refletir e apresentar uma visão capaz de pensar problemas inerentes a estas questões do ponto de vista crítico que compreende a necessidade de novas possibilidades de interpretação para uma zona do conhecimento tão diversa de pretensos consensos.

Nesse sentido, considero desmistificar algumas posições no contexto que circunscreve o debate sobre a cultura, principalmente as que dizem respeito a aspectos como folclore e cultura popular, modernidade e tradição, questões de identidade e reconhecimento e principalmente aspectos epistemológicos, metodológicos inerentes ao desenvolvimento de uma teoria sociológica da cultura.

Por ora, o presente ensaio reflete um programa de pesquisa que se compreende no prazo de 30 meses, no qual se realiza primeiramente uma recuperação da bibliografia geral da área em estudo e uma listagem de bibliografia específica sobre o tema com o objetivo de descobrir, selecionar, discutir e criticar as proposições anteriores para que a partir da reorganização das fontes teóricas e quadros conceitos seja possível trabalhar os dados empíricos encontrados na pesquisa de campo expondo e analisando os plausíveis avanços.

O processo de leituras e pesquisa de campo se combina com o exercício de construção teórica e problematização do tema na geração de hipóteses definidas pelo objeto circunscrito num corte histórico e geográfico, que permitem a elaboração de uma questão sociológica em relação a um paradigma epistemológico em diálogo com correntes de pensamento e as categorias por elas utilizadas em face das vicissitudes de tempo e recurso para a realização do presente trabalho de pesquisa.

Assim, no horizonte da atividade intelectual que se desenvolve, a relação das políticas culturais com o patrimônio imaterial e o aperfeiçoamento da interação entre o Estado e as manifestações da cultura se torna alvo de

atenção dedicada. Na qual, a importância do tema e a relevância do projeto são reflexos de um zoneamento articulado entre osestados da Bahia e de Pernambuco. A partir da sistematização da teoria atrelando as referências específicas à singularidade da abordagem dada ao problema sociológico.

A revisão exploratória da bibliografia necessária bem como os estudos teóricos e as análises descritivas contribuem como linha de força metodológica entre outros procedimentos de pesquisa como a observação participante, por exemplo. A utilização de conceitos na análise dos materiais oriundos da aplicação das referidas técnicas de investigação se coadunam com o caráter qualitativo da pesquisa, orientada pela dimensão regional em sincronia com a realidade nacional mais ampla e as teorias em voga na tradição das ciências sociais. O encontro com as fontes de coleta de dados e informações conforma-se dentro de um conjunto de relações sociais a exemplo da interação com mediadores locais no campo e os próprios sujeitos da pesquisa, sem esquecer: arquivos, jornais, bibliotecas, sítios virtuais e outras formas de bancos de dados.

Nesse sentido, as leituras, o trabalho de campo, o tratamento dos dados, a posterior interpretação crítica e redação dos resultados do trabalho científico configuram as etapas deste processo de produção de conhecimento humano. Ademais, a crítica da cultura é uma questão central para este ensaio. Como por meio da cultura é possível desenvolver outra experiência para a vida em sociedade? Aparentemente o potencial da *força ontológica* contida nas práticas culturais se apresenta como uma alternativa a percepção de um ponto de partida para observar as formas reflexivas em estado de transformação da racionalidade ocidental moderna.

Os estudos do/sobre folclore, no Brasil, veem a serem marcados desde os primeiros desenvolvimentos de Silvio Romero, Joaquim Nabuco, Câmara Cascudo e Edson Carneiro pela busca de uma normatização da tradição da cultura popular. As contribuições de Mário de Andrade que entre 1927 e 1928

quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, responsável pela Divisão de Expansão Cultural nos anos 30 também são de grande relevância.

Nesta esteira, juntam-se Dina Dreyfus e Claude Lévis-Strauss com um curso de etnografia dado no contexto da atuação de Mário de Andrade. Gostaria de destacar a participação de Oneyda Alvarenga e também de Roger Bastide quando da sua vinda para o Brasil com o fim de coordenar junto com Florestan Fernandes o projeto da UNESCO de estudos sobre a cultura brasileira.

Surgem no início do século 20, a Sociedade de Etnografia e Folclore, a Sociedade de Sociologia (SBS), a Revista do Arquivo Municipal de São Paulo bem como a Discoteca Pública Municipal da capital paulista. Em 1938, nasce o projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas que atravessa boa parte do Nordeste brasileiro incluindo os estados de Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão derivando desta incursão, filmes, fotos, gravações e registros em cadernetas de perspectivas da cultura tradicional da região.

Neste contexto, ganham importância as relações entre folclore e mudança social bem como questões técnicas, teóricas e metodológicas para as pesquisas com intenções de registrar, documentar, descrever, entender e interpretar na tentativa de explicar processos sociais que ajudem a compreender o complexo da cultura popular, entendido pelo Florestan Fernandes como uma realidade objetiva que se manifesta em caracteres naturais e simbólicos representando aspectos de uma determinada realidade social, econômica e política (FERNANDES, 1989, p. 11).

Na atualidade, pontuam-se as contribuições de Nei Lopes e Muniz Sodré na busca por compreender aspectos de uma tradição da linguagem musical, ao mesmo tempo discursiva e sonora, performática e política. O presente trabalho, então, desenvolve-se num regime crítico de experiência social para a compreensão das formas sociais diretamente ligadas com a identidade cultural

do povo negro no Brasil e uma interpretação da sua atual situação social levando em conta os elementos antropológicos, políticos e sociológicos.

Para tanto, este ensaio procura demonstrar, através de uma leitura sociológica, elementos do processo de formação da música popular tradicional brasileira, em especial realizada no nordeste do país, concentrando-se nos seus aspectos históricos. Procuro evidenciar que a música expressa sinais de resistência e emancipação cultural, ao revestir artisticamente seu conteúdo político, portanto, de reconhecimento identitário.

Este *modus operandi* ressalta a tensão permanente entre o *modus vivendis* afro simbólico ancestral de matriz religiosa e estética, ou seja, uma

> [...] forma ideológica de uma corporeidade ancestral afrodescendente, suporte virtual ontológico que busca integrar a diversidade das raízes históricas e culturais desses povos, através de uma concepção temporal que deve ser compreendida enquanto estado de permanência (MELLO, 2011, p.150).

Ante as formas de desenvolvimento econômico e social – racionalizadas e técnicas – geradas pela modernidade ocidental capitalista. Cunho que esta tensão se revela nos conteúdos de sentido das manifestações do samba de roda e do maracatu, escolhidos aqui como expressões da experiência da diáspora que resguardam uma natureza de autopreservação e reinvenção, principalmente consideradas nos universos rituais da religião negra e das festas tradicionais.

Com atenção para a ontologia da ancestralidade, “processo que denominamos “Poética da Ancestralidade”, concebido pela construção de um discurso rapsódico, no qual se articulam elementos de extração histórica, linguística e cultural das raízes afrobrasileiras” (MELLO, 2011, p. 150). Mas também, da luta pela emancipação cultural, do fenômeno da diáspora africana e da formação da identidade cultural brasileira. Nesse sentido, Paul Gilroy comenta sobre a situação do negro na Inglaterra durante o século 20, que

guardadas as devidas proporções, nos espelha uma realidade passível de *approach* com o Brasil, onde:

> The oscilation between black as problem and black as victim has become, today, the principal mechanism through wich "race" is pushed outside of history and into the realm of natural, inevitable events. This capacity to evacuate any historical dimension to black life remains a fundamental achievement of racist ideologies in this country. It generates some complex problems in racial politics wich will not be easily solved. Racism is not akin to a coat of pain on the external structures of social relations wich can be scraped off if the right ideological tools and political elbow grease are conscientiously applied to the task (GILROY, 2011, p.11)[1].

Os movimentos dialéticos, no interior dos quais se podem observar os pontos de contato entre as culturas da Bahia e de Pernambuco e o que lhes é peculiar, permiti desenhar um perfil de como se estabelece o jogo entre conservação e transformação da identidade social e política dos grupos de população afro-brasileira no mundo da cultura tradicional brasileira no contexto da modernidade, entendida aqui como modernidade radicalizada, como posto por Antony Giddens (1991).

Enquanto resultante do antagonismo, que se permite observar e rever, a partir do exposto pela construção acima, procura-se revelar aspectos fundamentais do conjunto do discurso, da forma e da mensagem contido na cultura tradicional brasileira, como as tematizações da liberdade, tão caros à cultura afro-brasileira perseguida e, até então, mal reconhecida pelo processo de formação histórica do país.

A partir do problema da luta por reconhecimento da identidade étnica, através da resistência manifesta na relação entre a formação sócio-histórica e as representações coletivas no campo da cultura, a pesquisa investiga como a tendência à despolitização de seus valores e cultura, espírito do povo, “[...] por escravos quilombolas, mas, posteriormente, ampliado por índios e outras tantas populações igualmente excluídas do Brasil e das Américas” (MELLO, 2011, p. 150) conformou uma situação social na qual a comunidade produziu

uma voz sem fala – operando de maneira incomum uma comunicação sem discurso.

No entanto, as suas práticas e estratégias religiosas e estético-políticas – Candomblés e Sambas de roda; Xangôs e Maracatus – se configuram enquanto atos de resistência e emancipação transhistórica. Resiste-se ao apagamento de toda uma cultura religiosa e emancipa-se por meio de sua tradição artística, ou melhor, estética, através da linguagem musical.

A persistência da prática, por si só, já desafia a opressão e anula o apagamento simbólico no plano de representação de uma comunidade ancestral, a saber, a herança da sociedade africana do oeste em suas formas originais de organização da cosmovisão de seus descendentes. Neste processo continuam e interagem a memória musical – preservada no ritmo – e a memória oral responsável pelo canto (letras oralizadas).

> "Desse modo, a ancestralidade concebe como objeto de valor a tradição, cuja diversidade não deve ser pensada como segregação. Nesse caso, uma poética da ancestralidade se constitui pela assimilação de certas singularidades que possibilitam a integração entre dos valores culturais dos afrodescendentes diante de um intrínseco sentimento de desterritorialização" (MELLO, 2011, p.150).

O que a minha leitura propõe, com o objetivo de analisar o processo de construção social da música no nordeste brasileiro, através de grupos Samba de Roda Suerdieck da cidade de Cachoeira-Ba e Maracatu Nação Porto Rico do Recife-Pe, é o desvelamento da natureza radical das práticas negras transculturadas em relação ao sistema histórico e cultural frente à construção do argumento do padrão hegemônico fundamentado na violência bem como nas relações de silenciamento, invisibilização destas expressões e o desmascaramento do racismo sofrido por estes sujeitos históricos nas estratégias de rememoração da tradição dos povos africanos. O que, num exercício de afirmação e comprovação de longevidade, nos emancipa um "texto oculto", tomando o sentido dado pelo historiador inglês E. P. Thompson (1998) – ou interessadamente ignorado – de suas práticas culturais

diretamente ligadas à ancestralidade de afrodescendentes numa crítica da identidade nacional erigida sob o *ethos* da noção etnocêntrica da identidade ocidental moderna.

Exemplifico um dos inúmeros casos de perseguição policial e interdição por parte do Estado, de terreiros tanto na Bahia quanto em Pernambuco durante boa parte do século 20, o que de alguma maneira ocorre ainda nos dias de hoje sob formas e práticas mais disfarçadas e ao mesmo tempo mais desenvolvidas. Grifo a apreensão pela polícia de artefatos em Xangôs no Recife (PE) em março de 1938, entre os quais várias peças foram doadas à Missão de Pesquisas Folclóricas documentada em registro fotográfico de Luis Saia, que fazia parte da expedição organizada por Mário de Andrade (ANDRADE, 2006, p.152).

As restrições sofridas pelo candomblé, sinais da tensão religiosa entre a religião opressora e o culto oprimido, ao lado do agravamento das contradições da modernidade, permitem inferir que "[...] De fato, o Brasil ainda exibe ecos do sistema pós-colonial, cujo preconceito e concepção de superioridade do branco com relação ao negro e índio ainda estão profundamente enraizados pela elite intelectual, política e econômica" (MELLO, 2011, p.150). Com a ampliação do ambiente social, econômico e consequentemente político dos afro-brasileiros – pós escravidão – a ampliação dos raios da cultura negra em território brasileiro são indicadores do enfrentamento que conduziu ao reconhecimento da contribuição fundamental da cultura de origem africana na formação do ethos brasileiro.

Para uma melhor compreensão do processo de criação de identidades sociais, com características de resistência, dentro da afirmação cultural representada pela música que se utiliza da apropriação do próprio contexto para criar e reinventar-se, referencia-se a noção de "heritage" (OLIVEN, 2003) do repertorio artístico e estético de África, que se constitui na modernidade radicalizada, a partir da "transculturação" enquanto cultura brasileira. Sobre o

conceito de transculturação e sua aplicação ao fenômeno em estudo, observo a aplicação pelo sociólogo Fernando Ortiz ao caso da diáspora negra em Cuba.

> Os negros trouxeram com seus corpos seus espíritos, mas não suas instituições e ferramentas. Vieram negros de uma multiplicidade de procedências: raças, línguas, culturas, classes, sexos e idades, misturados nos navios negreiros e nas senzalas, e socialmente nivelados pelo mesmo regime de escravidão. Chegaram arrancados, feridos e destroçados como a cana nos engenhos e como esta, foram moídos, espremidos para lhes tirarem o sumo do trabalho. Não houve outro elemento humano em mais profunda e contínua transmigração de ambientes, de culturas, de classes e de consciência. [...] Os negros, com o destino mais cruel, cruzaram os mares em agonia, acreditando que mesmo depois de mortos teriam que voltar, para reviver, lá na África, com seus pais perdidos. Os negros foram arrancados de outro continente, como os brancos; mas foram trazidos sem vontade nem ambição, forçados a deixar seus costumes tribais para aqui se desesperarem na escravidão, enquanto o branco, que abandonava sua terra desesperado, chegava às Índias em orgasmo de esperanças, transformado em amo poderoso. [...] Mais desgarrados que todos, foram aglomerados em jaulas, como animais, sempre com um sentimento de raiva impotente, sempre com ânsia de fuga, de emancipação, de mudança, e sempre em postura defensiva, de inibição, de dissimulação e de aculturação diante do mundo novo. Nessas condições de desarraigamento e amputação social entre continentes ultraoceânicos, ano após ano, século após século, centenas de milhares de seres humanos foram trazidos a Cuba. Em maior ou menor grau de isolamento, viveram em Cuba, tanto os negros quanto os brancos. Todos conviveram, em cima ou em baixo, num mesmo ambiente de terror e de força; terror do oprimido pelo castigo, terror do opressor pela revanche; todos fora da justiça, desajustados, fora de si. E todos em um doloroso movimento de transculturação a um novo ambiente cultural. (ORTIZ, 1983, s/p.)

Nesse sentido, retornando ao caso brasileiro a patrimonialização identifica, reconhece e preserva a organicidade da cultura nacional com ampliado hall para os elementos da cultura negra. Para além de teóricos e críticos, a cosmovisão ligada à “poética da ancestralidade” é ponto chave para compreensão destas questões no contemporâneo. As músicas e suas épocas, as culturas e seus povos, são dimensões estéticas da vida social tecidas pelas cadeias do parentesco e da religião, o que perdura e referencia a identidade da dimensão territorial do país, repleta por uma multiplicidade cultural onde a reivindicação da liberdade política é expressa, entre outros fatores, pela manifestação musical.

As manifestações, como o samba de roda do recôncavo baiano e o maracatu nação recifense, são entendidas aqui enquanto arte de vanguarda, "... manifesto de inconformidade com a condição da vida do homem negro contemporâneo." (MELLO, p.149), ou seja, uma representação estética de uma práxis política, ligadas diretamente à defesa e manutenção da liberdade. No contemporâneo, marcado pelas relações de poder fundadas pela ideologia da modernidade, onde a colonização produziu os sentidos da hegemonia baseados no racismo, este jogo posto entre violência e discriminação, por um lado, memória e identidade, por outro, legou uma única alternativa: resistir pela religião e libertar-se pela música no mundo da cultura.

A osmose entre fatos históricos e fatos estéticos leva a um exemplo encontrado na música: os referentes não são eventos míticos que os precedem enquanto manifestação cultural ou expressão musical, mas sim a prática criativa como um corpus de discursos, linguagens, ritmos e sentidos, ou seja, composições de motivos que se correspondem, no espaço da música em que um tema, seja a liberdade ou o trabalho, por exemplo, desenvolve variadas faces de uma narrativa.

Seja o barravento que no samba de roda representa a transformação, a mudança, e que quando tocado de maneira cadenciada assume forma solene onde se samba sozinho no meio da roda, diferente da chula, ou do samba corrido, quando a roda é disputada canto a canto pelas sambadores e sambadeiras que se sucedem em um samba acelerado. O maracatu pernambucano é exemplo ao observar uma notícia do Jornal Folha de São Paulo (2014) :

> No último dia 12 de fevereiro foi apresentado ao Ministério Público de Pernambuco a denúncia da restrição de horário que alguns ensaios de maracatu vêm sofrendo na região da Zona da Mata (PE).
> Pela tradição, ensaios e sambadas, a disputa entre dois maracatus, só podem acabar após o raiar do dia. Por trás disso está o desafio de atingir o limite, de fazer uma festa que nunca termina.
> Nos últimos dois anos, diz o documento, vem havendo várias interrupções desses eventos às 2h. (FOLHA, 2014)

Então, chamo a baila, a observação de que definições como resgate, que indiretamente se encaminha para noções de nostalgia, não compreendem a complexidade da natureza crítica e da relação que as práticas possuem com sua própria época, como visto acima na matéria de jornal. Nas palavras de Roberto Veloso de Oliveira, o Siba, nesta mesma matéria é possível ler que; "Isso contradiz o histórico de relação pacífica entre osmaracatuzeiros e a polícia e atinge *o cerne de uma tradição secular que representa a identidade cultural de milhares de pessoas*" (FOLHA, 2014. *Grifo meu*.).

Ainda segunda reportagem do jornal paulistano, “Siba lembra que, apesar da polêmica envolvendo a restrição de horários, é o maracatu de baque solto que fornece um dos ícones mais explorados para vender a ideia da riqueza cultural do Estado: o caboclo de lança” (FOLHA, 2014). Nesse sentido, espero ter conseguido demonstrar as ilações apresentadas anteriormente como as relações ambíguas entre políticas de Estado, sociedade do controle e identidade cultural e como esta se desenvolve aos reveses e de maneira contraditória no tempo.

Considero o potencial revolucionário das ditas manifestações no campo entrelaçado da cultura e da política, tanto em épocas anteriores quanto hoje, além de indicar descompassos entre o reconhecimento e a liberdade no contexto da modernidade radicalizado no sistema do capitalismo tardio sob o regime de um Estado que administra as rupturas e continuidades explicitas dos processos históricos. Daí que é preciso distinguir as afinidades e incongruências nas maneiras como se entende tradição e modernidade, ressaltando a contemporaneidade como espaço de recrudescimento de movimentos históricos e a situação das práticas culturais, aqui tomadas numa perspectiva de expressão artística repleta de sentidos políticos que se revela prenhe de sentidos estéticos.

As práticas culturais em discussão estão em constante diálogo com a tradição o que desestabiliza o discurso hegemônico para o presente, ao

mesmo tempo em que não ignoram a modernidade na qual estas tradições coexistem com formas sociais mais complexas que não podem conter a vitalidade destes atores sociais.Parece-me razoável associar os discursos de contra-hegemonia e reação destas manifestações a um teor em comum com a ideia clássica de vanguarda na expectativa de negação da ordem burguesa, a qual se valia de diversas épocas e estilos para crítica da ordem vigente, principalmente, no campo das artes plásticas e da literatura.

Compreendo o esforço da analogia que proponho, no entanto, considero as práticas culturais como obras de arte, dotadas de valor estético, em que a bússola da história sintetiza a arte e a sociedade na compreensão dos possíveis. Seja no trânsito geográfico e na ativação da memória coletiva por seres sociais em atividade reflexiva e crítica no universo da tensão das relações sociais, em vínculos com a tradição, e em emergência no presente histórico da cultura, observo de bom tom, promover outra voz no debate e contribuir para as discussões em voga.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

ALVARENGA, Oneyda. **Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico**. São Paulo, Discoteca Pública(Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal). 2 volumes. (1950).

ANDRADE, Mário. **Missão de Pesquisas Folclóricas**. SESCSP. Prefeitura da Cidade de São Paulo. Secretária de Cultura. Centro Cultural São Paulo. 2006. p.152.

ANDRADE, Mário de. SPHAN In: **Será o Benedito**! – Artigos Publicados no Suplemento em Rotogravura de O Estado de São Paulo/ Mário de Andrade. – São Paulo: EDUC/GIORDANO/AG. ESTADO, 1992. P. 103.

AVELAR, Idelber; DUNN, Cristhofer. **Brazilian Popular Music and Citizenship.** Duke UniversityPress.Durham& London. 2011.

BASTIDE, R. **Estudos Afro-Brasileiros.** São Paulo: Editora Perspectiva. 1983.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DANNER, L. F. **O ethos democrático contemporâneo**: das culturas tradicionais à fusão de culturas. Pensando – Revista de Filosofia Vol. 4, Nº 8, pp. 116-139, 2013

FERNANDES, Florestan. **Folclore e Ciências Sociais.** In: O Folclore em questão. São Paulo: HUCITEC, 1989. P.11

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade** /Anthony Giddens; tradução de Raul Fiker. - São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GILROY, Paul. **There ain't. No black in the Union Jack.** Cambridge.1979(conferir)

GUERRA-PEIXE. Maracatus do Recife. **Irmãos Vitale**. Prefeitura da cidade do Recife/Secretaria de Educação e Cultura. Fundação de Cultura da cidade do Recife. São Paulo- Rio de Janeiro. Coleção Recife, v. XIV. 1980.

HALL, S**. A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Dossiê IPHAN 4: Ministério da Cultura, 2007.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e África: História dos Maracatus-nação de Recife e a espetacularização da cultura popular** (1960-2000). Universidade Federal Fluminense. (Tese). Programa de Pós Graduação em História. Rio de Janeiro. 2010.

MELLO, Sânderson Reginaldo de. **A Poética da Ancestralidade em "Oiobomé":** a epopeia de uma nação", de Nei Lopes. Acta Scientiarum. LanguageandCulture Maringá, v. 33, n. 1, p. 149-150, 2011.

MORAES, Fernando T. **Pernambuco aplica toque de recolher a ensaios de maracatu de baque solto**. Ilustrada, Folha de São Paulo, 15 de março de 2014. http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1425854-pernambuco-aplica-toque-de-recolher-a-ensaios-de-maracatu-de-baque-solto.shtml (acessado em 20/03/2014)

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. In: **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983.

OLIVEN, Ruben George. Patrimônio intangível: considerações iniciais. In: **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneo**/Regina Abreu, Mario Chagas (orgs). Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SODRE, Muniz**. Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad. 1998.

THOMPSOM, E. P. **Introdução:** costume e cultura. In: Costumes em comum. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. P. 13-24.

VALENTINI, Luísa. **Um Laboratório Antropologia**: O Encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss(1935-1938). São Paulo: Alameda, 2013.

**NOTAS**

**[1]** Tradução minha: “A oscilação entre o negro enquanto problema e o negro enquanto vítima como se tornou, hoje, o principal mecanismo através do qual a "raça" é empurrada para fora da história e para dentro do reino dos eventos naturais e inevitáveis. Essa capacidade de evacuação de qualquer dimensão histórica para a vida do negro continua a ser uma realização fundamental das ideologias racistas neste país. Isto gera alguns problemas complexos em política racial que não serão facilmente resolvidos. O racismo não se assemelha a um escudo de dor nas estruturas externas das relações sociais que possam ser desprezadas uma vez que as ferramentas da direita ideológica e a política azeitada são conscientemente aplicadas à tarefa”. GILROY, Paul. There ain’t. No black in the Union Jack. 1979

# 05-OS ELEMENTOS DO SAGRADO EM *A MORTE DO VELHO KIPACAÇA*

Cassiana Grigoletto
(IFRS/UFPE-FACEPE)
cassiana.grigoletto@gmail.com

Como os produtos culturais são suscetíveis às mudanças sociais, políticas e histórico-geográficas, e marcam o pensamento de uma época, olhar para a literatura, tomando-a como um modo de representação social, exige, cada vez mais, que pensemos sobre os modos de (re)articulação dos tecidos narrativos, os elementos culturais formadores de identidades e as relações de poder que os constituem. No contexto africano, torna-se ainda mais significativo pensar a literatura, pois ela tem desempenhado um papel importantíssimo na escrita da identidade cultural de seus povos, os quais tiveram suas histórias invadidas e rasuradas pela dominação estrangeira.

Nesse sentido, vários são os escritores africanos e estudiosos que, apesar de perceberem a coexistência de várias identidades e culturas numa mesma sociedade, apontam a existência de um "núcleo identitário comum" de características e referências, saberes e patrimônio compartilhados. Para o escritor moçambicano Luis Bernardo Honwana, pertence a este "núcleo identitário" aquilo que "as comunidades acreditam ser a sua vera essência e, assim defendem-na a todo o custo se a pressentem de alguma forma ameaçada." (2006, p. 18). Esse movimento de encontrar particularidades é algo que tem ocorrido em todas as sociedades atuais em razão do fenômeno da era global, que impôs ao mundo o deslocamento de fronteiras e o receio de uma "mesmificação" cultural.

Assim, gostaríamos de esclarecer de antemão que, quando nos referimos aos africanos de um modo geral não estamos querendo homogeneizar a cultura dos povos e etnias deste continente, as quaissabemos ser muito diversas, mas ressaltar que alguns traços funcionam como elemento agregador e comum, marcando as singularidades e particularidades de cada país. Dentre os intelectuais que apontam o sentimento religioso como um traço

comum entre os povos africanos, podemos citaro historiador congolês Elikia M'Bokolo[17], o escritor moçambicano Mia Couto, o escritor, crítico e estudioso literário angolano Luis Kandjimboe, de certo modo, o próprio Boaventura Cardoso.A importante participação dos antepassados na dinâmica "das chamadas sociedadesda tradição", como nos afirma Luis Kandjimbo, "em que os ritos e as cerimónias servem para completar o curso regular das coisas na vida dos homens, não sendo esta definitivamente irreversível, na medida em que os antepassados mortos convivem com os vivos", está ficcionalizada na obra de Boaventura Cardoso, mais especificamente no romance *Mãe, materno mar,* na qual "se inscreve perfeitamente no debate filosófico actual sobre a falência do discurso hegemónico do pensamento da modernidade" (2005, p. 165-166).

Para Mia Couto, esse "sentimento de religiosidade" é o elemento que agrega várias identidades africanas:

> como se concebe Deus, como se concebe o nosso lugar após a morte, como se concebe a própria morte. Essa espiritualidade de fato é uma religião. Não tem nome. Não é reconhecida. Eu acho que o grande elemento de aglutinação é essa coisa do lugar dos mortos, do invisível, a fronteira entre o possível e o impossível. (COUTO, 2013).

De certo modo, Pires Laranjeira corrobora com essa ideia quando afirma que "o núcleo forte da cultura angolana, entendida na sua base social genérica e na sua tradição ancestral, ainda que modernizada, não pode deixar de ser de matriz banta." (2012, p. 91).Tendo em vista isso, o que nos interessa então é verificar como a obra *A morte do velho Kipacaça,* de Boaventura Cardoso, recupera, recria e reintegrao intertexto oral com os mitos, as crenças e os elementos da religiosidade banta em sua obra, sem desconsiderar o tempo de sua escrita, o da modernidade.

[17] O historiador congolês Elikia M'Bokolo discorreu sobre a permanência de um patrimônio cultural comum no que diz respeito à raça e à religião em sua palestra de abertura durante o I Encontro da AFROLIC (Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos), ocorrido em Porto Alegre/RS em 2013.

Para tanto,é necessário pensarmos algumas questões relacionadas ao tema da oralidade. Não vou adentrar nas inúmeras discussões que o assunto suscita, mas é preciso destacar que mesmo não considerando a oralidade como objeto de essencialidade africana e sim como resultado de um processo histórico, como defende Ana Mafalda Leite em *Oralidades & Escritas Pós-Coloniais*, não podemos desconsiderar que é uma das particularidades fundadoras da angolanidade: "A predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não resultante da 'natureza' africana" (LEITE, 2012, p. 20).

Para Ana Mafalda Leite, além de a escrita estar presente na África desde a Idade Média, associada a caracteres árabes, a literatura ocidental também tem suas bases na oralidade, portanto este não é um elemento exclusivo do processo literário africano. Contudo, a autora não desconsidera a importante contribuição que as tradições e formas orais trazem à produção literária, principalmente aos países de Língua Portuguesa, a partir de 1970, pois a "'pilhagem' ou 'roubo' da língua portuguesa pelo colonizado mostra que a 'africanização', perversamente, se institui e processa no interior do instrumento comunicativo, num processo transformativo e natizante." (LEITE, 2012, p. 34). Desse modo, a partir da literatura angolana, principalmente das obras de Luandino Vieira e UanhengaXitu, "as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram um modo próprio de dialogar com as 'tradições', intertextualizando-as, obtusamente, no corpo linguístico." (2012, p. 34).

Assim, cabe ressaltar que o modo como os escritores processaram a incorporação da oralidade em seus textos ficcionais, enquanto forma de linguagem capaz de tematizar na modernidade um modo de ser africano, revela uma singularidade da identidade angolana. Diante disso, Ana Mafalda Leite propõe o uso do termo no plural – oralidades – para marcar as diferenças existentes na própria tradição oral e o processo transformativo que a urbe provocou nessas tradições, modelando-as e recriando-as.

Ainda em relação a esse tema, não podemos deixar de mencionar que HonoratAguessy considera a religião africana como "o efeito e a origem da

civilização da oralidade" (1977, p. 124). Nesse sentido, o estudo desenvolvido pela professora Laura Padilha em sua tese de doutorado traz importante contribuição, na medida em que aponta como premissa da tradição oral, a ancestralidade. Esse sim me parece ser um elemento da essencialidade angolana[18]. Segundo a autora,

> a*força vital* constituia essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa [...]. Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja, os antepassados que são "o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente". (PADILHA, 1995, p. 10).

Laura Padilha prefere usar o termo tradição oral em vez de oralidade por acreditar que ele transmite um caráter de permanência, o que julga ser mais apropriado para desenvolver sua pesquisa. A autora investiga como as narrativas populares orais – os *missossos* que circularam, durante séculos, pela voz dos contadores orais – passaram a figurar como uma espécie de novo modelo, em contraposição aos modelos do colonizador europeu. Segundo Laura Padilha, "é pela voz do contador, do *griot*, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone", permitindo sua manutenção e contribuindo para que esta resista ao impacto da cultura imposta pelo dominador. Assim, a "milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria." (1995, p. 15).

Tendo em vista tais questões, verificamos que as três primeiras obras do escritor angolano Boaventura Cardoso – *Dizanga dia Muenhu, O fogo da fala* e *A morte do velho Kipacaça*– bebem nas fontes orais da cultura angolana. Nelas Boaventura se propõe a "literalizar" o discurso, atingindo um processo de

[18] Quando falamos em "essencialidade" não estamos remetendo à busca de raízes, originalidade ou pureza cultural, mas sim a um traço cultural capaz de marcar as diferenças entre os povos. Referimo-nos aos angolanos em específico, pois cabe ressaltar que existem experiências e sentimentos religiosos bastante diversos em todo o continente africano.

"maturação" em *A morte do vellhoKipacaça*, como nos aponta Jorge Macedo no prefácio da obra, que terá continuidade nas suas obras subsequentes. Neste livro, o autor "extrapola a preocupação em trazer para o texto escrito modalidades da fala ou gestos característicos da oralidade" (FONSECA, 2005, p. 98), pois os contos são marcados pelos ritmos e símbolos da religiosidade e modos de vida africanos, reveladores da lógica mítica que referencia o povo angolano. Em decorrência desses elementos comuns à angolanidade, o simbólico, o sobrenatural e o mágico adentram às narrativas como recurso capaz de dar conta da complexidade do mundo ficcional, mas também de compreender as mutações e decifrar os mistérios da natureza humana.

Desse modo, o que vamos encontrar nas três narrativas é a ancestralidade e a tradição oral entrando no texto ficcional não apenas como tema, mas enquanto forma, através do ritmo africano que se impõe às narrativas, com a repetição e re-semantização de palavras e com a reconstrução sintática. Neste fragmento, por exemplo: "Cacimbante, luarenta: a noite." (CARDOSO, 2004, p. 23)[19], ocorre tanto a re-semantização quanto reestruturação sintática, pois o sujeito é deslocado e há a ausência do verbo. Segundo o próprio Boaventura Cardoso, o ritmo é algo muito presente na vida de seu povo. Esse ritmo africano é acompanhado nas três narrativas pelo som do batuque e ritmado pela linguagem com frases curtas e repetições, em construções como esta: "Andei, andei e no encontro com um caminhante zunante euvi um vulto a correr e a entrar naquela montanha – o vento zunante zuniu a palavra. Então zuni zé até na montanha..." (p.18). Além disso,a tradição oral adentra ao texto por meio das expressões de ênfase como "zé", "ngó", "eh" que nada significam a não ser um "cacoete" linguístico da oralidade. Por fim, outro recurso de linguagem bastante utilizado, principalmente no conto que intitula o livro, são os provérbios reveladores da sabedoria popular.

[19] A partir de agora, todos os fragmentos que citaremos da obra *A morte do velho Kipacaça* (2004) serão indicados apenas com o número de páginas.

Assim, é nesse sincretismo da voz (tradicional africana) e da letra, um dos aspectos de originalidade da literatura angolana (MATA, 2014), que se inscrevem as dimensões identitárias da angolanidade. Desse modo, enquanto a primeira e mais curta narrativa – *O sol nasceu no poente* – é profundamente marcada pelo simbólico e mítico, pois nos remete ao mito de formação dos seres primordiais, a segunda – *A árvore que tinha batucada* – concentra-se nos elementos da ancestralidade, cujo símbolo de resistência ao processo de colonização e imposição cultural é a árvore (morada dos antepassados) e a terceira – *A morte do velho Kipacaça* –, demonstra como a força da ancestralidade, as crenças e rituais religiosos interferem na dinâmica da comunidade.

Em *O sol nasceu no poente*, Titico e o personagem-narrador soltam "a imaginação traquina" de crianças "voando acrobacias" (p. 17) e fimbas (mergulhos) enquanto a Mãe Fina lidacom o sol e as roupas à beira do rio. Titico, que crescia no continente, sonha que a montanha vai lhe visitar e, depois do estranhamento inicial, abre-se para ele entrar.O personagem-narrador, que mergulhava no rio fundo e nadava com o peixe de corpo rosado enquanto a mãe lidava com as roupas, certo dia, ao chegar em casa,não encontra Titico. Depois de muito lhe procurar entre a vizinhança, um "caminhante zunante" disse ter visto um vulto entrar numa montanha. Ele corre até lá e vê a montanha a se mexer e Titico a sair de dentro dela. Ele chama Titico e ambos vão para casa. Em um dos retornos, há a irrupção do sagrado:

> Rodilha na cabeça amolecendo o peso, cabritinho nas costas, Mãe Fina e eu iniciamos regresso. [...] Mãe Fina de vez em quando ia parando e alisava o continente. Montanha parece nos seguia. Nunca mais desaparecia. [...] Foi então quando reparei zé que, envolta num véu branco muito comprido, Mãe Fina quase zunia sem tocar os pés no chão. [...] Parecia alguém lhe puxava zé. [...] Disfarçada no meio do capim vi ainda Mãe Fina rodeada de homens mascarados tocando batuques, fazendo algazarra. [...] Mãe Fina começou então a dançar no ritmo do batuque. Titico também dançava. No continente. Saiu do meio dos tocadores e avançou em direção ao centro da roda: um homem. (p.18-19)

Pela descrição que nos é dada desse homem, podemos associá-lo a umguerreiro ancestral. Segundo a mitologia africana, Ododua, um dos seres primordiais, é uma deusa-mãe que entre os humanos se manifesta como guerreiro masculino:

> Lhe vi os dentes grandes a sobressaírem da máscara que lhe escondia o rosto. Parecia ser o chefe do grupo. Vinha vestido de maneira diferente: não tinha o tronco nu como os demais. Trazia sobrecapa de pele, muitos colares no pescoço, missangas e búzios nos tornozelos e grandes argolas argoladas ainda nas orelhas. Avançou freneticamente gritando: o homem. Parou, olhou demoradamente Mãe Fina, parecia ia lhe matar assim com a lança que trazia ainda numa das mãos. Mãe Fina parou de dançar e expressou no gesto: o medo. Batuques deixaram de batucar. Peito do homem arfava e o olhar dele chispava. [...] Olhos dele começaram a virar desordenadamente, começou zé a espumar e foi então que gritando em grito forte e estranho pulou ainda nas alturas do céu. [...] Quando o homem caiu no chão assim pum! verticalmente de pé, pum! ressoaram altos batuques e o homem então começou a dançar. Mãe Fina entrou no ritmo estonteante e dançou com o homem. Titico não dançou. No continente. [...] Acabou a dança. Ninguém não estava a volta de Mãe Fina. Tudo tinha desaparecido: milagrosamente. (p. 19-20)

Por parecer a mais simbólica das narrativas, cujo título já é provocador na medida em que subverte a lógica racional ao deslocar o nascimento do sol no tempo e espaço, parece remeter a um mito de criação, pois, segundo Tutikian (2005), das montanhas emergiram os seres primordiais. Nesse sentido, como é Titico que adentra na montanha, talvez seja a representação de um ser primordial. Esta expressão reiterada ao longo de toda a narrativa – “Titico crescia. No continente.” - é de grande importância para o entendimento do conto, poiso continente parece representar a harmonia entre os homens com os seres primordiais e a natureza, pois o personagem-narradornada nas costas de um peixe, ensina o cabritinho a nadar, depois Mãe Fina alimenta o cabritinho e, no regresso para casa, carrega-o nas costas. Desse modo, a descrição do ritual representaria o momento em que os seres primordiais quebram essa harmonia e abandonam a morada junto aos homens. Por isso Mãe Fina regressa sem o continente e envelhecida, mas no calar da noite a montanha junta-se a eles: “Pela calada, hora certinha, a montanha veio. Lenta.

Vazia. Sem continente. Entrou e adormeceu connosco." (p. 20). Assim, verificamos que os seres primordiais, ou seja, o mito e a tradição, ainda podem assegurar a harmonia entre os homens, mas agora precisam da mediação de um ser iniciadopara se manifestar.

Em *A árvore que tinha batucada*ocorre o embate das culturas míticas e racionais na medida em que há a presença do branco e a demarcação de espaços e temposdistintos: durante o dia reina a lógica racional, dos mandos e desmandos dos brancos; a noite pertence à magia, relevando a lógica mítica dos africanos em torno de um de seus elementos sagrados – a árvore. O início do conto nos remete ao tempo em que a história se ambienta, o da modernidade. O "caminhante" narrador vinha do cinema "assim andando e assim andando, noctambulosamente, passos quase na fronteira luz e escuridão: linha divisória de dois espaços sociais" (p. 23) quando se depara com luzes e vozes que vinham de uma Kaála(árvore) que durante o dia servia de sombra aos caminhantes e à noite vozerava vozes, som de batuque, luzes e, por vezes, agredia a bofetadas os transeuntes. O ritmo da narrativa parece seguir o compasso dos caminhantes, cíclico e mítico, revelado nesta sentença que se reitera ao longo do conto:

> Caminhantes de muitos caminhos passavam. Uns cansados da caminhada paravam e descansavam para pouco depois retomarem então a caminhada. E outros descreviam no corpo dela os seus sentimentos e desejos. De muitos caminhos, os caminhantes lhe veneravam. E tinha então caminhantes que vinham lhe fazer pedidos para resolver casos. Caminhantes de todos os caminhos iam passando. E uns passavam então e nunca mais regressavam. E tinha outros que passavam e repassvam. E a Chuva e o Frio e o Sol e a Noite e o Dia eram os caminhantes que mais passavam e repassavam. (p. 24)

Em torno da árvore, extremamente significativa para a cultura africana, são celebrados as festas e os rituais que possibilitam o contato do homem com os espíritos dos antepassados que se mantém em perfeita comunhão com o *cosmos*. Nesse sentido, os velhos também são importantes, pois eles são os únicos que podem se comunicar com esses espíritos e, consequentemente, com o *cosmos*.

Nesse sentido, as visões e percepções tradicionais funcionam neste conto como resistência da cultura africana diante das imposições do colonialismo. Assim, as várias investidas do Sô administrador, do Sô Padre para que os Cipaios derrubassem a árvore são frustradas. A Kaálarevela seus segredos apenas na presença de um Velho que Sô Administrador mandou buscar em Camburi, tido como feiticeiro, e, mesmo jorrando sangue aos golpes das machadadas, ela não sucumbe:

> O Velho se ajoelhou diante da árvore e ficou assim algum tempo. E gente atenta. E depois subiu em cima da árvore e toda a gente começou a ouvir então gente conversando em cima da árvore: lá. E tempo depois, da árvore começaram então a cair trapos, penas de galinha, ossos. E caíram então as cabaças, muitas cabaças. Ninguém se atreveu a falar. [...] O Velho desceu e ordenou então que os homens que começassem a cortar então a árvore. E os homens começaram pum! pum! pum! E a cada machadada a árvore gritava ai! ai! ai! [...] E a gente viu: o sangue. A árvore jorrava então sangue ai! ai! ai! Seis da tarde a árvore batucante estava ainda de pé." (p. 31-32)

Neste conto, a imagem da árvore a jorrar sangue pelo golpear do machado pode ser lida como uma representação simbólica do corpo dos escravos africanos açoitados pelo chicote. O açoite, além de impor obediência ao branco e o trabalho forçado, também demonstra a existência de movimentos de resistência dos escravos.

A última e mais extensa narrativa que dá título ao livro, tematiza a necessidade de os homens permanecerem em equilíbrio com as forças da natureza, os deuses e seus ancestrais. Por isso os Velhos são convocados neste conto para desempenhar o papel de destaque que exercem nesta cultura, o de portadores da sabedoria popular e responsáveis por sua transmissão, como também o de mediadores do mundo visível com o invisível para afastar os males e manter o equilíbrio e coesão da comunidade. Eles se reúnem em torno da árvore sagrada para, com a Palavra, instrumento da criação, portanto princípio regulador da vida social e comunitária, tentarem descobrir o motivo do desequilíbrio da comunidade: "Eh! Motivo do encontro tem batucada muximante: quem faz a chuva não ter chuva? Seca no lugar da chuva? Eh! Eh! Eh!" (p. 35)

Durante o concílio, surge a suspeita de que o desaparecimento do Velho Kipacaça, rei das matas e caçador de todas as caças, pudesse estar relacionado com a falta de chuva, pois segundo a tradição, quando um caçador não retorna, sua alma fica perambulando solta e traz azar para a tribo. Como o corpo do Velho caçador não foi encontrado, nem mesmo tinham certeza de sua morte, essa desconfiança é revelada pelo sonho que o Velho Kipiapia narra: "no sonho sonhei uma pacaça estava a correr assim, e a pacaça então estava a correr ngó à toa nas matas e montanhas e onde a pacaça estava a passar estava a incendiar..." (p.36).

Desse modo, vão se inserindo vários elementos da essencialidade africana. Dentre eles, o sonho, que aparece tanto no primeiro conto como neste último. Ele é concebido ao mesmo tempo como "a expressão da vontade dos deuses e o meio pelo qual os ancestrais se dirigem a nós para nos aconselhar." (SAENGER, 2006, p.58).

A figura do feiticeiro tem papel importante tanto no conto *A árvore que tinha batucada* como em *A morte do velho Kipacaça*. Neste último conto, é o Velho Kufuca, que domina os poderes da feitiçaria, quem aponta o culpado da morte do caçador com o auxílio do bulungo (pó de raízes com poderes sobrenaturais usado para descobrir culpados de males, pois quem não for culpado começa a espirrar) e das galinhas (a elas é dado a beber bulungo e a galinha do acusado morre imediatamente).

Neste último conto, muitos outros elementos do sagrado se fazem presente. Eles vão desde a deusa das caças – Pupangombe – que é reverenciada por Kipacaçae por todos durante a cerimônia de morte, até a presença das adivinhações puxadas pelo contador de histórias: "Awayaya, awayassalamóhy? /Omemayaya, y sekelekyssala –vibrante, a resposta surge da boca de todos."[20] (p. 60). Vemos que o uso da Palavra, significativo para a cultura africana, explorado pelo poder de narrar do Kipacaça e pelo puxador

[20] Em nota de rodapé o autor apresenta a seguinte tradução: "Uns vão e outros ficam, o que é? / No leito do rio, a água vai e a areia fica." (p. 60).

das adivinhações,também é o recurso dos provérbios. Aqui, é por meio de um provérbioque conhecemos o motivo da morte de Kipacaça – a sua soberba: “O cágado pode empoleirar-se na árvore, embora por si só não seja capaz de o fazer!!!”(p. 49)

Durante okomba, varrer de cinzas (cerimônia ritual realizada em memória de alguém falecido há oito ou trinta dias) organizado para o caçador Kipacaça na tentativa que reestabelecer a ordem na comunidade e a regularidade das chuvas, o Velho Bernardo Nikila conduz a cerimônia e anuncia Katumbila, filho mais velho, como o novo Rei da Mata. O ritual, marcado pelo ritmo do batuque, só tem os tambores silenciados quando todos os participantes do Komba são tomados pelo medo de um barulho estranho e o queimar de uma fogueira:

> Mas fogueira que está arder ainda longe tem barulhoestranho. Eh! Velho Bernardo Nikila, acompanhado de dois homens, se mete na escuridão e daí a pouco reaparece com uma fogueira na mão. Eh! Eh Eh! Gente estarrecida e estonteante. Amam’ééé! Barulho já não está mais a se ouvir. Tem dança retomada, frenética e batucante. Contagiante. (p. 61)

O batuque é silenciado novamente pelo barulho que reaparece junto a fogueira que se alastra: “Vem vindo: fogueira e animais.” (p. 62). Todos iniciam uma corrida “louca na salvação dos haveres. [...] Nisso, no meio da queimada se vê homem em cima da pacaça de tamanho nunca visto. Tinha tamanho gigante, chifres dourados, peito debruado, patas luzentes: a pacaça.” (p. 62).

O modo como o caçador Kipacaçaressurge é significativo, pois para a cultura africana a fogueirarepresenta a sabedoria divina. As chamas do fogo como sinal da destruição e da morte, também pode ser um agente de transformação e de purificação. Assim, quando Kipacaça vem montado na enorme pacaça que emerge em meio a fogueira e declara que está morto, proclama simultaneamente, a continuidade da vida, “pois a morte, dentro das tradições da cultura banto, não é jamais negação da vida, mas apenas a sua transformação.” (SALGADO, 2005, p. 200).

A narração do ritual de morte do Velho Kipacaça e do ressurgimento de um novo Rei da Mata, encerra-se com a completa integração entre vivos e mortos. O Velho Kipacaça desce da pacaça e, tomados pelo espanto, toda gente acompanha o seu caminhar até o quarto onde está a viúva. Ao sair da casa, questiona porque os tambores silenciaram e, para entrar na roda dançante, ordena que continuem a tocar e dançar:"Kuatiça o ngoma! Venha a maxaxa! Cantem em memória do Kipacaça, Rei da Mata, campeão de tiro caçante, dono da caçada, o Rei dos caçadores. Cantem e dancem! Kuatiça o ngoma! Eu estou morto!!! Katumbila é o novo Kipacaça!" (p.63)

Diante disso,verificamos que nesta obra Boaventura Cardoso re-tradicionaliza os pilares da cultura banto-africana ao reiterar que o sentimento de religiosidade e ancestralidade perduram na sociedade angolana e maximizar a conexão entre a vida e a morte, ligando permanentemente dois mundos – o visível e o invisível. Assim, segundo Jane Tutikian, Boaventura Cardoso "resgata o patrimônio etnográfico e os valores tradicionais angolanos, recodifica, ideologiza e transforma em agenciadores fabulares de análise de uma realidade para a construção de outra, em que seja possível estabelecer a ligação entre o presente e o passado" (2005, p. 182). Nesse sentido, os ritos e práticas identificam o povo angolano, atuando no fortalecimento da nação frente à contemporaneidade, seja como força de resistência ou como possibilidade de convívio, como reafirmação do que Hampâté-Bâ diz em *A tradição viva*. Para ele, uma importante parcela da juventude culta cada vez mais vem sentindo "a necessidade de se voltar às tradições ancestrais e de resgatar seus valores fundamentais, a fim de reencontrar suas próprias raízes e o segredo de sua identidade profunda." (1982, p.217).

**BIBLIOGRAFIA**

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: BALOGUN, Ola et al. **Introdução à cultura Africana.**Lisboa: Edições 70, 1977, p. 95-136.

CARDOSO, Boaventura. **A morte do velho Kipacaça.** Luanda: Edições Maianga, 2004.

COUTO, Mia. **Identidades de Mia**: O fio que atravessa os livros e a África. Entrevista. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/identidades-de-mia/>. Acesso em 03.12.2013.

FONSECA, Maria Nazareth Soares da. Processos narrativos e recriações linguageiras na obra de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Org). **Boaventura Cardoso, a escrita em processo.** São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 89-106.

HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. Palabra africana. In: **El Correo de la Unesco**. Año 46, septiembre de 1993, p. 20-24.

_____. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História Geral da África.** Vol. I. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982, p. 181-218.

HONWANA, Luis Bernardo. Literatura e o conceito de africanidade. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Org.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p. 17-25.

KANDJIMBO, Luís. O social e o religioso em dois romances de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Org). **Boaventura Cardoso, a escrita em processo.** São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 161-166.

LARANJEIRAS, Pires. NzingaMbandi e o sentido banto da modernidade angolana. In: MATA, Inocência (Org.). **A rainha NzingaMbamdi**: história, memória e mito. Lisboa: Edições Colibri, 2012, p. 89-99.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & Escritas Pós-Coloniais:** estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro : EdUERJ, 2012.

MATA, Inocência. **Uma reflexão sobre os modelos de representação na literatura angolana**. Disponível em <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/121-uma-reflex%C3%A3o-sobre-os-modelos-de-representa%C3%A7%C3%A3o-na-literatura-angolana>. Acesso em 02 abr. 2014.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói : EDUFF, 1995.

SAENGER, Alexandre von. A palavra na sabedoria banto. Trad. Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). **A tradição oral**. Caderno Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 48-63.

SALGADO, Maria Teresa. *A morte do velho Kipacaça* aproximando-nos de *Novos pactos, outras ficções.* In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Org). **Boaventura Cardoso, a escrita em processo.** São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 195-202.

TUTIKIAN, Jane. *N'goma yoté!* / Animem o batuque! (are-tradicionalização em *A morte do velho Kipacaça*). In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência (Org).

**Boaventura Cardoso, a escrita em processo.** São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005, p. 175-184.

# 06-PINCEL E ENXADA: IMAGENS E ESTEREÓTIPOS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA DIASPÓRICA

Danielle Tudes Pereira Silva (UERJ)
danitudes@hotmail.com

A artista plástica Magdalena Santos mora em Petrópolis-RJ. Empregada doméstica aposentada, seus quadros nos aproximam de suas memórias e nos contam histórias em espaços/ tempos diversos. Em 2013, os estudantes dos anos iniciais do ensino fundamental da Escola Municipal Manoel Ramos assistiram ao vídeo "Magdalena – a imaginação também é minha" produzido pelo grupo de Pesquisa Culturas e Identidades no Cotidiano (UERJ), receberam sete quadros da artista que foram expostos para a comunidade escolar e a conheceram pessoalmente. É a história desse encontro que vai tecer os fios para a nossa discussão.

Embora consideremos adequado o uso do termo encontro para traduzir a atividade realizada, qualquer palavra será uma redução da generosidade, do contentamento, do acolhimento e da alegria que experimentamos. Como a própria vida, esse encontro foi caracterizado pela complexidade, pela emergência das diferenças, diferenças em relação ao pertencimento étnico-racial, à geração, ao gênero e ao espaço geográfico. Nesse caso, o encontro com o que estereotipamos como "outro", materializado nas imagens e na própria Magdalena, nos mostrou que é o supostamente distante que nos permite constituir ressonâncias de significações. Por isso, encontrar esse outro, é encontrar a si mesmo nos aspectos que se entrelaçam com as múltiplas redes presentes no espaço escolar, criando pontos de identificação, inaugurando possibilidades de diálogo e de compreensão no encontro entre vida e arte. Acreditamos que isso foi possível porque, como nos indica Bakhtin (1926) "a arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico, afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela".

Na escola, assim como na sociedade de forma geral, acabamos reproduzindo um padrão de relacionamento com o conhecimento, com os

outros e com nós mesmos baseado em imediatismos e em experiências vazias que pouco contribuem para pensar sobre nós e os "outros". Por isso, hoje esse espaço/tempo apresenta-se tão fértil em prescrições oficiais e tão carente de visibilidade e emergência das experiências sensíveis cotidianas, experiências que nos mobilizem e nos ajudem a construir sentidos para nossas questões. A proposta exposta envolveu também o uso da arte como elemento de auto reflexão e formação. Ouvir, provar, sentir, acolher a presença dos outros que estão ao nosso redor de forma sensível são experiências que podem ser propiciadas na escola.

É interessante pensar sobre as interrogações que essa atividade nos possibilitou em relação à concepção de construção do conhecimento de maneira hierarquizada e linear, condizente com uma forma de ver e conhecer o mundo, longe daquela que assumimos. Entendemos que a realidade é complexa, caótica e que construímos conhecimentos de uma forma muito mais próxima ao desenho de uma rede, onde todos os fios estão interligados e onde tudo acontece "ao mesmo tempo e agora" nos cotidianos. A exposição realizada na escola mobilizou todos os sujeitos, não somente os professores e estudantes, mas zeladores, merendeiras, vigias, auxiliares de secretaria e a própria comunidade onde a escola se encontra. Todos conectados e alimentando as redes, de formas diversas, com seus saberes e experiências.

> As tessituras que nessas redes os seres humanos criam não têm começo detectável, não têm um centro e não tem nenhum fio previsível como acontece com os conhecimentos científicos na Modernidade dentro da metáfora em árvores. (ALVES, 2013, p.27)

Nos acostumamos a ignorar na escola aqueles que geralmente são excluídos dos discursos oficiais, como se para além de docentes e discentes, não houvesse existência possível, mas o movimento diário dessa instituição é feito por muitos sujeitos, presentes nas cores, nos cheiros, nos gostos e nos sons com suas formas de ser e se constituir nas práticas que não estão nos manuais. Mais uma vez, Alves nos ajuda a refletir lembrando que "aprendemos com todos os setores dominantes, durante os últimos quatro séculos, que os

modos como se cria conhecimentos nos cotidianos não têm importância ou estão errados e, por isso mesmo, precisam ser superados" (ALVES, 2008, p.16)

A Escola Municipal Manoel Ramos atende aos estudantes do bairro Nova Angra, no município de Angra dos Reis, Rio de Janeiro, do 1º ao 5º ano de escolaridade. Podemos afirmar que essa é uma escola pública popular porque como sabemos, há escolas públicas que não são de todos e que operam com seleção, para que em seus bancos sentem-se os "melhores". No decorrer do ano de 2013, nessa escola, várias ações foram desenvolvidas a partir do apontado pela lei 10.639/03 que instituiu a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-brasileira. A questão não foi abordada somente através de eventos pontuais, mas sim discutida e vivida com a intenção de permear todo o currículo a partir do entendimento de que a justificativa da escassez de material e de informação para a implementação da lei já não são convincentes. É importante registrar esse movimento da escola, para que comecemos a tornar visíveis as ações que nos cotidianos têm sido realizadas, visto que geralmente divulgamos somente a ausência de iniciativas.

Magdalena começou a pintar em 2002 aos 62 anos, após ficar viúva. A pintura surge para ajudá-la a lidar com uma das questões mais humanas, a morte, tão intrinsecamente ligada à vida e tão pouco abordada pelas propostas curriculares oficiais que se preocupam cada dia mais com os currículos mínimos, os descritores, as avaliações institucionais e se distanciam das questões pertinentes à existência e ao ato de lhe atribuirmos significados todos os dias. De início, acostumados que estamos a verdades absolutas, aos manuais, a respostas e afirmações em detrimento das interrogações, podemos nos espantar, como ocorreu com as crianças ao conhecer Magdalena, com o fato de uma idosa aprender a pintar, isso porque além do culto à juventude de que padecemos, nos ensinaram que existe uma "idade correta" para tudo, hoje inclusive querem instituir a idade correta também para a alfabetização.

Sem a realização de discursos moralizantes, a comunidade escolar se deparou com uma imagem diferente daquelas que ao longo de nossas

trajetórias rejeitamos, pois criticamos o uso de imagens que reforçam o estereótipo racista de que negros e negras estariam determinados a ocupar posições subalternizadas na sociedade, especialmente em relação às mulheres negras, cujas imagens estão geralmente relacionadas à subserviência e, muitas vezes, à sensualidade. A presença de Magdalena na escola permitiu a todos o contato com uma referência estética de mulher negra, idosa, independente para se narrar e que desenvolve uma atividade artística, a pintura, geralmente circunscrita, em uma visão equivocada, às elites socioeconômicas. Atuando como protagonista, a artista não é narrada por outros, mas se comunica em estreita identificação com o lugar de mulher negra, historicamente silenciado, bell hooks nos diz que

> significativamente, descobri que, quando se falava das "mulheres", a experiência das brancas era universalizada como representação da experiência de todo o sexo feminino; e que, quando se mencionavam os "negros", o ponto de referência eram os negros do sexo masculino. (HOOKS, 2013, p. 163)

Acreditamos que o diálogo através das redes nos permite reconhecer a multiplicidade de vozes que se enunciam fugindo da homogeneidade e dos estereótipos que nos limitam e fixam os sujeitos em manifestações culturais estigmatizadas. Essa perspectiva pode, por vezes, ser muito incômoda, pois o lugar que fixamos para o "outro" é o do exótico, oprimido, dependente, ao qual caridosamente precisamos "dar a voz".

Consequentemente, nas escolas adotamos um currículo que também desconsidera o que são, o que sabem e o que fazem os meninos e as meninas das classes populares. Pouco sabemos acerca dos contextos de inserção sociocultural e linguístico dos estudantes e por isso não reconhecemos sua inteligência nas ações de resistência contra as opressões. A academia ignora as práticas viscerais do cotidiano com suas teorias próprias e sua complexidade, no que Boaventura considera epistemicídio.

> Nisso consistiu o epistemicídio, ou seja, a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena

> (Santos:1998:208). De facto, sob o pretexto da 'missão colonizadora', o projeto da colonização procurou homogeneizar o mundo, obliterando as diferenças culturais (Menezes, 2007). com isso, desperdiçou-se muita experiência social e reduziu-se a diversidade epistemológica, cultural e política do mundo. […] A perda de uma autorreferência genuína não foi apenas uma perda gnoseológica, foi também, e sobretudo, uma perda ontológica: saberes inferiores próprios de seres inferiores. (SANTOS, 2010, p.16)

Algumas pessoas utilizam a escrita como autobiografia, Magdalena utiliza as imagens. Ela diz "eu queria saber mais coisas sobre mim, sobre a minha família", portanto suas imagens são álbuns de fotografias, pesquisas, escritas de suas histórias sendo, por isso, tão válidas quanto os registros escritos, defendemos que as duas linguagens são, inclusive, interligadas, uma vez que

> se é verdade que a imagem está na origem de toda escritura (e, nesse sentido, a escrita verbal é tão somente uma forma altamente especializada de iconografia), também é verdade que a imagem nunca deixou de ser uma certa modalidade de escritura, isto é, um discurso construído a partir de um processo de codificação de conceitos plásticos ou gráficos. A arte, tantas vezes simplificada por seus detratores e acusada, de maneira equivocada, de mimetizar o real, sempre foi uma forma de "escrever" o mundo. (MACHADO, 2001, p. 23),

São as imagens que evocam a reconstrução e a ressignificação do passado, da memória e da ancestralidade, nas palavras de Magdalena: "comecei a lembrar do meu passado, foi de onde veio o incentivo para a minha pintura, queria tanto fazer o retrato do meu avô, não fiz porque eu não tenho retrato dele" e afirma ainda: "eu tenho lembrança por causa dos retratos". Dessa forma, acreditamos que, efetivamente, as imagens, combinadas com as memórias, permitem que conhecimentos sejam criados.

Vários estudantes levaram suas imagens para mostrar no dia do encontro, como a linguagem imagética estava em evidência, sentiram-se estimulados a mostrar o que sabem fazer e percebemos que grande parte dos estudantes gosta muito, especialmente, de desenhar. Talvez, por isso nos espaços escolares, vemos sempre, além da escrita, desenhos em espaços permitidos ou não, eles se espalham pelos expositores oficiais, mas também estão presentes nas paredes dos banheiros, nas carteiras e em outros

espaços onde são menos desejáveis por alguns. Quando as propostas oficiais valorizam somente a linguagem escrita e algumas disciplinas consideradas essenciais, causam uma restrição curricular danosa e ignoram as linguagens que compõem as redes nas quais os estudantes estão inseridos, se não as ignoram totalmente, as absorvem de forma limitada como recursos.

Pensamos que as redes de conhecimentos e a vida de forma geral, se impõem aos currículos independente da vontade oficial, pois a vida "não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível" (BAKHTIN, 1926). A questão é que no cotidiano desses meninos e meninas, as imagens, as músicas, as danças e outras linguagens, fazem parte de sua forma de ser e estar no mundo e acreditamos que é o diálogo com essas linguagens e conhecimentos, que já ocorre no cotidiano de muitas escolas, que pode nos possibilitar uma escola mais bonita, justa e decente para todos. Além disso, consideramos positivo o movimento de identificação que permitiu a alguns estudantes afirmarem que querem ser pintores como a Magdalena.

Um dos quadros mais comentados, nos apresenta uma árvore genealógica que a artista nos explica ter feito porque queria conhecer toda a sua família. Nos diz: "eu fiz o quadro da árvore como se fosse minha família" e podemos ver na raiz seus avós de mãos dadas, estão presentes as casas de barro onde a família morou e ela aparece de noiva no topo. O tema da família é sempre recorrente, estando presente também no quadro da "Rosa da Família". Podemos ver como essa abordagem difere dos modelos engessados de família que ainda ilustram materiais didáticos e visões preconceituosas segundo as quais as famílias dos estudantes são "desestruturadas". A árvore da família foi um dos quadros que mais repercutiu entre as crianças, que inclusive, questionaram porque, no topo da árvore, a artista, representada como a noiva, se pintou como branca sendo negra. Isso permitiu discutir os fenótipos e as representações, bem como reconhecer a necessidade de falar sobre nossos

corpos e perceber que ao falar sobre “como vivemos no corpo, estamos automaticamente desafiando o modo como o poder se orquestrou nesse espaço institucionalizado em particular”. (HOOKS, 2013, p. 183)

A partir desses quadros, os estudantes fizeram atividades com suas próprias biografias e utilizaram também suas fotografias realizando colagens, além de explorar outras técnicas para contar suas próprias histórias.

Nesse sentido, entendemos as imagens também como encontro por nos permitirem o diálogo com elementos identitários de diferentes sujeitos. Magdalena afirma categoricamente que seu avô foi escravo e que seus “quadros são de negros”, tendo inclusive pintado um quadro intitulado “Quilombo”. Ademais os processos de identificação estão presentes nas histórias contadas por essas imagens, através das quais Magdalena perde a mãe aos nove anos, vive a experiência de ter uma madrasta e o pai ficar cego, perde a avó picada por um bicho nas bananeiras, muda-se de Araras para Petrópolis. As imagens evocam os sentidos, o sabor do café de caldo de cana fervido que o pai trazia da moenda onde fazia açúcar melado. Assim como os meninos e meninas que acolheram suas narrativas, ela ajudava os pais nas atividades de subsistência, como na imagem em que vemos Magdalena criança buscando água longe na lata com sua mãe enquanto o pai chega na carroça de banana. Ao fazer as releituras, as crianças misturam suas histórias com as de Magdalena criando significados coletivos importantes para as lutas contra a opressão, pois “uma das características das populações afro-brasileiras é terem histórias narradas de maneira individual, que por serem recorrentes, na realidade se referem a um grupo”. (Mailsa, 2012, p.30)

A pesquisa que iniciamos não pretende ser a reprodução de um único ponto de vista, supostamente considerado o melhor e o que expressa as verdades sobre a realidade pesquisada, tão pouco tem a intenção de “dar voz” ou “descobrir” as redes de conhecimentos dos estudantes. Como vimos, “o outro” é capaz de se enunciar e não precisa de caridade ou concessão.

Não é nossa pretenção criar prescrições sobre as redes, pois as mesmas são, como já dito, dinâmicas, caóticas, e em nosso foco, diaspóricas, sempre

em movimento. O que nos interessa é investigar como essas redes de conhecimentos atravessadas pelas territorialidades afro-diaspóricas intervém no currículo e o modifica, enriquece, subverte criando possibilidades como as que se desenharam nesse primeiro encontro, pois as crianças expuseram seus conhecimentos sobre desenho, pintura, família, trabalho e racismo. De acordo com o relato das professoras, algumas crianças "desinteressadas" mostraram-se muito comprometidas e participaram ativamente da atividade fazendo perguntas para a Magdalena e ansiosas para que ela apreciasse suas produções.

A linguagem escrita ainda possui predomínio sobre qualquer outra, sendo considerada mais legítima, verossímil e capaz de nos fornecer informações mais confiáveis. Ora, as possibilidades de equívoco existem em qualquer forma de expressar a realidade, posto que todas, inclusive a escrita, são sempre representações da realidade e não a mesma de forma pura, visto que ela é muito mais complexa e diversa do que nossa limitada capacidade de interpretação. Ressaltamos que o fato de nossa reflexão se voltar, nesse texto, para as imagens, não significa que essa linguagem seja hierarquicamente melhor que as outras, mas que nesse momento nos cabe ressaltar sua legitimidade e a possibilidade de abertura para novas percepções.

## Referências Bibliográficas

ALVES, Nilda e OLIVEIRA, Inês Barbosa de (orgs.). **Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas – sobre redes de saberes**. Petrópolis: DP *et Alii*, 2008.

BAKHTIN, M./VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte**: sobre poética sociológica. 1926, disponível em http://pt.scribd.com/doc/96529004/M-Bakhtin-Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.

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

FERREIRA, Vilson Sebastião. **Possíveis relações entre leituras, linguagens e culturas na escola**. (Mimeo)

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LARROSA, Jorge. **Literatura, Experiência e Formação**. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). Caminhos Investigativos: Novos Olhares na Pesquisa em Educação. Porto Alegre, Mediação, 1996.

MACHADO, Arlindo. **O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

MOORE, Carlos. **O Marxismo e a Questão Racial**: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão. Belo Horizonte: Nandyala; Uberlândia: Cenafro, 2010.

OLIVEIRA, Inês Barbosa e SGARBI, Paulo. **Estudos do Cotidiano e Educação.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

PASSOS, Mailsa Carla Pinto. **Reflexiones em torno a la experiencia de encuentro como metodología de investigación**. In: IRAZOQUI, Yadira del R. Robles (coord,). Entre Nosotros y los Otros: experiencias metodológicas de investigaciones com niños sobre la comunicación y la vida social. México, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Milton. **O Dinheiro e o Território**. In: Becker, Bertha K e SANTOS, Milton (orgs.). Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAVARES, Julio Cesar de. **Diáspora Africana: a experiência negra de interculturalidade**. In: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso e OLIVEIRA, Iolanda de (orgs). Cadernos PENESB – O Negro na Contemporaneidade e suas demandas. Rio de Janeiro/Niterói: EdUFF, 2008/2010.

VEIGA-NETO, Alfredo. Olhares... In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). **Caminhos Investigativos:** Novos Olhares na Pesquisa em Educação. Porto Alegre: Mediação, 1996.

# 07-*LE GRIOT ET LES AVENTURES DE GAO*: HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NA CULTURA AFRICANA

Déborah Alves MIRANDA (PROBEX/UFCG)
deborah.alves79@gmail.com
Josilene PINHEIRO-MARIZ (POSLE/UFCG)
jsmariz22@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

Considerada nona arte, a *bande déssinée* (*BD*) ou história em quadrinhos (HQ) é uma narrativa feita a partir da sucessão de quadrinhos que em conjunto com o verbal formam a narrativa conhecida como gráfica. Os quadrinhos, por muito tempo, foram considerados um tipo de leitura inferior, por apoiar sua narrativa nas imagens sendo até acusados de "banir a imaginação do leitor".

Com a predominância das imagens na HQ, ela ganhou um status, por assim dizer, negativo, de "obra menor"; mas hoje, esse status vem mudando e, aos poucos, ela tem conquistado seu lugar em meio ao mundo literário. O fato é que possuir imagens na HQ não a desmerece, pelo contrário, torna-a ainda mais complexa, ler imagens e associá-las ao texto verbal e em sequência é uma tarefa não, exatamente, fácil e que exige sensibilidade do leitor. A imagem nos traz beneficios, segundo Santaella (2012):

> Percebemos os elementos de uma imagem de forma simultanea, tudo ao mesmo tempo, mesmo que nossa atenção não se dirija imediatamente a todos os detalhes com igual intensidade. O texto escrito, por outro lado, é produzido de maneira linear, uma palavra depois da outra, e recebido de forma sucessiva, como a língua falada. (SANTAELLA, 2012, p.107)

Topffer um dos primeiros criadores da HQ na França, chamou as histórias em quadrinho de "literatura em estampas". Ainda a esse respeito, Almeida (2010) considera que a uma obra para ser considerada literatura não depende "... do seu formato, da sua extensão, do número de horas necessárias a sua leitura, mas daquilo que ela é capaz de propor e suscitar

enquanto objeto de leitura" (ALMEIDA, 2001, p.115). Isso ratifica o *status* dos quadrinhos.

Quanto à HQ Africana, embora questionada sobre sua existência e sobre até que ponto ela é mesmo africana, ela vem se expandido cada dia mais. Nesse sentido, podemos dizer que a HQ Africana existe com certa autonomia e retrata de forma clara o cotidiano nas aldeias africanas, seus costumes, suas crenças etc. Como veremos adiante, esse é um gênero que tem sido um caminho promissor para a promoção da cultura africana ao redor do mundo.

Embora a HQ Africana encontre barreiras, como a falta de editoras especializadas na confecção de quadrinhos e outros problemas de ordem técnica, ela tem se expandido cada vez mais e tem sido traduzida para outras línguas, quebrando assim as barreiras línguisticas, promovendo cada vez mais a sua expansão. Para exemplificar tal expansão, temos a HQ *Aya de Yopougon* (da Costa do Marfim), de autoria de Marguerite Abouet e Clément Oubrerie, que retrata de forma descontraída o cotidiano na vila de Yopougon em Abidjan, capital daquele país. Recentemente, essa HQ foi traduzida para o português e tem conquistado muitos leitores.

Dessa forma, vemos que as histórias em quadrinhos na África, especificamente nos países de Língua Francesa, tem se expandido de maneira, relativamente acelerada. Assim, mais pessoas têm tido a oportunidade de entrarem em contato com a cultura africana através dessa arte gráfica.

Assim, este trabalho tem como objetivo fazer um levantamento das obras, desse gênero, produzidas nos países africanos de língua francesa, bem como identificar quais são as principais temáticas contempladas nessas obras. Em seguida, analisaremos a obra *Le griot et les aventures de Gao –chapitre 1* (2009), do autor camaronês Kouam Tekam David, a fim de identificar quais as principais características intersemióticas da HQ africana, analisando as suas temáticas mais recorrentes. Para atingirmos nossos objetivos nos

fundamentamos em Dürrenmatt (2013) Cagnin (1975) Cassiau-Haurie (2010) e Langevin (2006).

## *BANDE DESSINÉE* AFRICANA: PERCURSO HISTÓRICO

As primeiras aparições das histórias em quadrinhos no continente africano aconteceram em publicações de jornais diários nos fins do século XIX, no Egito. A HQ, nesse tempo, não possuia o formato que possui hoje, com o passar do tempo e com a expansão desse tipo de texto para outros países da África, ela foi ganhando caractéristicas de arte sequencial tal e qual conhecemos atualmente. Cassiau-Haurie (2010) aponta que a primeira HQ publicada na África, no formato contemporâneo, foi publicada durante a primeira guerra mundial entre 1915 e 1916 e foi editada no Malawi.

Desde então, com o passar dos anos, a HQ foi se modificando tanto quanto ao o estilo de desenho, de sêquencia e de témática, quanto à edição com a influência de Töpffer e Eisner. A partir de então, a HQ africana encontra novas possibilidades de ser feita; porém, era necessário que ela compreendesse, obviamente, seus aspectos próprios, que estampassem, na sequência dos quadrinhos e nas temáticas abordadas, a cultura africana e a sua identidade enquanto nação. (CASSIAU-HAURIE, 2010).

A partir dos anos de 1950, começa a tomar novos rumos, nos quais mais escritores africanos se empenham em produzí-la e mais jornais africanos dedicam algumas de suas páginas à arte sequencial dos quadrinhos. A partir do sucesso das HQ nos jornais, alguns editores resolveram publicá-las em formato de revistas, em um estilo muito parecido com o dos gibis (formato da HQ no Brasil).

Somente a partir de 1960 é que a HQ africana passa a retratar, nos quadrinhos, o cenário africano e os seus personagens. Em 1970, ditaduras se instalam no continente e muitas delas foram censuradas. Porém, em 1980, as HQ são publicadas em modo comercial, em forma de álbuns e ganham mais autores e leitores a cada dia (CASSIAU-HAURIE, 2010).

Em 1990, os autores de HQ decidem editar seus próprios álbuns e vendê-los nas ruas e nos mercados. No início do século XXI, ela ganha de fato seu espaço e passa, graças às exposições e feiras organizadas pelos autores de HQ que se uniram em cada país africano em prol dessa causa, a ser admirada pela Europa e então editoras européias passam a se interessar pelas narrativas gráficas africanas e a publicá-las. Em 2010, na cidade de Paris, aconteceu o *1er salon des auteurs africains de bande dessinée*, evento no qual, autores de HQ africana mostrraram suas formas e o seu jeito único de fazer essa arte não só para os parisienses, mas para o mundo e, desde então, as histórias em quadrinhos africanas têm se expandido cada vez mais. (CASSIAU-HAURIE, 2010).

A partir desses fatos, constatamos que a HQ africana levou um século para se firmar e para encontrar seu lugar no concorrido mercado das editoras. Hoje, ela tem contribuido para a dispersão da cultura africana, visto que o suporte imagético e o suporte verbal nos têm chamado a atenção para ver a cultura de um povo que, por vezes, parece ter sido esquecido.

## LEVANTAMENTO DOS QUADRINHOS PRODUZIDOS NA ÁFRICA DE LÍNGUA FRANCESA: BREVE PANORAMA

Intentamos mostrar o quão importante são essas obras (HQ), sobretudo para o espaço acadêmico, onde, de um modo geral, limita-se muito a discutir “altas literaturas”. Nesse sentido, deixam-se de lado experiências de leitura que têm modificado comportamentos de jovens ao redor do mundo, a exemplo de leituras de HQ que ocuparam os primeiros lugares nas vendas de livro, como é o caso da *BD La vie d’Adèle*, que foi (e ainda é) sucesso tanto em quadrinhos, quanto na sua versão cinematográfica.

É importante, portanto, que se diga que, ao propormos estas reflexões, queremos também destacar que esse gênero que não ocupa o lugar das “altas literaturas” é um importante espaço de estímulo à leitura e como canal de

divulgação e de trocas entre culturas. Assim, para que se perceba de modo ainda mais destacado a proeminência desse gênero e de suas publicações, realizamos um breve levantamento de histórias em quadrinhos produzidas na África de Língua Francesa.

Evidentemente, estas aqui catalogadas servem de sinalizador da expessiva quantidade de publicações nos últimos dez anos. Ainda é importante destacar que não são únicas no âmbito desse gênero, mas estas são, de um modo geral, muito bem recebidas pelo público alvo, estnado presente em livrarias e, portanto, de fácil acesso ao grande público.

| Obra | Autor (es) |
|---|---|
| *Akissie* | Marguerite Abouet e Mathieu Sapin |
| *Aux iles, point de salut* | Laurent Perrin e Sthéfane Blanco |
| *Aya de Yopougon* | Marguerite Abouet e Clément Oubrérie |
| *Bonne arrivée à Cotonou* | Jean-Christophe Chauzy e Anne Barrois |
| *Coco Taillé à la boule zero* | Michèle Nardi e Hervé Alladaye |
| *Croniques de Brazzaville* | Jussie Nzana, Lionel Boussi e Khp. |
| *Dago à Abidjan* | Appolos Beugré e Laurent Lalo |
| *Droit d'Asile* | Etienne Gendrin |
| *Ils sont partie chercher de la glace- Les aventures d'Africavi* | Anani e Mensah Accoh |
| *Issa et Wassa* | Mahamadou Traoré e Massiré Tounkara |
| *Jungle Urbaine- Lola* | Kash |
| *Kimi et Harry* | Khadija Kane, Pesca, Cordell e Dr. Rno |
| *Kirikou* | Michel Ocelot |
| *Koulou chez le Bantu* | Ben Rhodes, Joël Moundounga, Ly Beck, Sophie Endamne, Yéno Patinon (couverture), Mapland et le Congolais Makonga. |
| *L'île Maurice racontée à mês petits-enfants* | Jean Claude de l'Estrac |
| *La revanche de Bakame* | Jeroen Janssen |
| *Le griot et les aventures de Gao* | Kouam Tekam David |
| *Le sida et autres affaires le concernant* | Lassane Zohoré |
| *Le sida, tue et alors ?* | Benjamin Kouadio |
| *Les aventures de Moussa* | Julien Alihonou |
| *Les envahisseurs* | Benjamin Kouadio |
| *Mémoire de L'esclavage* | S. Diantantu |
| *Mokanda Illusion e Bingo en Ville* | Mongo Sisé |

| | |
|---|---|
| *Monsieur Zezé* | Lacombe |
| *Moto-Taxi à Bécane au Bénin* | Hervé Alladayè |
| *Nampoina* | Didier Mada |
| *Panique à Kinshasa* | Thembo Kash |
| *Perle Blanche* | Laurence Baldetti, Sébastien Floc'h e Nicolas Vial. |
| *Petit Joss-école urbaine mixte* | Joëlle Esso |
| *Pousse-Pousse* | Didier Kassaï |
| *Rwanda : 1994 descente en enfer* | Ralph e Pat Masioni |
| *Samuel Eto'o Fils* | Joëlle Esso |
| *Simon Kimbangu* | Serge Diantantu |
| *Tiwa et la pierre miroir* | Joëlle Esso |
| *Un guerrier Dandi* | Sani |
| *Zoba Moke* | Teddy Lokoka e Adolphe Cissé Mayambi |

Verifica-se que as temáticas da HQ africana são as mais diversificadas, tratando desde aspectos religiosos até cotidiano nas aldeias africanas. Segundo Cassiau-Haurie (*op. cit.*) no que se refere à temática, "tudo depende do estilo de *bande dessinée*. Os álbuns mantidos pelas congregações religiosas (católica, protestante, muçulmanas, etc) tratam de temas concernentes à sua doutrina e às suas convicções; ou seja: a moral e a fé. Isso não impede, que algumas editoras publiquem obras não religiosas"[21]. Cassiau-Haurie (*id*. *ibid*.) afirma ainda que existem também quadrinhos com outras temáticas como: sexo, bruxaria, infância, política, mitos e super heroísmo, cotidiano nas aldeias africanas, dentre muitos outros, e pode-se perceber isso nas obras que fazem parte do levantamento que apresentamos acima

Dentre essas HQ, escolhemos uma para analisar seus aspectos semióticos. Escolhemos a *Le griot et les aventures de Gao*, do autor camaronês Kouam Tekam David e publicada em 2009.

[21] Tradução nossa. Texto original: « Tout dépend du style de bande dessinée dont on parle. Les albums soutenus par les congrégations religieuses (catholiques, protestantes, musulmanes…) traitent de thèmes qui les concernent et qui ont rapport avec leurs convictions. On y parle donc de morale et de foi. Cela n'empêche, cependant, pas certaines maisons d'édition confessionnelles de soutenir des ouvrages non religieux » CASSIAU-HAURIE (2011)

## *LE GRIOT ET LES AVENTURES DE GAO*: ASPECTOS SEMIÓTICOS DOS QUADRINHOS DE KOUAM TEKAM DAVID

Kouam Tekam David é camaronês e reside na capital de camarões, Yaoundé. O autor escolhe o cotidiano africano como tema para a sua obra gráfica. Sua HQ *Le griot et les aventures de Gao* possui temática educativa e é destinada ao público infantil. Vale salientar que aqui analisaremos apenas o capítulo 1 da referida HQ.

*Le griot et les aventures de Gao* acontece em dois planos; isto é, a história tem dois momentos. Na primeira, é noite e o narrador nos revela que era muito boa a época em que as crianças se sentavam em torno da fogueira para ouvir as histórias que seus pais contavam. E então, ele nos indica que uma história começará a ser contada e diz "sentem- se, meus pequenos, e vamos ouvir a história que preparei para vocês" e inicia a contação da história com a conhecida fórmula: "era uma vez...". Na segunda narrativa, dentro da história que está sendo contada, inicia-se uma nova contação e, dessa vez, o *griot* que começa a contar uma nova história. A narrativa é finalizada, aos olhos do leitor, com as crianças para as quais o *griot* conta a história que, encantados com a história, solicitam uma nova história.

Percebemos que a HQ aborda elementos da cultura africana, como a figura do *griot* e a importância da contação de histórias na construção do ser humano; além de retratar o cotidiano em uma aldeia africana.

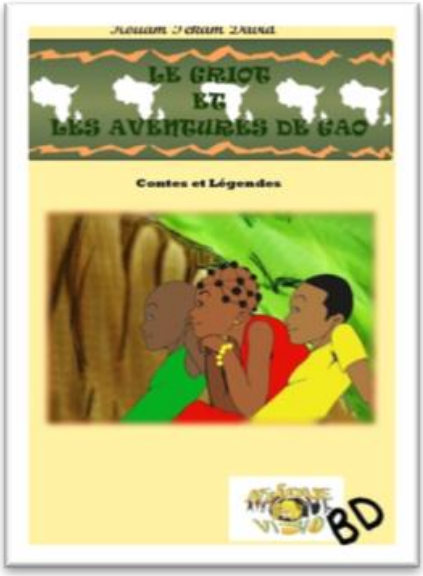



*Figura 1. Imagem da capa da HQ* Le griot et les aventures de Gao*, de Kouam Tekam David*

A construção dos aspectos geográficos da África em *Le griot et les aventures de Gao* é feita através da transposição de lugares e elementos do mundo real para os quadrinhos a fim de aproximar o leitor de um determinado contexto.

*Figura 2. O rio* Sanagha

*Figura 3. O rio* Sanagha *na HQ.*

Quando a HQ retrata o rio *Sanagha* o leitor já é transportado para um contexto, o leitor já é informado que a história se passa em Camarões as margens do rio *Sanagha*.

O *Griot,* na cultura africana é um homem de alta sabedoria que foi adquirida através de relatos orais passados de pais a filhos por inúmeras gerações. Os griots, até hoje, são respeitados em seus países e são considerados bibliotecas vivas, a exemplo do que rofere em seu discurso o malinês Amadhou Hâmpaté Bâ, ao afirmar que, "na África, quando morre um idoso, uma biblioteca é quaimada". Nessa HQ, o griot aparece na queda das águas do rio, de modo repentino e diz que está feliz pela visita que as crianças fazem ao rio e, diante disso, resolve contar para elas uma história.

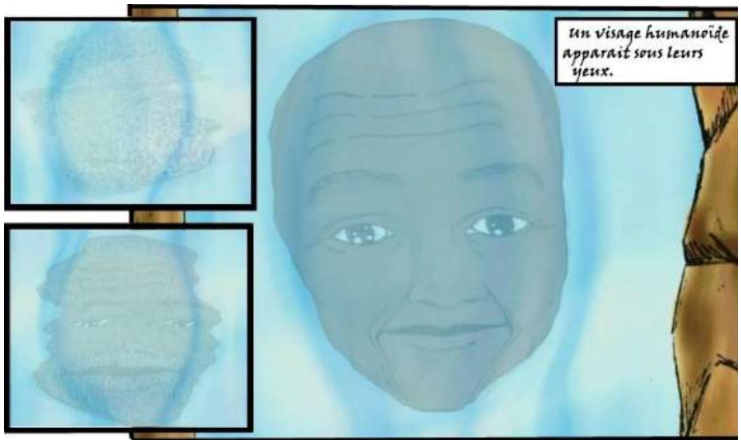



*Figura 4. Representação do griot na HQ*

O cotidiano em uma das aldeias também é retratada na HQ.

*Figura 5. Atividades cotidianas são retratadas na HQ*

A HQ *Le griot et les aventures de Gao* possui função educativa, por essse viés, ela é finalizada como tradicionalmente são feitas as hitórias ocidentais, com uma "moral da história", posto ser esta uma característica recorrente nas fábulas; mas, que na HQ, esse aspecto é retomado a fim de demonstrar um valor educativo diante do acontecimento que é narrado.

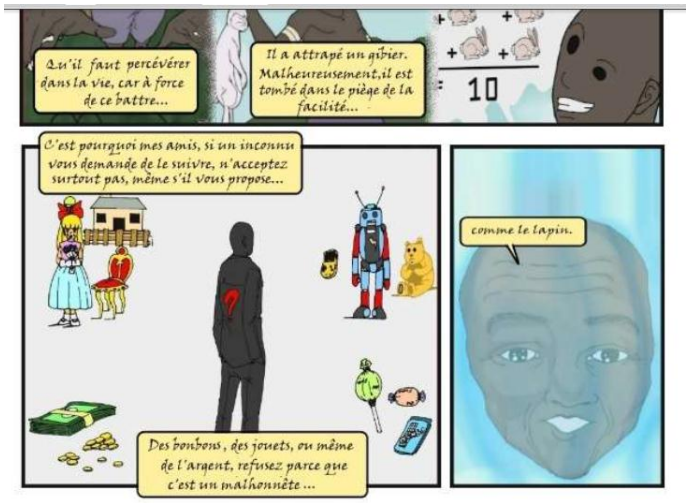



*Figura 6. Moral da história contada pelo Griot*

Ao terminarem de ouvir a história, as crianças demonstram contentamento, muito provavelmente, pela própria narrativa de aventuras de uma criança e aí, de certa forma, puderam se reconhecer naquele relato aventureiro, como pelo fato de ter sido contada por um griot, que aos olhos das

crianças, assim como da maioria da sociedade africana, trata-se de uma importante personalidade daquela sociedade. E, como em muitos lugares do mundo, ao cabo da história, as crianças solicitam uma nova contação.

*Figura 7. As crianças pedem para que o Griot conte outra história*

Assimm como em muitas sociedades pelo mundo, ouvir histórias é uma atividade intensamente infantil e, nesta HQ, é possível observar que enquanto atividade humana, o griot cumpre o seu papel de promover a evasão.

O quadrinho, em si, ajuda na promoção dessa evasão, uma vez que a junção do texto com as imagens permite que outras sociedades tenham acesso à uma realidade muito particular, específica de um continente rico em biodiversidade, portanto, rica em cores e perfumes de fauna e flora. Trazer para a história, aspectos ou elementos da realidade constitui-se em um dos aspectos mais relevantes das narrativas gráficas como as histórias em quadrinhos.

Pensada para um público infanto-juvenil, *Le griot et les aventures de Gao* é uma importante amostra da relação entre a imagem e o verbal, visto que a escolha desde a capa busca retratar o cotidiano de aldeias africanas, enquanto uma realidade atual. A escolha das ilustrações favorecem a leitura de mundo de uma realidade que, quase sempre, chega até nós de maneira diferente do que é de fato.

De um modo geral, as HQ africanas buscam também apresentar essa África que não é apenas essa da fome e do ebola ou de tantos outros males. Ao apresentar as aventuras de Gao, seu autor traz, para a palavra escrita, o registro de uma magia que pode estar também em uma floresta de grandes cidades em qualquer lugar no mundo. Por isso é importante que se dê atenção à natureza e, também por essa razão, essas aventuras configuram-se como um chamado ao compromisso para com as belezas naturais que estão sendo desperdiçadas.

## ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

No seu histórico, a HQ africana tem, desde sempre, buscado apresentar ao mundo a realidade de um continente que luta contra poderosas nações, que arrancam as suas riquezas de maneira despudorada. Dar espaço à HQ africana é dar suporte ao primeiro intento desses artistas que buscavam chamar a atenção para a realidade daquele continente. É também dar destaque a uma arte que tem características que lhe são peculiares e que trazem à tona a qualidade artística de nações que buscam espaço no concorrido mecardo editorial internacional.

No que concerne à relação com a literatura, é Dürrenmatt (2013) quem nos lembra que a HQ é uma arte, assim como a literatura, não se devento, por conseguinte, “julgar” arte A ou arte B; posto não ser esse o foco de uma pesquisa. É necessário que destaque que ressaltar a importância da literatura em BD ou HQ e levá-la para o âmbito dos estudos acadêmicos pode representar um importate caminho de motivação e formação de leitores.

Observamos que a *bande dessinée* africana possui uma forma singular de se apresentar, embora tenha sofrido influências de outros continentes, ela tem suas próprias características. As nossas discussões sobre a HQ africana já persitem há, pelo menos, um século e, hoje, ela parece estar se firmando; mas,

apesar das dificuldades com a publicação de seus álbuns, os artistas dessas HQ têm se expandido cada vez mais e a quantidade de autores e de obras que encontramos no nosso breve panorama apresentado nos revela um número consideravelmente grande de publicações.

A HQ africana tem conquistado leitores não só no continente africano mas também nos outros continentes, as traduções de alguns álbuns de *bande dessinée* para outras línguas confirma o ascendente crescimento da leitura e publicação desse gênero em todo o mundo.

## REFERÊNCIAS

CAGNIN, Luiz Antônio. **Os quadrinhos.** São Paulo: Ática, 1975.

CASSIAU-HAURIE, Christophe. **La bande dessinée d'Afrique en 20 questions : de la création à la diffusion.** 2011. Disponível em: <http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/la-bande-dessinee-d-afrique-en-20-questions-de-la-creation-a>. Acesso em: 29 dez. 2014.

CASSIAU-HAURIE, Christophe. **La bande dessinée en Afrique:** un siècle d'histoire. 2010. Disponível em: <http://www.afriHQ .com/article.php?a=10365>. Acesso em: 23/05/2014.

DAVID, Kouam Tekam. **Le Griot et les Aventures de Gao.** 2009. Disponível em: <http://HQ -legriot.webcomics.fr/page/couverture#page>. Acesso em: 25 abr. 2014.

DÜRRENMATT, J. **Bande dessinée et littérature.** Paris : Classiques Garnier, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens.** São Paulo: Melhoramento, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguistica Geral.** São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

**... AFRIHQ : ALBUMS HQ EN AFRIQUE.** 2014. Disponível em: <http://www.afriHQ .com/albums.php>. Acesso em: 29 dez. 2014.

# 08-A "FÚRIA SAGRADA" DO PADRE TAVARES NA SANZALA VAN DUM (PEPETELA)

Denise ROCHA. Unilab/Uel[22] denise@unilab.edu.br

A Igreja católica romana, como um dos instrumentos de dominação colonial na África, pautava na força de sua ideologia monoteísta que influenciou comportamentos. Em nome da fé e da salvação da alma, os padres negavam a existência das divindades e dos espíritos, combatiam o culto aos ancestrais e repudiavam os sacerdotes, os curandeiros e os feiticeiros e as formas religiosas: os ritos de passagem, as cerimônias para os recém-nascidos e mortos, as oferendas, as libações, a leitura de búzios, etc.

Em um lento processo de catequização, por meio de visitas de padres, acompanhados de línguas, aos kimbos (aldeias) e a criação de missões religiosas, o cristianismo adentrou na costa ocidental africana, desde o final do século XVI, e se tornou um elemento desagregador da cultura local.

Cinco religiosos - Guerreiro, Mateus, João Cabeça, Muniz Barreto e Tavares- são personagens de *A Gloriosa Família*: O tempo dos flamengos, do angolano Pepetela, um romance que aborda os sete anos da dominação dos holandeses (mafulos) em Luanda e adjacências (1641-1648) em luta com os portugueses pelo comércio de escravos para as lavouras de cana-de-açúcar do Brasil Luso (Salvador) e do Brasil Holandês (Recife).

Esse pano de fundo histórico alicerça a trajetória da católica família de Baltazar Van Dum, que vivia com uma nativa, sua esposa oficial, filhos legítimos e bastardos, forros e escravos, em sua sanzala (propriedade rural), localizada perto da litorânea Luanda. Esta, desde 1641, era administrada pelos calvinistas flamengos, que não tinham projetos de evangelização e não

---

[22]Professora do Instituto de Humanidades e Letras da Universidade Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Redenção, Ceará.

Estágio Pós-Doutoral, sob supervisão do Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo, na Linha de pesquisa *Diálogos Culturais* do Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná.

permitiam a entrada na cidade de padres da quinta dos jesuítas do rio Bengo ou da vila de Massangano.

Educada em uma escola da missão religiosa, D. Inocência, filha de um soba (chefe) e cônjuge de Baltazar, zelava pela permanência dos bons costumes cristãos em sua residência, embora não tivesse controle da promiscuidade de seu marido e filhos com as escravas, tampouco da presença do sincretismo vivenciado na sanzala.

Em *A Gloriosa Família,* o narrador, um escravo mudo, evoca o embate entre religiões distintas - de um lado, a cosmovisão cristã e, de outro, a mundivivência ancestral africana- que se materializaram na chegada do violento e fanático Padre Tavares à propriedade Van Dum e sua busca, nas cubatas dos escravos e forros, por objetos considerados sacrílegos. Na moradia do escravo Dimuka:

> O sacerdote pegou então uma fúria sagrada, segurou a batina com as duas mãos e se pôs a saltar para cima da pequena estatueta, tentando parti-la. Ambrósio disse, com muita ironia que todos perceberam menos o padre:
> - Tem aqui um simples machado. Esse satanás só vai com machado, é imune ao fogo de Deus.
> E o padre Tavares lá foi aliviando a fúria com sucessivas machadadas no boneco, que o reduziram a achas fins. Contemplando a sua obra, o padre limpou as gotas de suor que apareciam na testa, orgulho no olhar. (PEPETELA, 1999, p. 196 e 197).

A maneira violenta de um sacerdote católico invadir a moradia dos cativos batizados, que mantinham resquícios de espiritualidade de suas etnias, reflete não somente o processo de transculturação da sociedade nativa, mas também o sincretismo.

Para melhor entender as profundas mudanças efetuadas nas sociedades locais, principalmente no aspecto do transcendental, causadas pelo processo de catequese cristã, conforme apresentado na narrativa de Pepetela, torna-se necessário mencionar as reflexões dos contemporâneos Obiechina e Opuku acerca da tradição religiosa africana e as informações do padre Cavazzi (1621-1678), capuchinho italiano, que foi missionário no Congo, Matamba e Angola no século XVII.

**A religião africana tradicional na costa ocidental**

O processo de colonização africana pelos portugueses visava controlar as pessoas -corpo e alma- e foi consolidado por meio de contratos de vassalização de sobas, que permitiam a construção de feitorias e fortalezas em suas terras, em troca de defesa militar contra povos rivais.

O intruso europeu legitimava sua presença não somente com militares, administradores, artesãos e agregados, entre outros, mas também com religiosos que iniciavam a catequização católica, a qual pregava a existência de um Deus único e negava as distintas formas de expressões religiosas autóctones.

Na obra *Culture, Tradition and Society in the West African Novel* (1978), Emmanuel N. Obiechina acentua que a religião africana, como parte essencial da cultura, é onipresente em todas as esferas da vida:

> Não existe qualquer dimensão importante da experiência humana que não esteja ligada ao sobrenatural, ao sentimento religioso popular e à piedade [...]. Tudo isso constitui parte integrante da estrutura ideológica da sociedade tradicional e é essencial para uma interpretação exata da experiência no contexto social tradicional. (OBIECHINA *apud* OPUKU, 2010, p. 591).

Em *A religião na África durante a época colonial*, Kofi A. Opuku esclarece sobre as formas de cosmovisão espiritual de raiz africana não muçulmana e sua concepção especial do mundo, que abrangia: “a percepção do sobrenatural [...], a compreensão da natureza do universo, dos seres humanos e do seu lugar no mundo, assim como a compreensão da natureza de Deus, cujo nome variava de uma região para outra”. (OPUKU, 2010, p. 592). Havia um Deus, um espírito superior à sua criação, sem imagens ou representações físicas, governador da vida e da morte, fonte de “Poder, justiça, beneficiência e eternidade” que recompensava os bons e castigava os maus. Abaixo de Deus tinha uma hierarquia de espíritos: a dos ancestrais, a das deidades ou deuses, e a dos espíritos ou “poderes místicos”. Os espíritos dos ancestrais eram sempre tratados com temor e reverência. E os deuses, alguns dos quais estavam vinculados às características do ambiente, têm sacerdotes, cultos e altares, podiam tratar bem os seres humanos e também punir com doenças, má-sorte e morte. Havia ainda outros espíritos, denominados também de:

> poderes místicos, reconhecidos pela capacidade de ajudar ou de prejudicar os seres humanos. Pertenciam a essa esfera todos os agentes da feitiçaria, da magia e da bruxaria. Finalmente, vinham os

> encantos, os amuletos e os talismãs, que tanto eram empregados para proteção como para agressão. (OPUKU, 2010, p. 592)

**As missões católicas na África portuguesa**.

As regiões do Congo, Matamba e Angola, localizadas na costa ocidental-central africanas, desde o século XVI, eram colônias portuguesas, nas quais o rei tinha amplo poder sobre os cargos, os postos e os benefícios eclesiásticos, isto é, o soberano era o patrono das missões católicas nos territórios de além-mar que estavam submetidas ao padroado (direitos e deveres concedidos pelo papado à coroa lusa).

Para obter um maior controle sobre a interferência das coroas ibéricas na evangelização missionária, o Papa Gregório XV criou, em 1622, a Sagrada Congregação de Propaganda Fide que retirou o poder do padroado luso e do espanhol. (OLIVEIRA, 2010, p. 422 e 423).

Nomeado pelo papa Gregório X para atuar nas missões (1653) foi o capuchinho italiano, Pe. Giovani Antonio Cavazzi de Montecúcollo (1621-1678), que escreveu a obra monumental, *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*,[23] composta por dois volumes, divididos em sete livros, e que foi publicada somente no ano de 1965, em língua portuguesa. No primeiro volume é descrita a natureza africana (árvores, frutas, flores, ervas, animais, climas e tipos de agricultura) e, no segundo, a contribuição dos capuchinhos no processo de evangelização e a menção de casos de conversões e resistências na sociedade do Congo, Matamba e Angola.

Em relação à catequização dos nativos, padre Giovani fez várias sugestões aos futuros evangelizadores sobre como deviam se comportar diante dos africanos, que insistiam em manter a religião tradicional: “Esses pretos praticam diversas superstições, e eu gostaria de não ter que as narrar, pois são ridículas; se o faço é apenas para instruir os missionários, para que possam tirar os Pretos dos seus enganos” (CAVAZZI, 1965, v. 1, p. 113). Ele comentou ainda o papel dos sacerdotes que prejudicavam muito a conversão

[23] Padre Cavazzi atuou em algumas regiões da África centro-ocidental

dos nativos: “Entre tantos feiticeiros, um há que não mereceria ser lembrado, se esta omissão não prejudicasse o conhecimento necessário que eu, por meio deste escrito, pretendo dar aos missionários”. (CAVAZZI, 1965, v. 1, p. 201).

A igreja católico-romana, que foi a grande aliada dos reis europeus no processo de colonização e evangelização no além-mar, acompanhou as naus portuguesas desde o início das instalações de feitorias na costa ocidental africana, no século XV:

> A instauração do domínio colonial ajudou consideravelmente a obra dos missionários. Em primeiro lugar, os administradores coloniais e missionários compartilham a mesma visão do mundo e provinham da mesma cultura. Em segundo lugar, a administração colonial alimentava disposição favorável ao trabalho dos missionários e, muitas vezes, subvencionava as escolas das missões. Em terceiro lugar, a imposição do controle colonial em cada território assegurava a paz e a ordem, graças às quais os missionários podiam contar com a proteção da administração. Em quarto lugar, a introdução dos meios de comunicação eficazes e a instauração da economia monetária estimularam o comércio e contribuíram para o advento de um novo estilo de vida, que haveria de impor-se em toda a África, estilo de vida caracterizado pela falência das comunidades em proveito do individualismo. (OPUKU, 2010, p. 610 e 611).

### 3- Fanatismo religioso em Angola no século XVII (Pepetela).[24]

Ana Mafalda Leite, no artigo *Testemunhos orais da história*: *A gloriosa família* e *A lenda dos homens do vento*, acentua que:

> *A gloriosa família* é uma narrativa pós-colonial, que cria uma história alternativa à historiografia colonial, pela voz narrativa oralizada de um excluído da história, ao parodiar, em simultâneo, o estatuto ficcional do discurso histórico e, simultaneamente, ajustar e prolongar essa mesma narrativa aos tempos atuais, mostrando como a sombra da história do império ainda sobrevive e se reproduz, fantasmagoricamente, nos novos poderes vigentes e nos seus novos `escravos´. (LEITE, 2012, p. 243)

[24] O sociólogo Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos (1941), o Pepetela, pesquisou as raízes da História de Angola e, em contradição à historiografia oficial portuguesa, que exaltava a colonização portuguesa, escreveo os romances: *A revolta da casa dos ídolos* (1980), *Yaka* (1984), *Luejí:* O nascimento dum império (1989) e *A Gloriosa Família:* O Tempo dos Flamengos (1997), obra pela qual ele foi agraciado com o Prémio Camões 1997.

No romance *A Gloriosa Família*: No tempo dos Flamengos, publicado em 1997, Pepetela incluiu no início de alguns capítulos, trechos de documentos históricos escritos por religiosos -Vieira, Taggia e Couto-, que atuaram na colonização de Angola.

Padre Vieira em carta ao Marquês de Nisa, de 12 de agosto de 1648, escreveu sobre a vital importância do tráfico negreiro em Luanda e a estabilidade da economia no nordeste brasileiro: "Todo o debate agora é sobre Angola, e é matéria em que não hão-de ceder (os Holandeses), porque sem negros não há Pernambuco e sem Angola não há negros". (VIEIRA *apud* PEPETELA, 1999, cap. nono, p. 283).

Em carta do Padre Bonaventura da Taggia (5 de setembro de 1646), ao Monsenhor Ingoli, ele explica o desinteresse da Companhia das Índias Ocidentais em continuar a financiar a colonização holandesa, iniciada em 1641: "Os portugueses vão sair vitoriosos desta guerra porque não é possível a uma companhia comercial particular de alguns mercadores holandeses sustentar tanto tempo uma guerra que arruína seus negócios". (TAGGIA *apud* PEPETELA, 1999, cap. décimo primeiro, p. 353).

Depois da reconquista de Angola aos holandeses (1641) o padre António de Couto, membro das forças militares, enviou uma missiva aos superiores:

> [...] depois de termos marchado pouco menos de meya légoa, por ser dia da glorioza Assumpção da Virgem Senhora com ordem do general se armou altar portátil a huma arvore a que chamão aliconde, e nelle disse missa o Padre capelão mor assistindo todo o exército a Ella como podia. (COUTO *apud* PEPETELA, 1999, cap. décimo segundo, p. 379). [Este episódio aparece no final do romance angolano: No quintal da sanzala Van Dum, debaixo de uma mangueira, foi celebrada uma missa pelos padres, que acompanhavam o exército da restauração portuguesa em Angola, diante da família da casa grande e membros do quintal].

O governador Fernão de Sousa escreveu ao rei de Portugal, em 29 de julho de 1632, sobre religiosos que defendiam interesses monetários: "[...] a gente que vay a Angolla, ainda os eclesiásticos, vão a negócio, e podesse temer vendão aos negros o santo bautismo, e permita nosso Senhor se não

faça nos demais sacramentos". (SOUSA *apud* PEPETELA, 1999, cap. sexto, p. 179).

A inclusão no romance da ácida crítica ao comportamento inadequado de certos religiosos que agiam em dissonância com os votos de pobreza, revelada na missiva do ano de 1632, ocultou a ruptura do juramento de preservação da castidade.

Em *A Gloriosa Família*, Pepetela criou, conforme já mencionado, personagens que eram padres: Guerreiro, João Cabeça, Moniz Barreto, Mateus e Tavares.

O padre Guerreiro tinha partido do arraial do Gango rumo a Luanda, em maio de 1643, para atuar como uma espécie de diplomata, a fim de negociar com os holandeses, segundo comentou o português João de Brito com Baltazar o qual "Costumava a dizer que o Guerreiro, como padre, tinha aprendido a convencer as pessoas de pecados inexistentes, por isso lhe era fácil convencer os holandeses de que só a paz interessava". (PEPETELA, 1999, p. 61). No entanto, o projeto de negociação de "alguns termos de um acordo de comércio e tentar algumas concessões complementares", não tinha dado certo, conforme relatou o religioso a Baltazar Van Dum:

> Nem tinha comido nada, a tentar falar com um dos directores ou um funcionário superior, pois ninguém o quis receber, as caras estavam fechadas, os mafulos mostravam rancores injustificados [...]. Era muito nervoso e dava passinhos miúdos de um lado para o outro, dizendo, o meu amigo é que os conhece, são totalmente imprevisíveis, um dia estão bem no outro parecem fel. (PEPETELA, 1999, p. 63).

Em Massangano, que tinha se tornado a capital dos portugueses depois da invasão de Luanda, dois padres -João Cabeça e Moniz Barreto- se envolveram, no mês de setembro de 1643, em um conflito por causa da sucessão do bispo Soveral que tinha desaparecido misteriosamente. Radical, ele "Queimava tudo. Fazia verdadeiras incursões militares pelas fazendas ao longo do rio Kwanza, pelos kimbos da região ou mesmo pelas casas de

Massangano, à procura dos objetos sacrílegos", bem como tinha ordenado vários mulatos em sua "fúria africanizadora". (PEPETELA, 1999, p. 98).

Na ilha de Luanda, propriedade do Congo, o padre Mateus foi obrigado a realizar o enlace da católica Matilde Van Dum com o huguenote Jean Du Plessis, por pressão do governador Dom Agostinho: "o Mani-Luanda que o mantinha li. Se o governador perdia força, ele também perdia e a Igreja então...". (PEPETELA, 1999, p. 139).

Ao constatar o avanço sexual do padre Tavares em sua direção, Hermenegildo confidenciou a Ambrósio, que sabia que alguns homens desejavam outros, mas tinha ficado surpreso com o comportamento do religioso. Seu irmão apenas comentou:

> -Ora, ora. Quantos padres há aí com filhos? Até parece ser o mais usual. Era miúdo na altura, mas ainda me lembro de ter havido grandes escândalos e discussões em Luanda por os padres serem constantemente apanhados com mulheres. E houve mesmo um governador que escreveu um relatório violento ao rei, na altura era o tempo dos Filipes de Espanha. Acusava que a maior parte dos padres não tinham condição moral de exercer o sacerdócio e que muitos vinham de Portugal por terem sido condenados por crimes, que não serviriam para lá e eram desterrados, porque aqui não era terra de fartar vilanagem. Este não é diferente. (PEPETELA, 1999, p. 208 e 209).

3.1- A cólera religiosa de padre Tavares na sanzala Van Dum.

O comerciante de escravos, Baltazar Van Dum, tinha uma esposa oficial, D. Inocência, filhos legítimos- Gertrudes, Rodrigo, Ambrósio, Hermenegildo, Benvindo, Matilde, Rosário e Ana- e bastardos reconhecidos - Nicolau, Catarina e Diogo-, além de vários anônimos, concebidos com escravas, que viviam no quintal. Na sanzala viviam ainda os forros Kalungo, Ngonga e Kundi, e Dimuka, escravo fiel, que era "pessoa de muitas valias, indo desde capataz e responsável pela lavra, a chefe da segurança do cercado e carrasco. Pessoa de toda confiança de Baltazar". (PEPETELA, 1999, p. 29).

Muitos dos moradores -livres e escravos- da propriedade Van Dum tinham postura religiosa sincretista e contra elas se insurgiu o padre Tavares, o qual conforme a descrição do narrador-escravo era "seco de carnes e esverdeado,

como os portugueses que tinham resistido a muitos paludismos". (PEPETELA, 1999, p. 195 e 196). Fervoroso, ele exercera o sacerdócio na região entre o rio Bengo e a Kilunda e depois em Masssangano, de onde partira, no mês de junho de 1645, com carta de recomendação do governador Meneses com solicitação de apoio de Baltazar Van Dum.

Padre Tavares repelia o uso de talismãs que eram objetos aos quais se atribuem poderes extraordinários para realização de desejos, e a posse de amuletos, pequenos artefatos que as pessoas trazem consigo ou guardam na crença em seu poder mágico, a fim de afastar desgraças ou malefícios. Para o religioso, tais artigos deveriam ser destruídos pelo fogo depurador e as moradias tinham de ser purificadas com água benta.

Hospedado na propriedade do holandês e acompanhado por Ambrósio, filho do estrangeiro, Tavares iniciou uma severa inspeção nas moradias dos forros e dos escravos, "à procura de feitiços" (PEPETELA, 1999, p. 195 e 196), em um tipo de guerra santa com perseguições inclementes por objetos considerados satânicos:

> Este padre era um adepto da estratégia de convencer as pessoas à força. E tinha uma versão profunda a todas as estatuetas de madeira ou aos chifres com pozinhos ou fios de tendões de animais, que usamos para não termos azares ou até apenas para nos enfeitarmos. Foi uma confusão na sanzala, com o padre a entrar nas cubatas e a atirar para o meio do terreiro todas bugigangas que lhe pareciam suspeitas de terem trato com o demônio. (PEPETELA, 1999, p. 196).

Na furiosa limpeza de elementos materiais e imateriais, vinculados às práticas demoníacas, Padre Tavares agia como um possesso e causava apenas certo tipo de resignação nos cativos:

> As pessoas deixaram fazer, os escravos não podem protestar se lhes roubam os deuses. Apareceram muitos objectos, mas não vi nada de grande importância, Por isso os habitantes da sanzala se mostravam mais surpreendidos que revoltados. Alguns até encolhiam os ombros se da sua cubata voava um amuleto, para se juntar aos que já jaziam na areia vermelha. (PEPETELA, 1999, p. 196).

A maneira violenta e histérica do sacerdote causava pasmo nos moradores e contrastava com a aparente apatia deles no roubo dos deuses

africanos, fato que refletia a aceitação da condição de submisso na engrenagem infame da escravidão.

Após ter arremessado objetos sagrados ao chão, padre Tavares ateou fogo neles que foram consumidos, exceto um de madeira de lei:

> [...] o padre pegou fogo ao montinho de coisas. Como eram sobretudo de madeira mole e pele ou cabelos, quase todos os objectos arderam facilmente. Mas havia o maior de todos, de pau-ferro, que teimava em enegrecer ainda mais mas não arder. Era uma estatueta que estava na casa de Dimuka, o padre gritou para trazerem gravetos e voltou a fazer uma pequena fogueira, inteiramente dedicada à estátua de Dimuka. Inútil, pau-ferro não arde com facilidade. (PEPETELA, 1999, p. 196).

Em conversa com Baltazar, Dimuka confessou, envergonhado, que não sabia mais o significado daquela peça de madeira, pois tinha sido caçado e escravizado e afastado dos seus e, finalmente, tinha sido cristianizado:

> -Era da minha mãe. Nem sei para que servia, estava só num canto a enfeitar a sala. Podia ter sido feito para as mulheres deixarem de ser estéreis, ou para chamar a chuva, ou para lembrar um antepassado qualquer. Se foi algum dia, já nem era amuleto agora, porque esquecemos a sua serventia. Não sei para que estragar... (PEPETELA, 1999, p. 197).

No processo de transculturação alguns nativos batizados, como Dimuka, tinham perdido os vínculos religiosos, mas conservava os artefatos sacros, em sinal de reverência e temor. Ele confessou ao seu dono que mantinha um junto ao corpo:

> O meu está aqui bem escondido, no pescoço, este é que me protege.
> E mostrou um chifre de mabambi que tinha preso a um fio de missangas. Baltazar concordou com a cabeça.
> - Deixa lá, o padre precisa de trabalhar, fica de bem com sua consciência. Mas esconde essa porcaria, senão ele ainda a arranca. E com ela vai o pescoço. (PEPETELA, 1999, p. 197).

Indignado contra o pedaço de pau que não tinha sido totalmente destruído pelas chamas, padre Tavares procurara uma maneira de punir o escravo Dimuka que conservara objeto, sugerindo à sua esposa que evitasse relações íntimas com ele e abalando a estrutura emocional dela que temia ser vítima de enfermidades fatais:

> Até Dimuka, sempre tão servil, suspirava para ver o padre abandonar a sanzala. Porque, quando a mulher foi à confissão, ouviu tremendo sermão e ameaças por causa do ídolo que tinha sido encontrado em casa deles e não ardia. A resistência da madeira era devida, segundo o padre Tavares, a uma doença terrível que Dimuka sofria sem saber, pois nada sentia, e era transmitida à mulher pelo acto sexual. Se ela apanhasse a doença, morreria com sofrimentos tão grandes como o fogo do inferno, portanto ela nunca mais devia aceitar o marido da cama. Tão aterrorizada ficou que desde domingo fugia do contacto com o corpo de Dimuka e lhe disse, depois de muita insistência, foi o padre que avisou, não devo mais te deixar brincar comigo, mas não entrou em mais detalhes. (PEPETELA, 1999, p. 210).

Depois de destruir amuletos e talismãs dos escravos, o religioso prosseguiu em seu rito purificador com muitas rezas e aspersão de muita água sagrada .

Catarina, filha de Baltazar Van Dum e uma escrava do quintal, que fora vendida por causa dos ciúmes de d. Inocência, conservava um amuleto com desenhos coloridos que tinha o poder de afastar as ondas negativas e temeu o confisco dele:

> Purificando tudo do mau hálito do satanás. [...] No entanto, não se atreveu a vasculhar nas casas onde morava a família Van Dum e só deitou água benta nos corredores, sem entrar nos quartos à cata de feitiços. Foi por isso cuidado desnecessário o gesto de Matilde e Catarina, apressadas em esconder no meio das roupas alguns objectos que guardavam no quarto, mais por memória que por crença. Embora Catarina fosse muito afeiçoada a uma pele de mbambi com estranhas pinturas brancas e vermelhas que o irmão da mãe lhe mandou do Leste, para sua protecção contra os maus espíritos. (PEPETELA, 1999, p. 198).

A árdua tarefa de padre Tavares para desinfetar os ambientes da pestilência demoníaca, por meio de água benta e orações, teve sucesso:

> Na hora do almoço, a conversa tinha de se fixar em queimas de ídolos e feitiços, não podia deixar de ser. Baltazar puxou o tema, ao dizer que afinal havia muito poucos amuletos, ele estava convencido que todos os escravos tinham mais que um, se encontravam em todo o lado. Disse sem ironia, embora tivesse provocado vários sorrisos escondidos.
> -Houvesse só um e já teria sido uma boa colheita. Não se pode deixar de pé um só dos filhos de Belzebu.
> D. Inocência se benzeu, dizendo Virgem. (PEPETELA, 1999, p. 198).

Caçador implacável de artefatos considerados de culto ao demônio e às trevas e defensor do mundo das luzes, o sacerdote trazia em si contradições que não ocultava. Diante do jovem Van Dum ele tentou uma aproximação inadequada à sua profissão:

> O padre tinha a mão na coxa de Hermenegildo e começou a acariciá-la. O rapaz pensava no língua que morrera tão novo, antes de chegar a padre, coitado, e nem reparou na carícia. Mas o sacerdote passou o outro braço pelo ombro dele e sentiu no pescoço um sopro quente e desagradável. Sentiu então que a mão não parava de passar pela sua coxa, enquanto o homem dizia, tão bonito que tu és, tens um cabelo tão enroladinho e sedoso, aposto que tens um rabinho muito redondinho e quentinho. (PEPETELA, 1999, p. 207).

Enojado, o rapaz o empurrou, o derrubou na areia vermelha, correu para a sanzala e confessou o ocorrido a Ambrósio. No dia seguinte, Hermenegildo foi requisitado pelo padre para acompanhá-lo a ilha de Luanda, a fim de conversar com o padre Mateus. Na volta, Tavares pediu para que entrassem na Igreja do Corpo Santo e no campanário exigiu satisfações a respeito do comportamento agressivo do rapaz nas cercanias da lagoa do Kinaxixi, exigindo que baixasse as calças para lhe aplicar uns “açoites redentores”. Confrontado foi, entretanto, com a seguinte resoluta postura furiosa:

> -Não vai dar açoite nenhum. [...] Não sou eu que tenho de dar satisfações, é o senhor padre. [...] E aconselho-o a esquecer a minha família, que é católica praticante e muito mais temente a Deus que você. Se tentar fazer mal a um meu parente, pode ter a certeza que vou contar tudo. Mais. Vou falar do seu língua que se suicidou e porquê. Porque estava quase a ser padre e sentia que havia uma contradição entre os votos que ia receber e a prática a que o senhor o obrigava com os seus vícios depravados. As autoridades do Santo Ofício vão gostar de saber. (PEPETELA, 1999, p. 212 e 213).

## CONCLUSÃO

A religião africana tradicional na costa ocidental está pautada no temor e reverência. Emanuel N. Obiechina, em *Culture, Tradition e Society in the West African Novel* (1978), esclarece que toda dimensão da experiência humana africana estaria ligada ao sobrenatural. E Kofi A. Opuku, na obra *A religião na África durante a época colonial* (2010), explica que existe um Deus, uma

hierarquia de espíritos (ancestrais, deidades, deuses e espíritos), e agentes da magia, da feitiçaria e da bruxaria que trabalhavam com amuletos, talismãs e encantos, utilizados para proteção e agressão.

Contra essa mundivivência, o cristianismo, como imposição cultura portuguesa na costa ocidental africana, desde o final do século XVI, se impôs e provocou o enfraquecimento da religião tradicional, com métodos radicais de catequização com visitas de padres às aldeias e a construção de missões e escolas religiosas:

> De maneira geral, pode-se dizer que as missões cristãs na África eram as aliadas e o complemento do imperialismo europeu; a atividade missionária fazia parte do avanço ou da penetração do Ocidente no mundo não ocidental. (OPUKU, 2010, p. 611).

O capuchinho italiano Pe. Giovani Antonio Cavazzi de Montecúcollo (1621-1678), que, desde 1653, atuou longos anos na ampla região da costa ocidental africana, e escreveu a obra monumental, *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola.* Uma das observações do missionário foi que os povos tinham diversas superstições e feiticeiros que prejudicavam a conversão dos nativos.

A chegada do cristianismo europeu e sua imposição aos povos subjugados, com destaque para a colonização portuguesa, revelam o choque entre a religião tradicional e o catolicismo romano e suas formas de intolerância: a evangelização e o abalo da coesão comunitária, das relações familiares, do papel dos sacerdotes, dos curandeiros e dos feiticeiros, etc. Tais temas são abordados na narrativa de Pepetela.

No romance *A Gloriosa Família*, o narrador-escravo relata episódios da cosmovisão africana, do culto aos ancestrais, à divindade e aos espíritos, bem como sincretismo religioso e as maneiras de combatê-lo, principalmente as atitudes radicais do padre Tavares que rejeitava práticas da sociedade tradicional.

Zeloso com a doutrina da igreja católica romana, Tavares era “adepto da estratégia de converter as pessoas mesmo à força” (PEPETELA, 1999, p. 196) e, depois de obter autorização de Baltazar van Dum invadiu a moradia dos

cativos batizados, que mantinham resquícios de religiosidade de suas etnias, uma situação que refletia não somente o processo de transculturação da sociedade nativa, mas também o sincretismo.

Com profunda aversão profunda a “estatuetas de madeira”, “chifres com pozinhos”, “fios de tendões de animais” que alguns escravos utilizavam como adorno ou para afastar os “azares”, padre Tavares acreditava que os objetos teriam “trato com o demônio” e ele ali estava para acabar com o “mau hálito do satanás”.

Por meio de métodos que refletiam intolerância, preconceito e intransigência, o sacerdote acreditava ter de banir os amuletos e talismãs que alguns escravos mantinham em suas cubatas ou portavam em si. Na sanzala Van Dum, ele jogou-os no terreiro para queimá-los em uma fogueira, bem como benzeu os locais com água benta e rezou para purificar os ambientes. Com métodos intimidantes, aterrorizoutodos, e chegou até mesmo a desesperar a esposa de Dimuka, afirmando que o cônjuge haveria de contaminá-la com doença sexual. Tratava-se de um ato de vingança covarde, pois o artefato do escravo era de pau-de-ferro e não fora totalmente destruído pelo fogo.

Guerreiro de Deus no combate à moralidade e às superstições nativas, padre Tavares revelou-se um grande hipócrita com vivências homo-afetivas que tinham levado um seminarista ao suicídio e, apesar da tragédia, ele tentou seduzir Hermenegildo Van Dum que não o aceitou, não se intimidou e o convenceu a sair de Luanda, senão o denunciaria ao Santo Tribunal da Inquisição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVAZZI DE MONTECÚCOLLO, Pe. Giovani Antonio. **Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola**. Trad., notas e índices do Pe. Graciano Maria de Leguzano. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965. v. 1.

LEITE, Ana Mafalda. Testemunhos orais da história: A gloriosa família e A lenda dos homens do vento. In: _____. Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos

sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012. p. 233-251.

OLIVEIRA, Ingrid S. **Semelhanças e diferenças na escrita da história da África Centro-Ocidental no século XVII**: os casos de Cadornega e Cavazzi. Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v. 23, n. 2, p. 417-435, 2010.

OPUKU, Kofi A. **A religião na África durante a época colonial**. In: BOAHEN, Albert A. (Ed.). História Geral da África. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. v. VII, cap. 20, p. 591-624.

PEPETELA. **A Gloriosa Família**: O tempo dos flamengos. 2. reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

# 09-O DISCURSO DO SUJEITO AFRICANO NA POÉTICA DE LUÍS GAMA: O LIRISMO E A SÁTIRA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO NEGRO

Diana Barbosa de Freitas (PET-Letras/ UFCG)
dianabarbosa146@gmail.com
José Mário da Silva (Orientador/ UFCG)

## 1. INTRODUÇÃO

Quando nos embrenhamos no universo da língua nos expomos às mais diversas culturas e estilosque se materializam tanto na modalidade oral quanto na escrita. Nessa perspectiva, é possível afirmar que é por meio do uso da língua que identificamos marcas sociais, políticas, econômicas, históricas e culturais dos sujeitos que falam e/ou escrevem. Com isso, percebemos o quão rico e significativo é o recurso linguístico para a vida em sociedade, uma vez que através dele construímos, reconstruímos e modificamos os discursos que perpassam nosso meio.

Na literaturaem especial, temos um lugar oportuno para a produção e reproduçãodessas marcas que indicam o posicionamento do discurso, da identidade e da cultura de um determinado povo. O poder da literaturaperpassa, portanto, os elementos formadores da identidade de uma nação, fazendo com que história e literatura se imbriquem, oferecendo memórias individuais e coletivas que são capazes de exibir práticas e saberes tanto do universo espelhado do relator quanto dos seres relatados. Por esse viés, enxergamos a literatura tanto como um lugar onde estão arquivados registros de grupos esquecidos e lembrados quanto como objeto de um discurso histórico denunciativo e/ou ideário.

Nesse sentido, ao nos debruçarmos sobre a literatura africana adentramos num campo múltiplo de linguagem que evidencia as condições socioculturais e históricas dos sujeitos advindos da África. Nesta literatura são

expostas as ideologias e são formadas as identidades do sujeito africano. Sujeito esse que traz consigo conflitos, desejos, anseios, revoltas e ideários constituídos historicamente,levando-nos a constatar a complexidade da relação existente entre esse sujeito e a cultura no qual o mesmo está inserido.

Mantendo a relação de história e literatura, constrói-se um elo que liga as diversas Áfricas, fazendo com que os resquícios da literatura africana estejam presentes nos mais diversos locais. No Brasil não é diferente. Por conta dos fatores sóciohistóricos que trouxeram, através da diáspora, os negros e, consequentemente, suas raízes culturais, temos aqui um rico legado literário que evidencia o sujeito negro em diversas épocas e constituído dos mais diferentes discursos. Obras literárias a exemplos dos romances, contos e poemasganham espaço para discutir a condição social do negro nas mais distintas instâncias possíveis.

Partindo dessa premissa, objetivamos, nesse estudo, analisar a poética de um escritor consagrado e considerado o maior abolicionista do Brasil – Luís Gonzaga Pinto da Gama – mais conhecido como Luís Gama. Esse baiano, nascido na cidade de Salvador, revolucionou o ambiente de sua época ao utilizar-se de suas ocupações, enquanto escritor e advogado, para lutar na defesa de seus irmãos de cor e, através da poesia, manifestar uma consciência dos valores dos negros. Por meio do lirismo e da sátira, o poeta, que experienciou as desigualdades sofridas pelo negro, retrata um discurso que contempla a imagem do negro não mais como um ser digno de pena, ao contrário, em sua poesia, Gama vivifica o orgulho de sua negritude e denuncia as iniquidades do mundo que o rodeia.

Neste artigo, selecionamos um dos poemas mais conhecidos de Gama, intitulado "*Quem sou eu?*" para enfocar a inter-relação existente entre o sujeito que contempla o discurso do negro e a posição do mesmo, enquanto escritor, ocupada socialmente. Visamos contribuir para a desmistificação da ideia do negro como sendo um ser digno de pena e inferiorizado. Para tanto,

comungaremos das teorias de Bernd (1992), Lima (2009), Fernandes (2011), Pereira (2011), Mendonça (2012), Hall (2006) e Carneiro (2010).

## 2. A TRANSPOSIÇÃO E A CONTINUIDADE DAS CULTURAS AFRICANAS NO SOLO BRASILEIRO

Com a chegada dos negros ao Brasil houve a necessidade da (re) constituição de suas identidades, da busca de recomposição do tecido cultural africano. Assim, através da língua, da música, da religião, da culinária, o sujeito africano, trazido como escravo e, perdendo o seu território físicotem a possibilidade de preservar sua cultura.

Já a partir do século XVI, com a conquista portuguesa do Brasil, vemos uma sociedade marcada por justaposições étnicas, socioculturais e religiosas. Conforme Bernd (1987) *apud*Pereira (2011) a memória coletiva construída pelos negros consolida a integração da identidade negra em sua concepção unificada, dado que, estando o negro dentro de um território desconhecido, práticas próprias de seu povo auxiliam no alicerçamento de uma vontade de preservação da memória de um ritual de passagens. Assim, práticas como o candomblé e a capoeira tornam-se a válvula de escape dos negros para conservar sua tradição.

Mendonça (2012) nos atenta também para o fato de quecom a presença dos negros no solo brasileiro perpetuamos mudanças no linguajar, nos costumes e nas vestimentas. Sendo possível constatar que tanto o emigrante negro quanto o povo brasileiro sofreram modificações em sua cultura diante da miscigenação. Ainda conforme Mendonça (2012) uma das primeiras remessas de escravos trazidos para o Brasil vieram em 1538 por um navio pertencente a Jorge Lopes Bixorda, arrendatário da colônia. Levando em consideração as informações do padre José de Anchieta, em 1585, havia na colônia uma população de 57.000 almas, das quais 14.000 escravos da África, sendo 10.000 em Pernambuco, 3.000 na Bahia, e cerca de uma centena no Rio. Segundo Mendonça (2012), porém, nos fins do século XVI, a população negra

no Brasil devia orçar em torno de 10.000 africanos, dos quais 6.000 em Pernambuco, 3.000 na Bahia e o restante esparso pelos outros núcleos coloniais.

Épresumível assegurar que desde a descoberta do “Novo Mundo” a sociedade brasileira se formulouna base do eurocentrismo, ficando, sobretudo, marcadapela hierarquização tanto de povos quanto de culturas. Talvez seja por esta razão que até os dias atuais tem-se no Brasil, mesmo que implicitamente, uma gama de preconceitos de várias dimensões para com o negro.

Durante mais de três séculos de escravidão os negros transportados para o solo brasileiro sofreram por conta do modelo político-social vigente. Com a transição do Imperialismo para a República, no século XIX, tivemos vários movimentos, denominados abolicionistas. Estes, na maioria das vezes, como afirma Pereira (2011) foram “encabeçados por escritores, jornalistas, artistas negros e mestiços forros, muitos deles desconhecidos pelo grande público” (PEREIRA, 2011, p. 3).

Os negros, tendo suas raízes e cultura escamoteadas, começam a expressar-se por meio da letra. A respeito disso Pereira (2011) nos explica que:

> A obra literária é tomada como a expressão da individualidade de seus autores, em manifestação social e coletiva de suas ideologias e necessidade de denúncia de acontecimentos sócio-históricos de uma sociedade que se configurava (PEREIRA, 2011, p. 3).

O sujeito negro, dessa forma, se reconhece enquanto sujeito no mundo que ele representa para si. O africano e seus descendentes encontram, na literatura, a possibilidade de assumir questões relativas à identidade e às culturas de seus povos. Através do reconhecimento e revalorização da herança cultural africana e da culturapopular, a escrita literária é assumida e utilizada para expressar um novo modo de se conceber o mundo.

## 3. A POESIA COMO FORMA DE EXPRESSÃO DA IDENTIDADE DO NEGRO

Em meio a discussão sobre a literatura negra – em especial a poesia – se faznecessário explanar o que entendemos por identidade de um povo, de uma nação. No nosso caso, da identidade dos sujeitos advindos da África.

A definição do termo identidade pode variar dependendo da abordagem teórica e da concepção que temos acerca do sujeito. Stuart Hall (2006), partindo dos estudos sociais tenta esclarecer o que se entende por identidade. Segundo este autor, temos pelo menos três tipos de abordagens que concebem de forma diferente o termo identidade: a iluminista, a sociológica e a pós-moderna. Na primeira, a identidade é concebida como algo centrado, unificado e dotado de razão. Assim, ela seria um núcleo interior que nasce com o sujeito e, a partir dele se desenvolve. Na segunda, trazemos uma identidade na qual o sujeito está preso à estrutura social que leva a estabilização do mundo cultural em que habita, concebendo-o como estável e pré-concebido. E na terceira abordagem vemos uma identidade que é móvel, passível de instabilidade e de transformação em um processo sempre contínuo.

Nesse sentido, ainda comungando com os pensamentos de Hall (2006) vemos que:

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, op. cit., p. 13).

Dessa forma, pode-se compreender a identidade como um processo de construção social, dotado de fontes de significados e das experiências de um povo. Assim, quando tomamos a poesia enquanto elemento de manifestação artística pautada na construção da identidade do sujeito africano, estamos alegando que a mesma pode ser compreendida como um meio de transmissão de visões do mundo, que quando distintas, podem passar a ser confrontadas, oferecendo novas percepções acerca dos padrões não só estéticos, mas também ideológicos da produção literária. Fernandes (2011) expõe que:

> Como fonte histórica e texto literário, a poesia de representação, ao utilizar a linguagem escrita, funciona como registro de identidades a partir da relação que se estabelece entre aquele que a compõe e aquele que a lê, um espaço de construção e produção de saberes, valores e perspectivas, que causam indagações, inquietações, curiosidade, emoção, e abrem a possibilidade para a produção de novas respostas à História oficial, desempenhando um papel emancipatório e libertador. (FERNADES, 2011, p. 10).

Nessa perspectiva, as vozes poéticas negras brasileiras utilizam da palavra poética para tentar construir ou reconstruir suas marcas identitárias. O discurso do negro alçado em sua poesia concebe aspectos históricos e culturais próprios desse grupo social. Partindo deste pressuposto, entendemos o texto literário do sujeito africano – em especial a poesia – como um documento de época capaz de suplantar os desejos, anseios e desabafos do negro. É através da poesia que o sujeito antes preso e submetido a dominação do branco, tem a possibilidade de expressaro seu descontentamento diante de uma ordem previamente estabelecida.

Por meio do texto literário que estamos tratando, o sujeito negro ganha o direito à fala, pois, pela criação poética pode-se ocupar um lugar vazio apresentando uma contrafala ao discurso oficial, ao discurso do poder.Fundamentando-se na tradição da poesia oral das culturas africanas, os descendentes africanos brasileiros, na maioria das vezes, constroem uma poética que evidencia um discurso denunciativo da condição de vida dos afro-brasileirostanto no período escravocrata quanto nos dias atuais. Cabe, muitas vezes, ao descendente africano, o trabalho de arquitetar formas de resistência do negro diante da sociedade. É enunciando um discurso contrário à dominação e ao poder que a identidade do sujeito negro vai se modificando.

Convergindo com os pensamentos de Bernd (1992) podemos afirmar que:

> O conceito de literatura negra associa-se à existência, no Brasil, de uma articulação entre textos dada por um modo de ver e de sentir o mundo, transmitido por um discurso caracterizado, seja no nível da escolha lexical, seja no nível dos símbolos utilizados, pelo desejo de resgatar uma memória negra esquecida (BERND, 1992, p. 13).

A respeito da poesia negra brasileira, a autora ainda afirma que “a emergência de um sujeito enunciador que assume sua condição negra no tecido poético revoga o uso tradicional onde o negro era o outro, era objeto, (conteúdo, tema) e não sujeito.” (BERND, 1992, p. 13).

## 4. A INTRÍNSECA RELAÇÃO ENTRE A POÉTICA DE LUÍS GAMA E SUA CONDIÇÃO DE SUJEITO NEGRO NUM PERÍODO ESCRAVOCRATA

O saudoso poeta Luís Gama nasceu na cidade de Salvador, Bahia, no dia 21 de Junho de 1830. Filho de uma africana livre, da Costa Mina (Nagô de Nação), de nome Luíza Mahin, o mesmo foi vendido como escravo pelo próprio pai aos 10 anos de idade, indo para São Paulo e permanecendo analfabeto até os 17 anos. Judicialmente Gama conquistou sua liberdade e a partir de então, aderiu a luta em prol dos cativos.

É interessante ressaltar que em toda a história da literatura temos Luís Gama como o único poeta que passou pela experiência do cativeiro. Tal experiência, como veremos, resultou numa maestria fantástica de uma poesia negra na qual unem-se o lirismo e a sátira para construir a identidade do sujeito africano visando a constatação do orgulho presente na negritude e no desejo de ressiginificar a condição social do negro dentro da sociedade.

Várias metamorfoses foram transpassadas na vida de Luís Gama. De livre, tornou-se escravo, de analfabeto passou a adentrar no mundo das letras. Sendo jornalista e advogado Gama buscava lutar pela liberdade dos negros eauxiliar todos que lhe pediam ajuda. Esta batalha transbordou-se também para a poesia. Por esta razão, temos Luís Gama como a primeira figura de importância na literatura da consciência negra no Brasil. É impressionante a maneira pela qual agia Gama frente a época do Brasil escravocrata do século XIX. Destacando sua característica satírica podemos afirmar que Luís Gama foi o precursor do Abolicionismo, difundindo um discurso até então unívoco em

seu tempo. Sua única obra, publicada originalmente em duas edições (1859 e 1861), *"**Primeiras Trovas Burlescas e outros poemas**"*, colocou-o no panteão literário do Brasil apenas doze anos depois de haver aprendido a ler.

O poeta baiano representa em sua obra o tratamento da realidade brasileira. Embora usando alguns poucos lugares comuns do Romantismo, Gama envereda pelo caminho menos trilhado: o da sátira social.A fim de conhecermos melhor as características e a construção da identidade do sujeito negro na poética de Luís Gama, analisaremos, no próximo tópico, um de seus poemas mais conhecidos: “Quem sou eu”.

## 5. ANÁLISE DOS DADOS

Primeiro, vejamos o poema “Quem sou eu?” na íntegra:

*Quem sou eu? Que importa quem?*
*Sou um trovador proscrito,*
*Que trago na fronte escrito*
*esta palavra "Ninguém!"*
*A.E. Zaluar - "Dores e Flores"*
*Amo o pobre, deixo o rico,*
*Vivo como o Tico-tico;*
*Não me envolvo em torvelinho,*
*Vivo só no meu cantinho;*
*Da grandeza sempre longe*
*Como vive o pobre monge.*
*Tenho mui poucos amigos,*
*Porém bons, que são antigos,*
*Fujo sempre à hipocrisia,*
*À sandice, à fidalguia;*
*Das manadas de Barões?*
*Anjo Bento, antes trovões.*
*Faço versos, não sou vate,*
*Digo muito disparate,*
*Mas só rendo obediência*
*À virtude, à inteligência:*
*Eis aqui o Getulino*
*Que no pletro anda mofino.*
*Sei que é louco e que é pateta*
*Quem se mete a ser poeta;*
*Que no século das luzes,*
*Os birbantes mais lapuzes,*
*Compram negros e comendas,*
*Têm brasões, não - das Kalendas;*
*E com tretas e com furtos*
*Vão subindo a passos curtos;*
*Fazem grossa pepineira,*
*Só pela arte do Vieira,*
*E com jeito e proteções.*
*Galgam altas posições!*
*Mas eu sempre vigiando*
*Nessa súcia vou malhando*
*De tratante, bem ou mal,*
*Com semblante festival*
*Dou de rijo no pedante*
*De pílulas fabricante*
*Que blasona arte divina*
*Com sulfatos de quinina*
*Trabusanas, xaropadas,*
*E mil outras patacoadas.*
*Que, sem pingo de rubor*
*Diz a todos que é DOUTOR!*
*Não tolero o magistrado,*
*Que do brio descuidado,*
*Vende a lei, trai a justiça*
*- Faz a todos injustiça -*
*Com rigor deprime o pobre*
*Presta abrigo ao rico, ao nobre,*
*E só acha horrendo crime*
*No mendigo, que deprime.*
*- neste dou com dupla força,*
*Té que a manha perca ou torça.*
*Fujo às léguas do lojista,*
*Do beato e do sacrista -*
*Crocodilos disfarçados,*
*Que se fazem muito honrados*
*Mas que, tendo ocasião,*
*São mais feros que o Leão*
*Fujo ao cego lisonjeiro,*
*Que, qual ramo de salgueiro,*
*Maleável, sem firmeza*

*Vive à lei da natureza*
*Que, conforme sopra o vento,*
*Dá mil voltas, num momento*
*O que sou, e como penso,*
*Aqui vai com todo o senso,*
*Posto que já veja irados*
*Muitos lorpas enfurnados*
*Vomitando maldições,*
*Contra as minhas reflexões.*
*Eu bem sei que sou qual Grilo,*
*De maçante e mau estilo;*
*E que os homens poderosos*
*Desta arenga receosos*
*Hão de chamar-me Tarelo*
*Bode, negro, Mongibelo;*
*Porém eu que não me abalo*
*Vou tangendo o meu badalo*
*Com repique impertinente,*
*Pondo a trote muita gente.*
*Se negro sou, ou sou bode*
*Pouco importa. O que isto pode?*
*Bodes há de toda casta*
*Pois que a espécie é muito vasta...*
*Há cinzentos, há rajados,*
*Baios, pampas e malhados,*
*Bodes negros, bodes brancos,*
*E, sejamos todos francos,*
*Uns plebeus e outros nobres.*
*Bodes ricos, bodes pobres,*
*Bodes sábios importantes,*
*E também alguns tratantes...*
*Aqui, nesta boa terra,*
*Marram todos, tudo berra;*
*Nobres, Condes e Duquesas,*
*Ricas Damas e Marquesas*
*Deputados, senadores,*
*Gentis-homens, vereadores;*
*Belas damas emproadas*
*De nobreza empantufadas;*
*Repimpados principotes,*
*Orgulhosos fidalgotes,*
*Frades, Bispos, Cardeais,*
*Fanfarrões imperiais,*
*Gentes pobres, nobres gentes*
*Em todos há meus parentes.*
*Entre a brava militança*
*Fulge e brilha alta bodança;*
*Guardas, Cabos, Furriéis*
*Brigadeiros, Coronéis*
*Destemidos Marechais,*
*Rutilantes Generais,*
*Capitães de mar-e-guerra*
*- Tudo marra, tudo berra -*
*Na suprema eternidade,*
*Onde habita a Divindade,*
*Bodes há santificados,*
*Que por nós são adorados.*
*Entre o coro dos Anjinhos*
*Também há muitos bodinhos.*
*O amante de Syringa*
*Tinha pêlo e má catinga;*
*O deus Mendes, pelas costas,*
*Na cabeça tinha pontas;*
*Jove, quando foi menino,*
*Chupitou leite caprino;*
*E segundo o antigo mito*
*Também Fauno foi cabrito.*
*Nos domínios de Plutão,*
*Guarda um bode o Alcorão;*
*Nos lundus e nas modinhas*
*São cantadas as bodinhas:*
*Pois se todos têm rabicho,*
*Para que tanto capricho?*
*Haja paz, haja alegria,*
*Folgue e brinque a bodaria;*
*Cesse pois a matinada,*
*Porque tudo é bodarrada!*

Observando a construção do poema acima transcrito assistimos ao uso da sátira de forma explícita. Luís Gama apresenta um panorama da sociedade brasileira, mostrando que o negro está presente em todas as camadas sociais, ainda que, por preconceito, aqueles que conseguiram alcançar altos cargos queiram negar sua origem.Nesse sentido, Gama mostra a inconsistência do preconceito social, utilizando da ridicularização e do humor para retratar tanto a “nobreza” da elite brasileira, transposta na imagem dos brancos, como o orgulho e a vivacidade de sua

negritude. Empregando a primeira pessoa, o eu-lírico fala sobre si mesmo, de sua perspectiva e de sua própria poesia:

*Faço versos, não ou vate,*
*Digo muito disparate,*
*Mas só rendo obediência*
*A virtude, à inteligência:*
*Eis aqui o Getulino*
*Que no pletro anda mofino.*

Nessa literatura, o negro não é usado apenas como objeto que será descrito einferiorizado por sua cor, como vemos em Castro Alves, conterrâneo de Luís Gama. Enquanto que em Alves observamos a imagem do negro que apenas sofre e que por isso merece compaixão, temos em Gama um negro que demonstra uma identidade outra, materializando seu discurso ao colocar-se enquanto centro do dizer. Uma vez que o indivíduo negro torna-se sujeito com direito à fala, à expressão. Assim, encontramos um eu-lírico negro que, sob um ponto de vista negro, subverte o discurso do branco que o acusa de ser "bode":

*Bodes negros, bodes brancos,*
*E, que sejamos todos francos,*
*Uns plebeus e outros nobres.*
*Bodes ricos, bodes pobres,*
*Bodes sábios importantes,*
*E também alguns tratantes.*

Através dessa poética, constatamos a crítica de Gama frente a uma sociedade que discrimina a cultura e os valores dos negros. O codinome "bode" explicita a mitologia cristã que concebe o bode como um demônio. Tentando desmistificar essa concepção, Luís Gama lança mão do lirismo e da sátira para afirmar que "bodes" somos todos nós, que os povos que constituem a sociedade não devem ser hierarquizados e que todos fazem parte uma mesma esfera.

Mesmo utilizando de um jogo de palavras que possuem características da poesia tradicional, a exemplo da métrica e da rima, o autor desloca o condicionamento do poema para a voz do negro. Nesse sentido, é possível pensar o sujeito que se reconhece enquanto sujeito no mundo que ele representa para si (PEREIRA, 2011, p. 6).

No fragmento abaixo transcrito, Luís Gama parece nos dá uma resposta à indagação feita no título do poema "*Quem sou eu?*":

*O que sou, e como penso,*
*Aqui vai com todo o senso,*
*Posto que já veja irados*
*Muitos lorpas enfurnados*
*Vomitando maldições,*
*Contra as minhas reflexões.*
*Eu bem sei que sou qual Grilo,*
*De maçante e mau estilo;*
*E que os homens poderosos*
*Desta arenga receosos*
*Hão de chamar-me Tarelo*
*Bode, negro, Mongibelo;*
*Porém eu que não me abalo*
*Vou tangendo o meu badalo*
*Com repique impertinente,*
*Pondo a trote muita gente.*

O eu-lírico assume sua identidade por meio de "um processo de construção social, dotado de fontes de significados e das experiências de um povo" (FERNANDES, 2011, p. 5). O sujeito negro, utilizando do lirismo e da sátira, assume-se enquanto um sujeito ativo na sociedade. Mesmo sabendo a forma pela qual a sociedade lhe trata, o eu-lírico não se abala, mas, ao contrário, afirma se orgulhar da sua negritude.

Sob essa ótica, é plausível assegurarmos que a experiência que Gama obteve em sua vida, o conduziu a apresentar em sua poesia um manifestode uma consciência aguda dos valores negros, uma vez que denunciando e satirizando, às vezes sarcasticamente, Luís Gama põe em xeque também as mazelas dos brancos.

A poética de Luís Gama caminha em mão dupla, visto que o eu poético e o eu humano estão sincronizados. Em grande parte dos poemas de Gama, a exemplo de *A cativa*, *Lá vai verso*, e, logicamente, em *Quem sou eu?* a subjetividade está em alta. O modo direto de dizer representa o desnudamento social dos erros e defeitos do objeto criticado. E é exatamente essa revelação da realidade interior, encoberta pela capa social, que compõe a matéria prima da poesia satírica:

*Pois se todos têm rabicho,*
*Para que tanto capricho?*
*Haja paz, haja alegria,*
*Folgue e brinque a bodaria;*
*Cesse pois a matinada,*
*Porque tudo é bodarrada!*

Gama conclui suas reflexões em "*Quem sou eu?*" de maneira sublime, realçando, mais uma vez por meio de um contorno mordaz, a igualdade existente entre negros e brancos. Assumindo essa face poética e humana, a poesia de Luiz

Gama projeta a imagem do mundo e da sociedade em que vive e com que interage. Sua visão corrói e deforma coisas e pessoas. Tudo que sua pena toca transforma-se em caricatura do mundo oficial, sejam os objetos, as pessoas, as situações.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo que pouco numerosa, a obra de Luís Gama é extremamente relevante para a literatura nacional. Em sua poesia, o autor reivindica o reconhecimento do negro como fator significativo na formação do povo e da cultura brasileira. Luís Gama clama por liberdade e não se vê enquanto ser inferior na sociedade na qual estava. Chegando a falecer dia 24 de Agosto de 1882 o autor morre seis anos antes de ver seus sonhos concretizados. Contudo, o legado literário deixado por Luís Gama é rico e merece ser apreciado, bem como analisado. A literatura negra, como vimos, traz a possibilidade de preservação da memória e valorização dos costumes, ressignificação dos ancestrais e da presença negra na formação cultural brasileira.

Assim, o sujeito, enquanto poeta, exerce uma função social da poesia, ao retratar não apenas a temática da escravidão, mas (re) construir a identidade do sujeito negro. No poema por nós analisado, visualizamos uma literatura negra que tem o negro como protagonista do discurso e protagonista no discurso.Quando falamos de sujeito na literatura negra, não estamos falando de um sujeito particular, de um sujeito construído segundo uma visão romântico-burguesa, mas de um sujeito que está abraçado ao coletivo.

Procuramos, portanto, evidenciar uma identidade do sujeito negro que passa a ser construída desde o século XIX, tendo como precursor na literatura nosso querido poeta Luís Gama. De acordo com as reflexões feitas neste estudo, é plausível proferir que a língua, a palavra, tem forte eficácia para a mudança de paradigmas muitas vezes estereotipados na nossa sociedade. Logo, o negro advindo da África e seus descendentes possuem matizes e culturas dignas de orgulho e acima de tudo respeito. Afinal, estamos num Brasil dito “democrático”.

## REFERÊNCIAS

BERND, Zilá. **Poesia negra brasileira:** antologia. Porto Alegre: AGE : IEL : IGEL, 1992.

GAMA, Luiz Gonzaga Pinto da. **Primeiras trovas burlescas e outros poemas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FERNANDES, Bruno. Literatura e identidade: poesia de representação em busca de uma cidadania negada. **O Cabo dos Trabalhos**: Revista Electrónica dos Programas de Mestrado e Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC, n° 6, p. 1 – 29, 2011.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP &A, 2006.

MENDONÇA, Renato. **A influência africana no português do Brasil**. Brasília: FUNAG, 2012.

PEREIRA. Túlio Henrique. As identidades negras e a construção de uma memória sobre negros: breve análise da condição e imagem de negros em narrativas e jornais do território brasileiro dos séculos XIX e XX. **XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais**, Salvador, p. 1 – 20, Ago, 2011.

# 10-O ENSINO DE LITERATURA AFRICANA E A LEI 10639/03

Edna Ranielly do Nascimento
(licencianda/Letras e Bolsista do Subprojeto
LP/ PIBID/CH/UEPB)

## INTRODUÇÃO

A política nacional do Brasil instituiu a lei 10639/03 com a finalidade de promover o ensino de Literatura Africana na escola básica, de forma obrigatória. Contudo, é possível constatar que as escolas brasileiras ainda apresentam dificuldades em abordar a temática em sala de aula. Ao refletir sobre a realidade educacional do país, propusemo-nos a pesquisar o ensino de literatura africana na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio José Soares de Carvalho, situada no município paraibano denominado por Guarabira.

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma breve síntese dos dados coletados na escola já mencionada, de forma a refletir sobre o ensino da literatura africana dentro do contexto pesquisado. A contribuir assim com a temática abordada.A nossa pesquisa, assumirá, portanto, cunho quantitativo. Já que, será através dos dados que obter-se-á a análise almejada.

Os estudos têm como embasamento teórico Cavalleiro (2001) que contribui com a temática do ensino antirracista na construção de um mundo mais sustentável, Hall (2000) que aborda estudos voltados para a construção da identidade, Munanga (2008) que discute o processo de mestiçagem brasileira ao longo dos anos, entre outros.

Faz-se necessário o ensino da literatura africana, pois o negro desde a época em que foi trazido ao Brasil deixou suas marcas, estas não podem ser ignoradas ou apagadas por um sistema preconceituoso. Afinal, “a escola pode garantir e promover o conhecimento de si mesmo, no encontro com o diferente. Conhecendooutro, questiono o meu modo de ser, coloco em discussão os meus valores, dialogo.” (SANTOS, 2010, p.106).

A escola precisa deixar de ser um espaço alienante, e em conjunto com a sociedade em geral, provocar transformações, oferecer aos educadores condições de serem pessoas transformadoras.

Para melhor compreensão, a pesquisa terá a sua estrutura dividida em três partes específicas. Na primeira parte se discutirá a África dentro do contexto histórico. Na segunda, abordaremos o perfil do negro dentro da literatura e no terceiro tópico mostraremos os dados alcançados na pesquisa.

## 1. ÁFRICA: CONTEXTO HISTÓRICO

A Europa foi palco de grandes avanços marítimos no período renascentista. Com o avanço das grandes navegações surgiu à ideia de superioridade racial. Ao chegar à África por volta do século XIX "os brancos" diante da situação econômica lucrativa que o tráfico negreiro lhe fornecia, passaram a designar a raça negra numa escala inferior.Segundo Serrano (2010, p.24),

> O continente africano foi inegavelmente, o mais desqualificado pelo pensamento ocidental. Ainda que a imagem da África tenha variado ao longo do tempo em decorrência de diferentes formas de relacionamentos estabelecidas com os seus povos, é indiscutível que o continente foi mais do que qualquer outro, laureado pelo pensamento ocidental com imagens particularmente negativas e excludentes.

Se por um lado o europeu "inferiorizava" o estrangeiro, por outro desvalorizava ainda mais os africanos sob o aspecto econômico e religioso.

> "[...] A África terminou, [...] simbolicamente estigmatizada como inferior, [...] ao estarem assoladas por um calor escaldante, seriam impróprias para a vida civilizada". [...]. As terras quentes meridionais estavam simbolicamente vinculadas ao inferno, ao passo que a posição norte, ao Paraíso. (SERRANO 2010 p.25).

Além da exploração e preconceito racial, os negros foram submetidos ao preconceito religioso e cultural. O que contribuiu para as múltiplas identidades impostas ao negro, durante o seu percurso histórico.

No Brasil, por exemplo, a identidade negra tornou-se reflexo do pensamento europeu. Pensamento este que, atribuía aos africanos à identidade inferiorizada, através do processo de escravização.

Segundo Hall (2000) a identidade e a diferença estão intimamente ligadas, somos nós os responsáveis por construí-las diante das nossas relações sociais e culturais.Os brancos "teceram" a identidade de poderio (colonizador) perante as terras conquistadas.

Diante da diferença na tonalidade da pele e condição socioeconômica foi imposta ao negro a identidade escrava em terra de colonizados (índios). Os índios de acordo com as relações sociais perante os europeus assumiram, pelos mesmos, a identidade de

preguiçosos, foi preciso estabelecer novas mãos de obras e forjar falsas situações identidárias.

> A identidade e a diferença estão, (...) em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. (HALL, 200 p.81).

Elas jamais poderão ser vistas como algo estável, pois estão em constantes mutações de acordo com o contexto na qual está inserida e com as novas relações de poder que são estabelecidas.

## 2. A IDENTIDADE NEGRA NA PERSPECTIVA LITERÁRIA

Assim como nas diversas áreas do conhecimento, a personagem negra foi constituída dentro do texto literário de forma obscura.Segundo Sousa (2001, p.195):

> Além das ilustrações lamentáveis depreciativas, caricatas, animalizadas do ponto de vista da narrativa a personagem negra é descrita exercendo funções sociais consideradas inferiores-sendo estigmatizada-; além disso, aparece como minoria e desumanizada.

O Brasil apesar de um país mestiço e de inúmeras “ramagens”. Tudo nos leva a crer que a literatura, um cenário onde poderiam atuar diversas personagens, é instrumento de uma sociedade “fechada”. O negro parece ainda não ter rompido as barreiras o suficiente, de modo que a sua voz possa ser ouvida. Isto não significa afirmar que a responsabilidade por tal ato cabe única e exclusivamente a ele. Santos (2010) nos alerta sobre o perigo de tal visão,

> O mito da democracia racial que afirma que todos são iguais perante a lei, mais trata desigualmente, faz com que as desigualdades socioeconômicas sofridas pela população negra sejam vistas como de sua inteira responsabilidade, bastando se esforçar para conseguir “chegar lá”.

Serrano reforça ainda mais a questão ao citar Torres (2008, p.58), este afirma que o fato dos africanos e seus descendentes não progredirem é causado pelo descaso e abandono a uma vida com condições mínimas possíveis.

Estes estudos nos leva a refletir e discutir sobre o papel do negro na sociedade brasileira.Discussões como estas, contribuíram para o surgimento da lei 10.639/03 de nove de Janeiro de 2003. Esta lei é responsável por uma importante alteração na lei de diretrizes e base da educação nacional-LDB. A citar, por exemplo, o artigo 26,

da referida leique determina que “nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre a História e Cultura Afro-brasileira.” (Lei 10.639/03. Art.26-A).

Diante de tal argumento, constata-se que a lei auxilia na construção de uma nova concepção literária, na qual o negro é elemento indispensável.O Mec. (2004) enfatiza ainda, a necessidade de valorizar e respeitar a cultura Afro-brasileira especialmente no ambiente pedagógico, espaço onde as novas descobertas e críticas deveriam ser plausíveis. Quanto a este espaço, Cavalleiro (2001, p.104) aborda que,

> A educação antirracista reconhece o ambiente escolar como um espaço privilegiado para a realização de um trabalho que possibilite o conhecimento respeitoso das diferenças raciais bem como dos indivíduos pertencentes a grupos discriminados.

O espaço escolar é um “palco” no qual inúmeros temas poderão ser abordados, diversas identidades habitam em uma identidade maior e, no interior dele traços diferenciais são perceptíveis, “chocam-se”, confrontam-se e raras vezes resolvem-se através de uma análise crítica.

Se por um lado a lei 10.639/03 preza por um estudo que envolva a África, as lutas dos negros no Brasil e sua contribuição socioeconômica, política e cultural. Por outro, os conteúdos abordados em sala de aula parecem distanciar-se de tal meta.

## 3. LITERATURA E ENSINO: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Com o objetivo de analisar a implementação da literatura Africana na escola José Soares de Carvalho em GUARABIRA-PB e analisar o conhecimento crítico do aluno referente à importância do ensino de Literatura Africana, foi disponibilizado um questionário de forma a avaliar a visão de cada um sobre a temática e ao mesmo tempo diagnosticar os possíveis déficits ou avanços.

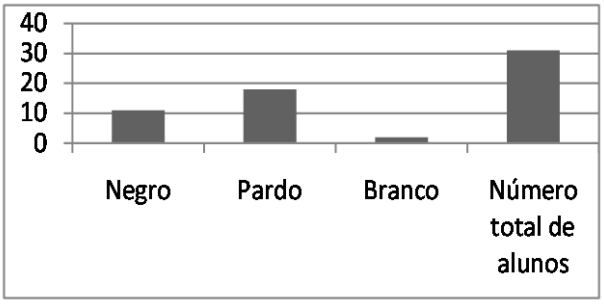
O questionário foi trabalhado com turmas do 2º ano do Ensino Médio. Eis as questões trabalhadas:

- 1- Qual a sua cor?
- 2- Supostamente, você vai a loja comprar uma boneca para sua irmã. Qual você escolheria? A negra ou a branca? Justifique.

- 3- Na sua casa haverá uma festa. Você encontrou duas garotas na rua, uma branca e uma negra. Quem você convidaria?
- 4- Ao passear no parque, você percebe que um garoto negro está te observando. Qual seria sua reação?
- Cite um personagem negro na literatura em geral?

Os gráficos a seguir, revelam os dados obtidos. O gráfico 1, refere-se à questão 1 e assim sucessivamente.

**Gráfico 1**

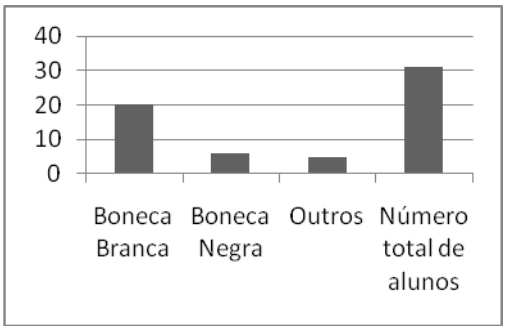



A interpretar o gráfico podemos confirmar a ideia de que muitos preferem negar as suas origens. O problema não está exclusivamente em ser branco, mas em não ser negro.

"A elite brasileira, preocupada com a construção de uma identidade nacional, via esta ameaçada pela pluralidade racial. A mestiçagem era para ela uma ponte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro" (MUNANGA, 2008, p.105).

Os negros cresceram em uma sociedade tão "fanática" pela branquitude, que para muitos, declarar-se pardo é uma forma de dizer que não é o estereótipo criado pela raça "pura".

**Gráfico 2**

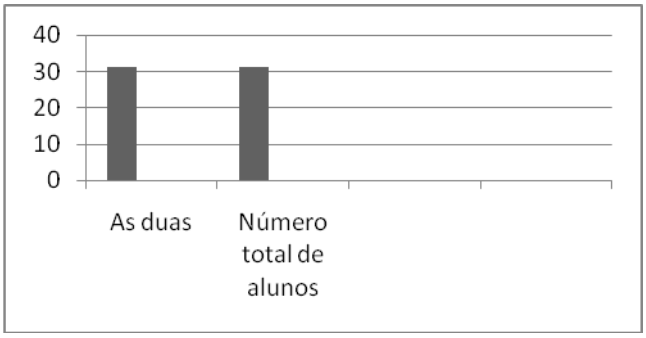


Entre os 31 alunos, apenas 6 optaram por escolher a boneca negra. Enquanto 20 alunos afirmaram que escolheriam a boneca branca. Os demais preferiram neutralizar as suas respostas. Alguns afirmaram que escolheriam as duas, outros disseram que dependeria do preço ou modelo etc. Entretanto, o mais marcante foiàs frases proferidas por alguns, a revelar o profundo sentimento racista, mesmo que inconscientemente, a partir de frases como estas:

- (2-a) “As brancas, porque são mais vendidas”;
- (2-b) “A branca, pois é difícil encontrar uma boneca negra no mercado”;
- (2-c)“A branca, porque é mais bonita”;
- (2-d)“A mais clarinha, porque minha irmã seria sua suposta mãe”.

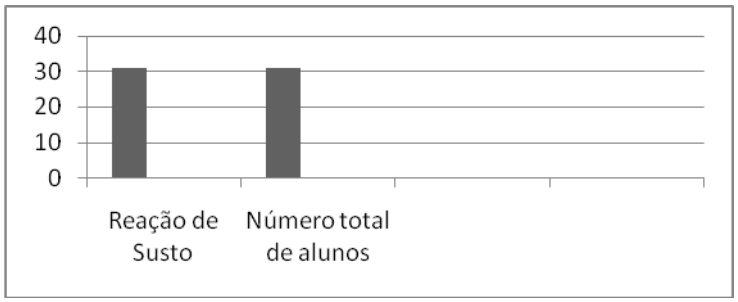
Pequenas frases refletem claramente em que a nossa sociedade é moldada, a boneca branca foi considerada superior à negra. A negra é menos vendida (frase 2-b), é feia (frase 2-c) etc. A última frase (2-d) por sua vez, mostra a antiga ideia colonizadora de que as raças não poderiam se misturar, o branco não poderia ter filhos negros.

**Gráfico 3**



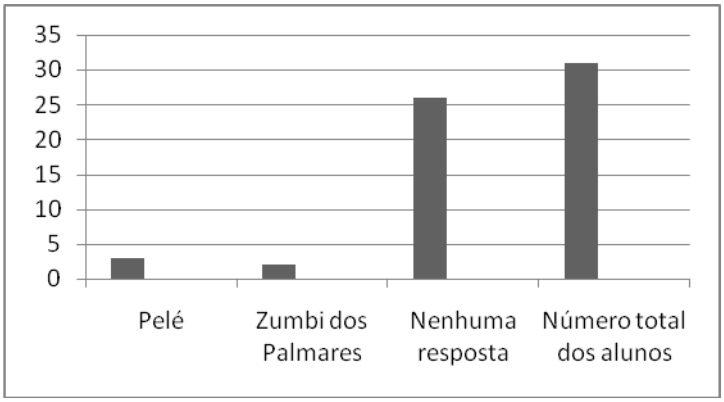

Quanto à terceira questão foi unânime a escolha em convidar as duas, porém o objetivo do convite era negar o preconceito racial existente em cada um. A branca continuou em uma escala superior.

**Gráfico 4**




Todos afirmaram que ficariam assustados. Alguns alegaram que o motivo não era a cor do garoto, mas por o mesmo ser um estranho. Contudo sabemos que, o negro foi tão inferiorizado ao longo dos anos, que raramente não são associados à marginalidade.

**Gráfico 5**




A quinta pergunta também revela dados importantes.Verifica-se que a maior parte da turma não soube responder. Enquanto uma pequena parcela respondeu 'Pelé' e 'Zumbi dos Palmares'. Constatou-se que esses alunos provavelmente não tiveram acesso a literatura africana. Pois vinte e seis alunos não conseguiram mencionar nenhum personagem, enquanto os que mencionaram alguém, em nada tinham a ver com o contexto literário (Pelé) e quando tinha (Zumbi dos Palmares) pouco se sabia sobre ele. Muitos desconheciam o feito deste último, ou assimilavam o futebol como o único espaço no qual o negro pode destacar-se, por isso citaram Pelé. Este foi o espaço imposto pela nossa sociedade e infelizmente engendrou-se na mente dos nossos alunos.

Em síntese, diante deste cenário, a escola precisa ser instrumento em prol da nova construção identidária. Conceder espaço a diversidade é o caminho que deve ser seguido por todos os membros e instituições que formam a sociedade educacional. Afinal, a identidade do nosso país está mesclada pela pluralidade

racial. “A pluralidade racial brasileira representava [...] uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca” (MUNANGA, 2008, p.48).

Desconstruir esta visão colonizadora torna-se problemática, pois raramente o profissional tem subsídios para assumir esta postura em sala de aula.Lidar com um preconceito racial que perpassa de geração em geração, não é uma tarefa fácil. Dado que, “o preconceito é basicamente uma atitude negativa (...) com relação a um grupo ou pessoa, baseando-se num processo de comparação social em que o grupo da pessoa preconceituosa é considerado um ponto positivo de referência” (SILVA, 2001, p.75).

Esta visão do que é bom e mal, melhor ou pior gera a discriminação, esta impede que as pessoas atingidas possam ter um pleno desenvolvimento em muitas esferas da sociedade. Por conseguinte, negar aos alunos uma literatura voltada às raízes africanas, significa contribuir para o crescimento do preconceito e descriminação, o que resulta na construção de falsos mitos.

De acordo com Hall (2000, p.85):

> Fundamentalmente, um mito fundador remete a um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heroico, épico monumental, em geral iniciado ou executado por alguma figura “providencial”, inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional. Pouco importa se os fatos assim narrados são “verdadeiros” ou não. O que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar a liga sentimental e afetiva que lhe garante certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma necessidade e eficácia.

A identidade nacional, por muito tempo foi vista como constituída apenas pelo herói branco. Entretanto inúmeros estudos revelam que o negro também teve a sua parcela de contribuição, mesmo que, por muitas vezes, a sua participação seja negada.

A escola verdadeiramente preocupada com as questões afro-brasileiras precisa romper com os preconceitos, e contribuir na construção de uma nação pacífica “sociedade com direitos iguais”. Entretanto apontar a escola e os educadores como únicos responsáveis pela ausência de uma literatura negra em sala de aula é um tanto complicado, pois ambos estão inseridos em um contexto ainda maior. Porém vale ressaltar que pequenas mudanças no universo escolar pode ser o início do rompimento com alguns estereótipos.

Segundo Cavalleiro (2010, p.151) é preciso avaliar a prática docente dia após dia e reconhecer as possíveis melhoras no nosso “fazer profissional”.Muitas vezes há uma hierarquia no espaço escolar que contribui para a disseminação do racismo. Além do próprio discurso, postura ou material pedagógico utilizado pelo professor.

Um olhar em conjunto é o mais propício para encontrarem-se possíveis soluções.É preciso, olhar-se como constituinte de uma identidade nacional, na qual nossas identidades diferenciais complementam-se. Essas particularidades não deveriam ser utilizadas como principais provocantes do efeito discriminatório.

De acordo com Gomes (2001, p.92), o racismo no Brasil é um caso complexo e singular, pois ele se afirma por meio da sua própria negação. Portanto o primeiro passo necessário é reconhecer o seu preconceito e a necessidade de extingui-lo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino de uma literatura voltada ao negro ainda enfrenta obstáculos no universo pedagógico. Mesmo diante da lei 10.639/03 inúmeros profissionais não sabem lidar com a nova visão literária, por desconhecer tal prática e estar envolvido em um sistema racista secular. Desde a época da colonização o Brasil tende a desvalorizar o que é “diferente”.

A partir da pesquisa conseguimos alcançar os objetivos delineados no início deste trabalho. Visto que, foi possível contribuir com a temática e diagnosticar a percepção dos alunos sobre a literatura africana através de dados quantitativos. Poucos alunos conseguiram resgatar os ideais da verdadeira democracia. E reconhecer o seu papel significativo quanto ao combate do racismo.

A tarefa de reconstituição da identidade nacional é um papel de todos. Não se pode mudar uma ideia secular em algumas aulas, a mudança dá-se diariamente. A escola em união com todos conseguirá aplicar as ideias defendidas pela lei 10.639/03 na escola. Cabe a cada um de nós, adentrar na questão racial, explorar o diferente e valorizar a diversificação nacional. Para isso, temos a literatura africana, como um dos caminhos possíveis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVALLEIRO, Eliane. **Educação antirracista: compromisso indispensável para um mundo melhor.** IN: CAVALLEIRO, Eliane. Racismo e antirracismo na educação: repensando nossa escola. - São Paulo: Selo Negro, 2001.

GOMES, Nilma Lino. **Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade.** IN: CAVALLEIRO, Eliane. Racismo e antirracismo na educação: repensando nossa escola. - São Paulo: Selo Negro, 2001.

HALL, **Stuart. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais-** Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

**Lei 10.639/03**. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.h> Acesso em 10 de Março de 2014.

MEC. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.** Brasília, 2004.

MUNANGA, **Kebengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. -3ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SANTOS, Isabel Aparecida dos. **A responsabilidade da escola na eliminação do preconceito racial: alguns caminhos.** IN: CAVALLEIRO, Eliane. Racismo e antirracismo na educação: repensando nossa escola. - São Paulo: Selo Negro, 2001.

SERRANO, Carlos. **Memória D África: a temática africana em sala de aula.** -3 ed. - São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Maria Aparecida da.**Formação de educadores\as para o combate ao racismo: mais uma tarefa essencial.** IN: CAVALLEIRO, Eliane. Racismo e antirracismo na educação: repensando nossa escola. - São Paulo: Selo Negro, 2001.

SOUSA, Andréia Lisboa de. **Personagens negros na literatura infanto-juvenil: rompendo estereótipos.** IN: CAVALLEIRO, Eliane. Racismo e Antirracismo na educação: repensando nossa escola. –São Paulo: Selo Negro, 2001.

# 11-LITERATURA POTIGUAR E DESLOCAMENTOS IDENTITÁRIOS: O LUGAR DE GRAÇA GRAÚNA E INALDETE PINHEIRO DE ANDRADE

Prof. Ms. Eidson Miguel da Silva Marcos (UFRN)
Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)

Durante algum tempo, no Rio Grande do Norte, estudos respaldados por estatísticas oficiais costumavam referir a presença das populações indígenas e afro-descendentes na condição de praticamente inexistentes ou extintas em seu território. Segundo essas fontes, fartamente utilizadas como subsídios para a educação formal, tais segmentos estariam circunscritos a alguns pequenos núcleos rurais, sendo minimizadas a sua presença e importância na conformação do perfil sociocultural do Estado. Mais recentemente, sobretudo a partir da investigação histórica e antropológica desenvolvida por pesquisadores como Julie Cavignac, Hélder Andrade, Epitácio de Andrade Filho e Jussara Galhardo, entre outros, essas informações vêm sendo revistas e questionadas à medida que também eclodem grupamentos sociais organizados no sentido de reivindicar o reconhecimento de sua pertença identitária e cultural e de seu direto à terra, como é o caso das comunidades quilombolas ou dos conglomerados potiguaras em processo de reconhecimento e reestruturação em diferentes regiões do Estado.

No que diz respeito à realidade literária, o impacto destas movimentações parece não ter despertado, ainda, de forma consistente, maiores investimentos num debate que fundamente e viabilize a construção de fortuna crítica em que tais segmentos compareçam, dentro de uma cartografia cultural potiguar mais amplamente reconhecida e assimilada, na sua real condição de sujeitos ativos, construtores dessa realidade. Assim, não obstante o apagamento verificado em torno de outras categorias como a dos ciganos, por exemplo, o presente estudo pretende desenvolver uma breve intervenção no sentido de trazer mais visibilidade sobre dois outros segmentos pouco apreciados no cenário histórico e cultural do Estado pelo viés da produção literária. Para tanto, empreenderemos leituras de textos de duas escritoras potiguares radicadas no Estado de Pernambuco: a poetisa, professora, ensaísta e prosadora Graça Graúna, e a professora, ensaísta, pesquisadora e contista Inaldete Pinheiro de Andrade. Pretendemos, pois, com a

iniciativa, depreender o lugar de inserção dessas duas autoras no que vem se constituindo atualmente como Literatura Brasileira numa perspectiva contemporânea, buscando também vislumbrar implicações que seus respectivos aportes intelectuais podem suscitar no contexto literário e cultural do Rio Grande do Norte.

Antes, porém, atendo-nos a uma possível historiografia literária do Estado, poderemos verificar que:

> Impressa em forma de poemas, artigos, contos, crônicas, a Literatura começa a existir no Rio Grande do Norte, de modo ainda tímido, na segunda metade do século dezenove (...), tal aconteceu num jornalzinho chamado *O Recreio*, que existia na capital e circulou no ano de 1861. Foi o meio impresso pioneiro a difundir, de modo sistemático, esse tipo de manifestação cultural. (GURGEL, 2001, p. 32)

De acordo com Tarcísio Gurgel, esta condição se verificaria até a instalação do regime republicano no Estado, durante a transição do século XIX para o século XX, período que corresponderia ao surgimento de uma expressão literária potiguar escrita de maior fôlego. Dentre outros fatores, o incremento dessa atividade se daria por incentivo da oligarquia Albuquerque Maranhão, de modo análogo ao que se verificou em diversos outros Estados brasileiros como conseqüência do fim da monarquia, acarretando o aumento do poder de grupos políticos estaduais. Para Gurgel (2001), no caso potiguar a família Albuquerque Maranhão teria promovido, através de seu exercício político-administrativo, a participação das elites intelectuais e de outros animadores culturais na máquina administrativa, consubstanciando assim uma maior movimentação literária no Estado. Nesse cenário de florescimento político e cultural no Rio Grande do Norte,

> será certamente no campo da circulação das idéias, nas manifestações do espírito por via da literatura e do jornalismo, onde o período oligárquico se mostrará mais brilhante. A começar, como adiante se verá pela presença, junto aos oligarcas, de outra família, de origem negra, cujo desempenho será preponderante na manutenção da aura que ainda hoje cerca o período e o sobrenome. Referimo-nos aos Castriciano de Souza, provindos de Macaíba. (GURGEL, T. 2001, p. 39)

Eloy de Souza, Henrique Castriciano e Auta de Souza são os três irmãos que

desempenharam o papel preponderante ao qual se refere Tarcísio Gurgel. Os dois primeiros foram proeminentes estadistas e intelectuais, enveredando pela crônica e, no caso de Henrique Castriciano, também pela poesia, tendo publicado em vida quatro livros ligados à estética romântica. Em se tratando da terceira integrante da família Castriciano de Souza:

> Auta de Souza deve ser considerada a poetisa norte-rio-grandense que ficou mais conhecida fora do Estado. Sua poesia, de um romantismo ultrapassado e com traços simbolistas, circulou nas rodas literárias do país despertando sempre muita emoção e interesse, segundo depoimentos de contemporâneos. Foi, fartamente, incluída nas antologias e manuais de poesia das primeiras décadas. Como a maioria dos escritos femininos da época, sua obra poética deixou-se contaminar pelas experiências vividas, o que, aliás, não compromete o lirismo e o valor estético de seus versos. (DUARTE e MACEDO, 2001, p. 65)

A despeito da relevante contribuição dos Castriciano de Souza para o cenário cultural e político do Rio Grande do Norte, o fato de eles serem negros é geralmente secundarizado tanto pela crítica quanto pelas próprias linhas de seus escritos. Enquanto Auta contemplava temas ditos universais como a morte e a religiosidade em sua poética, não deixando evidente em seus trabalhos publicados uma relação mais estreita entre sujeito lírico e condição étnico-racial, Henrique Castriciano, influenciado pelo pensamento de intelectuais como Darwin, Haeckel, Spencer e Comte vai deixar marcada em algumas de suas crônicas certo ranço eugenista. Bem a propósito, em estudo introdutório das *Crônicas de origem* assinadas por Luís da Câmara Cascudo, ao comentar a postura de intelectuais do período de transição entre os séculos XIX e XX - dentre esses o próprio Henrique Castriciano - Raimundo Arrais aponta que:

> Em 1908, repisando a tese segundo a qual o meio determina fortemente as diferenças entre os indivíduos, Henrique Castriciano escreve: “Há uma grande diferença psychica entre a gente do agreste e a do sertão; diferença que se affirma na singular energia da população da ultima dessas zonas, em contraste com a meiguice humilde dos habitantes da primeira”[25].
>
> Desse modo, a aplicação dos postulados cientificistas na observação da sociedade humana vai se desenvolver a partir de um antagonismo: de um lado, internados no mundo rústico, os sertanejos travavam uma incansável guerra contra a natureza; de outro, a população do litoral, que padecia das conseqüências da herança racial africana, não conseguia vencer o seu

[25] CASTRICIANO, Chronica, 04 abr. 1908, p. 136-139.

> caráter indolente, inimigo do trabalho. (ARRAIS, 2005, p. 32-33)

O que se pode depreender desse contexto não é somente a influência de correntes de pensamento da época, mas também marcas de um processo histórico no qual alteridades presentes na conformação biológica, social e cultural do Estado são apagadas da História oficial e da memória coletiva, apesar dos movimentos de resistência que a permeiam. Um exemplo conhecido dessa resistência estaá bem representado através de Dona Militana Salustino, cujo exercício mnemônico do romanceiro tradicional ibérico reúne elementos da poética medieval reproduzidos, em pleno século XX, por uma voz brasileira e mestiça. Em Fabião das Queimadas, poeta repentista e rabequeiro, ex-escravizado que conquistou alforria graças a uma arte performática que lhe serviu como passaporte de acesso a alguns dos espaços de poder do seu tempo, nomeadamente os salões de festas da aristocracia rural, encontramos outro exemplo de resistência.

A despeito da minimização da importância de nomes como o de Fabião das Queimadas para a literatura do Rio Grande do Norte, Tarcísio Gurgel assinala que:

> o nome do poeta potiguar continua vivo, na memória dos seus conterrâneos, senão na forma poética em que improvisou os seus romances, pelo menos nos episódios reais que cercam essas histórias fabulosas, enquanto os outros poetas do romance do gado (...) são autores anônimos.
>
> Fabião das Queimadas é uma legenda viva, que está a merecer o interesse dos pesquisadores. (GURGEL, 2001, p. 208).

Não obstante a adoção do gentílico “potiguar” como sinônimo da expressão norte-rio-grandense, ao buscar suporte teórico em outras áreas do conhecimento como a Antropologia, por exemplo, podemos constatar com Julie Cavignac (s/d) que, “nos estudos sobre o Rio Grande do Norte as referências a identidades diferenciais são discretas”, e que

> também nas representações nativas do passado, percebemos uma ausência dos principais atores da história colonial. Nos dois casos, as populações autóctones, os escravos e seus descendentes, são relegados ao segundo plano. (CAVIGNAC, s/d, p.1).

Isso se verificaria pelo fato de que, no Nordeste,

> e ainda mais no Rio Grande do Norte, a história foi primeiramente escrita fora dos contextos acadêmicos e, essencialmente, pelas elites locais que tentaram apagar, a todo custo, as especificidades étnicas ao longo dos séculos. (Idem, s/d. p. 1),

Ou seja:

> Logo após a retomada do território pelos portugueses na segunda metade do século XVII, podemos pensar que houve uma ação planejada e coordenada, visando a eliminação física das populações nativas e que, ao mesmo tempo se desenvolveu um movimento contínuo e generalizado de apagamento sistemático da presença cultural dos grupos nativos; movimento que resultou numa amnésia coletiva. Neste sentido, o aniquilamento do elemento indígena nas consciências, inclusive dos próprios descendentes, a erradicação física aliada ao apagamento dos índios nos documentos administrativos, pode ser interpretado como sinais do pleno sucesso do colonizador. (Idem, s/d, p. 10)

O que podemos perceber é que o apagamento dos componentes de matriz africana e ameríndia no processo de formação social e cultural, como se poderia esperar, repercutiu e parece repercutir atualmente nas letras do Rio Grande do Norte. Segundo o discurso oficial ainda em voga, os habitantes originais do que hoje é o Estado potiguar teriam sido exterminados na chamada Guerra dos Bárbaros – evento supostamente ocorrido na segunda metade do século XVII. Tal episódio teria consistido, basicamente, no conflito armado entre os povos originários que habitavam o interior, genericamente chamados de tapuias, e as tropas a serviço da Coroa portuguesa – enquanto que a presença do negro seria muito pequena, “ambos concorrendo muito pouco para a miscigenação conseqüente do trabalho escravo” (MEDEIROS, 2005, p. 16).

Em contrapartida a tais discursos se verifica, pelo viés humanista, a existência de discussões que trazem à tona marcas de uma identidade pluriétnica onde outros elementos constitutivos aparecem, nomeadamente o indígena, o negro, o judeu, o árabe ou o cigano. Nessa perspectiva, a contemporaneidade literária do Estado do Rio Grande do Norte encontra dois exemplos de problematização e de afirmação político-estética que se inserem como elementos desestabilizadores do discurso oficial: seja nas reivindicações de caráter afro-descendente formuladas em

textos como "O Be-a-bá do Baobá", conto da escritora natural de Parnamirim Inaldete Pinheiro de Andrade, que tematiza a herança ancestral africana; seja na atividade ensaística e poética da potiguara natural de São José do Campestre Graça Graúna, duas vozes igualmente invisibilizadas no ambiente literário local. Senão, vejamos.

Permeado pela história, a diáspora e as culturas africanas, o conto "O Be-a-bá do Baobá", de Inaldete Pinheiro de Andrade alude à resistência das culturas de matriz africana no Brasil, metaforizadas na árvore baobá:

> Muitos sóis, muitas luas se passaram. A criança viu a primeira semente brotar da terra e a planta foi crescendo, crescendo, ficou maior do que a criança, maior do que o Homem-Grande: a criança viu nascer um lindo Baobá. Outras sementes brotaram e outros Baobás cresceram e o povo que foi vendido, fugia e ia para as matas e se juntava à criança, iniciando ali uma vida como era na sua terra – sem dono e sem senhor, o resultado do trabalho divido por todos. Eles chamaram este lugar de quilombo. (ANDRADE, 2005, p. 30)

O conto de Inaldete Pinheiro de Andrade ressalta o importante papel da memória que, em processo de apagamento no âmbito de algumas instâncias sociais, deve ser preservada para que "onde for plantado um Baobá o seu povo viv[er]a sempre" (ANDRADE, 2005, p. 31, grifo nosso). Papel de preservação da memória que o "Homem Grande", representante da sabedoria ancestral africana incorporada ao exercício griótico [26], desempenha no conto ao relatar para as crianças "as histórias que ouviu dos mais velhos ou as histórias que ele assistiu" (idem, 2005, p. 29). A própria autora, aliás, se encarrega de assumir esse papel multiplicador no âmbito social e educacional através de sua obra ficcional e de sua ação pedagógica: Inaldete Pinheiro de Andrade milita em outras frentes a exemplo dos movimentos negro e feminino, assim como em prol dos direitos e da dignificação da infância e da juventude, tendo desenvolvido ensaios relativos à questão afro-descendente no Brasil.

Por sua vez, Graça Graúna tem investido, para além da sua poesia, na

[26] O exercício griótico diz respeito ao papel desenvolvido pelo contador ou contadora de histórias, ou griot, designação pela qual esta personagem tornou-se mais amplamente conhecida no contexto africano e diáspora.

construção de uma escrita abertamente comprometida com a causa indígena, como é o caso da ficção *Criaturas de Ñanderu* e outros trabalhos de cariz ensaístico.

Nessa perspectiva, em estudo intitulado "Construindo a auto-estima da criança negra", é ainda Inaldete Pinheiro de Andrade quem indaga:

> que orgulho tem a criança negra quando busca na memória a história do seu povo? Qual o papel do seu povo na história do Brasil? Como a família que coleciona a mesma memória administra as inquietações – ou o silêncio – dessa criança?
>
> É a ausência de referência positiva na vida da criança e da família, no livro didático e nos demais espaços mencionados que esgarça os fragmentos de identidade da criança negra, que muitas vezes chega à fase adulta com total rejeição à sua origem racial, trazendo-lhe prejuízo à sua vida cotidiana. (ANDRADE, 2005b, p. 120)

Preocupação similar envolve a questão indígena avaliada por Graça Graúna ao longo de sua obra. Em poemas como os contidos no livro *Canto mestizo*, por meio de uma temática e estilística "mestiças", a autora também abordará a questão étnica numa perspectiva negra e indígena. Vejamos o poema "Mandingas", onde é exaltada explicitamente essa pertença afro-indígena:

> Negro que te quero negro
> na capoeira
> ou na morna,
> em Cabo Verde
> ou Bahia,
> em Cuba libre
> ou Angola
>
> as contas do teu colar
> têm as cores dos meus guias
> no horizonte do olhar
> na esperança da tribo
>
> negro que te quero negro
> Orik,!
> Orixá!
> Nagô!
> Louvada seja a poesia!
>
> (GRAÚNA in *Poemas*, s/d )

Em "Answer", recorrendo a uma ironia reforçada pela ambigüidade lingüística, o sujeito lírico em Graça Graúna põe em cheque o discurso reducionista do papel do

negro e do índio na História oficial:

> Yes, sir:
> We have indigenous blood
> We have ebony sweat
> We have mestize tears
>
> Yes, sir:
> Nessa mistura
> Caminhamos fortes
>
> (GRAÚNA in: *Canto mestizo*, 1999, p. 42)

De forma semelhante àquela observada no conto de Inaldete Pinheiro de Andrade "O Be-a-bá do Baobá", a autora potiguara parece apontar e trilhar o caminho a ser seguido enquanto poeta, estratégia igualmente desenvolvida nos versos de "Dores d"África", onde diz: "Eh, meu pai!/ Em vez de prantos/ é melhor que cantemos" (idem, 1999, p. 49). Por esse viés, Graça Graúna ressalta o papel da memória recorrendo à tradição oral no âmbito de uma literatura que toma o índio como sujeito do discurso, onde a questão da especificidade dessa literatura "implica um conjunto de vozes entre as quais o(a) autor(a) procura testemunhar a sua vivência e transmitir "de memória" as histórias contadas pelos mais velhos" (GRAÙNA, s/d, p. 4).

Dos textos de Inaldete Pinheiro de Andrade e Graça Graúna emergem discursos que vão de encontro ao pensamento hegemônico. Quando nos dizem que "Outras sementes brotaram e outros Baobás cresceram" (ANDRADE, 2005, p. 30) e que, "Yes, Sir/ We have indigenous blood" (GRAÚNA, 1999, p. 42), ambas as autoras, oriundas e agentes desse contexto, afirmam que a presença e a contribuição negra e indígena é marcante tanto no presente como no passado do país.

Presentes, como vimos, nos discursos literários de Graça Graúna e Inaldete Pinheiro de Andrade, as marcas de uma problematização étnico-racial suscitam o questionamento acerca de suas respectivas inserções no que vem se constituindo, nestes últimos tempos, como literatura afro-brasileira e literatura indígena. Trabalhos de maior fôlego empreendidos nesse campo pela própria escritora Graça Graúna (2008) dão conta de que

> a literatura indígena no Brasil continua sendo negada, da mesma forma com que a situação dos seus escritores e escritoras continua sendo desrespeitada. A situação não é diferente com relação aos escritores negros e afro-descendentes (GRAÚNA, 2008, p. 2)

Nessa mesma perspectiva, Eduardo de Assis Duarte (2008) identifica uma vertente afro-brasileira em nossa trajetória literária. Em termos autorais, temáticos, de linguagem, de ponto de vista e de público leitor, literatura afro-brasileira é (ou seria) simultanemente, segundo o autor, literatura brasileira que expressa uma visão de mundo dos afro-brasileiros.

> Nesse sentido, a literatura afro-brasileira trabalha o trauma do passado para transformá-lo em memória coletiva consciente, capaz de construir um caminho (...) onde o autodesprezo é substituído por autoestima. A cura deste trabalho de resistência reside no uso criativo e transformativo da violência, ou nas palavras de Graça Graúna (2006, p. 120): "dançamos a dor/ tecemos o encanto/de índios e negros/da nossa gente". (WALTER, 2009, p. 237)

Tratando dos processos implicados na diáspora africana nas Américas, Roland Walter alude que "esta colonização da psique negra gera um círculo vicioso de várias formas e práticas de violência, prorrogando o entre-lugar epistêmico do afro-descendente" (WALTER, 2009, p. 237). No caso de Graça Graúna e Inaldete Pinheiro de Andrade esse entre-lugar mestiço se desdobra para além do campo epistêmico, visto que as autoras se movimentam em outros entre-lugares, a saber: entre duas percepções conceituais de literatura: a canônica e a que se encontra à margem desse cânone; entre identidades que se apresentam como fraturadas; entre dois Estados, Pernambuco e Rio Grande do Norte.

Repensar as bases fundacionais do Rio Grande do Norte reavaliando a sua história na perspectiva de um co-protagonismo negro e indígena é um exercício plausível? Em sendo afirmativa a resposta, ainda teriam que ser superados vários obstáculos como a invisibilidade de nomes como os de Graça Graúna e Inaldete Pinheiro de Andrade dentro do próprio Estado onde nasceram.

Para que tal processo seja desencadeado, entendemos como necessário o incremento de uma discussão que redimensione criticamente, nesse mesmo cenário, o papel de nomes como o dos irmãos Castriciano de Souza, o de Dona Militana Salustino ou o de Fabião das Queimadas, nas suas respectivas condições de sujeitos históricos e literários mestiços de negro e índio, bem como os de Inaldete Pinheiro de Andrade, Graça Graúna e alguns poetas rappers da contemporaneidade

periférica natalense, como é o caso dos Agregados do Rap ou do Carcará na Viagem, considerando os seus lugares de fala no atual contexto histórico e cultural do Estado. Desta forma, com a inserção do Rio Grande do Norte no mapa das literaturas afro-brasileiras e indígenas por intermédio de obras como as supracitadas, estaria sendo realçada a pluralidade discursiva de sua literatura e desinstituídas, pela via das supostas exceções, as regras que cristalizaram um discurso oficial excludente.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Inaldete Pinheiro de. **"O Be-a-bá do Baobá"**. In: *Revista Palmares* Ano 1 - Número 1 Agosto 2005.

ANDRADE, Inaldete Pinheiro de**. "Construindo a Auto-Estima da Criança Negra"**. In: MUNANGA, Kabenguele (Org). *Superando o racismo na escola*. Brasília: Edições MEC/BID/UNESCO, 2ª Ed., 2005b, pp. 117/123.

ARRAIS, Francisco. "**O nascimento do cronista e o nascimento da cidade de Natal**". In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Crônicas de origem*: a cidade de Natal nas crônicas cascudianas dos anos 20. Natal: EDUFRN, 2005.

CASTRICIANO, Chronica, In: ***Seleta***: textos e poesias. ALBUQUERQUE, José Geraldo de (Org). [ s/n/t], Vols. I e II .

CAVIGNAC, Julie A. ***"A etnicidade encoberta: „Índios" e „Negros" no Rio Grande do Norte***." Disponível em wwww.cerescaico.ufrn.br/mneme Acessado em 02 de agosto de 2011.

DUARTE, Constância Lima; MACEDO, Diva Ma Cunha de. **Literatura feminina do Rio Grande do Norte** – de Nísia Floresta a Zila Mamede. Natal: Sebo Vermelho/UnP, 2001.

DUARTE, Eduardo de Assis. "**Literatura afro-brasileira: um conceito em construção**". Disponível em: www.letras.ufmg.br/literafro Acessado em 16 junho 2012.

GRAÚNA, Graça. "**Literatura indígena: desconstruindo esteriótipos, repensando preconceitos**". Disponível em: httpggrauna.blogspot.com.brpartigos.html Acessado em: 15 de abril de 2012.

GRAÚNA, Graça. **Criaturas de Ñanderú**. Barueri: Editora Amarylis/Manole, 2009.

GRAÚNA, Graça. "**Cumplicidades**", in Poemas. Disponível em: www.dhnet.org.br/direitos/militantes/ggrauna/ggrauna_poemas.pdf.

GRAÚNA, Graça. **Resistência**. In: Cadernos negros 29. São Paulo: Quilombhoje, 2006, p. 120.

GRAÚNA, Graça. **Canto mestizo**. Maricá/RJ: Blocos, 1999.

GURGEL, Deífilo. **Espaço e Tempo do Folclore Potiguar**. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 2001, pp. 207/208.

GURGEL, Tarcísio. **Informação da literatura potiguar**. Natal: Argos, 2001.

MARCOS, Eidson Miguel da S.; QUEIROZ, Amarino Oliveira de. "**Exceções que desinstituem regras: etinicidades, literatura e discurso identitário**". Anais do II Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-Brasileiras e Africanas. Teresina: UESPI, 2011.

MEDEIROS, Tarcísio. "**Prefácio**". In: MARIZ, Marlene da Silva. SUASSUNA, Luiz Eduardo Brandão. História do Rio Grande do Norte. 2 ed. Natal; Sebo Vermelho, 2005.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **As Inscrituras do Verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana**. Recife: UFPE, PGLetras, 2007. Tese de Doutorado.

SOUZA, Auta. **Horto, outros poemas e ressonâncias**: obras reunidas. Natal: EDUFRN, 2009.

WALTER, Roland. **Afro-América**: diálogos literários na diáspora negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

# 12-A IMPORTÂNCIA DA LEI 10.639 NA FORMAÇÃO DA PRÁTICA DISCENTE DE PEDAGOGIA

Elaine Cristina Alves da Costa Savalli (Prof. Estácio Natal)

A Lei 10.639/2003, estabelece o ensino da História da África e da Cultura Afro-brasileira nos sistemas de ensino. Isso representa o reconhecimento da importância da questão do combate ao preconceito, ao racismo e à discriminação na agenda brasileira de redução das desigualdades.

Esta lei é um instrumento legal que orienta as instituições educacionais quanto as suas atribuições, no sentido de fortalecer e institucionalizar essas orientações. O que chama a atenção no ambiente escolar é a desigualdade no quesito qualidade e é possível constatar que o direito de aprender ainda não está garantido para todas as nossas crianças, adolescentes e jovens, e até mesmo para os adultos.

Uma das principais marcas dessa desigualdade é encontrada no aspecto racial. Estudos revelam que a população afrodescendente está entre aquelas que mais enfrentam as diferentes faces do preconceito e discriminação incutidas na sociedade brasileira.  Séries iniciais não são concretizadas para negros e negras, imagine então, as séries finais.

A temática etnicorracial, destaca-se de forma vigorosa no espaço brasileiro de discussão pública. A partir da segunda metade do século XX, é mostrado um resultado de crescimento sem precedentes do Movimento Negro em sua luta contra o racismo. Ao longo dos anos o Movimento Negro tem apresentado muitos avanços quantitativos e qualitativos no que diz respeito ao seu desenvolvimento nos denominados novos movimentos sociais.

Durante a trajetória de luta do Movimento Negro, em sindicatos, partidos, universidades, órgãos governamentais, a luta pela inclusão e reparação educacional tornou-se principal prioridade.

A Lei 10.639/2003, é um marco histórico. Ela revela a resposta aos movimentos antirracistas e parte para a renovação da qualidade social da educação brasileira. Frisar a luta dos movimentos sociais é de fundamental importância pois os negros são considerados diferentes, e após as lutas sociais esse segmento encontrou espaço para ser debatido e reconhecido.

> Na política educacional, a implementação da Lei 10.639/2003, uma das primeiras leis sancionadas pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, significa estabelecer novas diretrizes e práticas pedagógicas que reconheçam a importância dos africanos e afro-brasileiros no processo de formação nacional. Para além do impacto positivo junto à população e da republicanização da escola brasileira, essa lei deve ser encarada como parte fundamental do conjunto das políticas que visam à educação de qualidade como um direito de todos e todas. (Educação para as relações Étnicorraciais, 8)

As alterações foram propostas na Lei de Diretrizes e Bases da Educação 9394/1996. Dessa forma, o Conselho Nacional de Educação aprovou as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Etnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana. Ficaram estabelecidos assim orientações nos conteúdos a serem incluídos e trabalhados e também as modificações nos currículos escolares.

As chamadas Diretrizes Educacionaissão instrumentos normativos, reguladores de caminhos, mas que não se encontram fechados, pois devem responder às necessidades da sociedade constantemente. As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana se referem ao reconhecimento do papel de uma comunidade que povoou e construiu a nação brasileira.

> Na Lei 9394/96, a orientação, no inciso 4º, que trata do estudo da História do Brasil, considera que o ensino de História do Brasil levará em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro, especialmente das matrizes indígena, africana e europeia. A nova legislação inaugura a inserção, na pauta de discussões, da diversidade cultural e a pluralidade étnica. (GONÇALVES, 2008, p. 297)

A adoção da Lei nº 10.639/2003, pressupõe também a capacitação de educadores para a correção de injustiças e práticas de valores excludentes no espaço escolar. Essa temática do negro chega com o objetivo de inclusão, em algumas áreas do conhecimento, como: História, Matemática, Língua portuguesa e

Artes. Essa lei apresenta mudança nos discursos, raciocínios com relação ao negro. Quer também desconstruir o mito da democracia racial, mito este que difunde a crença de que, se os negros não atingem os mesmos patamares que os demais, é por pura falta de competência ou de interesse e desconsidera as desigualdades seculares que a estrutura social hierárquica cria com prejuízos para os negros.

Essas mudanças na legislação da educação buscam fazer uma reparação da dívida social que a sociedade civil e Estado têm com as populações negras desde o pós-abolição de 13 de maio de 1888.

A abolição não trouxe em seus dois (e apenas) parágrafos a libertação com a plena inserção dos descendentes de negros escravizados na sociedade como um todo, em outras palavras, não se inseriu no mercado de trabalho, no sistema educacional, no acesso à moradia digna, à posse de terra, entre outras.

> O sociólogo Carlos Hasenbalg (2005) observa que ser branco e pobre no Brasil nunca será o mesmo que ser negro e pobre, por que apresentar aos negros pobres as mesmas políticas públicas de igualdade social que se apresenta aos brancos significa ignorar sua condição histórica. (HASENBALG, 2005)

Em estudos científicos sobre a formação da sociedade brasileira (século XIX), as obras que tratavam da existência das relações sociais no país reservavam o papel para os negros de forma secundária e extremamente preconceituosa. A prova disso é que prevalecia a política de estabelecer as diferenças entre a parcela ‘civilizada’, identificada como branca e a parcela ‘inferior’ identificada aos demais segmentos étnicorraciais, como, negros, pardos, índios.

Até 1933, era senso comum considerar que o Brasil estava condenado ao atraso devido a mistura de brancos, negros e índios. Esse modelo pode ser chamado de Fábula das três raças, explicado por Da Matta. (1981). Quem modifica esse estudo é Gilberto Freyre, em Casa Grande e Senzala, pois ele “inverte essa lógica ao valorizar a mistura de etnias e abandona o referencial biológico, para passar a pensar em termos culturais.” (SCHWARCZ, 1996).

Após a Lei 10.639/2013 obras de produção didática tem aparecido voltadas para o Plano de Implementação da referida lei. Isso é resultado de uma ausência de material específico para o estudo da cultura africana e sua influência na formação

cultural brasileira. O silêncio dos intelectuais sobre as artes negras e a falta de material é ainda reflexo direto da forma preconceituosa como eram tratadas as tradições não-européias e não-cristãs do Brasil. As artes, religiões, músicas e outros traços da cultura africana eram postas no lugar do exotismo e do folclore e nunca de uma tradição.

O racismo é a pior forma de discriminação por que o discriminado não pode mudar as características raciais que a natureza lhe deu. Este não surgiu de uma hora para a outra, fruto de um grande processo de exploração dos nossos colonizadores. Sendo o racismo um fenômeno ideológico, ele se consolida através dos preconceitos, discriminações e estereótipos.

Segundo os Direitos Humanos "Racismo é uma ideologia que postula a existência de hierarquia entre os grupos humanos."(1988, 12) Como sabemos o racismo também é de cor e este é o que mais é lembrado entre as pessoas. Devido a esse fato, é criado e pensado a vergonha de ser negro provocando o desejo de branqueamento. Equivocadamente se pensa que 'branquitude' significa sucesso e negritude derrota.

Já o preconceito é uma opinião preestabelecida que é imposta pelo meio em que se vive. Também pode ser definido como uma indisposição, um julgamento prévio, negativo, que faz as pessoas se sentirem estigmatizadas por estereótipos. A discriminação é a violação de direitos das pessoas com base em critérios injustificados e injustos. Quando se fala de discriminação e preconceito racial estamos falando da existência do que em Antropologia se chama etnocentrismo.

É na escola onde acontece o nosso primeiro processo de socialização sistemática na sociedade por que nos proporciona desde criança relações com outras crianças de diferentes núcleos familiares. Numa sala de aula pode ocorrer segregação de alunos não brancos influenciados pela ideologia dominante. Esse tipo de violência é chamada de simbólica onde se usa termos pejorativos ou desqualificação do outro.

São crianças em processo de desenvolvimento emocional, cognitivo e social e que podem sofrer por se sentir inferiores mediante determinados grupos. Devido a esse fator, se faz necessário uma educação antirracista, respeitando as diferenças;

para isso é fundamental uma postura ética e valorativa diante da cultura dos afro-descendentes.

Aspectos relacionados às práticas pedagógicas, tem sido analisados e novas propostas têm sido apresentadas. Entre essas novas ideias consolida-se a convicção da necessidade de fortalecer a escola como espaço propagador do valor da igualdade e diversidade combatendo assim, princípios favoráveis ao preconceito e discriminação de qualquer forma.

> Tal esforço não apenas contribui para a disseminação de ideias e valores básicos à vida democrática, como busca sua permissividade para que os estudantes negros assumam com orgulho e dignidade os atributos de sua diferença, sobretudo quando esta foi negativamente introjetada em detrimento de sua própria natureza humana. (MUNANGA, 2000, 15)

Pensando nisso, o curso de Pedagogia da Estácio Natal, implantou no ano de 2013, uma disciplina chamada Fundamentos da Educação dos Remanescentes Quilombolas. Se pensou desde o plano de ensino até o plano de aula. Foi tomado por base a Lei 10.639/2013. O objetivo principal da disciplina é aprimorar os alunos do curso de Pedagogia no que diz respeito à disseminação da cultura negra nas escolas, reduzindo então, o grau de desigualdades.

O aluno de Pedagogia é um sujeito que tem todos os caminhos para alcançar o objetivo dessa lei. Enquanto futuro profissional poderá lutar por um espaço em sua escola ou empresa de atuação com um discurso convincente a respeito da importância do negro na construção da história do nosso país.

Conteúdos históricos e atuais passaram a ser trabalhados em sala de aula, a fim dos discentes obterem base teórica para debate e conhecimento geral, com objetivo de uma culminância prática a respeito do assunto. Devido a isso foi dividida a avaliação de duas formas: a primeira, feita de forma corriqueira, uma prova avaliativa teórica e a segunda, uma prova prática que foi chamada de Kizomba Quilombola.

Kizomba, que quer dizer ‘dança originária da Angola’, Quilombola, habitante de um quilombo. Assim, a prática ficou estabelecida como uma grande festa de negros, onde toda a Faculdade Estácio e moradores da área são convidados a participar desse evento. Todos os semestres essa prática é realizada, com um

destaque para o segundo semestre, que sempre é realizada na semana da Consciência Negra. Sua primeira versão foi em 14 de novembro de 2013. Apresentações de capoeira e maculelê abriram o evento, além de uma palestra sobre "O negro na história do Brasil". Temáticas que diziam respeito ao negro foram expostas em salas de aula, sendo uma espécie de Feira da Ciência Negra. Temas como: A arte negra, o samba e a cultura negra, Zumbi e o quilombo dos Palmares, a culinária afro-brasileira, a obra: Casa grande e senzala, as religiões afro-brasileiras, os países africanos de língua portuguesa e a trajetória de um negro: Joaquim Barbosa.

Sua segunda versão foi realizada em 05 de junho de 2014. A abertura foi marcada pela Orquestra Sinfônica de Natal e seu fechamento se deu com a apresentação de capoeira. Dessa vez, houve modificação nas exposições, sendo apresentadas então Oficinas, onde os grupos recebiam interessados na temática a ser desenvolvida em salas de aula. Oficinas como: Culinária afro-brasileira, máscaras e penteados, racismo negro, pérola negra, estampas étnicas e consciência negra foram trabalhados nessa segunda versão.

A Kizomba passou a ser um marco na Faculdade. Discentes de outros cursos, como do curso de Pedagogia, já esperam com ansiedade pela realização da Kizomba para participarem ativamente. O curso de Pedagogia ganhou uma nova roupagem. Isso prova que a Lei nº 10.639/2003, tem todos os recursos para dar certo, basta que o grupo que estejaà frente saiba condicionar o estudo, não deixando que esta lei se torne apenas mais uma peça da História do Brasil, mas sim que seja mostrado como um marco importante. Orientar e ensinar os brasileiros de todas as cores que os negros também contribuíram de forma cultural, social e política na formação de nosso país. Um ambiente educacional com profissionais bem informados sobre a diversidade cultural poderá ser mais democrático e mais justo.

## REFERÊNCIAS

DA MATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à Antropologia Social. Petrópolis: Vozes, 1981.

Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnicorraciais para o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. PARECER Nº CNE/CP 003/2004. APROVADO EM 10/03/2004. Brasília DF, 10 de março de 2004.

PARECER HOMOLOGADO. Despacho do ministro, publicado no Diário Oficial da União de 19/05/2004. Resolução nº 1, de 17 de junho de 2004.

FELINTO, Renata (org.) **Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula**: saberes para os professores, fazeres para os alunos: religiosidade, musicalidade, identidade e artes visuais. Minas Gerais: 116p.

GONÇALVES, Luciane Ribeiro Dias. Da LDB 9394/96 para a Lei 10.639/03, limites e perspectivas. In: **LDB: balanço e perspectivas para educação brasileira**. Campinas: Alínea, 2008.

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MELO, Juliana. **Por uma educação para as relações Étnicorraciais**. Módulo 1. UFRN.

MUNANGA, Kabemgele. Superando o racismo na escola. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2000.

PROGRAMA NACIONAL DE DIREITOS HUMANOS. **Gênero e Raça** – todos pela igualdade de oportunidades: teoria e prática. Brasília: MTb-a/Assessoria Internacional, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As teorias raciais**. São Paulo: EDUSP, 1996.

# 13-UMA CONTRIBUIÇÃO AO MOVIMENTO SÓCIO-CULTURAL NEGRO: PROJETO *CHAMADO ÁFRICA* - ESCOLA DO JORDÃO – CE

Francisca Rosivânia Teixeira de Araújo
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)
rosivania-araujo1981@hotmail.com

Profª. Drª. Andrea Abreu Astigarraga – Orientadora
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)
aastigarraga@ig.com.br

## 1- Introdução

Mesmo que os movimentos sociais ligados à causa étnica-racial tenham conquistado formalmente a Lei n° 10.639/03 - que obriga a inclusão da história e cultura africana e afro-brasileira em seus currículos - assim como, o Estatuto da Igualdade Racial, a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial-SEPPIR, entre outros, a caminhada contra o racismo ainda é longa.

Neste contexto, o Projeto Chamado África iniciou a partir da socialização de um sonho de Pamela Gaino que imaginava ir para a África desde a sua infância. O Projeto visa potencializar a consciência e a luta contra o racismo, o resgate da identidade afro, o papel da escola na valorização das relações étnico-raciais.

Os africanos que vivem no Brasil, especialmente os que vivem em municípios do Ceará – capital e interior – entrevistados por nós, passaram a conhecer os objetivos do Projeto Chamado África e encontraram nas atividades a possibilidade concreta de mudar a imagem estereotipada do seu continente, e demonstram satisfação em ver a concretização destes objetivos nas diversas atividades, tais como, oficinas e palestras. A proposta é mobilizar 152 pessoas (76 brasileiros e 76 africanos) para uma ação social em Guiné-Bissau, país de origem de alguns integrantes do Projeto. Entendemos que esta é uma pauta coerente com o histórico do movimento dos negros desde o início da luta.

Portanto, o objetivo deste artigo é explicitar a origem do Projeto Chamado África no Ceará, ilustrar as intenções com os depoimentos de integrantes do Projeto, tais como, a fundadora, a coordenadora do projeto no Ceará e um participante.

Também irei descrever a minha experiência no Projeto realizada na Escola Municipal José Inácio, no município de Jordão-Ceará.

## 2- Referencial teórico

### 2.1- O movimento negro de luta-resistência inserido nos movimentos sociais

A desvalorização do africano e do negro brasileiro, assim como, a luta-resistência destes tem origem desde a colonização brasileira. A história africana tem participação direta na história brasileira. A África existe no Brasil por meio da carga cultural e histórica trazida pelos negros escravizados. Sobre isso, Cardoso diz que:

> Os negros e as negras descendentes dos africanos desenvolveram variadas formas de lutas e estratégias coletivas de sobrevivência, de resistência, de combate ao racismo, à discriminação racial, ao preconceito, às desigualdades sociais e de enfrentamento cotidiano à violência física e simbólica, contra seu corpo e sua cultura. (CARDOSO, 2011, p.60).

Os negros e as negras reorganizaram suas vidas em comunidades nas terras de difícil acesso e com base na carga cultural dos africanos trazidos para o Brasil, como forma de luta, a organização das comunidades dos negros livres - os Quilombos. E com o surgimento de cada comunidade a repressão aumentava e cada vez que isso acontecia, aumentava também a quantidade de comunidades quilombolas, variando também as formas de lutas. Assim, os Quilombos representam além de uma forma de resistência, também uma forma de organização social, uma experiência coletiva de luta concreta do negro brasileiro a fim de conquistar liberdade e combater o racismo e a violência da escravidão.

Consideramos a educação em uma acepção ampla, que não se restringe aos espaços escolares formais, a exemplo da participação nos movimentos sociais e Movimento Negro. Compreendemos movimentos sociais como uma constituição por ações coletivas, sociais, políticas e culturais que mobilizam a população através da luta organizada para alcançar mudanças por meio de suas ideologias dentro de um contexto para conquista de seus direitos ou em defesa destes gerando novos saberes.

Os movimentos sociais, que podem acontecer em espaço escolar ou não escolar, possuem caráter educativo, processo pedagógico, ensino-aprendizagem de uma forma mais ampla e complexa.

Neste sentido Gomes (2010) afirma que:

> A educação acontece no âmbito dos movimentos sociais naquilo que concerne aos seus aspectos sociais, políticos e culturais. Foi por meio dos movimentos sociais que os afrodescendentes brasileiros aprenderam a lutar contra o preconceito e contra a discriminação racial, incluindo em seu ideário reivindicações que visavam romper com o abandono, exigindo direitos sociais e iguais oportunidades de educação e trabalho. (GOMES, 2010, p. 64)

De acordo com Touraine (1976), para se compreender os movimentos sociais, mais do que pensar em valores e crenças comuns para ação coletiva, seria necessário considerar as estruturas sociais nas quais eles se manifestam. As estruturas sociais nas quais os afro-descendentes estão historicamente inseridos correspondem ao que Cardoso (2011) discute a partir das resistências de negros escravizados antes da abolição em 1888, quando homens e mulheres negras confrontavam os senhores de escravos no Brasil.

### 2.2- O Movimento Negro, a Lei Educação 10.639/03 e o currículo escolar

Para Gomes (2010, p.61) “[...] existem algumas entidades do Movimento Negro que trabalham especificamente o aspecto relacionado à educação escolar”, para influenciar direta e indiretamente o sistema educacional, tanto nos espaços não-formais de educação quanto em sua inserção direta no “chão” da escola, formando educadores para o ensino da afro-história e afro-cultura.

É uma estratégia para garantir minimamente o cumprimento das diretrizes curriculares que envolvem a Lei 10.639/03. Esta, expressa a tentativa de inclusão e valorização do negro na escola e em outros espaços sociais e garantindo seus direitos enquanto cidadãos. Em 2003, a Lei 10.639 que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira passa a incluir no currículo oficial da rede de ensino brasileira, a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Africana e Afro-Brasileira”. Mas é notória a falta de interesse das instituições e profissionais da educação em trabalhar na escola parte da nossa própria história. Portanto, esse é um dos desafios da atualidade na educação da sociedade brasileira que:

> [...] é enfrentado por diversos educadores cujas práticas pedagógicas ocorrem em virtude da historia de vida, pertencimento étnico-racial, desejos e experiências cotidianas que impulsiona a sua sensibilidade diante da diferença, trazendo-lhes de forma contundente a importância da inserção desse debate na prática escolar. (GOMES, 2010, p.62).

Uma das dificuldades percebidas é que a maioria dos educadores manifesta uma lacuna em sua formação acadêmica para tratar do tema em sala de aula. Então, é contraditório ter uma Lei em vigor, e não ofertar formação para os futuros educadores do país. Por isso, destacamos a importância do Movimento Negro, quando este se dispõe em formar educadores na escola, diante da lacuna existente no Ensino Superior.

Nós, educadores, temos a obrigação de conhecer que ao longo de nossa história a colonização, a escravidão e o autoritarismo inferiorizaram o negro africano e o negro brasileiro, passando a existir neste contexto a dominação cultural, econômica, social e política. Então, ter o olhar voltado para as especificidades da diferença étnica é, sobretudo reconhecer uma realidade cruel e desumana, é questionar o cotidiano escolar, é visualizar, compreender e respeitar o jeito de ser negro, é estudar a história do negro a partir do negro. E, como nos diz Gomes (2003):

> Implica a construção de práticas pedagógicas de combate à discriminação racial, um rompimento com a "naturalização" das diferenças étnico/raciais, pois essa sempre desliza para o racismo biológico e acaba por reforçar o mito da democracia racial (GOMES, 2003, p.77)

Assim poderemos pensar e agir para uma educação inclusiva, democrática e plural. Se não for assim, o educador não estará preparado para lhe dar com conflitos sociais na sua sala de aula. A diversidade de uma sala de aula no Brasil é grande, os conflitos existem e nós não somos preparados para tal.

De acordo com Gomes:

> A escola não é um campo neutro onde, após entrarmos, os conflitos sociais e raciais permanecem do lado de fora. A escola é um espaço sócio-cultural onde convivem os conflitos e as contradições. O racismo, a discriminação racial e de gênero, que fazem parte da cultura e da estrutura da sociedade brasileira, estão presentes nas relações entre educadores/as e educandos/as. (GOMES, 1996, p. 69)

Portanto, a escola não apenas é um espaço de maior diversidade cultural, mas também é o local discriminador, palco de conflitos. No Brasil existem escolas

para ricos e pobres, elitizadas ou não, e consequentemente para brancos e para negros, pois o negro está presente como maioria nas classes menos favorecidas.

Considerando que o professor é mediador e facilitador do conhecimento, e que ele veio de uma formação em que a escola é reprodutora do conhecimento da classe dominante, a classe que dita as regras e determina o que se transmite para os alunos a partir de um currículo de interesses dessa classe, é desafiador para um educador trabalhar as diferenças existentes na sua sala. A formação do educador no Brasil não é adequada para lidar com as questões adversas na escola, na maioria nem se dão conta da diversidade do país, da pluralidade étnica.

A escola é um bom lugar para discutir as diferenças culturais e as contribuições na formação do povo brasileiro mediante a pluralidade étnica e cultural. Embora saibamos que seja impossível uma escola igual para todos, acreditamos que seja possível a construção de uma escola que reconheça que os alunos são diferentes, que possuem uma cultura diversa.

A educação pode transformar uma sociedade e pode ser o caminho de combate a essa construção negativa que envolve o negro no Brasil. “A educação vista como processo de transformação social, preocupa-se com o desenvolvimento da consciência crítica dos alunos, [...] para que sejam capazes de realizar uma leitura crítica da estrutura social em que estão inseridos” (SILVA, 2003, p.38-39).

Portanto, pensar uma educação escolar que integre as questões étnico-raciais significa progredir na discussão a respeito das desigualdades sociais, no valor das diferenças raciais e no direito de ser diferente, ampliando e repensando as propostas curriculares no sentido explícito e implícito.

É difícil resistir e mudar o curso de uma história com pilares de exclusão social, mas não é impossível. As possibilidades estão presentes em uma Pedagogia para inclusão, para a valorização da diferença, em qualquer aspecto.

Pensar no currículo para uma educação de qualidade é pensar nos educandos, valorizando suas origens, modos de viver, hábitos e costumes, centralizando o aluno e valorizando seus aspectos culturais e étnicos, é também desarraigar do etnocentrismo e avançar para o multiculturalismo, reconhecendo as culturas populares existentes na pluralidade cultural e étnica no Brasil.

> A perspectiva multicultural se configura em uma proposta de “educação para alteridade” aos direitos do outro, à igualdade de oportunidades, uma

> proposta democrática mais ampla que, no mundo anglo-saxão, define-se como educação multicultural (SANTIAGO, AKKARI, MARQUES, 2013, p.21)

Mediante isso se dá a necessidade de construir um currículo multicultural, repensando e revisando a prática de um currículo monocultural. Dessa forma, é possível respeitar as diferenças raciais, culturais, étnicas, e outros, e preservar valores da sociedade brasileira, eliminar estereótipos, mostrar, dialogar e reconhecer a pluralidade da cultura no nosso país.

De acordo com Magalhães:

> [...] o importante em estudos sobre currículo é a construção de um conjunto de princípios que oriente e avalie o processo educacional [...] o currículo é um instrumento de controle social. [...]. Assim, a forma, em geral instrumental, de se pensar a educação e, por consequência o currículo, mostra a tecnificação da vida. (MAGALHÃES, 2005, p. 426)

O Brasileiro é deficiente no conhecimento da sua história, porque ainda é presente o método tecnicista, e o currículo ainda é um instrumento de domínio, poder e exclusão das classes menos favorecidas economicamente, dos negros e outros.

A diferença que marca a evolução histórica neste aspecto é o fato de o poder e o domínio serem implícitos, oculto, não discutido, não falado, não reconhecido na escola, que silencia e invisibiliza a verdadeira história do Brasil, não conta a história da África, e não relata o cruzamento dessas duas histórias, criando um currículo oculto,

### 2.3- A origem e o objetivo do Projeto Chamado África

O Projeto Chamado África iniciou a partir da socialização de um sonho de Pamela Gaino, idealizadora do Projeto, que sonhava desde a infância ir pra África. Gaino é uma mulher brasileira, se considera negra, paulistana, residente em Fortaleza, com 30 anos de idade, é ativista social, desde muito cedo em sua vida.

Ao compartilhar esse sonho, percebia que havia mais pessoas que possuíam o mesmo sonho, ou seja, ir pra África ajudar as pessoas, *"contribuir e ajudar a transformar essa terra que faz parte da minha história, e da história do meu país.*

*Encontrei pessoas que queriam ajudar e planejar esse sonho que se tornou um sonho* coletivo, uma ação coletiva" (Pamela Gaino). Sobre isso, Melucci (2001, p.46) trata a ação coletiva como "um sistema de ação multipolar que combina orientações diversas, envolvendo atores múltiplos e implica um sistema de oportunidades e de vínculos que dá forma às suas relações".

De acordo com o relato de Emanuelly Oliveira, coordenadora do Projeto, elaborou-se um plano para concretizar as idéias e desejos que envolviam o Chamado África, envolvendo os africanos que moravam e estudavam no Brasil.

> Começamos com ações dentro de escolas no Brasil. Conversando com jovens oriundos deGuine-Bissau, país africano, que moravam aqui, identificamos grandes elementos da sua cultura e decidimos levá-los para dentro de sala de aula. A ideia era conectar os alunos com os aspectos que tanto se relacionam com a nossa origem. Foram feitas 46 ações que impactaram em média 15 mil pessoas.

Essas ações foram elaboradas e aplicadas por jovens brasileiros e jovens guineenses, em espaços como escolas, comunidades quilombolas, colônia de férias, universidades, praças públicas. As ações eram o requisito principal para seleção dos 76 jovens no Brasil para posteriormente atuar com mais 76 jovens da Guine-Bissau, em um mesmo território, promovendo um encontro multicultural e criar juntos, soluções para problemas de comunidades guineenses, garantindo no mínimo, intervenções sociais e intercâmbio cultural.

Os africanos que vivem no Brasil e que passaram a conhecer o Chamado África, encontraram nas atividades a possibilidade concreta de mudar a imagem esteriotipada do seu continente, e demonstram satisfação em ver a concretização das oficinas, palestras e ações.

Em termos metodológicos, os procedimentos utilizados na ação inserida no Projeto Chamado África foram de abordagem qualitativa, envolvendo a pesquisa-ação, observação participante e entrevistas semi-estruturadas, oficinas e palestras.

Fizemos trabalhos de ações sociais trimestrais e reuniões de discussão semanais ou de acordo com as necessidades. As ações foram feitas em espaços formais e não-formais de educação como escolas, comunidades quilombolas, ONG's, CRAS, praças, universidades, shoppings, feiras e outros. As ações contemplaram atividades como contação de história, desfile de trajes, músicas, danças e degustação de comidas tipicamente africanas e afro-brasileiras.

Na entrevista semi-estruturada discutimos itens sobre a Lei 10.639/03, a África no cotidiano das escolas, ações pedagógicas voltadas à discussão acerca do racismo, do preconceito, da exclusão social. Discutimos também a desvalorização da identidade negra, a História e a Cultura Africana e Afro-descendente.

O tema nas oficinas e palestras foi a resignificação da África enquanto continente, reflexão e diálogo sobre identidade, debate sobre sua origem e a participação africana na construção da sociedade brasileira como matriz genética, vocabulário, gastronomia, musicalidades, esporte e religiões.

## 3- Minha experiência no Projeto Chamado África

Minha inserção no Projeto iniciou mediante a seleção de 76 jovens no Brasil com o desafio de iniciar as atividades sociais em nosso país. Os temas contemplados para a pesquisa foram *brasilidades e africanidades*. Neste cenário, a ação resultou na pesquisa realizada na Escola Municipal José Inácio, em Jordão-Ceará, em dezembro de 2012. A mesma foi identificada como atividade de extensão em discussões realizadas no curso de Pedagogia da Universidade Estadual Vale do Acaraú. Nele, tratamos de história e cultura africana e afrobrasileira, preconceito, racismo, identidade etnico-racial, afrodescendência, aspectos trabalhados intensamente pelo Movimento Negro.

Um educador entrevistado por nós sobre a ação que traz ensinamentos sobre África diz que *"é de estrema importância porque, nos traz um resgate histórico e cultural da real historia da África, ou seja, tendo a visão da África como continente africano e não apenas como um país [...]".*

O educador relata algo que acontece entre os brasileiros: *"Não sabemos se África é país ou continente"*. Esse fato é percebido na ação realizada na escola José Inácio entre professores e alunos, bem como nas ações e oficinas promovidas pelos integrantes do Chamado África nas regiões brasileiras. O público, na maioria pensa e fala de África no singular, como um único país. Uma deficiência do ensino brasileiro.

O depoimento de um aluno brasileiro que participa do Projeto e-Jovem entrevistado após uma oficina do Projeto diz que "*[...] sempre passaram África como se fosse aquela miséria, aquela pobreza [...] e não é só aquilo, a África [...] são 54*

*países e somente 3 deles é que vivem naquele estado de miséria [...]".* Esse é o tipo de ensino que ele recebeu em casa, na escola e na sociedade. E ainda que esse aluno fosse educado na família e na sua comunidade de forma singular e negativa, mesmo assim, a escola fizesse seu papel, ensinando de forma completa e plural sobre África, talvez não fosse preciso lutar por essa desconstrução na atualidade.

Um africano, integrante do Chamado África, em depoimento sobre o mesmo, refere-se ao Projeto como "movimento organizado".

> [...] o que tem sido apresentado sobre a África, [...] nos deixa um pouco tristes, porque [...] somos confrontados com a realidade do nosso continente e nem nós mesmo [...] tínhamos apresentado, ou tínhamos encontrado, é toda uma visão construída com todo um preconceito. Eu acho que esse processo de movimento, esse movimento que está sendo organizado aqui no Brasil, tem uma grande importância. Desde que já os nossos valores, a nossa cultura pode ser apresentado de uma forma mais clara, mais real, deixando todo aquele preconceito construído por mídia, e que passa a ser apresentado à sociedade brasileira como um fato real.

A fala desse africano descreve a importância das ações, a mudança e a transformação de informações dos ouvintes. A fala é encorajadora e desafiante, mas também mostra o alívio de ver a informação verdadeira chegando às pessoas e mudando suas vidas. É a visão de um africano que chegou a um país de origem africana e que não conhece a África.

E os desafios na organização das ações iam crescendo diante do número de inscritos no projeto. Cada inscrito tinha liberdade de planejar sua ação. A orientação que regia as ações aqui no Brasil para seleção dos jovens era fazer uma ação social em sua comunidade para tratar dos temas africanidades e brasilidades exercitando criatividade, planejamento e impacto social.

## 4- Considerações finais

As experiências do Projeto Chamado África realizadas em várias partes do Brasil tem contribuído para a implementação da Lei 10.639, ressignificando a África e valorizando a afro-desecendência, o resgate das raízes africanas na história do Brasil, também tem contribuído coma valorização do trabalho social, o respeito e reconhecimento das culturas populares, assim como,na formação profissional dos integrantes do Projeto, ampliando o conhecimento, valorizando o intercâmbio de culturas, consequentemente o multiculturalismo.

As atividades no interior do estado do Ceará, nas quais eu participo me proporcionaram a visão mais ampliada sobre a África,no aspecto cultural, histórico e geográfico. Passei a compreender melhor as questões e diferenças que envolvem racismo e preconceito e a luta dos movimentos sociais negro para se criar uma Lei para garantir os direitos sociais, bem como a verdadeira história do meu país, e o encontro com minha própria história, que é de fato de raiz africana.

De acordo com resultados encontrados até aqui neste trabalho, as temáticas sobre a história e a cultura africana e afro-brasileira são descentralizadas do currículo escolar e pouco discutidas. Identificamos o predomínio de atividades pontuais, ou seja, os temas são abordados eventualmente, em datas comemorativas como 13 de maio e 20 de novembro.

No entanto, reconhecemos que há muito a ser feito e que não é fácil desfazer uma construção social. Educar para as relações étnico-raciais é um desafio constante para o desenvolvimento de um trabalho pedagógico comprometido em romper com exclusão do negro como estratégia para repercutir no currículo escolar as questões para promoção da igualdade racial e de afirmação de identidades positivas para negros.

Constatamos ainda o desconhecimento e/ou a negação da herança negra entre os estudantes, e mais gravemente entre os docentes. Porém, com o diálogo e as reflexões feitas neste trabalho percebemos que é possível gerar mudanças não apenas desocultando o currículo, mas em uma educação multicultural, democratizando verdadeiramente as relações entre brancos e negros.

É possível também o encorajamento para os educadores continuarem com as ações pedagógicas que envolvem o ensino da história e cultura africana em suas aulas, desenvolvendo através destas ações capacidades e situações para enfrentamento do racismo, discriminação e preconceito racial para uma construção de identidade negra positiva na escola.

São perceptíveis também, as possibilidades de mudança na vida das pessoas, principalmente na identidade étnico-racial através de ações pedagógicas inclusivas que valorizam o aprendizado sobre África e afro-descendentes e o sentimento de pertença racial.

E enquanto profissional da educação que serei, tenho, a partir dessa experiência, uma base sólida de saberes que envolvem o ensino para educação

multicultural e terei o compromisso de cumprir a Lei 10.639/03 nas oportunidades que terei na Educação, além de criar oportunidades onde não houver para ampliar o ensino sobre História e Cultura Africana e Afro-brasileira, fazendo a relação Brasil-África mais presente na vida dos meus educandos.

**Referências**

**Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de Historia e Cultura Afro-Brasileira e Africana- Lei n. 10.639, Brasilia, 2003.**

CARDOSO, Marcos Antônio. **O movimento negro em Belo Horizonte:** 1978/1998.2 ed. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

GOMES, Ana Beatriz Sousa. Prática pedagógica do Movimento Negro em escolas do Piauí. In: BOMFIM, Maria do Carmo Alves do; MATOS, Kelma Socorro Alves Lopes de; GOMES, Ana Beatriz Sousa;SANTOS, Ana Célia de Sousa (org**). Educação e diversidade cultural**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

*GOMES*,*Nilma Lino*.**Educação, raça e gênero**: relações imersas na alteridade.*CadernosPagu*: raça e gênero, Campinas: Unicamp, v.*6-7*,*p.67-82*,*1996*.

GOMES, Nilma Lino. **Cultura negra e educação.** Revista Brasileira de Educação, n.23. Rio de Janeiro, 2003.

MAGALHÃES, Rita de Cássia Barbosa Paiva. Controle social e currículo oculto na caixa preta:uma longa jornada noite adentro. In: ALBUQUERQUE, Luiz Botelho (org). **Currículos contemporâneos: formação, diversidade e identidades em transição. Fortaleza**: Editora UFC, 2005.

MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente:** movimentos sociais nas sociedades complexas; tradução de Maria do Carmo Alves do Bomfim. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

SANTIAGO, Mylene Cristina; AKKARI, Abdeljalil; MARQUES, Luciana Pacheco. **Educação intercultural**: desafios e possibilidades. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SILVA, Gilberto Ferreira da.Multiculturalismo e educação intercultural:vertentes históricas e repercussões atuais na educação. In: FLEURI, Reinaldo Matias (org). **Educação intercult**ural. DP&A, 2003.

TOURAINE, A. **Em defesa da sociologia**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1976.

# 14-HISTÓRIA, ESTILIZAÇÃO E RUÍNA EM *O VENDEDOR DE PASSADOS*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Gabriel Domício Medeiros Moura Freitas (GELISC/UFPB)
gabrielmoura@msn.com

Em *O vendedor de passados*, romance de José Eduardo Agualusa, seu narrador-testemunha (uma osga) nos apresenta, inicialmente, a Félix Ventura, um albino que vive praticamente recluso na cidade de Luanda, capital de Angola. Este personagem, por sua vez, exerce uma profissão inusitada: ele se intitula como "vendedor de passados", ou seja, um genealogista capaz de reconstruir o passado de quem se disponha a pagar pelo serviço. Neste sentido, a própria etimologia daquele nome ("Feliz Destino") está relacionada, simbolicamente, com a conquista da felicidade prometida por aquele profissional ao divulgar seu cartão ("Félix Ventura. Assegure aos seus filhos um passado melhor").

O primeiro cliente de Félix Ventura apresentado na trama é "O estrangeiro". Figura de aparência anacrônica e misteriosa, este cliente chega a casa daquele personagem durante a noite, interrompendo seu jantar e o irritando em razão desta chegada inesperada. Logo após o início da tensa conversa entre ambos, o narrador comenta sobre o perfil dos clientes do genealogista: os "novos burgueses" angolanos, classe social representada por empresários, ministros, fazendeiros e generais, indivíduos que, embora tenham "o futuro assegurado", carecem de "um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos".

Assim, percebemos que Félix Ventura trabalha para clientes pertencentes à elite angolana, ou seja, aqueles cuja condição financeira permite o pagamento do respectivo serviço oferecido pelo "traficante de memórias". Mais do que um genealogista, aquele protagonista é apresentado como uma espécie de historiador diletante, pois ele coleciona dezenas de arquivos com recortes de jornais, além de centenas de cassetes de vídeo. A finalidade desta coleção, conforme o narrador destaca logo no início do capítulo "O estrangeiro", está na potencial utilidade que este material evidencie algum dia.

Neste contexto, Félix Ventura reconstrói as genealogias de seus clientes com o objetivo de constituir nomes que revelem "nobreza e cultura", vendendo-lhes "um passado novo em folha". O método de trabalho daquele personagem é assim

descrito em certa passagem do capítulo mencionado acima, no qual "O estrangeiro", primeiro cliente do genealogista, surge na narrativa do romance aqui analisado:

> (...) Ele [Félix Ventura] vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica. Dá-lhes as fotografias dos avôs e bisavôs, cavalheiros de fina estampa, senhoras do tempo antigo. Os empresários, os ministros, (sic) gostariam de ter como tias aquelas senhoras, prosseguiu, apontando os retratos nas paredes – velhas donas de panos, legítimas bessangas -, gostariam de ter um avô com o porte ilustre de um Machado de Assis, de um Cruz e Sousa, de um Alexandre Dumas, e ele vende-lhes esse sonho singelo. (AGUALUSA, 2008, p. 29)

Logo, podemos perceber que Félix Ventura trabalha com uma concepção de história não como descrição do passado, linear e acabada, mas como articulação deste com o presente. Neste sentido, tal conceito se assemelha àquele definido por Benjamin (1994) na sexta tese de seu ensaio "Sobre o conceito da História", escrito em 1940. Entretanto, embora seja possível estabelecer uma semelhança ontológica entre estes casos, devemos ressaltar as diferentes finalidades (*telos*) observadas neles. Para o filósofo alemão, a apropriação de uma reminiscência pelo historiador, da forma como ela fulgura em certo momento de perigo, visa à emancipação de todos os sujeitos vitimados, silenciados, esmagados pelas classes dominantes ao longo da história. Assim, no curso de cada época, a tradição necessita ser arrancada ao conformismo, pois ele pretende se apoderar dela.

Já Félix Ventura se apropria de fragmentos do passado invertendo a finalidade defendida pelo pensador alemão naquele ensaio. Deste modo, "uma imagem do passado" é retomada e reconstruída pelo "traficante de memórias" com o objetivo de conferir uma genealogia aparentemente distinta a seus clientes, pertencentes à classe dominante angolana. A propósito, devemos indagar qual necessidade social motivaria o aparecimento de um "vendedor de passados", dedicado a garantir seu sustento reconstruindo os passados de clientes integrantes da "nova burguesia" de Angola. Nestes casos, eles buscam adquirir determinada ascendência remota, supostamente nobre, ilustre e coletivamente reconhecida.

Em sua primeira aparição no romance, "O estrangeiro" é apresentado demonstrando uma postura desafiadora diante de Félix Ventura, a ponto de parecer ser aquele visitante o dono da casa onde é recebido. Ao ser indagado duas vezes seguidas sobre quem seria, ele silencia frente às indagações feitas pelo anfitrião.

Tais recusas, acrescidas de sua aparência e de seus modos inconvenientes, provocam desconfiança e irritação no genealogista. Após responder à pergunta daquele enigmático homem acerca do perfil dos clientes, o "vendedor de passados" lhe indaga qual seria seu nome, obtendo uma resposta evasiva ("Tive muitos nomes, mas quero esquecê-los a todos") e um pedido ("Prefiro que seja você a baptizar-me").

Depois de Félix Ventura argumentar sobre a necessidade de saber, ao menos, a profissão de seus clientes, "O estrangeiro", finalmente, resolve revelar que seria repórter fotográfico, recolhendo imagens de catástrofes (guerras, fome e seus fantasmas, desastres naturais, grandes desgraças). Em decorrência disto, ele pede a seu interlocutor para ser considerado como uma testemunha delas. Além desta resposta, o visitante explica sua pretensão de se fixar em Angola, sendo insuficientes, neste caso, apenas os "retratos e relatos". Assim, seria necessário um novo nome registrado por meio de documentos nacionais aparentemente autênticos. Tal pedido é repudiado pelo genealogista, o qual comenta, cinicamente, fabricar sonhos, não trabalhando na qualidade de falsário.

No capítulo "O nascimento de José Buchmann", "O estrangeiro" comparece à casa de Félix Ventura novamente, agora depois de ter telefonado para ele. Durante o jantar, o "vendedor de passados" lhe entrega uma carteira de identidade, um passaporte, uma carta de habilitação, todos os documentos registrados no nome de José Buchmann. Além disto, o genealogista mostra diversas fotografias, explicando a seu visitante sua nova genealogia.

Nesta ocasião, o "traficante de memórias", surgindo como uma combinação simbólica de Jesus Cristo e João Batista, supostamente "expulsa" os "mil nomes" desconhecidos relacionados ao passado daquela "Legião" e concede "vida nova" àquele cliente, ao "batizá-lo" com outra identidade. Deste modo, o epíteto "O estrangeiro", utilizado inicialmente pelo narrador com o objetivo de nomear o respectivo personagem, é abandonado após este acontecimento.

José Buchmann não se comporta como os demais clientes de Félix Ventura, simplesmente recebendo o produto da relação contratual pactuada com o genealogista. Neste sentido, ele demonstra uma postura habilidosa e assertiva frente ao último, de modo a lhe retirar a habitual posição de domínio neste tipo de

transação comercial. Por outro lado, aquele homem consegue vencer a resistência inicial do negociante em obter os documentos relativos à sua nova identidade.

Outra postura deste cliente que desafia as práticas profissionais habituais de Félix Ventura é a iniciativa do primeiro em visitar o segundo regularmente. Estas visitas ocorrem para que seu novo passado seja "acrescentado", ou seja, explicado com maiores detalhes pelo genealogista. No fim das contas, José Buchmann acaba conquistando a amizade do albino, o que fica evidenciado quando este dispensa o visitante do pagamento de "horas extraordinárias" pelas explicações adicionais.

Mesmo a advertência de Félix Ventura para que José Buchmann não viaje até São Pedro da Chibia, terra natal dos Buchmann segundo a respectiva genealogia construída, é desobedecida pelo novo amigo. Certo dia, este aparece na casa do albino afirmando, enfaticamente, ter viajado para aquela vila. Como forma de demonstrar esta suposta viagem, o visitante apresenta, dentre outras fotografias supostamente tiradas por ele naquela localidade, uma foto que seria da lápide de Mateus Buchmann, pai da nova *persona* concebida e vendida pelo genealogista a seu então cliente. Ao se deparar com aquele material, o anfitrião reconhece, na condição de profissional, a qualidade do trabalho, parabenizando o aparente autor pelas fotos apresentadas.

Nesta cena, narrada no capítulo "A filosofia de uma osga", percebemos que José Buchmann aprofunda sua distinção em relação aos demais contratantes de Félix Ventura. Neste sentido, aquele personagem surge como reinventor do passado adquirido na relação de compra e venda com o albino. Assim, ele é apresentado em condição de paridade frente a seu amigo no exercício da função de "reinvenção de passados". Deste modo, tal postura nos parece evidenciar uma relação de duplicidade entre os dois personagens.

No capítulo seguinte, intitulado "Ilusões", o narrador comenta que, ao contemplar o passado do visitante, acreditaria ter sido José Buchmann sempre a mesma pessoa caso não o tivesse conhecido como "O estrangeiro" anteriormente. Esta reflexão reforça o importante traço evidenciado na composição do personagem: a habilidade de estilizar seu passado, sua história e mesmo a própria aparência. Neste último caso, ele transforma o modo de vestir e se portar, abandonando o grande bigode de cavalheiro do século XIX, o terno escuro, de corte antiquado, a

pronúncia entre eslava e brasileira. Em troca, adota a camisa de seda, composta por padrões coloridos, a gargalhada larga e a alegre insolência dos nativos de Angola.

Em “O anticlímax”, José Buchmann aparece na casa de Félix Ventura após, supostamente, ter chegado no dia anterior de uma viagem à África do Sul. Nesta ocasião, o visitante surge disfarçado como uma espécie de caçador, completamente vestido de caqui, usando bermudas largas e colete repleto de bolsos. Logo, tanto suas roupas quanto a aparente desenvoltura com que ele retira vários objetos deles são recursos utilizados pelo suposto viajante para conferir verossimilhança ao seu relato.

Dentre estes objetos, há uma aquarela, de tamanho pouco maior do que um postal, aparentemente pintada por Eva Miller, mãe de José Buchmann segundo a genealogia comprada pelo amigo de Félix Ventura. Além desta pintura, o visitante mostra ao albino algumas fotografias que representariam supostas evidências tanto de sua “peregrinação” quanto da comprovação da existência de sua nova mãe.

Na última fotografia mostrada, apareceria um velho bóer, quase centenário, o qual teria conhecido Eva Miller. Finalmente, o suposto viajante exibe um recorte do jornal *O Século*, de Joanesburgo, cujo texto traria o obituário daquela senhora procurada. Curiosamente, em meio a estas fotografias apresentadas, não aparece nenhum registro relativo ao encontro na cidade de Nova Iorque entre José Buchmann e Maria Duncan. Esta seria uma jornalista da *Vogue* cuja reportagem traria a referida aquarela publicada em uma edição estadunidense da revista. Tal acontecimento é comentado em carta recebida por Félix Ventura, escrita e enviada pelo amigo quando ele estaria, supostamente, prestes a decolar daquela cidade para Johanesburgo.

Por outro lado, José Buchmann também demonstra observar os hábitos de um velho mendigo nas ruas de Luanda, a ponto de registrar em fotos alguns destes momentos. Certa noite, aquele homem aparece acompanhado de Edmundo Barata dos Reis, um senhor de longas barbas brancas que sempre veste uma velha camisa suja com o símbolo da ex-URSS, na casa de Félix Ventura. Inicialmente, pensamos que o fotógrafo desconheça quase completamente quem seja este morador de rua, sendo seu fascínio pela excêntrica figura de ordem artística ou estética. Entretanto,

já no capítulo seguinte ("O amor, um crime"), descobrimos qual é realmente a raiz de tal interesse.

No final de certa madrugada, Edmundo Barata dos Reis adentra a casa do albino bastante aflito, alegando estar sendo perseguido, embora sem revelar por quem seja. Pouco tempo depois, José Buchmann surge armado, colérico, disposto a matar aquele ex-agente do Ministério da Segurança do Estado angolano (ou, nas palavras deste antigo servidor estatal, "ex-gente").

Nesta ocasião, os dois homens confrontam o passado comum: José Buchmann havia sido um opositor político ("fraccionista") ao MPLA, partido que, revolucionariamente, assume o poder em Angola no dia 11 de novembro de 1975; já Edmundo Barata dos Reis, como então agente encarregado de preservar a ordem governamental, foi responsável pela perseguição, prisão, tortura e morte dos "fraccionistas", no contexto da turbulenta contestação política ocorrido naquele país em 1977.

Assim, neste embate na casa de Félix Ventura, descobrimos que Edmundo Barata dos Reis prendera Pedro Gouveia (nome civil de José Buchmann) e a esposa deste, Marta Martinho, então grávida de uma menina. Uma vez presa, esta mulher é barbaramente torturada ao longo de dois dias. Na sala de tortura, ela chega a parir, mas não resiste aos ferimentos e morre. A criança, contudo, consegue sobreviver, sendo marcada com a ponta acesa de um cigarro tanto nas costas quanto no peito por Mabeco, cúmplice das torturas promovidas pelo ex-agente de segurança do Estado.

A recém-nascida então torturada é Ângela Lúcia, a jovem que frequenta a casa de Félix Ventura e se encontra presente naquele lugar na madrugada da confrontação entre os dois homens. Pouco antes de estes relatos traumáticos acontecerem, ela tenta impedir José Buchmann de matar Edmundo Barata dos Reis; porém, é derrubada logo depois por quem será revelado como seu pai.

Após agredir o ex-agente com pontapés, Pedro Gouveia não consegue completar a vingança, eliminando o inimigo. Diante de tal atitude, Edmundo Barata dos Reis resolve humilhar quem desistira de consumar o homicídio, acusando-o de se mostrar covarde também no período durante o qual estivera preso. Caberá a

Ângela Lúcia, surpreendentemente, decidir eliminar o antigo agente da repressão estatal angolana ao final do capítulo “O amor, um crime”.

Deste modo, podemos perceber que Pedro Gouveia não consegue fugir de seu passado traumático, embora tente se transformar em diferentes *personas* (“O estrangeiro” e José Buchmann, por exemplo). Isto é evidenciado quando entendemos a real motivação oculta de suas buscas, observações e aproximação em relação a Edmundo Barata dos Reis.

Neste sentido, o caso deste cliente e posterior amigo de Félix Ventura problematiza a possibilidade de se alcançar a “vida melhor” prometida pelo “vendedor de passados”. Mesmo a aparente felicidade resignada demonstrada por José Buchmann no capítulo “Sonho nº 6” é passível de problematização. A razão para nossa última afirmação é a seguinte: as revelações do respectivo personagem aparecem em um dos sonhos do narrador, o que as torna ambíguas quanto à sua veracidade. Assim, elas podem se constituir simplesmente em uma projeção onírica de quem sonhou, sem evidenciar alguma resolução empírica satisfatória dos traumas passados daquele homem, confrontados durante aquela madrugada dramática na casa do genealogista.

Embora não tenha adquirido nenhuma nova genealogia de Félix Ventura, Ângela Lúcia também tenta fugir dos traumas à semelhança do pai. Logo, ela reinventa ou estiliza seu passado, relatando uma infância feliz para o genealogista, sob os cuidados de pais amorosos, dedicados e harmoniosos como casal. No entanto, a partir do capítulo “O amor, um crime”, descobrimos que o relato anterior daquela jovem era uma defesa, uma forma de tentar escapar a qualquer contato com seu passado traumático.

Após testemunhar o dramático confronto entre Pedro Gouveia e Edmundo Barata dos Reis, o qual resultou na resolução dela em matar o antigo algoz, Ângela Lúcia viaja ao Brasil. Assim, ela abandona Félix Ventura em Luanda e começa a descer o Rio Amazonas a bordo de uma embarcação típica da Região Norte brasileira. Segundo o relato de José Buchmann no ambíguo capítulo “Sonho nº 6”, a jovem já teria saído de Angola anteriormente.

Esta partida teria ocorrido logo depois de uma briga com seus pais adotivos, em decorrência de descobertas sobre seu passado reveladas, surpreendentemente, por uma colega da universidade. Deste modo, semelhantemente ao pai, Ângela Lúcia não conseguiu escapar do passado, mesmo, eventualmente, tentando começar uma "vida nova" fora de seu país de origem.

Neste sentido, podemos imaginar que a possível nova "odisseia" de Ângela Lúcia também represente uma tentativa de resolução insatisfatória de seus traumas passados. A propósito, o desfecho inconclusivo do romance nos parece indicar uma travessia fluida, incerta, aberta e duvidosa, pois desconhecemos uma localização mais precisa daquela viajante além do Rio Amazonas.

Dentre os três clientes (Pedro Gouveia, "O Ministro" e "O Mascarado") que procuram Félix Ventura em *O vendedor de passados*, os dois últimos podem parecer ter alcançado êxito ao adquirirem novos passados. Neste contexto, a autoridade do governo angolano procura o albino visando a adquirir um passado com as seguintes características: por um lado, aparecer como descendente de Salvador Correia, português responsável pela expulsão dos holandeses de Angola em 1648, cujo nome designara o Liceu angolano antes da independência deste país; por outro, ser apresentado como homem envolvido nas lutas pela independência de Angola, preocupado com os rumos político, sociais e econômicos deste país desde a juventude.

Em certo momento da conversa sobre a nova genealogia, "O Ministro" pergunta a Félix Ventura o motivo pelo qual o Liceu de Angola mudou seu nome, passando de "Salvador Correia" para "Mutu Ya Kevela". Em resposta, o genealogista comenta que, à época da revolução, precisava-se de heróis angolanos "como de pão para a boca". Além disto, ele, cinicamente, oferece ao político a alternativa de associar sua ancestralidade a qualquer figura histórica popular angolana (seja Mutu Ya Kevela, N´Gola Quiluange ou mesmo a Rainha Ginga). Entretanto, esta autoridade política resolve manter seu novo parentesco relacionado a Salvador Correia, sob a justificativa da "riqueza" financeira deste (ou seja, pelo seu vínculo à elite lusitana do período colonial).

Neste momento, duas inversões das teses de Benjamin (1994) podem ser percebidas: o resgate à memória dos vencidos pela revolução angolana não garantiu

a redenção ou a reparação histórica às classes populares; por outro lado, o passado relativo a elas pode ainda ser apropriado e manipulado, cinicamente, segundo interesses de membros da classe dominante. Assim, este procedimento construtivo da história é realizado segundo a lógica da mercadoria.

"O Ministro" é o único cliente de Félix Ventura apresentado na trama a lhe encomendar as respectivas reinvenções do passado em uma autobiografia, intitulada *A Vida Verdadeira de Um Combatente*. Neste caso, a publicação delas em livro conferiria, supostamente, um potencial de maior credibilidade e projeção social a estes relatos. Contudo, podemos problematizar a efetivação de tais potencialidades pelas seguintes razões: o âmbito de circulação daquela obra (a elite letrada angolana, estando as classes populares correspondentes substancialmente privadas da possibilidade de aquisição e leitura dela); a quantidade de leitores neste contexto social; o reconhecimento das informações presentes naquela produção autobiográfica entre historiadores e outros intelectuais.

O último cliente de Félix Ventura a aparecer no romance é "O Mascarado". Ao contrário dos demais clientes do genealogista, ele pretende adquirir "a história de um homem comum", "uma mentira vulgar e convincente". Em outras palavras, "um passado humilde", "um nome sem brilho", decorrentes de "uma genealogia obscura e irrefutável". Para tanto, este homem propõe a contrapartida de lhe oferecer "uma verdade impossível", relacionada à suposta alteração arbitrária de seu rosto (assim como, consequentemente, de sua identidade).

Logo, esta alegada modificação súbita de identidade teria provocado, inicialmente, sofrimento nele. Algum tempo depois, quando estaria sozinho na esplanada de um bar da Ilha de Luanda em certa tarde, "O Mascarado" alega ter constatado sua liberdade. Afinal, ele poderia garantir sua sobrevivência até o fim da vida acessando contas bancárias no exterior. Além disto, quaisquer responsabilidades ou consequências relativas à sua *persona* anterior não lhe pesariam mais.

Mesmo diante de tais aparentes facilidades, "O Mascarado" aparece na casa de Félix Ventura, demonstrando a aparente intenção de comprar alguma genealogia insignificante. A aquisição de tal passado irrelevante, por sua vez, estaria destinada ao aprofundamento de seu rebaixamento como sujeito social. Em um primeiro

momento, podemos desconfiar se esta alegação e as motivações a ela relacionadas seriam, parcial ou totalmente, verídicas. Neste caso, o desenvolvimento destas indagações nos parece comprometido. A razão para isto é que este cliente do genealogista é apresentado brevemente, em curto capítulo com pouco mais de duas páginas.

Ao considerarmos a lógica interna das revelações de "O Mascarado", entendemos que este homem seria uma exceção apenas aparente aos demais clientes de Félix Ventura. Neste sentido, ele representaria, radicalmente, a impossibilidade de qualquer tentativa em se alcançar o esquecimento do passado. Assim, reconhecendo a "liberdade" decorrente da suposta troca de identidade à sua revelia, a procura daquele cliente pelos serviços do "vendedor de passados" nos parece indicar uma contradição. Deste modo, a alteração profunda de seus traços físicos não garantiria a superação de sua personalidade social anterior e seu respectivo passado.

Frente à sociedade, o pretendido anonimato estaria sob potencial ameaça, pois alguns amigos, bem como seus alegados e desconhecidos algozes, conheceriam sua nova identidade. Por outro lado, ainda que hipoteticamente protegido de algum reconhecimento exterior deste tipo, "O Mascarado" não conseguiria escapar aos seus "fantasmas" passados, conscientes ou inconscientes, internalizados em sua mente. Diante de tais circunstâncias, a busca pela compra de um passado que aprofunde esta ignomínia se revela, portanto, precária, inviável e, portanto, patética.

Como lembra Gagnebin (2006), o historiador grego Heródoto assume, logo na abertura das *Historiai*, a função de manter a memória cintilante da glória (*kléos*) dos heróis gregos. Assim, ele se propõe a exercer uma atividade considerada própria e sagrada do poeta épico. Neste sentido, o "pai da História" no Ocidente demonstra a finalidade de buscar as causas verdadeiras de tais realizações heroicas. Tal preocupação distingue a história em relação à poesia ou às atividades artísticas em geral. Por natureza, estas não necessitam demonstrar qualquer correspondência com a realidade empírica na qual se baseiam.

Ainda segundo Gagnebin (2006), o poeta épico e o historiador lutam contra a morte e, consequentemente, o esquecimento. Para tanto, ambos recorrem à

elaboração da “palavra viva e rememorativa” também como forma de preservar estas memórias às gerações futuras. Neste contexto, a mesma autora relaciona a palavra de louvor e rememoração da *Ilíada* com as cerimônias de luto e enterro então realizadas. Logo, tanto o monumento funerário quanto o canto poético evidenciam uma finalidade comum: manter viva a memória de quem morreu. Tal relação entre ‘túmulo’ e ‘signo’ está evidenciada no termo grego *sema*, o qual possui estes dois significados simultaneamente. Deste modo, realizar pesquisa simbólica, construir ou criar significações são também elaborações de luto.

Ao se apresentar como um historiador diletante, Félix Ventura vende a seus clientes genealogias aparentemente nobres e gloriosas, o que representaria uma resistência contra a morte, o esquecimento, além de um suposto legado para as gerações futuras. Em outras palavras, o genealogista parece conceder determinado *kléos* para quem o contrata (a aparente única exceção seria “O Mascarado”).

Assim, conforme já discutimos anteriormente, os três contratantes do albino adquirem determinado passado com a finalidade de esquecer o anterior, buscando eliminá-lo. Nestes casos, a natureza dos novos passados adquiridos e seus desdobramentos nos parecem indicar que eles representam um *antikléos* ou *kléos* negativo. Desta forma, “O Mascarado” representa uma aparente exceção que se relaciona, radicalmente, com a condição de rebaixamento dos demais clientes de Félix Ventura.

Diante disto, Félix Ventura representaria uma versão da alegoria de Benjamin (1994) relativa ao anão, mestre do xadrez, que controla, ocultamente sob uma mesa, os movimentos do autômato enxadrista. No caso do genealogista, os passados vendidos seriam os “fantoches” manipulados por um albino recluso, a serviço de uma “teologia pequena, feia e que não ousa se mostrar”. Tudo isto, porém, não impede que ruínas históricas sejam “iluminadas” sob a impotência de um ‘anjo da história’: Ângela Lúcia.

**REFERÊNCIAS**

AGUALUSA, José Eduardo. O vendedor de passados. 8. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

_____. Aquele Terrível Mês de Maio. Disponível em: <http://www.redeangola.info/opiniao/aquele-terrivel-mes-de-maio/>. Acesso em: 22 mai. 2014.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. v. 1 (Obras escolhidas).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio (Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”). São Paulo: Boitempo, 2005.

# 15-CAMINHO DE UMA PESQUISA *ENTRE* BRASIL E GUINÉ

Geoésley José Negreiros Mendes (UERJ)
geoesley@hotmail.com

[Nenhum Satã
aquecido nas espirais elétricas de suas criaturas
ou Gunga Din
irá fazer com que ele venha até você.
Para ver um homem invisível ou uma pessoa desaparecida,
não confie na Lit. Ing. Ela
o dilata com seu sopro, estreita-lhe os olhos,
lixa suas presas. Calibã
ainda não é Isso.
Mas levemente delineado
atrás de uma camisa,
paletó ou gravata da modalidade
*se* o olhar dele cruzar o seu,
ele voará aos gritos para cima de você -
selvagem sem pintura berrante,
presas anuladas]

Adil Jussawalla

Homi Bhabha (1998, p. 77) cita seu amigo Adil Jussawalla, um poeta de Bombaim, para mostrar ao leitor como a “pessoa desaparecida”, invisibilizada, pode apavorar a identidade do que ele chama de *burguesia colonial*. Por este caminho, esse texto tem como foco também pensar interações de pessoas de uma comunidade em Guiné Conacri/África com a identidade de uma instituição de educação infantil de visões e práticas ocidentalizadoras. Este é seu ponto de partida.

Mas ele também tenta analisar, através de uma afirmação enigmática e cheia de sintomas da *prerrogativa pós-colonial* "escola é coisa de branco", inclusive de uma fotografia tirada no contexto da pré-escola, as marcas que influenciam na construção de identidades vividas neste cotidiano. Teria a instituição escolar identidades raciais? Como um espelho, esse texto poderá contribuir para pensarmos as relações de crianças, com suas diferenças culturais e sociais, no espaço de uma pré-escola, por exemplo, no Brasil. A instituição em análise foi escolhida pela experiência a mim proporcionada naquele contexto africano negro entre 2006 e 2007, e também porque ela faz parte do cenário de minha pesquisa de mestrado. Creio que investigar esses tipos de relações é inevitavelmente mergulhar no profundo oceano das relações etnicorraciais. Portanto, esse texto dialoga com, entre outros teóricos, Frantz Fanon, Homi Bhabha, e Mikhail Bakhtin.

Um forte interesse por populações negras, dentro e fora do Brasil, desde minha infância, foi o principal motivo que me levou ao continente africano, acredito. Atribuo primeiramente à "Toinha", minha babá negra, quem também me criou durante meus primeiros anos de vida – e as minhas redes educativas e culturais de menino maranhense, nordestino, brasileiro - todo interesse que possuo pelas questões das populações negras, consequentemente pelas questões de relações etnicorraciais. Foi pela contribuição de sujeitos negros que afetaram minha vida com suas histórias que eu pudera conhecer pessoalmente África - realizar um sonho de infância – e enveredar pelo caminho dos estudos das relações etnicorraciais principalmente nos espaços da educação escolar.

Através de um projeto de cunho social e missionário, em 2005 deixei o Brasil, junto a um grupo de 15 pessoas, e desembarquei na capital do Senegal, Dacar. Neste projeto encontrei uma oportunidade para chegar em África. Isso, a princípio, motivado por uma condição colonial, talvez inconscientemente (ou não), a mim transmitida principalmente pela escola e pela igreja que sobrepunham, e ainda o fazem, de fora, como um fator determinante, os sujeitos coloniais, como bem nos fala Fanon (2008). E com Bhabha (1998) concordo mais uma vez que o "governo colonial" - *Ocidental* -, alienantemente, "visibiliza a mumificação cultural na ambição declarada do colonizador de civilizar ou modernizar o nativo *africano"* (p. 75) (grifos meus).

O interesse que eu tinha, a princípio, pelas questões das populações negras africanas era alimentado principalmente com uma educação recebida nos ambientes da escola e da igreja. Eu passava acreditar cada vez mais que podia fazer parte do processo de "salvação" de crianças africanas, muitas vezes "fixadas" (BHABHA, 2011) no nosso imaginário social ocidental: famintas, esqueléticas de sorriso amarelo, quando não sem sorriso, e crianças assassinas com fuzis nas mãos, doentes, órfãs desesperadas, tristes, necessitadas, analfabetas... "Salvação" tanto religiosa quanto educacional, já que estava ali por intermédio de um projeto de cunho religioso, e também como professor. Aprendi com a perspectiva colonial a me relacionar com as populações negras africanas, de modo que elas não tivessem nada para me oferecer, muito pelo contrário. Fanon (2008) nos ajuda pensar essa ideia colonial quando diz que "todo povo colonizado...é todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade" (p. 34). Esta inferioridade foi certamente plantada pelos colonizadores em tempos passados, e atualizada pelos neocolonizadores, pelas novas formas de colonização que continuam em exercício, principalmente através de linguagens, muitas vezes de formas sutis (FANON, 2008).

Em 2006 deixei Dacar e viajei à Guiné, onde morei por quase de 2 anos, e trabalhei em uma escola de educação infantil. No segundo ano trabalhando em uma das pré-escolas de Forecariá, uma das principais cidades de Guiné, com cerca de 21.000 habitantes, na época, já podia sentir, pairando no ar, em olhares, gestos, caras, bocas e vozes, um descontentamento pela presença da instituição escolar ali. Eu não entendia por que, pois, para mim, a escola era algo que existia para, entre muitas coisas, "agilizar" o "desenvolvimento" de uma sociedade. Ela estaria ali para o "bem das pessoas", pensava eu a partir de meu lugar de uma cultura paternalista, assistencialista. Algo que já está em nosso caminho (da sociedade brasileira) como obrigação, por exemplo, por que seria diferente em um contexto como aquele africano? Perguntava-me, o que aquela escola fazia para que muitas pessoas, ao invés de procurá-la, resistia-lhe? É bem verdade que também algumas pessoas a procuravam para matricular seus filhos, afinal de contas ela era "coordenada" por um "branco". Contudo, porque não era uma escola pública, apenas algumas famílias tinham condições de pagar mensalidades, uniformes, lanche escolar, e inscrever seus filhos. Ainda questionava, sem muito sucesso, seria aquela pré-escola um instrumento de exclusão social para muitas crianças, e de aproximação do ocidente,

um modo de se fazer, no vocábulo de Fanon (2008, p. 40), “evoluídos”, mais próximos do ocidente diluidor de culturas negras? Qual a identidade daquela pré-escola em que eu trabalhava, e que ela transmitia à comunidade?

Bauman (2005) comenta a influência da globalização nas condições de trabalho, nas relações entre o Estado, a vida cotidiana, produção cultural, e a relação entre as pessoas. Isso pode nos ajudar pensar o processo de construção de identidades dos sujeitos – e seus processos educativos - já que eles podem estar constantemente presentes nessas instâncias. Para tanto, Bauman expõe sua experiência pessoal no início de seu livro *Identidade,* narrando seu percurso como “cidadão do mundo”. Esta sua experiência nos dar quesitos para pensarmos na identidade como a ideia de algo em movimento, e em construção. Stuart Hall (2003) também compartilha a ideia de cruzamentos identitários, trocas, rupturas, misturas culturais e identitárias que se dão fortemente na atualidade por causa de um grande movimento de dispersão, globalização por vários meios, um imperativo da modernidade. E para Bhabha (1998, p. 76) “a questão da identificação é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem”. Pensando na escola de modelo atual como produto da modernidade, há ela identidade? Novamente, que identidade (ou identificações) aquela pré-escola em Forecariá deixava transparecer para a comunidade?

Um certo desinteresse pela presença da pré-escola percebido por mim se concretizava principalmente ao tentar inúmeras vezes “trazer” a comunidade (os pais e mães das crianças) para dentro do espaço escolar (com a justificativa de que a escola também é deles, e tentando encurtar a distância existente entre a pré-escola e a comunidade) através de “reuniões” etc., e via meu fracasso contemplado por um estranhamento proporcionado pela recusa das mães e pais, mediante o não comparecimento às “reuniões”. O que se ouvia no cotidiano é que escola é “coisa de branco”, e diretamente me disse um amigo: *“Djibril, escola não é pra nós. Escola é coisa de footê (branco, estrangeiro)”*. Essa afirmação me causou um choque muito forte: uma espécie de pouso em mim mesmo - ainda não tinha parado pra pensar em nossas práticas e discursos dentro daquele espaço - a qual passei encarar como uma contribuição para transformação em minha identidade e, consequentemente, do lugar que eu (e a escola) ocupava naquela sociedade – professor, branco, cristão, ocidental. Nisto, que identidade possuía aquela pré-escola? A pergunta que não

quer calar! Como ela contribuía para a construção da identidade das crianças do seu espaço, e também para a construção da identidade social da comunidade de Forecariá? Seria aquele jovem uma *pessoa desaparecida*, *invisibilizada*, *apavorando a identidade da "burguesia pós-colonial"* (e "modernizadora"), trazida no poema de Adil Jussawalla?

Bakhtin (2003) diz que "avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência" (p. 17). Munido então da ideia de "exotopia" de Mikhail Bakhtin, ou seja, a busca por outras vozes que falam sobre mim e sobre o que busco analisar (AMORIM, 2006) percebo que a afirmação "Djibril, escola é coisa de branco" não é desimportante, mas vem grávida de significados, e é a visão externa do "Outro", que me oferece informações que permitem me construir como sujeito. Certamente, o que o "Outro" (meu amigo guineano) me disse passara deslocar-me do meu lugar de professor, idealizador de um projeto escolarizador e personificação daquela pré-escola, para o lugar de tentar enxergar de fora o que eu não conseguia ver. Do lugar de quem tira um retrato – enquadrando e totalizando a imagem, e "vendendo-a" - eu me senti "convidado" a ir para o lugar do "retratado", aquele que não vê apenas o foco da máquina fotográfica, mas vê um horizonte muito além, vê muito do que lhe cerca por todos os lados.

Quando pensamos que a instituição escolar pode ocupar a posição tanto do "Eu" quanto do "Outro", imaginamos com quem ela se relaciona; como se dá essa relação, ou relações, e vice-versa. Aqui, pedimos licença a Fanon (2008), para pôr no lugar do "negro", a escola, onde ele nos lembra que o negro sabe que é "negro" por causa do discurso do branco. Neste caso, a escola passa a refletir em seus papeis políticos, sociais, culturais a partir do discurso daquela comunidade de Guiné. Percebemos assim que sociedade interage e constrói, através dos discursos que podem ser ouvidos e visibilizados. Um movimento que também se dá em outra via, quando percebemos que os sujeitos negros também se enunciam, e ajudam o "branco" se constituir.

Digno de ser destacado aqui é o ambiente em que conversávamos, eu e o amigo, sobre a escola: à sombra de um frondoso *fromager*[5], e não o ambiente escolar, talvez convidativo para tal afirmação. Ensaio a transcrição de um parte de sua fala: "- *Djibril, a Escola produz muitas confusões culturais e sociais em nossa comunidade, pois ela nos ensina princípios ocidentais, como o individualismo, a competição etc. Ela, muitas vezes, divide as famílias, pois os pais não aceitam muitos costumes que seus filhos aprendem na escola. Além disso, procura distorcer os princípios e ensino da religião da maioria dos povos africanos, como o animismo e o islamismo, principalmente quando esses assuntos não fazem parte das aulas das crianças e adolescentes, na escola. Também, ela (Escola) nos promete muitas coisas, tais como melhores condições de vida etc., o que na verdade não acontece".*

Gostaria de a partir desse discurso tentar pensar em algumas questões. Por um lado, a aparente falta de empatia com a Escola, e vice-versa, manifestada aqui neste discurso, que também é de muitos sujeitos daquela comunidade, pode nos remeter à instituição como um instrumento de alienação/deslocamento, quando este tende a despersonalizar (culturalmente e socialmente) os sujeitos de seu espaço, e os de fora também. Por outro lado, este sujeito (meu amigo) que "afirmava", e tentava firmar o lugar da Escola, a partir de seu ponto de vista, também não estava reivindicando/contestando a des(re)construção da identidade, e consequentemente o papel político e social da escola naquele contexto?

Sentia-me, naquele momento, como se meus olhos estivessem sendo descortinados e, o choque, a desordem e a tensão que a escola, em geral, parecia causar na sociedade **–** pela forte influência que o Capitalismo parece impor, pelo projeto colonizador, sua cultura, racionalidade e lógica ocidental que ameaçam diluir e enfraquecer os modos de vida e as particularidades de povos em Guiné **-** passaram ser mais fortes em mim a partir daquele momento, ao ouvir a afirmação de meu amigo, a qual me levou durante muito tempo refletir, entre muitas questões.

No final do ano de 2007 deixei Guiné para retornar ao Brasil, e comigo veio uma "pesada" bagagem de reflexões que aquelas crianças, professores, amigos e amigas que fiz, as mães e os pais que ganhei, me proporcionaram a partir dos

[5] Espécie de grandes árvores, de troncos e copas enormes, da família dos Baobás. Comumente encontrada em África Subsaariana.

encontros e desencontros culturais, certezas incertas, verdades e desacordos que me proporcionaram outras maneiras de pensar. Meu tempo de voluntário em Guiné chegara ao fim, mas um outro tempo, assim como é a vida em muitos lugares de África – em ciclos (neles temos oportunidades de nos refazer como sujeitos) e jamais linear – se iniciava para mim grávido de interrogações que me levaram, inconformadamente, à busca por conhecimentos acadêmicos e investigações.

Em 2011 ingressei no grupo de pesquisa "Culturas e Identidades no Cotidiano", coordenado pela professora Mailsa Carla Pinto Passos na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ – e, desde então, as leituras de muitos autores potencializaram os confrontos às minhas práticas e discursos, e da escola em geral, em contextos africanos negros, especificamente em Guiné, quando reconheci o lugar de agente colonizador; ou seja, aquele que pratica também uma pedagogia de apagamento de saberes, narrativas, memórias, práticas culturais, identidades etc., o qual ocupei, na maioria de minhas ações enquanto professor em contexto escolar naquela parte do continente africano. Creio ser interessante destacar que esta tentativa de *apagamento* não acontece – inclusive em outros espaços educativos - apenas quando se tenta negar/impedir práticas culturais identidades submentendo-as à outras. O próprio fato de fazer com que crianças negras africanas, neste exemplo, sejam escravas de seus arquétipos constitui também um esforço de apagamento de outras possibilidades (FANON, 2008).

Assim, o meu principal interesse na área educacional tem se tornado o das relações etnicorraciais. Eu, homem, branco, cristão, representante da escola ocidental, tentei imputar, principalmente por falta de conhecimentos, práticas educativas/culturais, minha visão de mundo, meus saberes. etc., e via também muitos desses signos nas ações de outros professores guineanos. Onde/como, possivelmente, aprenderam tais práticas? Nisto, enquanto professor brasileiro, politicamente interessado pelas questões de luta pela reparação de uma desigualdade racial, historicizada em nossa sociedade, também me interesso trazer à tona, através de investigações em espaços escolares, áfricas e africanidades que constituem nossa sociedade, a fim de potencializar seus valores. Os processos educativos de crianças negras em escolas brasileiras, não podem ser escanteados em minhas pesquisas. Considerando este arcabouço e minha experiência em Guiné, olho o processo de pesquisa como fonte de busca por entendimentos dos espaços

escolares brasileiros como possibilidades de emergências de saberes, narrativas e de memórias da afrodiáspora. Penso nela como uma contribuição para a discussão da produção de conhecimento em torno de suas práticas que tendem a desconstruir o "Outro" de origem e práticas africanas, já que, como aparelho colonizador e ocidental, ela (a escola) parece sufocar esses saberes, narrativas e memórias, numa tentativa de homogeneização.

Continuo minhas interrogações, frutos do encontro que tive com meu amigo guineano: o que aquela pré-escola, entre outras, possui de colonial/colonizadora para que seja identificada como "coisa de branco". *Coisificar* a escola significa enunciá-la como não-humanizadora? Ela "é coisa" de branco (colonizadora) porque nega sua multiplicidade cultural? Por que quer embranquecê-la!? O que ela faz para "ser de branco" e o que deixa de fazer para ser vista como "de negro" (africano)? O que pode "embranquecer" ou "enegrecer" a escola? Ou ela não é nem branca nem negra? O que ela faz para que se "tente" colocá-la neste lugar estrangeiro/colonizador e retirá-la de lugares que também podem ser das populações guineanas, por exemplo? Sem querer ficar amarrado na dicotomização do lugar da escola – é daqui que pretendo sair - nem buscar uma resposta pronta, pois ela talvez nem exista, podemos pensar com Homi Bhabha (2011), e tentar perceber a escola como um "entrelugar" de culturas, um espaço pelo qual o "novo entra no mundo" (BHABHA, 1998, p. 298). Também como um espaço de "encontros" (PASSOS, 2011), trocas e criações de outros conhecimentos entre os sujeitos de seu território, para que as vozes, os gestos, os gostos, a ética e estética, também, de crianças negras apareçam e sejam ouvidas.

O pensamento de Frantz Fanon também nos dá base para pensarmos a identidade da escola, como do indivíduo, como algo a ser construído nas relações. Ao afirmar "o negro não é. Nem tampouco o branco" (Bhabha, apud Fanon, 1998, p.70), ele quebra a ideia de pensamento que pode nos levar à ideia de uma identidade fixa, presa, conceitual, pronta, acabada, e nos convida, ao mesmo tempo, pensar em uma identidade que pode ser indizível, não-estática, incerta, transitória. A partir do ponto de vista do "Outro", a escola pode repensar sua identidade, identificações e práticas.

Garimpando minhas fotografias tiradas naquela pré-escola onde trabalhei, encontrei uma imagem que pode enriquecer nossa reflexão sobre as possibilidades de a escola ser considerada por guineanos como “coisa de branco”.

*Crianças e professora do programa de educação pré-escolar onde trabalhei*

Suscintamente, o cenário da imagem é peculiar de um dia normal de atividades em que a professora da etnia Fula, com quem eu trabalhava, por causa de um calor escaldante, típico nos meses de março e abril em Guiné, levava as crianças para o ambiente externo da pré-escola e lhes contava uma história religiosa cristã - mesmo se declarando muçulmana à comunidade - com o intuito de tirar desta aprendizados “morais” e “ensiná-los” às crianças. Infelizmente, não consigo lembrar que algum dia a professora contou alguma história que tratasse de uma situação local relacionada aos contos, lendas ou às culturas e religiões[6] presentes naquele contexto. Ao olhar esta imagem podemos ser levados, a princípio, a desconsiderar toda e qualquer multiplicidade e diferenças culturais, como se todas as crianças fossem parte de um só grupo étnico, de uma só família, e tivessem a mesma situação social, por exemplo, certamente como somos levados a pensar quando ouvimos a história única e universalizadora sobre África a nós contada pela visão/pensamento ocidental em diversos meios de divulgação (HERNANDEZ, 2003).

[6] Apesar da região de Forecariá se declarar território sussu, podem ser vistas ali pessoas de vários outros grupos étnicos, com suas línguas e particularidades culturais. Inclusive nesta pré-escola havia crianças de várias etnias e misturas religiosas.

Será por que todas as crianças possuem a epiderme negra que esta pré-escola lhes tratava como iguais? Outra prática que a imagem pode nos transmitir é a tentativa de controle do corpo e da fala das crianças – não da língua, pois todo o diálogo era mediado em língua comum à todas as crianças para que a compreendessem bem – em língua sussu. Esta prática pode ser percebida, veladamente, de maneira que jamais fosse o que nos chamaria mais a atenção na imagem. Ainda, o grande número de crianças sob a responsabilidade de uma só professora também pode ser indícios de um projeto capitalista de "produção de massa", no imaginário guineano[7], dificultando um real contato pessoal entre cada criança e a professora, como efetivamente parece acontecer fora dos muros da escola.

Ainda, quanto ao controle do corpo - talvez a mais fiel obediência de um projeto escolarizador ocidental branco ao discurso/pensamento colonizador - parece acontecer mais precisamente dentro das salas de aulas por serem pequenas com bastante mesas e cadeiras, de forma que as crianças não conseguiam bastante espaço para movimentar o corpo, andar e brincar. Isso também acontece em outras escolas, pois o número de alunos é sempre maior do que o ideal para o tamanho da sala. Com a disposição das mesas e bancos em sala, inevitavelmente os professores passavam ter maior controle sobre os corpos, a fala e a língua das crianças, pois, ainda que não tanto como as outras escolas, a língua francesa dominava aquele ambiente pré-escolar, e uma medida proibição de falar as línguas étnicas era posta em prática. Talvez, práticas como estas também exercidas nas outras escolas de Guiné prendem, aprisionam, limitam, combatem o corpo e a oralidade das crianças, a fim de impor-lhes um "mundo logocêntrico"[8] (Hall, 2003, p. 342) e seus saberes científicos (colonização das mentes), tentando invisibilizar

[7] O grande número de estudantes em salas de aulas é também uma realidade em outras escolas de Guiné. Esta situação abre espaço para pensarmos se isso acontece por causa um "fraco" investimento em Educação por parte das autoridades políticas, fazendo com que se tenha um número insuficiente de vagas em escolas para adolescentes e jovens; e este impotente investimento em escolas acontece por quê? Haveria uma cumplicidade entre a necessidade, oferta e procura de educação escolar em Guiné, entre outros países de África negra, onde a relação entre população e escola é ainda complicada?

[8] Para Hall, o mundo logocêntrico é caracterizado pelo domínio da escrita como uma modalidade cultural hegemônica.

outros saberes, as experiências, as práticas culturais sociais que as crianças carregam consigo.

Pensando com Fanon (2008), tais práticas de controle também podem querer "inconscientemente" ameaçar o potencial de crianças guineanas, construído no imaginário do ocidentalizado (esta ideia também pode estar no imaginário adulto de muitos guineanos, inclusive autoridades) que diz respeito principalmente ao seu corpo. Fanon (2008) afirma que "é na corporeidade que se atinge o preto" (p. 142). Apesar de Frantz Fanon se referir, neste caso, às populações negras de um contexto antilhano, acreditamos que essa ideia também pode se aplicar em um contexto pré-escolar em África negra. Quando tais práticas são exercidas no ambiente pré-escolar, não se tenta impor uma lógica branca ocidental? Um novo modo de relações, diferente, talvez, do ambiente extra-pré-escola? Agora, o que "é de branco" também apareceria tão salientemente nas relações entre guineanos no cotidiano fora da pré-escola/escola?

Pensando assim, em termos trocados, também muito me atrai. Quais elementos negros podem ser encontrados em nossos cotidianos escolares? Como nos relacionamos com essas vozes, estes elementos supostamente *desaparecidos*? E o que eles dizem a respeito do que é supostamente *superaparecido?* Ou seja, com a ajuda dessa experiência, também é possível pensar em nossas pré-escolas brasileiras prenhes de diferenças culturais, sociais, mediadas por uma rica diáspora negra com suas visões de mundo. Como elas (as pré-escolas) se relacionam com essas crianças (vice-versa) – e nessas lacunas se constróem identidades - de múltiplas culturas de um contexto ocidental onde se trava um conflito tão ferrenho quanto o das crianças guineanas em relação à escola? Este texto nos mostra a presença de instituições pré-escolares com práticas eurocentradas em África e suas relações com as crianças, também a relação e discursos de "Outros" com a Instituição. E como podemos perceber a presença de África em pré-escolas brasileiras? Assim percebendo-lhe, o que fazemos com ela (com esses elementos)?

Ao opinar sobre a potência do pensamento/visão de Frantz Fanon[9], Bhabha (1998) afirma que ele vem da "tradição do oprimido, da linguagem de uma consciência revolucionária" (p. 72), e que é preciso fazê-lo emergir, a fim de potencializar "a luta contra a opressão colonial", para não apenas mudar a história ocidental, mas também contestá-la, e ameaçar fortemente "sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado" (Ibdem). Por este caminho, com as vozes supostamente *desaparecidas* – como a do meu amigo, da comunidade, e das crianças afrodescendes - acreditamos que seja possível travar uma embate de desconstrução do que a história contada somente a partir da perspectiva branca ocidental como hegemônica e "sempre progressista", fala. Para isso, é necessário trazer ao cume, à tona, ao foco, elementos diaspóricos negros que também contribuem para a nossa constituição enquanto sujeitos híbridos.

Isso se faz necessário, penso, antes mais de qualquer outra justificativa, principalmente porque o Brasil é o país que possui a maior população negra no mundo, pois ele foi destino do maior número de africanos e africanas durante a longa história do tráfico de escravizados (que esta história não seja naturalizada!). Por isso e por mais uns tantos, o movimento de embranquecimento travado em nossa sociedade (SCHWARCZ, 2012), como um câncer, precisa ser questionado e combatido. Se, atualmente, temos uma das culturas mais diversificadas e dinâmicas do cenário mundial, é devido, certamente, à potente e rica influência dessas raízes africanas que ainda resistem ao colonialismo ocidental, e podem aparecer! Portanto, é quase impossível não encontrar uma expressão artística no Brasil, na alimentação, na língua e na linguagem, nas religiões, que não apresente elementos de fontes africanas. Eles aparecem nos cotidianos escolares de crianças pequenas? Como aparecem? Como podem contribuir com a educação de nossas crianças e jovens? De que forma essas Áfricas e as crianças afrodescendentes "sobrevivem" nesses espaços? Para tanto, não consigo encontrar outro ponto de partida (ou continuidade) senão o de suas histórias sendo contadas como conteúdos nas pré-escolas, escolas e outros espaços educativos - também por seus representantes produtores de culturas - e vividas humanamente, resgatando nos mais variados tipos de linguagem

[9] Em termos gerais, enquanto psicanalista, Fanon (2008) se sente na obrigação de tornar consciente o *inconsciente* das pessoas, e de seus grupos, para não se deixarem levar por um "embranquecimento alucinatório" (p. 95) imposto pelo homem branco.

seus elementos, riquezas, suas marcas a fim de também, entre muito, promover reparação de desigualdades raciais e sociais. Neste sentido, essa investigação continua trilhando um largo e longo caminho por onde também pode vir e ir África e africanidades por uma educação menos injusta.

**Referêncicas bibliográficas**

AMORIN, M. **Cronotopos e Exotopia**. In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 99 – 114.

BHABHA, Homi K. **Interrogando a Identidade**: Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial. In: O local da cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail**. Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora – Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na Sala de Aula**: Visita à História Contemporânea. São Paulo: Selo Negro Edições, 2003.

MENDES, Geoésley José Negreiros. **Um encontro de concepções de infâncias, e a Educação Escolar Infantil em Guiné Conacri/África**. VII Seminário Internacional – As redes educativas e as tecnologias: transformações e subversões na atualidade • FE/UERJ • 03 a 06 de junho 2013.

PASSOS, Mailsa Carla Pinto; PEREIRA, Rita Marisa Ribes (Orgs). **Educação Experiência Estética**. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. 1 ed – São Paulo: Claro Enigma, 2012.

# 16-DISCURSOS SOBRE A MULHER AFRICANA, CULTURA E SOCIEDADE: UMA ANÁLISE DO CONTO DE TRADIÇÃO ORAL *AS DUAS MOÇAS BONITAS COMO MELANCIAS*

Jéssica Pereira Gonçalves (PET-UFCG) jessica.pgs2@hotmail.com
Jaíne de Sousa Barbosa (PET-UFCG) jainebarbosa_@hotmail.com
Josilene Pinheiro-Mariz (PET/POSLE-UFCG) jsmariz@hotmail.com

## 1. INTRODUÇÃO

Compreender uma cultura marcada pela oralidade, por crenças, costumes e valores diferenciados que influenciam o mundo é uma tarefa prazerosa e que requer, de quem assim decide, o conhecimento sobre o que permeia e constitui a sociedade africana, por exemplo. No Brasil., temos sido cada vez mais chamados a (re)conhecer a cultura africana enquanto constituinte *sine qua non* de nossa formação étnico-racial. Assim, buscamos trabalhar uma figura que, em qualquer sociedade, tem destaque institucional na sociedade em que vive: a mulher. Seja mãe, jovem, idosa, a mulher tanto na sociedade brasileira, quanto na africana é fonte de inspiração e, portanto, torna-se foco de nossa discussão, tendo como ponto de partida um conto de tradição oral africana.

A imagem da mulher, que no âmbito deste trabalho é, por certo, o foco de nossa análise, é necessariamente construída de formas diferentes em cada região, estado, país ou continente. A cultura, que se comporta de maneira diversa em cada lugar, traz aspectos singulares e que demonstram marcas importantes de ambientes distintos. Essa cultura é marcada por influências diversas vindas de lugares, épocas e religiões variadas, que se apresentam como fatores responsáveis pela construção da identidade de um povo.

Essa identidade, que compõe a mulher africana, por exemplo, influencia, por assim dizer, a imagem construída sobre a mulher brasileira, em suas diferenças e singularidades. Uma dessas influências diz respeito à valorização das formas físico-corporais por vezes, tendo um ou outro aspecto físico avultados, embora em nosso país essas formas não sejam contempladas no que se refere ao sobrepeso da mulher, mas sim das curvas bem delineadas ao corpo bem torneado. Qual é a relação existente entre essas imagens femininas? Quais são as diferenças no que

se refere ao estereótipo? Diante desses questionamentos, nosso objetivo com estas reflexões é destacar o discurso formado sobre a mulher africana e visto em *Duas moças como* melancias, de Pinguilly (2005), e distingui-lo dos discursos dos povos ocidentais; mais precisamente, dos brasileiros, que atribuem à mulher valores culturais e sociais, por vezes, muito diferentes daqueles do povo africano.

Para a construção do nosso trabalho fizemos a leitura do conto escolhido e pudemos observá-lo mediante as noções de discurso propostas pelos aportes teóricos abaixo descritos. Com essa análise optamos por comparar a imagem da mulher africana com a da brasileira, elencando aspectos que as aproximam ou distanciam uma da outra.

Para fundamentarmos nossa pesquisa, tomamos como base teórica a Análise do discurso, de linha francesa, apoiando-nos em pesquisas de estudiosos como Dantas (2007), Fernandes (2008), Fiorin (2005) e Orlandi (2001), uma vez que essa vertente "trabalha a opacidade do texto e vê nesta opacidade a presença do político, do simbólico, do ideológico" (...) (ORLANDI, 2001, p. 21).

Nosso trabalho será organizado em duas sessões, uma que traz considerações importantes sobre a Análise do Discurso e como essa vertente teórica poderá nos auxiliar na compreensão do imagético feminino que é construído em duas sociedades distintas e outra com a análise dos dados propriamente dita; na qual compararemos os discursos existentes, ao analisarmos o conto escolhido.

## 2. DISCURSO, SUJEITO E IDEOLOGIA NO TEXTO LITERÁRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLIDE DO DISCURSO

A escolha da Análise do Discurso, de linha francesa, para embasar nosso trabalho surgiu da necessidade de se compreender como são construídos os discursos acerca das mulheres africanas e brasileiras. É necessário que compreendamos quais são as ideologias que perpassam a sociedade para que assim se convencionem determinadas percepções sobre o feminino e suas singularidades, que envolvem o corpo e as influências culturais, já que "a AD considera o lugar de onde o sujeito diz, incluindo suas condições de produção, as formações imaginárias constituídas no texto (DANTAS, 2007, p. 28)".

Na Análise do Discurso, para compreendermos a noção de sujeito, devemos considerar, logo de início, que não há individualidade. É por isso que, ao

observarmos a imagem feminina, devemos levar em consideração o contexto em que elas estão inseridas, os discursos que perpassam o meio social, os sujeitos inseridos nessas construções e as influências exercidas e sofridas pela mulher. Fernandes (2008) nos traz importantes comentários sobre essa questão, ao nos afirmar que quando pensamos em sujeitos devemos ter a certeza de que

> Não se trata de indivíduos que têm uma existência particular no mundo; (...) não é um ser humano individualizado. Não se trata do indivíduo, da pessoa, como uma instância plena de individualidade, como um ser empírico que tem existência particular, não se nega também a existência real dos sujeitos em sociedade. Com isso, afirmamos que o sujeito, mais especificamente o sujeito discursivo, deve ser considerado sempre como um ser social, apreendido em um espaço coletivo; (...) que tem existência em um espaço social e ideológico (...). A voz desse sujeito revela o lugar social; logo, expressa um conjunto de outras vozes integrantes de dada realidade histórica e social. (FERNANDES, *op. cit.*, p. 24)

Na África, o discurso acerca do estereótipo feminino é marcado por um padrão de beleza diferenciado. A mulher, com algumas de suas formas físicas avantajadas, representa a fartura, fertilidade e sensualidade. Os sujeitos desse discurso exerceram grande influência na sociedade brasileira, uma vez que a forma física aqui passou a ser valorizada desde muito, embora de modo diferenciado e em épocas distintas. Essas marcas, que são fortemente expostas no conto que será analisado posteriormente, serão melhor aprofundadas.

No entanto, antes disso, é necessário que saibamos que “falar sobre o corpo da mulher negra implica, *a priori*, pensarmos o corpo como um ente que reproduz uma estrutura social de forma a dar-lhe um sentido particular, que certamente irá variar de acordo com os mais diferentes sistemas sociais” (NOGUEIRA, 2014).

Segundo Fernandes (*op. cit.*, p.26), “compreender o sujeito discursivo requer compreender quais são as vozes sociais que se fazem presentes em sua voz”. Levando em consideração o sujeito mulher, uma vez que o conto analisado trata de duas personagens, devemos imaginar que as vozes sociais presentes em seu discurso são perpassadas por uma cultura influente mundialmente. Essa cultura traz marcas biológicas, religiosas, econômicas e familiares repletas de ideologias diferentes e singulares que compõem não só a imagem feminina, mas toda a sociedade africana. É por meio do discurso visto nessas mulheres que podemos apreender os efeitos de sentido do texto, que são produzidos tendo em vista os lugares discursivos ocupados por esses sujeitos. Segundo Dantas (2007, p.48) “para

termos efeitos de sentido é necessário que tenhamos toda uma interdiscursividade, que atrevesse as palavras, os enunciados e os textos enquanto memória, para os sujeitos, de sua formação discursiva, do lugar de onde ele diz o discurso".

Ao buscarmos a Análise do Discurso (doravante AD) como aporte para nossas considerações, devemos ter em mente alguns conceitos básicos que fazem parte desse estudo: o sentido, a enunciação, a ideologia, as condições de produção e o sujeito discursivo. Esses conceitos são interdependentes e indispensáveis para a compreensão do texto aqui analisado.

Tomando como base o texto de Cleudemar Fernandes (2008, p. 20-21), pudemos observar que o sentido refere-se ao efeito de sentido entre os sujeitos que participam da enunciação, que é uma posição ideológica que acontece no ato de enunciar e integra o lugar social, histórico e ideológico de onde os sujeitos dizem algo. Acerca da ideologia, o autor a concebe como uma "concepção de mundo do sujeito inscrito em determinado grupo social em uma circunstância histórica" (p.21). Ela também é influenciada pelas condições de produção, que são os aspectos ideológicos, históricos e sociais que envolvem o discurso ou determinam a produção dele. Esse discurso acontece, também, por meio do sujeito discursivo, que é formado no conjunto de outras vozes, não homogêneas ou inéditas, que se manifestam. Esse sujeito é polifônico, formado por uma diversidade de outras vozes. Para Fernandes (2008, p. 37-38), o sujeito e o discurso "resultam da interação social estabelecida com diferentes segmentos em um mesmo ou em diferentes âmbitos sociais; daí o entrelaçamento de diferentes discursos na constituição do sujeito discursivo".

Esses diferentes discursos existem e é por meio da AD que diversas leituras podem ser realizadas. Leituras essas que não são inéditas ou individuais, mas heterogêneas, coletivas e sempre em transformação e que atuam de modo a nos fazer compreender que quando se trata de texto há inúmeras possibilidades interpretativas, bem como afirma Possenti (2002, p.17), quando nos assevera que "a AD certamente não poderia aceitar as leituras individuais, pelo simples fato de que ela não acredita que haja sujeitos individuais que leiam 'como querem', mais sim que a grupos de sujeitos que leem porque tem a história que tem".

Portanto, a nossa percepção sobre o texto que será aqui analisado, por certo, não é inédita nem individual. Fazemos uso de variados discursos que apreendemos

à medida que entramos em contato com outros textos ao nosso redor. Semelhantemente, esses textos foram criados a partir de outras leituras influenciadas por aspectos sociais, históricos e ideológicos, como já foi anteriormente mencionado. O discurso presente no texto é perpassado por ideologias variadas que marcam a história e cultura de um povo com uma identidade marcada por valores diferenciados e singulares.

É necessário que se ratifique que neste trabalho, a AD de linha francesa apresenta-se como uma base teórica fundamental para a leitura dessa obra literária de tradição oral, não apenas pelas marcas que o texto traz consigo, mas, fundamentalmente pela amplitude que pode abarcar a AD, sobretudo, quando se trata de um texto literário. Certamente, levamos em conta, na nossa análise, os não-ditos que estão tão presentes nos muitos discursos de sociedades diversas, dentre elas, destacamos a sociedade brasileira e, evidentemente, a africana.

## 3. OS DISCURSOS PRESENTES NO CONTO *AS DUAS MOÇAS BONITAS COMO MELANCIAS.*

No tópico anterior já trouxemos algumas delimitações sobre noções da AD que são fundamentais para o desenvolvimento dessas ponderações. No entanto, torna-se necessário especificarmos que a AD, como já somos sabedores, consiste na análise da estrutura de um texto no qual observam-se os discursos buscando compreender as construções sociais, culturais e ideológicas que os compõem. Partindo disso, devemos ratificar o já dito lembrando que cada discurso (oral ou escrito, verbal ou não-verbal) é “carregado” de construções ideológicas e culturais de determinado meio social em que o sujeito está incluído. No caso em questão, temos, através do texto escrito *As duas moças bonitas como mela*ncias, discursos formados sobre a mulher africana. Reportemo-nos ao que afirma Agustini e Grigoletto no artigo *Escrita, alteridade e autoria em análise do discurso:*

> A escrita articula-se entre o linguístico, o histórico, o social e ideológico, constituindo-se num espaço simbólico, lugar de interpretação, num trabalho de memória e de construção de identidades que velaria pela alteridade constitutiva da relação daquele que escreve com a linguagem que lhe dá “vida”. (AGUSTINI; GRIGOLETTO, 2008, p. 149)

Do que é explicitado, observamos que é através da escrita que o sujeito revela suas verdades, deixando transparecer, embora não explicitamente, sua ideologia, e o lugar do qual o sujeito se apresenta e marca sua identidade enquanto ser social, histórico e ideológico.

Ainda de acordo com a AD, essa imagem da mulher africana se constitui como sendo a ideologia do autor sobre este tema, uma vez que "a ideologia é uma concepção de mundo do sujeito inscrito em determinado grupo social em uma circunstância histórica" (FERNANDES, *id. ibid.*, p. 21). Como podemos constatar, tais características atribuídas à mulher africana não são características que o autor criou, mas que na verdade são ideias comuns compartilhadas pelos sujeitos que estão inseridos em uma comunidade num determinado tempo histórico, até porque não se pode esquecer que o conto em análise não é de autoria de um escritor (Yves Pinguilly), pois se trata de um conto da tradição oral, transcrito por ele. Logo, é uma narrativa curta que pertence ao povo, à sociedade daquela região.

A partir das duas personagens centrais do conto, Tchinda e Nayao, observamos uma ideologia, que representa a sociedade africana, sobre a mulher da África, distinta da brasileira, embora possua a mesma comparação com as frutas.

> É lá que moravam duas moças grandes e bonitas: duas amigas. Elas eram tão bonitas e redondas quanto uma melancia. A beleza delas era tanta, que diziam que um feiticeiro nômade tinha deixado seus olhos em algum canto da aldeia, para admirá-las enquanto percorria a selva. (PINGUILLY, 2005, p. 168).

Observamos que fica clara uma caracterização física marcante das duas amigas Tchinda e Nayao. A forma corporal das duas moças é ressaltada destacando sua forma corporal avantajada, a ponto de compará-la a melancia. Nesse caso, observa-se que a ser grande redonda, como melancia, é visto pela ótica da beleza.

Além disso, nota-se o destaque para a fragrância exalada pelo corpo de uma das moças Nayao, resultando em uma comparação a outra fruta: "Quando chegou junto dela, notou que, além da beleza, ela tinha um inebriante aroma de manga!" (PINGUILLY, 2005, p. 169). Esses dois fatores, a beleza física e o cheiro exalado pelo corpo das mulheres faz com que um caçador se apaixone perdidamente por uma delas, a Nayao, conseguindo casar-se com ela.

Vemos então, que existe um apelo para a sensualidade das mulheres destacando sua beleza e o perfume exalado pela "linda pele negra e luzidia"

(PINGUILLY, 2005, p. 168) tendo como referência as frutas. Podemos destacar, portanto, através desses excertos do conto, um discurso formado sobre a sensualidade da mulher africana. Ligado à forma corporal dessa mulher que lembra a fruta, bem como a fragrância de seu corpo que também é comparada a uma fruta.

Observamos também que os discursos sobre a mulher da África não se restringe às características físicas. Temos, no decorrer da narrativa a seguinte afirmação: "Essas duas moças eram muito sossegadas e trabalhadoras. Costumavam preparar a quatro mãos o gunji para fazer um molho gostoso, bem consistente." (PINGUILLY, 2005, p. 168). Percebem-se outras qualidades que caracterizam as duas amigas ultrapassando o aspecto visual, na revelação de características comportamentais dessas mulheres. A determinação para o trabalho também é destacada como fator positivo das duas moças, que além de serem bonitas, robustas e saudáveis como melancias são dispostas para o trabalho.

No decorrer do conto temos ainda um discurso sobre a boa esposa, a mulher ideal para o casamento, vejamos:

> No dia seguinte, foi a vez de Nayao preparar o milhete, a carne e o molho. O caçador, seu pai, sua mãe e seus irmãos, que tinham sido convidados, acharam que o bolo de milhete não estava macio, que a carne estava macio, a carne estava dura e o molho sem gosto. O marido caçador, naquela mesma noite, mandou embora a mulher, decidido a se casar com a amiga dela, a bela Tchinda, que tinha uma mão muito boa para amaciar o milhete e temperar o molho. (PINGUILLY, 2005, p. 171)

A partir desse excerto, observamos um novo discurso sendo formado: o da boa esposa, a mulher ideal para o casamento. No conto, uma das moças acaba casando com um caçador, uma vez que ele havia se encantado com a beleza dela e a leva para morar com ele. Quando a outra moça volta de uma viagem, decide ir ao encontro de sua amiga e, ao preparar a comida, o caçador percebe que a amiga de sua mulher, semelhantemente bela, cozinha amplamente melhor que sua esposa e então, sem pensar duas vezes, o caçador decide mandar sua mulher embora e escolhe ficar com a amiga, detentora dos dotes culinários. Como vemos, a boa esposa, no conto citado, é aquela que sabe cozinhar. A beleza serve em um primeiro momento para encantar, mas apenas isso não é o bastante para manter o casamento.

A partir dessa leitura pudemos descobrir um pouco mais sobre um aspecto da cultura de um povo muito distinto do brasileiro. A comparação das mulheres dessa

sociedade às frutas é o ponto comum entre as mulheres de cultura tão diversa como é o caso da brasileira.

Nosso foco de análise principal nestas reflexões é analisar os discursos encontrados no conto, de tradição oral e escrito por Pinguilly, sobre a mulher da África; no entanto, no tópico seguinte, faremos breve comparação aos discursos formados sobre as mulheres frutas brasileiras, uma vez que, por se tratar de culturas distintas, apresenta discursos também distintos, embora estejamos nos deferindo a mulheres que têm o mesmo objeto de comparação às frutas.

## 4. CONTRAPONDO OS DISCURSOS: APROXIMAÇÕES E DISTINÇÕES ENTRE MULHERES FRUTAS BRASILEIRAS E AFRICANAS

Estabelecemos a relação de comparação entre as mulheres de nacionalidade brasileira e as de nacionalidade africana, já que é comum em nossa sociedade atual brasileira a comparação existente entre mulheres e frutas, assim como ocorre essa comparação no conto com as mulheres africanas. Na mídia, encontramos em diversos programas midiáticos, propagandas e revistas nas quais mulheres “ditas frutas” se utilizam desses títulos para alavancarem suas carreiras profissionais no mundo do funk, por exemplo ou mesmo para obter algum tipo de 15 minutos de fama. A internet também é um meio propício para expandir o sucesso dessas *funkeira.*

Temos então a mulher-melancia, mulher-melão, mulher-morango, mulher-banana, mulher-jaca, mulher-cereja, dentre algumas outras. Elas recebem essa denominação porque se estabeleceu uma relação de comparação entre as frutas e as suas formas físicas. No entanto, não é o corpo de mulher como um todo que é comparado à fruta, como acontece no caso das mulheres citadas no conto de Pinguilly (*op. cit.*), mas são as partes do corpo que remetem à sensualidade e à sexualidade dessas mulheres que recebem a comparação. Vejamos o que nos apresenta Oliveira (2012):

> Ser uma mulher fruta é, então, ser objeto de consumo do discurso funk, ser o ideal de mulher nesse contexto. Segundo Sardinha (2007), os adjetivos são a classe gramatical que apresenta mais inclinação para funcionar como metáfora. Cada fruta gera, aqui, uma adjetivação, uma característica para a mulher, criando a ideia de analogia, ou seja, ter seios grandes como um

> melão, nádegas grandes como uma melancia ou ser apetitosa como um filé. (OLIVEIRA, 2012, p. 13)

Dessa forma, observamos, por um lado, um exibicionismo muito grande de corpos, que aparecem nas revistas com pouca roupa ou, em algumas vezes, sem nenhuma. Uma parte da população não aceita tal exibicionismo, pois revela em seu discurso que essa não é uma forma de trabalho, e sim um desrespeito à moral da sociedade. Assim, as mulheres-frutas brasileiras recebem, a partir dessa percepção, rotulações negativas, incentivando a discriminação sobre elas.

Por outro lado, encontramos as pessoas que em seus dizeres relevam discursos favoráveis a tais mulheres. Essas pessoas aceitam que elas são profissionais como quaisquer outras, a diferença é que utilizam a exibição de seus corpos para chamarem a atenção e conseguirem atingir seus objetivos profissionais.

De tudo o que foi exposto, podemos constatar que o fator cultural, social e histórico é determinante quando tentamos estabelecer os discursos formados sobre a mulher. Embora tenham a mesma comparação, os contextos sociais fazem com que os discursos sobre a mulher sejam distintos. Comparar uma mulher a uma fruta na África tem um significado, essa mesma comparação feita no Brasil recebe outra significação. É necessário, entretanto, lembrar que o fato de ser fruta, mesmo na África conduz o leitor a pensar em saborear a fruta. Não teria, no fundo, uma relação muito próxima à cultura brasileira? Essa visão da mulher como aquela que nasceu para a cozinha não é também uma percepção relativamente bem aceita na sociedade brasileira?

O fato é que a mulher, enquanto figura que vai de deusa enigmática à mulher fatal, ainda atualmente ocupa um lugar de quem ainda hoje busca ser notada não apenas como isto ou aquilo, mas, como a pessoa que tem um papel determinante na sociedade, seja brasileira ou não. O conto, de certa forma, mostra que para o povo africano, a mulher teria duas grandes virtudes: ser bonita e saber cozinhar. Fora dessas qualidades, não há mulher ideal. No Brasil, quais seriam as nossas virtudes, sob a ótica da sociedade?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisarmos textos de culturas diversas da nossa, utilizando como vertente teórica a Análise do Discurso, nos traz a grandiosa oportunidade de conhecer os discursos que permeiam uma realidade distinta da que conhecemos melhor: a nossa. Isto porque estamos considerando um texto produzido em um espaço sócio histórico e ideológico próprio de uma nação que constitui um dizer marcado por similitudes constituintes do sujeito que, ao se expor pela escrita revela discursos diversos. No caso em questão, o texto analisado nos revelou sobre a mulher africana, seus costumes, crenças e valores. O dizer do autor está marcado por discursos sobre a mulher africana.

Através de nossa análise, pudemos constatar que todo povo tem um história, é detentor de costumes e valores próprios de sua nação, que o distingue marcando sua identidade. O conto *As duas moças bonitas como melancias* nos mostra um pouco das características do povo africano, sobre a mulher guerreira, trabalhadora e que possui alguns costumes e atitudes que, por vezes, se diferem das mulheres brasileiras, visto que a cultura e a sociedade em que vivem são diferenciadas em determinados aspectos.

As duas personagens descritas no conto trazem características físicas comumente atribuídas às da África: a cor da pele e as curvas do corpo, que, diante do discurso lá estabelecido, representa fartura, riqueza e bem-estar. Quanto à imagem constituída sobre a mulher brasileira, com seus costumes e considerações, as influências africanas são vistas de modo peculiar. A cor da pele e as curvas do corpo não remetem, necessariamente, aos mesmos valores, mas é esse corpo que, semelhantemente, atrai a atenção por sua beleza e desenvoltura, possibilitando oportunidades de trabalho e de exibição das formas físicas.

Dessa forma, o objetivo traçado ao desenvolver essa pesquisa foi atingido: o de buscar desvendar os discursos, subjacentes na sociedade, sobre a mulher. Discursos esses que marcam duas sociedades distintas, separadas espacialmente, mas também que se unem pela cultura, por valores e costumes de cada sociedade, nos aspectos relacionados a ela. A mulher africana é diferente da brasileira, não pela cor, posto que no Brasil não se pode dizer que haja uma cor de pele, mas, pode ser pelas formas do corpo, pelos amores ou pela condição social, mas pelos costumes e valores que são delimitados pelo espaço geográfico e cultural da

sociedade na qual foi criada e que marca sua identidade enquanto ser social, histórico e ideológico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUSTINI, Carmen Lúcia Hernandes; GRIGOLETTO, Evandra. **Escrita, alteridade e autoria em análise do discurso**. Rio de Janeiro: Matraga, 2008, p. 145- 156.

DANTAS, Aloísio de Medeiros. **Sobressaltos do discurso**- Algumas considerações da análise do discurso. Campina Grande: EDUFCG, 2007.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.

NOGUEIRA, Isildinha B. **O corpo da mulher negra**. Disponível em <http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=133>. Acesso em 20 mai. de 2014.

OLIVEIRA, Edinéia Aparecida Chaves de. **O discurso sobre as mulheres fruta no jornal folha de São Paulo**: novas formas de comodificaçao do feminino na modernidade tardia. In: Anais do X Encontro do CELSUL – Círculo de Estudos Linguísticos do Sul. Cascavel- PR: CELSUL, 2012.

ORLANDI, Eni. **Discurso e Texto Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas: PONTES, 2001.

PINGUILLY, Yves. **Contos e lendas da África**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso**. Ensaio sobre discurso e sujeito. Uberaba: Criar edições, 2002.

# 17-ENSINO DA CULTURA AFRICANANO BRASIL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA INFANTIL DA ÁFRICA DE LÍNGUA FRANCESA

Jéssica FLORÊNCIO - (PIBIC/UFCG)
jejeflorenciotj@gmail.com
Josilene PINHEIRO-MARIZ - (POS-LE/UFCG)
jsmariz22@hotmail.com

## Introdução

Sabe-se que com a aprovação da Lei 10.639/03, a partir do dia 9 de janeiro de 2003 tornou-se obrigatório o ensino sobre a História e a Cultura Afro-Brasileira na educação básica no Brasil. Em 10 de março de 2004, o Conselho Nacional de Educação aprovou o parecer 003/2004 com o objetivo de regulamentar a Lei 10.639/03 de Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnicas Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Nesse sentido, esse parecer propõe um conjunto de ações pedagógicas a fim de implementar a referida Lei.

A Lei 10.639/03 provocou reações diversas, uma vez que houve certa preocupação por parte de alguns em relação a aplicação dessa Lei nas escolas públicas do Brasil. Sabemos que ensinar a História e a Cultura afro-brasileira na educação básica não é tarefa fácil, ainda mais quando se trata do ensino para crianças, pois embora a referida Lei fale da obrigatoriedade do ensino da História e da Cultura afro-brasileira para os níveis fundamental e médio, acreditamos que quanto mais cedo começarmos a sensibilizar a criança, isto é, desde a formação inicial (na primeira infância), mais cedo ela será desprovida de preconceitos outros.

Assim, tal ensino não deve se concentrar apenas em projetos ou datas comemorativas, haja vista que este requer ir muito mais além disso, pois é necessário visar ao trabalho e ao ensinoda Cultura afro-brasileira e sua História durante todo o ano letivo. Para tanto, faz-se necessário o empenho do professor nesse contexto, já que é dever dele procurar meios que possam facilitar esse ensino. Nesse respeito, pensamos que os professores de francês também podem e devem desenvolver tal ensino, sobretudo quando nos referimos aos professores que estão formação dupla: Língua Francesa e Língua Portuguesa.Os professores de

língua francesa têm subsídios suficientes para também ensinarem a cultura africana, pelas vias da língua francesa, uma vez que a formação nas duas línguas (francesa e portuguesa) pode auxiliar no ensino da referida cultura, já que as relações entre o Brasil e a África são muito estreitadas.

Então, nos perguntamos como promover o ensino da História e da Cultura afro-brasileira na educação básica no Brasil. Que recursos podem ser utilizados a fim de facilitar tal ensino? É a partir daí que pensamos na literatura infantil da África de língua francesa, uma vez que esta pode levar o aprendiz descortinar mundos, levando-o a percorrer as linhas que se entrecruzam: na sua cultura (brasileira) e na cultura do outro que historicamente também lhe pertence (africana). Nessa perspectiva, intentamos ir ainda mais além, nos direcionando à formação inicial da criança para formar seres humanos mais humanos e, para isso, pensamos na "contação" de histórias, que tem sua origem na tradição oral africana, haja vista que estepode ser o melhor caminho para sensibilizar o aprendiz a amar o outro, pois a tradição oral é a raiz da História, da Cultura, do cotidiano, da vida africana (MATATEYOU, 2011).

A fim de prosseguir com as nossas reflexões acerca da utilização da literatura infantil da África de língua francesa e com o objetivo de promover o ensino da História e da Cultura afro-brasileira na Educação Básica no Brasil, tomamos como base a própria Lei que torna obrigatório tal ensino; bem como as reflexões trazidas por Matateyou (2011), no que tange ao ensino da literatura oral africana. Ainda, traremos as reflexões de Coelho (2002) e Jovino (2006). Além disso, temos um *corpus* literário de língua francesa, constituído por Contos de tradição oral da África Central (1989).

Nosso trabalho é dividido em três importantes etapas. Na primeira, nós iremos discorrer sobre a Lei 10.639/03 e a Educação Básica no Brasil; na segunda etapa, iremos refletir sobre a importância da literatura infantil da África de língua francesa para o ensino da cultura africana no Brasil; e, por fim, iremos abordar a prática da "contação" de história por meio do nosso *corpus* (*Contos de tradição oral da África Central*) e como ela pode influenciarna quebra de estereótipos e representações não reais existentes na relaçãoe entre o Brasil e a África.

## 1. A Lei 10.639/03 e a Educação Básica no Brasil

A partir de algumas reflexões a respeito do combate à discriminação racial e ao ensino da História da África, foi aprovadaa Lei 10.639/03 que torna obrigatório o ensino da História e da Cultura afro-brasileira na educação básica no Brasil. A aprovação dessa Lei pode favorecer a discussão e, consequentemente, a quebra de estereótipos sobre a África e suas populações, no âmbito das escolas públicas brasileiras.

Essa Lei faz-se importante, uma vez que o Brasil tem relação estreita com os povos da África. Isso acontece porque os negros africanos forma trazidos, cruzando o Atlântico para assim servir de mão de obra escrava. Mas, com isso não trouxeram apenas sua força bruta para cooperar com a mão de obra escrava, trouxeram também consigo seus costumes, suas tradições, suas cores. Assim, contribuíram bastante na formação cultural e social do povo brasileiro. É por essa razão também que vemos a especial importância de se ensinar a História do povo africano, tendo este uma grande influência na História da formação do povo brasileiro.

Desde 1970, representantes de "movimentos negros" lutam para incluir a sua História no currículo escolarbrasileiro. Depois de pequenos avanços no que concerne ao reconhecimento da importância da cultura negra na cultura do Brasil, só em 9 de janeiro de 2003 que essa luta foi reconhecida por meio da Lei 10.639/03 que se segue:

> **Art.26-A-** Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre história e Cultura Afro-Brasileira.
> **Parágrafo Primeiro -** O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política, pertinentes à História do Brasil.
> **Parágrafo segundo -** Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo currículo escolar em especial, nas áreas de Educação Artística e de Literatura e Histórias Brasileiras (BRASIL, 2003).

Depois da Lei sancionada, foi publicado o Parecer 003/2004 que regulamenta a implementação da Lei 10.639/03. Com a Lei e o parecer juntos, foi e é possível ensinar a história e a cultura afro-brasileira a fim de combater o racismo e outras discriminações que atingem os negros, conforme vemos a seguir:

> Pedagogias de combate ao racismo e a discriminações elaboradas com o objetivo de educação étnico-raciais positivas têm como objetivo fortalecer

> entre os negros e despertar entre os brancos a consciência negra. Entre os negros, poderão oferecer conhecimentos e segurança para orgulharem-se da sua origem africana; para os brancos, poderão permitir que identifiquem as influências, a contribuição a participação e a importância da história e da cultura dos negros no seu jeito de ser, viver, se relacionar com outras pessoas, notadamente as negras. (PARECER CNE/CP 3/2004 ;16)

Dessa forma, é possível formar novos cidadãos que irão, por meio desse novo ensino, se orgulhar de suas origens étnico-raciais não só no que diz respeito aos descendentes africanos, mas também aos descendentes asiáticos, indígenas, europeus e outros.

No entanto, nosso foco aqui não é apenas o ensino para estudantes do nível fundamental e médio. Buscamos ir além disso, visando à formação inicial da criança, uma vez que ela, desde bem cedo, irá aprender a respeitar outros, mesmo estes tendo origens diferentes e, assim, crescer tendo uma nova visão do mundo e de si mesmo. Há, com isso, a oportunidade de proporcionar a quebra do preconceito racial desde cedo, a fim de que nosso pequeno aprendiz não seja mais um na gama de pessoas cheias de preconceito que até hoje existem no Brasil.

Para tanto, os professores, tanto de francês como de português, devem procurar um meio que venha a facilitar a aceitação por partes das crianças dessa nova, porém antiga e tradicional, cultura. Nova porque a realidade escolar brasileira no que concerne à conscientização da sua própria cultura e a cultura que delas originaram é pobre, uma vez que os estudantes não têm esse conhecimento e até mesmo, atualmente, o ensino das culturas que pertencem ao Brasil se mantém em condições deploráveis. Antiga e tradicional porque, como já dito, a cultura africana faz parte da cultura brasileira. Essa é uma história de décadas e que não é tão trabalhada no Brasil. Mas como ensinar a cultura afro-brasileira de modo que os pequenos aprendizes a aceitem de modo mais natural, sem que, com essa abordagem, se faça nascer novos sujeitos preconceituosos?

Para isso, pensamos na literatura infantil da África de língua francesa, com o intento de proporcionar ao pequeno aprendiz o contato com o outro e consigo mesmo. Isso acontece porque é por meio dela que o pequeno aprendiz irá caminhar nas linhas que conduzem às diferentes culturas, favorecendo uma nova visão não só da cultura africana, mas também de outras culturas, haja vista que, com a ajuda dessa literatura, ele poderá ter uma nova visão de mundo, olhando as pessoas não como diferentes, mas como seres que têm as suas particularidades e que estas não

servem para separar, mas que sim para juntar, para compartilhar, para unir (ZILBERMAN, 2006).

## 2. Da literatura infantil da África francesa e de sua importância na aplicação da Lei 10.639/03

A partir das nossas reflexões sobre a implementação da Lei 10.639/03 e a sua aplicação, vemos na literatura infantil um caminho que proporciona a conscientização por parte dos pequenos aprendizes e até dos professores a fim de que haja o rompimento da discriminação racial tão presente na nossa sociedade. Isso acontece porque, partindo do pressuposto de que a criança desempenha um papel especial na sociedade, uma vez que ela é o nosso futuro, temos a literatura infantil como essencial na formação desse indivíduo (ZILBERMAN, 2006), sobretudo quando falamos da literatura infantil africana de língua francesa.

As obras infantis africanas retratam situações comuns do cotidiano, enfrentando preconceitos, resgatando sua identidade. Além disso, tais obras valorizam suas tradições religiosas, mitológicas e a oralidade africana.Por essa razão, vimos aqui a importância de se utilizar da literatura infantil africana francesa a fim de buscar aplicar a Lei que obriga o ensino da História e da Cultura afro-brasileira, uma vez que esta tem o poder de abarcar situações comuns do cotidiano, onde as crianças irão se (re)encontrar e aprender novos valores a procura do resgate da identidade do outro e de sua própria identidade e, assim, romper (pre)conceitos. Isso se dá por causa da característica oral que a literatura africana de língua francesa possui, característica essa que estimula a imaginação e a fantasia das crianças (MATATEYOU, 2011).

A literatura da África de língua francesa tem sua origem na oralidade, isto é, na contação de história (MATATEYOU, *op. cit.*). É por meio dessa contação que acontece a transmissão oral da tradição africana que percorre gerações. É através dessa transmissão que nós, hoje, podemos ter contato com a literatura que atualmente é chamada literatura oral. Mas nos perguntamos o que vem a ser essa literatura oral. O termo “literatura oral” designa uma realidade muito vasta e diversificada, uma vez que ela é constituída por contos, fábulas, provérbios, cantos, canções e mitos.

Essa diversidade e essa característica oral que há na literatura infantil africana, permite trabalhar, com as crianças, as culturas existentes nela e percorrer

pela gama de personagens que a mesma oferece. Isso é possível porque a contação de história é um dos meios mais antigos na interação humana, isto é, é por meio dela que a criança irá ter o primeiro contato com o texto literário, permitindo que ela sinta as emoções desse primeiro encontro (ABRAMOVICH, 1993). É a partir daí que a criança irá ser introduzida logo cedo na cultura africana, com o objetivo de tirar as vendas, ou melhor, é através dessa literatura que a criança irá ter uma visão mais panorâmica do mundo, quebrando estereótipos e preconceitos raciais que ela desde cedo já tem contato.

Além disso, a contação de história estimula a criança a ter uma visão mais discursiva sobre o mundo. Segundo Abramovich (1993, p. 23), "o ouvir histórias pode estimular o desenhar, o musicar, o sair, o ficar, o pensar, o teatrar, o imaginar, o brincar, o ver o livro, o escrever, o querer ouvir de novo (a mesma história ou outra). Afinal, tudo pode nascer dum texto!". Em detrimento disso, a criança é estimulada a envolver-se na história, isso é uma fator muito importante da utilização da literatura em sala a fim de promover a cultura africana, visto que por meio dessa atividade a criança irá se identificar com os personagens da história e vivê-los. É a partir dessa vivência do que lhe é narrado e das emoções que isso abarca que a criança poderá, através da sua imaginação, ser capaz de recriar situações do cotidiano.

Dessa forma, a literatura ligada ao ato de contar história é um importante meio de construção de identidade, de socialização e de transmissão de valores morais e culturais, que favorece a formação inicial da criança. Por essa razão, remarcamos a importância de se trabalhar a literatura infantil da África de língua francesa no ensino da cultura para crianças em sua formação inicial. Assim, pensamos particularmente nos contos de tradição oral da África Central para que hajaa fomentação do ensino da cultura africana, pois este é um dos importantes meios de preservação da memória e da tradição africana (MATATEYOU, *id.ibid.*).

## 3. Contação de história: Contos de tradição oral da África Central

Partindo do pressuposto de que o conto é um gênero de destaque na literatura oral africana, vemos, nesse gênero, um meio didático pelo qual é possível trabalhar a cultura do provo africano, bem como a aproximação da criança em

situações reais no contexto africano, haja vista que o conto, por ter tradição oral, traz situações reais do cotidiano do povo da África. Assim, o conto é uma atividade cultural, ao passo que tem uma característica essencial de prática vivente e, até, dramática.

> Le conte africain traditionnel, lui,est avant tout un texte oral, émanant non pas d'un créateur unique, mais d'une collectivité dont il reflète le statut, les croyances, les aspirations, non pas figées une fois pour toutes sur papier, mais mouvant, évoluant sans cesse, en un mot continuant de vivre (TSOUNGUI, 1989, p. 125.)

Em detrimento disso, o conto africano é, antes de qualquer coisa, um texto oral a partir do qual se transmite toda uma tradição, além dos costumes e da própria cultura africana de forma simples e clara: contação de história. Dessa forma, o conto africano é um meio de transmissão cultural em que desempenha grande influência na formação humana, sobretudo quando falamos da formação inicial. Além disso, ele pode contribuir para a compreensão do pequeno aprendiz em se tratando da língua francesa, haja vista que o conto permite a contação de história, sua característica principal; também pode contribuir no conhecimento e no enriquecimento cultural da criança (MATATEYOU, 2011). Dizemos isso a partir de afirmações como a da Veronika, que diz que *"Il y a unlien entre letexte (du conte) et lasocieté. Une societé s'exprime à travers ses contes"*[27](GÖRÖG-KARADY, 1981, p. 25).É por essa razão que reafirmamos o benefício que o conto africano de língua francesa pode trazer para a sala de francês como língua estrangeira, com o intento de ensinar a cultura africana.

Com isso, pretendemos exemplificar as reflexões realizadas até aquiatravés de dois contos. Por meio deles, buscamos enfatizar características favoráveis ou não para tal ensino. Os contos que utilizamos como exemplos fazem parte da coletânea intitulada *Contes d'AfriqueCentrale*organizado pela *Agence de coopérationculturelle et téchnique* que é uma das principais organizações intergovernamentais da Francofonia.

Essa obra traz 32 contos de tradição oral da África central e tem, como objetivo, fazer lembrar e/ou conhecer os costumes das africanas e suas tradições, uma vez que, segundo ela, nada é mais ligado à vida e a educação africana que o

[27] Existe um laço entre o texto (do conto) e a sociedade. Uma sociedade se exprime através dos contos. (GÖRÖG-KARADY, 1981, p. 25)

conto. Isso acontece porque no conto nada é feito de ficção. Pelo contrário, todos os contos presentes nessa obra são experiências de homens que se exprimem através do que hoje chamamos de literatura oral. É dessa forma a obra destaca o valor educativo incorporável dos contos.

No primeiro conto, chamado *Ogoula, L'ouragan*, traz a história de um menino com apenas cinco anos de idade, que era muito violento. Ele, de certo modo, fazia jus ao seu nome, *Ogoula*, que significa força e terror. Ele se achava o mais forte e o mais rápido do que todas as pessoas e do que todos os animais. Quando o Ogoula aparecia, todos sumiam. Por onde ele passava tudo era destruído. E é assim que ele terminava com sua destruição diária, ele cantava vitória destruidora como seu canto de guerra. Foi quando Ogoula encontrou, na floresta, um elefante e uma tartaruga chamada Ekaga. A tartaruga logo o desafiou, mas ele não deu muita importância, posto que a tartaruga é muito lenta e muito pequena, mas toparia lutar conta o elefante. No entanto, o elefante, ao tentar acertar o garoto, bateu violentamente a cabeça em um tronco. Ogoula, assim, amarrou o elefante no tronco e sua calda e o garoto, cantando vitória, continuou caminhando pela floresta. O elefante, inconformado, tentou segui-lo, mas logo foi impedido pela corda que o amarrava. Ekaga, muito brava, reclamou com os animais da floresta porque confiaram no elefante ao invés de confiarem nela. Então, um tempo depois Ogoula se encontrou novamente com a tartaruga. A tartaruga Ekaga, fingindo ser muito gentil, convidou o garoto para beber vinho de palma em sua casa e Ogoula logo aceitou. Ao beber e ficar um pouco tonto, Ekaga aproveitou a oportunidade e agarrou o garoto e o colocou preso em sua concha. Ogoula gritou pedindo socorro, mas não adiantou, pois os animais, ao verem a cena, o fizeram prisioneiro. A partir desse dia, todos voltaram para as suas atividades em suas aldeias e sem medo. Quanto ao Ogoula, ele compreendeu que não é forte se não tiver amigos.

Neste conto, podemos destacar a função dele como formaeducativa. Em princípio, o fato de ser criança já nos permite uma ligação com as crianças que ouvirão a história, se identificando com ela. Em seguida, observamos que Ogoula, ao se orgulhar de ser o mais forte e o mais rápido do que todos, esqueceu-se de suas próprias fraquezas. Podemos, com isso, destacar, através do conto, o mal que existe no fato de uma pessoa em ser orgulhoso, salientando a importância de ser equilibrado. Ainda, percebemos que o conto fala de dois animais, o elefante e a

tartaruga. Aprendemos, por meio de ambos, a importância de se ter paciência, na imagem da tartaruga e de não resolver as coisas com a força bruta, vendo o exemplo do elefante que se deu mal. Além disso, queremos destacar também que o conto também fala, indiretamente, de não se subestimar alguém. Apesar de sua aparência fraca ou pequena, como o caso da tartaruga, ele pode ser, sim, muito forte. Por fim, o conto destaca a importância de se ter amigos, pois ninguém é tão forte sem tê-los.

Já o segundo conto que tomamos como exemplo, chamado *La filledufleuve, ledragon et lepetithomme*, traz a história de Mara, uma jovem bela como a África com suas múltiplas paisagens, bela como uma estrela que brilha no céu, que depois de alguns anos, chegou à idade de se casar. Mas, todos os homens que iam pedi-la em casamento eram rejeitados; só depois de um longo tempo assim, um belo dia, um jovem homem chegou à cidade para pedi-la em casamento, como fizeram os outros. Era um momento do dia chamado crepúsculo, hora habitual de visita. O jovem estrangeiro foi até a casa de Mara e a pediu em casamento, ela aceitou e os seus pais também aceitaram o casamento. Mas, Mara tinha um irmão chamado Nguikossi, que no momento da partida de Mara, pediu para ir com ela. No entanto, ela recusou sem pensar duas vezes. Mas como Nguikossi era muito pequeno, ele acompanhou sua irmã disfarçando-se por entre as borboletas. No meio da longa jornada, quando Mara já não tinha ideia de onde estava, o jovem estrangeiro revelou sua verdadeira identidade: ele se transformou em um dragão. Então, ela ficou desesperada e se viu perdida no meio da floresta com um mostro. Mas, seu irmão, Nguikossi a salvou das garras do mostro terrível. O conto termina com um conselho para as jovens da África: para que elas não demorem a escolher seu marido. Também para que não negligenciem seus irmãos, pois se um dia elas vierem a se separar dos maridos serão os irmãos que vão acolhê-las.

Podemos perceber um fator positivo no conto a cima pois encontramos o cultural muito forte, uma vez que existe, no conto, a citação de costumes familiares no que concerne ao casamento e a uma idade fixa para se casar, sendo a jovem moça pressionada a fazer tal ato quando chegar o momento. Nós podemos averiguar também a existência de um dragão, remetendo às histórias infantis que costumamos ler para nossas crianças. Por fim, observamos a função educativa

presente no conto, pois esse conto enfatiza a importância dos irmãos e de estarem sempre juntos.

Dessa forma, nós podemos dizer que os dois contos têm características da oralidade, tendo uma linguagemmuito simples, permitindo que a criança obtenha uma fácil e rápida compreensão da história. Também, verificamos a presença constante da família africana, nos remetendo aos costumes e tradições que pertencem às famílias africanas, podendo observar as convergências e as divergências entre essa família e a família brasileira. Por exemplo, notamos o costume de casar em determinada idade etc.

**Considerações finais**

Fazer valer a Lei que mostra uma importante inquietação com o ensino da História e da Cultura africanas no Brasil tem sido uma importante conquista de movimentos sociais que desde há muito tempo lutam pela importância de se estudar conteúdos que levem a criança desde a escola até a formação superior a melhor conhecerem a origem do povo brasileiro e a sua formação por três principais povos: os indígenas, os europeus e os africanos.

A Lei 10.639/03, do dia 9 de janeiro de 2003 representa um pouco um resgate de uma dívida histórica para com o povo negro que ajudou na formação do povo brasileiro. Com a presença dessa “nova” orientação na formação educacional do brasileiro, é possível encontrar imediatamente o conto de tradição oral como um necessário e indispensável caminho para se estudar o que orienta a referida Lei. Dessa forma, o conto africano de tradição oral, além de transmitir a tradição, os costumes e a cultura africana, também educa.

Nessa perspectiva, ao ler o conto *Ogoula, L’ouragan*, imaginamos um pai, como chefe de sua família, contando essa história ao seu filho a fim de que ele, como futuro homem/caçador/protetor de sua aldeia, não subestime a força das pessoas e/ou dos animais quando estes aparentam ser fracos. Dessa forma, vemos aqui, uma transmissão também de educação. É possível imaginar também um pai e/ou uma mãe africano(a) falando a história de Mara para a sua filha, a fim de ela não demorar a casar quando chegar a época e que não deve negligenciar seus irmãos, pois eles a ajudarão quando precisar.

Por essa razão, podemos afirmar que o conto africano de língua francesa tem umaspecto cultural bastante forte, se fazendo presentes nesses contos lendas e mitos, transformando-se em um caminho de educação para a vida.Uma forma não só de transmissão cultural, mas também de educação.

Portanto, como professores de língua portuguesa, o espaço que a narrativa curta oferece é fundamentalmente necessária para se transmitir a cultura e a História do povo africano. Enquanto professores de língua francesa não é diferente, pois há na África um número importante de falantes da língua francesa, manifestando-se, dessa maneira, um viés imprescindível para se estudar a língua estrangeira e a cultura africana.

A importância dessa abordagem nas séries iniciais ou mesmo na primeira infância representa um lugar de se fazer quebrar estereótipos e preconceitos, além de minimizar clichês e permitir uma verdadeira troca intercultural. Ensinar a cultura de outro povo, no nosso caso, do africano por intermédio da Literatura oral constitui-se em um necessário caminho para rompimentos preconceituosas formados há muito tempo.

**Referências**

ABRAMOVICH, F. **Literatura Infantil**. São Paulo: Scipicione, 1993.

BRASIL**, Lei nº10639 de 9 de janeiro de 2003**.Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnicos Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.Ministério da Educação. MEC/SECAD. 2005.

CONTES D'AFRIQUE CENTRALE. Francopoche. Agence national de coopération culturelle. Paris : Nathan, 1989.

GÖRÖG-KARADY, Veronika. **Bibliographie analytique de la littérature orale africaine**.Paris, MaisonneuveetLarose, 1981.

JOVINO, Ione da Silva**. Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil**. In. SOUZA, Florentina e LIMA, Maria Nazaré (Org). Literatura Afro-Brasileira. Centro de Estudos Afro- Orientais, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006

MATATEYOU, Emmanuel. **Comment enseigner la littérature orale africaine**. L'Hamattan, Paris, 2011.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na Escola**.São Paulo: Global, 2006.

TSOUNGUI, Françoise. **Le conte de la tradition orale africaine dans la classe de français. In Louis Marie Ongoum et Isaac Célestin Tcheho**, Littérature oral de l'Afrique contemporaine, Actes du colloque de Yaoundé, 1989.

# 18-CIÊNCIA E FICÇÃO: UMA LEITURA DO ROMANCE ANTILHANO *PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE*

Josilene PINHEIRO-MARIZ (POSLE/UFCG)
Saulo Rios MARIZ (CCBS/UFCG)

## INTRODUÇÃO

Ciência e ficção parecem dois campos amplamente diversos. Em princípio, cada um desses domínios caminha em direções opostas. Isto é explicado por que se um está no nível do imaginário (ficção), o outro precisa ter raízes firmes e comprovadas (ciência), para que assim seja reconhecido e respeitado, divergindo também da ficção, posto que suas bases estão para além da fantasia.

Entretanto, uma obra de ficção, por exemplo, carece de bases ancoradas na realidade para que também alcance o respeito de quem a lê. Grandes clássicos da literatura, como *Madame Bovary* (1857), do escritor francês Gustave Flaubert é inspirada em um episódio lido nas páginas policiais de um jornal local. Realmente, alguns anos antes da publicação da obra-prima de seu autor, dois de seus amigos, Louis Bouilhet e MaximeDucamp chamam a sua atenção para o caso Delamare, publicado no jornal em 1851. O relato jornalístico contava a história do oficial de saúde EugèneDelamare, casado (em segunda núpcia) com uma jovem de dezessete anos, DelphineDelamare. Naquela pequena cidade na qual viviam, ela tem algumas aventuras amorosas, contrai grandes dívidas e acaba morta por envenenamento. Na realidade, não é difícil dissociar o romance *Madame Bovary* desse episódio e, por isso o autor responde a processo judicial, tendo sido levado aos tribunais.

Ainda nas letras francesas, podemos citar *Le rouge et lenoir*, romance de Stendhal, que anos antes(1830), foi igualmente inspirado de uma página jornalística. Trata-se da história de Berthet, um jovem filho de artesão e seminarista, que foi julgado e condenado à morte, pelo assassinato de sua antiga amante, a esposa de um importante homem da cidade. Berthet foi contratado para lecionar para os filhos do casal, mas, em uma ocasião, na missa, ele assassina a amante. Impossível também não ver a história de JulienSorel e Madame de Rênal.

Poderíamos enumerar muitas outras obras, que para estarem mais próximas da realidade, foram buscar inspiração no real. Essa necessidade de bases sólidas na construção da ficção romanesca se constitui em um de nossos principais focos, se não o basilar de nossas discussões, uma vez que buscamos discutir essa relação entre a ficção literária e a ciência. No caso do supracitado romance*MadameBovary*, ao longo da leitura do capítulo oito, da terceira parte, na qual se lê o detalhamento do envenenamento da personagem central, observa-se quão precisos são os detalhes da intoxicação, comprovando que a narrativa ficcional precisa de bases na ciência, dando a ela o que especialistas chamam de verossimilhança ou outras definições nesse sentido.

A verossimilhança está ligada à imitação, que vem do grego *mímesis* e do latim *imitatio*, diretamente relacionada à imitar, reproduzir (AUERBACH, 2004). Trata-se, pois, de um pensamento que vem de Aristóteles, ao afirmar sobre a imitação na arte e na vida como uma atividade puramente humana e um elemento que também diferencia o homem dos animais. É uma noção que está ligada à *poièsis* como fundamental na filosofia platônica e na poética aristotélica; para eles, essa era uma forma de o artista representar, a partir do que via.

Mas, sabe-se que ao longo das gerações, as ideias sobre a representação do real foram mudando e Horácio, por exemplo, passou a defender o princípio aristotélico da arte, mas, Gagnebin, (1999), por exemplo, faz um histórico da evolução do termo, discutindo essa noção de mimeses a partir de Platão, Aristóteles, passando por Adorno e Horkheimer e Walter Benjamin. Para Gagnebin (*op. cit.* p. 75), a mimese tem outro valor que pode incitar o medo: “Ora, tal ‘mimese incontrolada’ deve ser, nas palavras de Adorno e Horkheimer,‘proscrita’, se o homem quiser se livrar do medo originário e tentar dominar essa natureza, isto é, iniciar o controle da racionalidade iluminista”. Isso nos conduz perceber a problemática dessa noção, sendo, portanto, muito controversa para ser aplicada ao pé da letra. (PINHEIRO-MARIZ; MARIZ, 2014, p. 01).

Por esse viés, queremos neste estudo originado de uma pesquisa de cunho bibliográfico fomentar reflexões dentro do contexto do romance antilhano *Pluie et ventsurTéluméeMiracle*, da escritora Simone Schwarz-Bart, a fim de explorar a dicotomia entre efeito farmacológico e o efeito placebo que retro alimenta uma

herança considerada mística, do uso de plantas medicinais, enquanto um dos principais fatores que dificultam a adesão à fitoterapia por profissionais de saúde.

## 1. SOBRE O ROMANCE *PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE*: o poder das plantas como herança africana

O romance *Pluie et ventsurTéluméeMiracle*, da escritora guadalupense Simone Schwarz-Bart, que se constitui em corpus desta pesquisa, tem na personagem central, Télumée, uma mulher que "domina a arte da cura através das plantas", legado recebidodos seus ancestrais africanos de "curar pela natureza/ plantas". Trata-se de um romance que retrata de modo muito real os modos de vida de toda uma sociedade.

A narrativa é, na verdade, a história três gerações de mulheres e éTélumée, a terceira geração dessas mulheres, a protagonista que narra sua própria vida e de sua família, paralelamente à de seus patrícios guadalupenses. Ela é uma camponesa nascida no pós abolição e foi criada por sua avó materna, chamada "*Reine sansnom*" (Rainha sem nome). Tendo sofrido vários tipos de preconceito como o racismo, a violência doméstica, a pobreza e a morte de todos os seus familiares, ela vai trabalhar nas plantações de cana de açúcar, uma das principais riquezas daquela região. Esse tipo de trabalho configurava-se como a última etapa da degradação humana para os negros daquela região. Apesar de todo o sofrimento, ela nunca esquece os sábios conselhos de sua avó que lhe dizia:

> Do mesmo modo que o coração humano é colocado em seu peito é a forma como ele olha para a vida. Se o seu coração está bem colocado, vê-se a vida como se deve ser vista, com o mesmo humor que um aguerrido equilibra-se em uma bola e que vai cair, mas vai durar tanto quanto possível, é isso![28] (SCHWARZ-BART, 1973, p. 79-80).

Então, para ela lhe foram repassados valores determinantes que mesmo dentro das injustiças da vida, é necessário seguir firme na vida, na qual o mal

[28] Tradução nossa para:*lafaçondontlecœur de l'homme est montédanssapoitrine, c'estlafaçondontilregardelavie. Si votrecœur est bienmonté, vousvoyezlaviecommeondoitlavoir, aveclamêmehumeurqu'unbraveenéquilibresur une boule et quivatomber, mais ildureralepluslongtempspossible, voilà.* (SCHWARZ-BART, 1973, p. 79-80)

sempre vence sobre o bem, mais inda assim é preciso que seja combatido. Por essa razão, embora tenha sofrido tantos estorvos na vida, Télumée sempre acreditou que "por mais que o mal seja grande, o homem deve se fazer ainda maior" (SCHWARZ-BART, *op. cit.*, p. 82). Assim, essa ideia é inculcada por sua avó, fazendo-a viver uma espécie de filosofia de resistência e combate a tudo.

Além da questão da resistência, há nesse romance marcas que fazem desse romance um clássico da literatura pós-colonialista das Antilhas. Em seu país, Guadalupe, *Télumée* é, atualmente, uma leitura quase obrigatória para os estudantes em idade escolar, dada a sua força narrativa e o resgate da cultura local, marcadamente, oral. Por essa razão, os provérbios, enquanto marca da oralitura, a exemplo da máxima deixada pela Rainha sem nome, a avó são recorrentes na literatura pós colonial. Sejam cantigas, provérbios ou gêneros orais semelhantes, em *Télumée* é possível, desde o seu *incipit*, de certa forma, ouvir a melodia que faz desse romance um caminho necessário para melhor compreender a cultura guadalupense.

> O país depende frequentementedo coração do homem: é minúsculo se o coração é pequeno, e imenso, se o coração é grande. Eu nunca sofri com a exiguidade do meu país, mesmo sem pretender ter grande coração. Se você me dessem o poder, seria aqui na Guadalupe, que eu escolheria renascer, sofrer e morrer. Entretanto, há pouco, meus antepassados foram escravos nesta ilha de vulcões, ciclones e mosquitos, de má mentalidade. Mas eu não vim ao mundo para sobrepesar toda a tristeza do mundo. Em vez disso, eu prefiro sonhar de novo e de novo, em pé no meio do meu jardim, como todas as velhas da minha idade, até que a morte me tome no meu sonho com toda a minha alegria[29]. (SCHWARZ-BART, 1973, p. 11).

O gênero oral é facilmente percebido no *incipit,* que como em todos os romances, ocupa um lugar fundamental para guiar o leitor ao longo da narrativa. Neste excerto do romance tem-se a ideia do amor da narradora pelo seu país que, embora muito pequeno, não se constitui em motivo para impedir que goze de prestígio sob o seu olhar. É nesse momento, de início da narrativa, que ela se coloca

[29]Le paysdépendbiensouventducoeur de l'homme: il est minuscule si lecoeur est petit, et immense si lecoeur est grand. Je n'ai jamais souffert de l'exigüité de monpays, sanspourautantprétendre que j'aieungrandcoeur. Si on m'endonnaitlepouvoir, c'esticimême, enGuadeloupe, que jechoisirais de renaître, souffrir et mourir. Pourtant, il n'y a guère, mesancêtresfurentesclavesencetteîle à volcans, à cyclones et moustiques, à mauvaisementalité. Mais, je ne suis pasvenuesur terre poursoupesertoutelatristessedu monde. À cela, jepréfèrerêver, encore et encore, deboutaumilieu de monjardin, commefonttouteslesvieilles de monâge, jusqu'àce que lamort me prennedansmonrêve, avectoutemajoie. (SCHWARZ-BART, 1973, p. 11).

como herdeira dos antepassados, outrora escravos naquela Ilha. Percebe-se também um louvor à beleza natural da Ilha, com seus vulcões e ciclones, apesar de parecer não ter uma mentalidade muito avançada e, obviamente, Télumée relata uma experiência vivida ali no lugar em que sofreu maus tratos e outras formas de degradação humana.

A partir dos ensinamentos da Rainha sem nome, sua avó, ela pôde guardar essa resistência claramente percebida nesse amor cantado melodiosamente ao seu país, pequeno, mas, imensamente amado; ao ponto de levá-la, se possível, a viver tudo de novo, naquele mesmo lugar: lugar de sonhos e sonhos.

Esse minúsculo lugar pode ser melhor observado no mapa abaixo, identificando-se nele o local em que se passa a narrativa.

**IMAGEM** 1: mapa d

A narrativa é povoada por uma melodia mítica, que é observada na própria narrativa, uma vez que a protagonista passa a ideia de uma natureza capaz de amenizar as dores da realidade (dura) da vida e, por esse prisma, o leitor depara-se com um romance no qualTélumé tem o poder da cura pelas plantas. Considerando-se que ela sempre entendeu que o mal pode vencer o bem, ela não desiste e sempre está em busca de fazer o bem, por isso a partir de seus conhecimentos repassados por seus ancestrais, ela sara aquele que lhe havia feito muito mal, curando-o com o poder das plantas.

É nesse momento que a narrativa começa a estar mais próxima do que buscamos apresentar nestas ponderações reunindo romance e fitoterapia. Não são raras as vezes que se pode ler sobre o poder mítico da natureza na qual Télumée viveu desde a primeira infância ao lado de sua avó. Para elas, a natureza guarda respostas para todas as demandas humanas, representando um poder sobrenatural de cura e também de beleza estética.

Nestes excertos, ainda no início do romance, identificamos essa harmonia com a natureza:

> Diante da adversidade, ela gostava de dizer que nada nem ninguém usaria a alma que Deus tinha escolhido para ela e colocado no seu corpo [...]
>
> Ao longo do ano, fecundava baunilha, colhia café, mondava bananeiras e fileiras de inhame [...]
>
> À tarde, ela se metia na floresta, arrancava espinhos e folhagens de coelhos, e às vezes tomada de um súbito capricho, ela se ajoelhava à sombra de mahoganys, para procurar sementes chatas e brilhantes das quais se fazem colares[30]. (SCHWARZ-BART, 1973, p. 11, 12 e 13).

Mais tarde, já na fase adulta e quase idosa, após muitos sofrimentos, parece que, finalmente, a protagonista poderá experimentar da felicidade ao lado de Sonore, uma menininha que fora abandonada e acolhida por Télumée. Ela é tratada e curada por aquela que já gozava de certo prestígio diante dos habitantes de La Folie, lugar em que morava. Tal renome lhe foi naturalmente outorgado, uma vez que ela já agia como aquela que tinha um poder, quase sobrenatural, de curar pelo poder das plantas. A felicidade ao lado de Sonore é ameaçada com a chegada de Ange, Médard, um homem a quem Télumée só havia feito o bem que, sorrateiramente, rapta a garotinha de sua mãe adotiva.

Mais tarde, esse terrível homem retorna e, com Sonore já adolescente, ele a convence que a mulher que a criou nada mais é que uma feiticeira e que não a ama. O desespero da heroína do romance é tanto que ela decide pôr fim à vida daquele terrível homem. No entanto, ela não realiza seu propósito, pois ele mesmo, bêbado,

---

[30] Nossa tradução para: *Devantl'adversité, elleaimaitdire que riennipersonne n'useraitl'âme que Dieuavaitchoisiepourelle, et disposéeensoncorps [...]*

*Tout aulong de l'année, fécondaitvanille, récoltait café, sarclaitbananeraies et rangs d'ignames [...]*

*L'après-midi, elle se rendaitenforêt, arrachaitauxbroussailleslefeuillage de lapins, et, parfois, prise d'uncapricesubit, ele s'agenouillait à l'ombredesmahoganys, pourchercher de cesgrainesplates et vives donton fait descolliers.*(SCHWARZ-BART, 1973, p. 11, 12 e 13)

cai e esmaga o seu crânio na quina de uma mesa, vindo a ficar e em coma total, à beira da morte iminente. Ao contrário do que se esperava que ela fizesse, Télumée cuida dele com toda atenção, fazendo uso de seus conhecimentos fitoterápicos para sarar aquele homem muito mau.

Mais um vez, nota-se a presença da luta do bem contra o mal, topos da literatura universal. O que ela havia ouvido ao longo de sua vida, nem sempre ganhando e até mesmo perdendo, ela repassa a lição deixada por sua *Reine sansnom*: é preciso dar espaço para o bem. É diante desse fato marcante para todo aquele lugar, Télumée passa a ser nomeada *Miracle* (milagre), posto que, embora vítima e com todos os motivos para dar cabo à vida de AngeMédard, ela age opostamente ao esperado e, além de não mata-lo, ela ainda o cura com os seus conhecimentos repassados por seus ancestrais.

É nesse ponto que a narrativa revela o que queremos discutir. O fato de a personagem central ter conhecimento da cura pelas plantas, como uma herança vinda de seus ancestrais africanos favorece uma leitura equivocada de uma visão necessária sobre a importância dos usos fitoterápicos das plantas, iniciativa que tem sido bastante incentivada pela própria Organização Mundial da Saúde (OMS).

## 2. LITERATURA E CIÊNCIAS BIOLÓGICAS

> Por intermédio de *Pluie et ventsurTeluméeMiracle*, a natureza é onipresente. Ela não se dissocia o homem. Ela também é a vida com ele através de seus caprichos formidáveis, suas generosidades ... Ela forja o destino da Ilha[31]... (CONDÉ, 1993, p.64).

Iniciando as nossas reflexões mais diretamente ligada à relação à qual nos propomos a discutir, identificamos nesta citação da também antilhana, e grande escritora MaryseCondé, o quanto o romance de Simone Schwarz-Bart é emblemático no que concerne à força da natureza e sua relação com o homem.

[31]Tradução nossa para: *À traversPluie et ventsurTeluméeMiracle, lanature est omniprésente. Elle ne dissocie pas de l'homme. Elleaussi est vie et aveclui, à traverssescapricesredoutables, sesgenérosités... Elleforgeledestination de l'Île*... (CONDÉ, 1993, p. 64).

Nesse sentido, entendemos que ao longo da leitura do romance em estudo, existe uma relação que pode ser entendida como sobremodo complexa, visto que, nela há a presença de elementos que parecem opostos como a natureza e ciência; imaginário e base sólida, firme. Assim, buscamos, dentro dessa perspectiva da complexidade, entender o quê e por quê pode-se entender esse romance como complexo, assim como a relação entre a literatura e a ciência que aos olhos de muitos configuram-se em dois domínios muito distantes. Então, recorremos ao filósofo francês, EdgardMorin que nos dá suporte para melhor compreendermos a referida relação de complexidade. Morin (1991) afirma:

> Durante toda a minha vida, nunca pude resignar-me ao saber parcelado, nuncapude isolar um objeto de estudos do seu contexto, dos seus antecedentes, dasua evolução. Sempre aspirei a um pensamento multidimensional. Nunca pudeeliminar a contradição interior. Sempre senti que verdades profundas, antagónicas umas às outras, eram para mim complementares, sem deixarem deser antagónicas. Nunca quis esforçar-me para reduzir a incerteza e aambiguidade. (MORIN,1991, p. 10).

Pensar no saber parcelado é o que nos leva a perceber alguns elementos na interpretação do romance. Corroborando a afirmação do filósofo, entendemos que o saber, -o conhecimento- é um todo e, portanto, precisamos abrir as muitas gavetas do conhecimento para que tenhamos acesso a um todo. Em outras palavras, devemos estar sempre em busca do elo perdido, uma vez que, no universo, todas as coisas se ligam.

Por esse prisma, entendemos o porquê de romancistas buscarem em fatos reais as grandes inspirações para suas obras. É, portanto, seguindo esse caminho que é possível que fatos da ficção sejam explicados pela ciência, determinando, dessa maneira o que Aristóteles já havia sinalizado quando assegura sobre a imitação na arte e na vida, enquanto atividades particularmente humanas. Ora, em uma obra de ficção, por mais que o autor se dedique em explicar fatos, é necessário, entretanto, que estejam próximos à realidade, fazendo o leitor acreditar no que lês, mesmo consciente de que se tratam de fatos fictícios.

Então, pensando na complexidade que deve ser experimentada e na relação em discussão, lembremo-nos da Política e Programa Nacional de Plantas Medicinais e Fitoterápicos (PNMF) registrados no nosso país pelo órgão responsável que é a Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA, 2008). Segundo o PNMF, deve-se dar enfoque e prestígio ao conhecimento de pessoas simples que, em muitas

vezes, têm o seu saber desvalorizado por estar ligado às crendices populares. Por essa razão, a ANVISA incentiva a valorização e preservação do conhecimento tradicional das comunidades e povos tradicionais. Para esse órgão, com uma política de uso racional de medicamentos fitoterápicos, muito das superlotações em hospitais seria minimizado.

Entretanto, isso não ocorre porque existe uma dicotomia entre efeito farmacológico em oposição ao placebo, sendo retroalimentado por uma herança mística do uso de plantas medicinais. Essa herança dificulta a prescrição de fitoterápicos, induzindo à uma percepção errônea de que planta e conhecimento popular está puramente ligado aos misticismos, às crenças e que, na verdade, o que pode curar são os remédios industrializados e receitados por médicos, que são os detentores do saber nesse campo.

Mesmo que para muitos se veja dessa forma, a validação científica desse uso racional de plantas medicinais é real e creditado pela área chamada das Ciências da Saúde chamada etnofarmacologia que é o domínio da farmacologia que estuda os efeitos adversos das plantas, ao lado da toxicologia que também se ocupa em estudar tais efeitos, identificando, sobretudo, os tóxicos e da própria fitoterapia (OLSON, 2014; OGA; CAMARGO; BATISTUZZO, 2014; KLAASSEN, 2013).

Logo, se a OMS incentiva o uso racional das plantas medicinais, se de um modo geral os medicamentos são muito caros e se esse uso das plantas “desafogaria” o sistema de saúde em hospitais e postos de atendimento, porque ainda hoje se vê esse uso como místico? Como algo que não tem base na ciência? Não seria esta a razão também fonte de inspiração para o romance em análise?

Eis que mais uma vez, encontramo-nos diante da complexidade da vida, nas palavras do filósofo, na qual ancoram as nossas reflexões: saúde/ciência opondo-se à imaginação/ficção literária. Assim, a problemática da complexidade vista na ciência contrapõe-se ao pensamento simplificador. O fato é que mesmo as Ciências Farmacêuticas têm se ocupado em apresentar dados que deem suporte ao uso de plantas medicinais.

O que nos nossos dias ainda se apresenta como tabu, na narrativa de Télumée, ambientada em uma época bem mais anterior à hodierna, é motivo para ofensas e acusações assim como fez AngeMédard à heroína do romance. Na

realidade, o que Télumée fazia era um uso racional de plantas medicinais, sendo, portanto, mal interpretada e, por isso, vista como a feiticeira das plantas. Ora, se ainda hoje se tem essa visão, o que dizer que décadas atrás, quando as ciências relacionadas às plantas ainda não estavam bem estruturadas? Assim, firmamos os laços entre a ficção e a imaginação, lugar no qual a ficção carece buscar na realidade recursos para dar força e verossimilhança aos fatos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o que caracteriza um texto literário é a mimeses ou a verossimilhança, o fato é que ambas as ideias confluem para afirmar que uma obra literária deve, indispensavelmente, ser representação do verdadeiro, podendo ir muito além das limitações do real (COMPANHON, 2012). É nesse âmbito que a nossa reflexão ancorou, uma vez que discutimos, ora à luz das ciências biológicas, ora à luz da literatura, como fatos da ficção são explicados pela ciência, determinando assim, a verossimilhança de uma obra. Assim, retomamos, então, o filósofo Morin (1993) que não aceita que o conhecimento seja compartimentalizado, uma vez que o que existe é a complexidade dos fatos, neste caso, cabendo, de modo evidente, à nossa análise.

Para concluir, gostaríamos apenas de ressaltar o alto valor da produção literária de da guadalupense Simone Schwarz-Bart, uma escritora que registra a elementos culturais advindos de seus ancestrais africanos, como o uso de plantas na cura de enfermidades. Dessa forma, encontramos a obra literária com seu efeito de muito além do real, embora, a arte literária seja uma imitação da vida, ela não se limita a isso, podendo superar, e muito, a própria vida. E esse poder está na palavra.

No caso do romance que lemos, de língua francesa, escrito por uma guadalupense, uma africana de diáspora, há um elemento que é fundamental, agregando ainda mais valor à obra, uma vez que é a partir do uso da língua francesa (a língua da “imposição” do colonizador) que toda a narrativa é feita. Mas, a escritora sanciona o poder da língua não como aquela da imposição, mas, como a língua da experiência. Da experiência da relação com as palavras.

Nesse sentido, cabe-nos apenas entender a língua francesa como a língua da partilha e para isso, apoiamo-nos no também antilhanos ÉdouardGlissant, quando

diz Que "Se a língua francesa me tivesse sido proposta ou imposta (tentaram, é verdade) como a única experiência de seu espaço tradicional, eu não teria sido capaz de exercê-la. Uma língua é melhorada para permitir que tracemos nossa linguagem: a poética de nossa relação com as palavras"[32].

**Referências**

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2004.

COMPAGNON, A. **Literatura pra quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. EDUUFMG. Belo Horizonte. 2012.

CONDÉ, M. **La parole auxfemmes**. Paris: L'Hartamattan. 1993.

GAGNEBIN, J.-M. do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Revista Perspectiva**. vol.16. São Paulo, 1993. p. 67-86.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2002. 414p.

KLAASSEN, C. *et al.***Casarett&Doull'sToxicology: The Basic Science ofPoisons**. New York: McGraw-Hill, 2013. 1.454 p.

PINHEIRO-MARIZ, J.; MARIZ, S. R.O sonho de Emma Bovary: entre o veneno e o remédio. **Anais do V ENLIJE**. Campina Grande: Editora Realize. 2014.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo.** Lisboa: Piaget. 1991.

OGA, S.; CAMARGO, M. M. A.; BATISTUZZO, J. A. O.**Fundamentos de Toxicologia**. 4ª ed. São Paulo: Atheneu Editora, 2014. 685 p.

OLSON, K. R. *et al*. **Manual de Toxicologia Clínica**. 6ª ed. Porto Alegre: AMGH, 2014. 813 p.

SCHWARZ-BART, S.**Pluie et ventsurTéluméeMiracle**. Paris: Seuil. 1973.

[32] Tradução nossa para: *Si la langue française m'avait été proposée ou imposée (on a essayé il est vrai) comme le seul vécu de son espace traditionnel, je n'aurais pas pu y exercer. Une langue se rehausse de permettre que nous y tracions notre langage : la poétique de notre rapport aux mots*.(GLISSANT, 1997, p. 86).

# 19-CONTRIBUIÇÕES DOS CONTOS DE TRADIÇÃO ORAL PARA O ENSINO DE LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Laryssa Barros ARAÚJO (PET-UFCG) araujo.laryssa94@gmail.com
Beatriz Moreira MEDEIROS (PET-UFCG) beatrizmedeiros27@hotmail.com
Josilene PINHEIRO-MARIZ (PET/POSLE-UFCG) jsmariz22@hotmail.com

## Considerações iniciais

O continente africano possui uma grande diversidade cultural que é fortemente ligada à cultura brasileira, pois desde a descoberta do novo continente, os povos africanos foram obrigados a vir para o novo mundo. Porém, os escravos e, consequentemente, os negros sempre foram vítimas de discriminação e preconceito. Para mudar esse cenário foi promulgada a Lei 10.639/03, que defende o ensino da História e da Cultura da África na educação básica. Contudo, será que a Lei funciona como ferramenta que ajuda a extinguir o preconceito racial?

O presente trabalho tem como objetivo geral ver mais de perto a Lei 10.639/03 e abordar a importância de aspectos sócio-culturais africanos para a formação da identidade nacional. Os objetivos específicos são: refletir através de depoimento e dados numéricos, sobre o porquê de a maioria das escolas de ensino básico não apresentarem um currículo que discuta tais questões, além de, evidentemente, analisar um conto africano de tradição oral.

Para este artigo, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre a Lei supracitada, refletindo sobre a sua importância no âmbito social. Foi também realizada uma pesquisa de caráter bibliográfico com trinta alunos do curso de Letras com habilitações em Língua Portuguesa e Inglesa da Universidade Federal de Campina Grande.

Dessa forma, o presente trabalho está dividido em quatro seções. A primeira aborda, detalhadamente, a Lei 10.639/03. A seção seguinte, A importância da cultura africana no Brasil, apresentando aspectos socioculturais que ajudaram na formação identitária do nosso país. Na continuidade, realizaremos uma breve visão histórica, mostrando como esses aspectos culturais foram abordados nas aulas de História, Geografia e Língua Portuguesa, como uma reflexão sobre a realidade da Lei nas escolas do país, apresentando alguns dados numéricos. Para finalizar, na última seção, analisaremos um conto de tradição oral, intitulado *A serpente e a*

*perdiz*, com o intuito de trazer implicações pedagógicas que extingua a discriminação racial no Brasil.

## 1. Ponderações sobre a Lei 10.639/03

A Lei 10.639/03, que completou onze anos de vigência, causou mudanças nas leis de Diretrizes e Bases (doravante LDB), tendo em vista o fato de ter tornado obrigatório o ensino de história, literatura e cultura africana no currículo da educação básica pública e privada. Essa Lei foi assinada pelo presidente da república Luís Inácio Lula da Silva, conhecido como Lula, após eleição em seu primeiro mandato.

De acordo com essa Lei, no currículo da educação básica (entende-se, aqui, da educação infantil ao ensino médio) deve estar incluso a história da África, dos africanos, a luta dos negros no Brasil na reivindicação pelos direitos, a cultura africana e afro-brasileira como componente importante para formação da identidade nacional, destacando os valores e tradições que as mesmas deixaram como herança para o País.

O documento oficial ainda afirma que "Os conteúdos referentes à História e a Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileira. (Lei 10.639/03, parágrafo primeiro). Outro aspecto que a lei tornou obrigatória foi a comemoração da consciência negra no dia 20 de Novembro.

Entretanto, apesar de a lei possuir mais de uma década de vigência, a situação em relação à valorização da África e seus aspectos não é animador, pois nos dias atuais é praticamente irreconhecível a mudança que ela causou no cenário escolar e na vida social da população. Nesse sentido, no próximo tópico, trataremos das implicações da Lei na sala de aula da educação básica e do ensino superior.

## 2. A importância da cultura africana para o Brasil

Delinear a importância da cultura africana para o Brasil é voltar ao período de descoberta, sendo de grande valia entendermos que a cultura afro-brasileira começou a ser traçada a partir do tráfico negreiro. Tráfico este que fazia com que vários africanos deixassem de maneira forçada seu continente, despontando em terras brasileiras para o cumprimento de trabalhos considerados compulsórios. Pensar em tal cultura é estar ciente de que a contribuição desta para a formação da sociedade é um ponto chave e de grande importância. Ao atentar para os documentos sobre a chegada dos negros ao Brasil, percebe-se, de forma clara e abrangente, que eles informam apenas a duração das viagens, ignorando, portanto, o tempo de sofrimento o qual estes povos enfrentavam durante a viagem.

O negro no cenário brasileiro passou a ser uma figura importante, trazido para fortalecer a economia, trabalhou na área agrícola, no artesanato e até nos trabalhos domésticos. De tal maneira passou, de fato, a fazer parte da construção do país e também da família brasileira. Vale salientar que a contribuição africana no período colonial foi muito além do campo exclusivamente econômico, uma vez que, os escravos souberam reviver suas culturas de origem e recriaram novas práticas culturais através do contato com outras culturas.

De fato, sabe-se que não houve uma homogeneidade cultural praticada pelos negros africanos, pois imperava uma heterogeneidade favorecida pelas diferentes origens dos africanos. Mesmo sendo eles naturais do continente africano, geralmente apresentavam características e uma prática cultural diferenciada em alguns aspectos, isso pode-se dizer que foi devido à região que pertenciam. A África caracteriza-se em um continente dividido em países com línguas e culturas divergentes.

Diz-se que além da prática cultural diferenciada, os africanos ainda incorporaram algumas práticas europeias e indígenas, tendo em vista que chegaram ao Brasil por vias do tráfico negreiro europeu e foram, de certa forma, apresentados ao indígena; sendo assim, o europeu foi considerado como importante influência cultural para o africano. Em tese, foram estes os contribuintes para uma formação cultural afro-brasileira híbrida e peculiar.

Percebendo quão importante foi a chegada do africano à nação brasileira, podemos afirmar que este contribuiu decisivamente na construção de uma

identidade brasileira, que mostra diferentes lados de um país mestiço, marcado por uma infinidade cultural que permeiam até os dias atuais. É impossível falar da influência dos africanos sem lembrar a herança que eles deixaram na culinária brasileira.

A culinária brasileira é marcada por traços da culinária africana, nos mostra esse lado multicultural que tem permeado desde sua fundação. Segundo Ferreira(2011), a culinária, portanto, apresenta pratos que tiveram influência do povo africano, como a feijoada, o mungunzá, o acarajé, o vatapá e a moqueca. Esses pratos, originalmente, eram usados como “comidas de santo”, ou seja, comidas que eram oferecidas às divindades religiosas cultuadas pelos negros.

Os ritmos musicais africanos também foram introduzidos na cultura brasileira por meio de instrumentos musicais que são utilizados até hoje. A título de exemplo, podemos citar o agogô, o berimbau e a cuíca. Através destes, vários estilos musicais foram e são influenciados pela cultura africana em nosso país, como o samba, o maxixe, entre tantos outros.

Neste trabalho não poderíamos deixar de abordar os costumes religiosos africanos, tendo em vista que estes povos chegaram ao Brasil carregados de crenças. Entretanto, ao chegar ao Brasil lhes era imposto que seguissem o catolicismo, os negros que vinham da África eram obrigados a acompanhar tal religião. Conforme aponta Ferreira (*op.cit*), eles contribuíram na formação de muitas religiões que são praticadas até hoje, como costumes que foram implantados pelos negros, entre eles estão o Candomblé, o Xangô do Nordeste, que se concentra em Pernambuco, assim como o Terecô, uma religião que é mais usual em territórios maranhenses.

Reconhecendo a importância de tal cultura na formação e identidade cultural do povo brasileiro, sendo denominada de Cultura Afro-Brasileira, veremos mais adiante acerca da Lei implementada que versa sobre a obrigatoriedade do ensino de tal cultura nos níveis fundamental e médio nas redes de ensino. Dessa forma, pontua-se também sobre o cumprimento de tal Lei buscando perceber se de fato ocorre o Ensino da história e cultura afro.

## 3. A vigência da Lei: o ensino da cultura africana

Oliva (2013) defende que a identidade nacional do Brasil é formada pela coexistência de três raças: índios, brancos e negros. Todavia, quando a história do nosso país é ensinada no âmbito escolar, nos deparamos apenas com fatos que narram a trajetória dos brancos na América. As outras duas raças, na maioria das vezes, são subjugadas e trabalhadas em segundo plano. Para exemplificar o que foi dito acima, nas aulas de História, Geografia e Literatura, os negros sempre são lembrados como escravos fugitivos e que criavam problemas para os seus "donos", ou seja, sempre foi abordada a visão do colonizador.

Para que os aspectos sócio-culturais africanos fossem respeitados na sociedade brasileira, trabalhos no contexto escolar foi preciso à criação da Lei 10.639/03 que, como já explanada em tópicos anteriores, obriga o estudo da História da África e dos Africanos, o negro na formação da identidade nacional e a contribuição do mesmo nas áreas social, política e cultural. Entretanto, até os dias atuais, essa Lei não conseguiu atingir seus objetivos.

> Hoje (21/11) sofri uma das maiores decepções de minha vida. Além de lutar contra o preconceito e o racismo fora da escola, tenho também que ter força para enfrentar o que há dentro da instituição que deveria, antes de tudo, respeitar a diversidade cultural existente em nosso país. E tem mais: a escola já está toda enfeitada para o Natal (nada contra!), Jesus já está na manjedoura, junto com seus pais... E os Orixás... presos dentro do armário. Será mesmo que a escravidão já acabou? (A COR DA CULTURA, 16 de Dezembro de 2013)

Este depoimento do professor Joilton Lemos foi retirado do site *A cor da cultura.* De acordo com o relato, podemos afirmar que de fato a lei ainda não conseguiu atingir suas metas, visto que a sociedade ainda é alimentada pela cultura europeia. Segundo Souza (2013), isto ocorre pelo fato de existir o pensamento que o continente africano é atrasado e habitado por seres que são inferiores aos seres humanos. Isto posto, no seguinte tópico abordaremos as principais questões que impossibilitam o cumprimento da lei de forma efetiva.

### 3.1 A objeção do ensino de aspectos sócio-culturais africanos

Como abordado no tópico anterior, os aspectos sócio-culturais trazidos pelos africanos foram imprescindíveis para o desenvolvimento e evolução cultural do Brasil, porém para que estes sejam valorizados foi necessária a aprovação da lei 10.639/03. Entretanto, esta última não tem mostrado resultados práticos relevantes.

Apesar de existir a Lei há mais de 10 anos e de, segundo dados do IBGE, existirem cem milhões de negros no Brasil, o currículo da educação básica da maioria das escolas públicas estaduais não inclui conteúdos sobre a cultura e literatura africana. Outro ponto que merece destaque é o fato de que tais conteúdos não cobrados na prova do IDEB (Índice de Desenvolvimento da Educação Básica), como é possível observar no depoimento da professora Adriana Moreira cedido para o jornal Brasil de Fato no dia 09 de Janeiro de 2014:

> Além disso, a Lei nº 10.639 não é um critério para avaliação do Ideb. Isso significa que Estado brasileiro pensa uma legislação, mas a mesma não dispõe recursos específicos para trabalhar com a temática e não prevê avaliação do processo. Porque o Ideb precisava ter um componente. A implementação da Lei 10.639 poderia vir a ser um dos critérios de avaliação das unidades escolares, e que infelizmente a gente ainda não viu isso. (BRASIL DE FATO, 09 de Janeiro de 2014)

Entretanto, a questão mais contraditória é o fato de que a Lei obriga que os conteúdos sobre cultura e literatura africana sejam incluídos no currículo da educação, mas esses mesmos conteúdos não são vistos nos cursos superiores de licenciatura e pedagogia. Segundo professor Dennis de Oliveira “Observa-se essa dificuldade em maior grau nas grandes universidades, como a USP. Revela-se aí o caráter eurocêntrico e racista hegemônico no pensamento acadêmico” (Brasil de Fato, 09 de Janeiro de 2014), embora se saiba que nos dias atuais, esse é um conteúdo obrigatório nos currículos dos cursos de graduação em licenciaturas.

Portanto, observamos que parece existir um vácuo na Lei, uma vez que a Lei nem sempre está sendo cumprida nem pelas as provas criadas pelo governo e nem, muitas vezes, pelas universidades públicas do país. A título de observação, no próximo tópico mostraremos dados de uma pesquisa realizada com estudantes do curso superior de licenciatura de Letras em relação ao não cumprimento da lei.

### 3.2. A Lei em números em uma universidade pública do Brasil

Com o intuito de melhor afirmar sobre a aplicação da referida Lei em escolas públicas e privadas, buscamos conhecer a realidade da Universidade Federal de Campina Grande e, em especial, do Curso de Letras, uma vez que forma professores de língua e literatura. A sondagem foi realizada entre trinta estudantes do curso de licenciatura em Letras dessa universidade pública federal da cidade de Campina Grande na Paraíba. O questionário consistiu em duas perguntas: 1) Você estudou aspectos sócio-culturais africanos no ensino médio? e 2) A grade curricular do seu curso possui alguma disciplina que aborde aspectos sócio-culturais africanos? Podemos observar o resultado nos gráficos abaixo:

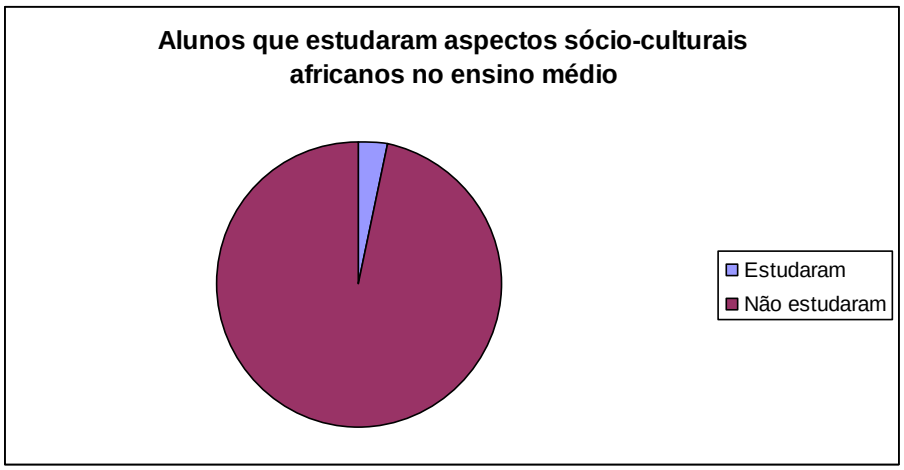



**Figura 1:** percentual de discentes que estudaram aspectos socioculturais afro

Como podemos observar no gráfico acima, mais de 96% dos estudantes entrevistados não estudaram aspectos socioculturais da África na escola básica. Devemos ressaltar que tais estudantes cursaram o ensino entre os anos de 2006 e 2011, período que a Lei já estava em vigor, havia, no mínimo, três anos. Existem algumas justificativas plausíveis para tal fato. A primeira é o fato de que, apesar de o Brasil ser um estado laico, a maioria das instituições públicas e particulares apoiam a religiões cristãs, pois como foram religiões fundadas pelos europeus, estão livres

de qualquer discriminação por parte da sociedade. O depoimento de Patrícia Santana, ex-diretora de uma escola pública, para o *site A cor da cultura* representa essa questão:

> Quando se estuda personagens como Zeus, entre outros deuses gregos, narrando suas histórias, todo mundo acha lindo e maravilhoso. Mas quando se chega à mitologia africana alguns logo acham que é coisa do demônio, macumba, por ignorância, e isso atrapalha muito. (A COR DA CULTURA, 16 de Dezembro de 2013)

Em relação à segunda pergunta do questionário, os estudantes entrevistados não estudaram aspectos socioculturais africanos no curso superior de Letras tanto na habilitação de Português quanto de Inglês, como podemos observar no gráfico abaixo. Segundo relatos dos estudantes da habilitação em Inglês, em uma disciplina, foram trabalhadas duas obras afroamericanas, porém de forma muito tímida e que não apresenta grandes avanços para o cumprimento da Lei.

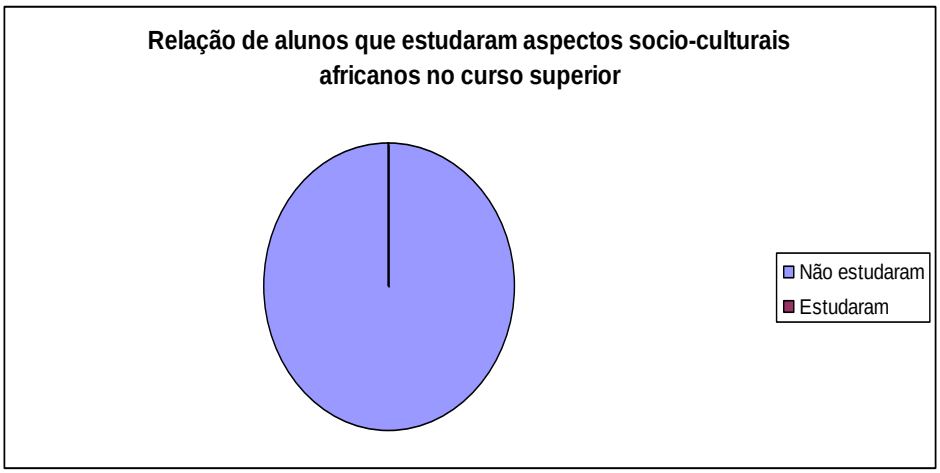



**Figura 2:** alunos que estudaram aspectos socioculturais afro no superior

Os gráficos apresentados acima nos mostraram que a Lei 10.639/03 não está em pleno vigor, dada as circunstâncias mencionadas. Como o objetivo principal do nosso trabalho é mostrar que através do ensino de aspectos culturais africanos é possível combater a discriminação existente em relação aos mesmos. Portanto, no próximo tópico analisaremos o conto *A serpente e a perdiz*, destacando fatores que auxiliam no combate ao racismo.

## 4. Análise do conto *A serpente e a perdiz*

Estando ciente da Lei que torna obrigatório o ensino da História da África e dos Africanos, assim como também a luta dos negros no Brasil e as contribuições para a formação da sociedade nacional, neste tópico analisaremos o conto de tradição oral africano intitulado *A serpente e a perdiz*, cujo desfecho nos traz um ensinamento sobre a importância da gratidão.

Salientamos que o conto de tradição oral conta a história de um povo, transmitindo sabedoria aos mais novos, destacando-os como marcas das experiências humanas de povos de longo tempo. Os contos de tradição oral são narrativas com características africanas e retratam, portanto, a história e a memória de vários povos da África e permanecem, atualmente, como parte contribuinte de nossa cultura, tal cultura diz-se materializada e expressa pelos mitos, lendas, provérbios assim como os contos.

Tratando-se do conto de tradição oral *A Serpente e a Perdiz* presente em *Revista Literária em Tradução* (2011), traduzido por Sara D. do Egito Barbosa-Sefande e por Josilene Pinheiro-Mariz, podemos pensar em uma proposta de ensino da cultura Afro como rege a Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003.

O conto citado narra um breve acontecimento entre os animais presentes no título. De um lado, a serpente é tida como um reptil perigoso e que causa medo, do outro lado, a perdiz é um pássaro com características mais delicadas. O conto é iniciado retratando o desespero de animais que tentam se salvar do fogo causado pela seca. Pelo que consta, alguns animais obtiveram êxito na tentativa de se salvar das chamas. Porém, uma voz de longe clamava por socorro por não ter conseguindo escapar daquele fogo, esse animal era a serpente, que por rastejar-se não conseguira fugir daquele lugar. Ouvindo seu clamor, a perdiz não hesitou na tentativa de salvá-la, pediu então para que ela segurasse firme, que alçariam voo para longe. Após perceber-se longe das chamas, a serpente então mostrou sua face na tentativa de apreciar a carne da perdiz, de maneira traiçoeira tentava esta acabar com a vida daquela que lhe ajudou. Em rápida atitude a perdiz acabara voltando ao

braseiro balançando-se até que a serpente traiçoeira caísse. Conforme posto no conto, em forma de um ensinamento tem-se o seguinte *"O ingrato se expõe a contragolpes",* diz o provérbio da sabedoria dos antigos.

O conto nos mostra a traição, o egoísmo daquele que se vendo livre pensava não precisar mais do outro. Percebemos que em um momento de desespero e de sobrevivência a serpente suplicou ajuda e esta foi realizada pela perdiz que não negou-lhe o salvamento, chamando-a de amiga não olhou o perigo que poderia correr no intuito de ajudar o próximo. Pensando nas características presentes em tal conto, na sessão a seguir proporemos um método didático de inclusão deste na sala de aula.

### 4.1 Uma proposta didática

Ao considerarmos a importância da inclusão do ensino da História e Cultura dos povos africanos, estima-se que seja de grande valia a inserção de contos de tradição oral no ensino básico, pensando numa metodologia que abarque séries do Ensino Fundamental II trabalhar as características dos contos de tradição oral, assim como seu conteúdo expresso permite que os professores associem o ensino de Literatura e insira em suas aulas os conteúdos da cultura afro-brasileira.

O ensino nos moldes interdisciplinares conforme se discute atualmente é tido como motivador e eficaz, pensando de tal maneira propomos neste trabalho uma aula de Literatura que possa envolver e relacionar o texto literário, como é o caso do conto de tradição oral em ênfase e o ensino da história da cultura dos povos africanos.

Em um primeiro momento o professor faria a exposição do conto, propondo aos alunos duas leituras: individual e a leitura compartilhada. Objetivando dessa maneira o melhor entendimento e assimilação da moral/ensinamento transmitido. Logo após cabe ao professor explicar as características do conto de tradição oral e induzir aos alunos a reconhecê-las dentro do texto lido, características estas como o ensinamento que estes contos trazem. Dessa forma nestas aulas incluindo nos métodos de ensino a explicação sobre as características dos povos que tanto

contribuíram na formação da identidade cultural brasileira. Como uma atividade a ser feita, trabalhada e discutida considera-se interessante o reconhecimento dentro da moral transmitida no conto semelhanças com o real, com as aflições que estes povos sofreram ao desembarcarem e colocarem os pés em terras brasileiras.

Em síntese, é válido e de grande importância que o professor possa articular em suas aulas diferentes conteúdos, de tal maneira, reduzindo os números negativos que constam ainda nos dias atuais sobre o não ensinamento de conteúdos relevantes para os alunos, assuntos estes, de acordo com o que vimos vão além reconhecimento de características básicas do texto até o reconhecimento da formação da identidade cultural do povo brasileiro marcado pela memória, pela própria cultura, pela religião e pela coragem do homem afro.

## Considerações finais

Há mais de uma década, o ensino da história e da cultura africana é abordado, legalmente, como um assunto que merece atenção e respeito. Apesar da vigência da Lei, esta não vem sendo sendo executada de maneira coerente e eficaz devido a fatores como: incapacitação profissional, preconceito cultural e religioso, entre outros.

Sendo assim, como mencionado, esta pesquisa teve como objetivos apresentar a Lei 10.639, a qual obriga o ensino da História e da cultura africana no Brasil, mostrando a importância desta na formação da identidade nacional, e discutir a razão pela qual, após mais de uma década, esta lei não é cumprida de forma efetiva. Como sugestão, trouxemos a análise de um conto africano de tradição oral e suas implicações pedagógicas.

A implantação da Lei 10.639 trouxe consigo não só uma alteração no currículo da educação básica trouxe também uma tentativa de instaurar o respeito mútuo entre os cidadãos. Isto posto, concluímos que o ensino da cultura afro-brasileira faz-se importante devido às contribuições que os africanos e seus costumes acresceram ao Brasil, pois ao perceber as características presentes em tal

cultura permite uma quebra do preconceito racial, infelizmente, ainda existente nos dias atuais.

Assim, as contribuições socioculturais da História africana podem e devem ser estudadas independentemente de ser em língua portuguesa ou em outra língua. As licenciaturas precisam estar mais atentas à essa necessidade, uma vez que as faculdades que formam professores são as principais responsáveis pela difusão de conhecimentos necessários para que formemos sujeitos despidos de preconceitos, sejam raciais ou mesmo de qualquer tipo de intolerância.

**Referências**

BRASIL**. Lei Nº 10.639, de 9 de Janeiro de 2003**

**Contribuição da cultura africana no Brasil.** <http://pt.slideshare.net/sandramariasousaferreia/contribuio-da-cultura-africana-no-brasil> acesso em 08 de Outubro de 2014.

**Cultura-afro-brasileira** <https://www.faecpr.edu.br/site/portal_afro_brasileira/3_III.php> acesso em 12 de Maio de 2014.

**Ensino da cultura africana e afro-brasileira nas escolas ainda encontra resistências** <http://www.acordacultura.org.br/artigos/16122013/ensino-da-cultura-africana-e-afro-brasileira-nas-escolas-ainda-encontra-resistencias> acesso em 15 de Maio de 2014

**Ensino da cultura afro-brasileira nas escolas depende de "boa vontade** <http://www.brasildefato.com.br/node/27039> acesso em 16 de Maio de 2014

**Influência africana na cultura brasileira** <http://www.escolakids.com/influencia-africana-na-cultura-brasileira.htm> acesso em 15 de Maio de 2014

**História e cultura negra nas escolas** <http://educarparacrescer.abril.com.br/politica-publica/ensino-afro-brasileiro-624159.shtml**>** acesso em 13 de Maio de 2014

**Lei 10.639/03 e o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana** <http://educador.brasilescola.com/estrategias-ensino/lei-10639-03-ensino-historia-cultura-afro-brasileira-africana.htm>acesso em 10 de Maio de 2014.

(n.t.) Revista Literária em Tradução -- n. 1, set. 2010 -.- Florianópolis, 2010 – [recurso eletrônico].

OLIVA, A. R. **Entre máscaras e espelhos**: reflexões sobre a Identidade e o ensino de História da África nas escolas brasileira. Revista História Hoje: Ensino da História e da Cultura Afro-brasileira. n. 1, Biênio: Ago/2011 – Dez/2013. p. 29-44.

SOUZA, M. de M. e**. Algumas impressões e sugestões sobre o ensino de História da África**. Revista História Hoje: Ensino da História e da Cultura Afro-brasileira. n. 1, Biênio: Ago/2011 – Dez/2013. p. 17-28.

# 20-TRAJETÓRIAS DOS ESTUDANTES DE CABO VERDE E DA GUINÉ BISSAU: PROGRAMA ESTUDANTES-CONVÊNIO DE GRADUAÇÃO NOS CURSOS DE ARQUITETURA, CIÊNCIAS DA COMPUTAÇÃO, ENGENHARIA DA COMPUTAÇÃO E MEDICINA NA UFRN

**Maria Goretti Medeiros Filgueira (Universidade Lusófona) – gorettimf@gmail.com**

Nossa pesquisa surge atrelada a uma pesquisa anterior, realizada por Filgueira (2011), com base em cinco matérias midiáticasacerca de preconceitos e discriminação racial contra estudantes africanos de Cabo Verde e de Guiné-Bissau, veiculadas no estado do Rio Grande do Norteentre 2005 e 2010. O objetivo é aprofundar essas questões das relações étnico-raciais, tentando desvendar outros questionamentos relativos aos estudantes africanos pertencentes aos Países de Língua Oficial Portuguesa (Palop), como os problemas ligados à inserção sócio-acadêmica do Programa de Estudantes-Convênio de Graduação (PEC-G) nos espaços da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), deixados em abertos na referida pesquisa.

A mobilidade internacional de estudantes traduz-se pela saída do estudante do seu território com o objetivo de realizar uma instrução ou educação. É classificada como Primeiro Ciclo de Educação Superior ou Educação Terciária (DigestEducation – UNESCO, 2006, citado por Desidério, 2006). Mas, para além dessa conceituação, a mobilidade internacional de estudantes é um fenômeno em processoque começa ter maior visibilidade na década de 1980 através de 920 mile, em 2009, atinge o total de 3,5 milhõesde estudantes (Zamberlam, 2009, p. 15), e vem se avolumando continuamentenocomplexo contexto da política global de disputas hierárquicas entre os países periféricos, semiperiféricos e de centro, (SOUSA SANTOS, 2010).

Este trabalho tem foco no Programa Estudantes-Convênio de Graduação (PEC-G), firmado entre o Brasil e alguns países da África, sendo os principais parceiros Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau (Desidério, 2006); e tem o objetivo de analisar o grau de inserção sócio-acadêmica desses estudantes africanos nos

referidos cursos no Brasil, considerando aspectos das relações étnico-raciais e do funcionamento do PEC-G nos espaços da UFRN.

**Caminhos da pesquisa qualitativa**

As entrevistas semiestruturadas, que resultaram em grande partena pesquisa qualitativa, foram analisadas através da Análise de Discurso (AD). No estudo do discurso, observa-se o homem falando (Orlandi, 2005, p. 15). Nessa abordagem, a linguagem é simultaneamente (relações de sujeitos e de sentidos) e possui amplos e múltiplos efeitos. Na AD, se processa inicialmente a partir da constituição do *corpus*, organizado em função da natureza do material e da pergunta ou ponto de vista (ORLANDI, 2005, apud ORLANDI (1998, p. 64).

Assim, o corpus da pesquisa qualitativa foi constituído a partir da inquirição a 16 sujeitos, sendo oito estudantese oito professores, acerca das trajetórias estudantis africanas quanto aos aspectos sócio-demográficos, quanto aoPEC-G, e quanto àsrelações étnico-raciaisda associação dos estudantes-convênio, cujas respostas originaram cinco formações discursivas sobre as quais faremos uma análise geral, pontuando as regularidades discursivas. Eis as formações detectadas:

a) motivações da mobilidade dos estudantes africanos para o Brasil;
b) Registro Nacional de Estrangeiros;
c) identidade étnica;
d) relações étnico-raciais;
e) PEC-G.

Os dados sócio-demográficos dos sujeitos pesquisados foram colhidos mediante orientação de Richardson (2010), sendo necessários na pesquisa para sua identificação, resguardando o anonimato, a partir dos aspectos da nacionalidade, sexo, idade, raça/etnia. Nesse sentido, os sujeitos entrevistados foram nomeados por uma letra do alfabeto que caracterizasse sua posição, seguida de um numeral correspondente à ordem da entrevista.Por exemplo, o Estudante 1foi nomeado com o código E1; o Professor 1 foi nomeadocom P1, e assim por diante.

Dos oito estudantes, cinco são de Cabo Verde e três são guineenses.Entre os cabo-verdianos, três são do sexo feminino e dois masculino, enquanto os

guineenses são todos do sexo masculino.Todos possuem em média, pouco mais de 20 anos.

Dentre os problemas denunciados pelos estudantes nas mídias do Rio Grande do Norte destaca-se a demora, por parte da Polícia Federal,na entrega do Registro Nacional de Estrangeiro (RNE), o que acarretava várias consequências na vida pessoal cotidiana. Essa situação os levaram a reivindicar a criação de uma associação de estudantes nos espaços da UFRN com vistas a facilitar a resolução desses problemas. E, passados oito anos,esta questão foi posta para os novos sujeitos africanos do PEC-G, observando quedesses, apenas dois afirmaram não ter problemas com a renovação desse documento ou com o “Visto Temporário IV”, enquanto, a maior parte afirmara que tivera e/ou estava enfrentando.

O impasse em relação ao RNEtambém ocorreem outras partes do Brasil, conforme verificado nas pesquisas deMungói(2006),e mais recentemente, através dedenúncias dos estudantes de diversas nações africanas da Unb (Universidade de Brasília), através da Audiência Pública: “Renascimento negro: o olhar da juventude africana’’, realizada no Senado Federal do Brasil, em 01/07/2013.

Dentre as perguntasfeitas aos sujeitos da pesquisa relativas às relações étnico-raciais (FILGUEIRA, 2014, p.149-150), destacamosas denúncias nas mídias do Brasil sobre xenofobia, preconceito e discriminação racial contra estudantes dos PALOP em algumas universidades brasileiras, incluindo a UFRN em 2010.

Alguns estranham os ocorridos em função dos laços históricos e culturais existente entre o Brasil e África, deixando entender que esperariam serem melhor acolhidos. Em relação a essas práticas nos espaços da UFRN, as regularidades discursivas são de negação, apesar de nas entrelinhas de alguns discursos percebermos tais ações, como o relato de E4,cabo-verdiana:

> Eu já, mas não levo a sério, assim, para discutir. Eu tive um colega, logo no início do curso, mas, não apareceu mais, acho que desistiu. Uma vez Fantástico deu uma reportagem de uma tribo na África, eu nunca me esqueço, de uma tribo que eles não tomavam banho, deixam a pele bem castanho, é da religião deles, da tribo. Aí quando eu cheguei para a aula no outro dia, segunda-feira, ele chegou e disse: você está cheirando bem? Porque eu vi que vocês na África não tomam banho. Aí eu vi que ele tinha visto a reportagem. Eu falei, você ouviu direito, que é uma tribo? E a África são vários países, não é uma coisa só! Não, você é da África, não deve ter tomado banho hoje! Aí eu deixei ele falando sozinho. Deixei e falei, não fale comigo. Se era para perder meu tempo com gente ignorante, não vale a

> pena! Foi lá no Centro de Convivência quando a gente estava indo tirar xerox, tinha gente passando (FILGUEIRA, 2014, p. 155).

Em termos quantitativos, as percepções acerca das questões sobre os conflitos étnico-raciaisentre 40 estudantes do PEC-G/UFRN de todas as áreas de ensino, verificamos uma mescla de percepções em que20,8%opinaram que cada caso deve ser avaliado de forma específica, 17,2% aponta ter presenciado ou sofrer preconceito nos espaços da UFRN;14,9%, disse ter presenciado ou sofrer racismo; 8% disse enfrentar xenofobia, 6,9%disse sofrer racismo institucional (Filgueira, 2014, p. 223). Essas percepções corroboramas pesquisas deCó (2011), com estudantes guineenses (UFRN) e da (UFCE), reproduzindo e reforçandoa ambiguidade do racismo no Brasil (MUNANGA, 1999; GUIMARÃES, 2006).

A última formação discursiva analisada, aquela a respeito do PEC-G e seu funcionamento nas práticas sociais na UFRN, foi construída a partir das questões dirigidas para os entrevistados, as quais abordam: a) média de disciplinas pagas, reprovações e repetências, causas e desligamentos, b) conhecimento dos professores e funcionários da UFRN acerca do PEC-G e sugestões de como melhorar isso, c) relações sociais e pedagógicas com a heterogeneidade social na UFRN, d) principais obstáculos enfrentados, e) rendimento educacional, f) avaliação do PEC-G e g) Função da Associação dos Estudantes PEC-G/UFRN(FILGUEIRA, 2014, p. 172).

A maioria dos estudantes entrevistados informou que ao longo de sua vida acadêmica na UFRN vinham pagando entre cinco à seis disciplinas por período letivo, uma quantidade acima do limite exigido pelo PEC-G, que são de quatro disciplinas.Apenas dois estudantes estavam matriculados em quatro disciplinas.Quanto ao quesito das reprovações, quatros dos entrevistados afirmaram que reprovaram em alguma disciplina, sendo trêsdeles da área da computação e um de medicina. Em relação às prováveis causas das reprovações, os três estudantes que responderamsugeriram queteriam sido provocadas por diversos fatores ligados ao processo de adaptação ao ensino superior no Brasil, sobre os quais fizemos uma síntese:

> a)dificuldade de compreensão em algumas disciplinas (pela ausência na grade curricular do ensino básico no país de origem, realizado nos liceus, b) didática metodológica de ensino de alguns professores, c) a falta de socialização em sala de aula com os colegas, d) submissão simultânea e conflituosa entre às regras do Protocolo PEC-G e da UFRN (FILGUEIRA, 2014, p. 172).

A respeito dos índices de reprovações e suas causas, ocorridas entre os estudantesdo PEC-G/UFRN, os professores possuem um discurso semelhante ao PC2, professor coordenador do curso de ciências da computação:

> O índice de reprovações nas disciplinas principalmente às básicas do curso, realmente são alta, independente da origem. A gente tem algumas disciplinas no primeiro semestre do curso que o índice é cerca de 50% de reprovação com calouros. (...) Tudo isto em parte, nós professores achamos que está na má formação que acaba esperando mais dos alunos, e eles não necessariamente não corresponde ao que gostaríamos. (...) Os alunos do Programa de Convênio de Cooperação com a África de língua portuguesa, esses sofrem ainda mais, pelo ao menos é minha percepção, com este baque de chegar aqui, e provavelmente, uma das razões que eu acredito, que é a formação do ensino médio e Ensino Fundamental lá, não é necessariamente a mesma daqui, e de fato o número de reprovações deste pessoal é maior do que os nossos alunos daqui da região(FILGUEIRA, 2014, p. 175).

Apenas dois professores (um do curso de arquitetura e urbanismo e outro do de medicina) apontaram baixo índices de reprovações entre esses estudantes, atribuindo isso à metodologia utilizada em sala de aula (geralmente realizadacom atividades em grupo).Das percepções discursivas sobre o tratamento da heterogeneidade social em sala de aula pelos professores da UFRN, dos sete estudantes que responderam essa questão, cinco apontaram o despreparo, conforme depoimento da E6, do curso de medicina:

> Eu acho que não, que o professor fala dando aula, nem idealiza, as vezes, nem pensa que eu sou cabo-verdiana. Para eles, todos são brasileiros que passaram no vestibular como em algumas colocações, falam: eu sei que foi duro vocês todos passaram muito tempo no cursinho, para poder passar! Eles não colocam essa brecha que tem exceção na sala de aula, Então, quando dão aula, dão para todos os brasileiros. Então, eu acho que eles não têm essas preparações, e, nem chega para mim, nenhum professor chegou para mim perguntando: tem alguma dificuldade, assim ter algum tratamento especial no sentido de ajudar, nunca aconteceu comigo. Então, eu acho que eles dão aulas para os brasileiros de forma geral. Então, não tem essa preocupação com a diferença (FILGUEIRA, 2014, p. 178).

Perguntado aos docentes se essa temática foi incluída no Projeto Político Pedagógico dos seus cursos, a maioria relatou conforme o depoimento do POP8, do curso de medicina:

> O Projeto Pedagógico já tem uma direção por causa da própria Diretrizes Curriculares, e hoje o Conselho Regional de Medicina, eles têm várias atividades de formação continuada. (...) Porque quando a gente faz com que a distribuição dos grupos seja definida pelos próprios alunos até por uma questão de proximidade, eles montam os grupos entre eles, e acaba fazendo com aqueles indivíduos que são dos cursos que vem com deficiências ou que vem dos países africanos, eles ficam agrupados, isolados, o que é muito ruim! Então, essa coisa que a gente faz, é a definição dos trabalhos, somos nós que fazemos, sempre, com o objetivo de fazer uma integração entre eles (FILGUEIRA, 2014, p. 180).

Das respostas dos estudantes cabo-verdianos e guineenses sobre o conhecimento dos funcionamentos do PEC-G pelos professores e funcionários, dos oito estudantes respondentes, sete apontaram o desconhecimento deste programa de mobilidade dos estudantes africanos para a maioria da comunidade acadêmica na UFRN; e uma dividiu o desconhecimento deste programa entre docentes, funcionários e os próprios estudantes do convênio.

Ao cruzarmos o discurso de uma estudante do curso de ciências da computação com o do professor-coordenador do mesmocurso, percebemos uma situação mais concreta de implicações do desconhecimento do funcionamento do PEC-G nos espaços da UFRN. Do depoimento doprofessor-coordenador, o PC2:

> (...) é, existe um convênio, mais nem todo mundo, na verdade poucos professores inclusive coordenadores conhecem as regras do convênio. Então, muitas coisas não são transparentes, as informações não são disponíveis, então, a gente por não saber, por exemplo, eu como coordenador, não sabia que eles tinham que inscreverem em quatro disciplinas. Então, houve no começo deste semestre alguns que foram indeferidos na matrícula porque exatamente, já fazia tempo que eles faziam aquela disciplina (FILGUEIRA, 2014, p. 198).

**Caminhos da pesquisa quantitativa**

Compuseram a pesquisa quantitativa uma amostragem de 40 estudantes PEC-G/UFRN de Cabo Verde e da Guiné-Bissau dos cursos de Arquitetura e Urbanismo, Ciências da Computação, Engenharia da Computação e Medicina, que

foi obtida a partir da consulta de duas listas de matrículas dos estudantes de 2010 e de 2012.1.Se, por um lado, consta no Protocolo PEC-G, Cláusula 6, que as vagas destinadas para os estudantes dependerão das disponibilidades nas instituições de ensino superior, por região, observou-se, que por outro, essa distribuição, está condicionada a várias demandas e/ou variáveis internas e externas.

Observamos que na prática não houve uma distribuição regularnos quatro cursos analisados. O curso de arquitetura, entre 2004 e 2011, distribuiu nove vagas; o de ciências da computaçãode 2006 à 2008, distribuiu sete vagas.Já nos cursos de engenharia da computaçãode 2002 à 2009.2, distribuiu12 vagas. No de medicina de 2001 à 2012.1, também foram distribuídas 12 vagas. (FILGUEIRA, 2014, p. 245-246).

Observou-seque as vagas, sendoo principal mecanismo de acesso às IES no Brasil, foi um dos pontos de disputas discursivas entre os sujeitos, eque o seu fechamento para os estudantes africanos do convênio foi ponto de pautas dos colegiados, sendo que foi decidido pelo fechamento das vagas nos cursos de ciências da computação e engenharia da computação por causa do baixo rendimento dos estudantes. Já no curso de medicina, após movimento interno, optou-se pela criação da função do orientador pedagógico.

Em termos quantitativos, apresentamos o resultado sobre a conclusão dos estudantes de Cabo Verde e da Guiné-Bissau nos cursos de arquitetura, ciências dacomputação, engenharia da computação e medicina, referente à amostragem dos 40 estudantes, em diferentes períodos.Veja abaixo no Quadro 33, extraído de Filgueira (2014, p. 248):

**Quadro 33** - Número de conclusão dos estudantes pesquisados entre os anos de 2001 à 2012.1.

| **Conclusão dos Estudantes de Cabo Verde e da Guiné-Bissau PEC-G/UFRN nos Cursos: Arquitetura, Engenharia da Computação e Medicina – Cadastros de Matrículas dos Estudantes PEC-G (2010 -2012.1)** | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **País** | **Sexo** | **Curso** | **Período** | **Média Rend.** | **Total Conclusão.** |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Cabo Verde** | Masc.<br>Fem.<br>Masc. | Arquitetura | 2009.2<br>2009.2<br>2012.1 | 7.8<br>7.7<br>8.471 | 03 |
| **Cabo Verde** | Fem. | E. Computação | 2007.1 | 7.0 | 01 |
| **Guiné-Bissau** | Masc.<br>Masc. | | 2008.2<br>2012.2 | 5.85<br>64.019 | 02 |
| **Cabo verde** | Masc.<br>Fem. | Medicina | 2008.2<br>2012.2 | 7.4<br>76.465 | 02 |
| **Guiné-Bissau** | Masc.<br>Masc. | | 2007.1<br>2008.1 | 7.0<br>7.1 | 02 |
| | | | | | 10 |

Enquanto os estudantes do curso de medicina obtiveram o maior rendimento, com quatro concluintes e com maior média, no curso das ciências da computação não houve conclusão no período pesquisado.Nos grupos de estudantes cabo-verdianos e guineenses do PEC-G/UFRN, houve três conclusões em 2012.1.Em relação ao quesito desligamento, o Protocolo PEC-G, Cláusula 17, condiciona várias causas: conduta imprópria, reprovação, jubilamento e abandono de curso.

Observando (FILGUEIRA, 2014, p. 255) através do Quadro 36: Desligamentos dos estudantes de Cabo Verde e da Guiné-Bissau PEC-G/UFRN por sexo nos cursosde arquitetura, ciências da computação, engenharia da computação e medicina, percebemos que osdesligamentos entre esses estudantes foi também de dez estudantes, sendo a maioria ocasionada pelo cancelamento do curso, por seis estudantes. Três foram desligados por abandono de curso e um por “decisão administrativa”, em 2012.2, a qual não foi especificada, caso que envolveu uma estudante procedente de Cabo Verde que cursava medicina (SERED, 2012.2).

Ao serem confrontados com odiagnóstico sobre taxas de evasão dos cursos de graduaçãona UFRN, apontaprincipalmente os cursos da área tecnológica e exatas com os maiores índices de trancamento de disciplinas durante os primeiros anos de formação, também relacionando a retenção a vários aspectos educacionais:

a organização rígida dos currículos, metodologia docente tradicional, incipiente política de apoio ao estudante.

## Conclusão

Ao longo da pesquisa, percebemos que a inserção dos estudantes de Cabo Verde e da Guiné-Bissau – do convênio entre PEC-G e UFRN – enfrenta um processo dediferenciação entre "nós" e '"eles" (SILVA, 2000) nos espaços dessa universidade e, por conseguinte, na sociedade norte-rio-grandense.E,apesar de boa parte dos docentesdesconhecer a existência da Associação dos Estudantes-Convênio e pôr em dúvida o poder de luta dentro da universidade, constatamosque esta vemconstituindo um dos mais importantes mecanismos de reivindicaçõesdos direitose da valorização histórica e cultural africana e interculturaisna UFRN.

Ainda, boa parte dossujeitos entrevistados aprovam a política de cooperação realizada pelo PEC-G, mas reconhecem falhas em seu funcionamento, naturalmente demarcando as posições de forças dentro da universidade (ORLANDI, 2005), sugerindo ações com vistas a ajustes. Dentre essas sugestões de consenso, apontam a necessidade de haver uma iniciativa conjunta da Assessoria das Relações Internacionais e da Coordenação do PEC-G da UFRN, de fazerem divulgação interna desse programa e, ao mesmo tempo, da realização de cursos de capacitação para todos os setores acadêmicos que lidam de forma direta com esses estudantes.Assim, atentaria para o que defende Stalliviere (2004), de que o fluxo de informação correta e pontual constitui um dos pilares básicos para que as assessorias, diretorias ou coordenadorias de assuntos internacionais possam trilhar uma gestão proativa nas universidades.

## REFERÊNCIAS

Có. João Paulo Pinto. **Filhos da Independência:** etnografando os estudantes Bissau-guineenses do PEC-G em Fortaleza – CE e Natal**.** Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

Desidério, Edilma de Jesus**. Migração internacional com fins de estudo**: o caso do programa estudante-convênio em três universidades públicas no Rio de

Janeiro,2006. 226 f. Dissertação em Educação Populacional e pesquisas Sociais). Escola Nacional de Ciências Estatísticas. Rio de Janeiro, 2006.

FILGUEIRA, Maria Goretti Medeiros. **Vozes d' África dos PALOP através das mídias no RN**: denúncias de preconceitos e discriminação racial por estudantes cabo-verdianos e guineenses**.** Monografia (Especialização em Ciências da Educação) Faculdade de Teologia Integrada – FATIN, Igarassu, /PE, 2011.

_____. **Vozes d´África Transatlântica**: trajetórias estudantis de Cabo Verde e da Guiné-Bissau do Programa Estudantes-Convénio de Graduação/Universidade Federal do Rio Grande do Norte**.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – UHLT. Lisboa, 2014.

GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo.**Preconceito e discriminação**. São Paulo: 34 LTDA, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil:** identidade nacional versus negra**.** Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNGÓI, Dulce Maria Domingos Chale. **O mito atlântico:** relatando experiências singulares de mobilidade dos estudantes africanos em Porto Alegre no jogo de construção e reconstrução de suas identidades étnicas. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRS, 2006.

ORLANDI, Eni. **Análises de discursos:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

PROTOCOLO PEC-G. Divisão de Temas Educacionais: Países participantes do PEC-G, 2007. Acesso: 12 dez. 2010.

RICHARDSON, Robert Jarry. **A pesquisa social:** método e técnica. 3.ed. São Paulo: Atlas, 2010.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **A universidade no século XXI:** para uma reforma democrática e emancipatória da universidade. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da.A produção social da identidade e da diferença. **In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. (Org.) Tomaz Tadeu da Silva e Kathryn Woodward. Petrópolis: Vozes, 2000.

STALLIVIERE, Luciane. **Estratégias de internacionalização das universidades brasileiras.** Caxias do Sul, EDUCS, 2004.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte. **Prestação de contas ordinária anual:** relatório de gestão do exercício de 2011. Natal, 2012. Acesso em: 14 jul. 2013.

ZAMBERLAM, Jurandir. Et al. **Estudantes internacionais no processo de globalização e na internacionalização do ensino superior**. Porto Alegre: Solidus, 2009.

# 21-HISTÓRIA DOS AFRODESCENDENTES E PRÁTICA DOCENTE COM ENFOQUE NA POPULAÇÃO NEGRA

Profª Mª. Rosivalda dos Santos Barreto – UFC. E-mail: rosivaldab@bol.com.br.
Prof. Dr. Henrique Antunes Cunha Junior – UFC. E-mail: hcunha@ufc.br.
Profª Mª. Juliana de Souza Mavoungou Yade – UFC. E-mail: juli.soul@hotmail.com

**Relatando a experiência e revelando os signos da cultura brasileira.**

Os grupos sociais negros se empenharam na implantação da história e cultura africana e afrodescendente nas diversas modalidades do ensino nacional. O que tornou fundamental que na graduação em Pedagogia e nas demais estudemos a história e cultura africana e dos(as) afrodescendentes. A organização sociopolítica da população negra tem poucos aliados nos setores gestores, políticos e educacionais que compreendem a importância da implantação da lei 10.639/2003. Exemplifiquemos com os vetos a essa lei nos artigos Art. 26A § 3º e Art. 79A. Isto nos remete a analisarmos os debates ao nos reportarmos à implantação de disciplinas que tratem sobre história e cultura africana e afro-brasileira, nos cursos de graduação da Universidade Federal do Ceará.

As disciplinas “Cosmovisão africana”, ministrada pela Prof.ª Drª Sandra Haydée Petit e “HAB (História dos afrodescendentes no Brasil)”, pelo Profº Dr. Henrique Cunha Junior são importantes. Elas resultam dos estudos que abordam essa temática nos cursos de doutorado e mestrado no Eixo Sociopoética, Cultura e Relações Étnicorraciais, inserido na Linha de Pesquisa Movimentos Sociais, Educação Popular e Escola, no PPGEB (Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da UFC). De certa forma resulta da militância acadêmica decorrente da militância nos movimentos negros. Segundo o professor Cunha Junior, algumas tensões marcaram o convencimento do conjunto dos membros da FACED, atrelado a diversos questionamentos vigentes na sociedade brasileira, refletidos nesta instituição, e merecedores da nossa explanação. O que explica a disciplina permanecer como optativa. Mas alguns educadores são simpáticos à sua importância. Exporemos então o contexto específico do surgimento da disciplina em tela.

O Eixo acima citado possui estudantes realizando pesquisas no campo das relações étnicas. Nele existem 03 docentes e cerca de 20 estudantes de mestrado e doutorado em tempo integral. Por mais de 10 anos produzimos há cerca de 15 doutoramentos e 25 mestrados. Em decorrência destes trabalhos científicos surge o interesse na criação e implantação das disciplinas supracitadas no curso de Pedagogia. É digno de nota que sobre as populações indígenas a UFC possui experiência, por que implantou a graduação indígena realizada *in loco,* no que diferiu dos diálogos realizados para a inserção da disciplina "História dos Afrodescendentes no Brasil".

Nos trâmites ocorridos para a implantação desse componente curricular, refletiram as atitudes da classe dominante que nega as tipologias de racismo brasileiro, o que de algum modo desvela, essas dificuldades. O racismo é uma forma de dominação, que interessa aos grupos econômicos, étnicos, culturais, políticos e intelectuais. Pois na ótica dessa parcela da sociedade o problema de classe exime as reivindicações consideradas importantes ou transformadoras das relações sociais. Esse discurso enriquecido com o da mestiçagem, equivocadamente provoca a incompreensão das lutas antirracistas. Por isso, os vetos de dois artigos da Lei n° 10.639/2003 precisam ser analisados e explicitados para aprofundarmos o debate sobre a implantação desta lei nas graduações brasileiras. Podemos dizer que a sua importância abrange a minoria da mentalidade dos professores universitários.

**O enfoque teórico da disciplina**

A produção do discurso histórico e cultural afrodescendente é o cerne da disciplina. Ela transcreve parte da história do Brasil sobre a ótica dos "dominados(as)", africanos(as) e afrodescendentes traficados(as) a serviço da escravidão criminosa, inferiorizados(as) pelo sistema de dominação racista capitalista. No período republicano eles(as) contribuíram como protagonistas na civilização brasileira com o seu trabalho, demonstrando que o Brasil no período da Colônia e do Império também dependeu dos conhecimentos oriundo da África e aqui transformados pelos(as) africanos(as).

A disciplina HAB mostra que até no século 17 as sociedades africanas, no seu conjunto, tinham maior desenvolvimento civilizatório que a portuguesa. E que os

europeus produziram o subdesenvolvimento africano por meio do colonialismo, com a destruição sistemática de cidades e estados, principalmente pelas guerras que provocaram o aprisionamento de africanos(as) para o trabalho escravizado nas Américas (RODNEY, 1973). O enfoque se assenta nos conceitos de africanidades e afrodescendência. Esses foram pensados incorporando a dinâmica da base material e imaterial das civilizações africanas, imbricadas na história africana e brasileira, considerando o patrimônio cultural herdado da África. Tais inscrições foram e são fundamentais para compreensão da formação histórica e social da civilização brasileira quanto ao legado africano.

A cosmovisões africanas operacionalizam as diferenças epistemológicas promovendo o conhecimento das africanidades e afrodescendência. Isso permite distinguir a visão eurocêntrica da africana. Cremos num ensino que não sobrevalorize uma cultura central relegando outras à condições periféricas, e inferior. Pensamos na matriz africana como base e não como centro. Evitando que por vezes o centro interprete a história reduzindo-a numa só ótica. A base africana parte do reconhecimento e respeito a todos(as) introduzindo novas possibilidades de expressões culturais autônomas.

**Uma experiência de introdução à história dos afrodescendentes.**

As ações descritas acima, decorrem de uma luta fincada no tempo que como a ginga na capoeira gingou, avança e recua sem perder o compasso. Jamais esteve adormecida e hoje afirmamos que a sociedade brasileira vive um momento há muito buscado pelos Movimentos Sociais de maioria afrodescendente, a democratização do ensino pela inclusão de memórias e histórias, que narram a trajetória das populações africanas e seus descendentes no Brasil. A emergência da mobilização e resistência negra traz a tona referências dessa população antes ignorada para a produção sócio-histórica e econômica brasileira. O Movimento Negro é um fenômeno que emerge dos primeiros grupos de africanos(as) traficados(as) para o Brasil desde a África[1]. As lutas, mortes e enfrentamentos foram constantes para os(as) negros(as) ávidos(as) por se libertarem com dignidade e preservarem as suas expressões e produções materiais e imateriais.

Na história dos movimentos sociais afrodescendentes em decorrência das repressões e ditaduras no Brasil, muitos grupos de articulação política composto por

pessoas negras se transformaram em entidades de cultura e lazer. Isso levou à leitura falsa desses acontecimentos, por que muitas vezes era visto como desarticulado de um projeto político que pensasse e repensasse a emancipação da população negra brasileira. Ela inscreveu e construiu a sua história através de suas vivências e experiências, e essas práticas estavam vinculadas às ações políticas do passado, e no presente com legislações variadas garantiu alguns direitos

Por algum tempo muitas leis elaboradas e promulgadas no Brasil tratou com desigualdade a população da "nação brasileira". Durante o Império foi negado o acesso aos negros(as) (pretos e pardos) à escola, mesmo quando legalmente as escolas públicas, deveriam aceitar alunos(as) de qualquer cor (Lei de 1854). Interpretemo-la com todas as restrições e imposições, pois na maioria das vezes a escola se tornava um ambiente inacessível para estudantes afrodescendente, não oferecendo as condições plenas para o exercício desse direito. No século XIX ocorre o primeiro manifesto para a educação de crianças negras por Pretextato dos Passos e Silva, um homem negro, cujo lema era "Educar com Perfeição e não com Coerção". Ele reivindicava ao governo abertura dessa escola pelo fato de os "pais dos alunos de cor branca não quererem que seus filhos ombreiem com os de cor preta, e quando essas crianças são admitidas não são bem acolhidas e por isso não recebem uma ampla instrução" (SILVA, 2002). Assim, em 1853, no Rio de Janeiro surge a primeira instituição de ensino de educação formal para meninos pretos e pardos. Hoje com os(as) negros(as)inseridos na escola a lei 10.639/03 alterada pela 11.645/08 obriga a inserção de disciplinas que visibilizam a história da população afro-brasileira, africana e indígena.

Nesse sentido, a aplicação da lei nas IES nas licenciaturas contribui com os graduandos habilitando-os para atuarem diretamente em áreas envolvidas com o fenômeno educativo, ou seja, na produção técnica, teórica ou prática do conhecimento. A formação desses (as) profissionais deve considerar a diversidade, respeitando-a para as premissas da democracia serem privilegiadas, utilizando as pedagogias pluriculturais, não inserindo apenas no currículo o que foi amputado, tornando a educação composta de multiplicidade de fazeres e olhares. Sendo o lugar da democracia e diversidade. Pesquisadores como Cunha Junior (2005); Souza (2009); Munanga (2005). Barreto (2012), Sousa (2010) e Videira (2005) propõem uma pedagogia pluricultural que tem no patrimônio cultural das

comunidades negras, valores, teorias e práticas educativas que desfaça o modelo eurocêntrico de produção curricular da educação.

Nos casos acima, lembremo-nos da multirreferencialidade proposta por Jacques Ardoino se caracterizando pela pluralidade de olhares e esclarecimentos, supondo diferentes linguagens descritivas e interpretativas. Essas não devem ser confundidas nem reduzidas entre si porque partem de paradigmas bem distintos. A análise multirreferencial de situações, práticas, fenômenos e fatos educativos se propõe explicitamente a uma leitura plural sob diferentes ângulos e em função de vários sistemas de referência que consideram a complexidade destes fenômenos (DUARTE, 1996).

> O primeiro passo para a instauração desse novo olhar é compreender o conjunto de simplificações e reducionismos que herdamos da ciência cartesiana ainda presente nas principais correntes de pesquisa de nosso tempo (*idem*). Concordamos com Mayo (2004) quando o autor nos coloca que "instituições como escola e outros estabelecimentos educacionais não são "neutras"; ao contrário, elas servem para cimentar a hegemonia existente e, portanto, estão ligadas intimamente ao interesse dos grupos sociais mais poderosos [...]" (2004, p.38).

A educação precisa possibilitar vivências e experiências emancipatórias às(aos) educandos(as) e educadores(as). Tangível à história dos afrodescendentes, liga-se a aspectos descritos na Resolução CNE/CP 1/2004 que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnicos Raciais e para o Ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira. Ainda no CNE (2004, p. 123) essas diretrizes devem ser referendadas em todos os cursos de formação do profissionais em todas as áreas do conhecimento da educação e nas atividades acadêmicas. Nas disciplinas e cursos específicos deve haver aprofundamento da temática voltado para cada área do conhecimento. O que ocorreu na disciplina ora apresentada.

As diretrizes nas Instituições de Ensino Superior (IES) são importantes por inserirem na matriz curricular as temáticas afro-brasileiras e africanas, em diferentes espaços institucionais. É um compromisso no combate ao racismo que deve acercar as comunidades acadêmicas ou não; negra ou não negra. Esses conteúdos visam a formação dos historiadores e demais profissionais em educação, evidenciando assim a memória e cultura das populações africanas e

afrodescendentes atuando na construção de uma sociedade mais justa. É preciso reconhecer a injustiça sem negar as mudanças significativas para transformar a sociedade brasileira.

**O processo educativo e a disciplina História dos Afrodescendentes no Brasil**

A *práxis* pedagógica no curso de Pedagogia da UFC na disciplina em tela foi realizada sob as monitorias de Juliana de Souza no semestre de 2010.1 e Rosivalda dos Santos Barreto, no semestre 2011.1, ambas mestrandas e orientandas do Profº Dr. Cunha Junior. No ano de 2010 tivemos 61 estudantes matriculados, no semestre de 2010.1, 16; no semestre de 2011.1, 29 e no semestre de 2011.2, 16. Os(as) estudantes eram dos cursos de Pedagogia, Artes Cênicas, Psicologia, Filosofia, Ciências Sociais, Letras e História.

Introduzimos o trabalho explicitando o desenvolvimento do curso. Apresentamos os conceitos teórico de africanidade e afrodescendência na formação brasileira. O curso durou 16 semanas e quatro horas/aula semanais e a ementa foi distribuída em 12 tópicos a seguir: 1) Introdução. 2) Origem dos(as) africanos(as) escravizados no Brasil. 3) Início do escravismo criminoso no Brasil. 4) Formas de resistência de africanos(as) e afrodescendentes ao escravismo criminoso. 5) A mão de obra africana e suas especializações. 6) As tecnologias africanas trazidas para o Brasil. 7) As plantas africanas na sociedade brasileira. 8) As culturas africanas nas sociedade~~s~~ brasileira. 9) Escravizados(as) de ganho e negros(as) livres no Brasil escravista. 10) Os afrodescendentes célebres na história brasileira durante o escravismo criminoso. 11) O fim do escravismo criminoso. 12) Os movimentos negros na sociedade pós-escravista criminosa.

A metodologia constou de aulas expositivas, seminários, vivência sociopoética[2], confecção de cartazes desenhados, exibição de documentários e músicas africana e diaspórica africana. Finalizamos o período letivo comemorando a interação possível no processo educativo. A disciplina objetiva oferecer aos graduandos elementos teóricos e empíricos para conduzi-los(as) a compreender que a história da população afrodescendente no Brasil, os aspectos de exclusão, resistência e inclusão, e o exercício dos seus diretos. Romper com o monólogo promotor de uma história com valores civilizatórios únicos, discutindo as

consequências causadas a todos os campos e áreas do conhecimento, à cidadania, e à democracia brasileira. Visibilizar a negação histórica, cultural, social e econômica das contribuições da população negra para a sociedade brasileira em sua totalidade. A bibliografia básica constou de três autores a saber, (ALBUQUERQUE, 2006); (CUNHA JUNIOR, 2005), e (MUNANGA, 2004), utilizamos também literatura trazida pelos alunos como a Revista Educação em Debate, da FACED/UFC.

Além da sala de aula a *práxis* pedagógica também ocorreu na quadra de esportes da FACED onde realizamos a vivência sociopética, resultando nos desenhos síntese do aprendizado dos(as) estudantes, que foi parte da avaliação final (Figuras 1, 2, 3 e 4). Estas imagens ilustraram o trabalho coletivo, expresso no processo ensino/aprendizagem na disciplina. Como aconteceu a vivência? Utilizamos a criação como "ajuda à estratégia do pensamento" como diria Edgar Morin, na sua teoria da complexidade. Nessa vivência imaginamos que partimos numa viagem na qual a disciplina era o trem nos levando ao aprendizado, e este foi abordado e descrito nas imagens abaixo.

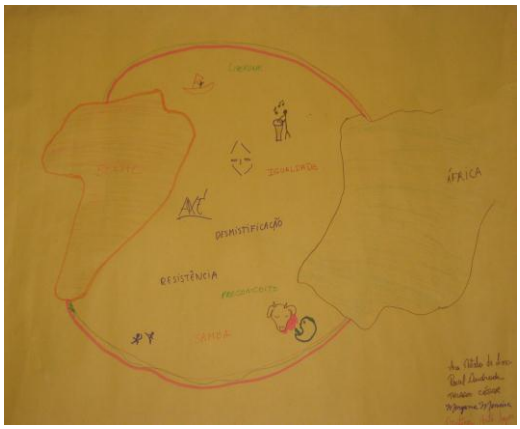



Figura 1. A viagem. Fonte: Barreto, 2011.

A Figura 1, foi denominada pelos estudantes como "A Viagem". Teve origem do documentário "Verger: o mensageiro entre dois mundos". Eles explicaram que o oceano foi ponte entre Brasil e África, de onde a cultura brasileira se assenta. Para eles os afrodescendentes e africanos(as) com o seu axé, ritual, arte, música não se submeteram à escravidão, e sim produziram cultura e desenvolveram tecnologias já conhecidas na África pré-colonial. O círculo vermelho colorido representam o oceano e a energia vital essencial nas cosmovisões africanas. Reportaram-se ainda ao Dragão do Mar[3] e à história do Pecem-CE citando que os jangadeiros em

determinado momento histórico no Ceará se recusaram a transportar os(as) escravizados(as).

Figura 2. Fonte: Barreto, 2011.

Na Figura 2, intitulada “Baobá”, eles(as) lembraram o episódio da árvore do esquecimento, que os portugueses obrigavam os(as) africanos(as) fazerem voltas em torno de uma árvore para esquecerem a sua cultura, sua família, sua vida em sua terra natal. Quanto ao Baobá, destacaram o do Passeio Público, é a árvore que representa a semente africana e o re-torno ao entendimento da cultura africana, símbolo da África em Fortaleza. Para esse grupo a disciplina é a raiz, e os nomes dos componentes nos galhos, o compromisso de seguirem suas vidas quebrando estereótipos e combatendo o racismo em suas práticas profissionais e em seu cotidiano.

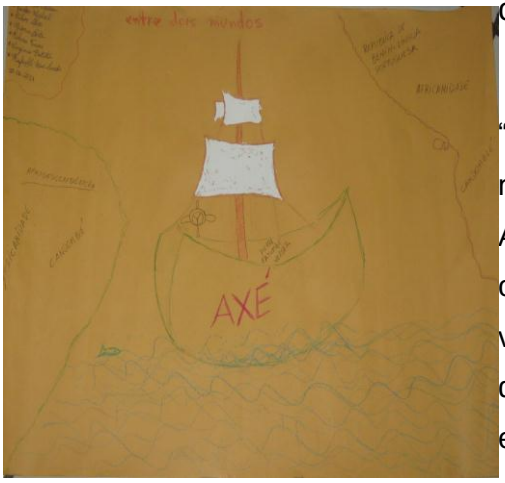



Figura 3. Fonte: Barreto, 2011.

A Figura 3, sintetiza os dois documentários, “Atlântico Negro” e “Verger: o mensageiro entre dois mundos”. Apresenta a ligação existente entre Brasil e África tendo como representação maior o axé e as ondas do mar as linhas azuis representando a força vital. O navio pirata simboliza e ressalta o imaginário do navio negreiro transportando africanos(as) escravizados(as), demonstrando a desvalorização por que passa o(a) africano(a) e afrodescendente até o momento atual.

Figura 4. Fonte: Barreto, 2011.

A Figura 4 foi nomeada “Arvore dos Saberes dos Africanos”. Para os(as) graduandos(as), os(as) africanos(as) no Brasil ressignificaram os seus saberes. Na máscara, suas representações, simbolismo e significados evidenciaram a arte africana e afrodescendente, aqui destacaram o artista cearense Moacir da Silva. A árvore representa os(as) graduandos(as), frutificando, quebrando os preconceitos em suas profissões e cotidiano. Os(as) estudantes revelaram “não serem mais os(as) mesmos(as)”, desconstruíram o velho e construíram o novo. A água, mergulho no mundo da cultura africana, religiosidade, símbolo, conhecer a matriz africana assentada na sociedade brasileira. O que denotou esclarecimento acerca das temáticas trabalhadas. Outros elementos foram utilizados oferecendo dados significativos promotores da aprendizagem, dentre eles, a música moçambicana, o reggae jamaicano, o Rap entre outras objetivando evidenciar as reelaborações diaspóricas dos(as) afrodescendentes e africanos(as). Os vídeos possibilitaram o entendimento das culturas afro-brasileira e africana se emaranhando.

O vídeo do YouTube intitulado “O perigo de uma história única”, traz relatos da escritora nigeriana Chimamanda Adiche[4] mostrando como o etnocentrismo expõe a história da humanidade pelas lentes eurocêntricas. Ela vislumbra a construção de um mundo mais justo que valorize a diversidade. Assinala que devemos conhecer as histórias dos diversos povos, e diz que "se uma mentira é contada repetidamente por muito tempo, ela se torna realidade (pelo menos no imaginário coletivo)”. No nosso caso os estereótipos construídos sobre a África, africanos(as) e afrodescendentes, ocorre quando nos dispomos a contar histórias com referenciais apenas com base na cultura europeia invisibilizando a participação da população africana e da diáspora africana na economia, política, cultura e nos processos civilizatório da humanidade.

**Considerações finais**

A lei 10.639/03 alterada para 11.645/03 trata de dois segmentos do povo brasileiro desumanizado pelo processo civilizatório, a população autóctone e a afrodescendentes. Os movimentos sociais negros, com vistas na visibilização, valorização dessa população trouxe à tona a obrigatoriedade do ensino da história e

cultura dos povos africanos, que com suas especialidades técnicas colaboraram na construção da sociedade brasileira em concomitância com os indígenas. A promulgação dessa lei visa demolir o racismo a partir do momento que valoriza essas populações. Para isso se torna fundamental a inserção de disciplina não como optativa, mas obrigatória. Nelas deve conter conteúdos que tragam conhecimentos das populações marginalizadas o que cumpre a disciplina "História dos Afrodescendentes no Brasil". A metodologia e didática, atrelada à dialogicidade entre professor, monitoras e estudantes por meio de vivências, foram fundamentais no processo educativo dinamizando-o. Foi uma experiência interessante no ensino superior, deram vida à sala de aula. Por conta disso os estudantes se estimularam a fazer pesquisas por iniciativa própria, que atrelada aos conteúdos sugeridos forma capazes de fazer emergir as representações nos desenhos. E o resultado está representado nas Figuras 1, 2, 3 e 4. Eles foram as sínteses do apreendido, aprendido, onde suas pesquisas, as quais citamos acima foram movidas pela necessidade de aprenderem mais. Os debates e seminários voluntários sempre desdobravam em alguma outra temática. Nessa experiência os(as) graduandos(as) revelaram o quanto os conteúdos referentes a temáticas que tratam sobre as populações afrodescendente e africana conserva-se nas periferias dos currículos escolares. Concluímos que a inclusão dos temas que permaneceram/permanecem periféricos nos ambientes acadêmicos e escolares de nível médio e fundamental são necessários nos currículos das escolas brasileiras, bem como o das universidades; as atividades diferenciadas; a avaliação que contemplou a cultura dos(as) estudantes promoveu o interesse na aprendizagem e mudança de postura dos discentes diante da realidade social brasileira e levado ao seu ápice podem fortalecer a identidade das populações afrodescendentes e favorecer a todos(as) os brasileiros(as) negros(as) e não negros(as) conhecerem a sua própria história.

## BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, W. R de; FILHO, W. F. **Uma história do negro no Brasil.** Brasília: Fundação Cultural Palmares. 2006, p. 63-222.

BARRETO, Rosivalda dos Santos. Patrimônio cultural, infância e identidade no bairro de Bom Juá: Salvador-

Bahia. 2012. 214 fl. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação,

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO CONSELHO PLENO. CNE/CP Resolução 1/2004. **Diário Oficial da União**, Brasília, 22 de junho de 2004, Seção 1, p. 11. Diretrizes- Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004. pdf.> Acesso em: 30 jun. 2011[4]

_____. Nós, afro-descendentes: história africana e afro-descendente na cultura brasileira In: ROMÃO, J. (Org.) **História da Educação do Negro e outras histórias**/.Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. 2005, p. 249-273.

DUARTE, Francimar Arruda. **O Olhar multirreferencial:** uma proposta de conhecimento. PERSPECTIVA. Florianópolis, UFSC/CED, NUP, n. 25 p. 13 – 26, 1996. Disponível em: < www.perspectiva.ufsc.br/perspectiva_indice_busca.php>. Acesso em: 18 Ago.2009.

MUNANGA, K. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: MUNANGA, K. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade nacional *versus* Identidade Negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 99-109.

RODNEY, Walter. **How Europe underdeveloped Africa**. Bogle-L'Ouverture Publications, London e Tanzanian Publishing House, Dar-Es-Salaam 1973.Tradução. Joaquim Arriola. 6. ed. Londres, Tanzânia. 1983. Disponível em: <http://www.Blackherbals.com/w alter_rodney.pdf>. 1973. Acesso em: 27 Set. 2014.

SILVA, A. M. P. A escola de Pretextato dos Passos e Silva: questões a respeito das praticas de escolarização no mundo escravista. In: **Revista Brasileira de Histórica da Educação**. São Paulo: Editora Autores Associados, jul-dez, 2002, nº 4, p. 149.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência: Culturas e identidades no movimento *hip hop*.** 2009. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SOUZA, J. **Memórias e Histórias Negras da cidade de Carapicuíba-SP**: **Uma abordagem para a educação escolar**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo, dança afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense.** 2005. 258 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

NOTAS

[1] Maiores informações sobre o movimento negro brasileiro disponível em: BARRETO, Rosivalda dos Santos. A lei 3.353/1888: os movimentos sociais e os avanços políticos para a promulgação da lei 10.639/03. *I Seminário Nacional de História e Contemporaneidades – as dimensões políticas da história e*

*futuro do passado*
. Crato-CE, LABIHM, Universidade Regional do Cariri-URCA, 2013.

[2] A Pesquisa Sociopoética é um novo método de construção coletiva do conhecimento que tem como pressupostos básicos que todos os saberes são iguais em direito e que é possível fazer da pesquisa um acontecimento poie tico (palavra que se origina do grego poiesis=criação). Quais suas particularidades e como se realiza são o objeto deste breve texto introdutório. Para saber mais: PETIT, S. Sociopoética: potencializando a dimensão poiética da pesquisa. Faced. Universidade Federal do Ceará, [S/d]

[3] Francisco José Nascimento (1839-1914), conhecido por Dragão do Mar ou Chico Matilde, foi o chefe dos jangadeiros que se recusou a participar do escravismo criminoso no estado do Ceará. Ele se recusou a transportar para os navios negreiros escravizados que seriam vendidos para o Sul do país.

[4] Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.

# 22-NEGRINHA: DESMISTIFICAÇÃO DA INFÂNCIA FELIZ, DESEJOS DO DEVIR-CRIANÇA

*Sílvia Barbalho Brito*[33] (UFRN)
*Ilza Matias de Sousa*[34] (UFRN)

"Oh! que saudades que tenho/ Da aurora de minha vida,/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!". Os versos do poema "Meus oito anos", do livro *A Primavera* (1972), de Casimiro de Abreu, ainda nos comovem e convencem como ideia mais-que-perfeita de infância. A sensação de nostalgia e ternura perante o tempo – que nunca mais voltará – de doçuras e descobertas tornou a fase de meninice algo cristalizado, quase sacralizado, em nossa cultura. Incomodam-nos duas questões: será que esta é a única infância? (Como sabemos que ela não é) por que é a mais recorrente em nosso imaginário?

Em nosso cotidiano, nos deparamos com imagens, gestos, comportamentos e textos, e exercemos sobre eles o ato de leitura. Pela própria estrutura (fascista) da linguagem, são implicadas generalizações e alienações aos signos (como no caso da infância). O pensador francês Roland Barthes, em *A aventura semiológica* (2001), nos apresenta uma nova proposta de leitura dos objetos, cuidando para não nos enganarmos com sua falsa simplicidade ou naturalidade. Afinal, os signos "são infinitamente mais astuciosos" (BARTHES, 2001, p. 150).

Com este alerta, somos convidados a adentrar a "cozinha do sentido", onde nos tornamos cozinheiros de signos. Vamos olhá-los, cheirá-los, cozinhá-los, saboreá-los, digeri-los e – por que não? – excretá-los. Aqui, o ato de cozinhar, a realização do prato, provoca uma experiência para fora do ideológico, para fora da dominação/domesticação do sentido. É questionar e mudar a leitura estagnada, desnaturalizar o signo e dar atenção ao constante processo de produção de significados:

---

[33] Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da UFRN. *E-mail*: silviabbrito@gmail.com.

[34] Pós-doutora em Letras, área Teoria da Literatura, pela PUC-Minas. Doutora em Letras, área Literatura Comparada, pela UFMG. Professora Aposentada da UFRN e Colaboradora Voluntária do PPgEL na mesma instituição. *E-mail*: ilzamsousa@yahoo.com.br.

> Decifrar os signos do mundo quer sempre dizer lutar com uma certa inocência dos objectos. [...] do mesmo modo, é necessário um constante esforço da observação para nos acomodarmos, não ao conteúdo das mensagens, mas à sua feitura: em suma, o semiólogo, como o linguista, deve entrar na "cozinha do sentido" (BARTHES, 2001, p. 150).

Compreender que o signo está aberto a uma incessante elaboração nos provoca pensar no sentido da desconstrução[35], visto que esta atinge como um projétil o processo pelo qual um signo se impregna de um sentido canônico/colonizado, não rompendo com o estabelecido e nem promovendo a abertura para a multiplicidade e a heterogeneidade.

Em consonância com a proposta da cozinha do sentido, somos instigados a redimensionar a ficção da infância como representação utópica solar, confrontando-a com aquela não solar, não amorosa, sem doce alegria, tardes fagueiras, carícias e beijos. "Negrinha", conto de livro homônimo de 1920 do escritor paulista Monteiro Lobato, nos permite operar com estratégias de desconstrução desse mito da infância feliz, o que nos motiva outra percepção sobre o jogo de significações que foram fundadas e refundadas na nossa cultura.

Observamos a ideia de infância, construída e reafirmada a partir de versos como os do poeta Casimiro de Abreu, se tornar questionável nessa narrativa de Monteiro Lobato. A literatura abarca ambas as construções literárias, por isso é espaço para o discurso de classe, elitista e purista, mas, ao mesmo tempo, suscita a proliferação das margens que dá lugar aos menores, anônimos, marginais e bastardos, tratando de inglórias, detonando tragédias, derrubando o modelo mítico colonizado. Isso nos permite observar no discurso lobatiano processos de alteridade e diferenças culturais que emergem em meio à luta contra o hegemônico, a homogeneização, num mundo arruinado pelas sociedades escravagistas, patriarcais.

---

[35] O filósofo francês Jacques Derrida nos apresenta este novo conceito de leitura de mundo: uma proposta descentrada, que promove a anulação do centro como lugar fixo e imóvel, buscando denunciar aquilo que é valorizado em um texto – e em nome de que é valorizado –, e revela o que é neste dissimulado. "Fazer justiça a essa necessidade [de ultrapassar as concepções metafísicas] significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. [...] Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia" (DERRIDA, 1974, p. 15). A ausência de centro desestabiliza nossos alicerces, provocando a mudança e renovação de pensamento. E é nessa dinâmica que se torna possível a polissemia e o processo de desconstrução que confronta os pressupostos determinados pela Metafísica. "Em vez de refutação direta, portanto, a desconstrução poderia ser descrita como uma forma de diálogo crítico [...]" (JOHNSON, 2001, p. 47).

Diante de um quadro de perversão, Monteiro Lobato, em sua obra "Negrinha", como em sua literatura para crianças, instaura a problematização da face do mal, ou a instância do humor, com os personagens do sítio, na experiência da infância. Nesse conto, em particular, trata da realidade distópica, assinalando a disfunção das utopias, enquanto narrativas pedagógicas redentoras para crianças. Entretanto, provoca-nos também a pensar não só nos signos do existente, mas também na iminência dos possíveis que nos levaria a conceber imagens-sonhos, entre as imagens flutuantes da infância, os delírios e a visão agonística, o que não significa nenhuma expressão edulcorada, ou romântica. Sim, ligada ao devir-criança, então, interrompido pela morte.

A vida de Negrinha surge, sob um fundo colonial, cinza, opaco. É uma criança negra, órfã, criada de favor por dona Inácia. Por um único e fugaz momento, tem contato com a face colorida e alegre da infância, diante das brincadeiras e dos brinquedos trazidos da cidade pelas sobrinhas da dona da casa, que ali estiveram de férias. Ao partirem, a menina, tocada pela chama da alegria e por tudo o que não viu e não viveu, fica com o pensamento ferido e morre aos poucos.

Em seu estudo relacionado à superfície do mal nesse conto lobatiano, Nilma Gonçalves Lacerda assim considera (1998, p. 114): "[...] o mal não é espetacular, não se realiza nos conhecidos suplícios da escravidão – e chama a atenção do leitor exatamente por isso: a escravidão consigna um não ser que se estende por gerações, aplicam-se no cotidiano, como atitudes corriqueiras de punição, suplícios que derivam da coisificação do humano". A autora continua (1998, p. 114): "No drama de uma criança que sucumbe não aos maus tratos, mas ao experimento da felicidade, e sua subtração, Lobato é o escritor que reconhece a face do mal na sociedade e a põe em discussão, sem panfletarismos ou reduções impertinentes".

Nos anos 50 do séc. XX, Georges Bataille, na França, estabeleceu a relação da literatura com o mal que assim consistia: "A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma pungente do Mal – de que ela é a expressão, tem para nós, creio, valor soberano. [...]. A literatura como pretendi mostrar pouco a pouco é a infância finalmente
reencontrada. Mas a infância que governasse teria uma verdade?" (1957, p. 08-09). Voltando-nos para Lobato, percebemos que a inscrição do mal e a infância trazem uma interrogação similar. Seria a infância de Negrinha, desse modo, ligada ao

impossível, à morte, mas também ao sonho, o qual permanece em suspensão, sugerido.

Comer e ser comido faria parte, nesse quadro colonial, de uma "cadeia alimentar", esta, antropológica e cultural, a qual deu lugar a um regime de signos antropofágicos na literatura, nas primeiras décadas do séc. XX, instigada pelo poeta e romancista Oswald de Andrade. Afirma Oswald no Manifesto Antropófago: "Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas" (1978, p. 17). Torna-se um manifesto que procura estabelecer uma espécie de atitude filosófica, literária, estética e poética devorativa. Buscava-se contestar a ideia do sublime, constante da cosmovisão cristã e da instituição da lógica (senhor x escravo) do patriarcalismo, estes, legados da colonização europeia. Digamos que Monteiro Lobato colocar-nos-ia, em Negrinha, na crise dessa cosmovisão e dos alimentos "sagrados" na "cadeia elementar" edificante, trazendo para a cena a cozinha colonial onde o poder, a posse e o controle dominam as classificações discriminatórias da alimentação da casa "grande", baseadas igualmente na lógica do senhor x escravo.

Digerir, triturar, transformar, excretar as representações literárias docilizadas serão práticas descolonizadoras, que deslocam tal cozinha colonial, no conto lobatiano, e conduzem para as problemáticas do sentido despótico, consolidador da homogeneização cultural. O leitor é encaminhado para esse espaço inesperado. Tais problemáticas são perceptíveis ao trazermos para a discussão a cozinha do sentido, na qual, nos termos barthesianos (BARTHES, 1981), o escritor se encontra. Lobato entra e desloca, radicalmente, o discurso, a linguagem, a experimentação de corpos não garantidos, como o de Negrinha, escritos e signos, desfazendo a identificação ilusória correspondente à relação entre o significante e o significado, decorrendo disso fissuras, liberando-a também da totalidade do imaginário branco ali constituído.

A cozinha, lugar onde se preparam as refeições, a comida, o alimento diário, torna-se, em "Negrinha", uma espacialidade possível, sem poder regulador. Nesta, o intocável passa a ser tocado, mediante a linguagem do cozinheiro do sentido, interrogando o sentido despótico. A cozinha do sentido, no lugar do arquivo "desencarnado" da cultura ocidental e colonial, apresenta "em carne e osso", a "carne

escrava". A cozinha lobatiana, com seus segredos e suas despensas abertos, atinge a dimensão caótica e arbitrária do "real". Atinge, do mesmo modo, a cena da escritura, que sai das alturas solares da literatura do sublime, para o calor dos fogões de lenha da cozinha da "casa-grande", que era reservada ao trabalho escravo.

Interessa-nos, assim, inicialmente, essa entrada na cozinha, pois a menina, afirma o narrador, "Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos de vida, vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre farrapos de esteira e panos imundos" (2009, p. 19). A obscuridade e o esconderijo põem em funcionamento a cozinha colonial, como anúncio da falência de suas estruturas simbólicas. É o começo do afundamento do edifício colonial e da quebra na produção de sentido.

O abjeto se introduz e corrói as raízes coloniais. A cena alterada pela voz irônica do narrador incide sobre a "excelente senhora, a patroa". Mas o ataque mordaz lobatiano avança contra a brutal instituição senhorial – "dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral" (2009, p. 19). A ironia acentua-se e se expressa no campo da negatividade do sentido para apontar a arbitrariedade e a condenação, advindas da intolerância da "dona do mundo, rica e gorda", falsa virtuosa, colérica (2009, p. 19), contaminando a fala da mãe da menina, a antiga escrava, Cesária: "A mãe da *criminosa* abafava a boquinha da filha e corria com ela para os fundos do quintal, torcendo-lhe em caminho beliscões desesperados: – Cale a boca, peste do diabo!!" (2009, p. 19, grifo nosso). Esse ponto de abjeção, entretanto, potencializa, em "Negrinha", a excluída, a circulação do que estava retido nos cantos escuros da cozinha – a menina passa fome e frio.

A menina é colocada por aquela que já tinha "camarote de luxo no céu" (2009, p. 19), a dona da casa, numa travessia de sofrimentos deplorável, tendo-a como um incômodo na "gramática" da cozinha senhorial. Negrinha é lançada no quadro das anomalias (2009, p. 19): "Assim, mal vagia, longe na cozinha, a triste criança, gritava logo, nervosa: – Quem é a peste que está chorando aí?". A relação com o anômalo desencadeia uma linguagem de ofensas. Os da casa, assim como se refere o narrador, usam da designação depreciativa e insensível:

> Que ideia faria de si essa criança, que nunca ouvira uma palavra de carinho? Pestinha, diabo, coruja, barata descascada, bruxa, pata choca, pinto gorado, mosca morta, sujeira, bisca, trapo, cachorrinha, coisa ruim, lixo — não tinha conta o número de apelidos com que a mimoseavam.

> Tempo houve em que foi — bubônica. A epidemia andava à berra, como novidade, e Negrinha viu-se logo apelidada assim — por sinal, achou linda a palavra. Perceberam-no e suprimiram-na da lista. Estava escrito que não teria um gostinho só na vida, nem esse de personalizar a peste... (LOBATO, 2009, p. 20).

A atmosfera pesada da casa é que se transforma num lugar de transmissão da peste, na língua, nos atos, no cruzamento de uma autoridade pernóstica com a maldade ferina: "– Quem é a peste que está chorando aí? – Quem havia de ser? A pia de lavar pratos? O pilão? O forno?" (LOBATO, 2009, p. 19).

É importante salientar que, sem o chamado calor humano, à Negrinha faltava também o calor da cozinha, jogada nos cantos, menos que tudo, menos que nada para aquelas pessoas. Contudo, é a menina que sopra vida àquele espaço fora da cena do mascaramento social. É ali, naqueles cantos marginais que se vai além da produção de sentido, se está além da produção de sentido, situando-se a partir do resto escuro, que põe em xeque a ordem do visível da casa, lançando esta para um plano secundário, enquanto o que está fora dessa visibilidade é que passa a impulsionar a narrativa.

Destrói-se a arquitetura edificante, majestática e entre a cozinha e a arte aparecem rastros de co-vizinhança: tanto a cozinha como a arte contém elementos de errância e possibilidades combinatórias entre vida, morte, destruição. Uma e outra nos transportam para superfícies descontínuas. Assim é a cozinha do sentido, em "Negrinha". Nesta, excede-se a significação. Nela, a ironia será uma via de dessublimação. E entra-se na "noite" dos significantes que faz desmoronar o tecido da escravidão, arrastando excessos, crimes, o gozo sádico da Dona Inácia: "Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo" (LOBATO, 2009, p. 19).

A cozinha, na casa-"grande" mostra-se como extensão da senzala e calabouço. Na sua fisicalidade, nada cura, nada salva, nem os corpos. A afligida Negrinha atinge a condição de carne, de vianda: "Sua pobre carne exercia para os cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço" (LOBATO, 2009, p. 20).

A perversão dá lugar a uma arte do mal, a uma "maestria" da violência e da crueldade:

> [...] mestra na arte de judiar de crianças. Vinha da escravidão, fora senhora de escravos – e daquelas ferozes, amigas de ouvir cantar o bolo e estalar o bacalhau. Nunca se afizera ao regime novo – essa indecência de negro igual a branco e qualquer coisinha: a polícia! "Qualquer coisinha": uma mucama assada ao forno porque se engraçou dela o senhor; uma novena de relho porque disse: "Como é ruim, a sinhá!"... O 13 de Maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana. Conservava Negrinha em casa como remédio para os frenesis. Inocente derivativo [...] (LOBATO, 2009, p. 21).

Mas a máquina alimentar lobatiana, implacável e irônica, não cessa de associar Dona Inácia às imagens grotescas, tratando-a, diante de suas cóleras e de sua monstruosidade, como parte de uma matéria biliosa, coberta de banhas, relacionando-a às aves domésticas, uma perua chocando, azeda. E tudo se seguia em fúria e impaciência:

> Sua cara iluminou-se.
> – Eu curo ela! – disse, e desentalando do trono as banhas foi para a cozinha, qual perua choca, a rufar as saias.
> – Traga um ovo.
> Veio o ovo. Dona Inácia mesmo pô-lo na água a ferver; e de mãos à cinta, gozando-se na prelibação da tortura, ficou de pé uns minutos, à espera. Seus olhos contentes envolviam a mísera criança que, encolhidinha a um canto, aguardava trêmula alguma coisa de nunca visto. Quando o ovo chegou a ponto, a boa senhora chamou:
> – Venha cá!
> Negrinha aproximou-se.
> – Abra a boca! (LOBATO, 2009, p. 22).

Dona Inácia perpetua posturas etnocêntricas, tirânicas, colonizadoras, sendo exposta dentro da lógica binária de identidade. O narrador lobatiano assim a descreve insinuando a aversão à alteridade: "Viúva sem filhos, não a calejara o choro da carne de sua carne, e por isso não suportava o choro da carne alheia" (LOBATO, 2009, p. 19). Vivia ocupada em enfear até o insuportável, a "carne alheia" de Negrinha, saborear suas próprias crueldades num cotidiano pesado para a menina. Carregando nas "tintas" a figura da tirana, o narrador, entretanto, deixa escapar um relance de candura na abominável mulher, na "fera antiga": "o seu duro coração afinal bambeou. E pela primeira vez na vida foi mulher. Apiedou-se" (LOBATO, 2009, p. 24). Isso deu-se diante da cena em que Negrinha tem em seus braços, enlevada, a boneca branca das sobrinhas "lindas meninas louras, ricas, nascidas e criadas em ninho de plumas" (2009, p. 23). Esse rasgão de luz faz, para o narrador, a fera, por um instante, sentir como mulher:

> Negrinha olhou para os lados, ressabiada, com o coração aos pinotes. Que aventura, santo Deus! Seria possível? Depois, pegou a boneca. E muito sem jeito, como quem pega o Senhor Menino, sorria para ela e para as meninas, com relances de olhos assustados para a porta. Fora de si, literalmente... Era como se penetrara o céu e os anjos a rodeassem, e um filhinho de anjo lhe viesse adormecer ao colo (LOBATO, 2009, p. 24).

A força da imagem do pensamento que naturalizou um imaginário branco cristão intervém e faz Lobato, entretanto, cair na mitologia branca do feminino e da maternidade, recaindo também na metafísica que representa e reflete a cultura ocidental:

> Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono. Ninguém, entretanto, morreu jamais com maior beleza. O delírio rodeou-se de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... E bonecas e anjos rodamoinhavam em torno dela, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça, abraçada, rodopiada (LOBATO, 2009, p. 25).

Neste enredamento, passa das cenas aterradoras para as supostas cenas celestiais, indexando-se, contraditoriamente, na lógica senhorial e na economia da piedade: “Apiedou-se” (2009, p. 24). Uma piedade que se mostra de uma maneira arquetípica, na relação das mães com os filhos, fundando, por sua vez, o mito da feminilidade, dentro do predomínio branco, que desconhece, reprime o imaginário do negro, tornando-o palavra-muda.

Embora, no final do conto, o irônico narrador puxa Lobato para a superfície e mostra-lhe o retorno da fera: “no nó dos dedos de D. Inácia: - Como era boa para um cocre!...” (LOBATO, 2009, p. 25).

A criança “magra, atrofiada, com os olhos eternamente assustados” (LOBATO, 2009, p. 20) não viveu uma infância feliz, foi serva para os “níqueis de crueldade” (2009, p. 21). Nós reconhecemos isso rapidamente, é parte de uma história e tradição colonial e escravagista: “Então, é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que ele se tornará” (ADICHIE, 2009, s. p.). Negrinha sofre em um impacto frente a isso, ao conhecer as duas sobrinhas de Dona Inácia. Elas adentram a casa, louras, saltitantes e ruidosas – coisas de criança, não de Negrinha. Ela já prevê um castigo, mas, surpreendentemente, este não vem. “Quê? Pois não era crime brincar? Estaria tudo mudado – e findo o seu inferno – e aberto o céu?” (2009, p. 23). Negrinha não compreende que o céu seja uma promessa para os anjos, não

para a carne. “[...] a dura lição da desigualdade humana lhe chicoteou a alma. Beliscão no umbigo, e nos ouvidos, o som cruel de todos os dias: ‘Já para o seu lugar, pestinha! Não se enxerga?’” (2009, p. 23).

Conforme o próprio Lobato, “Estamos ainda, infelizmente, num período em que a criança em vez de ser considerada como o dia de amanhã, não passa de *nuisance*. Animalzinho incomodo, para os pais e professores. Daí toda a monstruosa negligência a seu respeito” (1972, p. 100).

O corpo de Negrinha faz-se um devir-texto anômalo da cultura: “O corpo de Negrinha era tatuado de sinais roxos, cicatrizes, vergões. Batiam nele os da casa, todos os dias, houvesse ou não motivo. A sua pobre carne exercia para os cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço” (2009, p. 19). A menina negra, desconsiderada e insultada como pestinha, diabo, coruja, barata descascada, bruxa, pata choca, pinto gorado, mosca morta, sujeira, bisca, trapo, cachorrinha, coisa ruim, lixo. Sem infância, o seu próprio devir-criança é sustado por força de sua curta vida.

O escritor lobatiano toma esse devir para si, o devir-criança como uma reserva de infância, um suplemento, um adicional de infância, mesmo que se possa atribuir a ele um entre-lugar com relação à ambivalência que ainda nele aparece, em face do discurso colonial (BHABHA, 1998). Mas, em “Negrinha”, Lobato faz-nos deparar com o incomunicável e o não partilhável, nessa experiência de escrita do outro, de demonstração da alteridade. A narrativa, então se abre em interstícios, um território de luta narrativa, de hibridismo cultural, lugar de produção e deslocamento de linguagens múltiplas que fragmentam os modelos da tradição:

> E, dominada pelo enlevo, num momento em que a senhora saiu da sala a providenciar sobre a arrumação das meninas, Negrinha esqueceu o beliscão, o ovo quente, tudo, e aproximou-se da criatura de louça. Olhou-a com assombrado encanto, sem jeito, sem ânimo de pegá-la.
> As meninas admiraram-se daquilo.
> – Nunca viu boneca?
> – Boneca? – repetiu Negrinha. – Chama-se Boneca?
> Riram-se as fidalgas de tanta ingenuidade.
> – Como é boba! – disseram. – E você como se chama?
> – Negrinha.
> As meninas novamente torceram-se de riso; mas, vendo que o êxtase da bobinha perdurava, disseram, apresentando-lhe a boneca:
> – Pegue! (LOBATO, 2009, p. 23).

Barthes, em *Mitologias* (1993), traz-nos considerações sobre o papel e a impregnação cultural de significados, envolvendo os brinquedos, manipulados nas sociedades:

> Existem, por exemplo, bonecas que urinam: possuem um esôfago, e, se se lhes dá a mamadeira, molham as fraldas; sem dúvida, brevemente, o leite transformar-se-á em água, em seus ventres. Pode-se, desta forma, preparar a menininha para a causalidade doméstica, "condicioná-la" para a sua futura função de mãe (BARTHES, 1993, p. 41).

Aí, também aparece, em Lobato, o posicionamento de um sistema social de fantasias que aciona o brinquedo do branco, mas não como objeto de desejo, sim como algo que impactuaria o imaginário negro, com a força do símbolo, manifestando a posição periférica marginal em que aquele se encontra. Daí que a boneca surgirá na forma de pequeno e bom anjo. Fantasia do mundo cristão. Porém, quanto aos sonhos, em "Negrinha", estes se investiriam, enquanto possibilidades, num mundo que se virtualiza em efeitos e imagens que escapariam do controle do narrador, reconstituindo os sonhos para o leitor. Os possíveis sonhos de Negrinha, atualizados poderiam refletir a mesma problemática das fantasias e do imaginário brancos: "Vivera realizando sonhos da imaginação" (LOBATO, 2009, p. 24).

No entanto, ficamos na expectativa e interrogamos quais seriam os mundos sonhados pela menina. Seriam os sonhos colonizados? Vemos que, nesse ponto, estamos mais próximos do movimento de singularização da personagem criança, incluindo-se o anômalo na produção de subjetividades não miméticas e não garantidas. É a emergência da constituição da diferença. A doçura branca dissolvera-se. Observamos tal processo dando entrada na narrativa: "Divina eclosão! Surpresa maravilhosa do mundo que ela trazia em si, e que desabrochava, afinal, como fulgurante flor de luz. Sentiu-se elevada à altura de ser humano. Cessara de ser coisa e de ora avante lhe seria impossível viver a vida de coisa. *Se não era coisa! Se sentia! Se vibrava!*..." (LOBATO, 2009, p. 24, grifo nosso). O que não é morte apenas deve-se ao momento de êxtase, da eclosão e da entrada da intempestividade, a nos fazer conceber em Negrinha, que sequer sonha sua infância, a relação com as imagens-sonho e sua potência de metamorfose (DELEUZE, 2007), na função fabuladora lobatiana, desta maneira desarmando a onipotência da imagem colonial do branco e sua universalidade abstrata. Verifica-se,

desse modo, na paisagem colonial uma passagem, em “Negrinha” para o devir-imperceptível.

Para Deleuze e Guattari: “O imperceptível é o fim imanente do devir, sua fórmula cósmica” (1997, p. 72). Negrinha não é mais retida, detida, em sua desterritorialização absoluta. Não mais o chicote, o escravagismo negro. O espaço aprisionador das fundações coloniais edificantes se agitam. É o tempo das intensidades, que faz parar o tempo linear. Negrinha torna-se o nome da chegada do outro na literatura infanto-juvenil.

**REFERÊNCIAS:**

ABREU, Casimiro de. **As Primaveras**. São Paulo: Editora Martins S/A; Instituto Nacional do Livro, 1972.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. Trad. Erika Rodrigues. TED Global, jul. 2009. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br>. Acesso em: 28 nov. 2014.

ANDRADE, Oswald. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A câmara clara**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **Mitologias.** 9. ed. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1957.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, v. 2, 2007.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, v. 4, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro e revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 (Cinema 2).

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973 (Estudos, 16)

_____. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1986.

JOHNSON, Christopher. **Derrida**: a cena da escritura. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2001 (Coleção Grandes Filósofos).

LACERDA, Nilma Gonçalves. A superfície do mal em Monteiro Lobato. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). **Literatura e sistemas culturais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 105-118.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Conferências, artigos e crônicas**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. **Negrinha**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.

# 23-ENTRE TRANÇAS E BIROTES: UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA DO CONTO *AS TRANÇAS DE BINTOU* [36]

Patrícia Pinheiro Menegon
Universidade Federal do Maranhão – UFMA
patriciamenegon21@hotmail.com
Prof. Dr. Reinaldo Portal Domingo
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

## 1. Educação e interculturalidade

A pesquisa intitulada "Entre tranças e birotes: uma experiência de leitura do conto *As tranças de Bintou*", apresenta uma proposta de investigação no âmbito da interculturalidade sobre a leitura de contos africanos de Língua Portuguesa no 6° ano do ensino fundamental maior com o intuito de promover o ensino de base intercultural previsto nas Leis 10.639/03 e 11.645/08.

A literatura é um instrumento indispensável no estímulo ao imaginário das crianças, por isso, na atualidade os livros infantis produzidos a partir de uma nova demanda social, atraem a atenção desse público cada vez mais expressivo. A indústria editorial voltada para a faixa etária infanto-juvenil produz numa nova configuração econômica livros capazes de corresponder, de alguma forma, aos anseios da criança leitor a partir de histórias que concretizam uma relação de aproximação entre a realidade do pequeno leitor e a mensagem contida no livro.

Por isso é necessária uma formação leitora que respeite a diversidade cultural e valorize esse sujeito como um ser histórico e vinculado às particularidades de seu grupo social e cultural. Para tanto, é essencial desenvolver a percepção sobre as temáticas étnicorraciais presentes nas obras literárias infantis para uma difusão mais concreta da cultura africana por meio da leitura de contos africanos de língua portuguesa.

Todavia, acreditamos que a compreensão global de uma história é um processo no qual o leitor, por meio de competências individuais e estratégias, busca construir significados a partir da interação entre o seu conhecimento prévio e as informações contidas no texto. A importância desse hábito está em poder oferecer

[36] Comunicação oral apresentada no III Congresso Internacional de Culturas Africanas: GRIOTS a partir da pesquisa de dissertação do Programa de Pós-Graduação Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, orientada pelo Prof. Dr. Reinaldo Portal Domingo.

aos pequenos leitores a oportunidade de refletir sobre o texto, confrontar suas ideias com as do autor, argumentar sobre a realidade na qual está inserido e o mais importante, a partir de sua compreensão, interferir na realidade descrita no texto.

## 2. Sobre a leitura e escrita

Historicamente a leitura apresentava um caráter oral, os chamados recitais literários eram preparados exclusivamente para um círculo restrito da nobreza. Da mesma forma, durante a Idade Média somente uma minoria do clero tinha acesso à leitura. Porém, com a difusão das religiões através dos Livros Sagrados, esta atividade passou a ter motivações não só religiosas, mas também revolucionárias, ditas anticlericais. Entre os séculos XVI e XIX, a Europa se encontrava em um momento de multiplicação das relações comerciais e foi então que a leitura passou a ter motivações econômicas.

Assim, devido ao contato crescente com a escrita, a leitura se tornou cada vez mais importante e a população buscou desenvolver esta competência como forma de emancipação individual, motivação que permaneceu até a contemporaneidade, com as inúmeras variações que tal necessidade imprime em cada indivíduo. Observamos assim, que o ato de ler deixa de ser a recepção passiva de mensagens e adquire nuances de um instrumento particularizado de comunicação onde o indivíduo interpreta ativamente as mensagens de acordo com a constituição do seu espaço mental e sociocultural.

Partindo desta perspectiva é que investigamos sobre a leitura de contos africanos para crianças em idade escolar que levanta a discussão sobre o ensino de base intercultural e encontra nas Leis 10.639/03 e 11.645/2008 que tornam obrigatório nos estabelecimentos de Ensino Fundamental e Médio, públicos e privados, o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena e inclui no calendário escolar o dia da Consciência Negra – 20 de novembro, seu principal aporte legal.

As referidas leis apontam para a ausência de um trabalho pedagógico com a valorização das culturas africanas ao mesmo tempo em que assinala para o desinteresse das instituições de ensino em desenvolver o ensino de base intercultural que é parte integrante das expressões e processos socioculturais na atualidade.

Ainda em fase de observação, investigamos a utilização dos contos africanos como recursos para a coerente difusão da cultura africana nas salas de aulas da educação básica, na tentativa de eliminar estereótipos vinculados aos temas abordados quando se trabalha o africanismo na sala de aula. Por essa razão as leis tornam obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena no currículo escolar, estabelecendo que tais temáticas devam perpassar todo o currículo, mas de modo precípuo as disciplinas História, Literatura, Artes e Ensino Religioso. (BRASIL, 2008). Interessando-nos, sobretudo, o ensino em literatura.

Assim, por meio dessa pesquisa pretende-se discutir ações didáticas que abordem as questões étnico-raciais como aspecto essencial para a construção de sujeitos conscientes da diversidade cultural na sociedade moderna. Por essa razão, dialogar com outras áreas de conhecimento e centrar nas categorias de análise que permeiam os processos e expressões formativos na educação básica permitirão o conhecimento e a compreensão global dos sujeitos envolvidos na pesquisa a partir de uma integração coerente e igualitária.

Considerando então a importância da literatura africana de Língua Portuguesa para a promoção de um ensino de base intercultural e adotando essa relação como objeto de pesquisa, buscamos responder às seguintes perguntas: de que forma a escola trabalha as temáticas da diversidade étnica e racial que emergem nas rodas de leitura? Como a literatura africana de Língua Portuguesa pode contribuir para a afirmação de uma identidade cultural que aproxime as realidades de crianças brasileiras e africanas? A leitura de contos africanos de língua portuguesa pode promover o ensino de base intercultural conforme normatiza a lei?

Por meio da leitura desses contos buscaremos discutir as legislações vigentes acerca do ensino de base intercultural analisando as principais variáveis socioeconômicas na educação formal. Como também analisar a presença da literatura africana de Língua Portuguesa em sala de aula nas séries iniciais da rede privada, identificando as metodologias abordadas nesse contexto.

## 3. Dos contos africanos de Língua Portuguesa

Procurando relacionar os processos de construção dos sentidos dos textos literários africanos de Língua Portuguesa com as condições culturais das crianças,

propomos a leitura, análise e interpretação do conto *As tranças de Bintou,* a partir de nuances interculturais em atividades de leitura dirigida.

Observamos que desde as séries iniciais do ciclo de alfabetização até a conclusão da educação básica a escola preocupa-se com a oferta de leitura para os alunos. Porém, essa formação ledora não está vinculada a um ensino de base intercultural. O fator agravante nesse contexto se dá quando observamos o perfil econômico das crianças nessa faixa etária escolar, como pertencentes a uma moderna classe média, cada vez em maior expansão e consolidação no país.

Diante desse aspecto questionamos acerca da concretização da norma legal vigente no fomento a um ensino de base intercultural para a educação básica, incluindo nesse panorama todos os alunos com matrículas validadas independente de sua condição socioeconômica. Se a lei vigente estabelece a obrigatoriedade do ensino de conteúdos sobre a matriz negra africana para a sociedade escolar e sugere ainda que sejam aplicadas nas áreas de História, Literatura e Educação Artística para o esse conteúdo, buscamos, então, investigar o porquê da ausência de tais componentes nas séries iniciais da educação.

## 4. As bases legais para o ensino intercultural

Há vinte e cinco anos quando foi promulgada a Constituição de 1988 buscava-se uma sociedade democrática a partir do estabelecimento de relações igualitárias entre os diversos grupos sociais difundidos no espaço territorial brasileiro. Inclui-se nessa esfera, o espaço democrático escolar, palco de múltiplas manifestações subjetivas, sociais e coletivas resultantes da intersecção de conceitos e valores dentre seus membros.

Entretanto, o que se observou nas últimas duas décadas foi a crescente desigualdade nos processos educativos no que se refere ao ensino de base intercultural quando vinculada às expressões e práticas sociais de compreensão da cultura brasileira. A exemplo disso, o Movimento Negro – genericamente conhecido como o conjunto dos diversos movimentos sociais afro-brasileiros, surgidos a partir da redemocratização pós Segunda Guerra Mundial – reivindica o reconhecimento da contribuição da cultura africana na formação da atual sociedade brasileira. Nesse caso, cabe à escola, oferecer os primeiros alicerces para essa educação de base intercultural previstos na Lei conforme destaca Camacho (2007, p. 08)

> [...] a promulgação da Lei 10.639/03 – que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) e inclui no currículo oficial dos estabelecimentos de ensino básico das redes pública e privada do país a obrigatoriedade do estudo da temática "história e cultura afro-brasileira" – é essencial para eliminar a desigualdade presente no sistema educacional brasileiro. A lei se torna efetivamente mais importante e orgânica porque sabemos que foi fruto de demandas e lutas históricas dos grupos que enfatizam a necessidade da implementação e continuidade de políticas que procuram reparar os danos causados por séculos de violência racial e discriminação.

Inicialmente para explicitar o conceito de ensino de base intercultural devemos considerar a interculturalidade enquanto um meio eficaz para a aproximação entre culturas distintas. A educação na perspectiva intercultural prevê o conhecimento dos modos de viver e refletir das outras culturas como via para trocas culturais. Delimitaremos, todavia, o conceito de cultura enquanto categoria de análise da pesquisa conforme Francisco (2006, p. 123) que afirma que a cultura é mais que "particularismo simbólico, consistindo em campo de mediações simbólicas pelas quais um grupamento humano compreende/apreende o real. Essas mediações simbólicas são o fundamento de uma questão que não é nova – a questão da identidade".

Quando intentamos os processos educativos baseados em trocas, concretizamos a oportunidade de "agirmos no mundo de maneira aberta ao diálogo e à aproximação entre diferentes lugares e pessoas" conforme afirma Paraquett (2012, p. 217). Tal fundamentação permite a constatação de que o objeto em estudo é parte das realidades mais amplas e complexas no plano histórico, cultural e social conforme preceitua a lei:

> Art. 1º - A Lei Nº 9.394/1996 passa a vigorar acrescida dos seguintes Arts. 26-A, 79-A e 79-B:
> Art. 26-A - Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.
> § 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.
> § 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. (BRASIL, 2008)

Valer-se do amparo legal para a implementação de uma formação de base intercultural significa assegurar que as Leis 10.639/03 e 11.645/2008 ultrapassem o

espaço normativo e se constitua um avanço na inserção de uma visão mais coerente da cultura africana no espaço plural da sala de aula. Porém, ainda que disciplinada pela esfera legal, a aplicabilidade dessa lei enfrenta desafios facilmente perceptíveis no que se refere aos entraves de trabalhá-la no ambiente escolar. Desses entraves decorrem todas as problemáticas observadas quando se pretende desenvolver um ensino com significados interculturais por meio da leitura de textos literários.

No tocante à reflexão sobre as atividades da leitura, sabemos que a competência comunicativa envolve saberes relativo a múltiplas capacidades. Para Jouve (2002), tais saberes e habilidades promovidas pelo processo da leitura estão enfocados em cinco dimensões: 1) processo neurofisiológico, a leitura é um ato em que se desenvolve a partir do funcionamento cerebral, que opera na percepção, identificação e memorização dos signos; 2) processo cognitivo, o leitor se concentra no encadeamento das ideias e por meio da cognição avança na interpretação do texto; 3) processo afetivo, onde a recepção é um componente essencial, que permitirá ao leitor se identificar com o texto para prosseguir ou interromper a leitura; 4) processo argumentativo, o leitor reflete sobre o sentido do texto e, a partir de então, adota ou não a argumentação apresentada; 5) processo simbólico, a leitura interage individualmente com o leitor que passa a identificá-lo do seu contexto cultural.

Quando levantamos a hipótese de leitura de contos africanos para promoção da interculturalidade estamos levando em consideração que em se tratando dos países africanos, o que prevalece em matéria de cultura, desloca-se do escrito para o oral. Para Aguessy (1977, p. 95), isso implica dizer que “diferentemente do que ocorre com o pensamento ocidental, o qual pode orientar-se a partir das mais diversas fontes de referências escritas [...], a tradição africana é veiculada, principalmente, pela oralidade”.

## 5. Proposta preliminar

A leitura de contos africanos de língua portuguesa requer a compreensão de aspectos como a ancestralidade, o valor do idoso e a importância da palavra como elementos que compõem, juntamente com outros, a cosmovisão africana e, em se tratando dos contos escolhidos, todos apresentam tais nuances. Encontramos no

conto, *As tranças de Bintou,* elementos que retratam uma cultura a ser conhecida pelas crianças brasileiras.

A execução das atividades de leitura no ambiente escolar sublinha queixas constantes entre os professores: a de que os alunos não gostam de ler. Para Kleiman (2011), esse quadro pode ser justificado pela ausência do hábito da leitura no ambiente de letramento ou também devido à formação precária de profissionais não leitores que precisam ensinar a ler e a gostar de ler. A tarefa de ler em sala de aula é vista como algo de difícil realização, pois na maioria das vezes, o professor a propõe para realizar outras atividades. Assim, essa prática acaba transmitindo para os alunos imagens negativas do livro e da leitura, desencadeando uma resistência a essa atividade.

A leitura de contos africanos de língua portuguesa pode ser vista e utilizada como aliada na adequada difusão da cultura africana e afro-brasileira. O desenvolvimento de ações que despertem um olhar sobre as questões étnico-raciais é, portanto, fundamental para a construção de sujeitos conscientes da riqueza da diversidade da sociedade.

Na contemporaneidade, as pesquisas que investigam os processos vinculados às práticas educativas e socioculturais dispõem de diversas fontes para a busca e a análise de dados. Assim, tais pesquisas passaram a ser realizadas por meio de investigações qualitativas, uma vez que esta revela com objetividade as descrições observadas a partir das análises dos fenômenos educacionais e socioculturais. Para Bourdieu (2010, p. 26), a construção do objeto de pesquisa não se constrói de forma precipitada, antes deve ser “um trabalho de grande fôlego, que se realiza pouco a pouco, por retoques sucessivos, por toda uma série de correções, de emendas, sugeridos por [...] o conjunto de princípios práticos que orientam as opções ao mesmo tempo minúsculas e decisivas”.

Nessa orientação teórico-metodológica, a pesquisa sobre a leitura de contos africanos de língua portuguesa para a investigação do ensino de base intercultural é uma pesquisa do tipo qualitativa e prevê a obtenção de dados descritivos, adquiridos por meio da relação direta com o fenômeno investigado. A opção pela pesquisa qualitativa permitirá focalizar prioritariamente o processo da investigação, analisando

cada etapa e selecionando os dados conforme o amadurecimento e possíveis alterações na percepção do objeto.

Sendo assim, por meio dessa pesquisa visamos obter dados que comprovem o fenômeno investigado a partir de aspectos como a permanência e natureza do objeto. A investigação sobre a literatura africana de Língua Portuguesa e o ensino de base intercultural busca conhecer sob diferentes ângulos e nas mais variadas situações e relações com a vida social os processos e expressões correspondentes à dimensão da interculturalidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUESSY, Honorat. **Visões e percepções tradicionais.** In.: **Introdução à cultura africana.** Trad. Emanuel Godinho, Germiniano Franco e Ana Machado Leite, Lisboa: Edições 70, 1997.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, 2008.

_____**Lei 11.645/08.** Brasília, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** 14ª ed**.** Rio de Janeiro**:** Bertrand Brasil, 2010.

CHAVES, Rita. **Contos africanos dos países de Língua Portuguesa.** 1ª ed. São Paulo: Ática, 2009.

COSSOM, Rildo. **Letramento Literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTE, D. **Leitura e competência comunicativa.** In.: **O texto : leitura e escrita** 3ª ed. Campinas: Pontes, 2002.

DIOUF, Sylviane A. **As tranças de Bintou**. Trad. Charles Cosac. Ilustrações Shane W. Evans. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FRANCISCO, Dalmir. **Brasil afro-brasileiro.** 2ª ed. In: **Comunicação, identidade cultural e racismo.** Org. FONSECA, Maria N. Soares. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

JOUVE, V. **A leitura.** Trad. Brigitte Hervot. Campinas: Unesp, 2002.

KLEIMAN, A **Oficina de Leitura**. 11ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2011.

_____ **Leitura, ensino e pesquisa.** 4ª ed. Campinas: Pontes, 2011.

MUNANGA, Kabengele**. Negritude: Usos e sentidos**. São Paulo: Ática, 1996.

PARAQUETT, Márcia. **Ensino da Língua e Literatura: Política, práticas e projetos**. Campina Grande: Bagagem, 2012.

PINHEIRO, Hélder. **Pesquisa em Literatura**. 2ª ed. Campina Grande: Bagagem, 2011.

TELLES, J.A. **"É pesquisa é? Ah, não quero, não, bem!"** Sobre pesquisa acadêmica e sua relação com a prática do professor. Linguagem e ensino. Vol. 5, nº2, 2002.

# 24-AS PRÁTICAS EDUCACIONAIS DO POVO XACRIABÁ (MG)

AGRELA, Raul Victor Vieira Ávila de (UFC)[37]
raul.agrela@hotmail.com
LIMA, Carlos Emílio Barreto Corrêa (UFRN)[38]
Orientação Prof.ª Drª Tania Maria de Araújo Lima
carlosemiliobarretocorrealima@yahoo.com.br

1.

Os Xacriabá é o povo indígena mais numeroso do Estado de Minas Gerais, tendo cerca de 9.196 habitantes segundo dados da Funasa de 2010, distribuídos em 33 aldeias e sub-aldeias através de uma área de 46.415 mil hectares. Localizados no noroeste do Estado, na bacia do rio São Francisco, no município de São João das Missões – esse emancipado em 1995 deixando de ser distrito de Itacarambi –, fazem parte a família linguística macro-jê, língua Akwén e, em consequência do longo contato com a sociedade envolvente, falam atualmente o Português. Sobre o longo contato com não-índios, as narrativas nativas de origem do povo Xacriabá apontam a fundação da chamada Missão do Senhor São João (no século XVII) e o Terreno dos Caboclos (início do século XX) como primórdios do que hoje é a Terra Indígena Xacriabá (TIX) e a Terra Indígena Xacriabá-Rancharia (TIXR). As relações sobre esse espaço no qual vivem e produzem indicam o interstício entre temporalidades que o grupo apregoa e divide em: o *tempo dos antigos* e o *tempo de agora.* Antes, porém, é necessário elaborar um esboço do percurso histórico desse povo, percurso esse marcado pela *mistura*. As literaturas teóricas antropológicas inserem os índios Xacriabá entre os chamados "povos indígenas remanescentes", marcados pelas "perdas culturais", povos concentrados especialmente no Nordeste, Sul e Sudeste do Brasil e que historicamente, sob o jugo do intenso contato, passaram por um processo de *miscigenação* e *territorialização* que remete ao século XVI e XVII. De acordo com a definição de Oliveira Filho (1988, p. 55-57 *apud* Santos, 2011, p. 31) para a noção de *territorialização*, um grupo indígena passa por constante processo "de reorganização social" que implica na elaboração sociocultural pautada pela organização étnica-identitária diferenciada. Em uma perspectiva histórica pode-se afirmar que se trata de uma organização social que vai

[37] Graduando em História (UFC), bolsista Programa de Educação Tutorial – PET (MEC/SESu)

[38] [38] Doutorando em Estudos da Linguagem (UFRN), bolsista CAPES

se transformando na medida em que os sujeitos vão elaborando as dimensões temporais (passado, pressente, futuro) através de seu "espaço de experiência" e "horizonte de expectativa", como postulado pelo historiador alemão Reinhart Koselleck e que pode contribuir para se pensar e entender as experiências históricas do povo indígena aqui em questão.

Em sua história, o povo Xacriabá foi constantemente interpelado sobre sua ascendência indígena e autenticidade enquanto índios, sobretudo quando os conflitos acerca do domínio sobre as terras emergem, como aconteceu na década de 1960, quando da instalação do projeto estadual da RURALMINAS, através do qual cresceu e se intensificou o interesse pelas posses das terras do grupo por parte de fazendeiros. Ora, a ideia das "perdas culturas" foi recorrente nesse tempo, quando eram questionados sobre a veracidade de suas origens indígenas, inclusive por algumas famílias e sujeitos que até então coexistiam pacificamente na região, pois para esses o grupo não correspondia ao índio (genérico) "hiper-real" (Ramos, 1995). Acerca do fator *mistura,* contam em suas narrativas de origem, narrativas essas rememoradas durante as décadas finais do século passado (sobretudo no contexto da *educação escolar indígena*) e que remetem ao século XVII, que no *tempo dos antigos* o fator da *mistura* já se presenciava circunscrito aos habitantes da Missão do Senhor São João. Ora, esse tempo *dos antigos*, segundo Santos (2010), deve ser entendido tanto como i. o tempo vivido pelos *antigos* que já não possuem ou se desconhece genealogia, quanto ii. o tempo vivido pelos *finados*, sujeitos (chefes/lideranças) identificados por seus descendentes – nomes e vidas encontrados nas memórias que atravessaram gerações. Esses *finados*, porém, não deixam de ser *antigos*, haja vista que a categoria de *antigos* engloba a de *finados.* O critério, portanto, parece ser a proximidade do espaço-tempo daqueles que rememoram. Segundo as narrativas dos índios, os *antigos* viviam "no mato", pessoas que viveram naquela região há séculos e que, talvez por conta disso, foram se diluindo na memória das gerações futuras seus nomes e características. Enquanto aos *finados,* viviam na roça, "tinham enfeites, rituais e, sobretudo, sabiam *a língua*; os *finados* dominavam a cerâmica, os remédios *do mato*, dançavam o Toré, sabiam muito sobre *benzeções*, feitiços, *magnetismo* e *empatia.* Mas o *tempo*

*d'agora* é também o *tempo do recurso",* de acordo com Santos (2010, p 24)[39]*.* É nesse *tempo d'agora* que o interesse do presente trabalho está envolto; durante as décadas mais recentes o processo histórico de intensificação do contato travou-se, sobretudo, pelas divergências nos modos de vida, nas acepções sobre a terra dos sujeitos envolvidos. Foi o tempo da *Luta pela Terra,* da experiência de resistir pela terra, fundamental para os Xacriabá, pois ao mesmo tempo em que se pode considerar um momento de luta entre modos de viver e produzir a terra divergentes, foi através dessas experiências que se consolidou o fundamento de resistência, de organização e reivindicação por seus direitos históricos. Deste modo, é importante compreender os conflitos internos assim como os fatores externos ao grupo acerca dos quais ele se reorganiza socialmente. No século anterior, XIX, o território indígena recebeu muitos migrantes chegados do Nordeste brasileiro. Eles foram chamados de *baianos,* categoria essa que não necessariamente se refere aos migrantes oriundos do Estado da Bahia, mas que corresponde aos não nascidos na terra indígena, que nela foram incorporados, foram se integrando ao grupo durante décadas, relacionando-se através de casamentos, cultivo das roças comuns – a integração desses à terra passava pela autorização do chefe Xacriabá. Assim o processo de *mistura* pode ser entendido como marcante nas transformações vivenciadas pelo grupo na medida em que tomam como seu interesse tornar a "gente de fora" em "gente feito parente", assim a incorporação do 'outro' foi uma atitude importante para sobrevivência do grupo[40]. Esses fatores confluem e contribuíram para o recebimento de categorias de identificação, como o termo

[39] O *tempo dos antigos* quando do início do processo de ocupação da região onde hoje se situa o grupo Xacriabá, remete-se ao contexto da Guerra dos Bárbaros (ver mais em Puntoni (2010)), onde o mestre de campo Matias Cardoso escravizou os índios 'Caiápos' ou Chacriabás no final do século XVII; no início do século seguinte seu filho, Januário Cardoso permanece exercendo os interesses da Coroa portuguesa em 'pacificar' o sertão dos índios "bravos" (chamados de Caiapós) numa época onde o São Francisco tornou-se um importante caminho de mercadorias; muitas alianças com tribos foram feitas e guerras contra as tribos dos índios "bravos" foram realizados no intuito de referenda o interesse da Coroa em 'libertar-se' dos grupos que 'dificultavam' a livre circulação de pessoas e mercadores pelo rio São Francisco. O principal grupo antagônico ao projeto da Coroa era o 'Caiápos' e foi contra ele que essas incursões realizaram-se; ao findar a guerra, Januário faz doação pública em 1728 de terras aos índios (hoje Xacriabás), também sob o interesse de 'pacificá-los'. A mesma Carta foi resgatada apenas em decorrência da Lei de Terras de 1850, quando essa exigiu dos aldeamentos indígenas o registro de suas terras; destarte, fazendo registro na comarca de duas cidades (Januária e Ouro Preto), os xacriabás "legalizaram" formalmente a doação de 1728. Ao longo da metade do século XIX e início do século XX muitas outras relações foram experienciadas, duas devem ser apontadas: i. a como a presença de migrantes *baianos*, vindo do Nordeste por conta das consequências das secas e ii. o cerceamento de fazendas na área;

[40] Ver mais em Santos (2010)

*caboclo* pelo qual os Xacriabá durante tempos foram identificados. Tal categoria de *caboclo* foi historicamente construída "mediante um processo de categorização social que promoveu (sic), juntamente com as estratégias de repressão, um processo de mudança nos termos da identificação dos grupos que foi funcional para a negação da identificação de caráter étnico de todos os povos que mostrassem ter incorporado quaisquer elementos da civilização ocidental em seus modos de vida" (Silva, 2011, p. 37). É nesse sentido que não se pode olvidar as políticas indigenistas do Estado brasileiro ao longo do século XX, políticas que prospectaram à diluição e incorporação dos povos indígenas, aculturando-os, à sociedade nacional, através dos serviços de órgãos como o SPI – Serviço de Proteção aos Índios (criado em 1910) e os primeiros anos de atuação de seu substituto, a FUNAI – Fundação Nacional do Índio, em 1967 (Lei nº 5.371)[41]. Ora, todo esse processo histórico de deslegitimização multifacetada da identidade dos povos indígenas foi contrastivamente direto aos interesses e valores desses mesmos povos, pois o que mais pesava sobre a questão dizia respeito aos modos de vidas e usos sobre terra, tendo em conta que as diferentes experiências no tempo tão logo descortinam conflitos e divergências entre sujeitos, entre grupos. O povo Xacriabá, portanto, durante a década de 1960 e 1970, viu grileiros comprarem o *direito* de uso da terra, tendo em vista que as transações não mais se apoiavam na venda da terra em si, mas no *direito* de uso pela terra a ser trabalhada. Por outro lado, à época, o governo brasileiro, sob os auspícios das forças armadas, aprovou a Emenda Constitucional nº 1/69 que, alterando a Constituição de 1967, essa que permanecia com o projeto de incorporação dos indígenas à sociedade nacional, "declarava a nulidade e a extinção dos atos que incidissem sobre a posse das terras indígenas, excluindo qualquer direito à indenização." (Araújo, 2006, p. 30). Esse ato foi visto por muitos como um atentado à propriedade privada e não desinibiu a imprudência de alguns fazendeiros que ao comprarem o direito de uso cercavam as terras para além do que foi acordado. As ameaças sobre a presença indígena na região crescem e chegam os fazendeiros a usar a força para expulsarem e/ou subjulgarem os nativos (muitos deles trabalhavam para os mesmos fazendeiros). Diante dos conflitos, o índio Xacriabá Rodrigo viaja a Brasília, capital federal, para chamar a atenção dos órgãos federais sobre o que vinha ocorrendo na área, buscando que esses

[41] Ver mais em Araújo (2006)

reconheçam os direitos indígenas e recorrendo à intervenção da FUNAI na região, fato esse que se concretiza com a instalação de um posto do órgão na aldeia Brejo do Mata Fome em 1973. A presença do órgão, todavia, desagradou alguns moradores da região, pois muitos deles não se identificavam com o fato da área ser definida como 'área indígena', algo suscitado pela intervenção do órgão federal e a organização que os lideres indígenas vinham realizando. Memórias da época contam que alguns moradores se autoexilaram "acreditando nos boatos espalhados pelos moradores de que a FUNAI tomaria o gado dos índios, derrubaria suas casas e os obrigaria a andar nus" (Santos, 2010, p. 60). Rodrigo, após a viagem, tornou-se o cacique do povo Xacriabá e, durante a década de 1970, seu primo Rosalino Gomes de Oliveira torna-se figura importante, vice-cacique (trabalhando junto com o Conselho Indigenista Missionário – CIMI). As lideranças intentaram em não abrir mão dos objetivos e valores de vida que o grupo compartilhava, sobretudo, dos modos de uso da terra. Qual seria, portanto, esses modos de usos da terra por parte dos índios Xacriabá? Modos esses que foram insistentemente corrompidos pelas práticas e interesses dos fazendeiros (e dos *posseiros,* esses que negavam a condição indígena mesmo sendo eles parentes dos indígenas). A questão era que o grupo Xacriabá não concordava com a partilha da terra em lotes individuais como queria o projeto da RURALMINAS, fazendeiros e alguns *posseiros*; em meio aos conflitos, permanecia entre o grupo a permanência do desejo de partilha comum na produção da terra, logo a expulsão dos fazendeiros era uma questão de sobrevivência aos modos próprios de produção e vida do grupo e de seu território. Esses modos de produção, por sua vez, permaneciam interligados às noções de *parentesco* e *casamento,* haja vista que as famílias costumavam trabalhar juntas através de divisões comuns das roças de onde se produzia a alimentação diária. Ressalta-se, aliás, que a formação da uma aldeia dava-se quando uma família começa a plantar em uma área (sob a legitimidade do *direito* adquirido para o trabalho) e essa mesma relação permanecia através da realização de casamentos, com os novos membros se inserindo na produção da terra, juntamente com as outras famílias próximas geograficamente. Durante o período da *luta pela terra*, houve casos de famílias que se desentendiam e, por tal, não contribuíam para formação de núcleos de produção comum pois alguns membros (ou famílias inteiras) tinham preferência pela divisão em lotes individuais da terra ou a divergência surgia

pelas preferências políticas, como afirma Santos (2006, p.46). Ademais, cabe afirmar que o liame entre fatores e sujeitos externos (como os fazendeiros) e internos (como os *posseiros*, esses que etnicamente não se identificava sob a condição de índio) contribuíram para formação da consciência de coesão necessária do povo indígena. Não obstante, as narrativas apontam que as coerções dos fazendeiros permaneceram durante boa parte da década de 1970 e 1980 – mesmo quando em 1979 o povo Xacriabá tem sua terra demarcada, a Terra Indígena Xacriabá. A consequência disso foi a trágica morte do vice-cacique Rosalino e mais dois índios em 1987. O evento teve repercussão midiática, evidenciou a não-ação por parte das autoridades e dos órgãos responsáveis no que diz respeito às terras e direitos indígenas, estampando a ausência de políticas de fiscalização e providências necessárias diante das disputas pelas terras indígenas em todo o Brasil. O caso das mortes dos índios Xacriabá levou à prisão aquele que os índios consideravam o maior grileiro da região, Francisco Amaro[42] foi enquadrado pela prática de genocídio através da lei federal nº 2889/56 aplicada pela primeira no país. Após o evento, ocorrido em 13 de fevereiro de 1987, a FUNAI tomou de retirar rapidamente as famílias de posseiros (cerca de 54 famílias, segundo Oliveira, 2008, p. 9), concluindo a ação no início do mês seguinte, em março, e, logo em seguida, homologando a Terra Indígena Xacriabá. Após o evento o povo Xacriabá passou por intensas mobilizações fomentadoras para constituição de um sistema político baseado em suas formas "tradicionais" de organização social.

2.

Diante de todo esse percurso, o leitor atento se pergunta: e a *educação escolar*? Conscientemente o tópico anterior foi finalizado no evento da morte de Rosalino. Mas porquê? Ora, o primeiro livro escrito pelos índios Xacriabá pela mão de José Nunes de Oliveira e Domingos Nunes de Oliveira dedica grande número de páginas no relato do evento. Ambos os autores são filhos de Rosalino e estavam presente na madrugada do dia 13 de fevereiro de 1987, na aldeia de Sapé, quando viram o pai morrer e a mãe grávida terminar baleada. Certamente esse evento

[42] No livro *O tempo passa e a história fica* (1997, p. 46), o povo Xacriabá afirma que "a ação dos grileiros era capitaneada pelo prefeito de Itacarambi, José Ferreira de Paula, e os empresários Manuel Caribe Filho, Aécio Pereira da Costa, Paulo Roque e outros, que tinham interesses nas terras indígenas". Sobre isso é preciso uma pesquisa aprofundada sobre as relações políticas entre os empresários e políticos da região, tendo em vista que na época da chacina a Terra Indígena Xacriabá, São João das Missões era distrito de Itacarambi;

possui importância para o povo Xacriabá, restando aqui questionar o porquê para compreender. A TIX foi homologada após o evento, depois de oito anos de protelação, desde a demarcação em 1979. Ora, o crime contra Rosalino e seu povo foi cometido num momento da história do Brasil onde intensas mobilizações sociais estavam ocorrendo, foi período de elaboração da mais recente Constituição brasileira. Assim, não se deve perder de vista as ações e experiências do multifacetado, amplo e, talvez, fragmentado movimento indígena no país. Muitos autores – tantos que aqui se tornam incitáveis – afirmam que nas últimas décadas do século XX, a constante e intensa mobilização dos povos indígenas e de setores da sociedade civil, resultou em conquistas significativas para os povos indígenas no Brasil. Para elaboração do texto constitucional, a mobilização indígena foi "ordenada pela UNI (União das Nações Indígenas) e composta por várias organizações de apoio" que através da campanha "Povos Indígenas na Constituinte" conseguiu reverter a perspectiva antiindígena que se delineava no Congresso Constituinte naquele momento. A mobilização representou, mesmo que fragmentando, o fortalecimento do "movimento indígena e estimulou a criação de novas organizações de apoio voltadas à implementação dos direitos assegurados no novo texto" (Araújo, 2006, p. 39). Com a Constituição de 1988 o Estado brasileiro muda sua posição em relação aos direitos históricos dos povos indígenas do país, reconhecendo sua diversidade cultural e étnica, no caso "DA EDUCAÇÃO", no Artigo 210, considera assegurada "às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem".

Em Minas Gerais a partir do ano de 1995 começam as discussões acerca do processo de implementação das escolas e da formação dos professores indígenas no Estado. Nesse ano, pautado sobre a ideia de que na prática a *educação escolar* há de ser realizada como *direito* e não assistência[43], estruturou-se o Programa de Implementação das Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEI-MG) com participação entre a Secretaria Estadual de Educação (SEE-MG), FUNAI, Instituto Estadual de Floresta (IEF), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e as quatro etnias do estado, Maxakali, Krenak, Pataxó e Xacriabá. Visitas foram feitas à TIX sob o intuito de realizar um diagnóstico sobre como a educação escolar estava sendo praticada na área. Apontou-se aí doze escolas municipais (de primeira a quarta série do

[43] Ver: FERREIRA (2001)

ensino fundamental) e que as mesmas não conformavam com aquilo que pode ser entendido como projeto ou ideal para a *educação escolar indígena diferenciada* e *específica*. Tendo em vista que a maioria dos professores que ensinavam nessas escolas não eram nativos, o distanciamento não seria, portanto, apenas geográfico, mas dos modos concernentes às práticas culturais, fundamentais para os processos de autodeterminação do povo indígena e também para o exercício de uma política educacional correspondente aos interesses *diferenciados* visados para a experiência da escola indígena. Com a visita da equipe do PIEI-MG, os índios Xacriabá tiveram a oportunidade de colocar suas demandas em pauta a partir do projeto de *educação escolar* visado por eles mesmos. O curso para a formação de professores indígenas tem início em 1996, indo até 1999; participam quarenta e cinco índios Xacriabá, o maior número dentre as outras etnias. Até então Minas Gerais não possuía nenhuma política pública sólida acerca da questão da *educação escolar indígena diferenciada* e *específica*, como previam as leis federais. O projeto de *educação escolar* visado pelos povos indígenas foi aquele que então contribuísse em sua estrutura para a melhoria de vida e desenvolvimento do povo da TIX; o projeto de vida deveria, portanto, estar consubstanciado com o projeto de escola. O texto das Diretrizes para Política Nacional de Educação Escolar Indígena (DPNEEI, de 1993) afirma que "o currículo não deve ser apenas uma grade de matérias... é a grade de matérias mais tudo aquilo que envolve a vida da criança, dentro e fora da sala de aula e que envolve o seu desenvolvimento....". Deste modo, a *escola indígena* corresponde não a um núcleo intramuros, mas suas finalidades de *ensino* buscam envolver as crianças na história do povo, que é a história da terra, através das relações intrageracionais incrementando e perpetuando as práticas culturais de todo povo que outrora se via ameaçado, ou seja, demandas para a *educação escolar* (*ensino escolar*) contraposta às formas como a educação escolar vinha sendo experienciada pelo grupo até o PIEI-MG; portanto, segundo Seu Emílio (*apud* Santos, 2006, p. 65), liderança Xacriabá, *"nós fizemos um propósito de que era preciso diferençar a escola nossa".* Ora, no transcorrer do curso surgiu a necessidade de regularizar as escolas. Como já dito, durante as visitas dos coordenadores do PIEI-ME na TIX, um "diagnóstico escolar" constatou que em 1994 havia 705 matrículas, em 1995 mais de 800 matrículas para serem "distribuídas" nas 12 escolas presentes na área (em número reduzidíssimo de professores nativos), e

com mais de 500 crianças estavam sem possibilidade de ir à escola. Durante o curso e, por sua vez, através da mobilização dos professores e lideranças indígenas, exigiu-se por parte dos órgãos e instituições governamentais mudanças nas formas dessas pensar a educação escolar para os povos indígenas do Estado. Até 1995 as escolas da TIX eram administradas por Itacarambi, logo depois passam a pertencer a São João das Missões, quando de sua emancipação como município. Ora, o período inicial do curso de professores, segundo Santos (2006, p. 67), foi considerado pelos Xacriabá que pretenderam realizá-lo difícil porque não compreenderam qual seria "o retorno que o curso ofereceria". Muitos deles tiveram que deixar suas famílias (o curso não era realizado na área, na TIX, mas no Parque Rio Doce), abandonar o trabalho na agricultura familiar ou o desejo de ir trabalharem em subempregos em outras cidades (como muitos jovens faziam, inclusive essa sendo uma prática que sempre foi considerada recorrente entre, principalmente, os homens Xacriabá); além do mais, as dificuldades evidenciam-se nas condições de trabalho que os professores indígenas recorrentemente vivenciavam, como a falta de remuneração e contratação, muito por conta da resistência à época do prefeito de São João das Missões, acentuando a situação em fevereiro de 1997 quando professores não-índios são indicados para ocupar as escolas da área, atitude essa que arranha toda a legitimidade do papel da lei no ordenamento e na coerência quando se pensa a *educação escolar indígena* pós-Constituição/88. Ora, no início do ano de 1997, os professores indígenas voltam para TIX e assumem as salas de aulas. Nesse período as matrículas das crianças Xacriabá saltaram para mais de mil e trezentas em comparação às pouco mais de 500 matrículas do ano anterior. Há evidências de que alguns professores atuaram em salas de aula com mais de oitenta alunos de primeira a quarta-série, situação relativamente suavizada com novas contratações. No segundo semestre, voltando para o curso no Parque do Rio Doce, os estudantes-professores percebem prementes a necessidade de melhorias nas escolas, melhorias que façam jus à perspectiva do PIEI-MG e, sobretudo, as expectativas deles mesmos, como a construção de novas escolas, contratações, edição e publicação de materiais didáticos e a constituição do currículo específico para cada etnia envolvida no curso. Assim destaca o Professor José Nunes de Oliveira em seu memorial escrito em 1999 (apud Santos, 2006, p. 65): *"No decorrer dos trabalhos fomos mostrados para o projeto a importância de criar uma escola*

*para cada povo, pois somos diferentes, com realidades diferentes, (...) culturas diferentes. Então cada povo indígena começou a ter aula separadamente dentro das especificidades de cada um".* No mesmo ano viu-se a necessidade de estadualização das escolas Xacriabá. Em julho, professores e lideranças Xacriabá reuniram-se com o secretário de educação do Estado reivindicando o atendimento às escolas indígenas por parte da SEE-MG, fato esse que se concretizou com a Resolução nº 8037 de 30 de julho de 1997.

3.

Foi nesse contexto que *O Tempo Passa e a História Fica* foi escrito e ilustrado pelos professores indígenas, e está constituído por três tipos de texto que, de acordo com a Professora Maria Inês de Almeida (UFMG)[44], dividem-se em: i. narrativas em versos, destacando a luta pela terra, a morte de Rosalino e a formação dos professores, ii. narrativas em prosa retornando o massacre na aldeia de Sapé em 1987, iii. coletâneas de contos tradicionais pertencentes ao complexo universo da oralidade do sertão noroeste de Minas Gerais, onde o grupo se localiza.

Escrito basicamente circunscrito às memórias coletadas (dos homens e mulheres mais velhos do povo) e escritas pelos professores indígenas, sua feitura segue os pressupostos da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei Nº 9394 de 20 de dezembro de 1996) pelo Art. 79 em que "A União apoiará técnica e financeiramente os sistemas de ensino no provimento da educação intercultural às comunidades indígenas, desenvolvendo programas integrados de ensino e pesquisa", e no quarto ponto do § 2º intenciona "elaborar e publicar sistematicamente material didático específico e diferenciado". O fato é que o livro está dentro do interesse de "proporcionar aos índios, suas comunidades e povos, a recuperação de suas memórias históricas, a reafirmação de suas identidades étnicas, (...)" (Art. 78, objetivo I). Durante a realização do primeiro curso de formação de professores indígenas o tema da memória foi recorrente por sua importância na elaboração da chamada *literatura indígena*, do próprio material didático, como os veios fomentadores do elemento de identificação social indígena. Entende-se,

[44] Professora da Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Maria Inês de Almeida como professora-pesquisadora tem-se engajado em diversos projetos, tais como: Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG; Núcleo Transdisciplinarde Pesquisas Literaterras: escrita, leitura e traduções; Edição e Distribuição de Material Didático para as Escolas Indígenas; entre outros,

porém, a memória não apenas como um depósito de si mesma ou uma espécie de armazenamento sem seletividade, de acordo com o austríaco Michel Pollack (1992, p. 204), depois de certificar a memória como um fenômeno construído, "a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si". Ora, um professor indígena, como é o caso de José Nunes de Oliveira, sempre está, como sempre esteve, envolto dessas encruzilhadas de memórias fundamentais para reconstrução do sentimento de identidade do povo indígena. Assim sendo, o rememorar de um professor indígena "(...) pode significar também resgatar do esquecimento eventos marcantes, cuja importância se considera fundamental para a subsistência tanto do grupo quanto de sua ética" (Martins, 2011, pág. 17). Daí, a historicização dessa dimensão "transgeracional da memória" que substancialmente foi suscitada para a escrita de *O Tempo Passa e a História Fica.* Para compreensão dessa literatura no momento de sua escrita, poder-se-ia traçar algumas reflexões sobre o lugar social daquele homem e mulher que passa a *tornar-se* professor indígena num contexto educacional específico. Usa-se *tornar-se* pois naquele momento os estudantes-professores tiveram que procurar conhecer códigos externos que até então não instrumentalizavam. A configuração do "corpo docente indígena" requereu tal atitude na medida em que se viam sujeitos de variadas idades, como Marcelo Xacriabá que participou do curso de formação de professores com 14 anos de idade, ou José Nunes e Domingos N. de Oliveira, ambos com mais de 20 anos. O professor indígena, assim, passa a exercer um importante papel dentro do tempo e espaço da aldeia. Ele precisa da articulação de diferentes fatores e códigos externos à comunidade para a execução do projeto (porque não político?) de *educação escolar diferenciada* e *específica.* A constituição desse "corpo docente indígena" auxilia a pensar a questão da alfabetização do povo no contexto do curso. Ora, entre os quarenta estudantes-professores havia níveis de alfabetização diferenciados, Suas preocupações e, por sua vez, mobilizações possuíam objetivos claros, sobretudo após o primeiro semestre de 1997, quando voltam ao Parque Rio Doce após o estágio docente feito na TIX. Assim, talvez o maior impulso dado naquele momento se deu quando eles perceberam que a alfabetização dos mais jovens, de idade entre 7 a 18 anos, era crucial para seu

povo. O censo demográfico do IBGE de 2000 (*apud* Santos, 2006, p. 54), aponta os seguintes dados: a taxa de analfabetismo entre os jovens de 7 a 10, 11 a 14, 15 a 17 era de, respectivamente, 64,02%, 20,35%, 10,5%. Os professores indígenas em formação, portanto, possuíam um objetivo definido na medida em que o número de jovens e crianças que os esperavam na TIX crescia, sobretudo da primeira e quarta-série do Ensino Fundamental. Até o presente momento dessa pesquisa não se tem evidências suficientes para saber como o livro aqui estudado foi e/ou está sendo usado nas escolas. Ademais, em sua grande parte ele relata a chacina na aldeia de Sapé, considerada um momento de grande importância para os Xacriabá na rearticulação e reflexão acerca de sua organização social. Não se poderia afirmar que o livro se constituiu enfaticamente sobre esse evento por ser José e Domingos Nunes filhos de Rosalino e nem também pela proximidade temporal do evento, 10 anos. Isso não se sustenta quando se faz necessário pensar as experiências[45] compartilhadas no cotidiano (dinamicamente) dos professores indígenas como elementos que atribuem significados aos seus modos de vida, confluindo assim para a elaboração das dimensões temporais, passado, presente e futuro, sob e através dos objetivos cruciais para pensar a *educação escolar indígena*, essa que sinergeticamente está ligada ao complexo cultural do povo Xacriabá e se definindo a partir desse.

## Referências bibliográficas

ARAÚJO, Ana Valéria; et ali. **Povos Indígenas e a Lei dos "Brancos":** o direito à diferença. (Coleção educação para todos – Série vias dos saberes n.3). Brasília: Ministério da Educação, 2006.

FERREIRA, Mariana Kawall Leal. **A educação escolar indígena**: um diagnóstico crítico da situação no Brasil. In: SILVA, Aracy Lopes e FERREIRA, Mariana K. L. (Orgs.) Antropologia, História e Educação: a questão indígena e a escola. 2. ed. São Paulo: Global, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado. **Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

MATINS, E. C. R. **Experiência vivida, experiência refletida**: a memória no tempo da história. In. RAMOS, F. R. L. e SILVA MACEDO, A. L. M. (Org.) Cultura e

[45] Pensa-se aqui no conceito de "experiência" do historiador social inglês E. P. Thompson (1981, p. 189) afirmando que as pessoas "experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas".

**Memória: os Usos do Passado na Escrita da História**. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural-UFC/Instituto Frei Tito de Alencar, 2011.

OLIVEIRA, Alessandro Roberto. **Política e Políticos Indígenas**: A experiência Xakiabá. Dissertação de Mestrado – PPG em Antropologia, UnB, 141 fls, 2008.

POLLAK, M. **Memória e identidade social**. Estudos históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n° 10, 1992.

PUNTONI, Pedro. **A Guerra dos Bárbaros**: povos indígenas e a colonização do sertão nordeste do Brasil, 1650-1720. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2000.

RAMOS, Alcida Rita. **"O indio hiper-real."** In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. vol. 10. n. 28. pp. 5-14, 1995.

SANTOS, M. M. Evaristo dos. **Práticas Instituintes de Gestão das Escolas Xacriabá**. Dissertação de Mestrado – PPG em Educação (FALE), UFMG,149 fls, 2006.

SANTOS, Rafael Barbi Costa e. **A cultura, o segredo e o índio**: diferença e cosmologia entre os Xakriabá de São João das Missões/MG. Dissertação de Mestrado – PPG em Antropologia, UFMG, 207 fls, 2010.

SILVA, Edinaldimar Barbosa da. **Os Xakriaba: escola e "cultura".** Dissertação de Mestrado – PPG em Antropologia, UFMG, 208 fls, 2011.

THOMPSON, E. P. Cap. XV: O Termo Ausente: Experiência. In**:_____. A Miséria da Teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 180-201.

**Fonte**

Xacriabá – Índios Xacriabá. *O Tempo Passa e a História Fica*. Belo Horizonte: MEC/UNESCO/SEE-MG, 1997.

1. Legislação

Constituição da República Federativa do Brasil/1988; Decreto nº 26 de 04/02/1991; Diretrizes para a Política Nacional de Educação Escolar Indígena/1993; Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei Nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996);

# 25-RITOS DE INICIAÇÃO EM MOÇAMBIQUE: pensando seus *presumidos* a partir do encontro com o Brasil

Roberto da Costa Joaquim Chaua[46]
Programa de Pós-graduação em Educação – UERJ
rocochaua17@yahoo.com.br

> *A formação do ser é uma formação livre. Nessa liberdade podemos comungar, no entanto não a podemos tolher com um ato de conhecimento…*
>
> Bakhtin (2011)

Seguindo a trilha de Alves (2008), de que o que escreve, não necessariamente conhecido pelo que o lê, precisa se explicar sobre seus processos teórico-epistemológicos e teórico-metodológicos, começo este texto explicando alguns desses aspectos. Desde 2013 faço parte do grupo de pesquisa Culturas e identidades no cotidiano, grupo pertencente à linha de pesquisa sobre os cotidianos, redes educativas e processos culturais do Programa de pós graduação em educação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Nos estudos Pós-coloniais que vemos desenvolvendo, e partindo do pressuposto da existência de uma diversidade epistemológica no mundo, diversidade esta que tensiona e renega a *linha abissal* (SANTOS, 2010)[47] em que o pensamento moderno ocidental se assenta, pensamos como Santos (2010) nos recorda que,

> quem vive no mundo, no mundo do campo e das cidades do nosso mundo, sabe que a esmagadora maioria não se orienta de saberes e conhecimentos científicos no seu dia-a-dia, a maioria das pessoas são sujeitos de conhecimento, tem conhecimento, produzem conhecimento individual ou coletivamente, conhecimentos acumulados às suas práticas, à suas vivencias, e esses conhecimentos são considerados opiniões, superstições, saberes subjetivos, sentidos comuns, destituídos obviamente

[46] Estudante do mestrado em Educação no Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e membro do grupo pesquisa: Culturas e Identidades no Cotidiano, coordenado pela Prof. Dra. Mailsa Carla Pinto Passos. Moçambicano e bolsista no âmbito do convênio CNPq/MCT-Mz.

[47] Em *para além do pensamento abissal,* Boaventura Sousa Santos começa afirmando que o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal, que consiste em um sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. Para ele, as distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo 'deste lado da linha' e o universo 'do outro lado da linha'. A impossibilidade de copresença é ainda a base desta distinção. Santos (2010)

> de rigor e portanto, não são contemplados dentro das discussões epistemológicas.[48]

Sugestionado por esse pensar venho me propondo nas pesquisas que desenvolvo no âmbito do mestrado em educação, que os ritos de iniciação - uma prática cultural bastante comum em Moçambique – são um contexto identitário e educativo de particular importância na/da vida de moçambicanos, onde através destes se elaboram conhecimentos e ampliam-se representações sobre a vida e o "ser" enquanto sujeito em sociedades. No contexto deste trabalho, tenho me sentido alijado ao conjunto *presumido* sobre essa prática cultural, principalmente pelo fato de me propor estudar uma prática a qual 'não me sinto inserido' por não ser iniciado à vida de adulto no contexto dos ritos de iniciação do norte de Moçambique – *locus* da pesquisa -, e por desenvolver este estudo no Brasil, onde os meus interlocutores acadêmicos, ou desconhecem a prática dos ritos ou a entendem sob a égide das religiões de matriz africanas existentes no Brasil.

Desta forma, busco por meio dos estudos Bakhtinianos, que considero verdadeiros estudos da linguagem, pensar neste texto sobre como desenvolver a escrita de uma pesquisa imbricada deste jogo significacional e que pela ética e responsabilidade (BAKTHIN, 2011) em pesquisas busque evidenciar essa diversidade epistemológica do 'mundo das cidades e do campo do nosso mundo' e assim pensar o cotidiano e o local como formas prenhes de desenvolvimento para a revelação e auto revelação que tanto interessa os estudos em ciências humanas.

***Para começo de conversa: uma pequena fofoca***

Durante as leituras de Bakhtin, um diálogo interminável, inseguador, tediante e formador flui em mim. A sede de tecê-lo é proporcionar ao incomodo e a necessidade de o ver compreendido. Assemelha-se aqui, ao que chamarei, de "a arte de caçar conversas". Sempre me invado por ela. Quando andando e vagueando de repente vozes sussurram algo "alheio" que se transforma do meu interesse. Aquelas conversas "dos outros" em que, como "intrusos" não as terminamos. Um movimento de ouvir e não ouvir nos é característico. O senso ético nos chama a recuar ao mesmo tempo em que o outro, - mesmo que não perceba -, através de

[48] Santos, Audiovisual Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=ErVGiIUQHjM

sua fala nos convida a continuar, a aprender sobre suas angustias, felicidades, enfim, sua palavra – esse *fenômeno ideológico*, que Bakhtin considera também, como sendo *o modo mais puro e sensível de relação social*[49].

O mesmo pode-se dizer também das imagens e cenas que roubam a nossa atenção ou que nós lhes roubamos o protagonismo. Nestas, o mesmo processo é decorrente, sendo ainda importante a ligação desse *visível* (BAKHTIN, 2011) com outras imagens, cenas e palavras do *passadopresente* que daí lhes procuramos um futuro, tal como retrata Bakhtin em *o tempo e o espaço nas obras de Goethe,* quanto a percepção e o olhar deste, "para ele o invisível não existia. Ao mesmo tempo, porém, seu olhar não queria (e não podia) ver nada pronto e imóvel. Seu olhar não reconhecia a simples contiguidade espacial, a simples coexistência dos objetos e fenômenos" (2011, p.229).

Nestas experiências, quer com as conversas, quer com as imagens, sente-se sempre um movimento dialógico e co-influenciador que muda tanto o percurso de quem ouve, vê ou "caça as conversas", quanto às conversas e as imagens vivas enunciadas.

### *Da fofoca às questões de pesquisa*

Ao ler Bakhtin, um texto em particular retém bastante minha atenção, trata-se de *discurso na vida, discurso na arte – sobre a poética sociológica*. Penso influenciado por este texto que é também nossa tarefa como pesquisadores em ciências humanas refletir em nossos discursos, sobre a ciência e a arte que estão na vida e a vida que está nelas, coexistindo uma para com a outra. O autor chama a nossa percepção, neste texto em particular, para a ambiguidade dos discursos, principalmente os verbais, onde o enunciado entre interlocutores é constituído pela interação entre o verbalizado e o extraverbal. Em suas palavras refere que:

> (…) a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa do enunciado – ela não age sobre o enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura da sua significação. Consequentemente, um enunciado concreto como um todo significado

[49] Bakhtin, 2006 p. 34

> compreende duas partes: (1) a parte percebida ou realizada em palavras e (2) a parte presumida (p. 6,7).

Desta formulação se compreende facilmente que os textos de nossas pesquisas, que são também enunciados concretos, deterão uma significação consubstanciada pela compreensão do extraverbal que está no verbalizado e pelo verbalizado que está prenhe de extraverbal, atentemos como citado acima que não se trata de uma força mecânica. No caso do projeto e da pesquisa que venho tentando construir, em última instância, o texto escrito resultante terá que estar imbricado desse jogo significacional, pois só assim, assumirá o seu carácter enunciativo.

Portanto, sugestionado por Bakhtin, resulta uma das grandes questões que me coloco ao debruçar-me sobre a escrita nessa pesquisa: como, sem adentrar em viés descritivo antropológico, um sujeito moçambicano propondo-se a estudar sobre a prática dos ritos de iniciação em Moçambique, a qual sempre se sentiu alijado, faz a escrita/pesquisa dialogando com interlocutores brasileiros? Que conjunto de conceitos e categorias se tornam necessários para dar "forma e fim" a essa pesquisa?

Retomemos a fofoca para traçar um paralelismo com estas últimas questões. A palavra do outro – no ato das conversas caçadas, que flui em seu discurso e que nem sempre nos "apoderamos" por completo, pois os caminhos podem e nunca coincidem, lampejando presumidos[50] -, torna-se viva em nós e no ato da vida lhe procuramos dar forma e fim – uma forma e um fim que na verdade nunca existirão. Lembremos que "o falante, ao dar vida à palavra com sua entonação, dialoga diretamente com os valores da sociedade, expressando seus pontos de vista com relação a esses valores. São esses valores que devem ser *entendidos*, *apreendidos* e *confirmados* ou não pelo seu interlocutor" (STELLA, 2013 p.178). Mas no caso das conversas que "caço" em ambientes públicos, como interlocutor "roubante", nem sempre *apreendo*, *entendo* e *confirmo* o discurso e a palavra do outro. Os presumidos e os valores desse discurso são às vezes inacessíveis para mim.

[50] Bakhtin considera presumido o horizonte espacial e ideacional compartilhado pelos falantes. O presumido pode ser aquele da familia, do clã, da nação, da classe e pode abarcar dias ou anos ou epocas inteiras. (Bakhtin, 1976 p. 6-7)

Penso que é disso que Bakhtin nos instiga a refletir não apenas diante do outro – individuo outro – mas também, o outro que habita em nós. É disso que nesse percurso de pesquisa me venho colocando e tentando construir, ciente de que entre mim, os meus interlocutores acadêmicos e os sujeitos da pesquisa um conjunto presumido "não comum" transborda, detendo uma influência tal na escrita que se pretende dar a pesquisa.

Ou seja, ao pensar sobre esses presumidos que lampejam suscitados pelo outro e pela sua palavra no ato das conversas caçadas, me coloco também, pensando no próprio processo de pesquisa, principalmente no encontro com o outro – o "objeto" e nossos interlocutores – e nas múltiplas questões que eles e a própria pesquisa nos colocarão. Pelo contrário, no ato de caçar conversas, o *cronotopo circunstancial* – a avenida, o mercado, a farmácia, o velório, a paragem de chapa, o bar, etc., passa na pesquisa a ser "programado e escolhido",- o campo/*locus* de pesquisa - mas ambos detém características similares e não existem sós, dependem além dessa unidade material do mundo que entra no horizonte dos falantes, da unidade das condições reais da vida que geram uma comunidade de julgamentos de valor – o fato dos falantes - nesse caso concreto dos ouvintes, também -, pertencerem a mesma família, profissão, classe, ou outro grupo social, e o fato de pertencerem ao mesmo período de tempo (os falantes são afinal contemporâneos) (BAKHTIN, 1976, p.7).

Ouvir o outro dentro do *espaçotempo* limitado no âmbito acadêmico pelas exigências de suas pesquisas e nas conversas caçadas pelas diferenças de percursos, constitui assim o grande desafio para o entendimento dos presumidos e dos fatos que "não nós pertencendo" pretendemos dar fim e forma em ambas às situações.

## *Apalpando alguns presumidos desta pesquisa*

O presumido permeia a percepção de um enunciado que está prenhe de outros não verbalizados. No percurso de pesquisa que venho tecendo onde a grande questão e interesse é compreender os ritos de iniciação enquanto espaçotempo de produção de conhecimento existem duas preocupações onde estes (presumidos) entram em voga. A primeira está ligada aos "meus interlocutores

acadêmicos", para os quais eu pesquiso e escrevo. Para eles, presumo, as questões atinentes aos ritos de iniciação não são, ou conhecidas ou colocadas no mesmo prisma que pretendo abordar na pesquisa em perspectiva. A segunda está ligada a minha particularidade como individuo-pesquisador moçambicano, mas não "inserido" na prática cultural e epistemológica a que pretendo pesquisar. Assim, no contexto da pesquisa, me vejo alijado ao conjunto presumido que atravessa essas práticas culturais, seus *sujeitospraticantes* e os meus interlocutores acadêmicos. Perceba-se aqui que me refiro a um *horizonte real do presumido* (BAKHTIN, 1976), bastante estreito, pois de contrário, e é também o que advoga a importância do trabalho - eu, os meus interlocutores acadêmicos, e os sujeitos iniciados -, pertencemos sim a um âmbito presumido ainda maior: de classe, de nação e em suma de sujeitos interessados em *saberes fazeres* do *sul global*[51] (SANTOS, 2010).

No entanto, ainda me pergunto se não constituirei uma ponte onde esses presumidos transbordam, nela, desta e daquela margem do atlântico? Como abordar uma pesquisa permeada por "ausência" de "presumidos comuns" referentes a uma unidade material? Tentemos então uma abordagem concreta a esses aspectos, tendo em conta a ideia metafórica de Amorim (2001, p.26), de que *o pesquisador pretende ser aquele que recebe e acolhe o estranho. Abandona seu território, desloca-se em direção ao país do outro, para construir determinada escuta de alteridade, e poder traduzi-la e transmiti-la.*

No Brasil – o dos meus interlocutores acadêmicos – país que devido ao contexto escravocrata, influenciou e influenciou-se por e com sujeitos e práticas africanas, pois conforme Caputo,

> Quinze milhões de pessoas, de diferentes regiões da África, que traziam suas relações com a vida, a morte, as pessoas, a natureza, a palavra, a família, o sexo, a ancestralidade, Deus, deuses, as energias, a arte, a comida, o tempo. Enfim, com suas formas de ver, pensar, sentir, falar e agir no mundo. Espalhadas assim formaram o que se chama diáspora africana, ou seja, os negros e negras que, nesse caso, sequestrados e sequestradas de suas terras, levaram consigo suas tradições, mantendo-as e recriando-as no mundo, inclusive no Brasil. (2012, p.40)

[51] Boaventura Sousa Santos usa a metáfora do sul global para se referir a tudo aquilo que é produzido como inexistente pela lógica hegemônica. O sul é "o outro lado da linha que compreende uma vasta gama de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis, tal como seus autores, e sem uma localização territorial fixa." (p. 34)

Grosso modo, as questões de culturas e práticas africanas, - talvez uma abordagem sócio histórica explique melhor -, estão ligadas a percepção do que manteve-se e recriou-se no Brasil, formando também o que chamamos de religiões de matrizes africanas. Assim, práticas como o jongo, a capoeira, a culinária e outras tidas como africanas e/ou até as chamadas afro-brasileiras são entendidas por vezes como sendo práticas de uma religiosidade africana, o que faz – pelo menos nesses casos – com que, não se fale de África, suas diversidades e suas culturas sem se referir as religiões aqui referidas. A prática de ritos de iniciação que pretendo estudar talvez seja também assim presumida, por se tratar de uma prática que existe, embora com características diferentes, por exemplo, no candomblé, uma religião brasileira de matriz africana.

E como – olhando para Moçambique - entendo os ritos de iniciação e as diferentes práticas e culturas africanas? Entendendo o nascimento, a vida e a morte como um ciclo, onde os ancestrais são os eixos miríades e guiadores, em varias regiões e grupos etnoliguísticos de Moçambique esses acontecimentos são marcados por diferentes cerimônias constituintes de rituais indispensáveis ao individuo, quer durante a vida, quer depois de passar a *morto-vivo*. Neste âmbito destacam-se quatro principais ritos: ao nascer são realizados os ritos de nascimento, ao passar da infância à jovem/adulto são realizados os ritos de iniciação a adultos – os mais conhecidos, talvez porque permeiam a memória do individuo iniciado -, e os ritos de casamento e de morte são realizados nas fases correspondentes.

Talvez pudesse dizer que os ritos de iniciação e outras práticas culturais africanas, são praticas arreligiosas, pois é assim como os *sujeitospraticantes* e muitos moçambicanos as olham, sendo normal que, por exemplo, esses sujeitos professem a religião católica, e que também dancem *Nyau*[52], *Mapiko*[53] e *Likubha*[54];

[52] Audiovisual disponível em http://www.youtube.com/watch?v=oHhvKlfRqgo . A dança é feita apenas por sujeitos iniciados. Em 2005 foi proclamada pela Unesco como obra-prima do patrimônio oral e intangível da humanidade. Inicialmente a dança é praticada pela sociedade dos *Chewa/Nyanja* residentes em Malawi, Zâmbia e Moçambique: Tete, Niassa e Zambezia. Sociedade secreta de homens iniciados cuja identidade é escondida através das mascaras dos ancestrais e de animais como búfalos, elefantes, zebras e outros. "A máscara significa espíritos contraditórios que se movem entre o homem e as arvores. Elas são esculpidas por um artista que tem o dom para ver tais coisas e sabedoria para sobreviver a elas" (Canivete, 2013).

[53] Audiovisual disponível em http://www.youtube.com/watch?v=kmw4eHugjvM

[54] Danças que acompanham a realização de cerimonias tradicionais em comunidades.

façam *Makheia*, *Nsembe*[55] e outros rituais cotidianos e participem de/em varias outras práticas culturais, tidas como tradicionais. Mas, penso que o termo arreligioso estaria neste contexto, corroborando com a visão hegemônica e eurocentrada das religiões, que coloca como válidas as mais expressivas, ignorando a diversidade religiosa do mundo. As práticas tradicionais africanas detêm ideias de sacralidade e ancestralidade diferente das primeiras. Ciente disso e entendendo que essas ideias em si, não são configuradoras do que comumente designamos por religião, para efeitos da presente pesquisa tenho designado essas praticas como cotidianas, pois elas expressam o dia-a-dia dos moçambicanos, uma forma de viver, estar em comunidades e ver o mundo.

Saliento que este entendimento não deixa de ser presumido, pois embora viva, participe de e em práticas de culturas moçambicanas, os ritos de iniciação a que me proponho como abordagem me são entendidos "por de fora" porque não sou/fui iniciado a adulto, tornando-se importante o entendimento destes junto dos *sujeitospraticantes* e iniciados.

Amorim (2001) nos indica que é preciso pensar que há na pesquisa um movimento em direção à alteridade. Esse outro, ainda segundo a autora, é ao mesmo tempo aquele que quero encontrar e aquele cuja impossibilidade de encontro integra o próprio principio da pesquisa. Estar ciente disso é ter em conta a condição de *tradução* de alteridade que o mergulho na pesquisa impõe, é ter ciência do dialogo necessário com o outro, sendo por isso importante pensar nas formas de construção desse entendimento.

É de Bakhtin (2011) em a *arte e responsabilidade* que me vem outro grande chamado à responsabilidade: *O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também devem penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade.*

Esse chamado me remete a pensar sobre a metodologia, ela mesma não pronta, mas importante para a pesquisa, principalmente quando o foco, como o é, são práticas culturais e epistemológicas da já "mítica África" que quando o olho de

[55] Cerimônias mediadas pelas oferendas (o que inclui bebidas e comidas), que garantem a comunicação com os ancestrais.

quem olha é do "Halakavuma das avessas" o exotismo lhe é característica.[56] Como moçambicano interessado nessas questões que já sofrem "as implicações da hegemonia do eurocentrismo nas relações culturais, intersubjetivas em geral no mundo do capitalismo colonial/moderno" (QUIJANO, 2010, p. 124)[57] não tenciono, nem ser um Halakavuma que trás boas novas, menos ainda adotar as avessas como estilo.

Pesquisar com/sobre os *sujeitospraticantes* dos cotidianos, ritos de iniciação e/ou outras práticas "tradicionais", exige como Alves (2008) nos recorda, *mergulhar inteiramente em outras lógicas para apreendê-los e compreendê-los*. Exige a percepção desses campos antes mesmo da busca pelo nosso "objeto", se não, corremos o risco, e Mia Couto nos ajuda a pensar em *A Varanda do Frangipani (1996)*, de enterrar o morto junto com a serra e o martelo, sem cumprir com as vênias que lhe são devidas e pior, permitindo que o mesmo passe à *Xipoco*[58] e não a *Xicuembo*[59] como qualquer vivo sonha.

Na obra de Mia, que pode ser entendida como uma metáfora da historia de Moçambique nos 20 anos após a independência, - tipo romance policial transfigurado -, onde a historia se dá em São Nicolau, no jardim de um asilo para idosos que outrora foi fortaleza colonial, o que chama a atenção é também o seu narrador, um morto: o carpinteiro Ermelindo Mucanga, que por ter morrido fora do seu lugar de nascimento, não mereceu as devidas cerimônias fúnebres:

> (…) Se vivi com direiteza, desglorifiquei-me foi no falecimento. Me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram. Não tive sequer quem me dobrasse os joelhos. A pessoa deve sair do mundo tal igual como nasceu, enrolada em poupança de tamanho. Os mortos devem ter a discrição de ocupar pouca terra. Mas eu não ganhei acesso a cova pequena. Minha campa estendeu-se por minha inteira dimensão, do extremo à extremidade. Ninguém me abriu as mãos quando meu corpo ainda esfriava. Transitei-me com os punhos fechados, chamando maldição sobre os viventes. E ainda mais: não me viraram o rosto a encarar os montes Nkuluvumba. Nós, os Mucangas, temos obrigações para com os antigamentes. Nossos mortos olham o lugar onde a primeira mulher saltou a lua, arredondada de ventre e

[56] Halakavuma ou pangolim é um mamífero escamoso que aparece misteriosamente em comunidades, acredita-se que ele trás boas noticias, como chuvas que proporcionarão boas colheitas. O seu aparecimento é celebrado pelas comunidades "visitadas".
[57] O autor tem a colonialidade de poder como elemento determinate para essa situação. Em um dos pontos, ele refere: "Em todas sociedades onde a colonização foi despojada dos seus saberes intelectuais e dos seus meios de expressão exteriorizantes ou objetivantes. Foram conduzidas à condição de individuos rurais e iletrados".
[58] Fantasma. O morto que aterroriza os vivos.
[59] Espírito de antepassado. Venerado e respeitado pelos vivos.

> alma (…), os desleixos foram mais longe: como eu não tivesse outros bens me sepultaram com minha serra e o martelo. Não o deviam ter feito. Nunca se deixa entrar em tumba nenhuns metais (…) coisa que brilha é chamatriz da maldição (1996, p. 6-7).

Fora a narração principal do romance, Ermelindo Mucanga, o morto, busca a todo o custo deslocar-se, do lugar de *Xipoco* para *Xicuembo*. Essa busca incessante de Mucanga, talvez nos ilustre quão as nossas ações poderão ser "irreversíveis" para os sujeitos com quem trabalhamos em nossas pesquisas, principalmente quando as mesmas têm foco em práticas cultuais onde alguma ideia de sacralidade predomine e/ou lhe é característica. Os "mal pensados", os "não éticos", e especialmente os "não conversados" deverão ser sempre os nossos limites entre a atuação e a não atuação.

Assim, ciente de que o desconhecimento e a ignorância face aos ritos de iniciação, me são características, não só devido ao meu lugar de não iniciado, mas sobretudo, devido ao reconhecimento da ignorância como possibilidade de aprendizagem, porque segundo Oliveira (2002, p. 6) "as certezas são, inimigas da aprendizagem, e podem ser interpretadas como 'a certeza dos ignorantes', ditado comum entre nós que indica um modo como o senso comum expressa esse saber a respeito dos limites da aprendizagem para aqueles que creem já saber", parto recomendado por Alves (2008): "é preciso fazer para saber".

Mas como estou pensando esse "fazer"?

Ao me interessar por esse campo, me interessei antes de mais pela minha própria história, e como ela também é marcada por encontros[60], sugestionado por Passos (2012), adoto como opção metodológica a *metodologia do encontro: "*uma experiência de interação entre sujeitos que pode ser produzida, organizada e promovida pelo investigador (…), os quais suscitam novas interações e referencias para a produção do conhecimento". (p.24) Pois, para Bakhtin (2008) "as relações de reciprocidade com a palavra do outro no contexto vivo e concreto não tem caráter estático mas dinâmico: a inter-relação das vozes no discurso pode variar acentuadamente, o discurso orientado para único fim, pode orientar-se em discurso orientado para diversos fins… "

[60] O encontro com os meninos do norte de Moçambique que me mostraram que não era iniciado e o encontro com o Brasil que me mostra que essas questões são e podem ser pesquisadas.

O encontro com mestres, crianças, pais, mães, e comigo mesmo quanto aos ritos de iniciação servirá não só para a minha aprendizagem, mas também, como Passos (2012) explicita para a troca de pontos de vistas em ambas as partes, fazendo o sujeito resignificar o outro da mesma forma que se resignifica, atentando-se sempre ao chamado bakhtiniano: *a formação do ser é uma formação livre. Nessa liberdade podemos comungar, no entanto não a podemos tolher com um ato de conhecimento.* (2011, p. 395).

Enfim, iniciar pela minha própria história, pode ser o início de um diálogo que se pretende respeitoso e ético para com as histórias das outras pessoas. Pois, parto do princípio de que ninguém constrói história sozinho. Sempre que contamos a nossa própria história ou "fuxicamos" de alguém estão aí envolvidos, pelo menos, dois sujeitos, quem conta e quem escuta… sem falar naquelas pessoas que permeam ou configuram-se protagonistas dessas conversas…

**Referências bibliográficas**

ALVES, Nilda. **Decifrando o pergaminho – os cotidianos das escolas nas Lógicas das redes cotidianas**. In: OLIVEIRA, Inês e ALVES, Nilda. Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas. Petropolis: DP ET Alii, 2008.

AMORIM, Marilia. **O pesquisador e seu outro:** bakhtin nas ciencias humanas. São Paulo, Musa editora, 2001.

BAKHTIN, M & VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida, discurso na arte – sobre poética sociológica.** In _____ Freudianism. A marxist critique. New York, Academic Press, 1976. Tradução de Cristovão Tezza para fins acadêmicos.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail**.** **Problemas da poética de dostoiévski**. São Paulo: Forence Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade media e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 8ed, Hucitec editora, São Paulo, 2013,

CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de**. Currículos praticados**: regulação e emancipação no cotidiano escolar GT: Currículo /n.12,

PASSOS, Mailsa Carla Pinto. **Reflexões sobre a experiência do encontro como metodologia de pesquisa**. In Entre nosotros y los otros - Experiencias

metodológicas de investigaciones con niños sobre la comunicación y la vida social. Aguascalientes / San Cristóbal de Las Casas, 2012

QUIJANO, Aníbal**. Colonialidade de poder e classificação social**. In SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.
SANTOS, Boaventura Sousa; Meneses, M. Paula [orgs.]. **Epistemologias do sul**. São Paulo : Cortez, 2010 .

STELLA, Paulo Rogerio. Palavra. In: BRAIT, Beth. (org) **Bakhtin**: conceitos-chave. 5ed., São Paulo: Contexto, 2013.

# 26-O ASPECTO RESIDUAL, AFROBRASILUSO E MEDIEVAL DA LITERATURA POPULAR NORDESTINA

Romildo Biar MONTEIRO (UFC)[61]
Elizabeth Dias MARTINS (UFC)[62]
romildobiar@gmail.com

## DE OBJETIVOS E CONCEITOS

O presente trabalho tem por objetivo apontar a *residualidade*, o aspecto *afrobrasiluso* e os *resíduos* medievais da metamorfose de personagens transgressoras dos preceitos moral-religiosos presentes na literatura de cordel, especificamente nos folhetos: *O rapaz que virou barrão ou O porco endiabrado*, de Klévisson Viana e Arievaldo Lima e *A moça que virou cobra*, de João José da Silva. Assim, buscamos mostrar, pelo viés da *residualidade*, as remanescências culturais oriundas dos contadores de histórias da tradição africana que, ao lado da ibérica, convergiram para o processo *residualizante*tanto do modelo de cantador quanto do de cordelista perceptíveis na cultura popular brasileira, e revelar os *resíduos* da *mentalidade punitiva* ibero-portuguesa medieval.

O que torna nossa análise relevante é a compreensão da importância do legado medieval para a formação do mosaico cultural nordestino, assim como, a constatação dos matizes africanos que perpassa o prisma de nossa cultura. Para tanto, pautamo-nos na *Teoria da Residualidade*, proposta teórico-investigativa desenvolvida por Roberto Pontes, da Universidade Federal do Ceará.

Entendemos a *residualidade* sob o signo da *mentalidade*, de modo a compreendermos haver, no seio da cultura, aquilo que na teoria se denomina por *derivação por remanescência*, isto é, os estudos *residuais* partem do princípio de que toda cultura contém *resíduos* de outros tempos e espaços. Nessa perspectiva, trabalhamos com os conceitos de *resíduo*, *mentalidade*, *hibridação cultural* e *cristalização*.

O acontecimento residual se dá por meio de um profundo mergulho no plano da mentalidade que conserva as *estruturas mentais* através do processo de contato

[61]Graduação em Letras pela UFC. Bolsista de Iniciação Científica CNPq – PIBIC 2014/2015.

[62] Doutorado em Letras PUC-Rio. Crítica e ensaísta. Professora Associada do Curso de Letras/Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Ensina Literatura Portuguesa na graduação e no PPGL. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa “Residualidade Literária e Cultural”.

entre os povos e da transmissão de valores culturais desde a Antiguidade até os dias atuais, denominado *hibridação cultural* e o processo de atualização do *resíduo*, isto é, o polimento estético pelo qual determinado *sedimento* cultural passa, adaptando-se ao novo espaço/tempo, a uma nova realidade, chamado de *cristalização*.

## ÁFRICA, BRASIL, PORTUGAL:CONVERGÊNCIAS CULTURAIS

O mosaico cultural brasileiro é formado por uma diversificada gama de fontes, combinadas a partir de trocas culturais entre os mais diferentes povos. Com isso, nossa produção cultural contém diferentes matizes, reveladores de elementos *residuais* que colorem e ensejam vivacidade às nossas tradições.

Para entendermos o processo de formação da cultura nordestina, cabe salientar, embora muito brevemente, o conceito de *hibridação cultural*. Esse fenômeno ocorre quando há união de duas ou mais culturas, como no Brasil, em que podemos facilmente apreender *resíduos* derivados das culturas portuguesa, indígena e africana. Ou seja, a *hibridação cultural* é a combinação de diferentes formas, que ao final emerge como um novo elemento. No caso do repertório cultural brasileiro, este é formado por elementos de caráter*afrobrasiluso*.

No que concerne ao termo *afrobrasiluso*, cunhado pelo teórico e poeta Roberto Pontes, “este se originou da compreensão de que a identidade nacional de cada povo se dá após uma transfusão de resíduos culturais” (MARTINS, 2003, p. 519). E, segundo o poeta, este é o momento de “considerar irrisórias as variantes lexicais, morfológicas, sintáticas e semânticas no uso literário que ora se faz da Língua Portuguesa, porque as literaturas que nela têm expressão estão hoje em pleno esplendor poético” (PONTES, 1999, p. 153).

Desta forma, o teórico propõe uma conceituação diferenciada para essa literatura surgida da junção entre as diversas identidades, denominando-a de *literatura afrobrasilusa*. Nela, se enquadra toda a produção literária proveniente do contato entre africanos, brasileiros e portugueses, entre as quais, destacamos a literatura de cordel.

O pesquisador Roberto Pontes, abandona a expressão *luso-afro-brasileira*, por entender ser esta concepção errônea, por causa da utilização de hifensna

composição justaposta, de culturas separadas, que não mantêmcontato entre si, pois, a contrapelo,

> O sintagma *literatura afrobrasilusa* tem vantagens incontestáveis sobre as denominações antes questionadas e outras ainda de uso corrente, pois seu segundo termo se compõe por aglutinação, com a perda do limite 'vocabular entre duas formas que se reúnem por composição ou por derivação e assim passam a construir um único vocábulo fonético' tal e qual nos ensina J. Matoso Câmara Jr. O mesmo autor nos diz que a justaposição reúne 'duas formas lingüísticas num vocábulo mórfico, quando, ao contrário da aglutinação, cada forma se conservacomo um vocábulo fonético distinto em virtude da pauta acentual [...] Também há nomes adjetivos, compostos por justaposição [...] como a associação de dois gentílicos (luso-brasileiro)'. A pragmática da justaposição é, pois, manter separados os elementos do lexema; já a da aglutinação é, como vimos, nominar algo que se fundiu definitivamente, a não ser que coloquemos em dúvida o saber de J. Matoso Câmara Jr. (PONTES, 1999, PP. 165-166).
>
> De modo que, em *afrobrasilusa*, deve vir em primeiro lugar o elemento morfológico que sugere a ideia de mais remoto historicamente; o segundo deve ser o que patrocina a idéia de liame, de ponte, e este só pode ser referente ao Brasil, pois é neste país que a fusão das etnias se aperfeiçoa, visando a integração e o entendimento mútuo; a Portugal cabe o fecho fonológico-ortográfico desse neologismo porque, em qualquer ritual, são lugares de honra sempre o primeiro e o último, os quais cabem aqui, respectivamente, aos africanos, que hoje reinventam a Língua Portuguesa, e aos lusitanos, que a modelaram a partir do Lácio. A nós, brasileiros, cabe-nos a alegria de desempenhar a função de elo aglutinante nesta palavra sonora e bela que muito bem exprime a realidade nova de uma literatura afrobrasilusa. (Ibidem, pp. 166-167).

Na literatura de cordel nordestina, constatamos o reaproveitamento de elementos africanos, indígenas e lusitanos. Portanto, não há como sustentar a ideia de uma produção pura e original, pois tais conceitos, não apreendem essa realidade miscigenada. Entretanto, os conceitos de *cristalização* e *hibridação cultural*, revelam-se importantes instrumentos para a ilação do que chamamos de *mosaico cultural afrobrasiluso*.

Para comprovarmoso aspecto *afrobrasiluso* da literatura de cordel, ancoramo-nos nas palavras do antropólogo Diégues Júnior:

> Esta influência, de origem lusitana, da cantoria dos fatos acontecidos e da formação do grupo para ouvir a leitura ou o canto narrado, não foi única; aqui no território brasileiro, e em particular no Nordeste, se encontrou com uma outra forma cultural muito semelhante: a de origem africana. Também os escravos vindos para o Brasil tinham não somente seus trovadores como também o hábito de contar suas histórias, cantando ou narrando; são os famosos *akpalô* registrados pelos especialistas em estudos africanos no Brasil. Em uma de suas obras, Luís de Câmara Cascudo recorda: "Toda África ainda mantém seus escritos verbais, oradores das crônicas antigas,

cantores das glórias guerreiras e sociais, antigas e modernas, proclamadas das genealogias ilustres." (DIÉGUES JÚNIOR, 1973, p. 11)

## DA METAMORFOSE RESIDUAL À ORALIDADE

A metamorfose é uma temática de cunho universal, estando presente em diversas civilizações antigas, se perpetuando por intermédio da oralidade. É um tema facilmente encontrável, tanto no universo pagãoquanto cristão. E normalmente a metamorfose é encarada como uma punição, da qual por vezes, a transformação se dá na forma de um animal, todavia, que conserva a percepção e os sentimentos humanos.

Os processos metamórficos dos quais nos debruçaremos adiante são os encontrados na literatura de cordel, que não se desvinculam das metamorfoses clássicas, pois se encontram engastadas num repertório complexo e de cujo imaginário possui inesgotáveis histórias vivas na memória coletiva, rememorando tradições remotíssimas.

Um dos elementos que corroboram no sentido de perpetuar e atualizar os *resíduos mentais* ibéricos na cultura brasileira, em especial na nordestina, é indubitavelmente, a oralidade.

A oralidade constitui-se como elemento de transmissão de conhecimento capaz de transpor os limites espaço-temporal, pois, está fortemente atrelada ao imaginário coletivo, em que as crenças e costumes tradicionais enraízam-se e se *cristalizam* no repertório popular. Todas as histórias que hoje conhecemos, "estiveram imersas na água lustral da oralidade, de onde provêm a força de seu brilho e o fulgor de *resíduo* em épocas diversas". (MARTINS; PONTES, 2011, p. 54).

O caráter de oralidade permite ao cordel assumir variadas "performances" provenientes da voz intertextual e, sobretudo, *residual* do poeta cordelista. O cordel, entendido por nós como a forma poética genuína do povo sertanejo, enquadra-se no que o estudioso Paul Zumthor (1993, p. 18), chama de "oralidade mista", ou seja, oralidade caracterizada pela união com a cultura escrita, transbordada num modelo do qual não mais se dissociam os traços formadores de cada modelo, hibridados eque fortalecem e permitem a permanência residual dos folhetos de cordel.

Assim, por meio da oralidade, o tema abordado em nosso estudo, aportou em terras brasílicas por volta dos idos de 1500, em decorrência do início da colonização.

Entretanto, o romanceiro, que nos chegou por via Península Ibérica, isto é, Portugal, já possuía "essência híbrida, não exclusivamente lusitano, pois se formara de várias fontes" (MARTINS, 2010, p. 234). Assim, nossa produção literária possui raízes lusitanas e tantas outras, e este pensamento encontra-se respaldado com outras palavras, no pensamento do grande dramaturgo brasileiro, Ariano Suassuna: "quem diz brasileiro e nordestino, diz ibérico, mouro, negro, vermelho, judeu e mais uma porção de coisas que seria longo enumerar" (SUASSUNA, 1973, p. 159).

Faz-se necessário percebermos como os *resíduos mentais* punitivos dos tribunais inquisitoriais da distante Idade Média, se relacionam com o universo imagético do cordel nordestino.

Nesse sentido, para entendermos como ocorreu esse processo, precisamos direcionar nosso olhar para os primeiros séculos do Cristianismo medieval, no qual a Igreja aos poucos passou a ditar as normas de convivência e, em que a coletividade era característica basilar, numa sociedade alicerçada sob o julgo das castas. A grande senhora feudal, se articulava com imensa força na política, nas relações de suserania e vassalagem, assim, como na legitimação do poder dos reis, e também, no controle servil dos camponeses. Desse modo, a Igrejaera quem controlava e julgava os indivíduos de acordo com as transgressões cometidas.

A preocupação com as ações do Diabo cresceu assombrosamente na Europa durante os séculos XI e XIII. A Igreja era responsável por coibir o avanço dos agentes demoníacos, fazendo aflorar uma forte literatura demonológica no qual as minorias eram alvos constantes de repressão. Afinal, no discurso religioso, elas eram responsáveis pelos infortúnios que assolavam a Europa.

Desta forma, as ações contra os hereges surgiram como um ataque às ações do Diabo, descrito como o grande inimigo de Deus e da cristandade. Enquanto a obsessão demoníaca crescia, o discurso do clero se inflamava, na medida em que criava na mentalidade coletiva a visão de um fim apocalíptico.Em 1183, a Igreja convoca o Concílio de Verona, e em 1215, o IV Concílio Lateranense, como medida combativa a ameaça diabólica. O desígnio desses concílios era criar mecanismos capazes de atacar e dispersar os agentes que ameaçavam a fé cristã. Ponto crucial nesse combate foi a criação do Tribunal da Santa Inquisição, durante o Concílio de Verona, e do estabelecimento da perseguição aos hereges no Concílio de Latrão:

> O Concílio Lateranense, além de empreender o combate à heresia, regulamentou a vida dos que compunham então os seis grupos de minorias da Idade Média, divididos em duas categorias: a) religiosa – judeus, bruxos, hereges; b) sexual – prostitutas, sodomitas, leprosos (RICHARDS, 1993). Tais minorias, consideradas desviantes das normas cristãs, foram fadadas à segregação, ao isolamento, e rotuladas de modo a servir como exemplo e prevenir a contaminação dos cristãos. Isso foi apenas o reforço do Concílio já havido em 1179, em cuja assembleia foi referendada a segregação dos leprosos. A tanto se somou a prática persecutória aos hereges e demais indivíduos considerados desviados e transgressores. (MARTINS; PONTES, 2011, p. 56).

Na Idade Média, as minorias passaram a ser distinguidas pela utilização de trajes especiais e insígnias que denunciavam sua condição de excluído, o que culminou no desenvolvimento da "marca da infâmia". Desse modo, estava legalizada e amparada por Deus, a perseguição aos hereges. O fogo bruxuleante das primeiras fogueiras começou a crepitar nos confins do Velho Mundo ea grande caça às bruxas e aos hereges havia começado.

No cordel nordestino, a "marca da infâmia" é a metamorfose, pois esta funciona como sinal distintivo no corpo dos transgressores para que os indivíduos que vão de encontro às normas instituídas pela Igreja, pela moral e pelos bons costumes, sejam distinguidos, servindo de exemplo nos padrões medievais, como poderemos verificar na análise dos cordéis selecionados.

## RESÍDUOS MEDIEVAIS NO CORDEL NORDESTINO

O folheto *A moça que virou* cobra, de João José da Silva, relata a história de uma jovem que não acreditava em Deus, e muito menos na Virgem Maria, figuras de relevo do cristianismo. A jovem não respeitava os preceitos cristãos, e punha em tom de zombaria as verdades do catolicismo, ridicularizando a fé de um romeiro que era devoto de Padre Cícero. Assim, teremos um exemplo de punição que se dará pela perda da forma humana, em decorrência de um ato profanatório.

No início do cordel, o poeta relata o seguinte:

> Leitores do Ceará
> a 21 de janeiro
> deu-se 1 exemplo assombroso
> com a filha de um fazendeiro
> Jesus Cristo a castigou
> porque ela profanou
> do padre do Juazeiro
> (SILVA, s/d, p. 1)

Logo no início fica caracterizado o ato de transgressão, que ocorreu por causa da profanação do santo do Juazeiro. Com isso, a moça é castigada por meio de uma intervenção de caráter transcendental. Assim, torna-se relevante ressaltar o matiz teocêntrico tão característico da mentalidade medieval, e que encontramos encrustado na cosmovisão do cordelista.

A jovemzombava da fé de um devoto, e com "gesto desordeiro" ordenou que o homem dissesse ao Padre Cícero que a enviasse "uma farturade mosquito e muriçocapercevejo e tanajura", e mesmo advertida por sua mãe, que horrorizada pede que a filha se cale, a moça um desafio ao Santo Padre:

> Só creio no Padre Cícero
> Quando ele me castigar
> Fizer eu cair das pernas
> Meus braços se descolar
> Criar ponta e nascer dentes
> Correr virada em serpente
> Mordendo quem encontrar.
>
> (SILVA, s/d)

No dia seguinte, a jovem havia desaparecido, e passado alguns dias, começam as aparições de uma terrível e grande serpente na circunvizinhança da fazenda onde a jovem residia. A serpente era na verdade a jovem profanadora:

> É uma serpente horrenda
> se arrasta pelo chão
> é triste e incalculável
> a sua lamentação
> ela com todo clamor
> dizendo que profanou
> do Padre Cícero Romão.
>
> (SILVA, s/d)

Nesse fragmento percebemos os *resíduos expiatórios* por meio da peregrinação penitencial, que na Idade Média era posta como penalidade aos pecadores, principalmente às minorias, que no cordel pode ser encarada como uma *cristalização* do *exemplum* medieval. O *exemplum* possuía "um objetivo didático: ensinar a retitude de pensamento e de comportamento através de um caso positivo ou negativo" (D'ANGELO, 2007, p. 44). Continha assim um ensinamento moralizante, próximo do encontrado no teatro religioso da Idade Média. A personagem, agora transformada em serpente, afastada do convívio social vaga sem direção lamentando sua sorte, nela ainda conservam-se a fala e os sentimentos

humanos, o que aumenta seu sofrimento. A partir desse momento, advém um verdadeiro período de purgação dos pecados, no qual a moça arrependida revela os motivos pelo qual foi punida com a metamorfose em serpente.

Desse modo, na metamorfose da jovem, encontramos*resíduos* da *mentalidade* de segregação praticados no medievo, e que é uma açãolatente no cordel nordestino.

Em seu último esforço de arrependimento, e considerando-se "leprenta cascuda e feia", a jovem dirige-se por conselho de sua mãe, até Juazeiro para pedir perdão ao Padre Cícero:

> Frei Damião disse assim
> – oh! Virgem Imaculada
> vou rezar uma oração
> do Santo Anjo da guarda
> quando ele levantou-se
> a fera desencantou-se
> estava santificada.
> (SILVA, s./d.)

Podemos afirmar que a peregrinação da personagem possui marcas *residuais*, tendo em vista que o conceito de salvação na Idade Média era vinculado à ideia de viagem. Assim, depois de pedir a intercessão de Frei Damião, e realizar fervorosas orações, mostrando seu arrependimento, a moça é desencantada e é readmitida no seio da sociedade e no universo cristão.

Em *O rapaz que virou barrão ou o porco endiabrado,* de Klévisson Viana e Arievaldo Lima, é contadaa história de um jovem de vida mundana e soberbo que desrespeita a própria mãe e, em decorrência disso, é transformado em porco. Esse indivíduo chamava-se Jomar Lacerda, trabalhava em uma firma, contudo, roubava o patrão, atitude que era veementemente condenada por sua mãe, que o aconselhava a deixar dessa ação, porém, o rapaz não acatava o conselho:

> A velha o aconselhava:
> – O mau filho Deus deserda!
> Ele dizia: – Mamãe
> Quem não furta e nem herda
> Não enrica nesse mundo...
> Me deixe, vá comer merda.
> (LIMA; VIANA, 2001, p. 2)

A mãe de Jomar Lacerda o advertia quanto ao modo de falar do jovem, e acrescentava que ele poderia ser castigado por Deus: "—querido, Deus há de te castigar!". Entretanto, a resposta do rapaz era de que não acreditava em Deus.

O desrespeito era tanto que o jovem em muitas ocasiões chamava a pobre senhora de “cabra velha”, e certa vez, fez sua mãe comer dejetos. Não obstante tais ações, no dia das mães, o rapaz brigou com ela por um prato de coalhada, e a discussão culminou na agressão física da senhora, contravenção intrinsecamente ligada ao pecado da ira, e ainda, ao descumprimento de um dos Dez Mandamentos, o de respeitar pai e mãe. Para piorar a situação, espremeu um gato até o bicho defecar, em seguida fez Raimundinha, sua mãe, comer os dejetos fecais:

> Ele bateu na velhinha
> Depois espremeu um gato
> Fez o bicho defecar
> Até encher bem um prato
> “— Come velha desgraçada
> Agora tu paga o pato.”
> (Idem, Ibidem, p. 3)

Vendo-se em situação de incapacidade e amargando “uma vida de jiló”, a infeliz senhora, lamuria-se e chora, e num determinado momento roga uma maldição:

> A velha então lastimava
> A triste situação
> Dizendo: “ — Filho maldito,
> Peço a Deus com devoção,
> Você vai se transformar
> Num fedorento barrão!”
>
> Ele retrucou sorrindo
> Praga de urubu não pega
> Lamba o prato direitinho
> E depois vê se sossega
> Mas foi terrível o desfecho
> Daquela triste refrega
> (Idem, Ibidem, p. 4)

Então, após proferir essas palavras:

> Apagou se a luz da sala
> Ouviu-se então um papôco
> E cumpriu-se a profecia
> Por arte do Sapirôco
> Ele então correu na rua
> De quatro pés, como porco.
> (Idem, Ibidem, p. 4)

O rapaz transformou-se em um porco. Nesse sentido, podemos perceber *resíduos* da *mentalidade mediévica*, pois, o porco é um animal considerado imundo pelos dogmas cristão-judaicos, e este é constantemente atrelado à sujeira. Na Idade

Média a presença de odores ruins indicava a presença do Diabo, do pecado e da doença. Assim, “os signos da ocupação diabólica são sempre a sujeira, o mau cheiro e o desarranjo gestual” (SÁEZ, 1999, p. 19). Esse mesmo pensamento é aparentado ao de Muchembled, quando afirma que “o mau cheiro evocava ao mesmo tempo, a imagem do diabo, das doenças e dos remédios olfativos indispensáveis para sobreviver às mesmas, a dos gozos carnais e da culpa resultante do fato de a isso entregar-se com demasiada intensidade”. (MUCHEMBLED, 2001, p. 138). Ressaltamos ainda o ambiente de trevas que é evocado: “Apagou-se a luz”; assim como, a presença do Diabo.

Jomar Lacerda, agora metamorfoseado, comporta-se como o animal, passando a chafurdar na lama, a não tomar banho e também, a não comer o jantar que lhe era oferecido, indo comer saco de milho e caroço de manga. A mãe, sentindo compaixão do filho, busca várias formas de ajudá-lo. Recorreu ao médico, a um exorcista, a várias igrejas e a até mesmo a um centro da Umbanda, porém, ninguém conseguia reverter aquela situação. Certo dia, uma velha rezadeira, chamada Zefa Loló, preparou uma mistura bem forte, e o rapaz voltou à forma humana:

> A Zefa Loló por isso
> Cobrou trezentos mil réis
> Jomar vendeu o seu carro
> Passou até os papéis
> Deu tudo isto à velhinha
> Não ficou com um —derréis
> (Idem, Ibidem, p. 13)

Entretanto, mesmo retornando à forma humana, o rapaz não foi mais o mesmo, e por vezes, voltava a portar-se como um porco. À mãe restava à incumbênciade rezar, e nunca mais rogar praga no filho.

No decorrer da história, Jomar Lacerda transgrediu diversos preceitos morais e religiosos, assim, podemos considerar que os desvios de conduta praticados pelo personagem encontram-se ligados aos pecados capitais. Vale lembrar os setes pecados capitais, a saber: inveja, gula, ira, soberba, luxúria, avareza e preguiça; passaram a fazer parte da doutrina católica durante o século XII através do teólogo Tomás de Aquino que trabalhou detalhadamente cada um deles.

Por fim, o poeta cordelista conclui a história com um alerta direcionado aos filhos que não respeitam suas genitoras:

> O filho que não respeita

> A sua santa mãezinha
> Termina sempre sofrendo
> Uma desdita mesquinha
> Mãe e filho é pra viver
> Como agulha e a linha.
> (Idem, Ibidem, p. 14)

Assim, o final da história dado pelo poeta traz uma espécie de moral, na qual a "natureza exemplar da história referida pelo poeta nas estrofes iniciais nos remete ao teatro medieval de moralidade" (MARTINS; PONTES, *op. cit*., p. 60).

No caso do cordel de metamorfose, as transformações das personagens transgressoras em animais, revelam características com os próprios animais. De acordo com Vladímir Propp:

> Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. Por isso a representação de uma pessoa com aspecto de porco, macaco, gralha ou urso indica as qualidades negativas correspondentes do homem (PROPP, 1992, p. 66).

Como nos cordéis analisados, às vezes, antes mesmo do processo de transformação zoomórfica, os indivíduos já possuem atitudes aparentadas com o animal no qual serão transformados. Dessa forma, a metamorfose serve como modelo expiatório do pecador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente trabalho podemos afirmar, no tocante ao processo metamórfico no cordel, que no Nordeste existem *resíduos* da *mentalidade punitiva* medieval, considerando que não tivemos Idade Média? Podemos assegurar que sim. E isso se deve ao mecanismo da colonização, a partir do qual, no "prolongamento modificado do imaginário europeu, o Brasil passava também a ser prolongamento da Metrópole, conforme avançava o processo colonizatório. Tudo que lá existe, existe aqui, mas de forma específica, colonial" (SOUZA, 2002, p. 31). Podemos ainda considerar o pensamento de Massaud Moisés: "com a colonização, veio-nos a Idade Média, em vez da Renascença foram os padrões medievais que nos moldaram como povo e cultura" (MOISÉS, 2003, p. 60).

Findamos nosso trabalho averiguando que, de fato, existe uma relação *residual* entre a mentalidade punitiva da Idade Média com as punições recebidas pelas

personagens transgressoras encontradas nos folhetos aqui estudados, pois, do mesmomodo que os pecadores mediévicos que transgrediam os preceitos instituídos pela moral e pela doutrina cristã erampenitenciados, também os personagens cordelísticos o foram quando assim agiram.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIEGUES JÚNIOR, Manuel. —Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: **Literatura popular em verso. Estudos, Tomo I**. Rio de Janeiro: MEC-Fundação Casa de Ruy Barbosa, 1973.

D'ANGELO. Biagio. ***Maria Mutema, uma ética do perdão***. Nonada Letras em Revista, Porto Alegre, vol. 10, n. 10, p. 43-55, 2007.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasiluso, residual e medieval no *Auto da Compadecida*. *In*: VAZ, Ângela (org.). **IV Encontro Internacional de Estudos Medievais**. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 517-522.

_____. O medievalismo residual no romance *O guarani*. *In*: PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth Dias (org.). **VII Encontro Internacional de Estudos Medievais**. Fortaleza: UFC, 2007. p. 275-282.

_____. "O cordel nordestino e os resíduos do culto mariano medieval". In: OLIVEIRA, Irenísia Torres; SIMON, Iumma Maria. (Org.). **Modernidade e tradição na literatura brasileira: diversidades regionais**. 1. ed. v. 1. São Paulo: Nankin Editorial, 2010. p. 123-129.

MOISÉS, Massaud. "Vestígios da Idade Média na ficção romântica brasileira". In: ***ANAIS: IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM***. Ângela Vaz Leão; Vanda de Oliveira Bittencourt (Org.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo: séculos XII a XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

_____.; PONTES, Roberto. "Três casos de metamorfose residual para além da alegoria popular em verso". *Desenredo* (PPGL/UPF). v. 7. 2011. p. 52-64.

_____. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ática, 1992.

SÁEZ, Oscar Calavia. **Deus e o Diabo em terras católicas: Brasil-Espanha**. Taubaté, SP: GEIC/NIPPC, 1999.

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, 2002.

SUASSUNA, Ariano. A Compadecida e o romanceiro nordestino. In: **Literatura popular em verso: estudos**. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. T. I, p. 153-164.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

# 27-A BALADA EM PROSA POÉTICA DE PAULINA CHIZIANE

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFRPE)

Em *Balada de amor ao vento*, percebemos uma narrativa conduzida por vozes que não deixam escapar o conflito central do romance: a estória de amor entre Sarnau e Mwando. Os fatos expostos nesta narrativa estão vinculados ao conflito central, comprovando que a forma literária (a balada em prosa poética) está em harmonia com o conteúdo (a estória de amor). Harmonizando forma e conteúdo, Sarnau se torna a voz mais importante da narração, pois a narradora assume o comando da narração mesmo quando se posiciona em terceira pessoa ou quando utiliza o discurso direto com a finalidade de criar diálogos onde ficam registradas as tensões movidas ora pela razão ora pela emoção, em relação à estória de amor com Mwando. O amor assume uma função poética nesta estória, pois é um tema que modifica tanto as atitudes do homem, como as atitudes da mulher, já que:

> Em certos momentos de sua existência, alguns homens puderam ser amantes apaixonados, mas nenhum há que se possa definir como um grande apaixonado; nunca abdicam totalmente, mesmo em seus mais violentos transportes; ainda que caiam de joelhos diante de sua amante, o que desejam afinal é possuí-la, anexá-la; permanecem no coração de sua vida como sujeitos soberanos; a mulher amada não passa de um valor entre outros; querem integrá-la em sua existência, e não afundar nela uma existência inteira. Para mulher, ao contrário, o amor é uma demissão total em proveito de um senhor. (BEAUVOIR, 1980, p.411)

A colocação de Simone de Beauvoir associada à experiência de Sarnau em *Balada de amor ao vento,* permite-nos afirmar que Sarnau conta a estória assumindo o papel de mulher amorosa, ou seja, a que se entrega ao sentimento amoroso de modo que reverbera em seu discurso uma linguagem organizada para referendar a importância da figura do amado como condição *sine qua non* para a continuidade de sua existência:

> Deu-me a mão e caminhávamos em passos cuidadosos até à caverna dos fantasmas... Penetrávamos na copa cerrada da figueira, que nos ofereceu o segredo e a frescura do paraíso. Sentei-me na cama de palha, estendi-me na verdura como um cadáver.
> -Vem, que eu ofereço-te um mundo novo. O mundo que te dou tem as belezas das flores do campo. Não tem fartura, nem grandeza, nem riqueza.

> Dou-te o meu coração, a minha vida. O amor é tudo o que tenho para te oferecer, Sarnau.
> A nudez dos meus seios deixou a descoberto feridas abertas resultantes dos golpes embriagados de um marido devasso. Mwando aconchegou-me no seu corpo peludo, seus braços percorriam a minha paisagem em todas as direções, os lábios debicavam sôfregos o suco das minhas tetas, eu suspirava, eu chorava, Sarnau, escuto o roçar agradável das tatuagens, crê em mim, Sarnau, morrerei contigo, não chores, Sarnau, que assim vou chorar também, que bom chorar embalado em teus braços. (CHIZIANE, 2003, p.95)

No fragmento acima, percebemos no discurso de Sarnau um lirismo romântico denunciador da volúpia amorosa de uma mulher amorosa que mostra uma expressão plena dos estados da alma, da emoção e da paixão, como vemos no trecho "seus braços percorriam a minha paisagem em todas as direções, os lábios debicavam sôfregos o suco das minhas tetas, eu suspirava, eu chorava..." (CHIZIANE, 2003, p.95); a exaltação da liberdade humana, como se pode notar no trecho "... eu ofereço-te um mundo novo. O mundo que te dou tem a beleza das flores do campo." (CHIZIANE, 2003, p.95); o gosto por ambientes solitários, considerados como ambientes mais propícios aos desabafos sentimentais e confidenciais, como se percebe no trecho, " Deu-me a mão e caminhamos em passos cuidadosos até caverna dos fantasmas" (CHIZIANE, 2003, p.95); a valorização do corpo da mulher amada, o qual aparece como refúgio acolhedor para o homem, como se observa no trecho "Sarnau, escuto o roçar agradável de tuas tatuagens, crê em mim, Sarnau, morrerei contigo, não chores, Sarnau, que assim vou chorar também, que bom chorar embalado em teus braços" (CHIZIANE, 2003, p.95).

Sarnau coloca Mwando em um mesmo vão da voz, isto é, no espaço da narração em que as experiências e os conflitos amorosos são relatados, de forma que o discurso de Sarnau e o discurso de Mwando se cruzam pelo lirismo com que os fatos são narrados, de forma que, como coloca Massaud Moisés (2004, p. 373), o mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, pois a narrativa obedece a uma visão poética, fazendo com que recursos da poesia sejam recorrentes, quando a questão discutida é o amor:

> Mwando não teve outro remédio senão conformar-se. Facilmente se adaptou aos trabalhos dos rapazes de sua idade. Todas as tardes nos encontrávamos no rio, dávamos largos passeios, subíamos árvores, colhíamos flores, frutos, e tudo para nós era uma verdadeira maravilha. Um dia trepamos até o cimo de uma figueira.
> - Sarnau, diz se a terra não é bela vista por estas alturas.

> - Vejo tudo maravilhoso. Tudo é belo quando as pessoas se amam.
> - Diz se não é maravilhosa a beleza dos campos; aquele verde é a machamba de arroz ainda pequenino. O verde-amarelo é o arroz pronto para colher. Vê aquele mar verde com os braços do milheiral movendo-se assim, às ondas, como as serpentes. Vês ali, mais ao fundo? Um manto verde com muitos verdes. É a machamba de mandioca,amendoim e gergelim.
> - Sim, Mwando, tudo em nós é verde, verde verdadeiro. (CHIZIANE, 2003, p. 23-24)

Como observamos no fragmento acima, Mwando já tinha sido expulso do seminário, pois o Padre Ferreira, ciente das aventuras amorosas do então seminarista, resolve mandá-lo seguir o próprio destino. Percebemos no fragmento acima uma cumplicidade entre Mwando e Sarnau. Tal cumplicidade faz Sarnau conduzir a narração de um ponto de vista feminino que fica expresso em uma linguagem organizada por frases afirmativas que endossam a visão poética dos amantes apaixonados "tudo para nós era uma verdadeira maravilha; tudo é belo quando as pessoas se amam; tudo em nós é verde, verde verdadeiro." (CHIZIANE, 2003, p.24) A natureza contribui com um cenário que reforça a beleza do estado amoroso em que se encontram Mwando e Sarnau.

A voz de Sarnau está repleta do lirismo amoroso, por conta da acentuada emotividade expressa, as unidades de tempo, espaço e ação se harmonizam em prol da continuidade deste amor, como podemos observar no trecho "Vejo tudo maravilhoso. Tudo é belo quando as pessoas se amam" (CHIZIANE, 2003, p.24).

O cromatismo vem dar as cores do cenário que Sarnau pinta na narração: o verde-amarelo (representando a mistura do arrozal que vem sugerir a felicidade e a prosperidade) e o verde (sugerindo a verdade e a esperança da continuidade deste amor). O figo, a mandioca, o amendoim e o gergelim dão paladar à libido e à sensualidade do casal de apaixonados na medida em que sugere o erotismo poético que se forma na narração. Logo, o desejo que une Sarnau e Mwando torna-se uma maldição para o jovem casal como acontece com Eva ao fazer Adão provar do fruto proibido:

> Mwando está embasbacado com a descoberta do insólito do mundo. Como Adão no Paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã, que lhe arrancou brutalmente a venda de todos os mistérios. Sim, escutou as lágrimas de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome, despertando-o do ventre fecundo da inocência. Mwando nasceu. Sente o coração a bater com força, mesmo a maneira do primeiro amor. (CHIZIANE, 2003, p.19)

Esta passagem deixa explícita a referência intertextual com o Livro dos Gênesis no Antigo Testamento da Bíblia, o que sugere muitas interpretações principalmente quando se pensa acerca da noção do amor, do pecado e da mulher. Sarnau representa a voz da serpente, como podemos notar no trecho "Como Adão no Paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã." (CHIZIANE, 2003, p.19), animal que propõe uma dupla representação para a referida personagem: a sedução e a maldição. Sedução, pelo encantamento frente à descoberta do amor em forma do pecado, "a descoberta do insólito mundo" (CHIZIANE, 2003, p.19); Maldição, a partir do momento em que Sarnau, usando as armas femininas, "escutou as lágrimas de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome..." (CHIZIANE, 2003, p.19), faz Mwando provar de sua condição masculina, "... despertando-o do ventre fecundo da inocência." (CHIZIANE, 2003, p.19), e questionar o seu projeto de ser padre, como se nota no fragmento abaixo:

> Procurou o refúgio do quarto e fechou-se. Estava transtornado. Sentia sua devoção abalada pela paixão. Não conseguia fugir às tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo. Mas porque é que Deus não protege os seus filhos mais devotos, e deixa serpentes espalhadas por todo o lado, por quê? "Mas eu quero ser padre", dizia em lágrimas, "eu quero ser padre, usar batina branca, cristianizar, batipzar, mas ela arrasta-me para o abismo, para as trevas, ah, como é bom estar do lado dela. Se o padre descobrir a minha paixão expulsa-me do colégio na frescura do entardecer tal como Adão no Paraíso. Mas como Adão não, não vai acontecer. Saberei encontrar um esconderijo neste jardim do Éden e ninguém descobrirá. (CHIZIANE, 2003, p.21)

No referido fragmento, percebemos que, em discurso indireto livre, a voz de Sarnau se mistura com a voz de Mwando, "Não conseguia fugir as tramas da serpente, a Sarnau arrastava-o cada vez mais para o abismo"... "Mas eu quero ser padre" (CHIZIANE, 2003, p.21), possibilitando a construção de uma cena em *mise en abyme.* A cena de Adão sendo expulso do paraíso aparece como pano de fundo antecipando a expulsão de Mwando do seminário, assim como também é possível perceber uma epifania de si mesmo, "Saberei encontrar um esconderijo neste jardim de Éden e ninguém descobrirá." (CHIZIANE, 2003, p.21). Mwando conscientemente se expulsa da condição de seminarista porque está totalmente seduzido pela voz da serpente e alimentado pelo fruto do pecado, "...ah, como é bom estar do lado dela.." (CHIZIANE, 2003, p.21). A virilidade mais uma vez se rende às armadilhas da mulher, "...ela arrasta-me para o abismo." (CHIZIANE, 2003, p.21). Logo, notamos

que Sarnau e Mwando cruzam as suas vozes em um mesmo vão: o relato da experiência de estarem envolvidos pelo destino e enfeitiçados pelo amor:

> A maçã ainda era verde, por isso arrepiante. Trincamos um pouco e não pareceu muito agradável; senti o doce-amargo das pevides e polpa e, lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue, que as águas do Save lavaram.
> Mwando deu o primeiro golpe. Os nossos sangues uniram-se. Neste momento os defuntos do mar festejam, porque hoje sou mulher.
> - Sarnau, o nosso amor é o mais belo do mundo.
> - Sim, mais verde que todos os campos, maior que todas as águas do Save e do oceano.
> - É maravilhoso.
> - Agora, Mwando, tens que agradecer à minha defunta protectora pelo prazer que acaba de te dar. Oferece-lhe dinheiro, rapé e pano vermelho.
> Há muito Mwando jurou não acreditar em almas do outro mundo, mas naquele momento quebrou o juramento.
> -Hei-de oferecer cem escudos, muito rapé e pano vermelho. Dar-lhe-ei milho e mapira; dir-lhe-ei que sou o marido dela porque dormi com a sua protegida. Quero pedir-lhe a benção do nosso amor.
> - És maravilhoso, Mwando, por isso amo-te, amo-te, mil vezes amo-te. (CHIZIANE, 2003, p.25-26)

No fragmento acima, Sarnau faz mais um relato de sua experiência sexual e amorosa com Mwando. O discurso de Sarnau mais uma vez se apresenta conduzido pelo sentimento. A maçã novamente aparece metaforizando o pecado original. As pevides e a polpa, " senti o doce-amargo das pevides e da polpa e lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue, que as águas do Save lavaram" (CHIZIANE, 2003, p.25), colocadas pela narradora em um plano sinestésico do prazer anunciam o ato sexual que se consuma na afirmação das vozes de Sarnau e Mwando, "Os nossos sangues uniram-se"( CHIZIANE, 2003, p.25). Outro dado importante de ser notado é o registro das práticas de Sarnau pelas crenças tradicionais moçambicanas: "Neste momento os defuntos que estão no fundo do mar festejam, porque hoje eu sou mulher", (CHIZIANE, 2003, p.25). A cena amorosa tem como pano de fundo as águas do Rio Save , principal testemunha da consumação amorosa entre os jovens amantes

As mitologias africanas oferecem uma explicação para a escolha do cenário, pois, segundo Miranda, o rio está associado ao orixá Oxum:

> ...entidade feminina cujas atitudes sempre são conduzidas pela emoção, valorizando em demasia a intuição feminina no apoio para a realização de seus objetivos; a frustração é um dos sentimentos que mais a persegue no decorrer da vida, o rancor e a mágoa também; possui a capacidade de tecer um plano como muita destreza para um dia reagir e sair vitoriosa frente ao

> seu agressor; a sua postura é de líder nata, assumindo sempre o comando dos que a rodeiam por meio de uma conduta sensível e amorosa. (MIRANDA, 1988, p.55-56),

O rio Save, associado ao orixá Oxum, possibilita-nos entender a frequente emotividade que permeia a narração de Sarnau, quando por amar Mwando, associa a natureza com a intensidade de seu amor, "mais verde que todos os campos, maior que todas as águas do rio Save e do oceano" (CHIZIANE, 2003, p.25). Outro fato importante de ser notado, no fragmento citado, é a condição de seduzido de Mwando, que o faz abandonar o desejo de ser um sacerdote cristão e passa a reverenciar à defunta protetora de Sarnau: "Há muito que Mwando jurou não acreditar em almas do outro mundo, mas naquele momento quebrou o juramento" (CHIZIANE, 2003, p.25).

A narrativa de Sarnau é organizada em ciclos, ou seja, em fases ordenadas pelo vento, pela serpente, pela mulher e pelo amor. Os ciclos estão ligados aos fatos, às sequências, ao desenrolar da estória de amor entre Sarnau e Mwando. O ciclo do vento dá movimento, ritmo, sonoridade, rasgos fônicos à narração de Sarnau. O ciclo da serpente torna a narração de Sarnau envolvente, sedutora, sinuosa, feminina e sensual, uma vez que a serpente representa nesta narrativa a metáfora da sedução e da maldição. O ciclo da mulher dá o comando à narrativa de Sarnau, pois a narradora sempre narra os conflitos de sua estória de amor do ponto de vista feminino. O ciclo do amor dá unidade à balada em prosa poética conduzida por Sarnau, pois o amor é o tema central desta narrativa.

Sarnau, a voz da serpente, consegue seduzir Mwando. O ciclo do amor, na narrativa, vai seguir o fluxo do ciclo da serpente, isto é, a sedução e a maldição. Sarnau é uma cobra que vai morder o próprio rabo, pois o mesmo amor que a alimenta a envenena, tal como acontece com Mwando.

Mwando abandona Sarnau casa-se com Sumbi por decisão da família. Sumbi é uma mulher que não preserva os costumes das mulheres da aldeia porque não pilou para os sogros no segundo dia do casamento; sentava-se na cadeira, como os homens, e não na esteira ao lado das mulheres; acordava muito depois de o sol nascer, já na hora que os membros de sua família voltava da colheita; não preparava a refeição para o marido; sempre seduzia o marido, tal como uma

serpente, cumprindo bem as suas atividades sexuais em incansáveis jogos de sedução.

Sumbi fica grávida de Mwando e o estado de sua esposa o torna ainda mais seduzido, pois ela exige “capulanas novas e panos brilhantes daqueles que eram trazidos pelos mercadores indianos em troca de cereais” (CHIZIANE, 2003, p.62). Mwando é castigado e paga o preço por não ter cumprido sua promessa de amor à Sarnau e à sua defunta protetora. Forma-se então o ciclo da serpente:

Figura 01: O ciclo da serpente

Sarnau, enquanto narradora protagonista desta narrativa, assume a performance de uma contadora de estórias, figura típica da tradição oral. A condição de contadora de histórias é visível desde a vela acesa do mês de Maria até o apagar do candeeiro, “o peito queima como vela acesa no mês de Maria” (CHIZIANE, 2003, p.11), “Enterrei o passado. Puxei o candeeiro, soprei, apagou-se” (CHIZIANE, 2003, p.149). O fogo é o elemento que vem aquecer os fatos e os afetos narrados por Sarnau e também lembrar a chama das fogueiras em volta da qual os mais velhos contavam suas estórias, obedecendo ao tempo em que as chamas duravam acesas. A luz das chamas representa a memória dos contadores de estórias que, como Sarnau, utilizam-se desta tradição por amor e compromisso com a cultura local.

A narrativa segue quatro ciclos: o do amor, o da serpente, o do vento e o da mulher. O ciclo do amor, quando o tecido narrado é marcado pela voz poética que, no âmbito de sua introspecção, expõe os sentimentos em forma de narração; o ciclo da serpente, momento em que a voz de Sarnau assume um discurso carregado de metáforas que remetem à ideia da sedução e do mito do eterno retorno, em se tratando dos conflitos amorosos vividos por Sarnau e por Mwando; o ciclo do vento, principal interlocutor da natureza a quem a narrativa de Sarnau se destina, o vento

também é o mensageiro divino do destino de Sarnau e dos personagens que a rodeiam, além de ser muitas vezes o causador das mudanças de ritmo da narração da protagonista; e , por fim, o ciclo da mulher, quando Sarnau além de desenvolver um discurso que apresenta a mulher enquanto objeto idealizado, problematiza a condição da mulher moçambicana à medida que a narração coloca em tela as insatisfações femininas frente ao sistema patriarcal. O momento do reencontro de Sarnau com Mwando é pontual para que percebamos como estes ciclos se mantêm em movimento na narração da protagonista:

> Rebolo no chão despreocupada. As crianças estão entregues à macaiaia e só se lembram de mamar quando estou presente. O trabalho das machambas não é comigo, tenho servas que se encarregam disso.
> Fecho os meus olhos deleitando-me com as carícias do sol. Sinto os passos de alguém que se aproxima, talvez seja um pescador. Escuto a voz que me saúda, e quando abro os olhos, vejo um homem ajoelhado, inclinando o tronco numa reverência.
> - Saúdo-a, rainha, mãe de todo o povo de Mambone.
> - Ahêêê, obrigado, bom dia.
> Num salto coloco-me sentada. Aquela voz fulminou-me o íntimo.
> - Mwando!
> - Sou eu, mãe.
> - Mas que surpresa tão agradável. Quando é que chegaste? Soube que construíste o teu lar do outro lado do rio.
> - Cheguei mesmo ontem, mãe.
> - Oh, Mwando, mas que maneiras de me tratar.
> - Agora sou teu servo. (CHIZIANE, 2003, p. 79-80)

No fragmento acima, podemos observar a inversão dos papéis, isto é, Mwando é quem se curva perante Sarnau, a qual na condição de esposa de Nguila assume o posto de rainha de Mambone. Logo no início do fragmento, observamos uma possível associação com a serpente, “Rebolo no chão despreocupada; fecho meus olhos deleitando-me com as carícias do sol” (CHIZIANE, 2003, p.79), hábito comum a bichos como as serpentes em dia de sol: aquecer o corpo frio, tal como se encontra o corpo de Sarnau, frio pelo fato de começar a sentir a ausência do marido Nguila, o qual já possui outras e não cumpre seus compromissos de marido com Sarnau há algum tempo.

Enquanto Sarnau aquece o corpo, surge Mwando, “Escuto uma voz que saúda, e quando abro os olhos, vejo um homem ajoelhado, inclinando o tronco numa reverência” (CHIZIANE, 2003, p.79), o qual surpreende Sarnau, a então rainha que além de aquecer o seu corpo ao sol, sente o destino fazer retornar, tal como a serpente em seu movimento circular, o homem que desdenhou de seus sentimentos

e de sua total entrega em nome do amor até então guardado na memória de Sarnau e agora aceso pelo sol e trazido sorrateiramente pelo ciclo da serpente. Oportuno é lembrar que, nas mitologias africanas, a serpente, assim como está escrito na Bíblia, representa a transformação, pois executa, como afirma Miranda(1988, p.97), um incessante movimento giratório em torno da terra, acompanhando seu movimento de rotação e lançando energia de uma intensidade capaz de deter o controle de tudo que for passivo de mudanças e transformações, assim como acontece com Sarnau: uma camponesa que se apaixona por um seminarista, o qual a abandona para casar com Sumbi, esta mulher o trai, ele julga as mulheres como serpentes que envenenam os homens com os seus feitiços sentimentais; Sarnau é lobolada pelos Zucula, casa-se com Nguila, torna-se rainha, o casamento esfria por causa do não cumprimento das responsabilidades sexuais do seu marido e o destino a faz reencontrar Mwando; ficando então registrada a circularidade dos fatos e o predomínio do amor de Sarnau por Mwando, fato que perpassa a narrativa e confirma a concordância entre o ciclo do amor e o ciclo da serpente, ambos os ciclos norteados pela ideia de sedução:

> Tudo começa no dia mais bonito, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor. Todos os animais trajavam-se de fartura, a terra era demasiado generosa. Na aldeia realizava-se a festa da circuncisão dos meninos já tornados homens. Jovens dos lugares mais remotos estavam presentes, pois não há nada melhor que uma festa para diversão, exibição e pesca de namoricos. Eu estava bonita com minha blusinha cor de limão, capulana mesmo a condizer, enfeitadinha com colores de marfim e missangas. Coloquei-me na rede para ser pescada, e por que não? Já era mulherzinha e tinha cumprido com todos os rituais. (CHIZIANE, 2003, p.12-13)

O fragmento acima possibilita o entendimento da circularidade que permeia a narração de Sarnau, por também preservar a performance da contadora de histórias, ela registra o seu discurso com a simplicidade de quem conta a história vivida e com uma cumplicidade no falar para um ouvinte entender o sentido mais profundo de suas palavras, de modo que, muitas vezes, sentimo-nos diante da própria Sarnau e da cena construída por ela. Vamos perceber que desde o início da narração Sarnau pontua o objetivo principal de sua narrativa: contar a história de seu primeiro amor, “tudo começa no dia mais bonito, beleza característica do dia da descoberta do primeiro amor” (CHIZIANE, 2003, p.13). O clima festivo é anunciado por Sarnau,

"não há nada melhor que uma festa para diversão, exibição e pesca de namoricos.." (CHIZIANE, 2003, p.13). Outro dado importante é a conduta cultural assumida por Sarnau no momento em que se desenrola a história de amor: no primeiro fragmento, Sarnau é uma adolescente, "já era mulherzinha" (CHIZIANE, 2003, p.13) com um discurso que não nega a tradição narrativa moçambicana. Ela desenvolve um exercício de ética mística, "tinha cumprido com todos os rituais" (CHIZIANE, 2003, p.13), ecológica, "todos os animais trajavam-se de fartura, a terra era demasiado generosa" (CHIZIANE, 2003, p.13) e comunitária, "na aldeia realizava-se a festa de circuncisão dos meninos já tornados homens" (CHIZIANE, 2003, p.12). O encantamento à primeira vista endossa o lirismo de Sarnau:

> Aproximei-me dele, falei com doçura e, com muita indiferença, respondia às minhas perguntas. Frustradas as minhas tentativas regressei a casa, entristecida.
> Pela primeira vez o sono custou-me a vir. Minha mente deliciava-se com a imagem que acabava de descobrir. Aquele olhar distante, penetrante, aquela voz serena... e o rosto sisudo! Bonito não era, comparado com o Khelu, esse zaragateiro, namoradeiro, sempre pronto a provocar qualquer escaramuça e esmurrar toda a gente.
> O Mwando é um rapaz diferente, fala bem, conversa bem e tem cá umas maneiras! Estaria eu apaixonada? Ri-me e revirei-me na esteira. Achava graça àquilo tudo, pois nunca antes me tinha acontecido. Adormeci sorrindo. (CHIZIANE, 2003, p.15)

No fragmento acima, o lirismo é um aspecto que intersecta o contato entre Sarnau e Mwando desde o inicio da narrativa, "minha mente deliciava-se com a imagem que acabava de descobrir", (CHIZIANE, 2003, p.15). O riso de Sarnau representa a inocência da adolescente e o entusiasmo peculiar da descoberta do amor, "Ri-me e revirei-me na esteira. Achava graça àquilo tudo, pois nunca antes me tinha acontecido. Adormeci sorrindo." (CHIZIANE, 2003, p.15). No fragmento abaixo:

> Ri-me divertida. É interessante ser tratada com deferência por um homem com quem já se dormiu na mesma esteira. Examinei de alto a baixo aquele ser pobremente vestido, aspecto maltratado, e senti dó. Ontem humilhou-me e hoje acontece o contrário. É um ser desprezível, mas sua presença é ameaçadora, sinto que ainda gosto deste homem. (CHIZIANE, 2003, p.80)

O riso de Sarnau denuncia o seu desdém à condição de inferioridade de Mwando perante à sua condição de mulher casada com um homem da nobreza, "Ri-me divertida. É interessante por um homem, com quem já se dormiu na mesma esteira" (CHIZIANE, 2003, p.80). No reencontro com Sarnau, Mwando já não possui

a imagem de antes, "um rapaz diferente, fala bem, conversa bem e tem cá umas maneiras", agora "sua presença é ameaçadora, sinto que ainda gosto deste homem" (CHIZIANE, 2003, p.80). Sarnau reproduz o discurso de uma mulher amadurecida pela dor do amor de um homem que hoje se curva perante sua condição de rainha, "ontem humilhou-me, hoje acontece o contrário" (CHIZIANE, 2003, p.80).

Quando Sarnau apresenta os personagens que circulam ao redor do conflito principal de sua narrativa, utiliza-se de uma técnica de narração chamada *encaixe*, a qual, segundo Todorov (1970, p.123), permite que a narradora faça aparecer um novo personagem na narração, ocasionando a interrupção da história precedente para que se conte uma nova história, portanto uma nova intriga. Podemos notar este recurso quando Sarnau apresenta Nguila, o seu marido:

> Não vos falei ainda do meu marido, o Nguila, homem mais desejado por todas as fêmeas do território. Não o conheço muito bem, mas estou devidamente informada sobre ele. É um búfalo enorme e forte como exige a nobreza de sua raça. Tem a pele bem negra, testa e nariz esbeltos, dentes branquíssimos, o que lhe confere um aspecto de espécie rara. Tem um caminhar dinâmico, dominante e sedutor. É um excelente caçador, o melhor atirador de arco e flecha. Não há quem meça forças com ele. Nas bangas e tabernas é o primeiro a entrar e o último a sair e, quando se embriaga, é a coisa mais insuportável deste mundo. Dizem que é doido pelo sexo oposto, o que orgulha o rei, seu pai. O padre Ferreira tentou cristianizá-lo sem resultado. Fez tudo para que ele estudasse, pois não fica bem ao futuro rei ser analfabeto, e lá aprendeu algumas coisas, ao menos sabe ler uma carta. (CHIZIANE, 2003, p.40)

Como afirma Todorov (1970, p.124), as histórias encaixadas servem como argumentos para o desfecho da narrativa. No fragmento acima, Sarnau ao apresentar Nguila nos faz perceber o motivo de seu descaso frente à aparição de Mwando, o qual não possui as qualidades de Nguila. A descrição de Nguila soa como uma justificativa para esquecer Mwando, pois como a narradora afirma que ele, Mwando, é uma ameaça, pois o sentimento de amor ainda existe e se configura como uma desgraça devido à condição de rainha que Sarnau ocupa. Outro dado é importante a ser analisado: Nguila representa o homem selvagem, não colonizado (força, virilidade, resistência ao cristianismo e ao conhecimento formal, predisposição para a caça, poligamia) ; Mwando, por sua vez, representa o homem aculturado ( predisposição ao cristianismo, ao conhecimento formal e à monogamia;

sensibilidade amorosa e romântica). Esta passagem da narrativa é oportuna, pois apesar de parecer que Sarnau dá um novo rumo à sua história de amor por Mwando, ela representa o contrário, isto é, depois da experiência matrimonial, Sarnau percebeu que fugir dos seus sentimentos significava punir a si mesma, à sua condição de mulher livre, como podemos observar no diálogo entre Sarnau e a a mãe:

> - Mãe, exageras demasiado em todas as tuas atitudes. Por que choras, mãe? Há aqui algum funeral? Por que é que todas têm os olhos tristes? Vamos, alegrai-vos porque hoje é dia de festa, hoje casei-me com o futuro rei desta terra.
> - Sarnau, sangue do meu sangue, nem todas as lágrimas são de tristezas, nem todos sorrisos são alegrias. Os teus antepassados fremiam de dor, mas cantavam belas canções quando partiam para a escravatura. Os mortos vestem-se de gala quando a vão enterrar. Os vivos semeiam jardins nos túmulos tal como hoje e oferecem flores. Os condenados sorriem quando são libertados. Sarnau, minha Sarnau, partes agora para a escravatura. (CHIZIANE, 2003, p.46)

Os Zucula vão buscar Sarnau para habitar o seu novo lar, pois os rituais do matrimônio se cumpriram e era chegada a hora de a filha lobolada seguir o destino de mulher casada. O fragmento revela o momento em que a narradora, assumindo o papel de protagonista de sua história e movida pelo ciclo da mulher, desenvolve um diálogo com a mãe, a qual afirma para Sarnau que, na aldeia de Mambone, casamento é escravatura. No discurso de Sarnau, percebemos os traços da ambição, “hoje casei-me com o futuro rei desta terra” (CHIZIANE, 2003, p.46) ou a justificativa à qual a narradora se apega para se desviar da dor de narrar sua desilusão amorosa com Mwando. No discurso de sua mãe notamos o desvendar do sentimento íntimo de Sarnau, “nem todas as lágrimas são tristezas, nem todos os sorrisos são alegrias”, (CHIZIANE, 2003, p.46). Os antepassados aparecem para dar legitimidade à tradição do casamento lobolado e a circularidade da existência, “Os mortos vestem-se de gala quando vão a enterrar. Os vivos semeiam jardins nos túmulos tal como hoje te oferecemos flores” (CHIZIANE, 2003, p.46), ou seja, tudo que tem início tem fim. Sarnau, quando apresenta o seu novo lar deixa pistas para o desfecho de seu casamento com Nguila:

> No novo lar, os Zucula receberam-me triunfalmente, com batucadas que esfacelavam o ar, a sentenciada meteu a cabeça na forca. Senti em mim a negra partindo para a escravatura; a prisioneira caminhando para o cadafalso. Olhei todos os lados à procura de auxílio e encontrei rostos desconhecidos, sorridentes. Descobri amparo nos olhinhos da Rindau, minha doce irmãzinha, a única testemunha de minha desgraça. (CHIZIANE, 2003, p.47)

Por meio de uma prolepse, Sarnau antecipa o desfecho de seu casamento com Nguila quando atribui a Rindau a condição de testemunha de sua desgraça: o amor que sente por Mwando, "...a sentenciada meteu a cabeça na forca..."." descobri o amparo nos olhinhos da Rindau, minha doce irmãzinha, a única testemunha de minha desgraça" (CHIZIANE, 2003, p.47). Sarnau retoma o discurso de sua mãe e assume a condição de prisioneira de um sistema que a escravizava, impedindo-a de lutar pelo seu amor. O lar aparece associado à palavra forca, o que diz muito em relação à unidade temática deste fragmento: a prisão. Sarnau deixa de ser solteira, deixa a família, sai do convívio da palhota para o palácio e adquire uma família que possui costumes diferentes em relação aos vividos em sua aldeia. Há uma mudança brusca na vida de Sarnau, subitamente, ela tornou-se uma mulher rica e possuidora de uma sorte que a leva a refletir sobre sua condição social.

Sarnau e Mwando, portanto, personagens centrais desta narrativa, vivem experiências diferentes: Mwando se casa com uma mulher que trai as tradições da tribo: ele, consequentemente sofre por não ter se casado com Sarnau, por não ter continuado a formação religiosa e por não poder exibir sua esposa, Sumbi, como um troféu para os homens da tribo; Sarnau, por sua vez, casa-se com Nguila, na condição de primeira esposa, migra da simplicidade de uma aldeia para a ostentação de um palácio, no entanto, ela sofre por não ter sido a escolhida de Mwando e por não ter o poder de decidir sobre o destino de sua vida por causa do sistema patriarcal que domina os valores da tribo. No entanto, as vozes de Sarnau e Mwando se cruzam no mesmo vão, ligadas que estão pelo amor tão avassalador como a força do vento.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. (1990). Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MIRANDA, Roberto de Sá. **Mitos e ritos nagô**: o saber de Ominsulá. Brasília:1988.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**.Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980, 2v.

MATA, Inocência. **Paulina Chiziane**: uma coletora de memórias imaginadas. In: Metamorfoses 1.Rio de Janeiro: Cosmos, 2000, p.135-142.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **Escrita e performance na literatura moçambicana**. Belo Horizonte: Scripta, v.4, n.8, 2001, p.250-257.

_____. **O trânsito da memória**. Belo Horizonte: Scripta, v.7, n.13, 2003, p.356-367.

_____. **O vão da voz**. A metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Ed. PUC-Minas, 2005.

# 28-MODOS DE ALIENAÇÃO E RESISTÊNCIA CULTURAL DOS APRENDIZES NEGROS NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA

Wagner Ramos Campos (Mestrando do PPGEd - UFRN)
wagner.campos@ifrn.edu.br

O presente trabalho propõe uma análise histórico-crítica que evidencia, por um lado, as consequências do racismo institucional da escola para o desenvolvimento identitário dos aprendizes negros e, por outro, as formas de resistência cultural e a luta política que os afrodescendentes opuseram à *práxis* segregatória e que têm repercutido em mudanças significativas nas políticas públicas para a educação.

Durante séculos, a maioria da população negra teve seu acesso à educação formal sistematicamente negado pelas diversas políticas públicas adotadas no Brasil, seja por legislações expressamente proibitivas, ou por restrições de ordem prática (SILVA e ARAÚJO, 2005). É importante notar porém, que, apesar de todo tipo de interdição, a educação sempre foi almejada como um direito prioritário na luta dos negros por melhores condições de vida e que, por isso, desde o início, eles buscaram inserir-se em escolas formais e não formais, enfrentando corajosamente os inúmeros entraves. A esse respeito, Cruz (2005, p.29) afirma que:

> A luta das camadas negras pela sua inclusão no processo de escolarização oficial evidencia que mesmo à margem da cidadania os negros acompanharam os processos de compactação da nação brasileira e nele exerceram influência. Os mecanismos do Estado brasileiro que impediram o acesso à instrução pública dos negros durante o Império deram-se em nível legislativo, quando se proibiu o escravo, e em alguns casos o próprio negro liberto, de freqüentar a escola pública, e em nível prático quando, mesmo garantindo o direito dos livres de estudar, não houve condições materiais para a realização plena do direito.

É preciso, portanto, complexificar a história da educação do negro no Brasil, orientando-se pelo reconhecimento de sua condição de sujeitos deste processo. Enquanto a historiografia tradicional brasileira construiu a imagem do negro-vítima (SANTOS, 2012), no momento atual, a tendência tem sido a de busca por fontes enjeitadas no passado, na tentativa de enriquecer o debate e reconstruir outras histórias possíveis da entrada dos afrodescendentes nas escolas brasileiras,

almejando superar a “incompatibilidade intrínseca entre as fontes oficiais e a história do oprimido” (SILVA e ARAÚJO, 2005, p.67). Desse modo,

> No que se refere propriamente à escolarização dos negros, segundo os modelos oficiais, percebe-se que eles sempre estiveram em contraponto a afirmações que alegam sua incapacidade para a vivência bem sucedida de experiências escolares e sociais. Tal fato pode ser comprovado pela ascensão de uma intelectualidade negra desde o período republicano que, via domínio da escrita, atingiu espaços sociais dos quais os brancos pareciam detentores absolutos.(CRUZ, 2005, p.29)

Contudo, apesar da retórica democrática das reformas republicanas, o nascente sistema educacional brasileiro não teve outra prioridade além da manutenção dos privilégios estabelecidos.Ésomente com o primeiro surto industrializante que, em inícios do século XX, assistimos a abertura de uma oportunidade concreta de escolarização para os negros: o ensino profissionalizante. Os egressos deste ensino formam uma nova classe social, cuja mobilização

> configurou-se como um mecanismo de auto-proteção e resistência, servindo de base para a (re)organização das primeiras reivindicações sociais negras no pós-abolição e o surgimento dos movimentos negros. (SILVA e ARAÚJO, 2005, p.73)

Já na década de 1920, a luta dos movimentos negros recém reorganizados alcança destaque na vida política e social do país. Eles reivindicavam a valorização do negro através do respeito às idiossincrazias dos descendentes dos povos africanos e da garantia de iguais oportunidades de ascenção social, dando grande ênfase à educação. Organizam-se então iniciativas próprias de experiências educacionais de e para afrodescendentes, respeitando seu legado histórico-cultural, como as escolas da Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro, com ênfase na alfabetização de adultos (SILVA e ARAÚJO, 2005).

A partir daí, a atuação conscientizadora daqueles movimentos, aliada aos crescentes fluxos migratórios em direção à região sudeste, constituíram-se em fator de forte pressão social por cidadania e direitos. No entanto, a democratização efetiva do acesso ao ensino, estendendo-o a grandes contingentes de população

oriunda das classes populares, começou a tomar corpo somente a partir da década de 1960 (COSTA e OLIVEIRA, 2009).

Não obstante, o modelo de escola no qual foram inseridos os filhos das camadas populares pouco modificou-se em relação à configuração elitista e eurocêntrica que esta instituição mantinha desde seus primórdios. Notadamente, a história e a cultura dos afrodescendentes não chegam a adentrar os currículos escolares e, quando, porventura, são abordadas, são apresentadas sob o olhar do atraso e da "coisificação". Conforme aponta Garcia (2007, p.46):

> Constata-se uma pretensão de esquecimento, negação e silenciamento sobre algumas temáticas que têm um cunho estratégico, que precisa ser analisado. Tal atitude integra uma construção simbólica e ideológica advinda de uma dada cultura hegemônica européia, que legitima o discurso racista da superioridade do branco em relação ao negro.

Destarte, os diversos sistemas de ensino formais constituídos no Brasil são aqui analisadoscomo palcoshistóricos de um choque de culturas entre a institucional –da ideologia branca dominante(embasada no darwinismo social, associado a ideais eugênicos e higienistas) - e a dos aprendizes de descendência africana e indígena (sociedades tradicionais de culturas de transmissão oral, baseadas no respeito à ancestralidade).

Seja pelos currículos oficiais– propalandorepresentações estereotipadas e depreciativas de sua história e cultura (SANTANA e MORAES, 2009) -, seja pelas práticas cotidianas – baseadas em relações racistas enraizadas no pensamento social brasileiro (MUNANGA, 2008) -, esse embate resultou em significativo prejuízo para o desenvolvimento dos aprendizes de etnias não brancas, sobretudo para os negros, cuja predominância numérica os fez os principais alvos da práxis escolar segregatória:

> Não precisamos ser profetas para compreender que o preconceito incutido na cabeça do professor e sua incapacidade em lidar profissionalmente com a diversidade, somando-se ao conteúdo preconceituoso dos livros e materiais didáticos e às relações preconceituosas entre alunos de diferentes ascendências étnico-raciais, sociais e outras, desestimulam o aluno negro e prejudicam seu aprendizado. O que explica o coeficiente de repetência e

> evasão escolar altamente elevado do alunado negro, comparativamente ao do alunado branco (MUNANGA, 2008, p.16).

Este prejuízo, no entanto, encontrou explicação comodamente assentada no mito da democracia racial brasileira (SKIDMORE, 1976), que justificava-o não pela inadequação do ensino, mas através de teorias racistas como a da natural indolência e ignorância da raça negra.

Com a abertura democrática dos anos de 1980, as demandas históricas dos movimentos negros ganhamainda mais visibilidade na opinião pública (SANTOS, 2005). No entanto, a Lei nº 9.394, de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, de 1996, não contempla as demandas pela inserção da cultura negra nos currículos escolares. Somente nadécada de 2000, com a subida de um partido de centro-esquerda ao poder, o país começa a adotar políticas públicas compensatórias, dentre as quais, as cotas de acesso ao ensino superior são o exemplo mais vistoso, tanto pelo debate gerado quanto pelo sucesso alcançado. É neste contexto que surge a Lei 10.639/2003, que obriga o ensino da História e Cultura Africanas na educação básica e, como consequência dessa, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Tais legislações, por alterarem preceitos básicos da própria função do sistema educacional, colocam-se como verdadeiro marco divisor na história da educação brasileira. Particularmente, estas novas diretrizes propõem:

> A divulgação e produção de conhecimentos, a formação de atitudes, posturas e valores que eduquem cidadãos orgulhosos de seu pertencimento étnico-racial – descendentes de africanos, povos indígenas, descendentes de europeus, de asiáticos – para interagirem na construção de uma nação democrática, em que todos, igualmente, tenham seus direitos garantidos e sua identidade valorizada (BRASIL, 2004, p. 10).

## Consequências para a formação identitária da criança negra

Com o intuito de avaliar os efeitos do choque cultural supracitado na formação da identidade da criança negra, exploraremos o conceito de identidade cultural na pós-modernidade, em suas linhas gerais, conforme definido por Hall (2006). Relacionaremos este conceito com as representações do negro presentes na literatura infanto-juvenil adotada atualmente nas escolas, sublinhando nos efeitos

catárticos de identificação os fatores decisivos para a construção das identidades culturais.

Para evitar reducionismos e fórmulas prontas, é importante considerar que o conceito de identidade em si "é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova." (HALL, 2006, p.8) Particularmente, com o termo identidade cultural, pretende-se designar os aspectos identitários "que surgem do nosso "pertencimento" a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais." (*id*.) E é exatamente para estes aspectos que apontamos quando propomos que a instituição escolar brasileira promoveu e ainda promove uma deformação homogeneizante, ao priorizar o ensino de elementos culturais das etnias brancas. De modo análogo, o conjunto de instituições do Estado brasileiro, ao forjar a cultura nacional, difundindo uma dentre as possíveis narrativas da nação, fê-lo procurando legitimar o domínio dos povos brancos sobre os demais (Skidmore, 1976).

A identidade nacional aparece, portanto, não como fruto exato e unívoco da história institucional do país, mas passa a ser enxergada como "um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos" (*ibid*., p.50). Assim, a nação é uma comunidade simbólica que funciona como foco de identificação e cujos sentidos não estão dados *a priori*, mas encontram-se em permanente estado de disputa e redefinição. É no nível dos sistemas de representação que ocorrem as disputas discursivas e ideológicas em torno da narrativa da nação "tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular." (*ibid*., p.52).

No caso brasileiro, historicamente, os discursos inferiorizantes com relação aos afrodescendentes foram revestidos pelas instituições com o *status* de discurso oficial e o ideal de branqueamento da nação foi elevado ao posto de política estatal. Todavia, estas práticas discursivas não se sustentam por si, mas contam com o suporte de todo um conjunto de representações culturais espalhado pelas mais diversas esferas da vida social. Se convivemos na atualidade com uma postura oficial do Estado brasileiro com relação aos povos afrodescendentes bem diferente

daquela descrita acima, é em outras esferas de representaçao que iremos encontrar os resquícios do mito da superioridade da raça branca. E aqui chegamos à compreensão da instituição escolar como herdeira da mitologia nacional, onde, quer nos currículos oficiais e ocultos, quer nas práticas arraigadas na cultura escolar, sobrevivem representações deturpadoras da cultura e da história do negro, ou senão, em alguns casos, sobrevive, sob a forma de tabu, somente a indiferença silenciosa (MUNANGA, 2008).

Devido às dificuldades de apreensão teórica do quotidiano escolar, nossa escolha metodológica é a de concentrar a análise daquelas representações em sua forma manifesta nas narrativas presentes nos livros escolares. Mais precisamente, baseamos nossa análise em trabalhos que examinam a literatura infantil adotada nas escolas públicas para a Educação Infantil e para o Ensino Fundamental. A preocupação central desta abordagem é analisar como o diálogo do leitor com as representações identitárias presentes nas obras literárias podem ou não conduzir a uma formação identitária afirmativa dos elementos característicos da cultura de sua etnia.

O trabalho de Souza (2013) analisa as coleções de livros didáticos do Ensino Fundamental II, atentando para o trabalho com as literaturas luso-africanas e afro-brasileiras. Segundo a autora:

> O que se pode observar nesta pesquisa é que os livros didáticos usados nas escolas, no período de 2011 a 2013, nas poucas vezes em que falam dos negros, desconsideram suas diferentes origens assim como a história de suas civilizações. Os livros analisados mostram a quase exclusão da figura afro-brasileira, tanto como autores de textos, quanto como personagens das histórias, sejam elas contos, romances, fábulas, poemas, novelas, ou histórias em quadrinhos. (SOUZA, 2013, p.88)

Dentre as conclusões advindas da pesquisa, Souza (2013, p.92) aponta para um ato falho na tentativa irrefletida, por parte de editoras e educadores, em adequar-se às exigências da lei 10.639/2003. Isto é, ao procurarem abordar uma temática com a qual não têm familiaridade, estes sujeitos acabam por reforçar visões estereotipadas e simplistas da África e dos povos africanos. O trabalho com a literatura africana é então recomendado como meio de complexificar o tratamento didático dado ao tema:

> O texto literário permite desconctruir a imagem negativa do africano como povo bárbaro, primitivo e sem cultura, como ainda costuma ser visto por tantos aqui no Brasil. Dessa forma, pode-se afirmar a identidade étnica dos alunos, resguardando a convivência igualitária, promovendo a autoestima e o relacionamento saudável e harmonioso entre a diversidade étnica. (SOUZA, 2013, p.94)

Já em Oliveira (2010), encontramos uma análise das estratégias ideológicas no acervo do PNBE 2008 para a Educação Infantil. A autora analisa um total de vinte obras daquele programa pelo método da Hermenêutica da Profundidade. As conclusões apontam que as representações positivas dos negros são poucas e que a supremacia das representações de brancos servem para a manutenção do seu grupo como norma social (OLIVEIRA, 2010, p. 144). Trata-se de um estudo extremamente questionador de vários lugares-comuns historicamente construídos em torno da literatura infantil, que, embasado em um sólido rigor científico, descobre os mecanismos de transmissão ideológica perpetrados na Educação Infantil.A autora dialoga com uma grande variedade de estudos que apontam para conclusões análogas e procura relacioná-los com as mudanças na atual Lei de Diretrizes e Bases:

> Vários (as) pesquisadores (as) no campo da literatura e das relações raciais buscaram de alguma maneira denunciar situações de desigualdades criadas no plano simbólico, a fim de que fossem percebidas e modificadas. Por essa razão, leis foram criadas com o intuito de romper com tendências racistas presente nas obras de literatura infantil. (OLIVEIRA, 2010, p.45)

Como reação ao contato com representações deturpadas de sua etnia, os aprendizes negros sofrem um processo de negação daquele foco de identificação cultural e passam a identificar-se com os referenciais hegemônicos, numa tentativa de valorizar-se. É este o processo que Fanon (1983) descreve em detalhes, com nuances autobiográficos, classificando-o como psicopatologia da alienação cultural. O autor destaca o processo catártico de identificação com os vencedores:

> As histórias de Tarzan, dos exploradores de dozeanos, de Mickey e todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeirodesafogo da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos,destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí. NasAntilhas – e podemos pensar que a situação é análoga nas outras colônias– os mesmos periódicos ilustrados são devorados pelos jovens nativos. E oLobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o

> Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou um índio, e como sempre há identificaçãocom o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro,missionário "que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados", tãofacilmente quanto o menino branco. (FANON, 1983, p.131)

Ainda na perspectiva do trabalho com a literatura infantil, mas em sentido oposto, consideramos como a escola pode contribuir para a construção de identidades afirmativas, a um tempo orgulhosas de seus pertencimentos étnicos e enriquecidas pela valorização da alteridade. Assim sendo, cumpre-se ponderar sobre o estudo de Barreiros e Vieira (2011) que, a partir da análise da estrutura composicional de duas obras integrantes do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), do Ministério da Educação, verificam suas implicações para a formação leitora no Ensino Fundamental I. O estudo aponta para a possibilidade de desconstrução de preconceitos a partir de um trabalho adequado com as obras analisadas. Entretanto, destacam que boa parte do sucesso desta empresa depende do papel desempenhadopelo mediador de leitura, no sentido de estimularo exercício coletivode construção de sentidos, confrontando o entendimento do eu em relação ao outro (BARREIROS e VIEIRA, 2011, p.345).

A esse respeito, Mariosa e Reis (2011, p.47), reiteram a responsabilidade da escola na escolha do acervo de sua biblioteca, procurando sempre:

> optar por livros que contribuam para a formação de uma identidade positiva do negro e, simultaneamente, proporcionar aos alunos não negros o contato com a diversidade e as especificidades da cultura africana, deixando, assim, para trás, uma visão estereotipada e preconceituosa das idiossincrasias dos referenciais afrodescendentes.

Pretendemos, com isso, alertar para esta tremenda responsabilidade de todos os sujeitos que atuam na comunidade escolar. Ou seja, o fato de que a escola enfrenta constantemente o risco de promover o primeiro contato do indivíduo com uma representação distorcida de si e de seu passado étnico. Ou, visto de outra forma, a oportunidade da escola, constantemente renovada, de ressignificar suas práticas, no afã de priorizar uma formação multicultural, de respeito e valorização das diversidades.

Por fim, importa fazer a ressalva de que, no quadro das intensas disputas travadas em torno das recentes políticas educacionais compensatórias, passados

onze anos da implementação da Lei 10.639/2003, várias pesquisas apontam para seu baixo nível de implementação,persistindo, ainda hoje, boa parte dos problemas históricos descritos acima (BRASIL, 2012).Dentre as dificuldades enfrentadas, sobressaem a inadequação da formação docente e a resistência da comunidade escolar (BRASIL, 2012, p.68).

Portanto, no momento atual, os esforços dos educadores e atores sociais comprometidos com a causa da igualdade racial é no sentido da implementação efetiva da legislação. Vale destacar, nesse âmbito, ações como a construção, em 2008, por parte de um grupo de trabalho interministerial, do *Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana,* que define claramente as atribuições dos vários entes formadores dos sistemas de ensino. Ressalta-se ainda o grande número de pesquisas que vêm sido editadas e distribuídas gratuitamente pelo Ministério da Educação, através da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECADI), os quais funcionam como indutores de um incrementoqualitativo e quantitativo dos estudos nesta área. Finalmente, tem sido crucial para a aproximação entre os pesquisadores e os profissionais da educação básica a atuação dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros - já constituídos em trinta e duas instituições públicas de ensino superior no país – e do programa UNIAFRO (Programa de Ações Afirmativas para a População Negra nas Instituições Federais e Estaduais de Educação Superior).

A título de conclusão, consideramos que ainda são necessárias ações positivas em prol da causa da igualdade racial, tendo em vista a conscientização social para o efetivo atendimento às demandas históricas da luta dos povos afordescendentes pela superação do racismo e de suas nefastas consequências. Neste processo, torna-se fundamental reconheceras conquistas alcançadas, fruto de mais de 500 anos de história da resistência negra. Porém, é essencial também fazer uma leitura adequada das estatísticas oficiais de acesso aos bens educacionais, como em Garcia(2007), e reconhecer que, ainda hoje, no Brasil, a cor da pele constitui fator relevantepara o sucesso ou insucesso escolar.

Conforme as limitações inerentes ao escopo deste trabalho, propomo-nos a abordar a questão do choque étnico-cultural nas escolas brasileiras enfatizando,

sobretudo, a faceta contemporânea da relação dinâmica entre os processos de identificação e de representação. Com isso, porém, não desconsideramos a historicidade de tal relação, mas procuramos enxergar no presente as permanentes cicatrizes deixadas pelas *práxis* educativas do passado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARREIROS, R. C.; VIEIRA, N. R. F. Literatura infantil para uma formação leitora multicultural. **Línguas e Letras**, Cascavel, v.12, n.23, p.329-350, jul/dez. 2011.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação.**Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana**. Brasília: CNE, 10 de Março de 2004. Petronilha Gonçalves e Silva (Relatora).
**Lei nº 10.639/2003**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em 15/03/2014.

. Ministério da Educação. **Práticas pedagógicas de trabalho com as relações étnico-raciais na escola na perspectiva da Lei nº 10.639/03**. Brasília: SECAD/UNESCO, 2012.

COSTA, C. S.; OLIVEIRA, I. **A população negra na história da educação brasileira**. 2009. Disponível em: http://www.ie.ufmt.br/semiedu2009/gts/gt15/ComunicacaoOral/CANDIDA%20SOARES%20DA%20COSTA.pdf. Acesso em 20/03/2014.

CRUZ, M. S. Uma abordagem sobre a história da educação dos negros. In: ROMÃO, J. (Org.). **História da educação do negro e outras histórias**. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p.21-34.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

GARCIA, R. C. **Identidade fragmentada**: um estudo sobre a história do negro na educação brasileira: 1993-2005. Brasília : Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2007.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MARIOSA, G. S.; REIS, M. da G. dos. A influência da literatura infantil afro-brasileira na construção das identidades das crianças. **Estação Literária**, Londrina-PR, v.8, parte A, p. 42-53, dez. 2011,

MUNANGA, K. (Org.). **Superando o racismo na escola**. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação, SECAD, 2008.

OLIVEIRA, V. C. de S. **Educação das relações étnico-raciais e estratégias ideológicas no acervo do PNBE 2008 para a Educação Infantil**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

SANTANA, J. V. J.; MORAES, J. O. História do negro na educação: indagações sobre currículo e diversidade cultural. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá – PR, n.103, p.51-59, dez. 2009.

SANTOS, L. R. B. M. M. dos; BARROS, S. A. P. Estado da arte da producão sobre história da educação: o negro como sujeito na história da educação brasileira. In: **Anais do IX Seminário nacional de estudos e pesquisas "história, sociedade e educação no Brasil"**, UFPB – João Pessoa, 2012. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/5.04.pdf. Acesso em 17/03/2014.

SANTOS, S. A. dos. A Lei no 10.639/03 como fruto da luta anti-racista do Movimento Negro. In: CAVALLEIRO, Eliane (Coord.). **Educação anti-racista**: caminhos abertos pela Lei Federal nº10.639/03. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. 2005.

SILVA, G.; ARAÚJO, M. Da interdição escolar às ações educacionais de sucesso: escolas dos movimentos negros e escolas profissionais, técnicas e tecnológicas. In: ROMÃO, J. (Org.). **História da educação do negro e outras histórias**. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p.65-78.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOUZA, A. M. de. **A Lei 10.639/2003 e a literatura luso-africana e afro-brasileira na escola**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

# 29-ANNOBÓN: CENÁRIO DE UM SILÊNCIO REVELADOR

Wodisney Cordeiro dos Santos (UNEB) wodisney@gmail.com

O romance *Arde el monte de noche*, de Juan Tomás Ávila Laurel, pode ser entendido como uma metáfora de uma sociedade silenciada, umlugar quase esquecido e que precisa ser melhor entendido, estudado. No romance, a ilha de Annobón com sua gente, sua cultura e seus conflitos é apresentada como um local esquecido, abandonado e distante do continente. Uma possível metáfora da Guiné Equatorial, país de contrastes, rico em petróleo, porém isolado e marcado por uma forte e longa ditadura que, há mais de 40 anos, domina aquele país.

A Guiné Equatorial, logo após a saída da Espanha de suas terras no final da década de 60 do século XX, começou a viver um processo de forte repressão durante as duas ditaduras que se seguiram. A primeira, comandada por Francisco Macías Nguema, durou 11 anos, de 1968 a 1979, e foi marcada pela repressão a toda e qualquer manifestação política, social e cultural. É justamente nessa época que Macías ordena que todo acervo literário seja queimado para que a população não tenha acesso às obras. Nesse mesmo período, os assassinatos, as perseguições, a suspenção de todas as garantias constitucionais, constituíram-se na única arma para o predomínio e a manutenção da etnia Fang. Além disso, no início dos anos 80 deste mesmo século, Macías é assassinado pelo seu sobrinho, dando lugar a mais longa ditadura naquele país. Teodoro ObiangNguema, logo após o "*golpe de libertad*", se tornou o novo presidente e, comumtom conciliador, afirmou que "La cultura debe ser considerada en mi gobierno como prioridad absoluta, ya que sin ella el Pueblo de Guinea Ecuatorial no podría asumir positivamente el proceso de la Reconstrucción y Reconciliación Nacional"(N'GOM*apud* MIAMPIKA, 2010, p. 31).

No entanto, se por um lado tal discurso contribuiu para o surgimento de novos escritores, a prática costumaz não impediu que o silêncio se mantivesse presente e latente naquela sociedade. Outras formas de imobilização à criação literária se dão na medida em que livrarias e bibliotecas, tão necessárias, se configuram entre os

itens não fomentados pelo governo e, com isso, o mercado editorial em Guiné Equatorial é praticamente inexistente.Segundo Nerín,

> El número de lectores en Guinea es todavía menor. El sistema educativo vigente, así como la falta de periódicos y revistas ha reducido a la nada los hábitos lectores de la población. La mayoría de los estudiantes universitarios no ha leído jamás un solo libro. Los profesores de literatura se limitan a dictar biografías de autores y listados de sus obras, y ellos mismos no leen nada de nada. En todo el país no hay una librería, y las bibliotecas están poco dotadas e infrautilizadas (únicamente se utilizan para estudiar apuntes, no para consultar obras literarias. (NERÍN*apud* MIAMPIKA, 2010, p. 300)

Esta forma de silenciar a sociedade, portanto, não se configura em uma maneira menos violenta de impedir o acesso das pessoas, de um possível público leitor, aos livros. Ela se metamorfoseia na pseudoliberdade e se concretiza na total falta de incentivos para a implantação de editoras, bem como a aquisição de livros literários para as bibliotecas ali existentes.Além disso, ocorre também a censura às informações que podem ou não estar disponíveis à população. Para Orlandi, “a censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, *não* deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala” (ORLANDI, 2013, p. 77).

Para suprir essa carência, a única saída encontrada por diversos escritores de Guiné Equatorial foi a de publicar os seus livros no país do colonizador. É o caso de Donato Ndongo-Bidyogo, M’Baré N’Gom, MaríaNsuéAngüe, GuillerminaMekuy, Francisco Zamora, Pedro Cristino Bueriberi, Juan Tomás Ávila Laurel e outros.Alguns desses exilados na Espanha e poucos corajosos, em Malabo, capital do país. É o caso de Juan Tomás Ávila Laurel. Vale salientar que embora tais escritores sejam africanos, falando sobre a África, estandona África ou fora dela, ao fazerem a exposição de seus conflitos, suas dores, suas alegrias e suas tristezas, a língua utilizada por elesseja na forma denotativa ou de maneira metafórica, tem sido a do colonizador. Tal predileção se constitui num possível diálogo entre os que urgem ser vistos, reconhecidos e aqueles que fingem ou ignoram não conhecer os problemas vividos em Guiné Equatorial. Logo, em se tratando desse país, o castelhano passa a ser a língua do diálogo, o idioma que passa a ser usado como

uma ponte entre o invisível em direção ao visível, entre o silenciado e o que pode propagar a voz.

Ainda no que diz respeito a Guiné Equatorial, vale enfatizar que esse é o único país no continente africano que tem por língua oficial o castelhano e tal idioma é imprescindível não somente para os acordos internacionais, mas também para os intercâmbios e expressões culturais. Como define muito bem M'BareN'Gom.

> Guinea Ecuatorial es la única comunidad política y nacional de África subsahariana con herencia hispana y, por ende, con una literatura escrita en lengua castellana. Guinea Ecuatorial es, por ahora, el único país del continente en tener el castellano como lengua oficial y de transacción internacional, así como vehículo de expresión cultural. Asimismo, la literatura guineana y africana en castellano está marcada por cierta hibridez cultural (la tradición cultural negroafricana y la europea). Es un proyecto que participa de dos expresiones y experiencias culturales; es, ante todo, literatura africana y, sólo después, literatura hispana. Donato Ndongo-Bidyogo la define como hispanoafricana o literatura africana hispanófona, escrita por africanos sobre África, desde África o desde la transterritorialidad. (N'GOM *apud* MIAMPIKA, 2010, p. 24)

Há, como se pode perceber, a apropriação de um componente cultural que é a língua castelhana que, mesclada a outros componentes da cultura africana de Guiné Equatorial, resultam em uma riquíssima literatura. Literatura em castelhano, sem deixar de ser africana, que revela suas tradições e que serve também como veículo de denúncia social. Contudo, essa literatura ainda se encontra desconhecida do vasto público leitor, seja pelo fato de sua ausência na academia ou, quem sabe, pela ausência de intercâmbios nacionais que permitam que ela tenha a sua visibilidade.

É neste ambiente de imprecisões, em que a única certeza é a necessidade de escrever e de publicar literatura, que surgem escritores como Juan Tomás Ávila Laurel. Nascido em Malabo em 1966, começa seus estudos em Annobón, faz o secundário em Malabo, onde, posteriormente, se forma em enfermagem. Laurel é considerado por muitos um escritor bastante profícuo no que diz respeito à literatura. Ele escreve poesias, contos, romances, tem blogs e milita, corajosamente, pelo fim da ditadura de Teodoro ObiangNguema. Em 2011, chegou a fazer greve de fome, tendo que sair de Malabo para se exila na Espanha. Sobre Laurel, N'Gomafirma:

> Juan Tomás Ávila Laurel es, sin lugar a dudas, el escritor más prolífico de Guinea Ecuatorial; cuenta con más de una docena de títulos, entre los cuales destacan la novela corta *Nadie tiene buena fama en este país* (2002), y su última novela *Avión de ricos, ladrón de cerdos* (2008). Juan Tomás Ávila Laurel ha cultivado todos los géneros literarios, desde la poesía, pasando por el ensayo, la novela, la novela corta, la narración popular, hasta el teatro. (N'GOM *apud* MIANPIKA, 2010, p. 33)

Emsuacaminhada como escritor, Juan Tomás Ávila Laurel tambémescreve*Arde el monte de noche* (2009) e *El dictador de Corisco* (2014).Nessa sua trajetória, Laurel busca romper o silêncio imposto pelas duas ditaduras e suas obras passam a ressoar as angústias de uma sociedade oprimida ante um ditador que se mantém no poder há mais de 40 anos. O escritor tem nas suas obras o seu ativismo, a sua luta e porque não dizer, o seu grito. Em 1994, em seu poema *Silêncio, silêncio,* Laurel já sinaliza uma posição contrária ao regime político vigente, feito este também assumido por muitos escritores que fugiram e se exilaram na Europa e nos Estados Unidos.

> Un minuto de silencio
> vale más que un siglo
> de aplausos. Silencio.
>
> Cierras los ojos y ante ti ves
> pasar siglos de historia
> cargados de bromas
> que los hombres hicieron.
> Unos que pasaron por reyes infelices,
> otros por felices tenderos, todos exhiben la inocente tristeza
> de hombres que no merecen lo que tuvieron.
>
> Cierras los ojos y con ello comprendes
> que la historia sólo pretende una cosa:
> Aún no sea fácil tarea,
> dejar al culpado por inocente
> y sin pecado al que tuvo
> una cadena de errores.
> Pero a los buenos se les entierran vivos
> para que no pequen.
> (LAUREL, 1994)

Calar-se e manter as pessoas caladasfoi, durante a ditadura de Francisco Macías Obiang, e tem sido, atualmente, na de Teodoro ObiangNguema, uma

estratégia dos ditadores de Guiné Equatorial que tem como principal objetivo a manutenção do poder, o acúmulo e a concentração de riquezas para si e para os seus familiares e cúmplices. Segundo Amarino Queiroz,

> "Os chamados anos de silêncio que acompanharam o período mais sanguinolento da ditadura Macías veriam surgir, no entanto, algumas obras literárias no exílio, abrindo espaço para um momento de ruptura que por sua vez daria lugar a uma fase mais ascendente." (QUEIROZ, 2011, p. 31)

No entanto, romper o silêncio tem sido a luta dos escritores daquele país. Seja no exílio, seja em Malabo, os contrários ao regime tentam conscientizar a sociedade para as injustiças que ali são cometidas através dos seus textos. Um bom exemplo dessa conscientização é a obra *Arde el monte de noche* de Juan Tomás Ávila Laurel. Nela, o cenário é a ilha de Annobón. O narrador-personagem, um garoto, começa a contar as suas lembranças vividas na ilha. A estória se inicia com um canto que ecoa em toda aquela elevação isolada no Atlântico, rompendo o seu silêncio, chamando a todos os homens vigorosos para a árdua tarefa que deverá ser executada naquele dia.Conta o narrador:

> La canción empezaba así:
> Maestro: Aleee, tire usted un poco.
> Todos: ¡Alewa!
> Maestro: Aaaalee, tire usted un poco.
> Todos: ¡Alewa!
> - Aaale, toma suguewa.
> - ¡Alewa!
> - Aaaalee, toma suguewa.
> - ¡Alewa! (LAUREL, 2009, p. 8)

Nesse canto, guiado por um maestro e seguido por todos os demais membros da comunidade, é possível observaro sentimento de nostalgia do narrador. É um convite à imaginação que introduz o leitor no cenário vivido pelo garoto com o objetivo de retratar os costumes locais, suas vivências, suas memórias.E o garoto explica a canção:

> Lo de ‹‹tire usted un poco›› también podía ser ‹‹tirad vosotros un poco››, o ‹‹tiren vosotros un poco››, o ‹‹tiren ustedes un poco››, o ‹‹tiren de él un poco››, o ‹‹tirad de él un poco››. ¿Sabéis por qué podía ser cualquiera de las versiones? Porque la lengua en la que se dice esto no tiene ‹‹usted››, pero el ‹‹maestro›› que dirige a

> ‹‹todos›› se dirige a ellos con respeto, como si les tratara de usted; Pero lo hace cantado, y para mí es la canción más bonita del mundo entero, y es la que me arranca más recuerdos, la que más nostalgia de mi tierra me trae. (LAUREL, 2009, p. 8)

Essas lembranças acontecem, segundo o narrador, devido a solicitação de um senhor, chamado Manuel, que queria manter um registro das histórias daquele povo para que elas não se perdessem. E que elas pudessem passar da oralidade para o texto escrito, mas para isso, era imprescindível que a memória fosse acionada, que fatos passados, antes guardados na consciência, imergissem, pois, segundo Bosi:“se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos faz lembrar” (1994, p. 54).Partidário dessa mesma visão, Bergson assevera que “o maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, no-las provocam” (BERGSON *Apud* BOSI 1994, p. 54). Sendo assim, a memória se materializa em um importante instrumento de recuperação do passado, ao salvá-lo, contribuindo para a compreensão do presente, como também para a construção do futuro. A memória, então, seja individual ou coletiva, deve servir “para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 1996, p. 477). Assim, em *Arde el monte de noche* o narrador explica que o seu relato foi motivado por alguém que queria conhecer alguma estória do seu povo. Poderia ser um conto, uma fábula, uma estória qualquer, mas o narrador preferiu relembrar os acontecimentos que marcaram a sua vida quando ainda era uma criança.

> Me pidieron que contara un cuento, o varios, y pensé que lo mejor era contar la historia de mi niñez, pues no me acordaba de ningún cuento de aquellos años. Entonces el jefe de estos blancos, que decía que venía para recuperar nuestra tradición oral, y que se llamaba Manuel, me dijo que contara lo que quisiera, pues a lo mejor había aspectos importantes en los recuerdos de mi niñez. Conté lo que recordaba de aquellos años y luego cerré la boca cuando consideré que había acabado. (LAUREL, 2009, p. 227)

Logo, ao ser revivida, após o estímulo de outros, a memória possibilita romper com o silêncio e, além disso, ela precisa estar associada “a lugares. E não é poracaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar” (RICOEUR, 2007, p. 57). E este lugar é Annobóncom sua bela paisagem, seu relevo, suas pessoas.E o narrador reforça esta experiência vivida emseu lugar,

emsuailha: “Como ya dije, esta breve canción me transporta a mi tierra pequeña, y al hacerlo, hace que me acuerde de la gente que vivía allá cuando la conocí, y hace que me acuerde de mi abuelo” (LAUREL, 2009, p. 20).Entretanto, as lembranças não necessariamente ficarão restritas ao lugar e às suas pessoas,elas poderão, também, remeter a fatos, a acontecimentos que unem as pessoas ao seu ambiente.Contudo, a memória, um dia silenciada, poderá estar carregada de dores, de angústias e que, ao ser acionada, servirá para desvelar os mais diversos sentimentos, a saber: a fome, as doenças, o preconceito, a indiferença, o abandono, a violência, a escuridão, a morte. Assim, o que se inicia com uma linda canção, em *Arde el monte de noche*, passa também a relatar os mais profundos dramas vividos por aqueles que habitavam a ilha de Annobón.

Dentre eles, no romance, pode-se destacar a fome começa a causar enormes problemas para os moradores da ilha. Nas lembranças do narrador, a *yuka*[1]com o molho de pimenta se converte na alimentação diária.Havia falta de peixes, ainda que estivessem cercados pelo Atlântico. Outro aspecto importante é a presenças de estrangeiros que, com seus barcos, pescavam e levavam os pescados tão desejados pelos moradores da ilha. Ao mesmo tempo, os ilhéus entregavam as suas jovens para serem usadas sexualmente em troca de mercadorias: alimentos, roupas, produtos de higiene e limpeza, cigarros etc. A necessidade, a carência e o abandono criam o ambiente favorável a todo e qualquer tipo de exploração. Logo, entregar as suas jovens era uma forma de amenizar a carência de tudo que havia em Annobón.

> Y se hizo como se pensó. Unos hombres con los que hablaron las mujeres las llevaron al barco y vieron a los blancos aquellos. Recuerdo que se me dijo que una de las mujeres que… No, nadie me dijo nada. Lo supe meses más tarde. Ocurrió que del trato con las mujeres, llegaron a la isla, y no en los mismos cayucos en que se las llevó, sino en las embarcaciones de aquel barco, todo lo que ellas echaban en falta en aquella carestía atroz: jabón, petróleo, sal, ropas, zapatos, cerillas, cosas diversas para comer, pescado y, bebidas alcohólicas y cigarrillos. Bueno, había unos envases de jabón en polvo, y venía bien porque a cada uno le podían entregar un puñado del mismo, y se contentaba. (LAUREL, 2009, p 51-52)

Observa-se, então, que o desespero, diante de tão grandes necessidades, contribui para que os habitantes de Annobón não poupem as suas jovens mulheres que passam a ser usadas como moeda de troca: favores sexuais por produtos

escassos na ilha.Mas esse não era o único problema que as pessoas naquela comunidade enfrentavam. O narrador, ao relatar suas lembranças, expressa uma forte angústia ao narrar a morte de uma mulher. Ela foi perseguida pelos moradores que a golpeavam com pedaços de pau e, estando nua, buscou refúgio na igreja em busca de salvação, mas não obteve a tão almejada libertação. Ao ser recebida n igreja, o padre, logo cobriu a sua nudez, ouviu a sua confissão e lhe disse que fosse em paz. Ao sair da igreja, a mulher foi morta a pauladas. Ao relatar esse episódio, o narrador seincomoda com o fato de o padre não mantê-la sob sua custódia ou, que sabe, dizer a todos que ali estavam para não seguirem com o seu intento ou seriam excomungados. Pelo contrário, o que acontecerá rompe com a sua expectativa. O padre tão somente ouviu a confissão da mulher e a deixou seguir para o matadouro que a aguardava.

> ¿Qué era aquello? La persona golpeada, que luego pudimos ver era una mujer, sacó fuerzas de donde nadie sabía y corrió delante de la gente y cruzó todo el pueblo y se dirigió a la Misión.
>
> (…)
>
> Contaré lo que pasó con el tramo de la iglesia: aquella mujer pensó que iba amorir y entró a confesarse al Padre cura. No se escapaba de sus perseguidores. Allí la recibió el Padre, al que disgustaría aquella desnudez, y por eso le dio aquella sábana para taparse. Serían las mismas que utilizaban en el altar. Se tapó aquella mujer y fue recibido por el Padre cura en el confesionario. Primero confesó, después hizo la penitencia y fue absuelta. Luego comulgó y el cura aquel le dijo que podía ir en paz.
>
> (…)
>
> Ya dije lo que pasó cuando nos dimos cuenta de que aquellos hombres, y mujeres, y niños pensaban llegar al final; decidimos no verlo. Para muchos no es cualquier cosa. Para ellos eran lo que querían, y quizá ya habían jurado que lo llevarían a cabo. (…) Estuvieron apaleando a aquella mujer hasta que expiró en sus manos. Una cosa que nunca jamás vimos, o que algún mayor dijera que se había hecho con un isleño conocido. Mataron a aquellamujer. (LAUREL, 2009, p. 77 e 80)

A intolerânciae tamanha selvageria dos islenhos, e o silêncio do padre afligem o narrador. Mas o seu sofrimento não se encerra nesse ato rememorado, pelo contrário, amplia-se quando uma epidemia de cólera assola Annobón, causando a morte de inúmeras pessoas. As pessoas começam a sofrer com a diarreia, com vômitos constantes e principalmentepela falta de atendimento médico. Elas não

sofriam somente pela escassez de alimentos, mas sim porque suas bocas amargavam ao comer em função da enfermidade que já atingira muitas vítimas. Ao ser procurado, o único médico local não podia fazer nada, uma vez que não possuía os medicamentos para tratar aquela enfermidade. Morre também o médico e com ele, a esperança. Morrem os ilhéus sem que ninguém possa ajudá-los. E, quando não foi mais possível nomear as pessoas que morriam naquela ilha, a dramaticidade no romance chega ao ápice e é representada por meio de cruzes que passaram a simbolizar o desespero e o abandono.

> Por eso en total había †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †,†, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, †, † correspondientes a los que murieron de aquella furiosa enfermedad.(LAUREL, 2009, p. 100-101)

O romance configura-se, dessa forma, numa metáfora dos dramas sofridos por aqueles que, em Guiné Equatorial, vivem sob uma ditadura que já dura mais de 40 anos. Durante todo este período ditatorial, vários grupos étnicos foram dizimados em prol da supremacia da Fang. A ilha no romance, retrata um país esquecido, não desconhecido, mas abandonado a sua própria sorte. Sob o domínio espanhol desde o final do século XVIII, Guiné Equatorial teve muito bem tempo para fazer a sua transição entre ex-colônia e República autônoma. Com isso, utilizando-se da perseguição, do terror, assassinatos e imposição do silêncio, Francisco Macías protagonizou uma onda de mortes no país. Por onze anos, Macías proibiu o uso do espanhol como língua franca, além de cometer um dos piores genocídios da humanidade. Na década de 70 do século XX, julgado e condenado sumariamente por seus crimes, é sentenciado a morte. Assume a presidência Teodoro ObiangNguema. No entanto, ainda que se pregue a conciliação e a união do país, mantém-se a prisão de opositores políticos, a perseguição daqueles que discordam de suas ideias e a pena de morte. Vale salientar, ainda, que durante esses dois momentos históricos ocorridos na Guiné Equatorial, período esse de forte ditadura, nem a Espanha, a ONU, a igreja católica e tampouco a imprensa espanhola ou de

outros países, demonstraram interesse sobre os dramas vividos por todos aqueles que estão sob o domínio desse regime ditatorial e também não reagiram ao genocídioétnico perpetrado durante a presidência de Francisco Macías.

*Arde el monte de noche,* assim, retrata o silêncio dessas vítimas. A ilha se converte em um espaço de dor, de lamento e demorte, do avô que não fala, do padre que não liberta uma jovem da morte e das pessoas que ao vê-la agonizar, não reagem; do médico que não cura e morre por causa da cólera; da fome atroz que atormenta a todos edo fogo que destrói a pouca plantação na ilha. Com todo esse cenário há, no romance, um forte apelo dramático que visa romper esse silêncio. O romance tem por objetivo denunciar as mazelas sociais resultado das duas ditaduras seguidas em Guiné Equatorial, constituindo-se, portanto, na possibilidade de um diálogo entre os que não podem ser esquecidos, neste caso os africanos, com os ocidentais. O romance guineano permite romper as fronteiras continentais e levar a conhecer uma cultura diferente, com os seus respectivos conflitos humanos. Sendo assim, através do olhar literário, é possível que melhor seja compreendido o processo de colonização e descolonização de Guiné Equatorial, uma vez que o romance convida o leitor a conhecer um mundo que ainda se mantém fechado, mas que necessita ser revelado.

**REFERÊNCIAS**

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças dos velhos. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LAUREL, Juan Tomás Ávila**. Arde el monte de noche**. Calambur Narrativa: Madrid, 2009.

_____. **Poemas**. Malabo: CCHG, 1994.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**.Trad. Bernardo Leitão [et al.] 4.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

NERÍN, Gustau. **La literatura guineana desde el punto de vista editorial**. En: MIAMPIKA, Landry-Wilfrid. ARROYO, Patricia. De guinea Ecuatorial a las literaturas Hispanoafricanas. Editorial Verbum. Madrid, 2010.

N'Gom, M'Bare. **La literatura africana de expresión castellana**: de una "literatura posible" a una literatura real. Etapas de un proceso de creación cultural. En: MIAMPIKA, Landry-Wilfrid. ARROYO, Patricia. De guinea Ecuatorial a las literaturas Hispanoafricanas. Editorial Verbum. Madrid, 2010.

ORLANDI, EniPuccinelli. **As formas do silêncio:** No movimento dos sentidos. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. A Guiné Equatorial em sua literatura: espaço de diálogo ibero-bantu. Em: **GRIOTS: culturas africanas: literatura, cultura,**

**violência, preconceito, racismo, mídias** / Organizadores Tânia Lima, Izabel Nascimento, Carmen Alveal – Natal: EDUFRN, 2012.

RICOEUR, Paul**. A Memória, a História, o Esquecimento.** Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRÍGUEZ, Celia Olimpia. **AproximacionesLiterarias a la Memoria, Historia e Identidadenla Literatura Contemporánea de Guinea Ecuatorial**. 2011. Disponível em: tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/29849.

# PARTE II - AFROHISTÓRIAS

Malangatana

# 1-SOLANO TRINDADE ECOANDO LANGSTON HUGHES: O NEGRO E SUA (AUTO)IMAGEM NA POESIA

Alexandre Alves (UERN)
alexandrealves@uern.br

## INTRODUÇÃO

Como um dos aspectos recorrentes da Literatura produzida por escritores negros no Brasil há o surgimento de versos sobre questões de ordem social e que, em significativa parcela desta produção, as disparidades entre pobres e ricos, entre negros e brancos, aparece como indício recorrente. O "mascaramento" do racismo é uma das temáticas que emerge no âmbito literário, até porque "O preconceito (conjunto de ideias e sentimentos genéricos a respeito de um determinado tipo de pessoa) antinegro está enraizado nos não negros e nos próprios negros" (CUTI, 2010, p. 25).

Diante de afirmações tão veementes quanto a do escritor paulista Cuti, além da percepção circundante à questão em si, na poesia brasileira do século XX o enfrentamento, através da exposição temática, consegue tomar ares ora de sugestão denunciatória ora de quase extrema explicitação sobre o racismo como fator presente na visão dos autores, como se fossem buscar uma cumplicidade no leitor que parece (ainda) não enxergar o problema em seu cotidiano, ou até pior: fingir não vê-lo.

Em diversos poemas da produção poética do pernambucano Solano Trindade (1908-1973) há evidentes marcas acerca da existência do preconceito racial contra os negros, criando um cenário no qual a discriminação tende a ser sempre um incontestável âmbito de tensão em que a imagem do negro na poesia apresenta sua condição social e individual de forma bastante explícita. Nessas condições, o negro se torna um ser humano tratado de forma "diferenciada", como alguém cuja representatividade figurativa surge na visão

do outro – notoriamente, a sociedade “branca” – para que possa ser percebido pelo eu lírico o teor discriminatório diante do personagem negro, fato também evidente na poesia do estadunidense Langston Hughes (1902-1967), que encontra ecos nos versos de Solano Trindade.

Se não se mantém sob incólume aspecto nos dias dos séculos XX e XXI, a escravidão do homem negro nos séculos anteriores deixou suas sequelas sociais na prática velada (ou não) do racismo, fato não esquecido pelo gênero lírico moderno, que cruzou suas forças a partir dos anos de 1920 no Brasil para romper com preconceitos diversos, não só formais, mas também culturais e sociais.

## 1. VOZ E VEZ DO NEGRO NOS VERSOS DE SOLANO TRINDADE E LANGSTON HUGHES

Autor de obras em décadas distintas – a exemplo de *Poemas d’uma vida simples*, de 1944, e *Cantares ao meu povo*, esta de 1961 – e tendo seu posicionamento estético alinhado “às ideias dos modernistas da primeira fase, o que lhe possibilitou tornar-se um poeta popular, usando frases e expressões retiradas da linguagem coloquial” (DAMASCENO, 1988, p. 79), Solano Trindade transparecia em seu criação poética a busca por aquilo que o escritor julgava mais importante, acima até de quaisquer ideais estéticos que pairassem sobre seus versos e, à revelia dos críticos, anunciava em 1961:

> [...] não me sinto disposto a mudar de linha, de sair do caminho popular de minha poética. Sem querer discutir o valor dos herméticos “concretistas”, “dadaístas”, etc. (eruditos donos da cultura ocidental), prefiro levar ao meu povo uma mensagem, em linguagem simples, em vez de uma mensagem cifrada para um grupo de intelectuais. [...] a minha poesia continuará com o estilo do nosso populário, buscando no negro o ritmo, no povo em geral as reivindicações sociais e políticas [...] (TRINDADE, 2008, p. 162).

Renomado por seu trabalho no Teatro, como a criação do Grupo de Arte Popular em 1940 e o grupo do Teatro Folclórico Brasileiro em 1950, Trindade sempre procurou expressões artísticas que estivessem mais próximas ao homem comum e de uma linguagem que obtivesse traços de oralidade e de aspectos do cotidiano, não negando as denominações de "poeta do povo" ou "poeta popular", compactuando com a opinião de alguns críticos que o descrevem – por vezes pejorativamente – como autor "de temática social e militante, [...] com uma poesia muito simples e de fácil assimilação" (BUENO, 2007, p. 367). Diante de opiniões como esta, resta aos versos do pernambucano assegurar uma resposta à altura ao usar, por exemplo, sua visão sobre a figura do negro, visto que este passa por "um processo em que ele descobre a própria história perdida e, nesta história, [Trindade] logrou preservar, reelaborar e sustentar sua cultura e desdobrar a herança africana" (MACHADO, 2009, p. 96).

Solano tende a restabelecer em muitos de seus poemas uma espécie de busca pela humanização, procurando a figura do negro como um símbolo de resistência às problemáticas sociais/individuais, caso do racismo. Em certa medida, o poeta se aproxima do que a Literatura pode oferecer como "instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual" (CANDIDO, 2004, p. 186). Nesse sentido, os versos do pernambucano trazem ainda o reflexo de um passado brasileiro e sua realidade social não tão distante assim – a escravidão dos negros nos séculos XVIII e XIX –, fato que ainda se faz presente na vida da população negra e das desigualdades sociais existentes entre brancos e negros em plenos anos 2000.

Nas poucas obras poéticas publicadas em vida – além das já citadas, ele editou *Seis tempos de poesia* (1958), criando aquilo que se chama de poesia

bissexta –, Solano Trindade marcou sua arte focando temas, entre outros, como a vida e os costumes da população negra, a disparidade social entre negros e brancos, a mulher negra (nesta uma figuração muitas vezes romantizada também se faz presente) e o racismo. Este último é ressaltado em uma leitura mais contínua, como se fosse uma temática recorrente como fonte de reconhecer uma questão de cunho social constante e que forneça dados para "a dura realidade das discriminações, segregações e preconceitos que elencam um número de sensações experimentadas e expressas de forma única" (ALVES, 2010, p. 43).

Para chegar ao seu leitor, Trindade retoma de maneira até circulante em sua obra as imagens referentes ao negro, alternando uma visão que, apesar da monotonia temática, por outra via, essa repetição provoca uma carga semântica que fixa o seu eu lírico em torno de uma dimensão poética cujos personagens exibem uma realidade que parece não se transformar: a da discriminação racial.

## 2. SOLANO TRINDADE: IMAGENS DA VIOLÊNCIA SOCIAL E O NEGRO

Contrastando com uma produção de poucas publicações, Solano Trindade escreveu uma quantidade bastante considerável de poemas cujo foco é o negro sob diversos aspectos. A mulher, a família, a religião, e, como não poderia deixar de ser, as tensões sociais que envolvem a população negra no Brasil, são aspectos abordados por Trindade em sua poesia, coadunando-se com os temas que se relacionam dentro da Literatura Afro-brasileira, a exemplo das desigualdades sociais e a discriminação racial apontadas por autores como Carlos Assumpção, Luiz "Cuti" Silva e Conceição Evaristo. O poeta pernambucano, em sua procura pela identidade e cultura negras, escreveu

poemas como os contundentes versos presentes nas estrofes iniciais de “Sou negro” (TRINDADE, 2008, p. 42):

> Sou Negro
> meus avós foram queimados
> pelo sol da África
> minh’alma recebeu o batismo dos tambores
> atabaques, gonguês e agogôs.
>
> Contaram-me que meus avós
> vieram de Loanda
> como mercadoria de baixo preço
> plantaram cana pro senhor do engenho novo
> e fundaram o primeiro maracatu.

Se o passado retorna sob uma égide historicista – a venda de escravos africanos para a aristocracia brasileira –, o eu lírico de Trindade dispõe simultaneamente no poema os elementos da música negra como símbolos de uma cultura própria (não por acaso ligada ao âmbito da família) e que sobreviveu à opressão de séculos. Em outros momentos, Solano Trindade busca as tensões religiosas entre brancos e negros para discordar da situação em que se encontra o negro, como em “Deformação”: “Procurei no terreiro / Os Santos D’África / E não encontrei, / Só vi santos brancos / Me admirei...” (TRINDADE, 2008, p. 44).

Em um de seus poemas mais curtos, o aspecto de síntese herdado dos modernistas de 1922 surge em Solano Trindade para apontar com veemência um problema social que se estende até a atualidade e que parece expor uma naturalização da violência, entretanto a leitura literária, “sabemos há muito tempo, é capaz romper com percepções automatizadas da realidade. [...] Os

modos como interpretamos imagens artísticas contribuem para definir critérios de relacionamento com outros seres humanos" (GINZBURG, 2012, p. 24-25). Em sua brevidade, a violência é o aspecto mais em evidência nos seis versos de "Civilização branca" (TRINDADE, 2008, p. 62):

Lincharam um homem
Entre os arranha-céus
(Li no jornal)
Procurei o crime do homem
O crime não estava no homem
Estava na cor da sua epiderme

Desde a proposição do título, a totalidade do poema está direcionada para um mundo no qual o branco, além de ser quem mantém o controle da violência apontada pelo eu lírico, é o causador de um racismo cuja dedução se faz mais pela ação comum observada no cotidiano urbano e da notícia diária – "Lincharam um homem / Entre os arranha-céus / (Li no jornal)" –, ambos tornados banais devido à frequência do fato. A violência é descrita com frieza por um eu lírico que percebe que um crime inexistente (Procurei o crime do homem / O crime não estava no homem), na verdade, é um outro crime, só que este vem disfarçado no mal social que cerca a população negra, que é o racismo (O crime não estava no homem / Estava na cor da sua epiderme).

Talvez o leitor mais atento chegue à conclusão de que o homem está em uma sociedade bifurcada, "uma ameaçadora e outra ameaçada, de modo permanentemente pautado pelo risco de sofrer ataque a segunda por parte da primeira" (GINZBURG, 2012, p. 92). No (anti)lirismo de Solano Trindade perceptível em "Civilização branca", há o aviso – que poderia ser tomado como óbvio pelos defensores da poesia mais elevada e culta – de que existe, por

parte do poeta, uma insistência em tratar daquilo que está mais exposto na sociedade.

Entretanto, parece mais uma procura em retratar uma cena repetida *ad nauseum* no meio de comunicação diário, como se o fato da discriminação fosse tão natural quanto a violência e a morte, o que, definitivamente, não é o caso, muito pelo contrário. O aviso poético, mais descritivo do que semanticamente cifrado, é de que a estupefação sugerida pelo desfecho deve ser um fato repugnante, antes de qualquer outra leitura.

## 3. TENSÕES SOCIAIS E RACIAIS NAS DIFERENTES AMÉRICAS: SOLANO TRINDADE E LANGSTON HUGHES

Em uma de suas composições poéticas mais simples, mais cotidianas e mais breves, quase seguindo à risca a cartilha dos modernistas de 1922 – estes já tendo apreendido a lição do verso fragmentário do século XX advindo da Europa, de autores como os franceses Rimbaud e Apollinaire, ou os espanhóis Federico Garcia Lorca e Jorge Guillén –, o autor de *Cantares ao meu povo* expõe uma simbólica realidade brasileira na monoestrófica “Gravata colorida” (TRINDADE, 2008, p. 69):

Quando eu tiver bastante pão
para meus filhos
para minha amada
pros meus amigos
e pros meus vizinhos
quando eu tiver
livros pra ler
então eu comprarei

uma gravata colorida
larga
bonita
e darei um laço perfeito
e ficarei mostrando
a minha gravata colorida
a todos os que gostam
de gente engravatada...

Se o tom de ironia sugere uma resposta ainda mais sarcástica diante do clichê simbólico do homem de gravata – a imagem hierarquizada do ser humano poderoso e de aspecto acima de quaisquer suspeitas –, a simbologia do alimento enquanto mínimo objeto de sobrevivência (Quando eu tiver bastante pão) está intrinsecamente ligado a uma afeição pelo coletivo, pelo pensamento cujo hedonismo é inexistente (para meus filhos / para minha amada / pros meus amigos / e pros meus vizinhos). Outro aspecto, dessa vez envolvendo um objeto cultural de nítido valor cultural na sociedade como um todo, rende ao poema uma condicional temporal que vislumbra uma esperança de mudança social (quando eu tiver / livros pra ler) antes de se lançar à imagem de *status* social, mas, ao mesmo tempo, de desnecessária ostentação, de inutilidade perante os valores essenciais da vida (então eu comprarei / uma gravata colorida).

Tal imagem ainda se une a de uma beleza artificial acerca do objeto, de sua aparência e utilização (larga / bonita / e darei um laço perfeito), porém não sem um motivo específico, que pode muito bem resvalar tanto na ironia de uma nova condição social quanto uma resposta em forma de ascensão social do negro (e ficarei mostrando / a minha gravata colorida / a todos os que gostam / de gente engravatada...). De um modo ou de outro, “a poesia de Solano Trindade é marcada pelas reivindicações de classe, pelo protesto contra as injustiças do sistema capitalista” (DAMASCENO, 1988, p. 77), ou seja, da

aparência individual do poema se chega a um patamar mais coletivo, menos intimista e, sim, mais social.

Relacionando a produção de países tão distintos como Brasil e Estados Unidos, a questão acerca da escrita de autores negros toma posições semelhantes a partir das décadas iniciais do século XX. Se entre os brasileiros, a prosa do final do século XIX de nomes como Machado de Assis – considerado pelo crítico estadunidense Harold Bloom (2002) como um escritor "afro-brasileiro" – e do começo do século XX, caso de Lima Barreto, estendeu a atenção sobre os escritores negros, nos Estados Unidos a situação já vinha sendo visualizada mais seriamente desde a segunda metade do século XVIII.

Foi por essa época, após a Guerra Civil nos EUA (1860-1865), que autores como o escravo Phillis Wheatley Peters (1753-1784) publicou *Poems on various subjects, religious and moral* (1773), sendo a primeira voz negra estadunidense a tratar de temas raciais, segundo Sherman (1997). No século seguinte, escritores como W.E.B. DuBois (1868-1963) passaram a celebrar a consciência negra e a escrever poesia de protesto, o que viria a coincidir com o nascimento da chamada *low black culture* (por exemplo, *jazz* e *blues* na música). A situação da literatura entra em ascendência pouco após a Primeira Guerra Mundial, especialmente em Nova York, no movimento denominado *Harlem Renaissance*. Tal movimento teve intensa importância no começo dos anos de 1920:

> A ascensão do Harlem como centro cultural e social para a América Negra criou o contexto para uma nova intelectualidade negra. Escritores, músicos e artistas vieram para o Harlem, tentando redefinir os parâmetros da estética dos negros e de sua criatividade. Estes "Novos Negros" viram a si mesmos como produtos de uma era moderna, quebrando com as tradições estabelecidas e celebrando a cultura e vida dos negros. A "Harlem Renaissance" representa a produção cultural e artística desta geração, definida basicamente entre o *Red Summer* [conflitos raciais ocorridos em várias cidades norte-americanas] de 1919 até os anos da Grande Depressão (MARABLE; MULLINGS, 2009, p. 253, tradução nossa).

Na composição poética intitulada “Gravata colorida”, de Solano Trindade, se faz propagar um eco também perceptível do escritor afro-americano Langston Hughes (em seu poema “Eu, também”. Publicado na década de 1920 por um dos mais renomados nomes advindos da *Harlem Renaissance*, o poema se tornou uma espécie de símbolo de resistência e desejo de mudança social, pois “adquiriu a força de um hino para os negros das três Américas, na medida em que reivindica para o negro uma identidade americana” (BERND, 1984, p. 26-28). Eis o poema “Eu, também” (HUGHES apud SHERMAN, 1997, p. 74-75, tradução nossa):

Eu, também, canto a América.

Sou seu irmão mais escuro.
Eles me mandam comer na cozinha
Quando o pessoal de fora chega.
Mas eu dou risada,
E como bem,
E cresço forte.

Amanhã,
Eu ficarei à mesa
Quando o pessoal da fora vier.
Ninguém vai ousar
falar para mim
“Coma na cozinha”
Dessa vez.

Além do mais,

Eles vão ver como eu sou bonito
E ficarão envergonhados –

Eu, também, sou a América.

Logo no verso inicial há uma clara referência a um dos renomados poetas norte-americanos, o nova-iorquino Walt Whitman (1819-1892). Um de seus textos poéticos mais conhecidos é “I hear America singing”, publicado pela primeira vez na edição de 1867 da obra *Leaves of grass* (*Folhas da relva*). O poema, de apenas onze longos versos, é emblemático em seu verso inaugural: “Eu ouço a América cantar, assim como variados cantos eu ouço” (WHITMAN, 2007, p. 33, tradução nossa). Nas linhas seguintes, a composição de Whitman cita diversas classes trabalhadoras – mecânico, carpinteiro, sapateiro, lenhador, lavrador, entre outros –, fazendo com que o poema reverberasse por várias gerações de estadunidenses como se fosse um esperançoso hino pela nação, lembrando que o texto foi escrito após o final da Guerra Civil que assolou parte da América nos anos de 1860. Para alguns críticos, o poema de Whitman possui uma determinada expressão que “[...] escapa aos usos da rima e da métrica num desenvolvimento orgânico que prenuncia o verso livre” (ROYOT, 2009, p. 40).

Entretanto, no poema de Whitman, o negro não surge como personagem – pelo menos, de forma direta – entre os vários “cantos” da América. Essa leve ressonância do poema do nova-iorquino sobre os versos de Hughes em “Eu, também” implica dizer que o escritor negro aqui vai tratar de mais um outro norte-americano. É o negro e sua experiência em uma sociedade de preconceito racial, aqui disfarçado também sob a forma de desigualdade social, revelando que a visão do eu lírico de Langston Hughes é simbolicamente voltado a um personagem “esquecido” no poema de Whitman: o negro.

Com os versos expostos em primeira pessoa, Hughes deixa em evidência a negritude no segundo verso (Sou seu irmão mais escuro.) e dali adiante perpassa uma visão sobre o preconceito racial existente entre o trabalhador aparentemente comum e uma ação de escondê-lo quando alguma figura mais importante na sociedade capitalista venha a aparecer (Eles me mandam comer na cozinha / Quando o pessoal de fora chega.). O ato, que poderia ser tomado claramente como discriminatório, toma um direcionamento tanto irônico quanto de desejo de superação por parte do eu lírico, que percebe que a passagem do tempo e o simbólico fortalecimento como ser humano é a saída para tamanha desigualdade (Mas eu dou risada, /E como bem, / E cresço forte.).

Embora a figura do homem negro não apareça de forma explícita nos versos – o que, na verdade, condiz com o caráter subjetivo e próprio da poesia –, há que se lembrar que o eu lírico de Langston Hughes, possivelmente, é também a voz de um sujeito negro, "[...] consciente de sua humanidade […] e se identifica com os negros que lutaram pelos seus direitos de cidadãos estadunidenses e, para tanto, deseja que o branco o reconheça como negro e americano ao mesmo tempo" (SOUZA, 2006, p. 217-218).

Se no poema "Gravata colorida", de Solano Trindade, o poeta usa o advérbio de tempo "quando" – condicionando a esperança de transformação do negro a partir de um futuro próximo, ainda que subjetivo –, a terceira estrofe de Hughes é uma afirmação de que a mudança social já está dada como certa (Amanhã, / Eu ficarei à mesa / Quando o pessoal de fora vier.) e que o personagem negro não será destratado, provavelmente pelo homem branco, como antes devido à sua perseverança (Ninguém vai ousar / falar para mim / "Coma na cozinha" / Dessa vez.).

A penúltima estrofe só vem a acentuar a firmeza do personagem negro, cuja (auto)imagem denuncia a convicção de si mesmo como um ser agora já distante da autocomiseração ou da falta de autoestima, prezando que este eu

lírico de Hughes funcione como uma resposta ao ambiente de desigualdade social e racial estadunidense dos anos de 1920 (Além do mais, / Eles vão ver como eu sou bonito / E ficarão envergonhados – ). A derradeira estrofe/verso vem a se tornar o maior símbolo de inclusão – perante a sociedade norte-americana – dentre os versos de Hughes, percebido que, se o verso de abertura é uma referência a Whitman e sua visão acerca da América, a linha final do poema em questão transforma o "cantar" da nação para uma outra esfera, a da participação, a de igualmente notar o negro como a própria América (Eu, também, sou a América.), sendo o poema irradiado a partir do movimento da *Harlem renaissance* nova-iorquina, não por acaso, cidade a qual concebe "[...] demonstrar ao mundo todo o que os homens modernos podem realizar e como a existência moderna pode ser imaginada e vivida" (BERMAN, 1990, p. 273).

De um poema aparentemente individual, intimista, internalizado no eu lírico em primeira pessoa, o poema de Hughes se transforma em um libelo pela participação igualitária da figura do negro em uma sociedade – no caso, os Estados Unidos da América – dominada pelos brancos e que agora se depara com um escritor que "[...] foi, de fato, o primeiro autor negro norte-americano a escrever poesia de protesto que foi identificada como relacionada aos direitos civis, e ele fez isso quando era certamente perigoso fazê-la" (TURCO apud HAMILTON, 1994, p. 241, tradução nossa).

Somados os aspectos dos poemas de Solano Trindade ("Gravata colorida") e o de Hughes ("Eu, também"), o que se tem é uma visibilidade da desigualdade social que margeia aquilo que Jaime Ginzburg (2012) chama de "posição universalista" diante das imagens de violência na literatura ocidental. Para ele, há uma relação intrínseca entre as perspectivas ética e estética nas artes, de um modo geral, o que inclui a Literatura:

> O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas. As interpretações que realizamos de obras, de modos mais ou menos conscientes, constituem parâmetros de discernimento. […] [a reação a elas] poderá ser relevante, quando tivermos de tomar posição a respeito de um problema referente à integridade do outro no horizonte social (GINZBURG, 2012, p. 25).

Sendo assim, os versos do brasileiro e do norte-americano aqui citados servem como tópicos de discussão acerca de um imbróglio tão antigo quanto o racismo ou a desigualdade social, ambas aqui tomadas simbolicamente como ponto de tensão para a vida do homem negro, este já em busca de uma ação sintomática para a construção de uma nova (auto)imagem, combatendo a antiga, de submissão social e racial.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relacionar duas literaturas de formação bastante distinta, como assim parecem as do Brasil e a dos Estados Unidos, através de traços comuns entre os dois escritores negros, contemporâneos entre si, podem revelar aspectos tanto de ordem temática – como percebido na análise aqui realizada – quanto de índole estética, caso do uso de versos livres por Solano Trindade e por Langston Hughes, ambos usufruindo dos novos parâmetros do Modernismo ocidental (verso fragmentado, aproximação com a prosa, linguagem de tom coloquial, ausência de rimas) como mote estético de seus poemas.

Um fator em comum entre os textos chama a atenção tanto pelo seu relativo recurso poético linguístico quanto pela ação de um contexto que exige do leitor que ele relacione o vínculo dos poetas com as questões acerca do negro e sua posição na sociedade. Em Trindade e em Hughes está uma elipse da figura do homem negro, pois em nenhum verso dos poemas “Gravata colorida” e “Eu, também” há referências diretas ao negro, o que confere ao leitor a responsabilidade de sair do texto literário e procurar o conhecimento de

que ambos os poetas são afro-descendentes, voltados às temáticas envolvendo as questões de raça em meio à desigualdade social.

Reiterando tal opinião, há visões que ressaltam a questão de que se deve tomar "em conta que o negro de qualquer parte do mundo passou por condições historicamente semelhantes, sendo natural que tenha sofrido influências recíprocas e que suas reações em face da realidade apresentem fortes pontos de contato" (DAMASCENO, 1988, p. 82). Aqui não parece o caso de se discutir se houve, de fato, influência direta de Langston Hughes sobre os versos de Solano Trindade e, sim, de perceber que ambos procuram um mote poético similar e de clara égide social.

Ao brasileiro, não resta dúvidas de que existe em seus versos "uma força natural e uma voz individual, rica e ardente, que se confunde com a voz coletiva" (ANDRADE, 2008, p. 33). Nos textos de Trindade pode muito bem haver uma ressonância dos versos de Hughes, porém ambos funcionando como micro narrativas de um cotidiano em que a (auto)imagem do ser humano corresponda a um outro indício, o de mudança e justiça social para o homem negro. Este representaria aqui o ser racional em seus caracteres mais simbólicos, usando uma linguagem simultaneamente sugestiva e perceptiva sobre um dos conflitos que mais cercam a humanidade: sua própria máscara, por sua vez revelada e desvelada na concisão da poesia de Solano Trindade e Langston Hughes.

## Referências bibliográficas

ALVES, Miriam. **Brasilafro autorrevelado**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Notas e opiniões sobre a obra de Solano Trindade**. In: TRINDADE, Solano. O poeta do povo. São Paulo: Ediouro, 2008.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés/Ana Maria L. Ioiatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BERND, Zilá**. A questão da negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004.

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

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no Modernismo brasileiro**. Campinas: Pontes, 1988.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2013.

HAMILTON, Ian (org.). **Oxford companion to 20th century poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

MACHADO, Serafina Ferreira. **A imagem do negro na poesia de Solano Trindade**. Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários, Londrina, vol. 17-A, dez. 2009. p. 90-101. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa

Acesso dia 30 de novembro de 2013.

MARABLE, Manning; MULLINGS, Leith. **Let nobody turn us around**: an African American anthology. Lanham: Rowman & Littlefield, 2009.

ROYOT, Daniel. A literatura americana. São Paulo: Ática, 2009.

SHERMAN, Joan R**. African-American poetry**: an anthology. Mineola: Dover, 1997.

SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Pernambuco. 2006, 369 p.

TRINDADE, Solano. **O poeta do povo**. São Paulo: Ediouro, 2008.

WHITMAN, Walt. **Leaves of grass**. Harrisburg: Pennsylvania State University, 2007.

## 2-A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO ESCRAVIZADO NO ROMANCE O CORTIÇO

**Autor: Anderson Galvão (UFC)**

**galvão_anderson@yahoo.com.br**

*O Cortiço* possui 23 capítulos que retratam a vida dos moradores de uma habitação coletiva na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. São pessoas pobres e de etnias variadas, portugueses, italianos e brasileiros. Vale ressaltar que o próprio cortiço é descrito com características de um ser vivo, como se tivesse vida e desenvolvimento próprios. A personagem central do romance é o taverneiro João Romão em seu processo de ascensão e de enriquecimento a qualquer preço. João Romão amiga-se com a escrava de ganho Bertoleza, falsifica sua alforria e a explora como máquina de trabalho. Com a ajuda da companheira, João Romão constrói o grande cortiço, São Romão. Ali ocorre muita exploração: o taverneiro aluga não somente as casinhas do cortiço, mas também tinas para as lavadeiras, além de possuir um empório onde vende de tudo, desde refeições até sabonetes. Aos poucos, João Romão vai aumentando seu patrimônio. Ao final do romance, seu cortiço está mudado, com moradores de nível social mais elevado. A escrava Bertoleza vai-se degradando cada vez mais, não progride como seu companheiro, pelo contrário, restringe-se ao trabalho e, ao final, morre tragicamente ao ver que tentavam restituí-la à escravidão. O taverneiro João Romão consegue realizar o seu sonho, fica rico e, com casamento marcado, almeja um título de Visconde ou Conde.

O romance é peculiar, nesse momento, porque traz uma personagem central negra (Bertoleza) a qual será analisada detalhadamente neste trabalho:

**Bertoleza: submissão, trabalho e animalização.**

Trabalharemos então a representação do negro na personagem Bertoleza, que é escrava de ganho[1] no início do romance e, em seguida, julgando-se alforriada, constrói junto com João Romão a fortuna dele. Do ponto de vista da cidadania e de sua inserção na sociedade como "ex-escrava", analisaremos de que maneira essa personagem foi construída, qual sua atuação e como se relaciona com as outras personagens da obra.

O primeiro capítulo do romance apresenta a relação entre João Romão e Bertoleza. Ele a conhece sendo freguês em sua quitanda. Da primeira vez em que aparece, a personagem Bertoleza é apresentada da seguinte forma:

> A comida arranjava-lha, mediante quatrocentos réis por dia, uma quitandeira sua vizinha, a Bertoleza, crioula trintona, escrava de um velho cego residente em Juiz de Fora e amigada com um português que tinha uma carroça de mão e fazia fretes na cidade.
> Bertoleza também trabalhava forte... [...] pagava de jornal a seu dono vinte mil-réis por mês, e, apesar disso, tinha de parte quase que o necessário para a alforria. (AZEVEDO, 2012, p. 17).

Pela referência à possibilidade de o escravo comprar a própria alforria, inferimos que a cena se passa depois de 1871, ano em que foi instituída a Lei de nº 2040, de 28 de setembro de 1871, mais conhecida como Lei do ventre livre, que, além de libertar os recém-nascidos filhos de escravos, consolidava também o direito do escravo ao pecúlio com que podia comprar sua liberdade. Ressaltamos, entretanto, que a prática de compra de alforria já vinha acontecendo muito antes da lei ser instituída.

Ainda no início do romance, o narrador expõe o postulado geral das raças, com que procura explicar as relações dentro da narrativa:

> Ele propôs-lhe morarem juntos e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua. (AZEVEDO, 2012, p. 18).

[1] Escravo que trabalhava nas cidades e vivia por "si mesmo" dando apenas o jornal ao seu senhor. Esse tipo de escravo foram os que mais conseguiram sua liberdade por meio judicial. Para maior entendimento ver Sidney Chalhoub, 1990.

O pensamento pretensamente científico sobre as raças da época permeou toda a sociedade brasileira. Explanando sobre essa questão, Ventura (1991) aponta que as teorias das desigualdades raciais foram difundidas no Brasil juntamente com as ideias naturalistas, cientificistas, positivistas e evolucionistas a partir de 1870. A formação de um novo imperialismo era então justificada pela existência de etnias inferiores. (VENTURA, 1991 p. 55).

Vale lembrar que essas teorias chegaram ao Brasil com atraso e, mesmo não sendo unanimemente aceitas pelos intelectuais da época, ainda assim foram a solução para explicar a exclusão dos ex-escravos do advento da nova sociedade que se esboçava no Brasil. Vários autores estrangeiros recusavam a tese da degeneração e, pelo contrário, afirmavam que a miscigenação era algo positivo: “Diversas obras foram escritas por americanos ou europeus residentes na América, em que foram contestadas as ideias sobre a degeneração das espécies e a fraqueza da natureza e do homem do Novo Mundo”. (VENTURA, 1991, p. 33).

Autores como Ferdinand Wolf, que observou o surgimento de uma “raça nova” resultante da miscigenação dos três povos aqui presentes (portugueses, africanos e indígenas) considerava os brasileiros como um povo forte individualmente. (WOLF *apud* VENTURA, 1991 p. 32).

Mesmo assim, boa parte dos intelectuais brasileiros optou por seguir as teses racistas europeias.

Seguindo nossa análise da personagem Bertoleza, o narrador nos mostra que ela tinha boa parte do dinheiro para pagar sua alforria e possuía também casa mobiliada.

João Romão falsifica a alforria de Bertoleza. A primeira das poucas falas de Bertoleza no romance, apesar de ela ser uma das personagens centrais, refere-se ao fato de ela reconhecer que tinha um senhor e que lhe pagava porque era um direito dele. E ainda sentia pena do mesmo: “ − Coitado!

A gente se queixa é da sorte! Ele, como meu senhor, exigia o jornal, exigia o que era seu! (AZEVEDO, 2012, p. 19)".

Essa fala criada pelo autor mostra o reconhecimento pelo escravo do direito de propriedade do senhor. "Exigia apenas o que era seu". Não há o questionamento do direito de um ser humano ser dono de outro. Isso, mesmo num romance publicado já depois da abolição da escravatura, leva-nos a crer que, na visão das elites e de alguns abolicionistas, aos escravos recém-libertos só restava agradecer e continuar fiéis a seus donos, que lhes haviam concedido a alforria como um ato de "bondade".

O narrador prossegue mostrando a personagem ligada ao trabalho manual, reforçando sempre a continuidade do mesmo. Bertoleza alterna os trabalhos domésticos com o trabalho na taverna. O próprio narrador afirma que João Romão fez a aquisição de Bertoleza, logo, ela continuava escrava, só que agora dele. À figura do negro, está relacionada uma grande capacidade de trabalho. Mas isso não é considerado positivo, o próprio trabalho é visto como algo negativo ao longo da trama.

A única vez, no romance inteiro, em que vemos Bertoleza perto dos outros moradores, ou ainda em um momento de diversão se dá no capítulo VII, quando Rita Baiana, moradora do cortiço, faz uma festa. O fato assim é mostrado pelo narrador: "O círculo do pagode aumentou: vieram de lá defronte a Isaura e a Leonor; o João Romão e a Bertoleza, desembaraçados da sua faina, quiseram dar fé da patuscada antes de caírem na cama". (AZEVEDO, 2012, p. 79).

No capítulo XIII, o narrador mostra a degradação da personagem Bertoleza inversamente proporcional ao crescimento de João Romão. Bertoleza está sempre suja, cheia de serviço, e, além disso, não participava das regalias do amigo João Romão. Consciente dos fatos, a personagem começa a cair em tristeza. (AZEVEDO, 2012, p. 144).

João Romão, mesmo já possuindo melhor *status* social, trata Bertoleza como "coisa", não demonstra o menor sentimento pela "companheira" e começa a pensar na morte da mesma.

> Mas a bolha do seu desvanecimento engelhou logo à vista de Bertoleza que, estendida na cama, roncava, de papo para o ar, com a boca aberta, a camisa soerguida sobre o ventre, deixando ver o negrume das pernas gordas e lustrosas. E tinha de estirar-se ali, ao lado daquela preta fedorenta a cozinha e bodum de peixe! Pois, tão cheiroso e radiante como se sentia, havia de pôr a cabeça naquele mesmo travesseiro sujo em que se enterrava a hedionda carapinha da crioula? − E se ela morresse?... (AZEVEDO, 2012, p.149).

No trecho acima, em discurso indireto livre[2] de João Romão, o que chama a atenção são os adjetivos utilizados por ele, com a personagem negra. Na conclusão do trecho acima, João Romão a chama de "diabo" e "trambolho". O discurso indireto livre é empregado pelo autor com frequência, justamente nos momentos mais violentos e humilhantes que retratam a personagem Bertoleza.

A questão do que fazer com os negros, que compunham a maioria da população, quando da abolição da escravatura, também está presente no romance. Tal "problema" foi abordado tanto nos discursos dos abolicionistas, como das elites de modo geral, que, pautados pela cegueira positivista e pelos ideais cientificistas, nunca pensaram em integrar o negro na sociedade brasileira, alegando que as raças inferiores não poderiam contribuir de modo efetivo para o progresso da nação[3].

No capítulo XIX, Bertoleza se torna um problema e um empecilho, pois seu companheiro está de casamento marcado com a filha de um Barão:

> E a crioula? Como havia de ser? Era isto justamente o que, tanto o Barão como o Botelho, morriam por que lhe dissessem. Sim, porque aquela boa casa que se estava fazendo, e os ricos móveis encomendados, e mais as pratas e as porcelanas que haviam de vir,

[2] O discurso indireto livre se dá quando o texto é escrito em terceira pessoa e o narrador conta a história, mas as personagens têm voz própria, de acordo com a necessidade do autor de fazê-lo. Sendo assim, é uma mistura dos outros dois tipos de discurso, e as duas vozes se fundem.

> não seriam decerto para os beiços da negra velha! Conservá-la-ia como criada? Impossível! Todo Botafogo sabia que eles até ai fizeram vida comum! Maldita preta dos diabos! Era ela o único defeito, o senão de um homem tão importante e tão digno. (AZEVEDO, 2012, p.186).

Aqui o discurso indireto livre faz-se de novo presente. João Romão revela todo o seu preconceito. A ambiguidade do pensamento da época também se manifesta e o narrador agora é quem acusa João Romão de ingrato, maldoso e hipócrita. A admissão de um relacionamento entre branco e negro nas camadas mais altas da sociedade não era bem-vinda. Os adjetivos pejorativos na descrição física dos negros evidenciam-se.

Bertoleza tinha consciência de sua situação, o que é contraditório, pois a personagem nos é mostrada sempre como máquina de trabalho:

> E Bertoleza bem que compreendia tudo isso e bem que estranhava a transformação do amigo. Na sua obscura condição de animal de trabalho, já não era amor o que a mísera desejava, era somente confiança no amparo da sua velhice quando de todo lhe faltassem as forças para ganhar a vida. E contentava-se em suspirar no meio de grandes silêncios durante o serviço de todo o dia, covarde e resignada, como seus pais que a deixaram nascer e crescer no cativeiro. Escondia-se de todos, mesmo da gentalha do frege e da estalagem, envergonhada de si própria, amaldiçoando-se por ser quem era, triste de sentir-se a mancha negra, a indecorosa nódoa daquela prosperidade brilhante e clara. (AZEVEDO, 2012, p. 186).

Nesse trecho em discurso indireto livre, mesclando as vozes do narrador e de Bertoleza, a resignação e a introjeção do preconceito são atribuídas pelo narrador à personagem. Tachada de covarde, a personagem se resigna e ainda se sente inferior. O imaginário das elites e as teses raciais em relação ao negro são acentuados, bem como o estigma associado à cor da pele.

O narrador reafirma a suposta superioridade da raça branca e também a bestialização do negro em relação ao branco.

> E, no entanto, adorava o amigo, tinha por ele o fanatismo irracional das caboclas do Amazonas pelo branco a que se escravizam, dessas que morrem de ciúmes, mas que também são capazes de matar-se para poupar ao seu ídolo a vergonha do seu amor. O que custava aquele homem consentir que ela, uma vez por outra, se chegasse para junto dele? Todo o dono, nos momentos de bom humor, afaga o

> seu cão... Mas qual! o destino de Bertoleza fazia-se cada vez mais estrito e mais sombrio; pouco a pouco deixara totalmente de ser a amante do vendeiro, para ficar sendo só uma sua escrava. (AZEVEDO, 2012, p.186-87).

O rebaixamento e a submissão do negro/índio/mestiço diante do branco vêm de uma tradição literária longa, desde o *Caramuru*, passando por *O Guarani* e *Iracema*, sendo essas obras unânimes quanto à ideia de que os cativos "escravizam-se", "entregam-se" voluntariamente e até com fanatismo.

Como estratégia de narrativa, a ideia de morte da personagem é repetida à exaustão. Ressalte-se, ainda, o emprego do verbo "extinguir", frequente, na época, para referir-se à extinção dos negros, segundo as teses raciais e o branqueamento da população.

No final do romance, encontra-se a maior fala de Bertoleza, tal discurso representa sua tomada de consciência, pois ela expõe sua situação desde o início, ou seja, ela mostra que, ao conhecer João Romão, possuía uma quitanda, bem afreguesada, bem como quase todo o pecúlio para comprar sua alforria e que ele, João Romão, não teria conseguido chegar até ali sem a sua ajuda. Porém, Bertoleza se mostra ingênua ao sonhar em viver ao lado de João Romão e desfrutar de tudo o que conseguiram juntos. Se, durante todo o romance, a personagem não saiu de dentro do cortiço, somente uma vez foi à festa de Rita Baiana e sequer trocava de roupa aos domingos, como poderia ela sonhar semelhante situação? O narrador passa a mostrar a indignação da personagem, sua raiva e toda a sua consciência dos anos que se passaram.

A explicação para a fala de Bertoleza tem a ver com a ideologia do autor que não se sustentou na realização da trama. A retomada de consciência de Bertoleza eleva a tensão e o conflito no romance, além de tornar João Romão ainda mais odioso.

No último capítulo, temos, então, o final trágico de Bertoleza. João Romão vai restituí-la à escravidão. Ele encontra seu verdadeiro dono com a ajuda de um amigo. Esboça até um pequeno remorso, mas o amigo o anima e

fica subentendida a dicotomia negro/ escravo: “[...] Fica livre dela para sempre! [...]... Bolas! Não foi você que a fez negra!”... (AZEVEDO, 2012, p. 219).

Bertoleza reconhece o filho de seu senhor e, ao ver que não havia outra saída, suicida-se: “Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certeiro e fundo rasgara o ventre de lado a lado”. (AZEVEDO, 2012, p. 221-222).

Para muitos críticos, o romance deveria terminar com a cena acima descrita, no entanto, o autor acrescenta mais um parágrafo: “Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca! trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito. Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas”. (AZEVEDO, 2012, p. 222).

Esse último parágrafo do romance é essencial para compreendermos melhor o que foi o abolicionismo no Brasil e seus principais agentes.

**As visões do negro em tempos de abolicionismo**

A personagem Bertoleza está diretamente relacionada com a questão da escravidão no Brasil e sua abolição. O autor do romance, Aluísio Azevedo, trabalhou no jornal de José do Patrocínio, um dos principais abolicionistas da época, além de escrever peças teatrais em parceria com Emilio Rouède, um fanático pela causa abolicionista.[4] Esses abolicionistas atuavam na Corte e, apesar de o Movimento Abolicionista ser mais complexo e heterogêneo no Brasil inteiro, trabalhamos com os atores mais próximos do autor, tanto na convivência como nas ideias.

Tendo em vista que O romance *O Cortiço* se passa no período final do regime escravocrata no Brasil, pode-se dizer que Aluísio Azevedo foi

[4] Ver Jean-Ives Mérian, 2013.

influenciado tanto pelas ideias abolicionistas de seus colegas na Corte, como pelas teses raciais, determinismo e darwinismo social.

Esses ideais abolicionistas foram estudados por Célia Maria Marinho de Azevedo (2002), que destaca o fato de que o **"**Manifesto da Sociedade Brasileira contra e Escravidão" afirmava que os homens sem liberdade são privados da própria natureza humana. Para a autora, estava implícito que, para os abolicionistas brasileiros, os escravos se assemelhavam a bestas humanas. A ideia de animalização do homem, (no caso, o escravo) estava presente nos abolicionistas brasileiros pelo fato de os mesmos estarem contaminados pelas ideias do naturalismo positivista. Nenhum dos ex-abolicionistas brasileiros propôs qualquer tipo de reparação para os escravos libertados e seus descendentes. Eles "atacaram o privilégio e a injustiça, mas não conseguiram visualizar o futuro do país sobre uma nova base, incluindo-se medidas sociais que beneficiassem os libertos". (AZEVEDO, 2002, p. 103).

David Brookshaw (1983) também analisou a causa abolicionista e sua relação com a literatura e diz que:

> Não há evidencia de que os escritores abolicionistas considerassem o negro um ser humano por direito nato. Eles fizeram uso de estereótipos facilmente reconhecíveis, traindo assim seu preconceito fundamental, e mais tarde ajudando a incluir esse mesmo preconceito em seus leitores. De fato, o que eles escreviam, em muitos casos pareciam justificar esse preconceito. Afinal, se os estereótipos foram usados em conformidade com ideais sociais, estes por sua vez correspondiam às realidades econômicas de uma dada área e aos interesses das propriedades rurais locais. (BROOKSHAW, 1983, p. 41).

**Imigração, cientificismo e teoria da desigualdade racial no romance.**

Abordando as teorias cientificistas e raciais presentes no romance e os conhecimentos filosóficos e científicos de Aluísio Azevedo, Mérian (2013) diz-nos que o romancista teve grande importância como jornalista. Aluísio debateu ideias científicas e filosóficas, em seus artigos no *Pensador,* no ano de 1881,

em São Luís do Maranhão, mesmo ano em que publica *O Mulato.* Desde essa época, ele mostrava um conhecimento relativamente extenso das teorias filosóficas e científicas em voga, dissertando sobre Taine, retomando as ideias deterministas de Darwin, desenvolvendo as teorias sociais de Comte e Spencer. (MÉRIAN, 2013. p.479).

Célia Maria Marinho de Azevedo (1987) analisou e relacionou imigração e teorias raciais e aponta as preocupações dos membros da elite, que diziam respeito não somente à escravidão, mas também à ausência de um povo brasileiro. De acordo com ela, o imigrantismo ganhou força e a "inferioridade" do negro deixou de ser apenas senso comum secular e ganhou uma variante brutal através de sofisticadas teorias raciais, apoiadas cientificamente pelos teóricos racistas europeus e americanos. O negro e o mestiço seriam incapazes de absorver sentimentos civilizados sem que antes as qualidades morais e étnicas dos trabalhadores brancos os influenciassem, ou por seu exemplo civilizador, ou pela miscigenação. (AZEVEDO, 1987, p. 62).

Com relação ao branqueamento da sociedade brasileira, Lilia Schwarcz (1993) faz algumas considerações acerca dos debates sobre o assunto, ocorridos no final do século XIX e início do século XX nas instituições imperiais, pelos homens de *sciencia.* As instituições estudadas pela autora foram o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a faculdade de direito do Largo São Francisco em São Paulo e a faculdade de direito do Recife, além das faculdades de medicina da Bahia e do Rio de Janeiro e os museus que estavam sendo inaugurados naquele período.

Schwarcz (1983) mostra que a entrada massiva no cenário brasileiro de teorias de pensamento até então desconhecidas, como o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo se deu a partir da década de 1870, como já foi dito. Esses modelos foram utilizados de forma particular, embora a noção de evolução social funcionasse como um paradigma da época. (SCHWARCZ, 1993, p.43).

Em sua pesquisa, ela revela que os debates em torno da mestiçagem racial brasileira tratavam-na como um problema a ser resolvido, pois a mestiçagem era tida como degeneração da espécie humana e a hibridização deveria ser evitada. (SCHWARCZ, 1993, p.56-57).

Todas essas visões cientificistas da época estão presentes no romance *O Cortiço*, que endossa as teses raciais e a imigração como forma de branqueamento da população brasileira. Pertencendo à estética Naturalista, o romance se encaixa na defesa do darwinismo social de Spencer, interpretando então biologicamente as divisões da sociedade.

O Naturalismo exerceu grande influência no desenvolvimento literário brasileiro, pois o interesse em descrever, clinicamente, a interação de diferentes camadas sociais determinada por forças naturais serviu sob medida aos escritores brasileiros. O interesse naturalista pela sordidez e pobreza se ligava ao estudo clínico do negro, mostrando sua bestialidade e sua conduta sexual imoral, além de sua incontrolável sensualidade. (Brookshaw, 1983, p. 42/43).

De acordo com Brookshaw (1983), uma nova faceta do Naturalismo, porém, foi ligar a figura do mulato a um exame mais minucioso. Isto pode ser explicado pelo fato de que nas vésperas da Abolição, o elemento misto da população consistia numa ameaça bem maior para a identidade étnica da burguesia do que o escravo negro. (Brookshaw, 1983, p. 44).

Como mostramos acima, o escravo negro era “resignado e submisso”, logo, a preocupação das elites nesse momento era com o elemento mestiço. O tema do determinismo racial no mestiço brasileiro é também um importante subproduto no romance *O Cortiço* (1890). Este tema é abordado posteriormente, na continuação da análise da obra.

**Conclusão**

Como mostramos no início, Aluísio Azevedo inicia o romance com a personagem negra Bertoleza totalmente independente. Em seguida, a personagem torna-se amante de João Romão e, mesmo julgando-se alforriada, torna-se máquina de trabalho dele, submissa e resignada. Pouco antes do fim do romance, Bertoleza toma consciência dos fatos novamente, entende que, se não fosse ela, João Romão não teria se tornado o rico comerciante que era. Esse, aliás, é o aspecto mais positivo da personagem. Porém, após expor sua situação, não faz nada para mudá-la e acaba se matando para evitar sua restituição ao cativeiro.

A retomada de consciência de Bertoleza eleva a tensão e o conflito no romance, mas aguça a incongruência entre independência e dependência, entre agência e anulação da personagem no romance. Tal incongruência pode ser explicada pelo fato de que Aluísio Azevedo, naturalista exaltado, baseou sua personagem fictícia na observação de uma figura realmente existente, a quitandeira, mas conduziu seu desenvolvimento, marcado pela submissão, de acordo com uma visão ideológica sobre o negro, influenciada pelas teses raciais da época.

Dentro da narrativa, portanto, já temos indicações desse desenvolvimento ideológico, antes mesmo de o compararmos com a realidade e as práticas de resistência dos negros, escravos e libertos, no final do século XIX.

A pesquisa histórica mostra-nos, por meio de vários autores, que figuras como Bertoleza, quitandeiras, escravas de ganho, existiram em todo o Brasil escravocrata e tiveram papel importante nas relações sociais da comunidade negra. Chalhoub (1990), por exemplo, pesquisou o período final da escravidão, mostrando que a participação dos negros aliados a dispositivos legais pôs em xeque a instituição escravidão, principalmente na Corte. Chalhoub (1990) analisa processos judiciais e criminais do período anterior a 1888 e aponta as

maneiras pelas quais os negros protagonizaram suas manifestações de descontentamento, questionamentos e liberdade plena da instituição escravidão.

Hebe Mattos (2013) também analisou as ocupações urbanas nas últimas décadas da escravidão e nos mostra que alfaiates, carpinteiros, lavadeiras, quitandeiras e costureiras travavam complexas relações pessoais, envolvendo alguns escravos, libertos e livres com larga predominância de forros e seus descendentes e estabeleciam verdadeiras comunidades em várias vilas do interior de muitos estados entre eles o Rio de Janeiro, alvo de nossa pesquisa. (MATTOS, 2013, p. 58).

Sendo assim, fica difícil pensar num escravo como Bertoleza, naquele período em que a instituição escravidão estava bastante abalada.

Analisando pelo lado da cidadania, temos a personagem negra como realmente uma “coisa”. Sua representação em nada contribui para a sua inserção na sociedade. Ela não sai de dentro do Cortiço e mal sai da cozinha durante todo o romance. Comporta-se sempre como escrava mesmo pensando ser livre. Os adjetivos negativos colocados pelo narrador também foram interpretados por nós como estratégia de narrativa que, ao longo do romance, são utilizados de forma insistente, inspirando a ojeriza do leitor.

Aluísio Azevedo cria a personagem negra e escrava e vai bestializando-a gradativamente no romance até seu desaparecimento. Tal desaparecimento faz alusão às teorias das desigualdades raciais e ao embranquecimento da população brasileira.

A partir das questões abordadas pelos pesquisadores com quem dialogamos até aqui, podemos dizer que o romance *O Cortiço* divulga, por meio da ficção, muito do imaginário das elites no que diz respeito aos escravos. Aluísio Azevedo falava sobre um mundo diferente do dele, seu imaginário apenas refletia o que as elites também pensavam. O negro sempre como

submisso, passivo, resignado e sem cultura. Mas o universo do cortiço – lido a contrapelo – contrasta visivelmente com os valores ideológicos dominantes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço.** 8. ed. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2001.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Abolicionismo:** Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX). São Paulo, Annablume, 2002.

_____ **Onda negra, medo branco:** O negro no imaginário das elites – Século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CHALHOUB, Sidney **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MATTOS, Hebe. **Das cores do silêncio**: os significados da liberdade no sudeste escravista (Brasil, século XIX). 3ª ed. rev. – Campinas, São Paulo. Editora da Unicamp, 2013.

MENEZES, Raimundo de. **Aluísio Azevedo uma vida de romance**. São Paulo. Livraria Martins Editora, 1957.

MÉRIEN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo:** vida e obra. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

# 3-OS SENTIDOS DO SILÊNCIO NO EMBONDEIRO QUE SONHAVA PÁSSAROS

Arivaldo Leandro da Silva MONTE*(UFRN)
leandrodumont@yahoo.com.br

As palavras estão repletas de silêncio e o silêncio de sentidos: “Silenciar é dizer por outra via – já que o silêncio potencia o que ali luz, presente, pelo fulgor mesmo de sua ausência.” (HOLANDA, 1992. p. 17). Para Mia Couto (2009) o silêncio vai muito além das palavras “O silêncio não é ausência da fala, é o dizer-se tudo sem nenhuma palavra.” (p.14). E para Clarice Lispecto (1994) o silêncio pode gerar até mesmo sentimentos de vergonha no desespero, e pode ser imperturbável pelos cantos dos pássaros: “Silêncio tão grande que o desespero tem pudor. [...] E se um pássaro enlouquecido cantasse? Esperança inútil. O canto apenas atravessaria como uma leve flauta o silêncio.”. Le Goff (2003) observa que o silêncio pode ser usado como objeto manipulador da memória coletiva: “Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.” (p.422).

Desse modo as diferentes formas do silêncio vão fluindo dos mais diversos contextos históricos e ideológicos.

Sabemos que a Língua aliena o indivíduo, e que, na multiplicidade de seus códices, pode desvirtuar, comprometer ou destruir a pretensa palavra que almeja a verdade. Barthes (1978) em seu ensaio *Aula* nos esclarece que a língua, “como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (p.14). Mas o silêncio foge dessas convenções, e desafia pela ausência de palavras.Ele está sob a forma sucinta, difícil de

---

*Mestre em Estudos da Linguagem (UFRN). Área de concentração: Literatura Comparada.

refutar, negar ou afirmar, mas que está bem ali, com sentido igualmente latente. “Por outro lado, há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer.” (ORLANDI, 2007, p. 12).

Esta forma de comunicar exige uma acuidade maior do leitor, um esquadrilhamento dos sentidos. Exige a compreensão das formas que o silêncio exala no fulgor da sua ausência. Compreensão esta que ainda trilha por matas densas de descobertas e desvelamentos paradoxais, seja na literatura, na linguística, na filosofia, na psicanálise ou na psicologia dentre outras áreas[5].Assim o conceito de silêncio vem aos poucos se delineando, sinuosamente, em curvas perigosas da linguagem e da imaginação: “É nessa relação do imaginário com o real que podemos apreender a especificidade da materialidade do silêncio, sua opacidade, seu trabalho no processo de significação.” (ORLANDI, 2007, p. 16). Portanto entender o silêncio não é algo simples já que suas relações e formas estão para além da linguagem.

Em sua aula de 25 de fevereiro de 1978, Barthes (2003) na obra “O Neutro” nos apresenta duas formas de silêncioque se desdobram em outras:

> Na língua clássica, a mesma coisa: calar-se, silenciar. Mas antes, nuance interessante: *tacere* = silêncio verbal ≠ *silere*: tranquilidade, ausência de movimento e de ruído. Emprega-se para os objetos, a noite, o mar, o vento. Donde belas metáforas usuais: a lua no declínio, tornando-se invisível; o rebento ou o sarmento que ainda não apareceu; o ovo que ainda não chocou: *silet, sileut*. (p. 49)

Mais adiante o autor se refere a *silere* como algointemporal, “antes de nascerem ou depois de desaparecerem (*silentes* = os mortos)”. (BARTHES, 2003,p. 49). As duas formas se opõem como *tacere,* assumindo o silêncio da fala, quando nos calamos por vontade própria ou por obrigação, e *silere* o silêncio que vem da “natureza ou divindade”. Os dois aspectos parecem nos

[5] Não há intenção [neste momento] de discutirmos o silêncio em todas essas matérias e suas amplitudes. Faremos uso apenas de algumas teorias que possam fundamentar o nosso trabalho.

apresentar significados bem distintos e diretos, sem as complicações dos múltiplos sentidos e suas complexidades históricas, ideológicas e sociais. Porém, Barthes vai nos chamar a atenção para o fato de que na união dos dois aspectos prevalece o *tacere* e que o exercício da fala está ligado ao poder como direito de não falar e direito de não querer ouvir:

> *Tacere* (cruzo aqui, indevidamente, como se vê, a série etimológica latina e a série mística boehmiana), portanto *tacere*, como silêncio de fala, opõe-se a *silere*, como silêncio de natureza ou de divindade, depois, último avatar, em francês as duas se igualam, tornam-se sinônimos, mas com vantagem do sentido de *tacere*: a natureza é de alguma forma sacrificada à fala: o silêncio só é da fala, a não ser poeticamente, arcaicamente: "*Tudo silenciava" [Tout se taisait].* (BARTHES, 2003, p. 50).

Embora o ensaísta afirme que"Silêncio (portanto, depois dos meus esclarecimentos = calar-se, não falar): operação para baldar opressões, intimidações, perigos do falar, da *locutio*." (BARTHES, 2003, p. 52), o que leva em consideração apenas o *tacere*,já que o significado de *silere* é de alguma forma sacrificada na junção dos dois termos. Mais adiante retoma a palavra e evidencia o "silêncio integral" (silêncio do interior e exterior do sujeito) como sendo uma forma de silêncio que ultrapassa o *tacere* e chega ao "*silere*: silêncio de toda a natureza" (p. 65).O que parece uma contradição Barthes explica que "o silêncio último da fala interior só pode ser encontrado, buscado, evocado numa zona-limite da experiência humana, em que o sujeito joga com sua morte (como sujeito)". (BARTHES, 2003, p. 62-63) e exemplifica essa morte do sujeito com a iniciação ao Tao o que seria o silêncio integral. "Não se julga mais nem se fala mentalmente..." (p. 64).

Barthes tambémse refere ao silêncio (*tacere*) como tática mundana e exemplifica-o como sendo implícito:

> Nessa "semiologia" da moral mundana, o silêncio tem de fato uma substância "faladeira" ou "falante": ele é sempre implícito. Situado no campo da mundanidade, da socialidade forte (e que é ele senão uma linguagem excessivamente social, mundana), o implícito (e o silêncio,

> que é seu "índice") participa do combate mundano: é uma arma polivalente. (BARTHES, 2003, p. 54).

Mas há quem olhe com desconfianças esse silêncio implícito na mundanidade, isso porque, desse modo, o silêncio já traz um rótulo de elipse e implícito. Porém, para Orlandi (2007) o silêncio não é a mesma coisa que implícito já que, implícito, é o não-dito que se faz entender pelo que foi dito.O silêncio, para a Linguista foi apagado, excluído, mas permanece com seu sentido, ele significa e não podemos traduzi-lo em palavras:

> Essa distinção que fazemos entre implícito e silêncio estará dita de muitos modos neste nosso trabalho, já que, para nós, o sentido do silêncio não é algo juntado, sobreposto pela intenção do locutor: há um sentido no silêncio. (ORLANDI, 2007, p. 12).

A autora não concebe o silêncio como subproduto da linguagem, "o silêncio não é mero complemento da linguagem. Ele tem significância própria" (ORLANDI, 2007, p. 23), e o ato de falar, este sim seria um excesso. O silêncio assim seria parte fundante da linguagem. Nesses termos a autora concorda com os pensamentos de Lacan, quando o psicanalista observa que o ato de não falar também é linguagem e por isso mesmo esse silêncio não libera o sujeito da linguagem:

> O ato de calar-se não libera o sujeito da linguagem. Mesmo se a essência do sujeito, neste ato, alcança seu ápice - se ele agita a sombra de sua liberdade, - este calar-se permanece prenhe de um enigma que tem feito pesada, há tanto tempo, a presença do mundo animal. Disso nós só temos o rastro da fobia, mas lembremo-nos que, há muito tempo atrás, nós, aí podemos alojar os deuses. (LACAN, 2008, p. 290-291)

Lacan está falando do silêncio do inconsciente com base na psicanálise em que este seria o momento onde: "o sujeito fala a pura linguagem" (p. 291), ou seja, é no silêncio que tudo começa, onde está a essência do sujeito, com seus enigmas, segredos, um silêncio místico dos deuses.

Parece que estamos condenados e enclausurados nas múltiplas metalinguagens congestionadas de signos, e não podemos nos livrar desses sentidos. Enquanto isso, o silêncio estaria exilado em terras insulares, difícil de se apreender.

Mas o que chama a atenção, enquanto pesquisa, no conto "O embondeiro que sonhava pássaros" [e também em outros contos do autor] é o silêncio que funciona como um operador lógico da ficção de Mia Couto. Não se trata de provar que existe silêncio nas obras do escritor, porque isso seria estudar o óbvio, já que o silêncio está em todo lugar, em toda literatura. Masobservar um componente estético com o qual seus personagens estão sempre às voltas, com uma atmosfera que marca o espaço interno e externo dessas personagens, como também algo que circunda o processo de criação do autor para garantir o movimento dos sentidos e vencer, talvez, os limites da linguagem ou o que bem poderia ser chamado de sua incompletude.

Seria um absurdo falar da intenção do autor junto a esses operadores. Mas não seria igualmente absurdo falar dos sentidos desses operadores como objeto de reflexão e de produção de silêncio. Senão vejamos: Mia Couto (2005), em um outro conto "O pescador cego", poderia se ajustar nas mais diversas formas de silêncio [seja, *silere e tacere*para Barthes ou constitutivo e local para Orlandi, ou ainda o inconsciente para Lacan e resistência para Freud]. O pescador ficou preso na solidão do mar, foi obrigado, pelas circunstâncias de sua cegueira e de seu isolamento, ao silêncio "invindável" do mar. Durante algum tempo Mazembe fez fé de que algo o salvaria, até que a fome o despertasse para a realidade. Arrancar os olhos lhe pareceu, naquele momento, a única solução para sobreviver. Quando cego, achou no silêncio seu refúgio e procurou conforto na própria sorte sem muitas explicações: "Muitas vozes, afinal, só produzem silêncio." (COUTO, 2005, p. 93). O que se pode observar é que não há, por exemplo, uma explicação de como Mazembe conseguiu arrancar os próprios olhos sem revelar qualquer expressão de dor

física, o que há é somente o silêncio do mar, do isolamento, da solidão, o silêncio místico dos deuses. Então lançamos um novo olhar sobre a condição existencial de Mazembe com base nos operadores dos sentidos do silêncio, uma reflexão sobre o que poderia ser um modelo de vida africano, cheio de magias, de misticismo e de imaginação– e nada disso foi dito ou ficou implícito – mas o silêncio condicionou novas possibilidades de dizer o não dito, daí vamos procurar explicações na cultura africana, tentando nos distanciar da idiossincrasia ocidental.

Essa economia de palavras que provoca o sentido do silêncio deixa, em suma, um espaço para ser preenchido e que será adjetivado de multas formas pelo leitor, é o que observa Holanda (1992): “Entre mim e meu ato, fica esse hiato que o olhar alheio preencherá adjetivando-o, dando-lhe uma valoração sua.” (p. 31). Este silêncio, especificamente, tem indícios de uma construção, bem elaborada, pois conseguimos compreendê-lo, mas provavelmente não traduzi-lo em seus múltiplos significados culturais, ideológicos e históricos, dado à sua dimensão.

Assim, pensando nesta polifonia e, de maneira mais detida, no conto “O embondeiro que sonhava pássaros” o silêncio que é observado no texto, através do personagem do vendedor de pássaros, assume uma postura de denúncia social, e tende a representar elementos do período colonial. Esta forma de silêncio é tida por Orlandi (2007, p.76) como silenciamento (por dominação X resistência) – também facilmente detectável na ditadura militar. Esse entendimento só é possível mediante uma formação discursiva histórico-culturalna qual o sujeito está contextualizado para dar um sentido ao silêncio que atravessa as palavras. Exemplo disso podemos observar no momento em que o passarinheiro é preso, amarrado e espancado, mas não esboça qualquer reação de defesa e ao ser interrogado mantem o silêncio como resposta:

> Interroguem o gajo, espremam-no bem. Era ordem dos colonos, antes de se retirarem. O guarda continenciou-se, obediente. Mas nem ele sabia que segredos devia arrancar do velho. Que raiva se

> comprovavam contra o vendedor ambulante? Agora, sozinho, o retrato do detido lhe parecia isento de suspeita. (COUTO, 2005, p. 67)

. O silêncio do passarinheiro, que não é vazio de sentidos e também não está implícito, pode ser observado na transparência de elementos do período colonial ao longo do conto, dentre outras maneiras e sentidos, como uma disparidade social em relação ao homem branco da cidade. O negro é ágrafo, o branco domina a escrita. O negro não sabe falar, já o branco é o dono da língua portuguesa. Holanda (1992) descreve essa economia de adjetivos da seguinte forma:

> A propositada economia descritiva, enquanto expõe um silêncio, determina aquele que o sofre. Figura emblemática, metafórica: há uma disparidade social que aqui a escritura acusa. Essa economia descritiva estabelece um distanciamento emocional, permitindo um impacto novo: o sentir de modo especulativo. (p. 23).

A assimilação do silêncio, pela falta de palavras, provoca um sentimento examinador, algo que nos impele para a alma do texto e que seria o seu sentido outro. O que foi apagado, ou deixado de lado, se torna premente nesta ocasião e, a forma estética do silêncio, denuncia o conteúdo, a vinculação social, estética desprovida de signos linguísticos, sem estereótipos, sem a servidão dos parâmetros sociais. Assim, surge através do silêncio, um novo impacto no leitor, algo não exato, uma nova recepção que o obriga a livrar-se das convenções, “Nem um sujeito tão visível, nem um sentido tão certo, eis o que nos fica à mão quando aprofundamos a compreensão do modo de significar do silêncio.” (ORLANDI, 2007, p. 13).

Quando o narrador do “Embondeiro” descreve a invasão do vendedor de pássaros diante da perplexidade dos colonos portugueses, tudo que diz é: “O vendedor se anonimava, em humilde desaparecimento de si” (COUTO, 2005, p. 63). Em nenhum outro momento o vendedor de pássaros tenta se explicar, se defender ou justificar a sua presença no bairro de cimento. Os portugueses nem sequer sabiam o seu nome ou algo sobre sua origem, como se houvesse

um véu ainda por ser retirado em um último movimento. Mesmo assim ele estava lá como sinal de resistência e o seu silêncio incomodava aos colonizadores portugueses. Sem nada dizer, sem nada falar, o vendedor de pássaros significava uma ameaça iminente. Observa Orlandi: "Na perspectiva que assumimos, o silêncio não fala. O silêncio *é*. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*." (ORLANDI, 2007, p, 31). Talvez, por isso mesmo, o vendedor não precisasse falar. A falta de reação é a lacuna necessária para o discurso do silêncio, onde não se vê, não se lê, mas se entende. Quanto menos palavras mais possibilidades de sentidos que se revelam.

O passarinheiro conhecia muito bem os costumes dos colonos portugueses, sabia como deixá-los admirados com seus pássaros mais lindos: "Os portugueses se interrogavam: onde desencantava ele tão maravilhosas criaturas" (COUTO, 2005, p. 63). E quando era necessário responder, o passarinheiro não usava as palavras, mas o silêncio do riso: "O vendedor se segredava, respondendo um riso." (COUTO, 2005, p. 63). Compreendemos que a natureza do riso, nessas circunstâncias (de opressão), tem um tom irônico, quando expressado pela parte oprimida. O riso pode estar negando os valores estabelecidos por uma sociedade considerada não justa:

> Rimos, pois, quando os **valores são degradados**, quando atentamos para um valor que se está transformando num**não-valor**, ou quando queremos degradar valores. O riso é, por conseguinte, um instintivo juízo valorativo que concerne a uma degradação de valores. Aquele que emite sua apreciação negativa está exercendo uma função crítica. (...) O homem tenta romper pelo riso as limitações impostas por uma sociedade que o constrange, que o sufoca, desejando criar um novo contexto. (...) o rir é o resultado de uma tomada de posição, a mesma que fomenta as utopias: uma recusa a um presente degradado. (ALVES, 2002, p. 20).

Dessa forma o silêncio do vendedor trás uma nova perspectiva de leitura, cria o viés da recusa à ordem instituída. O silêncio do vendedor não pode mais ser visto como imagem de submissão, da subserviência, há uma denúncia, uma inconformidade com os valores ideológicos que a sociedade

fomenta. O silêncio agora é questionador de uma realidade que se diz, ou se quer dizer absoluta, e tenta subverter o que está estabelecido. O riso neste caso seria como a receita de um bolo que aparece em um jornal no mesmo lugar em que a verdadeira notícia, que deveria ser publicada, ao invés disso foi censurada. Com o riso o vendedor deixa de falar, mas não deixa de dizer. A não submissão velada se transforma em "sobremissão", caracterizando consciência do homem sujeito, bem mais aguda que a dos colonos como podemos observar no trecho do conto:

> O comerciante devia saber que seus passos descalços não cabiam naquelas ruas. Os brancos se inquietavam com aquela desobediência, acusando o tempo. Sentiam ciúmes do passado, a arrumação das criaturas pela sua aparência. O vendedor, assim sobremisso, adiantava o mundo de outras compreensões. (COUTO, 2005, p. 64).

O narrador coloca o passarinheiro acima da arrogância e da ignorância daquela sociedade. Indiferente ao preconceito dos adultos, o passarinheiro dava conta de outras experiências do comportamento humano: "Até os meninos, por graça de sua sedução, se esqueciam do comportamento." (COUTO, 2005, p. 64), provando uma possível coexistência entre as raças, sem as intervenções da máscara social, sem as verdades e mentiras das palavras. – Ora, o que fizemos? Tratamos de uma leitura dos trechos acima, atestando o funcionamento do movimento do silêncio que está sempre acompanhando um personagem que, mesmo sem nome, tem identidade adquirida pelos sentidos do silêncio: "Compreender o que é efeito de sentidos, em suma, é compreender a necessidade da ideologia na constituição dos sentidos e dos sujeitos." (ORLANDI, 2007, p.21).

Mas, diante da possibilidade de se expressar, o vendedor escolhe não falar, o direito de não falar e talvez evitar os conflitos da fala, pois como observa Lourival Holanda nem sempre a fala expressa o indivíduo por inteiro:

> Como falar sem mentir? Como pretender pôr, nas palavras, a verdade individual, toda, inteira? A linguagem, sendo sempre trans-figuração do real, está ligada à sua "mentira". A linguagem por sua própria natureza é portanto *abstração*, enquanto não manifesta o real, apenas tenta significá-lo. (1992, p. 41).

"Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada." Disse Barthes (1978, p. 13). Tudo que se pode dizer, em um discurso, são reorganizações de sintagmas, repetições de palavras, uma polifonia de vozes com muitas verdades. O vendedor de pássaros expressa sua verdade sem palavras, o silêncio e a carência de palavras podem dizer muito mais.O que se observa neste momento não é uma tensão entre o silêncio e a fala, mas entre o silêncio que atesta o movimento do discurso [o múltiplo] e o não dito que atesta o movimento do sujeito [o uno]. Esta estrutura tensional do silêncio repete-se várias vezes o que a torna também componente central no fluir estético do escritor. Qualquer que fosse a palavra, como tentativa de significar o vendedor de pássaros, poderia ser vã, vazia de verdades e longe da sua realidade, "Ele, afinal, não falava o que dizia. Referia outro assunto. Cada coisa tem direito a ser uma palavra. Cada palavra tem o dever de não ser nenhuma coisa. Seu assunto era o tempo. Como o rio: parado é que o tempo cresce." (COUTO, 2005a, p. 135).

O silêncio do vendedor não é estático, parado, mudo, o que contraria a perspectiva da mudança de vida, do querer algo novo e diferente, do porvir. Aqui nós podemos observar uma projeção para o futuro, onde não haveria, como diz o narrador do "Embondeiro", a "arrumação das criaturas pela sua aparência" (p. 64). E onde "todos se familiavam, parentes aparentes" (p. 64). Esse desejo é mais que uma simples esperança, é um ato de protesto às verdades instituídas histórica e socialmente.

O silêncio não é fuga da realidade é, pois, enfrentá-la de uma forma outra, insólita, surpreendente e utópica. Quando o vendedor é advertido pelo

menino Tiago para fugir, porque iria ser preso, a primeira reação do passarinheiro foi tomada no mais completo silêncio:

> Mas o vendedor se confortava, em sonolentidão. Sereno, entrou no tronco e ali se ademorou. Quando saiu já vinha gravatado, de fato mezungueiro. De novo, se sentou, limpando as areias por baixo. Depois, ficou varandeando, retocando o horizonte. (p. 65)

Observe que o passarinheiro não precisa falar, mas o silêncio que ele transmite pode ir muito além das palavras: “O que possibilita ou impossibilita a comunicação é, em ultima instância, o silêncio.” (CAÑIZAL, 2005, p. 18).E no mesmo artigo, após a citação de Cañizal: “Contudo, é comum a ideia de que a comunicação se dá apenas através de signos, palavras e imagens” (PADRÃO, 2009, p. 93).É isso que o operador lógico do silêncio está querendo nos passar. O silêncio é fundante e é nele que se insere o personagem, mudo, mas expressivo, comunicante, dizente.

A serenidade e o silêncio do vendedor de pássaros é, antes de tudo, uma coragem tranquila, de quem não está preocupado com um ataque, mas com os deveres de anfitrião que lhe compete como verdadeiro dono daquelas terras. Por tradição ele tinha o dever de receber bem os visitantes.A tradição exige que ele possibilite a encarnação da memória, e assim, quase como num processo ritual das celebrações, ele continua a vender pássaros, imitando seus antepassados. É com este gesto que o vendedor, em silêncio, trás de volta o passado e atualiza suas lembranças. É esta prática que reproduz sua crença, sua cultura ancestral. Este ritual talvez seja a única coisa, verdadeiramente, compreensiva na sua vida. Esta ancestralidade oferece segurança de saber onde pisar. Outra existência seria pura incerteza e insegurança, e se tiver que trilhar pelos caminhos dessa incerteza, não será por gosto, mas pelo silenciamento de longos anos de repressão.

Diante do sofrimento pela tortura, ainda assim o silêncio imperava, Tiago assistiu a tudo: “Ele viu o passarinheiro levantar-se, saudando os visitantes.

Logo procederam pancadas, chambocos, pontapés. O velho parecia nem sofrer, vegetável, não fora o sangue." (p. 66). A violência é uma forma dedegradação do homem, provoca danos à integridade física e mental do outro. Como reagir a algo tão invasivo e perverso, assim? Talvez o silêncio seja a resposta, já que, grande parte da violência, é o esgotamento de palavras na tentativa de se fazer entender um pelo outro. Mas, na medida em que a voz me é oprimida por força da violência, estaque, tão logo me fará falta, será substituída pelo silênciamento. O silenciamento não é o nada, o fim, não é a morte: "Impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso." (ORLANDI, 2007, p.102). E é nesse contexto que o passarinheiro, preso e impedido de falar o que deveria falar, resolve dizer por outras vias: através do som da gaita. Desse modo a música substitui o primeiro discurso e o que foi silenciado ganha nova forma e sentido – as formas e sentidos do silêncio.

De redução ao silêncio, toda a forma de ditadura bem entende. Tirar a voz do sujeito é uma tentativa de anulá-lo por completo, este exílio é o mais distante de todos. Porém, na ficção do moçambicano, a obrigação ao silêncio – silêncio que mesmo sem forças ou com suas reservas –, terá, em nossas observações, quase sempre um significado, um processo de construção de sentidos, delineados em volta das personagens. Mas, para o indivíduo mesmo, que vive sob o arbítrio político, a resignação ao silêncio, que há de se esperar? Que direitos lhe são assegurados? Esta incerteza que impossibilita o sujeito oprimido acaba por reforçar o sujeito opressor, como bem percebeu Lourival Holanda:

> O silêncio pode ser reserva de força; ou o sinal de seu esgotamento. Nada muda no indivíduo mudo. E mais, o outro pode, daí, haurir sua força. A primeira providência do arbítrio político: a redução ao silêncio. Temos estigmas recentes disso. Resignação silenciosa que finda em aceitação da incerteza se temos, realmente, direitos. Impassibilidade, impossibilidade – fator que reforça a arma forte do opressor. "Porque não dissemos nada", como no poema maiakovskiano de Eduardo Alves da Costa (*no caminho com Maiakóvski*). (1992, p. 57).

Bem diferente das observações de Holanda (1992), esta forma de silêncio não poderia ser vista como resignação ou impassibilidade do vendedor. Poisa função crítica do personagem é também mostrar os valores degredados, falsamente construídos como pilares da égide de uma sociedade superior, é o que nos parece muito bem exposto no conto. Segundo Holanda (1992, p. 36), a "Primeira prática social, a palavra não deve ser sua prisão." Mesmo assim Barthes (1978, p. 15) reconhece o poder de subjugação das palavras, observando o seguinte juízo:

> Por outro lado, os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que *se arrasta* na língua. Assim que anuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo.

Para o vendedor a carência de palavras foi condicionada socialmente de várias formas, primeiro pelos efeitos da colonização, a que foi submetida a linguagem e reduzida pela falta de prática, sendo a linguagem o principal elemento de uma identidade cultural. Depois pela falta de convívio com a própria memória cultural, longe de seus rituais representativos, de suas tradições.

Assim, o vendedor se torna um eterno prisioneiro das palavras porque não as tinha como suas, e se fechava em silêncio que, para ele, paradoxalmente parecia ter sentido de liberdade. E é somente no silêncio que podemos imaginar o passarinheiro, sem os estereótipos dos signos das palavras dos colonizadores. Barthes, ao buscar os signos, não encontra saída para os estereótipos das palavras e por isso se vê mestre e escravo delas. O vendedor se constrói em silêncio, mas não em qualquer silêncio, no *silere*, entre a natureza e os deuses, produzindo o que não é para ser significado, mas

que logo recupera esse significado – é assim o silêncio (BARTHES, 2003, p. 20).

Depois que o vendedor foi preso e torturado, sua música já não fabulava mais o mundo, era algo muito distante: "A voz do passarinheiro lhe chegava, vinda de além-grades." (p. 67), e a gaita, que antes embalava a harmonia entre os pássaros e as crianças, e fabulava o mundo, agora havia sido privada de tocar, condenada ao silêncio pela violência do colonizador: *"– Me bateram muito-muito na boca. É muita pena, senão havia de tocar."* (p. 67). A repressão tenta elimina todas as formas de expressão, porque sabe que o homem só se realiza em plena liberdade.

Contudo, o poder da repressão também é cego, incapaz de enxergar as consequências de seu próprio ato. Tem a força da violência como forma absoluta de poder sobre a vida e a morte, e só é capaz de enxergar o próprio ego, esquecendo que o silêncio pode ser usado como fuga das armadilhas da própria fala e produzir outros sentidos infinitamente. Mas, se o poder em si já corrompe, sua forma absoluta pode matar. Assim, quando os colonos cercam o tronco do embondeiro, não procuram saber quem adormece lá dentro, e o menino Tiago é queimado vivo pelas chamas do fogo da ignorância.

## Considerações finais

"No verbo esvaziado, o silêncio eloquente, de refutação, de exigência de depuração, se põe." (HOLNADA, 1992, p.79). O silêncio que evita a adjetivação polifônica, para Mia Couto, tem valor expressivo na sua linguagem tão intensa e pode ser visto como ponto central em muitas de suas obras. É, em muito, o conservar nítido da reverência à palavra escrita ou falada. Tem compromisso com as verdades das palavras, sem que se precise jogá-las ao vento. O silêncio funciona como operador lógico que torna possível o equilíbrio entre oralidade e escrita. Aquilo que não pôde ser revelado pela escrita e pela

oralidade se funda no silêncio e o que não pôde ser dito através do silêncio se completa em palavras ditas.

O próprio escritor já nos advertiu, em muitas entrevistas, para o seu desejo de mudança lexical, algo que de fato exprima a verdadeira cultura do moçambicano.

Em outras palavras, o silêncio, na obra de Mia Couto, pode ser elemento mantenedor de singularidade estética, provocando a descentralização da palavra dita ou escrita ou, no mínimo, assumindo espaços juntamente com ela. Não se trata de uma tentativa de capturar o que não foi dito, mas dizer por outras vias do silêncio ou ainda, o não dito, que demonstra a incapacidade de tudo alcançar através da escrita ou da fala. Este operador observa as muitas margens de sentidos que são produzidos nos textos de Mia Couto e que confirmam seus dizeres: “Um homem não é uma margem que apenas existe de um lado ou de outro lado. Um homem é uma ponte ligando as diversas margens.” (COUTO, 2005, p. 91). O silêncio pode externar as possibilidades e impossibilidades do sujeito, as suas muitas formas ainda por estudar. Os sentidos do silêncio,como ponto central, na ficção de Mia Couto ainda precisam de maiores observações do ponto de vista literário afim de melhor detalhar seu paradoxo: uma linguagem que implica silêncio, o não dito, e um silêncio que implica movimento de linguagem que nos faz entender o que não foi dito.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Tereza Abelha. **Gil Vicente sob o signo da derrisão**. Feira de Santana: UEFS, 2002.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. O Silêncio In:_____. **O NEUTRO**: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1980; texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc; tradução Ivone Castilho Benedetti. – São Paulo: Martins Fontes, 2003. – (Coleção Roland Barthes).

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **O silêncio nos entremeios da cultura e da linguagem**. In: BAITELLO, N., CONTRERA, M.; MENEZES, J. (Org.). Os meios da incomunicação. São Paulo: Annablume, 2005.

COUTO, Antonio Emilio L. **Cada homem é uma raça**. 9 ed. Lisboa: Caminho SA, 2005.

_____. **O último voo do flamingo**. S. Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

LACAN, Jacques. **A lógica do fantasma**: seminário 1966-1967. PUBLICAÇÃO NÃO COMERCIAL EXCLUSIVA PARA OS MEMBROS DO CENTRO DE ESTUDOS FREUDIANOS DO RECIFE. Outubro de 2008.

LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003

LISPECTOR, Clarice. **O Silêncio**. In.:_____. Onde estivestes de noite - 7ª Ed. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1994.

HERNANDEZ, Juliana. **O duplo estatuto do silêncio**. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/pusp/v15n1-2/a16v1512.pdf. Acesso em: 08 de agosto de 2014.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**: Vidas secas e o Estrangeiro. São Paulo: Editora da USP, 1992. (criação e crítica; v. 8)

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Ed. 6. Campinas-SP: Unicamp, 2007.

PADRÃO, Camila Braz. **Considerações sobre o silêncio na clínica psicanalítica:** dos primórdios aos dias atuais. Cad. Psicanál.-CPRJ, Rio de Janeiro, ano 31, n. 22, p. 91-103, 2009.

# 4-A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA DA ABOLIÇÃO NA HISTORIOGRAGIA E NO ROMANCE MENINO DE ENGENHO

Bruno da Costa Ferreira (UFRN)
brunoferreira9987@hotmail.com
Edna Maria Rangel de Sá (UFRN)
ednarangel1@yahoo.com.br

## Uma narrativa memorialista

"Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu" (REGO, 1932/2006). Assim tem início *Menino de Engenho*, obra fundadora do "Ciclo da Cana-de-Açúcar" de José Lins do Rego (1901-1957). Assim surge mais uma elevada expressão de um conjunto de romancistas que desabrocharam após a Semana de Arte Moderna de 1922, no ambiente da crise econômica de 1929, da "revolução" de 1930 e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O que marcaria o mundo ideológico que a "ficção regionalista" de Zé Lins habita - como a classifica Alfredo Bosi (1994/2003, p.388), entretanto, seria a decadência dos engenhos de cana de açúcar no Nordeste brasileiro e a transição do "fogo morto" às usinas, "em que uma forma de viver se despedia de toda uma região"(ANDRADE, 1957/2006), como sugere Drummond em crônica escrita por ocasião da morte de José Lins, publicada no Correio da Manhã em 15 de Setembro de 1957 e inserida na 91ª edição de *Menino de Engenho* publicada pela Editora José Olympio.

Como esse mundo ideológico (histórico, geográfico, político e cultural) se configura em *Menino de Engenho*?

Na supracitada crônica, Drummond afirma que o romancista não apenas se ofereceu em confidência como também representou dramaticamente uma paisagem, uma cultura e uma fase econômica e política. Como? Através do que Alfredo Bosi (1994/2003, p. 399) classifica como "narrativa memorialista", repleta de oralidade e de temáticas fundadoras da identidade nordestina: cangaço, religião, misticismo e coronelismo.

Eventos trágicos que marcaram a infância do protagonista como o assassinato da mãe cometido pelo seu pai, a ausência paterna, a morte da prima *Lili*; as aventuras vividas no engenho do seu avô *José Paulino;* a representação de toda uma realidade política, social e cultural; tudo foi narrado em primeira pessoa por *Carlinhos,* que ali viveu entre os quatro e os doze anos de idade, até migrar para a cidade para estudar e se tornar gente, para deixar de ser um "Menino perdido, menino de engenho" (REGO, 1932, p.149).

No interior da narrativa e especialmente das personagens de José Lins se fundem paisagem, lendas, mitos, misticismo religioso, cangaço, histórias de Trancoso contadas pela *velha Totonha*, a iniciação sexual, o coronelismo, o suposto fim da escravidão... Tudo num ritmo de contador de estórias, num modo de "dizer as coisas como elas surgem na memória" (REGO, 1945 apud BOSI, 2003, p.398).

A memória como "trabalho" de resgate, recriação ou reconstrução - tese de Maurice Halbwachs expressa por Ecléa Bosi (1976, p. 55)em *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* - é transposta para o plano ficcional em *Menino de Engenho*, tornando tênue o limite entre literatura e sociedade, ficção e história, bem como entre memória e imaginação, pois no plano ficcional a memória pode se desligar em variados níveis de intensidade de sua "ambição veritativa", uma ambição que está vinculada à memória, conforme defende Paul Ricoeur(2007, p. 40)em *A memória, a história e o esquecimento*.

**A representação da memória da abolição na historiografia**

No artigo intitulado *Os diferentes 13 de Maio. História, memória e festa da Abolição*, Renata Figueiredo Moraes (MORAES, 2007, p. 215-228)analisa a sistematização da história da Abolição desenvolvida logo após 1988,explorando o texto do Barão de Loreto(1900) publicado na Revista do IHGB e o livrode Osório Duque-Estrada(1918) intitulado *Abolição*.

Após uma leitura crítica do material selecionado para análise da escrita da história da Abolição, Moraes (2007, p. 227) conclui que “em todas essas esquematizações um elemento principal dessa festa foi esquecido: o ex-escravo”.Destaca ainda que não podemos esquecer que a Lei Áurea (1888) aboliu a escravidão no Brasil, mas não garantiu nada além da suposta liberdade.

Segue abaixo um fragmento do texto *A abolição no Brasil*, publicado por Franklin Américo de Meneses Dória – o Barão de Loreto (1900) – em revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), citado no artigo de Renata Figueiredo Moraes:

> Assim a princesa, que antes, sancionando outra lei famosa, proclamara livres as gerações futuras, revocou à liberdade centenas de milhares de cativos, e completou a obra da Abolição na sua pátria, a qual, reconhecida, lhe deu o título de ‘Isabel a Redentora’ (LORETO, 1900, p. 187 apud MORAES, 2007, p.225).

Já Duque-Estrada(1918), ligado à Confederação Abolicionista, escreveu *Abolição* a partir de uma “visão de baixo”, em oposição à “visão de cima” citada por Peter Burke em *A escrita da história* (1992, p.12-13) como um dos elementos característicos da historiografia tradicional, exercitada pelo Barão de Loreto. Entretanto, apesar de transferir o mérito da Abolição da princesa Isabel para o movimento abolicionista, Duque-Estrada também se esqueceu do ex-escravo. De acordo com Moraes, *Abolição* exerceu influência sobre a grande produção didática do autor.

Mírian Cristina de Moura Garrido(2009), por sua vez, no artigo intitulado *O passado escravista e sua influência em livros didáticos*, publicado por ocasião do XXV Simpósio Nacional de História, destaca o mito da democracia racial fundado sobre o discurso da miscigenação, diluindo os conflitos étnico-raciais e instaurando a noção de sociedade homogênea. Demonstra como o mito está presente na historiografia brasileira e como, mesmo após a sanção da Lei 10.639/2003, que insere no currículo da rede de ensino a história e a

cultura afro-brasileira, os livros didáticos ainda apresentam discursos conservadores sobre a Abolição da Escravatura.

Explorando livros didáticos de autores renomados e aprovados no Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio de 2007, Garrido destaca um fragmento do livro didático do autor Antonio Pedro (1997; 2005):

> A abolição dos escravos negros foi pensada e promovida principalmente pelos brancos mais ilustrados, que viam nela uma forma de libertarem o peso que a escravidão representava para algumas atividades econômicas mais dinâmicas. Alguns negros ou mulatos, participantes do movimento abolicionista, também estavam envolvidos de uma forma ou de outra com os interesses do mundo do homem branco modernizado (PEDRO, 2005, p. 343 apud GARRIDO, 2009, p.07).

Pedro silencia e chega a mutilar a história de resistência e de protagonismo do povo negro no fragmento destacado, o que nos permite identificar a institucionalização e difusão do preconceito étnico-racial, afinal, para Garrido (2009, p. 05), "os livros didáticos são objetos de ampla inserção na sociedade brasileira contemporânea e seu conteúdo além de constituir identidades, torna-se a noção de História desses cidadãos".

## A representação da memória da Abolição em *Menino de Engenho*

Para Alfredo Bosi (1994/2003),

> ao realismo "científico" e "impessoal" do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*. Esta poderá apresentar-se menos áspera e mais acomodada às tradições do meio em José Américo de Almeida, em Érico Veríssimo e em certo José Lins do Rego, mas daria à obra de Graciliano Ramos a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento (p.389).

De fato, em *Menino de Engenho* (REGO, 1932/2006), o narrador-protagonista não está em conflito com o mundo ideológico que habita, está antes se acomodando às tradições de um Nordeste em momento de crise e

transição. Mas a acomodação se faz no interior de uma narrativa memorialista que a tudo denuncia sem julgar, preenchendo o romance com um realismo capaz de nos conectar ao passado para melhor interpretar o presente histórico. Vejamos a representação da memória da Abolição no romance em discussão através de fragmentos extraídos da 91ª edição de *Menino de Engenho* publicada pela Editora José Olympio:

> Restava ainda a senzala dos tempos do cativeiro. Uns vinte quartos com o mesmo alpendre na frente. As negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho, não deixaram a rua, como elas chamavam a senzala. E ali foram morrendo de velhas (REGO, 1932/2006, p.83).
>
> Quando veio o Treze de Maio, fizeram um coco no terreiro até alta noite. Ninguém dormiu no engenho, com zabumba batendo. Levantei-me de madrugada, pra ver o gado sair para o pastoreador, e me encontrei com a negrada, de enxada no ombro: iam para o eito. E aqui ficaram comigo. Não me saiu do engenho um negro só. Para esta gente pobre a abolição não serviu de nada. Vivem hoje comendo farinha seca e trabalhando a dia. O que ganham nem dá para o bacalhau. Os meus negros enchiam a barriga com angu de milho e ceará, e não andavam nus como hoje, com os troços aparecendo. Só vim ganhar dinheiro em açúcar com a abolição. Tudo o que fazia dantes era para comprar e vestir negros (REGO, 1932/2006, p.118).

Os fragmentos destacados revelam que José Lins configura uma representação realista da memória da Abolição em *Menino de Engenho*, transformando seu romance num "instrumento de combate", para utilizar uma expressão de Ángel Rama (2001, p. 97) em *Literatura e Cultura na América Latina*.

## Historiografia versus memória ficcional

Comparando-se a representação da memória da Abolição na narrativa historiográfica explorada no presente trabalho à representação da supracitada memória em *Menino de Engenho*, percebe-se que a primeira é responsável por silenciar o ex-escravo mesmo quando a escrita da história se dá a partir de uma visão de baixo (BURKE, 1992). Embora no plano da ficção e sem tomar

partido, o romance de Zé Lins configura uma representação realista da memória da Abolição, retirando do silêncio a história dolorosa do ex-escravo pós-Abolição.

Trata-se, portanto, de narrativas que apresentam visões distintas sobre o passado histórico, cabendo curiosamente à memória ficcional o papel de desmistificar a narrativa historiográfica ou, para se preservar uma sempre parcial imparcialidade, expressar literariamente outra versão da história.

O confronto entre as narrativas nos permite perceber que memória individual, memória coletiva, identidade, cultura e história fazem parte de uma complexa teia de relações interdependentes. Analisemos a relação entre memória individual, memória coletiva e história.

Em *Labirintos da Memória: quem sou?*, Vera Brandão(2008, p. 28) dialoga com Maurice Halbwachs para afirmar que toda memória ou lembrança individual é também coletiva a partir do momento que o indivíduo está inserido e existe em função do grupo, da comunidade, da sociedade.

Em *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, também dialogando com Halbwachs, Ecléa Bosi (1976, p. 56) dirá que a linguagem "é o instrumento decisivamente socializador da memória", que as "convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva".

Logo, podemos inferir que o "eu" que vai em busca do passado a partir do presente o faz a partir de um tempo e espaço coletivos, utilizando como instrumento de significação uma linguagem igualmente coletiva adquirida no processo de socialização, de forma que a memória individual é sempre instruída pela memória coletiva e vice-versa, afinal, talvez não fosse possível sequer a existência de convenções verbais ou quaisquer outras se não houvesse a relação recíproca entre memória individual e memória coletiva. Como se dá a relação entre memória coletiva e história?

Retornando ao livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* e ao pensamento de Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi(1976) afirma que:

> A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, da dificuldade, senão da impossibilidade, de reviver o passado tal e qual; impossibilidade que todo sujeito que lembra tem em comum com o historiador. Para este também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos (p.59).

Observando a expressão "de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos" já se pode deduzir, a partir da presença do "discurso" e retomando Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, que o exercício do historiador, assim como o exercício de quem busca recordar, não poderia deixar de ser um processo ideológico, afinal, para Bakhtin(2012, p. 36-37), a palavra "é fenômeno ideológico por excelência" e "material semiótico da vida interior, da consciência".

Não obstante, confrontando o paradigma tradicional da história n'*A escrita da história*, Peter Burke(1992) afirma que:

> Por mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados a cor, credo, classe, ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular (...). Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra (p.15).

Então, o que seria a história senão um discurso sobre a memória? O que seria a história oficial senão um discurso autorizado ou institucionalizado sobre a memória coletiva?

Assumindo tal premissa, percebe-se que a relação entre memória coletiva e história é de interdependência, que a memória coletiva é instruída pela história e vice-versa, num confronto no qual a memória coletiva pode ser apagada, silenciada, exaltada, mutilada, mitificada ou representada de forma realista no interior da narrativa historiográfica ou da narrativa literária.

A hipótese aqui defendida é que a representação da memória da Abolição na historiografia explorada, mesmo quando escrita a partir de uma visão de baixo, silencia e/ou apaga uma memória coletiva, contribuindo para a

elaboração e difusão do mito da igualdade racial no Brasil. Por outro lado, a representação da memória da Abolição em *Menino de Engenho*, embora no plano da ficção, promove um desrecalque da memória coletiva, retirando o ex-escravo e sua realidade socioeconômica do silêncio da história.

**Considerações finais**

No ensaio *O direito à literatura*, inicialmente proferido como palestra em 1988, Antonio Candido(1988/2004) ressalta que:

> a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar nossa humanidade. (...) A literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual (p.186).

Não obstante, Candido (2004, p. 182) acrescenta que "A eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes".

Já Antoine Compagnon (2009) afirma que:

> A literatura, exprimindo a exceção, oferece um conhecimento diferente do conhecimento erudito, porém mais capaz de esclarecer os comportamentos e as motivações humanas. Ela pensa, mas não como a ciência ou a filosofia. Seu pensamento é heurístico (ela jamais cessa de procurar), não algorítmico: ela procede tateando, sem cálculo, pela intuição, com faro (p.65).

*Menino de Engenho* sem dúvidas é um "instrumento de desmascaramento" da realidade brasileira e especialmente nordestina do fim do século XIX e início do século XX, o que em princípio já poderia justificar o seu caráter humanizador. Permite-nos refletir, por exemplo, que o povo

escravizado e supostamente liberto em 1888 hoje é exterminado nas periferias do Brasil, ou seja, que a Abolição não significou a emancipação do povo negro, mas que a democracia burguesa também não.

Para Candido, entretanto, não basta desmascarar a realidade para que o texto literário cumpra função humanizadora, pois sem eficácia estética não há eficácia humana. O romance de Zé Lins dá uma forma pertinente à fragmentada estrutura do mundo que busca representar, nos organizando, nos libertando do caos e nos humanizando. Explorando Compagnon (2009), torna-se possível afirmar ainda que *Menino de Engenho* (REGO, 1932/2006) oferece um conhecimento diferente do erudito, porém mais capaz de esclarecer os comportamentos e motivações humanas.

No que diz respeito ao ensino de história e de literatura na escola, o estudo realizado nos permite concluir a presente investigação com algumas reflexões:

Quando a historiografia silencia ou mutila, deve-se buscar outros materiais de apoio para trabalhar com os estudantes, de modo a se constituir uma educação crítica para o exercício da cidadania; quando a historiografia silencia ou mutila, a literatura pode ser um “instrumento de desmascaramento”, humanizando o ensino; o ensino de história concorre com o ensino de literatura na construção de memórias coletivas e identidades; o contato efetivo dos estudantes com as obras literárias através da leitura integral e individual, a socialização das impressões acerca das mesmas com os demais estudantes e a mediação do professor de literatura na construção do saber se tornam essenciais ao processo de ensino-aprendizagem numa perspectiva emancipatória.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. José Lins. In: REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 91. ed.Rio de Janeiro: José Olympio, 1957/2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.13. ed.São Paulo: Hucitec, 2012.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41. ed.São Paulo: Cultrix, 1994/2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1976.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordino. **Labirintos da memória**:quem sou? São Paulo: Paulus, 2008.

BURKE, Peter. **A escrita da história**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CANDIDO, Antonio.O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio.**Vários escritos**.4. ed.São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1988/2004.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GARRIDO, Mirian Cristina de Moura. O passado escravista e sua influência em livros didáticos. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética**. Fortaleza: 2009. Disponível em:<http://anpuh.org/anais/?p=18865>. Acesso em: 28 mai. 2014.

MORAES, Renata Figueiredo. Os diferentes 13 de Maio. História, memória e festa da Abolição.**OPSIS**, v. 07, n.09,p. 215-228,jul-dez. 2007. Disponível em:<www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/download/9340/6432>. Acesso em:28 mai.2014.

RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 91. ed.Rio de Janeiro: José Olympio, 1932/2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

# 5- IMAGENS DO FEMININO EM *AMARGOS COMO OS FRUTOS* E *LANCE DE DARDOS*

DayvesonNoberto da Costa Pereira (UFRN)[6]
dayvesonncp@yahoo.com.br

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: MULHER, SOCIEDADE E LITERATURA

Com vistas à manutenção da falsa supremacia masculina, a submissão e a passividade feminina foram, durante séculos, legitimadas e reproduzidas em todas as sociedades de base patriarcal. Perrot (2008), por exemplo, desenvolve um estudo sobre essa questão, buscando resgatar as atividades e os lugares sociais atribuídos às mulheres. Embora discussões em torno desse assunto tenham ganhado vigor nos últimos anos, a desigualdade de gênero, ainda hoje, existe em muitos lugares do mundo, seja de forma explícita, como em alguns países do Oriente Médio, onde não há leis consistentes que impeçam a violência doméstica contra a mulher ou, ainda, de forma velada, como nos países ocidentais, onde não é raro encontrar mulheres e homens exercendo as mesmas profissões, mas recebendo diferentes salários.

A desigualdade entre gêneros surge, principalmente, em razão de as mulheres terem seus rituais do cotidiano inferiorizados. Em todas as sociedades, as mulheres fazem parte de um sistema de representação, pois a elas estão incorporados símbolos que assinalam o modo como se relacionam com os seres de outros sistemas de representação. Nas palavras de Costa Lima (2003, p. 71), “a maneira de andar, de mover a cabeça, de cruzar as pernas, de olhar, o modo como o próprio corpo cheira que são objetos imediatos de investimento simbólico”. Sendo assim, as próprias mulheres tendem a marcar suas características quanto aos outros, sendo o corpo e a linguagem duas importantes áreas utilizadas para essa finalidade.

[6]Graduado em Letras, habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas, pela UFRN, e aluno do Curso de Especialização em Literatura Afro-brasileira, na mesma instituição.

Por esse viés, podemos entender, com facilidade, a literatura como uma linguagem que também compreende sistemas de representação. No entanto, diferente de outras linguagens, a literatura é capaz de apontar indiretamente para a realidade, por isso ela se diferencia das formas pragmáticas de comunicação. Dentro desse contexto, Costa Lima (2003) relaciona *mímesis* e representação social com o objetivo de mostrar que a literatura, especialmente as obras poéticas, embora não apontem diretamente para a realidade, são capazes de refletir a base material da sociedade. Ademais, o discurso que privilegia a ordem indireta dos fatos permite às pessoas enxergá-los de múltiplas maneiras. Como consequência, esses sujeitos também poderão, em seu cotidiano, se posicionar distintamente, quando colocados diante de uma mesma situação.

Além de Costa Lima (2003), outro estudioso brasileiro responsável por sistematizar o entrecruzamento entre a literatura e a vida social é Candido (1980), o qual acredita ser a literatura fruto da dialética envolvendo texto e contexto, assumindo este último elemento a função de agente da estrutura daquele. Isso não quer dizer, portanto, que devamos analisar uma obra literária sob a perspectiva única da sociologia, trazendo à tona apenas as conjunturas sociais abordadas pela obra, sem associá-las, concomitantemente, ao modo como estão dispostas no texto. Nesse sentido, estabelecendo uma relação entre o ponto de vista assumido por Candido (1980) e o nosso trabalho, podemos afirmar que Iracema Macedo e Ana Paula Tavares (autoras dos poemas que iremos analisar), ao problematizarem situações do universo feminino em seus poemas, estão, igualmente, construindo uma estética própria.

Após essas primeiras considerações, apresentamos, agora, nossa proposta: analisar comparativamente a representação social da mulher no poema *Luiza*, incluído na antologia *Lance de dardos*, da escritora brasileira Iracema Macedo, e no poema *Desossaste-me*, inserido na antologia *Amargos como os frutos*, da escritora angolana Ana Paula Tavares. Evidentemente, não

teremos condições, neste pequeno artigo, de esgotar todas as representações possíveis sobre a mulher em ambas as obras. O plural contido no título deste trabalho deve-se ao fato de termos incluído, em nossa apresentação, dois outros poemas: *Maria*, escrito por Iracema Macedo, e *Fala da amada*, de Ana Paula Tavares. Ao selecionarmos os quatro textos literários supracitados, evidenciamos duas imagens díspares, as quais surgem entrelaçadas no mesmo plano poético, tanto em *Lance de dardos* quanto em *Amargos como frutos*: a mulher como um ser oprimido e coisificado pela dominação masculina e, por outro lado, a mulher como um ser transgressor da ordem social falocêntrica, capaz de restaurar os discursos ofuscados pelas classes hegemônicas. Neste artigo, optamos por trazer apenas os poemas representativos da última imagem.

Antes, porém, de adentrarmos na análise dos poemas por nós selecionados, vejamos o lugar que Iracema Macedo e Ana Paula Tavares ocupam, respectivamente, no cenário das literaturas potiguar e angolana. Ainda que pudéssemos inserir a primeira poetisa no cenário mais amplo da literatura brasileira, preferimos fazer esse recorte, tendo em vista que, no estado do Rio Grande do Norte, a escrita de autoria feminina apresenta uma forte expressão, mas é pouco divulgada em outras partes do país. Isso nos permitirá, portanto, relacionar o nome de Iracema Macedo ao de outras importantes personalidades do mesmo estado onde ela nasceu.

## 2. UM POUCO SOBRE AS AUTORAS

### 2.1 Iracema Macedo e seu lugar na literatura potiguar de autoria feminina

No Rio Grande do Norte, cabe a Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810 – 1885) a primeira escrita– *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens,* 1832 – responsável por trazer questionamentos sobre olugar social destinado à mulher. Numa época em que o direito intelectual era negado à mulher, Nísia Floresta mostrou-se ousada e, com isso, firmou-se como uma das precursoras

da escrita de autoria feminina no Brasil, chegando, inclusive, a ter sua obra divulgada na Europa. O papel de educadora exercido por Nísia Floresta no *Colégio Augusto*, no Rio de Janeiro, permitiu-lhe ampliar suas reflexões sobre a educação feminina. Esse tema, certamente, é o que mais aparecerá em suas publicações futuras, uma vez que, para a autora, as instituições de ensino legitimavam, a partir de seus programas de estudo, a desigualdade entre os dois sexos.

Depois de Nísia Floresta, outros nomes, evidentemente, aparecem no cenário da literária potiguar de autoria feminina, a exemplo de Auta de Souza (1876-1901) e Zila Mamede (1928-1985). Os projetos literários construídos por essas autoras, embora não se apoiassem exclusivamente no feminino, tinham esse elemento atrelado a outras questões, como a transcendência espiritual, em Auta de Souza, e aspaisagens sertaneja e litorânea, em Zila Mamede. Outra escritora de grande relevância para o cenário da literatura potiguar foi Palmira Wanderley (1894-1978), que, de modo semelhante a Nísia Floresta, desenvolveu um importante trabalho sobre a educação feminina, divulgando suas ideias por meio da escrita de natureza literária (*Esmeralda,* 1918, e *Roseira Brava,* 1929) e jornalística (*Via-Láctea*, revista feminina criada e dirigida por Palmira Wanderley e sua prima, Carolina Wanderley, em Natal, nos anos de 1914 e 1915). Ainda a respeito de Palmira Wanderley, devemos destacar sua contribuição intelectual em instituições de ensino potiguares (*Aliança Feminina* e*Escola de Comércio Feminino*), conforme observado por Carvalho (2004).

Até a década de 1960, as imagens evocadas na literatura potiguar em torno do feminino, embora apontassem para uma possível crítica à postura convencionalista de enxergar a mulher, não assinalaram seu potencial transgressor. É certo que, para a sociedade brasileira dos séculos XIX e XX, o próprio posicionamento adotado pelas autoras já se mostra violador do comportamento feminino convenciona lizado, mas, ainda assim, deixa de

explorar a mulher como ser fragmentado, capaz de romper com todas as imagens do feminino incutidas na sociedade falocêntrica.

A partir de 1970, década de origem da Geração Alternativa, surgiram, no Rio Grande do Norte, escritoras que, sem falsos pudores, criaram textos literários com foco em outras imagens do feminino. Dentre elas, podemos mencionar: Clotilde Tavares, Marize Castro, Nivaldete Ferreira, Diva Cunha, Socorro Trindad e, mais recentemente, Iracema Macedo. A respeito dessa última autora, Gurgel (2001, p. 142) afirma:

> De todas as integrantes do grupo de que fazem parte Marize, Nivaldete, Diva e Clotilde, e embora sendo de uma geração posterior – ou talvez por isso – é a que mais fortemente utiliza a condição feminina para falar, talvez fosse mais certo dizer: gritar liricamente. Mulher, que consciente da sua libido e nela investindo sem culpa, nem por isso abre mão de refletir sobre a miséria da condição humana, deixando claro que percebe, com olhar de extrema sutileza, mas palavras deliberadamente chocantes, a hipocrisia do comportamento humano [...]

Iracema nasceu em Natal, no dia 27 de junho de 1970, na mesma época em que a literatura norte-rio-grandense passou por grandes alterações, resultantes principalmente do surgimento do poema-processo e da poesia marginal. A poetisa Iracema surge para o mundo, por sua vez, a partir da publicação da coletânea *Vale Feliz* (1991),na qual dividia as páginas junto aos poetas Boaventura Júnior, André Ves ne e Eli Celso. Depois dessa coletânea, outras vieram: *Gravuras* (1995) e *Ceia das cinzas* (1998), mantendo a parceria com os dois últimos escritores. Somente nove anos após o lançamento do primeiro livro, a autora constrói, individualmente, a obra *Lance de dardos* (1999-2000), que, além de contar com os poemas já publicados, trazem 25 inéditos.

Ao longo de sua trajetória como poetisa, Iracema Macedo toma como influência autores consagrados na literatura brasileira, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Clarice Lispector e Adélia Prado. Nada nos impede também de aproximar os poemas de Iracema às escritas de

Ana Cristina César e Hilda Hilst, uma vez que as três são especialistas na arte de desenhar, cada qual a seu modo, cartografias do feminino. Porém, talvez sua maior influência não esteja diretamente relacionada ao universo literário, mas sim à Filosofia, precisamente a *Nietzsche*. Aqui, devemos ressaltar que Iracema é graduada, mestre e doutora em Filosofia, tendo desenvolvido, no mestrado, uma dissertação sobre o *Idealismo e Amor fati na estética de Nietzsche* e, no doutorado, uma tese acerca das interpretações de Richard Wagner e Nietzsche em relação à "época trágica grega". Isso justifica bastante o fato de seus poemas não estarem na sombra da moral e do inalcançável, mas sim ao lado do mundo existente, trágico em sua essência.

## 2.2 Ana Paula Tavares e seu lugar na literatura angolana de autoria feminina

Situar a escritora Ana Paula Tavares no âmbito da literatura angolana de autoria feminina é, sem sombra de dúvidas, um desafio, uma vez que, além de a literatura impressa se mostrar tardia nesse país, poucas foram as mulheres que investiram na produção de obras ficcionais ou, pelo menos até onde os pesquisadores observaram, raros são os registros encontrados sobre elas. Entre as possíveis razões que explicam essa desigualdade em Angola, deve-se mencionar a péssima distribuição de bens culturais, os quais, durante muitas décadas, ficaram restritos aos representantes da elite. Eles eram, pois, os únicos que tinham o direito de dominar o código escrito e, consequentemente, usufruir dos espaços intelectuais.

No estudo empreendido por Oliveira (1970) a respeito da formação da literatura angolana, o autor cita os nomes dos precursores da literatura desse país, como Cordeiro da Mata (na prosa) e Pedro Machado (na poesia). No século XIX, não há registros de mulheres escrevendo poesia ou prosa. O texto de Oliveira (1970) segue mostrando as implicações da transição do século XIX ao século XX para os intelectuais que a presenciaram, dando atenção especial

aos colaboradores da imprensa angolana (na época, um dos principais veículos de resistência) e aos responsáveis pela obra *Voz de Angola Clamando no Deserto – Oferecida aos Amigos da Verdade pelos Naturais*, publicada em 1901.Mais uma vez, não há referências a nomes de escritoras durante esse período.

Somente a partir da Independência Angolana, em 1975, é que a publicação de obras literárias escritas por mulheres se tornará possível. Isso não quer dizer, evidentemente, que antes da independência não existiam escritoras no país, mas elas eram em número bastante reduzido. Alda Lara, por exemplo, embora tivesse escrito poemas, estes foram publicados em livro apenas após sua morte, em 1962. De modo semelhante aos demais escritores angolanos da primeira metade do século XX, sua escrita retratará, especialmente, a opressão vivenciada pelos angolanos no período da colonização, bem como o desejo de libertação alimentado por eles. Isabel Ferreira e Ana Paula Tavares (ambas situadas na literatura do pós-independência), por outro lado, além de utilizarem a lírica como denúncia social, ampliam as temáticas, inserindo em seus textos o erotismo, a desigualdade de gênero e a relação entre a natureza e o corpo.

Ana Paula Tavares, especificamente, nasceu em Lubango, província da Huíla, no dia 30 de outubro de 1952, mas foi em Lisboa onde concluiu a graduação e o doutorado em História e o mestrado em Literaturas Africanas. É autora de oito livros publicados, dos quais cinco são de poesia – *Ritos de passarem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Ex-votos* (2003) e *Manual para amantes despreparados* (2006) – e três são de prosa – *Sangue da Buganvília: crônicas* (1998),*A cabeça de Salomé* (2004), *Os olhos do homem que chorava no rio* (2005).No Brasil, *Amargos como os frutos* (2011) corresponde a uma antologia poética.

## 3. SOB O SIGNO DA TRANSGRESSÃO: AS MULHERES PINTADAS POR IRACEMA MACEDO E ANA PAULA TAVARES

### 3.1 Luiza: fragmentada e destemida

*Luiza* é um poema de 13 versos dispostos em uma única estrofe. Sua temática reflete a condição da mulher pós-moderna, cuja identidade social mostra-se fragmentada. O novo olhar direcionado às identidades surge, principalmente, como consequência da interconexão entre diversos grupos sociais, tal como foi problematizado por Hall (2004) ao discorrer sobre os efeitos da globalização. A diminuição do hiato existente entre as culturas possibilitou, além do mais, o rompimento com os velhos papéis sociais e o surgimento de outros novos. Se antes a mulher deveria assumir apenas os papéis de filha, esposa e mãe, hoje eles são múltiplos e, por vezes, contraditórios. Nesse poema, especificamente, a mulher pintada por Iracema Macedo encontra-se em crise, dadas as novas condições do espaço-tempo em que *Luiza*está inserida.

O poema retrata um possível diálogo entre duas pessoas de gêneros distintos, talvez uma resposta a algo que antes foi proferido por um dos sujeitos. O eu-lírico anseia por tornar evidente ao seu interlocutor –um homem, tendo em vista a presença do vocativo “Meu caro” no décimo verso – sua condição de ser-fragmentado. Essa ideia fica mais clara ao observarmos que o poema inicia com o verso “Não sou precisa”, o qual aparecerá duas outras vezes.

**Luiza**

Não sou precisa
Nem sólida ou líquida
Sou matéria que hesita
Entre muitas feridas
Não sou precisa
Não tenho fórmula
Não me equaciono
Não tenho lógica
Não sou precisa
Meu caro,
Lamento

Não tenho siso nem senso
E ando vestida de vento
(MACEDO, 2000, p. 51)

Para ratificar essa imprecisão do ser, o eu-lírico coloca-se, logo nos quatro primeiros versos, numa posição intermediária entre o sólido/líquido, mais precisamente numa posição que lhe permita se auto definir como "matéria que hesita/Entre muitas feridas". Poderia, então, o leitor se perguntar: quais feridas são essas que o eu-poético sequer menciona? As inferências são muitas: o desempenho de papéis fixos, sobretudo os de dona de casa, esposa e mãe; a imposição do silêncio; as indigências política, intelectual e cultural. A imprecisão de *Luiza*é reforçada em todo o poema, nos versos seguintes ela não permite aos outros nem mesmo compartilhar uma única imagem sua, poisse mostra avessa à lógica. Já no penúltimo verso, a identidade não-resolvida do sujeito lírico manifesta-sena fronteira da seriedade e do riso.

Faz-se interessante notar que, apesar de existir o diálogo, a voz feminina é a única que aparece na tessitura lírica, sendo descartada, portanto, a fala do homem. Como apontado acima, os resquícios da voz masculina estão limitados ao vocativo proferido pelo eu-poético. Isso pode ser justificado em razão de serem historicamente atribuídas ao homem e à mulher as categorias de sujeitos soberano e subalterno, respectivamente. Quando obrigadas a assumir essa posição, as mulheres têm seu discurso automaticamente negado. Sob essa ótica, *Luiza*representa uma transgressora, na medida em querompe com a tradição falocêntrica ao sair da obscuridade em que é obrigada estar e, paralelamente, dá voz a todas as mulheres que desejam resgatar seu lugar de enunciação.Além do mais, essa voz recusa qualquer essencialismo que possa incidir sobre as condições social e existencial da mulher, por isso, no único momento em que se volta explicitamente para o interlocutor,*Luiza* lamenta, ironicamente, não ser o que de fato desejassem que ela fosse.

Se muitos dos poemas de Iracema Macedo dialogam com o *amor fati*[7]*nietzschiano, sobretudo aqueles cujoseus-líricossempre dizem sim ao ser amado, Luiza mostra-se, na verdade, contrária a aceitação de sua condição subalterna e do seu destino imutável.* No último verso do poema aqui analisado, o eu-poético proclama sua leveza diante da vida e, metaforicamente, assegura andar vestido de vento; consequentemente, são desatados os nós que o prende ao passado de opressões e repressões. É também porrecusar, até certo ponto, o *amor fati* que *Anelita*[8] vive seus dias de modo descompassado eque oseus-líricos dos poemas *Clito* e *Bicos*convidam os leitores a sedistanciarem da moral, nem que seja por ínfimos minutos, para desvelarem o corpo feminino em sua essência.

### 3.2 A mulher angolana: reapropriação do corpo e emancipação feminina

O poema de Ana Paula Tavares – também constituído por uma única estrofe – inicia-se após uma pequena epígrafederivada da filosofia tradicional dos povos cabindas. Antecipação do que o sujeito líricopretende dizer, a epígrafe selecionada por Ana Paula Tavares faz alusão ao cuidado necessário ao se voltar às coisas (e pessoas) delicadas. É pouco provável o leitor conseguir inferir, nesse primeiro momento, a qual sujeito ou coisa a epígrafe se refere, não por ela impedir as inferências, e sim por estimulá-las em número excessivo. Além disso, diferentemente do poema *Luiza*, esse não apresenta título, como também não foi dadoao eu-lírico um nome.Possivelmente, o eu-poético ocupa a posição de representante de uma classe condenada a viver à

[7]Inscrito numa perspectiva trágica, o *amor fati* ou *amor ao destino* aparece, pela primeira vez, no livro *A Gaia Ciência*, especificamente no aforismo 276. Ele corresponde, resumidamente, ao sentimento de aceitação da realidade vivida, uma vez que tudo o que é essencial ao humano pode ser enxergado como portador de beleza. Seguindo essa direção, as pessoas, sugere Nietzsche, devem recusar quaisquer valores morais e religiosos, pois estes são responsáveis, por exemplo, pelo sentimento de culpa que as fazem repudiar o seu próprio nascimento, haja vista o pecado preceder o surgimento do ser, e as impedem de dizer sim ao mundo. Além disso, negar os valores morais e religiosos permite aos homens, ainda, criarem suas próprias verdades e, consequentemente, tornarem-se “espíritos livres”.

[8] Refiro-me ao eu-lírico do poema Baía Formosa.

margem do mundo que o cerca, visto que o nome equivale muitas vezes ao poder que os sujeitos detêm socialmente. O anonimato seria, nesse sentido, a ausência de poder.

As coisas delicadas tratam-se com cuidado
(Filosofia Cabinda)

Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita
maldita necessária
conduziste todas as minhas veias
para que desaguassem
nas tuas
sem remédio
meio pulmão respira em ti
o outro, que me lembre
mal existe
Hoje levantei-me cedo
Pintei de tacula e água fria
o corpo aceso
não bato a manteiga
não ponho o cinto
VOU
Para o sul soltar o cercado
(TAVARES, 2011, p. 55)

No início do poema, o primeiro verso traz uma única expressão ("Desossaste-me") que sintetizará o processo de apropriação do corpo[vi]feminino pelo dominador, o qual, nesse caso, não é o colonizador europeu, como muitos podem interpretar, mas o próprio homem negro. O corpo feminino passa, então, a ser duplamente colonizado, pois além de ser usurpado pelo estrangeiro é, também, subjugado pelo próprio grupo a qual faz parte culturalmente. É válido lembrar que, em diversas sociedades tradicionais africanas, a mulher é propriedade do pai até o momento em que um outro homem surja para assumir, após o rito de passagem, asfunções de marido e, sobretudo, reprodutor das desigualdades de gênero. Em tais sociedades, nascer mulher é assumir a invisibilidade nos espaços públicos e o silenciamento nos espaços privados.

O processo de apropriação será mais bem descrito nos versos posteriores. Neles, a voz lamuriosa do eu-poético garante que, aos olhos do nativo-opressor, seu corpo não passa de “ferida” e “prótese perfeita” ao corpo masculino ou, em outras palavras, um mal necessário. Tanto o sangue quanto o pulmão, ambos importantes para a manutenção da vida, foram “roubados” do eu-lírico e utilizados a favor do *Outro*. Nesse sentido, se o homem africano tradicional é extensão da natureza e, como propõe Le Breton (2012, p. 37), “fundido numa comunidade de destino, em que o seu relevo pessoal não é o índice de uma individualidade, mas uma diferença favorável às complementaridades necessárias à vida coletiva, um motivo singular na harmonia diferencial do grupo”, podemos concluir que a mulherangolana, por outro lado, é extensão do homem e se mostra desejosa por um dia explorar sua própria singularidade.

Em nível de estrutura do texto, faz-se interessante notar que, contraditoriamente, os versos livres expõem a voz do eu-poético encarcerado no sistema patriarcal. Ademais, também podemos observá-los como elementos alusivos à degradação do corpo feminino, uma vez que este é utilizado para suprir as necessidades de muitos outros, alémdas suas. No poema analisado anteriormente, vimos que Iracema Macedo também explora a liberdade poética surgida a partir do Modernismo, tendo, a nosso ver, objetivos semelhantes aos de Ana Paula Tavares. Ambas as poetisas criam imagens femininas que rompem com o silêncio para questionar a ordem existente.

É somente no final do poema que percebemos o reposicionamento do eu-lírico frente a sua condição subalterna. Agora, ele toma coragem para fazer o que deseja e, consequentemente, deixar de lado o que não lhe apraz. Embora, a princípio, reproduza algumas ações diárias, como levantar cedo e pintar o corpo de tacula, sua finalidade é reapropriar “o corpo aceso” que lhe pertence biologicamente. Sendo assim, o eu-poético recusa-se a bater a manteiga e por o cinto que, no ritual chamado “Efundula” (presente no Sul de Angola), marca a transição da infância para a vida adulta.

Ao final, precisamente nos dois últimos versos, o eu-lírico transgride ainda mais as regras pré-estabelecidas e, diante dessa nova realidade, decide resgatar o corpo que um dia foi seu. Se no início do poema o verbo "Desossar" aparece isolado em um único verso para definir a ação masculina, agora o verbo "Ir" é empregado no término do texto como marca da ação feminina: "Soltar o cercado". Essa atitude, apesar de ser executa da costumeiramente por mulheres angolanas, tal como levantar cedo e pintar o corpo de tacula, mostra-se na verdade um sinal de emancipação, tendo em vista ser ela a garantia da liberdade almejada.

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do pouco que apresentamos das obras *Lance de dardos* e *Amargos como os frutos*[9], resta-nos concluir que, nos poemas analisados, as imagens do feminino construídas por Iracema Macedo e Ana Paula Tavares apontam para outras formas do "ser mulher", além daquelas firmadas historicamente, até porque não temos, nessas antologias, dois poetas descrevendo o feminino sob seu ponto de vista, mas sim duas mulheres que se autor representam, transgredido os limites que a elas foram impostos. Embora separadas pelo Atlântico e, sobretudo, por culturas distintas, o desejo de ressignicação do *eu* as unem.Por essa razão, suas vozes formam, na verdade, uma única voz, que também foi assimilada pelo seus-líricos de ambos os textos.

Devemos afirmar, ainda, que mesmo tendo como intuito, ao longo deste artigo, discutir a condição feminina nos poemas *Luiza* e *Desossaste-me*, percebemos que as autoras, em nenhum momento, caíram na defesa panfletária do gênero em questão. Na verdade, Iracema Macedo e Ana Paula

[9]A temática do corpo é recorrente nas antologias de Iracema Macedo e Ana Paula Tavares. Muitas vezes, o corpo, seja ele masculino ou feminino, é representado por elementos da natureza. O livro A casa (presente na antologia Lance de dardos) traz, por exemplo, um poema intitulado Clito, no qual se compara o clitóris a uma abelha. No livro Ritos de passagem (presente na antologia Amargos como os frutos), frutas típicas angolanas são associadas aos órgãos sexuais, como nos poemas Mirangolo e O mamão, os quais representam, respectivamente, os testículos e a vagina.

Tavares trazem para as suas antologias diferentes representações da mulher, permitindo-nos refletir sobre os diversos papéis que ela (não) ocupa na sociedade, além de nos mostrar os conflitos existenciais por ela vividos e a forma como as leis sociais modelam o comportamento feminino.

Esperamos, por fim, que esta breve escrita sirva como norte para pesquisas mais amplas e de abordagem crítico-interpretativa mais densa sobre essas duas obras, as quais se mostram relevantes para compreensão da escrita de natureza feminina, mas, contraditoriamente, ainda são pouco estudadas.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 6. ed.São Paulo: Companhia Editorial Nacional,1980.

CARVALHO, Isabel Cristine Machado. **Palmyra Wanderley e a educação da mulher no cenário norte-riograndese**. Tese (Doutorado em Educação).Natal: UFRN, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. 2. ed.Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

GURGEL, Tarcísio. **Informação da literatura potiguar**. Natal: Argos, 2001.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MACEDO, Iracema. **Lance de Dardos**. Rio de Janeiro: Edições Estúdio 53, 2000.

OLIVEIRA, Mário Antônio Fernandes de Oliveira. **A formação da literatura angolana (1851-1950)**. Lisboa: IN-CM, 1997.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

# 6-*QUARTO DE DESPEJO*: QUANDO A RESISTÊNCIA NEGRA E FEMININA SE CRUZAM

Gustavo MATOS (Unp)gustavomts7@gmail.com
Luísa SÍCOLO (UnP)lsicolo93@gmail.com
Orientadora: Conceição Flores (UnP)conflores.natal@gmail.com

## 1 INTRODUÇÃO

As Águias imortais da Fantasia
Deram-te as asas e a serenidade
Para galgar, subir à Imensidade
Onde o clarão de tantos sóis radia.

Cruz e Sousa

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) foi testemunha de um período da história do Brasil e a sua obra nos proporciona ricas reflexões não só sobre a época em que viveu, mas também sobre condições político-sociais que permanecem até nosso presente.

Nascida alguns anos após a Lei Áurea e durante o período da política de "branqueamento", Carolina Maria de Jesus foi moradora das crescentes favelas formadas em sua maioria pelos negros, que, nessa época, foram empurrados para as cidades, visto terem sido substituídos nas fazendas pelos imigrantes europeus. Mulher, negra, moradora da favela e catadora de papel, ela encontrou na leitura o lazer e a educação e via na escrita o seu futuro, acreditando no conhecimento como libertação pessoal e social.

Preocupada em construir um futuro melhor para si e para os filhos, criticava o alcoolismo que atingia grande parte da população miserável da época, porque acreditava ser o fim de sua liberdade como mulher. Abdicou de casamentos, por ver nos homens que a ela se apresentavam o padrão

machista e racista e porque, provavelmente, estes a impediriam de continuar seus planos de leitura e escrita.

Carolina Maria de Jesus tornou-se escritora, pois escrevia diários que um dia foram compilados e publicados. É com foco no relato desses diários que documentam a resistência da autora/personagem como mulher e como negra que este trabalho discorre usando como suporte a teoria e crítica feminista e pós-colonialista.

## 2 *BIO/GRAFIA*

Maingueneau considera que "a obra participa da vida do escritor", pois existe uma "difícil união" entre a vida e a obra. Por isso, a separação entre bio/grafia com uma "uma barra que une e separa dois termos em relação instável. 'Bio/grafia' que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida." (1995, p. 46; grifos do autor). Este conceito se aplica a diversas obras literárias e no caso da escrita dos diários de Carolina Maria de Jesus é absolutamente pertinente, visto que, como afirma Maingueneau (1995, p. 47), a escritora pautou a sua vida de tal modo a que a sua obra nela ocorresse.

A vida e a obra da autora se relacionam intimamente, pois há uma relação intrínseca entre os relatos escritos nos diários, e decisões importantes da vida da autora. Assim, para entender a sua obra é importante conhecer sua vida.

Carolina Maria de Jesus nasceu em 14 de março de 1914, em Sacramento, Minas Gerais, numa comunidade rural. Aos sete anos, sua mãe forçou-a a frequentar a escola, depois que a esposa de um rico fazendeiro decidiu pagar os estudos dela e de outras crianças pobres da comunidade. Frequentou o Colégio Allan Kardec em 1923 e 1924 e depois abandonou a escola, porque seus pais se mudaram para uma fazenda em Lageado, Minas Gerais, onde trabalharam como lavradores. Com a morte da mãe, em 1937, foi para São Paulo em busca de melhores condições de vida e lá trabalhou como

doméstica até engravidar de seu primeiro filho. Depois teve mais dois filhos, cada um de um pai diferente.

Moradora da favela do Canindé, onde construiu sua própria casa, usando madeira, lata, papelão, Carolina Maria de Jesus saía todas as noites para coletar papel, a fim de conseguir dinheiro para sustentar a família. Quando encontrava revistas e livros guardava para ler depois e quando achava cadernos com folhas limpas também os guardava. Era nesses cadernos que ela escrevia sobre seu dia-a-dia, sobre como era morar na favela. Comentava sobre seus vizinhos, que não eram alfabetizados, e que não compreendiam por que ela vivia lendo e escrevendo. Muitos deles se sentiam desconfortáveis por não saberem o que era escrito neles.

Em 1958, o repórter Audálio Dantas estava na favela do Canindé, preparando uma reportagem sobre um parque infantil para o extinto jornal *Folha da Noite*, e se deparou com Carolina Maria de Jesus que ameaçava denunciar em seu livro os jovens que estavamocupando os brinquedos das crianças.

Audálio Dantas foi à casa dela e lá descobriu 35 cadernos manuscritos. Compilou os escritos do ano 1955 ao ano 1960 e nesse mesmo ano publicou*Quarto de Despejo*, livro que vendeu mais de 80 mil exemplares no Brasil e foi traduzido para 13 idiomas.

## 3 A LEITURA, A ESCRITA E A VIDA

Carolina Maria de Jesus tinha apenas dois anos de estudo, porém era uma grande leitora. Em *Quarto de Despejo* mostra que era uma leitora voraz e como isso a ajudou a ser crítica perante a vida.

Antônio Candido em *A Literatura e a Formação do Homem* diz que a produção e a fruição da literatura se baseiam “numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia [...] E assim se justifica o interesse pela função dessas formas de sistematizar a fantasia, de que a literatura é uma das

modalidades mais ricas" (CANDIDO, 1972. p. 82-83), e é justamente na fantasia da literatura que Carolina encontra suas melhores horas, como revelaem um trecho que diz: "Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem." (JESUS, 1960, p. 26). Isso mostra como a leitura era fonte de distração, prazer, fruição. Já seu dia-a-dia é duro, como comenta:

> O meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível. Eu não estou descontente com a profissão que exerço. Já habituei-me andar suja. Já faz oito anos que cato papel. O desgosto que tenho é morar em favela. (JESUS, 1960, p. 23)

Elanão desejava abandonar a favela por considerá-la um mal em si, porém tem consciência dos problemas sociais queos favelados sofrem.Por isso seu desejo de sair da favela não deve ser entendido como um abandono, mas como o desejo de condições dignas de vida, condições que ela não via ser possível onde vivia.

No dia 13 de julho, por exemplo, ela escreveu:

> Hoje eu estou lendo. E li o crime do Deputado de Recife Nei Maranhão. [...] li o jornal para as mulheres da favela ouvir. Elas ficaram revoltadas e começaram chingar o assassino. [...] Os bons eu enalteço, os maus eu critico. Devo reservar as palavras suaves para os operários, para os mendigos, que são escravos da miséria.

## 3.1 A ESCRITA COMO VOZ E A VOZ COMO ESPERANÇA

A teoria e crítica pós-colonialistanos dá subsídios para analisarmos a bio/grafia de Carolina e reconhercemos sua resistência e disposição ativa diante de sua realidade.

Em seu relato, notamos principalmente preconceitos de cor e gênerocontra a autora/personageme a sua consciência como mulher e negra.Atentamos nessa obra para a resistência à dupla colonização exercida sobre as mulheres negras, duplamente excluídas por questões de gênero e de

raça. Thomas Bonnici afirma que "[...] se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada." (BONNICI, 2009. p.266), pois

> a colonização e o discurso colonialista eram também impregnados pelo patriarcalismo e pela exclusividade sexista. O termo *homem* e seus derivados incluíam o homem e a mulher; o mesmo privilégio não era dado ao termo *mulher*. A ideologia subjacente consistia, portanto, na junção das noções metrópole e patriarcalismo que estavam empenhadas em impor a civilização europeia ao resto do mundo.( BONNICI, 2009. p. 263)

Poucas décadas se haviam passado desde a libertação dos escravos no Brasil e o discurso recorrente desde o final do século XIX era o de "branqueamento" da população, fruto da disseminação de conceitos de superioridade racialque vinham do estrangeiro. O pensamento científico da época, que era fortemente marcado pelo positivismo, adotou o darwinismo social e o branqueamento da população como necessidade para o desenvolvimento do Brasil. A imigração foi então considerada um meio de "melhorar" a população brasileira pelo aumento da quantidade de europeus durante a primeira metade do século XX.

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914, em meio a esse contexto e,por sua história de vida, percebemos como as favelas, cuja população era em sua maioria formada por negros, cresceram nessa época. Em sua obra podemos observar a discriminação racial em alguns trechos, como em seu relato sobre as patrulhas que traziam as crianças de volta para a favela quando estas desciam para os centros:

> Chegou a Rádio Patrulha, que veio trazer dois negrinhos que estavam vagando na Estação da Luz. [...] É fácil perceber que êles são da favela. São os mais maltrapilhos da cidade. O que vão encontrando pelas ruas vão comendo. Cascas de banana, casca de melancia e até casca de abacaxi, que é tão rústica, eles trituram. (JESUS, 1960, p.45)

Dessa forma, o Estado leva para a favela o que a sociedade do asfalto não quer, o que, segundo a ideologia dominante, não presta, o que se deseja excluir. Deseja-se a invisibilidade da realidade da favela e a exclusão dos que ali habitam. Assim, os negros dificilmente arranjam onde trabalhar e seus filhos, que vão ao Centro da cidade atrás de comida, são retirados da cidade , pois o lugar dos "maltrapilhos da cidade" é na favela, "quarto de despejo da cidade, porque lá jogam homens e lixo, que lá se confundem, coisas imprestáveis que a cidade deixa de lado." (JESUS, 1960, p. 11).

O boicote estava em todos os níveis. Certa vez Carolina chegou para comprar carne no açougue e não conseguiu:

> - Tem banha?
> - Não tem.
> - Tem carne?
> - Não tem.
> Entrou um japonês e perguntou:
> - Tem banha?
> Ele esperou eu sair para dizer-lhe:
> - Tem. (JESUS, 1960, p. 145)

Na obra em estudo, os conceitos de colonizador (classe dominante, sujeito da história oficial) que se impõe como civilizado, culto, forte, e de colonizado, que é tratado em nível bestial, atravessam a obra (BONNICI, 2009, p. 265). É a dialética do sujeito e do objeto. O colonizado-objeto é o subalterno, (colonizados, trabalhadores rurais, operários...), permanece mudo por vontade do colonizador. Porém a autora de *Quarto de Despejo* resiste e subverte, e o faz por meio da escrita.

Carolina Maria de Jesus se educava por meio da leitura, e em sua escrita vemos refletidaa sua consciência crítica. Bonnici (2009, p. 265) diz que "O colonizado fala quando se transforma num ser politicamente consciente que enfrenta o opressor." E é essa a escrita dela, sua escrita é um grito de protesto

que documenta a época. A vida aparece de forma bem diferente na voz de uma mulher, negra e pobre.Sua obra documenta umarealidade que fica(va) invisível aos olhos dos que moram no asfalto. Ela mostra essa realidade e diz que sua filha: “A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: ‘Ri criança. A vida é bela’. Sé se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: ‘Chora criança. Avida é amarga’.” (JESUS, 1960, p. 36).

A autora escreveu 35 cadernos, além de outros escritos. Diversas vezes tentou publicar e usar o lucro para sair da favela. Encontrava barreiras que não diziam respeito à sua capacidade:

> 16 de junho.
>
> ... Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Êles respondia-me:
> — É pena você ser preta.
>
> Esquecendo-se êles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça êlejá sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reincarnações, eu quero voltar sempre preta. (JESUS, 1960. p. 65)

Esse fragmento retrata o desinteresse em promover um negro por meio deatividades que lhe dessemvoz., por isso o discurso de uma negra não deveria ser ouvido.Com a elite social e política brasileira majoritariamente branca, e o ideal de branqueamento almejado, o país não se desenvolvia, porque sua população era em maioria composta por negros e mestiços. Uma negranão conseguiria facilmente espaço em profissões privilegiadas como de dramaturgos e escritores.

## 3.2 CONSTRUINDO SUA LIBERDADE

Em suas observações Carolina Maria de Jesus constatou que para conservar sua liberdade não poderia se casar. Sua meta era publicar seus livros e sair da favela. Considerava sua vida social muito negativa e passava muitas dificuldades, às vezes mal tinha o que comer.Ela comenta que:

> O senhor Manoel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. (JESUS, 1960. p. 50)

Carolina sonhava em escrever e com o dinheiro ganho comprar uma casa de tijolos em outro lugar e assim melhorar sua qualidade de vida, já que na favela não existiam possibilidades de melhores condições de vida. Ela lia por prazer, mas sua escrita era compromissada com o futuro, por isso mesmo enfrentando todas as dificuldades que uma vida de mãe solteira catadora de papel proporcionava, Carolina não e se casava, pois sabia que mesmo tendo a ajuda financeira do marido não teria mais sua liberdade para ler e escrever.

Se na década de 1960 teve início a grande revolução comportamental com o surgimento do feminismo e dos movimentos civis, Carolina mostra em seu comportamento e em suas críticas que sacrifícios e mudanças eram necessárias. Em seus relatos descreve como eram as vidas de muitas mulheres vizinhas:

> Elas alude que eu não sou casada. Mas eu sou mais feliz do que elas. Elas têm marido. Mas, são obrigadas a pedir esmolas. São sustentadas por associações de caridade. Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas, têm que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. À noite quando elas pedem socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebra as tábuas do barracão eu e meus filhos dormimos sossegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam a vida de escravas indianas.” (JESUS, 1960. p. 24)

A autora era a única responsável pelo sustento de sua família e quase sempre faltava o essencial, outras vezes tinha que recorrer ao lixo para se alimentarem. Certa vez vê um conhecido morrendo por ter comido carne do lixo estragada, mas mesmo assim teve que comer e alimentar seus filhos novamente com comida dessa fonte. Por isso, ela prefere enfrentar sozinha as dificuldades financeiras a arriscar a si e a seus filhos a ficarem reféns dos homens que, reproduzindo a cultura patriarcal e fortemente machista trazida pelos colonizadores, ainda tinham o vício do álcool, muitas vezes advindo do desespero e desesperança dominante que os negros sofriam na favela. Eram frequentes os relatos de vidas estragadas pelo alcoolismo e mais frequentes ainda os absurdos cometidos pelos moradores bêbados. Certa vez que cita um diálogo que mostra o grau do consumo do álcool: “Eu estava deitada. Era 5 horas quando a Teresinha e o Euclides começaram a falar.Adalberto! Levanta e vai comprar pinga.” (JESUS, 1960, p.175)

Carolina também se comporta diferente do esperado.Ela não reproduz a imagem da mulher ideal, romântica: não gosta de dançar e para os homens e mulheres tem um olhar duro e frio. “O meu sorriso, as minhas palavras ternas e suaves, eu reservo para as crianças.” (JESUS, 1960. p. 38)

Reconhecendo os problemas e soluções encontrados por Carolina Maria de Jesus, construímos nossa análise focando na teoria e crítica pós-coloniais e na crítica feminista.  Assim, nas teorias utilizadas vimos que:

> [...]em muitos países de terceiro mundo há o dilema sobre o que é necessário empreender primeiro: a igualdade feminina ou a luta contra o imperialismo presente na cultura ocidental. [...] Petersen (1995, p. 254) resolve a questão com a citação de Ngugi: ‘Nenhuma libertação cultural sem a libertação feminina’ (BONNICI, 2009. p. 266).

## CONCLUSÃO

A bio/grafia de Carolina Maria de Jesus é um documento valioso para responder a diversas questões históricas e sociais. A autora apresenta desde

dados históricos, como foi o governo do ex-presidente Juscelino Kubitschek, ao nascimento do clube de *foot-bol* Rubro Negro, a como se consolidou a prática comum na política de se ir buscar voto dos mais necessitados à situação de vício e mendicância e à multiplicação dos diversos tipos de violência presentes nas favelas graças à segregação social.

A autora escreve e descreve sua vida, usando a escrita para mudar sua realidade tanto em crescimento pessoal como financeiro. O estudo de sua vida e obra nos apresenta relevância nas discussões acerca da construção histórica da identidade dos negros nas favelas de São Paulo, os preconceitos e estereótipos construídos em sua imagem e diversos outros pontos esquecidos entre o período da Lei Áurea e as revoluções da década de 1960.

Os aspectos feministas de CarolinaMaria de Jesus permitem debates na academia ou na escola acerca da luta da protagonista em busca da liberdade e as demais questões de gênero, sendo impossível não perceber a dupla carga que ela leva, lutando em meio às dificuldades de diferentes naturezas, assim como discutir as escolhas e inegavelmente a presença da educação advinda da leitura e a consciência crítica gerada.

## REFERÊNCIAS

BONNICI, Thomas. Teoria e Crítica Pós-Colonialista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, LúciaOsana. **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2010. p. 257 - 286.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. In: **Ciência e cultura**. São Paulo: USP, 1972.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: Diário de Uma Favelada**. São Paulo: Ática, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

MENEZES, Cynara. **Carolina Maria de Jesus: 100 anos da autora do clássico "Quarto de Despejo"**. Disponível em:

http://socialistamorena.cartacapital.com.br/carolina-maria-de-jesus-100-anos-da-autora-do-classico-quarto-de-despejo/.Acesso em: 20 out. 2014.

SOUSA, Cruz e. **Poesias completas de Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

WIKIPÉDIA. **Imigração no Brasil**. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imigra%C3%A7%C3%A3o_no_Brasil#Pol.C3.ADtica_de_.22branqueamento.22_do_pa.C3.ADs. Acesso em 20 out. 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, LúciaOsana. **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2010. p. 217 - 242.

# 7-ESCRITA JOVEM, NARRATIVA MILENAR: A RECONSTRUÇÃO DO CONTO TRADICIONAL EM *O LEÃO E O COELHO SALTITÃO*, DE ONDJAKI

Igara Melo Dantas / UFRN[10]
Tânia Maria de Araújo Lima / UFRN[11]

As palavras muito antigas
São como as sementes
Você as semeia antes das chuvas
A terra é ressecada pelo sol
A chuva vem molhá-la
A água da terra penetra nas sementes
As sementes se transformam em plantas
Então, desenvolvem as espigas de milho
Assim você, a quem acabo de dizer as Palavras
Muito Antigas,
Você é a terra
Eu planto em você a semente da palavra,
Mas é preciso que a água de sua vida penetre na
semente
Para que a germinação da palavra tenha lugar[12].

Analisamos o fenômeno da oralidade envolvendo a escrita literária, mais precisamente o conto *O leão e o Coelho Saltitão*(2009), do escritor Ondjaki, numa releitura e adaptação do relato *Ciximo Ca Ndumba Na Mbwanda* [história do coelho e do leão], conto tradicional dos povos *luvales*[13], tendo consciência de que a tentativa de cristalizar a oralidade na escrita implica perdas vitais do oral *stricto sensu*, pois a fixação gráfica do texto altera o estatuto do

[10] Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN.
[11] Orientadora acadêmica e professora adjunta do Departamento de Letras da UFRN.
[12]Palavras de um griômandinka reproduzidas por SoryCamara, 1982, p. 8. Tradução de Celso Sisto Silva.
[13] Aldeia ao leste de Angola.

narrador/contador e a narrativa ganha marcas discursivas de expressão escrita, muito diferentes da expressão oral.

Partindo do conteúdo lexical e da relevância cultural do próprio texto, este estudo traça um panorama para se compreender a relação entre a construção da narrativa, a recorrência de construções típicas da fala no texto e os fatores extralinguísticos (socioculturais) que nos sugerem uma interpretação relacionada às influências da própria tradição oral na literatura africana.Nas próximas seções, descrevemos e exemplificamos, com passagens do texto, as marcas linguísticas do texto escrito quesão mais recorrentes na fala; relacionamos tais recorrências no texto de Ondjaki em comparação com o texto base para a produção da releitura do conto original, um texto de carácter etnográfico, fruto de um trabalho de recolhimento de relatos em língua *Luvale*, feito por José SamwilaKakweji e transformados na obra *Viximo: Contos da oraturaluvale(1989),* que traz a transcrição do conto na língua de origem e uma tradução para o português; além disso, levantamos hipóteses interpretativas do texto literário em análise e de sua relevância enquanto parte de um projeto literário angolano de retorno as raízes anteriores à influência cultural sobreposta pelo colonização do país.

## 1. CONCEITUAÇÃO SOBRE A NOÇÃO DE ORALIDADE E ESCRITURA

Oralidade e escrita são conceitos caros a esta pesquisa por seu protagonismo na condução de como enxergamos a tradição da cultura angolana nesses polos tão distintos e, simultaneamente, complementares. Enquanto modalidades, ambos os conceitos serãoadotados aqui segundo a definição de HOUIS (1980) que caracteriza a oralidade como:

> Propriedade de uma comunicação realizada sobre a base privilegiada de uma percepção auditiva da mensagem, enquanto que a escrituraé a propriedade de uma comunicação realizada sobre a base privilegiada de uma percepção visual da mensagem. (HOUIS, Maurice. 1980, p.12)

Enquanto a fala é caracterizada pela entonação melódica e sua realização prosódica, além do gesto, a palavra grafada opera sob o signo da égide linguística, permeada de relações sistemáticas, de poder e que policiam as tentativas de fuga de um dizer organizado. Ao pensarmos em sociedades de tradição oral, mesmo que de maneira indireta, é sugerido, em certa medida, que a introdução da escrita numa sociedade oral é um fator de destruição cultural, visto que o modo de transmissão do escrito e do oral representam duas maneiras distintas de comunicação. Neste contexto, a palavra escrita representa uma espécie de enquadramento de sua realização oralizada. Por meio de um dizer oficial este enquadramento desconsidera, pela própria natureza do registro escrito, toda uma gama de sentidos outros, produzidos por sua realização falada.

Destas divergências, surgem, então, as polêmicas intermináveis no que diz respeito a uma definição genuína do lugar de direito da oralidade nas questões literárias, ora pela hierarquia entre o que se considera literatura popular oral e escrita, ora pela nebulosidade entre o que há de literário e o que há de mantenedor de tradições nessas manifestações da fala enquanto fator responsável pela memória cultural de um povo.

Na crítica literária pós-colonial, as relações entre as tradições orais e a escrita, que definem duas formas de sociedade tão diferentes, não podem ser pensadas como sobrepostas uma à outra, visto que a própria história da literatura nos remonta a um passado anterior à escrita, de histórias míticas, rodeadas de tradições simbólicas e culturais, transmitidas de boa a ouvido.

A respeito deste assunto, questionou-se a maneira como a abordagem da oralidade - a memória cultural mais significativa das sociedades africanas, entre elas, as nações de língua portuguesa- aparece nos textos escritos de conteúdo literário. Ana Mafalda Leite (2012) discute essa questão da oralidade dentro do meio acadêmico, onde transitam diferentes visões acerca do tema, bem como a transição do modo de se analisarem os textos literários do

continente africano. A autora aponta que tais investigações se dão, com recorrência, a partir de uma visão etnocêntrica que enxerga o Ocidente e sua produção literária escrita como insígnia de civilidade, enquanto que as "vozes" em África representariam um dizer infante quando comparados com seus pares europeus.

Posteriormente a esse movimento, a autora indaga ainda sobre a problemática dos estudos que naturaliza a oralidade dos povos africanos sob uma aura de misticismo e magia. Para Ana Mafalda Leite, esta visão acentua determinados preconceitos que julgam a fala como produto de uma essência afro, sem levar em conta que a produção escrita dentro do continente africano data do século XIII.

## 2. FRAGMENTOS E COMPARAÇÕES

O lugar onde se passa a história é a Floresta Grande. Os personagens principais são o Leão (símbolo de força bruta) e o Coelho (frágil, mas muito astucioso). O conflito inicial dar-se pelo momento de seca em que todos os animais estão passando na floresta (ocasionado por inundações e incêndios) e, cansado de sobreviver se alimentando de raízes e peixe seco, o Leão decide procurar o Coelho Saltitão, pois era o animal mais "cheio de ideias" que ele conhecia. Com ajuda do coelho, o leão organiza uma verdadeira matança como emboscada para os outros animais da floresta.

> - Então eu não sou o leão?! – o rei da Flo**resta** coçou a t**esta**.
> Depois Juntou tudo o que conse**guiu** e foi esconder-se junto ao **rio**.
> (ONDJAKI, 2009, p.6).[14]

O conto apresenta uma linguagem poética, o que, no imaginário do leitor, recria entonações e ritmos próprios. A maneira predominantemente dialogal da narrativa pode ser compreendida como um mecanismo discursivo de retomada do texto oral prototípico em que, segundo as escolhas lexicais do

[14] Grifos nossos.

escritor, contribuem para tal formulação. As aliterações presentes na linguagem do conto criam tom melódico e esse tipo de recurso é comum de se encontrar em textos infanto-juvenis.

É frequente ainda encontrarmos em textos transcritos de relatos orais as notas de rodapé relativas ao comportamento das personagens em performance. Estas marcas auxiliam a compreensão das ações elaboradas pelo contador. Sobre este detalhe, percebemos na adaptação feita por Ondjaki a repetida suspensão do diálogo, de modo que a narração ganha a voz onipresente do narrador em relação à história como recurso da linguagem para condicionar determinados gestos as ações das personagens.

> - Não entendes, meu velho... o cão és tu – **sorriu o Coelho Saltitão**.
> (ONDJAKI, 2009, p.5)

A escolha do gênero em questão, no caso, o conto popular, como o mais recorrente à tradição oral pode ser compreendida como uma tentativa de continuidade com tradição da oralidade dos povos africanos. E através da exploração mimética dos recursos rítmicos e estilísticos da própria linguagem como elemento potencial para a captação e reprodução dessa oralidade o conto recria uma tradição ainda viva. Em seus estudos sobre oralidade, Lourenço do Rosário afirma que:

> Na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, [...] as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores. [...] é nas narrativas que se encontram veiculadas as regras e interdições que determinam o bom funcionamento da comunidade e previnem as transgressões (ROSÁRIO, 1986, p. 47).

As palavras de Benjamin também são reveladoras de uma força vital do ato de contar, quando este afirma que “na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com os seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (BENJAMIN, 1996. P.

74). Ondjaki parece recriar perfeitamente esse universo quando explorado modo estilístico a recriação de uma narrativa predominantemente dialogal e lenta.

> - Tens de chegar mais perto, quase não te escuto.
> - Então eu falo mais alto.
> - Mas não grites, pois os outros animais poderão ouvir o teu plano. A sério, podes chegar mais perto que eu não gosto de carne de coelho –garantiu o Leão.
> - Nunca digas desta carne não comerei... – murmurou o Coelho Saltitão, dando dois saltinhos e aproximando-se do rei da Floresta Grande. (ONDJAKI, 2009, p.2).

Segundo o critério morfológico proposto por Propp (2010), o esquema base das narrativas de tradição oral assenta em dois pilares: a situação inicial e a situação final.Entre o início e o fim do conto, há uma série de fatores desencadeados de forma cíclica, como a própria teoria exemplifica. Para ele, a estrutura da sequência narrativa se desencadeia em: situação inicial de equilíbrio; complicação (situação de carência ou de perturbação); (re) ações (peripécias que conduzem à resolução) e situação final de equilíbrio. A sequência cíclica permite que as personagens percorram um caminho de aprendizagem com o desenrolar da intriga e regressem, no final, a uma situação novamente de equilíbrio, dada a resolução da complicação.

No conto em questão, pode-se considerar que o esquema base é perfeitamente mantido quando compreendemos que, se há uma perturbação inicial, – a situação de seca – subentendemos um período anterior à seca de equilíbrio e comida em abundância para o Leão. Nos demais itens que marcam a sequência cíclica do conto, o esquema tradicional é mantido, sendo a situação de carência e perturbação (a seca na Floresta Grande); a busca por uma solução por parte das personagens, a trama da armação das personagens entre outras ações como (re)ações ao momento primeiro (peripécias que conduzem à resolução) e a situação final de equilíbrio entre o distanciamento do Coelho e do Leão. Apesar das diferenças quanto ao emprego da linguagem, este arranjo é igualmente sustentado no relato original registrado por José Samwila, na primeira publicação do conto em língua escrita, em 1989:

> Na antiguidade o Leão e o Coelho eram amigos íntimos. Certo dia o Leão disse:
> - meu amigo Coelho, como faremos para combatermos a fome de carne que se faz sentir nesses momentos?
> O Coelho sugeriu: "vamos edificar um grande cerco de fortes cepos. (KAKWEJI, 1989. p. 60).

As histórias orais assumem uma grande importância no contexto em que se inserem, tendo em vista a sua marcante presença nas relações interpessoais e comunitárias. Entre as narrativas e o meio social estabelece-se uma articulação quanto ao real cotidiano e quanto à realidade filosófica – o modo como a sociedade concebe o mundo -. As narrativas sofreriam alterações ligadas à história social, econômica, militar e política das comunidades que as produzem. Este fator pode ser percebido quando no processo de transposição do texto oral para o escrito os animais protagonistas do conto fazem calar a voz onipresente do narrador – muito mais presente no relato original - e as suas falas vão dando encaixamentos ao hipertexto da narrativa sem nenhuma perda ligada ao seu conteúdo.

A escolha dos espaços que irão figurar na narrativa (palácio, castelo, cabana ou casa), as funções sociais dos personagens (rei, régulo, chefe ou capitão) dependem de fatores e transformações internas à narrativa. Estas modificações podem ser classificadas segundo duas categorias: as substituições e as assimilações. As substituições podem ser de carácter realista, para conferir a narrativa uma sensação de contemporaneidade, quer nas personagens, quer nos instrumentos; transmitem uma relação de proximidade, mas apenas na aparência, porque a narrativa em si nunca perde a sua natureza imaginária e de carácter confessional, que têm a ver com as crenças ou convicções individuais ou coletivas do ato da contação.

## 3. AS NARRATIVAS ORAIS

*O leão e o Coelho Saltitão*, do escritor Ondjaki, é uma obra ilustrada que apresenta um conto angolano tradicional aos leitores infanto-juvenis. Este conto narra a origem do desentendimento entre o leão, o rei da selva, e o coelho, considerado omais astuto da floresta. Nascido e crescido em Luanda, o autor inaugura sua trajetória literária nos anos 2000 com o livro de poema intitulado *Actu sanguíneu*, cuja publicação recebeu menção honrosa no prêmio António Jacinto no mesmo ano. Além de poeta, Ondjaki também é autor de romances premiados, de roteiros para o teatro e o cinema. Dentre seus escritos voltados ao público infantil, temos: Ynari: a menina das cinco tranças(2004), *o voo do Golfinho* (2009),*Ombela, a origem das chuvas* - Prêmio Caxinde do Conto Infantil-, (2011), entre outros.

Nas narrativas orais, especificamente na sociedade angolana campesina, a palavra contada adquire valor inestimável, dado que são consideradas como uma espécie de memória viva dos valores culturais. As diferentes *oraturas* das comunidades que compõe o que hoje compreendemos como as fronteiras que delimitam o espaço geográfico de Angola, apresentam uma visão de mundos situados etnicamente e são elas próprias resultado de intersecções de conteúdo e de graus múltiplos de identidades[15].No conteúdo destas narrativas encontram-se questões análogas à vida de uma comunidade – entendida, aqui, como todos os sistemas de elementos que concorrem para a sua própria sobrevivência. A temática da história do coelho e do leão, escolhida para análise, nos demonstra tal observação. Outra particularidade relevante diz respeito ao caráter fantástico presente na narrativa, representando um universo simbólico singular específico, a savana africana, sem perder a universalidade característica das fábulas. Cada indivíduo que ouve a narrativa está apto a compreender que os conflitos apresentados na intriga podem perfeitamente

[15]Quando Hall (1992) discute a fragmentação e multiplicidade identitária na pós modernidade, tem-se aí o solo teórico apropriado para discutir as relações de pertença dos povos que tem seus discursos transeuntes entre o caráter unificador e sua dispersão e amálgama com culturas outras. Trata-se de um movimento tipicamente inevitável de troca, mas que, devido ao histórico bélico da colonização, apresenta uma resistência atenuada.

ocorrer no próprio universo do grupo de que faz parte. Além de percebermos nestes textos uma grande riqueza em termos de diversidade, cor, pintura dos fatos e ambientes, permitindo-nos compor as cenas da narrativa.

Dialogando com a bibliografia crítica já existente, analisaremos a história do coelho e doleão, narrativa angolana transcrita do relato de David YavaMwau e adaptada pelo escritor Ondjaki para o público infantil. Este recorte apresentasse significativo do ponto de vista da representatividade do conto tradicional, uma vez que sua linguagem e o conteúdo original sofreupossíveis adaptações para tornar-se acessível a um leitor mais específico, além de compreendermos que a literatura infantil, segundo Cademartori (1994):

> se configura não só como instrumento de formação conceitual, mas também de emancipação da manipulação da sociedade. Se a dependência infantil e a ausência de um padrão inato de comportamento são questões que se interpenetram, configurando a posição da criança na relação com o adulto, a literatura surge com um meio de superação da dependência e da carência por possibilitar a reformulação de conceitos e a autonomia do pensamento. (CADEMARTORI, 1994, p.25)

Acredita-se, portanto, na relevância desta investigação, pois a demonstração na linguagem do conto - os traços de oralidade que aparecessem no texto escrito e reescrito em comparação ao relato primeiro em língua *luvale* - se configura como a ideia de herança oral radicada pelos contadores de histórias, visto que é fundamental percebermos que esses fatores linguísticos estão diretamente relacionados ao contexto extralinguístico do conto em questão e explicita a marcação de uma continuidade da tradição oral na literatura africana, mas especificamente, em Angola.

Levando em consideração o processo de recriação que a literatura pressupõe, o texto escrito, (re)escrito e adaptado, ganha, por meio da subjetividade interpretativa de quem reconta, novas relações intertextuais. As que aparecem na versão adaptada criam brechas para novas leituras e o texto torna-se ainda mais rico em significação. No relato original de Kakweji, a

canção cantada pelo personagem Coelho no rito do suposto funeral apresenta-se traduzida diretamente da língua *Luvale* da seguinte maneira:

> Ainda não vi pessoa morta
> Que um olho faça piscar
> Nunca vi pessoa defunta
> Que um olho ponha a cintilar
> Deixa-me lá fora chorar (KAKWEJI, 1989. p.60)

Em Ondjaki, a canção ganha nova influência, desta vez aparece parodiada por canções do poeta brasileiro Vinícius de Moraes. O detalhe sobre a escolha das novas canções que compõe a cena, em comparação ao funeral no relato de origem, pode representar condições diversas. Entre elas o caso da circulação do livro ser principalmente no Brasil e a identificação com a música pelos possíveis leitores decorrer de forma mais comum.

> Olha que festa mais linda
> Mais cheia de graça
> Cuidado com o cão, veja a trapaça
> Com uma doce dentada
> Você vai dançar...[16](ONDJAKI, 2009, p.12).

Outro dado significativo sobre escolha das canções é a própria relação do povo angolano com a Música Popular Brasileira o rádio e as novelas, recursos que aparecem também em outras histórias do autor, como um dos contos de *Os da minha rua* (2007),outra obra do autor que narra memórias da infância imaginada na cidade de Angola. Atualmente, Ondjaki reside no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, outra coincidência considerável à história das canções de Vinícius de Moraes, por ser um poeta que cantou tantas vezes a sua própria cidade, o Rio de Janeiro.

> Era uma festa bem pequenina
> Não tinha fruta, não tinha nada

[16]Olha que coisa mais linda/Mais cheia de graça /É ela a menina que vem/E que passa /Num doce balanço/A caminho do mar. (MORAES, 1963).

Tinha um defunto meio acordado
Eu vou fugir pra não ser caçado...[17]
(ONDJAKI, 2009, p.14).

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir destas observações, pudemos considerar que a mais produtiva ideia de relação intertextual passa pela ideia de transformação.Partindo da premissa de que não é possível analisar as relações entre o texto oral e o texto escrito centrando-se apenas no código linguístico, sem se preocupar com os contextos externos em que os textos aparecem inseridos, pudemos constatar que, muito além das escolhas da linguagem dos contos, as personagens protagonistas e antagonistas ocupam papel fundamental para o universo simbólico particular de cada instante de produtor da narrativa até mesmo para sua readaptação e disseminação.

Ao se recuperar a palavra oral pela via transcrita, os novos países independentes, como é o caso de Angola, puderam reconstruir sua ancestralidade e delinear seus projetos de cultura. Os “livros” da experiência milenar africana foram guardados na memória dos idosos. A oralidade, portanto, transmitiu a mensagem de uma maneira indireta com uma linguagem codificada. Já o simbolismo, que é múltiplo nos contos, pode diminuir ou aumentar os conflitos internos de uma sociedade a partir do que se mantémna narrativa. A tradição oral e suas marcas na literatura refletem não só o espelho de uma sociedade, mas também se deixa mostrar as próprias contradições internas das culturas, o que se torna perceptível, sobretudo, pelo poder de resistência da palavra. Mesmo com tantos fatores significativos, tratar sobre a questão da oralidade nos textos africanos ainda é demasiadamente delicado e inicial; os questionamentos levantados neste artigo, portanto, devem ser abordados ainda em estudos futuros.

[17]Era uma casa muito engraçada /Não tinha teto /Não tinha nada /Ninguém podia entrar nela, não
/Porque na casa não tinha chão/(MORAES, 1980).

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. **História de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999. – (Coleção Histórias de leitura).

BÂ, Amadou Hampâté. Amkoullel, **o menino fula**. Tradução deXina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas, 2003.

BEDRAN, Bia. **A arte de cantar e contar histórias**: narrativas orais e processos criativos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CADEMARTORI, L**. O que é literatura infantil?** São Paulo: Brasiliense, 1994. 6º ed.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral e tradição escrita**. Tradução de Waldemar Ferreira Netto eMaressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CASCUDO, Luís da Camara. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio,1978.

FERNANDES,Frederico Augusto Garcia(org.).**Oralidade e literatura:** manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: EDUEL, 2003.

FERNANDES,Frederico; LEITE,Eudes Fernandes(organizadores).**Oralidade e literatura 2**: práticas culturais, históricas e da voz.Londrina: EDUEL, 2007.

HALL, S.A **identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva eGuacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HOUIS, Maurice. **Oralité et scriptualité**, in: Elements de recherche sur les langues africaines. Paris : AGECOOP, 1980, p. 12.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade & escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2012.

ONDJAKI. **O leão e o coelho saltitão**. Ilustrações de Rachel Caiano. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. – (Coleção mama África).

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra:** o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2010.

VISCARDI, Cláudia M. R. (org). **História Oral**: teoria, educação e sociedade.Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e de Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

## 5.1 MEIOS ELETRÔNICOS:

**HISTÓRIA DE ANGOLA**. Disponível em: <http://www.terrasdeveracruz.freewebpages.org./angola.htmal> Acesso em 05 de maio de 2014.

**KANDJIMBO, Luís.***Breve história da ficção angolana nos últimos 50 anos.* Disponível em: <http://www.nexus.ao/kamdjimbo/neto_na_geração40.htm> Acesso em 24 de maio de 2014.

**NUNES, Susana D. M.***A milenar arte da oratura angolana e moçambicana: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano.*Disponível em: <http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/EB015.pdf> Acesso em 30 de maio de 2014.

# 8-O RUGIDO DAS LEOAS: O ANVERSO E O VERSO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM MIA COUTO

Jéssica Rodrigues Férrer
(UFPB. jéssica-ferrer@hotmail.com)
Geovanna D. Bezerra Silva
(UFPB. geovanna_dayse@hotmail.com)

*"Ora ingênuas, ora muito avisadas, as mulheres, como novas fiandeiras dos tempos modernos, tecem palavras para com elas romper velhos silêncios." (Laura Padilha)*

De acordo com Russel G. Hamilton (1999), a literatura africana, nos cinco países de língua oficial portuguesa, pode ser dividida em três momentos: o primeiro, de protesto social e reivindicação cultural. Em seguida, passada as vitórias dos movimentos de libertação, a literatura que surge celebra a derrota do regime colonial e proclama a revolução social. No terceiro momento, aparece uma literatura mais intimista, que visa re-escrever e re-inventar a África: "Reescrever e re-mitificar o passado é, de certo modo, uma estratégia estético-ideológica que tem em vista protestar contra as distorções, mistificações e exotismos executados pelos inventores colonialistas da África." (HAMILTON, 1999: p. 18)

O escritor moçambicano Mia Couto, notavelmente, insere-se na terceira fase dessa literatura. Através de uma (re)criação mítica, o escritor busca enaltecer os elementos naturais que compõem o espaço de suas obras, mesmo que esta recriação não ocorra de forma pacífica. Podemos destacar como elementos corriqueiros em suas narrativas a evidente personificação dos elementos da natureza, a linguagem poética com expressões locais e

neologistas e a presença de personagens femininas fortes, mas com diferentes graus de autonomia (ou tentativa desta).

Em *A Confissão da leoa* (2012), são notáveis as rupturas presentes no estilo coutiano. Surpreende, ao leitor acostumado aos neologismos à Guimarães Rosa dos livros anteriores (tal como em Antes de Nascer o Mundo (2009)), a inexistência destes. Também notamos um sugerido protagonismo feminino, denotado na primeira frase "Deus já foi mulher" (COUTO, 2012, p. 13), que não é corroborado apenas pela presença marcante e fundamental das mulheres – leoas, mas pela voz feminina "materializada" na narradora-personagem Mariamar e nas atitudes de Hanifa e Naftalinda.

O presente artigo se propõe a analisar o supracitado romance, partindo da categoria personagem feminina, dando enfoque as personagens Mariamar, Hanifa e Naftalinda. Nosso objetivo será problematizar a ação transgressora dessas personagens, em diferentes graus e situações, que vão de encontro à tradicional passividade feminina no contexto africano. Diante disso, torna-se inerente considerar, além dos aspectos estruturais do romance, as questões históricas, sociais e culturais de Moçambique, visto que a citada obra fomenta as discussões pós-coloniais acerca do discurso identitário, dando ênfase a posição ocupada pela mulher numa sociedade hierarquicamente dividida em gênero. Como respaldo teórico serão utilizados alguns dos conceitos de Stuart Hall e Zygmunt Bauman que nortearão a nossa pesquisa.

## Análise das personagens femininas na obra

Um dos temas centrais do romance *A confissão da leoa* é a condição feminina. Em Kulumani, lugar em que se passa a maior parte da narrativa, quem nasce mulher, nasce inferior. Se buscarmos associar esse aspecto interno da obra à realidade histórica e cultural de Moçambique, observamos que a estrutura patriarcal, falocêntrica, presente na tribo Kulumani (que, na

obra, situa-se ao Norte do país), está profundamente arraigada à própria organização social dessa nação. Segundo Silva (2013):

> Na sociedade moçambicana, o feminino, além dos resíduos da cultura judaico-cristã e do patriarcalismo, conjuga rastros da cultura islâmica, dando à mulher um papel ainda mais complexo. (2013: p. 26)

Desse modo, vemos que a hierarquia patriarcal está internalizada na obra. Lemos ainda no primeiro capítulo, correspondente à versão de Mariamar:

> Num instante, estava refeita a ordem do universo: nós, mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha, a exibir posse da casa inteira. De novo nos regíamos por essas leis que nem Deus ensina nem o Homem explica. (COUTO, 2012: p.26)

Esse trecho denota que, por mais que as mulheres se imponham e, momentaneamente, assumam o poder diante do homem, as regras que regem a sociedade local, patriarcalista, se sobrepõem. Não se sabe de onde surgiram tais leis, pois Deus não ensinou; entretanto, o homem estabelece e as faz valer, não cabendo explicação do que as motiva. Mas, embora regidas por essas leis e submissas a elas, as mulheres atuam na narrativa de forma ambivalente, demonstrando, em diferentes graus, seus desejos de autonomia. Destacamos, a partir desse caráter duplo, as personagens Mariamar Mpepe, Hanifa Assulua, Naftalinda Makwala, uma vez que estas surgem como porta-vozes da situação feminina em Moçambique.

Mariamar Mpepe, nascida e criada na aldeia Kulumani, narra a sua história num diário que compõe os capítulos do romance, intercalados com os escritos do caçador Arcanjo Baleiro, pelo qual ela nutre uma antiga paixão.

A trajetória dessa personagem, segundo o que ela mesma narra sobre si em suas *versões*, é permeada de conflitos, doenças, violência, esterilidade e abuso sexual. Para compensar seu sofrimento, ela escreve. Por vivenciar uma morte em vida: “(...) talvez eu, sem saber, já estivesse enterrada.” (COUTO, 2012: p. 44), Mariamar busca encontrar no uso do verbo uma forma de atacar, de denunciar o sistema opressivo em que ela está inserida: “Num mundo de

homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma." (COUTO, 2012: p. 89) Entretanto, apesar de expressar o desejo de utilizar-se desse conhecimento para denunciar as injustiças cometidas, tanto em sua própria casa, como em todo contexto da aldeia, a personagem – predominantemente - permanece inerte, resignada com seu estado de constante dominação.

O fato de Mariamar, embora estando numa posição inferiorizada, possuir o domínio da escrita, gera um estranhamento e um incômodo por parte dos outros moradores: "Em Kulumani, muitos se admiram da minha habilidade de escrever. Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita." (COUTO, 2012: p. 88)

A 'arma' citada por Mariamar – a aquisição da escrita – é fruto de sua condição de assimilada. A assimilação cultural, prática comum entre grupos dominantes, a fim de sujeitar minoras étnicas, buscava aniquilar as diferenças conferindo aos assimilados certos privilégios em troca de lealdade. Esse processo é apontado por Bauman como uma estratégia que visava neutralizar as resistências:

> Nessa guerra (...), duas estratégias alternativas, mas também complementares, foram intermitentemente desenvolvidas. Uma era antropofágica: aniquilar os estranhos devorando-os e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia. Era esta a estratégia da assimilação: tornar a diferença semelhante; abafar as distinções culturais ou linguísticas; proibir todas as tradições e lealdades." (1998:p. 29)

Vê-se essa marca identitária na personagem ainda nas primeiras páginas do livro, quando Mariamar narra o enterro de sua irmã Silência: "No chão sagrado do nosso cemitério figurava mais uma cruz a mostrar que éramos distintos, entre muçulmanos e pagãos." (COUTO, 2012: p. 14) Esse trecho evidencia que a prática religiosa de sua família era distinta. Mas não apenas isso, a própria arquitetura da casa demonstra os privilégios da família Mpepe, haja vista que o seu material é superior as outras da aldeia:

> A nossa casa era diferente das outras demais palhotas. Era feita de cimento, com telhado de zinco, apetrechada de quartos, sala e cozinha interior. Sobre o chão espalhavam-se tapetes e nas janelas pendiam poeirentos cortinados. Nós também éramos diferentes dos demais habitantes de Kulumani. (COUTO, 2012: p.14)

Por vivenciar esse processo de assimilação, Mariamar, apesar de ter nascido em Kulumani e de ser negra, é considerada distinta. A Missão Católica onde morou por alguns anos foi a responsável, não apenas pelo ensino da leitura e da escrita, mas por expandir sua identidade para além dos limites e tradições de sua aldeia de origem. Sobre essa experiência transcultural, Naftalinda, antiga colega da Missão, atual esposa do administrador de Kulumani, afirma muitos anos depois: "- Sabes, Mariamar? Tenho saudades de nós, na Missão. A Missão não era apenas uma casa religiosa: era um país. Entendes? Nós duas vivemos no estrangeiro. Somos mais brancas que esse Arcanjo." (COUTO, 2012: p. 218)

Entretanto, embora diferente da maioria, observamos nas ações de Mariamar e de alguns membros de sua família, que essa assimilação cultural só é dada em parte: "Éramos assimilados, mas pertencíamos demasiado a Kulumani." (COUTO, 2012: p. 16) Pode-se explicar esse fato a partir do conceito de Stuart Hall de *diáspora cultural*. Para esse autor, a cultura contemporânea é constitutivamente diaspórica, e, dessa maneira, não há possibilidade de conservar uma identidade 'pura' na pós-modernidade: "na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas." (HALL, 2003: p. 27)

Sendo assim, determinadas ações de Mariamar e sua família demonstram bem esse hibridismo identitário. Observemos o diálogo da protagonista com o seu avô:

> - Por amor de Deus, avô! Acredita mesmo nisso?
>
> -Não importa o que eu penso. Importa o que os mortos pensam. Sem isto – e fez rodar a madeira entre as mãos - , sem isto os antepassados ficam longe de Kulumani. E você fica longe do mundo.
>
> - O avô me perdoe: mas o senhor, um assimilado de nascença, já devia estar muito longe dessas crenças...

> Um sorriso vago e bondoso: era a sua resposta. (COUTO, 2012: p. 86)

Fica nítido o caráter híbrido do avô em sua crença e prática religiosa. Ao ser questionado pela neta, que joga contra ele a sua condição de assimilado de nascença, o velho silencia e a responde com um sorriso. Existe aí uma fusão entre as tradições culturais, muito típica numa época em que "o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas." (HALL, 2002: p. 9) Esse hibridismo é traço inerente na concepção pós-moderna de identidade.

A segunda personagem feminina que mais se destaca na obra é Hanifa Assulua, sendo, ao nosso ver, a mais ambivalente: não se sabe, por exemplo, o real sentimento que a mãe nutre pela filha até o fim da obra, haja vista o seu caráter rude. No início da narrativa, deparamo-nos com uma mulher acometida pela recente morte da filha Silência, onde nota-se o primeiro choque cultural da família com a tradição local: "No regresso do funeral reparei como era bela: mesmo com o cabelo raspado, em obediência ao luto, o seu rosto vencia a tristeza (...) – Por que rapou o cabelo? Não somos cristãos?" (COUTO, 2012: p. 15)

Enquanto, na voz de Genito Mpepe, Hanifa está a evidenciar um costume religioso de Kulumani, para ela, outra coisa não importa, que não esta: ela quer externar ao mundo sua tristeza, sua dor diante da morte de sua terceira filha. Ainda assim, Hanifa emerge, mesmo no âmbito familiar, como uma figura transgressora do regime vigente. Ao pronunciar o nome da sua filha, ela rompe com o costume de não pronunciar o nome dos mortos. Mais a frente, notamos como é demarcada a outra face de Hanifa, que atinge seu ápice quando insiste em fazer sexo com Genito durante o período de luto, proibido na aldeia:

> - Vamos fazer amor./ - Agora?/ - Sim. Agora!/ - Você está muito desencadeada, Hanifa. Não sabe o que está a dizer./ - Recusa-me, marido? Não quer fazer um agorinha comigo?/ - Você sabe que não

> podemos. Estamos de luto, a aldeia vai ficar suja./ - É isso mesmo que eu quero: sujar a aldeia, sujar o mundo. (COUTO, 2012: p. 20)

Esse trecho denota o espírito transgressor de Hanifa. Ter relações sexuais durante o período de luto acarreta não a maldição de um, mas da aldeia toda. É justamente isso que ela quer: que toda aldeia sofra e seja extinta, que sinta a maldição que caiu sobre a sua família desde a morte de suas filhas gêmeas. Mais adiante, a mulher continua atentando o marido, pois "Já nua, ela o abraçou por trás e Genito Mpepe deixou-se sucumbir perante aquele aconchego de serpente. (COUTO, 2012: p. 20). A todo custo Hanifa quer sujar a aldeia, quer provocar a ira dos espíritos dos antepassados, ou seja, sujar a memória constitutiva de um povo. Sua ânsia é tão grande que, ao ser recusada pela marido, ela entra em uma espécie de delírio e começa a se masturbar, "galopando na sua própria garupa" e, findado o ato, vai até o quintal da casa e brada: " – Matei este lugar! Matei Kulumani!". Neste momento da narrativa, nota-se um mito deslocado, quando associamos Hanifa à Eva e Genito a Adão, uma vez que Hanifa tenta Genito para amaldiçoar toda a população de Kulumani. Assim como a Eva bíblica, a mulher assume o papel de tentadora do homem, acarretando na maldição de ambos e de todas as gerações seguintes. Enquanto mulher, que tem o poder de gerar, dar a vida, Hanifa assume outro poder: matar, mesmo que simbolicamente, todo um povo.

O grau de transgressão feminina se acentua e tem seu ápice na figura de Naftalinda Makwala. É ela a personagem da obra que mais se faz ouvir. Seu verbo ecoa na aldeia, ainda que sua condição de mulher, tradicionalmente, seja inferiorizada e rechaçada. Diferente de Hanifa, Naftalinda emerge como a figura transgressora que interfere no meio social: "Inesperadamente, uma voz feminina se faz escutar, herética e imprevista: - A caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nessa assembleia." (COUTO,2012: p. 114). Neste trecho, é demonstrada a imponência de Naftalinda. Ela transgride as regras, os costumes seculares da aldeia irrompendo a assembleia. Atenta para o fato de que não são os leões que ameaçam as mulheres de Kulumani,

mas os próprios homens da aldeia, que desde sempre as subjugaram. Neste sentido, é como se os homens fossem piores que os próprios animais, uma vez que abusam e maltratam as mulheres de forma cruel. Naftalinda surge como uma voz que clama a Vida para as mulheres, há muito mortas pela herança sociocultural: é o rugido da leoa na busca pela independência feminina. A partir desta reflexão, classificamos a transgressão de Naftalinda de cunho externo, contrapondo-se ao de Hanifa, que se dá no âmbito interno.

A busca por justiça pela morte de sua empregada Tandi é a mola propulsora de suas ações. Tendo vivido na Missão Católica, assim como Mariamar, Naftalinda pode abrir seus horizontes ideológicos e culturais. Seu regresso à aldeia em situação de suposta superioridade – por ser mulher do administrador -, lhe dá mais segurança para agir contra os opressores de Kulumani:

> Em contraste com o marido, Naftalinda está desfeita. A certo momento, quer tomar da palavra. O choro, porém, impede-a de falar. Recompõe-se, enxuga a lágrima e, aos poucos, assume a gloriosa pose de exaltação: - Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas, continuam a mandar as filhas e as esposas coletar lenha e água de madrugada. Quando é que dizemos que não? Quando já não restar nenhuma de nós?/ Esperava que as demais mulheres a seguissem naquele convite à revolta mas elas encolhem os ombros e afastam-se, uma por uma. A primeira-dama é a última das mulheres a abandonar a cerimônia. Por dentro, ela sente-se a derradeira das mulheres (COUTO,N2012: p. 195-196).

Como podemos notar a partir deste trecho, a atitude de Naftalinda é imponente mas, a certa altura, torna-se impotente pois, quando espera o mínimo de apoio daquelas que estão sendo simbolicamente mortas todos os dias em Kulumani, vê-se isolada perante a tradição do silêncio feminino.

A partir de tais exposições das personalidades femininas em *A confissão da leoa*, podemos inferir os seguintes aspectos como constitutivos das mesmas no enredo: identidade, transgressão e meta.

A respeito da identidade, definimos a protagonista, Mariamar, como um sujeito híbrido, devido ao seu caráter de assimilada na aldeia. A sua

transgressão é limitada, pois só vai ao limite das palavras de sua versão. Além disso, sua meta restringe-se a esperar por Arcanjo Baleiro, em espasmos de lucidez e loucura - não se sabendo, portanto, a veracidade de sua história. Hanifa, por sua vez, também é classificada como híbrida (assimilada) e sua transgressão ocorre apenas no âmbito interno, ou seja, no contexto familiar. Por mais que aja, por vezes, de encontro à tradição e enfrente o marido, quanto este a rebate, ela recua. Sua meta não é definida claramente, apesar de que indica o interesse em levar Mariamar para longe de Kulumani. Naftalinda é a personagem com o mais alto grau de transgressão. Sendo híbrida e tendo convivido com outro contexto socio-cultural fora de Kulumani, transgride de forma ilimitada, enfrentando, sem temor, não apenas seu marido, mas todo o panteão ancestral que solidifica a cultura patriarcal na aldeia. Sua meta é denunciar e fazer justiça pela morte de Tandi, fruto dos estupros e abusos cometidos pelos homens.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5ª edição.

COUTO, Mia**. A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Que África escreve o escritor africano?** Pensatempos – textos de opinião. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Ed. Cultrix, 1973

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **A questão multicultural**. In. HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMILTON, Russel. **A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial**. in. Anais IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: Centro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 1999.

SILVA, Maria Laura Miller. **As fronteiras híbridas da África pós-colonial.** Interfaces. Guarapuava, Vol.4 n. 2 (dez.2013)

# 9-FORROS, LIVRES E INGÊNUOS: A FORMAÇÃO DO MERCADO DE TRABALHO LIVRE NO RIO GRANDE DO NORTE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX.

João Fernando Barreto de Brito. (UFRN)
joaofernandohistoria@gmail.com

O presente artigo tem por finalidade discutir o processo de emancipação da escravatura na segunda metade do século XIX no Rio Grande do Norte, atento às leis Eusébio de Queirós (1850) e a Lei do Ventre Livre (1871) no sentido de percebemos qual a repercussão destas leis no que tange à regulação da oferta de trabalho livre e desenvolvimento da lavoura, principais questões entre os parlamentares do Governo Imperial naquele período.

De acordo com Jaime Rodrigues em O infame comércio (2000),as medidas de repressão e proibição do tráfico de africanos começaram a ser discutidas entre os parlamentares da capital do Império brasileiro desde a segunda década do século XIX, no entanto isto não quer dizer que naquele momento houvesse a intenção de iniciar qualquer tipo de processo emancipatório. Segundo o autor, os parlamentares cariocas já demonstravam preocupação com a regulação do comércio, o desenvolvimento da agricultura a partir de incentivos e créditos para a lavoura, bem como estimular os nacionais livres à labuta no campo. Assim, corroboramos com Jaime Rodrigues no sentido que “a soberania precisava ser garantida pela elaboração de uma lei *brasileira* de proibição do tráfico [mas] sem menções à abolição da escravidão” (RODRIGUES, 2000: 78), assegurando o direito sobre a propriedade escrava.

Segundo Argemiro Eloy Gurgel, em Uma lei para inglês ver (2008), no ano de 1826 a Inglaterra negociava o reconhecimento da independência do Brasil na comunidade internacional, o que era de grande interesse para o Império brasileiro. Tal reconhecimento implicava diretamente na consolidação territorial de suas fronteiras e limites, ou seja, do espaço sob o domínio do Imperador. Em contrapartida, Dom Pedro I teve que assinar um tratado que atenderia à demanda inglesa quanto à proibição do tráfico de africanos, que

deveria ser considerada ilegal num prazo máximo de 3 anos, o que não foi respeitado pelo Estado brasileiro.

Quase duas décadas após a promulgação da primeira lei nacional que visava restringir o tráfico de africanos para o território brasileiro, a Lei Feijó (1831), esta considerada pelos súditos do imperador como "letra morta", promulgou-se a Lei Eusébio de Queirós, em 4 de setembro de 1850. Seu objetivo era propor medidas para repressão do tráfico de africanos, ao tempo que estimulava o trabalhado livre nas grandes lavouras, principalmente nas lavouras de café do Sul do Império. Todavia, partindo das ideias de Jaime Rodrigues a criação desta nova lei esteve relacionada com a pressão inglesa, mas também atrelada aos desejos da aristocracia agrária, favorável em grande medida ao fim do tráfico, mas não da escravidão. Deste modo, nenhuma das leis propostas, tanto a de 1831 como a 1850, corresponde à perspectiva da gradual libertação dos escravos, defendidas por alguns historiadores.

Deve-se compreender que o tráfico era o principal mecanismo de aquisição de mão de obra para as grandes lavouras do Império até então, o que por outro lado não acontecia em certas províncias, como por exemplo, o Rio Grande do Norte. Segundo Leão Veloso, presidente no ano de 1862 da mencionada província, o número reduzido de cativos poderia ser explicado já que "a provincia era quase que exclusivamente creadora, rasao, porque não importou braços africanos; d'elles não precisava; pelo que tem hoje poucos escravos."[18]

É importante ressaltar que mesmo nas regiões criadoras do Norte a mão de obra escrava era utilizada, como já apontou Jacob Gorender em Escravismo Colonial (1988), como também mencionou para a região do Seridó na província do Rio Grande do Norte Muirakytan Kanney Macedo em A penúltima versão do Seridó (2012).

[18]Relatório apresentado á Assembla Legislativa do Rio Grande do Norte na sessão ordinária do ano de 1862 pelo presidente da provincia, o commendador Pedro Leão Velloso. Maceió, Typ. Do Diário do Comercio, 1862: 10.

A povoação da região mais oeste da capitania do Rio Grande, segundo Tavares de Lyra, em História do Rio Grande do Norte (1921), deveu-se em grande medida pela economia adotada por aqueles que se aventuraram a se estabelecer no interior. A atividade criatória, que se concentrou quase que exclusivamente nesta parte da capitania durante o período colonial, teve importante contribuição para o surgimento de povoações em vários pontos, como Princesa e Príncipe – atuais cidades de Assú e Caicó, respectivamente. Esse tipo de atividade criatória não demandava muitos homens para o seu manejo, sendo assim, os recursos empregados nesta economia eram reduzidos, sendo feito em grande parte por homens pobres livres, não necessitando de uma avultada quantidade de trabalhadores, como em alguns engenhos de açúcar, nos quais escravos eram utilizados, como no engenho Cunhaú.[19]

Se por um lado o fim do tráfico implicava no encarecimento da aquisição de braços escravos pelos fazendeiros sulistas, por outro lado siginificou para os fazendeiros e donos de engenhos nortistas possuidores de escravos uma oportunidade de agregar recursos, com a venda dos cativos para outras províncias, em especial para aquelas que possuíam muitas lavouras cafeeiras, o que não se percebe de maneira significativa na província do Rio Grande do Norte.

Sabe-se que a promulgação da Lei Eusébio de Queirós em 1850, esteve relacionada à preocupação dos parlamentares com o tipo de trabalhador mais adequado para o Brasil (principalmente o colono estrangeiro), o que no entanto não sugeria de forma alguma o fim da escravidão, muito menos de forma imediata. Ao contrário, com a proibição do tráfico, o encarecimento no preço dos cativos era previsto como algo que daria uma sobrevida ao sistema

[19]Olavo de Medeiros Filho em O engenho Cunhaú à luz de um inventário (1993)citou o francês Henry Koster em Viagens ao Nordeste do Brasil (1942), viajante e cronista que relatou parte de sua e chegada ao engenho Cunhaú em 1810, cuja propriedade pertencia a André de Albuquerque Maranhão, importante membro da aristocracia local. O engenho tinha, segundo Koster, plantações que ocupavam quatorze léguas e contava com cerca de 150 escravos e um número ainda maior de serviçais. No entanto, a criação de gado e o plantio de algodão eram as principais economias dos Albuquerques.

escravista, que continuaria a ser alimentado através do tráfico de escravos, como também pelo tráfico interprovincial. De acordo com Jaime Rodrigues no decorrer

> da primeira metade do século XIX, vemos diversas propostas em relação à liberdade dos escravos e à modificação no abastecimento de mão-de-obra. O fim do tráfico era apenas uma dessas propostas, e não necessariamente vinculada ao fim da escravidão. (RODRIGUES, 2000: 77)

Vale salientar que um dos maiores empecilhos enfrentados pelos senhores de terra era empregar homens pobres livres na lavoura, uma vez que sendo estes descendentes de índios ou escravos, não eram vistos com bons olhos pelos agricultores que os acusavam de preguiçosos e ociosos. Tal acusação foi fundada pelo fato de parte dos nacionais livres não se subordinarem a estes senhores, preferindo trabalhar de maneira autônoma. Logo, devemos considerar esta uma dificuldade ocasionada por ambas as partes. De um lado, o preconceito do lavrador para com os descendentes de índios e escravos, do outro pela própria resistência e insubordinação dos livres com relação ao trabalho nas fazendas e engenhos, o que não quer dizer que estes não fossem, em sua maior parte, afeitos ao trabalho. Devemos considerar que existiram outras formas de obter meio para sobrevivência, como o trabalho familiar.

Quanto ao Rio Grande do Norte, pode-se afirmar que forçar o homem pobre livre ao trabalho assalariado tornou-se o caminho a ser perseguido pela elite agrária, haja vista a inviabilidade de adquirir escravos devido aos elevados preços praticados pelo mercado (os quais se elevaram também em virtude da proibição do tráfico), a falta de créditos e incentivos do Estado para aquisição de africanos ou pelo alto custo para mantê-los em tempos de seca. Nestes períodos, uma grande quantidade de braços livres migrava das regiões mais interiores do Rio Grande do Norte em direção os vales e cidades litorâneas da província em busca de socorros e ocupações remuneradas, a fim de

superarem as dificuldades agudizadas ainda mais durante a seca, o que acabava por proporcionar uma abundante oferta de mão de obra barata.

Mesmo não se utilizando largamente de escravos, os fazendeiros e donos de engenho norte rio-grandenses não desejavam o fim da escravidão, já que a proibição do tráfico pela lei de 1850 acabava sendo interessante para aqueles que possuíam escravos, mesmo que em pequeno número, uma vez que estes passariam a ter seus preços elevados, se comparados aos preços praticados antes da promulgação da citada lei, o que representava uma possível margem de manobra financeira. Por outro lado, durante a seca de 1877, acreditamos que o preço do escravo teve uma redução, já que durante a seca os recursos obtidos coma venda dos cativos era comumente utilizada para investir em itens para salvaguardar o rebanho, a lavoura ou até a própria vida.

Percebemos a existência de um pequeno comércio local de cativos após analisarmos vários periódicos locais entre as décadas de 1850 e 1880, dos quais podemos encontrar muitos anúncios de um importante comerciante e dono de uma casa comercial em Assú que se propunha a comprar escravos, justamente durante a seca de 1877-1880, período em que a obtenção de recursos era difícil. Antônio Dantas Correia de Medeiros declarou no Brado Conservador por inúmeras vezes que comprava “todos os gêneros de exportação que vierem ao mercado, como bem: couro salgados, lã, courinhos miúdos, solla, cera de carnaúba, pennas de emma, &&, e também compra escravos”.[20]

Consideramos que Antônio de Medeiros via na crise de subsistência durante a seca de 1877 uma ótima chance para comprar escravos por um preço reduzido, haja vista a crise financeira de determinados donos de escravos, alguns dos quais pequenos agricultores que não conseguiam sequer reservas econômicas para salvar a lavoura, e viam na venda dessa

[20]**Brado Conservador,** Rio Grande do Norte, cidade do Assú, 30 de novembro de 1877:4.

propriedade – o escravo - a chance de minorar as perdas, bem como reduzir os custos com a alimentação de menos uma "boca".

Segundo Jaime Rodrigues, uma das atribuições governamentais do Império brasileiro ao longo da segunda metade do século XIX implicava no "melhoramento do povo", o qual dependia de organismos de controle de toda massa produtiva, visando disciplinar o trabalhador pobre livre, submetendo-o a leis e a vigilância policial, por meio de registros, censos e outros mecanismos. Outra medida de "melhoramento" seria a miscigenação da sociedade, afastando, desta forma, os traços africanos, tidos como característicos de uma raça inferior. Parece que Antônio Passos Miranda, presidente da província do Rio Grande do Norte em 1876, esteve interessado não apenas em atender a estes aspectos, bem como sugerir incentivos à emigração de estrangeiros com a intenção de que trabalhassem nas lavouras e engenhos da província, justificando sua proposta ao constatar que

> a grande propriedade era firmada sobre o numero de braços escravos, empregados na lavoura, mas esses braços vão desaparecendo dentre nós sem que venham os braços livres encher o vácuo. [...] Os braços que vão diminuindo pela libertação dos escravos em alta escala, devem ser supridos, e eu não vejo outro meio se não o de proteger-se a emigração estrangeira, dando-se certas vantagens aos colonos, que quiserem se estabelecer na província, trabalhando por conta própria, ou contratando seus serviços nos engenhos que contar a província.[21]

O decreto que visou restringir o tráfico de africanos, tão discutido com a promulgação da Lei Eusébio de Queirós em 1850, não impediu o comércio de escravos negros entre as províncias, muito menos determinou o início da emancipação dos escravos.

Podemos considerar que o "fim" do tráfico não contribui, assim como a pressão inglesa em 1826, para o início da abolição da escravatura, mas sim para a manutenção da própria mão de obra escrava enquanto o Estado

[21]Falla com que o Exm. Snr. Dr. Antonio dos Passos Miranda abrio a primeira sessão da vigesima primeira legislatura da Assembléa Provincial do Rio Grande do Norte em 17 de outubro de 1876. Rio de Janeiro, Typ. Americana, 1877: 30-31.

incursionava formas de controlar e motivar o crescimento dos braços livres. Estes, embora livres, seriam coagidos a trabalhar nas fazendas, engenhos e obras públicas sob a disciplina e leis elaboradas pelo Estado.

"Desde o dia 28 de setembro ultimo não nasce mais ninguém escravo no Brasil."[22], escreveu do Palácio do Governo do Rio Grande do Norte, no dia 12 de outubro de 1871, o presidente da província, Delfino Augusto Cavalcante de Albuquerque, referindo-se a artigo primeiro da lei de nº 2.040, promulgada em 28 de setembro de 1871, a Lei Rio Branco, que ficou conhecida como Lei do Ventre-Livre. A frase de Delfino A. C. de Albuquerque, não sugeria apenas que não nasceria mais escravos depois de decretada a citada lei, bem como apontava para a proximidade do fim da escravidão.

Entretanto, sabe-se que mesmo com a promulgação da Lei do Ventre Livre a escravatura resistiria ainda por mais uma década, assegurando o direito sobre a propriedade escrava aos senhores de terras, detentores da maior parcela destes cativos.

De acordo com Maria Lúcia Lamounier, a ideia do projeto da Lei do Ventre Livre teria nascido ainda em 1868, quando o então parlamentar Joaquim Nabuco redigiu o projeto para o Conselho de Estado. Em 1870 a Comissão Teixeira Júnior teria apresentado à Câmara dos Deputados, aquilo que, em sua maior parte, seria a estrutura da referida lei, aprovada em 1871(LAMOUNIER, 1986: 105).

Ao todo, a lei promulgada pela Assembleia Geral em 28 de setembro de 1871, sob nº 2.040 possui dez artigos que instituíram, por exemplo, a liberdade para os filhos de mulheres escravas nascidos no Império a partir daquela data (artigo 1º); o emprego em instituições do Governo dos filhos abandonados pelos senhores das escravas (artigo 2º); o estabelecimento de uma quota anual para libertação de escravos em cada província, disponíveis a partir da criação

[22]Relatorio com que o Exm. Snr. Dr. Delfino Augusto Cavalcante de Albuquerque abrio a 2a sessão ordinaria da Assembléa Legislativa da provincia do Rio Grande do Norte no dia 12 de outubro de 1871. Maceió, Typ. do Jornal das Alagôas, 1871: 23.

de um fundo com fins emancipatórios (artigo 3º); a inspeção de juízes de órfãos a todas as sociedades de emancipação (artigo 4º).

Ainda segundo a referida lei seria permitido o acúmulo de pecúlio pelo cativo sob o consentimento do senhor (artigo 5º); declarar-se-iam libertos os inválidos, os pertencentes à nação, escravos de heranças vagas e os abandonados por seus senhores, que deveriam apresentar-se ao trabalho para o Governo durante cinco anos, com possibilidade de serem coagidos ao trabalho público caso não apresentassem o contrato de serviço aos fiscais do Estado (artigo 6º).

Além disso, a Lei do Ventre-Livre estabelecia que as causas em favor da liberdade fossem sumárias, podendo haver apelação caso a decisão tivesse resultado contrário à liberdade (artigo 7º), bem como previa a criação de uma matrícula especial de todos os escravos do Império. Tal matrícula teve como critérios o nome, sexo, estado civil, aptidão para o trabalho e, caso fosse possível identificar, a filiação. Determinava, destarte, a obrigatoriedade da comprovação da propriedade do escravo para o senhor por meio da matrícula (artigo 8º). Em seus regulamentos o Governo poderia impor multas de 100$ réis e prisão de até um mês àqueles que descumprissem o estabelecido em decreto (artigo 9º); por fim, todas as disposições anteriores seriam revogadas (artigo 10º).

Como já foi dito, sabe-se que desde as primeiras ameaças à suspensão do tráfico de escravos já se alimentavam os primeiros debates acerca da “falta de braços” na lavoura, seja na imprensa, na Assembleia ou nos relatórios de presidência de província. Cabe dizer que a preocupação não decorreu apenas pela crescente quantidade de braços livres disponíveis ao trabalho – nacionais e estrangeiros -, mas de como organizar esta força de trabalho, a qual gradualmente, desde a proibição do tráfico negreiro em 1850, à Lei Áurea em 1888, vinha sendo incorporada às fazendas, substituindo lentamente o escravo negro. Podemos dizer que o sistema baseado na propriedade escrava estava prestes a ser reorganizado, sendo a lei de 1871 a tentativa de assegurar a

hegemonia dos senhores de terra, pautando-se em outros princípios, principalmente no que dizem respeito às formas de dominação do trabalhador pobre livre e de seu assalariamento.

De certo, esta lei deve ser relacionada a outras leis, tais como a Lei Eusébio de Queirós (1850), a Lei de Terras (1850), mas também com as tentativas de censo de 1851 e 1872, que estiveram relacionadas a questões que preocupavam àquela sociedade como o trabalhador livre e a lavoura. Era preciso buscar formas de cooptar o nacional livre para o trabalho nas lavouras, de maneira a garantir a produtividade e lucratividade dos senhores, reduzindo o preço do trabalhador assalariado, submetendo-o a legislação favorável aos locatários.

Desta forma, era preciso que os senhores de terras e de escravos se organizassem no intuito de formularem uma lei que ajudasse na transição do elemento cativo para o livre de maneira gradual a fim de garantir a oferta de mão-de-obra. É importante considerarmos que o negro nascido de ventre livre, após atingir os 21 anos era libertado em virtude da lei de 1871. Entretanto o liberto poderia escolher continuar vinculado ao trabalho na fazenda de seu antigo senhor.

O artigo 6º da citada lei, refere-se ao controle dos recém-libertos que seriam coagidos a trabalharem mediante contrato firmado com qualquer locatário (talvez por isso alguns deles preferissem continuar com seus antigos senhores). O liberto que não apresentasse o contrato seria presumido como “vadio” e forçado a trabalhar para o serviço público.

No Rio Grande do Norte, por exemplo, durante a seca de 1877, os políticos locais se articularam para que os homens pobres livres provenientes do alto sertão, chamados de ociosos pela imprensa local, fossem conduzidos ao trabalho em estabelecimentos agrícolas. Foram criados núcleos de produção agrícola como os de “Bom Jezus [sic] dos Emigrantes”, a “Colônia Sinimbú”, a “Colônia Bella Vista” e a “Colônia de Assú” (falaremos mais

profundamente da Colônia Sinimbú nos capítulos 2 e 3) e até nas obras públicas da província.

O incentivo ao trabalho pelo Estado e a ação da polícia visando reprimir a "vadiagem" eram medidas a serem tomadas, especialmente durante a migração dos retirantes do sertão em 1877 às regiões litorâneas e nos vales da província do Rio Grande do Norte. Segundo Maria Lúcia Lamounier, os nacionais seriam pensados pelas autoridades públicas como a solução para a falta de braços, "principalmente com vistas no fim próximo da escravatura, ideia esta que ganhara força mais ainda a partir de 1871 após o estabelecimento da Lei do Ventre Livre." (LAMOUNIER, 1986: 111)

Assim, podemos retomar a investigação sobre os ímpetos de Delfino de Albuquerque, presidente de província do Rio Grande do Norte em 1871, o qual dizia ver na Lei Rio Branco a solução o problema da falta de braços nas lavouras, atendendo assim os interesses dos senhores agricultores. Segundo ele,

> Está, pois, resolvida a magna questão do elemento servil, a mais importante, que se tem agitado no parlamento, desde que constituio-se no nosso paiz o governo livre.
> Temos dado o segundo passo para a extinção da escravatura (o primeiro começou com o acabamento do trafico de africanos) essa instituição que, alem de ser, como tem sido até hoje fatal aos nossos verdadeiros interesses, conforme no futuro melhor havemos de reconhecer, tanto depõe contra a moral de um povo, que como nós, professa as doutrinas do christianismo.
> Agora só resta que descendeis ao Governo na execução da mesma lei [do Ventre Livre], a qual, salvando os interesses dos proprietários e agricultores, resolveu subitamente o problema mais difficil dos nossos tempos concorrendo para que seja ella fielmente cumprida certos de que prestareis também assim não pequeno serviço á essa causa, que é também a da humanidade e da civilisaçao.[23]

[23]Ibidem.

Apesar da fé do presidente de província quanto à resolução do problema mencionado anteriormente, os movimentos e revoltas populares ao longo da década de 1870 nas províncias setentrionais apontam para uma direção contrária, como por exemplo, a revolta do "Quebra-quilos" (1874-1875) e a "Guerra das Mulheres" (1875). Embora se reconheça o avanço que a lei nº 2040 representou para o fim da escravidão, uma vez que possibilitou a liberdade dos chamados ventre livres, permaneceria, conforme Hebe de Mattos "[...] a perpetuação da propriedade escrava ou a restrição dos direitos aos descendentes de escravos libertos ainda na 2º metade do XIX após a proibição do tráfico em 1850 e 1871 com a lei do ventre livre." (CASTRO, 2009:18)

Para as elites a questão era estabelecer seu domínio sobre a massa crescente de homens pobres livres, de modo a manter o controle sobre o mundo do governo. Segundo Ilmar Rohloff de Mattos em O tempo saquarema (1985), dois atributos serviam para "determinar a posição e o papel de cada um deles", cabendo aos detentores da propriedade e liberdade o governo sobre os demais.

Baseadas nestes dois preceitos a sociedade Imperial distinguia os papéis entre cidadãos ativos e cidadãos não ativos. Diferenciando-se dos cativos, que não eram sequer considerados cidadãos por não possuírem o atributo básico para o exercício da cidadania, a liberdade, o nacional livre exercia o papel de cidadão. No entanto, distinguindo-se em nível de propriedade, quesito definidor para a classificação dos cidadãos ativos, ou seja, aqueles que detinham o direito de votar nos representantes diretos e concorrer a cargos de maior prestígio e importância burocrática, constituindo o que Ilmar de Mattos chamou de "mundo do governo". Já os cidadãos não ativos eram aqueles que não foram contemplados com a cidadania plena, uma vez que a escolha dos cidadãos ativos era medida pela capacidade eleitoral censitária, ou seja, o cidadão ativo teria de ser um quesito homem livre e proprietário, dono de terras e escravos.

É relevante considerarmos que as mudanças ocorridas entre as décadas de 1850 e 1870 favoreceram a luta pela libertação dos escravos como pelos direitos de cidadania dos nacionais livres. Por outro lado, dificultou-se o acesso à terra aos homens do campo por meio da promulgação da Lei de Terras (1850), na intenção de torná-los trabalhadores assalariados nas lavouras dos senhores proprietários de terra. Nesse contexto, criou-se a Lei de Locação de Serviços em 1879 a fim de que se diminuíssem as insubordinações desse trabalhador, impedindo que o mesmo rompesse ou tivesse vários contratos de trabalho como achasse conveniente, limitando sua força de produtiva por meio de dispositivos legais que regulassem as relações trabalhistas.

Desta forma, conclui-se que para a elite senhorial era imprescindível bem reger a emancipação, opinião compartilhada entre o Conselho de Estado, a Comissão Teixeira Júnior e dos parlamentares que em 1871 promulgaram a Lei do Ventre Livre. Desta forma, consideramos que as medidas adotadas pelo Estado Imperial estiveram relacionadas à regulação do trabalho, desde a emancipação do escravo à regulação dos nacionais, de modo a proporcionar a garantia da oferta de braços à lavoura. Além disso, era necessário assegurar o direito de propriedade, salvaguardando os interesses dos fazendeiros e sem prejudicar a produção agrícola. Tal percurso encaminharia para a composição de mais uma Lei de Locação de Serviços, que entraria em vigor em 1879, destinada especificamente para os trabalhadores nacionais do campo.

## FONTES

Brado Conservador, Rio Grande do Norte, cidade do Assú, 30 de novembro de 1877:4.

Falla com que o Exm. Snr. Dr. Antonio dos Passos Miranda abrio a primeira sessão da vigesima primeira legislatura da Assembléa Provincial do Rio Grande do Norte em 17 de outubro de 1876. Rio de Janeiro, Typ. Americana, 1877.

Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa do Rio Grande do Norte na sessão ordinaria do anno de 1862 pelo presidente da provincia, o commendador Pedro Leão Velloso. Maceió, Typ. doDiario do Commercio, 1862.

Relatorio com que o Exm. Snr. Dr. Delfino Augusto Cavalcante de Albuquerque abrio a 2a sessão ordinaria da Assembléa Legislativa da provincia do Rio Grande do Norte no dia 12 de outubro de 1871. Maceió, Typ. do Jornal das Alagôas, 1871.

## REFERÊNCIAS

CASTRO, Hebe Mattos de. **O Brasil Imperial, volume III:** 1870-1889. In: Raça e cidadania no crepúsculo da modernidade escravista no Brasil.Org. Keila Grinberg e Ricardo Salles. – Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2009.

GORENDER, Jacob. **Escravismo colonial**. 5d. São Paulo: ed. Ática, 1988.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil(1942)** Tradução e notas de Luiz da Câmara Cascudo. 2ªed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1942**: 82-4.**

LAMOUNIER, Maria Lúcia. **Revista Brasileira de História.** O trabalho sob contrato: a lei de 1879. São Paulo, v.6, nº 12, mar./ago.1986.

MACÊDO, M. K. . **A Penúltima Versão do Seridó** - uma história do regionalismo seridoense. 2. ed. Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. O Engenho Cunhaú à luz de um inventário. Natal: Fundação José Augusto, 1993.

RODRIGUES, Jaime. **O infame comércio**: propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850). Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP/CECULT, 2000.

# 10-"EBULIÇÃO DA ESCRAVATURA": RESSIGNIFICAÇÕES DA ESCRAVIDÃO E MODELOS SEGREGACIONISTAS NA CONTEMPORANEIDADE

José Carlos Ribeiro PEREIRA (UEPB)
zecarlllos@hotmail.com
Maria Suely da COSTA (UEPB)
mscosta3@hotmail.com

O ano de 1888 poderia ter representado para o Brasil o início de um processo de transição entre a exploração dos povos africanos no país e uma nova forma de enxergar aqueles que antes eram apenas seres sem alma, animais legitimados pelo discurso do poder econômico, social e eclesiástico, no entanto, "a abolição não representou uma mudança quanto a este conceito, afinal, como coisas ou animais, com a simples assinatura de um papel, poderiam alcançar o *status* de ser humano?" (RIBEIRO, 2005, p. 16). Neste contexto, podemos observar que os direitos dos negros não foram possibilitados pela Lei, sobretudo porque "os cidadãos negros não passaram a desfrutar de uma igualdade de direitos e oportunidades em relação aos brancos" (DOMINGUES, 2005, p.116). Assim, o que houve foi apenas o início da libertação de um povo que sempre lutou, não aceitou a situação de submissão ou miséria e, mesmo livre, não pôde encontrar abrigo, nem oportunidades, pois a sociedade, movida de preconceitos e ciente do quanto o negro representava uma raça inferior, não aceitaria ceder espaço para qualquer um deles, já que os trabalhos braçais não-remunerados pareciam ser a única coisa que o negro (e analfabeto) poderia fazer naquele contexto no qual o homem branco ditava as regras. Inicia-se, então, uma luta em busca da autoafirmação e aceitação de um povo que se viu explorado e usado como objeto, identificado pela cor e em plena desvantagem com relação ao branco:

> Os negros continuaram em desvantagem frente aos brancos e não podiam concorrer em condições paritárias; a cor não deixou de ser um fator restritivo ao sucesso individual e/ou do grupo. Por isso, na

> competição que se instaurou entre negros e brancos, o trabalho, a competência, inteligência, capacidade e esforço individual não poderiam ter sido os únicos requisitos de acesso aos bens públicos e privados. (DOMINGUES, 2005, p. 117)

Como sobreviver, então, em uma sociedade que, mesmo marcada pela indiferença sobre os negros, ainda os colocou como culpados pela sua própria situação? Na falta de possibilidade de ascender socialmente, aparece o papel da exclusão que, até hoje, delimita territórios, segrega as pessoas, demarca espaços que são, aos poucos, preenchidos conforme as regras do capitalismo, do quem pode mais, como forma de priorizar aqueles que não podem mais ser chamados de "senhores de escravo", mas insistem (e conseguem) ditar as regras que muitos deverão cumprir se quiserem sobreviver em um mundo no qual todos se dizem livres, mas a maioria continua presa ao dominador, como símbolo da marginalização, da desvalorização e do aprisionamento ao passado de exploração. Dessa forma, a escravidão no Brasilsurge renovada, quase indireta, despretensiosa, em forma de exclusão, conforme Véras nos apresenta:

> (...) além da humanidade formada de integrados (ricos e pobres), inseridos de algum modo no circuito das atividades econômicas e com direitos reconhecidos, há outra humanidade no Brasil, crescendo rápida e tristemente através do trabalho precário, no pequeno comércio, no setor de serviços mal pagos, tratados como cidadãos de segunda classe. (VÉRAS, 2002, p.40)

Nessa perspectiva, as relações de trabalho aparecem longe de símbolos como chicotes ou capitão-do-mato, mas não parece corresponder às necessidades básicas do cidadão, colocando-o diante da exploração, aproveitando-se de sua fragilidade, de sua luta pela sobrevivência que é respondida em forma do cerceamento de seus direitos fundamentais, é a resposta que o indivíduo recebe por estar na base de uma organização capitalista que visa o lucro e não teme em agir de forma desumana contra quem a sustenta. O resultado pode ser visto quando se observa a divisão das

pessoas, na medida em que são definidas e separadas em grupos, recebendo denominações diversas, tais como: ricas, pobres, miseráveis, etc., em uma escala que define a condição de vida da pessoa e a forma como deve ser enxergada.

Assim, conseguimos, aos poucos, entender como as formas análogas à escravidão aparecem na sociedade contemporânea, pois, se até meados de 1888 eram os negros os únicos escravizados, ao longo do tempo, outra forma de exploração encontrou lugar no país. Ainda que seja a população afro-brasileira uma das mais prejudicadas, sobretudo pelo acréscimo da discriminação, que reduz consideravelmente sua possibilidade de crescer enquanto cidadão, não é exclusividade do negro esse contexto de exclusão, tendo em vista que ele se amplia e passa a incluir também os grupos minoritários, sujeitos às múltiplas formas de preconceito, bem como aqueles que, por serem pobres, passam a ser colocados à margem da sociedade, sobrevivendo com o pouco ou o quase nada.

Se, ao longo do tempo, os regimes escravocratas obtiveram inúmeras conotações, remontando, inclusive, à própria bíblia sagrada, quando cita “os escravos de Abraão” (PEDROSO, 2006, p. 42), teremos de entender os contextos contemporâneos tomando por base as relações de trabalho, a fim de enxergarmos imagens da escravidão, voltadas, mais especificamente, para o contexto de exclusão que vivencia a sociedade brasileira. Com efeito, não é a intenção desse trabalho intensificar a discussão sobre o trabalho escravo no Brasil, grosso modo, mas fazer uma defesa dos grupos/povos excluídos social/economicamente da sociedade, não mais em uma relação entre senhores e escravos, mas entre ricos (patrões) e trabalhadores (empregados), em uma abordagem imagética e dentro de uma perspectiva que pode ser visualizada emBOSI (1992), ao definir a função do trabalho humano em uma sociedade, como a brasileira:

> Por certo, o trabalho humano produz maravilhas para os ricos, mas produz privação para os trabalhadores. Ele produz palácios, mas

> choupanas é o que toca o trabalhador. Ele produz maravilhas para os ricos, mas produz privação para o trabalhador. Ele produz beleza, porém para o trabalhador só fealdade. (BOSI, 1992, p. 144)

São essas as contradições que nos lembram a trajetória da exploração de povos em regimes escravistas no país. Em suma, as imagens não são as mesmas, elas mudaram no tempo e na história, dosaram a crueldade, mas os resquícios de exploração, a servidão do povo pobre em favor dos mais favorecidos que se colocam na posição de dominador são enxergadas. Não há mais um senhor dono de alguém, o que há é um sistema que recruta as pessoas, aproveita-se de sua mão-de-obra, as expõe a condições degradantes e não lhe recompensa como deveria. Aceitar essa relação, em uma sociedade democrática e capitalista, é facilmente justificada pelo livre arbítrio, mas é, prioritariamente, a necessidade da pessoa que a faz aceitar, como cita BRETON (2002, p. 38), nos reafirmando que "de um lado há a procura por mão-de-obra barata, e do outro pessoas famintas oferecendo-se para trabalhar de forma submissa e com baixo salários". Não é mais a cor da pele que define essa situação, mas o grau de miserabilidade da pessoa: pobre, sem instrução, sozinha, excluída, exposta ao fracasso.

A literatura brasileira possui uma inquestionável dedicação à representação desses excluídos (entendidos como aqueles que são desassistidos em seus direitos fundamentais), daqueles que são renegados em sua própria sociedade. Dessa forma, é um dos direcionamentos do texto literário suscitar reflexões que encaminhe o leitor a agir sobre essa realidade, pois é pela mudança de pensamento que vão sendo modificadas as práticas do ser humano. Sendo assim, enxerga-se, na arte literária, a imagem do negro, do pobre, do homossexual, enfim, de todos aqueles que, em algum momento são alvos de preconceito, de abandono, de esquecimento. A literatura se revela compromissada com o palpável, com os problemas mais pertinentes dentro do contexto sócio-histórico-cultural em que é produzida. É, portanto, através dessa expressão artística e engajada que agregaremos reflexões acerca de uma possível imagem de escravidão/servidão dentro do eixo contemporâneo do

mundo do trabalho, voltando-se para o universo das relações sociais, dos explorados, dos pobres e marginalizados, aproveitando-se da forma como a exclusão social é abordada na literatura e, de forma mais específica, na produção poética de Luís Carlos de Oliveira.

Luís Carlos de Oliveira é um poeta negro contemporâneo. Nasceu em Senhora dos Remédios, Minas Gerais, e reside, desde 1984, em Salvador, na Bahia. Publicou, até então, uma única obra individual, *Calo ou Falo*, pela Editora Writers, em 2000. Mas tem participado de muitas antologias, dentre elas, citamos o *Cadernos Negros*,nas edições 25, 27, 29, 30 e 31, bem como a *Antologia da Poesia Negra Brasileira – Negro em Versos*, da editora Moderna, que tomamos como referência para produção desse trabalho, visto que destacamos um poema publicado na referida obra. O poeta costuma dizer que escrever é perpetuar num refrão um grito. Partindo dessa ideologia, analisamos um de seus textos na tentativa de quebrar silêncios, pela luta de que o outro nos ouça e, mais do que ouvir, una-se a nós em um só grito, pois é essa a finalidade da discussão sobre a literatura em um enfoque social.

O poema Ebulição da Escravatura foi publicado na Antologia da *Poesia Negra Brasileira,* pela Editora Moderna, em 2005. A coletânea reúne uma série de textos de poetas afro-brasileiros, que tende consolidar o negro como um tema em nossas Letras. Nesse caso, vemos uma produção que é feita sobre o negro a partir de sua própria visão. No caso específico do poema escolhido, há uma relação de imagens entre símbolos e ações da escravidão trazidas para o contexto da contemporaneidade. Observa-se a demarcaçãodas mudanças que se deram a partir de um contexto histórico, mas também a manutenção de algumas visões que nos levam a enxergar um sujeito poético disposto a provar ao leitor que as marcas da escravidão no país, como sinônimo de luta de um povo,não podem ser esquecidas, nem vistas como algo passado. Para isso, dá-se vez a grupos excluídos, desfavorecidos socialmente que precisam ganhar voz sobre sua realidade:

EBULIÇÃO DA ESCRAVATURA

A área de serviço é senzala moderna
Tem preta eclética, que sabe ler start
Playground era o terreiro a varrer

Navio negreiro assemelha-se ao ônibus cheio,
Pelo cheiro vai assim até o fim-de-linha
Não entra no novo quilombo da favela

Capitão do mato virou cabo de polícia
Seu cavalo tem giroflex (radiopatrulha)
Os “ferros”, inoxidáveis algemas

Ração pode ser o salário-mínimo
Alforria só com a aposentadoria
(Lei dos sexagenários).

Sinhô hoje é empresário
A casa grande verticalizou-se
O pilão está computadorizado
Na última página são flagrados (foto digital)
Em cuecas, segurando a bolsa e a automática:
Matinal pelourinho.

A princesa Áurea canta
Pastoreia suas flores
O rei faz viaduto com seu codinome

- Quantos negros? Quanto furor?
Tantos tambores...tantas cores...
O que comparar com cada batida no tambor?

“A escravatura não foi abolida,
foi distribuída entre os pobres”.

(OLIVEIRA, 2005, p. 103/104)

A primeira coisa a observar no poema é o seu título. A troca do substantivo abolição por ebulição denota bem a intenção do eu-poético em sugerir uma mudança de significados para o termo escravatura. De um lado, podemos entender que o regime escravocrata, com seus dogmas do século XIX, dissipou-se, evaporou-se e deu lugar a outras práticas, muitas análogas à escravidão, mas proibidas no país, ainda que continuem acontecendo e sendo noticiadas pela mídia.

Sob outra ótica, podemos marcar uma relação com o contexto atual da sociedade, vemos o lado da agitação, da forma como as pessoas vivem e se relacionam, da troca de valores e informações, da pressa alienante, da efervescência cultural, ideológica e econômica sobre a qual ainda podemos identificar as pessoas e suas relações um tanto quanto coisificadas (MARX, 1989, p.300), mais valorizadas pela força do trabalho e pelo que podem oferecer, o que nos remete à forma como eram encarados os negros-escravos daquela época, na qual eram enxergados pelo que poderiam contribuir em termo de força física, semelhante à função dos animais e desprovidos de qualquer marca humana considerável pelo branco dominador.

O poema imprime a expressão de uma visão do negro acerca da realidade, emergindo da abordagem em que ele era colocado como um personagem, digno de pena e vitimizado, para o lugar de sujeito que mantém firme um olhar para fora (algo reforçado pela utilização da 3ª pessoa do singular), mesmo também fazendo parte
do contexto abordado, conforme assegura Lobo ao frisar que "O negro deixa de serobjeto para passar a sujeito da literatura e da sua própria história; deixa de ser tema (inclusive como estereótipo) para ser autor de uma visão de mundo própria" (LOBO, 1993, p. 206). Não é mais o branco que se coloca como porta-voz do negro, pois este último ganha voz e se vê na necessidade de não apenas falar, mas fazer ecoar o seu grito, com a intenção de que ninguém mais o silencie, saindo de uma posição inferior e colocando-se no nível de qualquer outro sujeito-autor. É nesse patamar de importância que entendemos estar situada a produção literária afro-brasileira.

Na primeira estrofe do poema Ebulição da Escravatura, percebemos a imagem de uma senzala moderna (vs.01) que, diferente de sua finalidade entre os séculos XVI e XIX, período no qual significou, nos engenhos e fazendas do Brasil, o lugar onde os escravos moravam, uma espécie de alojamento de condições precárias, passa a ser colocada pelo eu-poético como a área de serviço no contexto atual. Exprime-se daí que o lugar de trabalho atribuído a

alguém pobre ou, como se nota, negro, é inferior, marcado pela submissão e às ordens de alguém. Nesse lugar, podemos visualizar, sobretudo, as empregadas domésticas que, até pouco tempo, não tinham sequer o direito da carteira assinada.

A preta eclética que trabalha na senzala moderna sabe ler *start* (vs.02), dando-nos a interpretação de que, apesar de, aparentemente, está satisfeita com a situação, de aceitar e gostar dessa condição, ela entende que é apenas um começo, ou seja, esse não é o seu lugar. Podemos entender o emprego do verbo ler, não apenas do ponto de vista do seu significado puro, mas sob a visão crítica que a preta tem sobre sua condição e a vontade de ascender profissionalmente. Não percebemos mais uma postura alienante do sujeito representado. O discurso literário apresenta traços de inconformismo sobre a realidade sobre a qual se deleita, ao deixar implícito que, pela luta, se conquista espaços e posições melhores e mais reconhecidas na sociedade. Por outro lado, ainda podemos vislumbrar a preocupação sobre o abandono de características identitárias da pessoa afrodescendente pelo recorrente uso de outra língua que, em tese, representa uma cultura diferente da sua. Nesse caso, apesar de uma possível mudança de posturas, não se pode aceitar o abandono da história, da luta e da identidade negra, sobretudo porque é necessário marcar bem as diferenças entre os povos a fim de que elas não sejam supridas por nenhuma forma de colonização por "raças" que se coloquem como superiores ou defenda uma suposta democracia racial, a partir da qual se acredita que "(...) pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência." (NASCIMENTO, 1978, p. 41).

Ainda na mesma estrofe, notamos outra vez o emprego de uma palavra em língua inglesa, ao colocar que "playground era o terreiro a varrer" (vs.03). Pelo termo estrangeiro, imaginamos um espaço de recreação nos quais as crianças são colocadas, sejam nas escolas com melhor estrutura ou em espaços residenciais da classe média, no entanto, a finalidade do sujeito poético é colocar que a suposta diversão ou forma de entretenimento para

alguém na época da escravidão era a ação de varrer os terreiros, ou seja, as pessoas eram valorizadas pela força de seu trabalho, sem reconhecimento. Além disso, em uma visão contemporânea, podemos também entender o trabalho, dependendo de como é exercido, como um supressor do tempo e dos recursos de alguém para qualquer espécie de recreação, principalmente quando as jornadas de trabalho incluem também os finais de semana. Essa escassez de dedicação à família e às necessidades pessoais, imposta em um emprego, nos revela a face desumanizada de algumas relações de trabalho na atualidade.

A 2ª estrofe do poema traz uma comparação entre o ônibus cheio da atualidade e o navio negreiro daquela época, o que haveria de semelhante? Primeiro, a lotação. Na época da escravidão, os negros eram trazidos amontoados em pequenos espaços e submetidos às condições degradantes, o que colocava em risco sua própria vida. Muitos a perderam, por sinal, e foram brutalmente jogados ao mar, como um objeto qualquer. Outros adoeciam, recebiam comidas como se fossem porcos e, se tivessem força o suficiente, chegariam vivos e saudáveis no Brasil. Havia gente de todo tipo, conforme nos é relatado em um recorte do livro "O navio negreiro: uma história humana", publicado em 2011:

> (...) A maioria esmagadora sofreu terrores extremos, e muitas morreram em circunstâncias horríveis. Pessoas de todo os tipos – homens, mulheres e crianças, negros, brancos e de todos os matizes intermediários, da África, da Europa e das Américas – foram tragadas pelo turbilhão em movimento, surreal, do tráfico (...) milhões de escravos amontoavam-se no convés inferior (...) alguns faziam greve de fome (...) (REDIKER, 2011, p. 23)

Enquanto esses navios representam um passado negro da história humana, o ônibus cheio (vs.04) aparece, no cenário das grandes capitais brasileiras, como uma forma de abandono dos cidadãos pelo poder público. Nesse transporte, as pessoas são colocadas em situações não apenas de falta de conforto, o que seria até um pormenor, o problema é a vulnerabilidade com

a qual se realiza determinado trajeto. Além das condições do veículo, é possível observar cenas de pessoas amontoadas que passam intermináveis momentos dividindo um pequeno espaço, muitas vezes de pé, já que as carteiras não são suficientes, com outras mal intencionadas que chegam, inclusive, a assaltá-las ou molestá-las, até sexualmente, colocando-a em situação de constrangimento e plena falta de segurança.

Na 3ª estrofe, o sujeito-poético cita o cabo de polícia como o novo capitão-do-mato, com a intenção de aproximar um do outro nas funções que lhe são atribuídas. Por capitão, entendemos ser aquele negro livre, sem muita representatividade social, mas que se colocava acima do escravo e dos pobres livres, podendo classificá-lo como um homem de confiança de seu senhor, encarregado de capturar os escravos evadidos e levá-los ao seu dono. Naquele contexto, o capitão defendia o patrimônio de determinado cidadão e, em tese, não agia contra a lei. Hoje, ao cabo de polícia, cabe uma tarefa ainda mais importante: ele deve defender toda uma sociedade e não aos interesses de apenas uma pessoa. Assim, sua primordial função é levar e representar segurança perante aos outros. No entanto, nos registros policiais da atualidade, é perceptível que, nem sempre, os cabos cumprem com o que se espera. Muitos se aliam ao crime, sobretudo em zonas de tráfico de drogas, além de se transformarem num instrumento de extorsão em determinadas comunidades, o que gera uma ilusória sensação de segurança. Ainda há aqueles que agem com preconceito contra os negros. Há registros, inclusive, de policiais que assassinaram pessoas apenas por serem negras, o que o fizeram considerá-las bandidas, sobretudo em momentos de tensão com criminosos, nos quais todos acabam se tornando suspeitos, mas principalmente as já segregadas, é que são vitimadas.

Nesse sentido, podemos perceber certa aproximação entre essas duas figuras: cabo e capitão, que, em contextos diferentes, deveriam agir em defesa de alguém, sob manifestação de interesses particulares ou coletivos. Em suma,

a sociedade atual torna-se insegura quando o individual se sobressai e leva a polícia para o lado do crime, ou seja, contra o povo, em benefício próprio.

A 4ª estrofe propõe uma discussão entre o salário mínimo atual, a idade para aposentadoria e a lei dos sexagenários. Longe de atender as necessidades básicas do cidadão brasileiro, o salário mínimo não cumpre com sua finalidade de dar assistência ao aposentado, em virtude de uma série de fatores sociais e econômicos, dos quais podemos citar a inflação e os péssimos serviços públicos ofertados no país. Em contrapartida, todo funcionário passa um grande período da vida, até por volta dos 60 anos, contribuindo, de forma compulsória, com o fundo previdenciário, responsável por tornar possível seu afastamento e futura aposentadoria. Vista, no poema, como a alforria contemporânea, esse é o período no qual o trabalhador já se encontra cansado de uma série de situações, inclusive motivadas pelo trabalho exercido, que o tornam debilitado e com problemas de saúde, a depender da função exercida durante toda uma vida. Assim, ele passa a viver com o salário mínimo e ganha, finalmente, uma restrita liberdade. Muitos, só começam a viver nesse momento, sobretudo porque passam toda a vida reféns do trabalho, sem tempo para as pessoas e para si. O eu-poético apresenta, com essa abordagem, um modelo de escravidão que inicia no momento em que a pessoa se vê obrigada a atender as demandas de um emprego, que nem sempre é o desejado, mas o necessário, e se vê livre dele, ou seja, alforriada, somente aos 60 anos. A diferença é que, antes disso, é impossível se libertar sem entrar em outras prisões.

A 5ª estrofe pontua as mudanças em relação ao senhor de escravos, hoje empresário, e a casa-grande, atualmente verticalizada. Enxergam-se, por essa ótica, as grandes empresas que movimentam o capital financeiro e a economia mundial, além da riqueza na mão de uma pequena parcela da população. No Brasil, isso é ainda mais pertinente, quando sabemos a quantidade de pessoas que sobrevivem através da ajuda do governo, através de programa de transferência de renda, ou aqueles que nem sequer têm

acesso a esse benefício, são pedintes, não têm acesso à saúde, nem educação e, na maioria das vezes, recorrem ao crime que, pouco a pouco, vai ceifando suas vidas. Assim, na medida em que os senhores “donos de tudo” detinham amplos poderes no período escravocrata, como o acúmulo de riqueza proveniente da exploração das pessoas nas relações de trabalho, hoje, o que se nota é uma realidade onde se impera a desigualdade e a corrupção, impossibilitando o desenvolvimento social do país.

Na penúltima estrofe do poema, há uma menção à lei áurea, aquela que significou a proibição do regime escravista, mas como bem é possível notar, não foi capaz de reunir os recursos para sanar, de forma definitiva, as relações de exploração do homem perante o trabalho. Em “A princesa áurea canta/pastoreia suas flores” (vs. 19, 20) pode ser notado um questionamento acerca dos resultados obtidos desde o ano de 1888 até os dias atuais. O substantivo flores é usado, de forma figurada, para representar os resultados que a libertação dos escravos trouxe para o país, os avanços sociais. Apesar de serem muitos, a sensação é de que vários aspectos ainda se assemelham àquela época, se tornam pertinentes quando se observa as práticas racistas, a discriminação das pessoas por inúmeros fatores, a tendência capitalista de concentração de riqueza, na mesma medida em que se alastra a miséria, além da exploração humana através do trabalho que, outrora, foi a máquina propulsora da economia, ao tomar como custo a vida de milhares de escravos.

O “tambor”, um dos símbolos de manifestação da cultura africana, é apresentado na última estrofe do poema, como a representar o som, o barulhodas lutas que as pessoas, sejam elas negras ou brancas, têm travado diante de contextos exploratórios, discriminatórios e segregacionistas na sociedade, a fim de obter resultados perante as suas reivindicações, pois a liberdade de expressão é um bem que dá o poder a qualquer pessoa de não se alienar e contribuir para que determinada situação ou problema seja sanado. Dessa forma, cabe a qualquer cidadão, por menor que seja sua causa, lutar por ela. Só se consegue mudar a sociedade quando as minorias se juntam e vão à

luta por seus direitos. Ao longo do tempo, essa prática resultou em morte, em tentativas de silenciamento coletivo e em muitas outras formas de violência, mas sempre houve, em algum lugar, um pequeno grupo que não se rendeu e que nunca se dispôs a concordar com o que achava errado. São esses que, efetivamente, lutaram pra ser livres. É preciso, pois, honrá-los e, como em cada batida forte do tambor, relembrar suas lutas e renovar as esperanças, certos do poder de cada pessoa. Esse é o legado que o passado deixa para a sociedade brasileira: o poder de ser livre, ainda que a liberdade não esteja completamente conquistada em todos os espaços sociais.

**REFERÊNCIAS:**

BRETON, Binka Le. **Vidas Roubadas: A escravidão moderna na Amazônia brasileira**. Tradução de Maysa Monte Assis. São Paulo: Loyola, CPT, 2002.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEDROSO, Eliane. **Da negação ao reconhecimento da escravidão contemporânea**. In: Velloso, Gabriel; Fava, Marcos Neves (orgs.). Trabalho escravo contemporâneo: o desafio de superar a negação. São Paulo: LTR, 2006.

LOBO, Luíza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

DOMINGUES, Petrônio. **O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930)**. Disponível em <http://www.redalyc.org/pdf/162/16201007.pdf> Acesso em 22 Abr. 2014.

REDIKER, Marcus. **O navio negreiro: uma história humana**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Luiz Carlos dos. (org.) **Antologia da poesia negra brasileira: o negro em versos.** São Paulo: Moderna, 2005.

# 11-UMA LEITURA DOS PERSONAGENS MARGINALIZADOS DO ROMANCE *MACAU*

Maria Aparecida de Almeida REGO (UFRN)
cidinhaletras_ufrn@yahoo.com.br
Humberto Hermenegildo de ARAÚJO (UFRN)
hharauj@gmail.com

## 1. Introdução

Pretende-se, nesta análise, refletir sobre alguns aspectos do romance *Macau* (1934) do ficcionista brasileiro Aurélio Pinheiro, situado no espaço urbano de uma cidade interiorana e litorânea (Macau) no contexto do início do século XX, no Brasil.

A análise elege como prioridade a leitura do romance no âmbito de um registro da literatura brasileira em que os grupos marginalizados da sociedade sempre estiveram presentes através de personagens que representam pobreza, exclusão social, econômica, cultural, além da exclusão de raça.

No plano da cultura e da literatura, os anos de 1930 podem ser considerados como marco histórico, especialmente, considerando-se as reformas que ocorrem no ensino, na cultura e na política e, sobretudo, uma tomada de consciência como reflexo do movimento renovador da década anterior. Nesse contexto, verifica-se "a extensão das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira" (CANDIDO, 1987, p. 187).

Uma das preocupações do intelectual brasileiro daquele momento histórico era falar do outro – representação do sofrimento humano em suas determinantes sociais. Esses escritores tiveram sua importância porque "fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe e

integraram à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores" (BUENO, 2006, p. 270).

Ao mesmo tempo, é possível identificar obras que se voltavam a apresentar personagens burgueses, refletindo até certo ponto a classe social a qual pertenciam seus autores. Nesses romances, a pobreza é pouco mencionada, assim como as diferenças entre as classes e a exploração social. São exemplos desses registros os romances de Octávio de Faria, que apresentam mais os aspectos da vida das classes dominantes. Ainda, essa tem tanto significado para o contexto dos anos de 1930 quanto a produção de Jorge de Amado, uma vez que cada um desses escritores representa uma forma de pensar e ver o mundo naquele momento.

Não tem como compreender o romance dos anos 1930 e o ambiente cultural daqueles anos sem levar em consideração os dois lados da polarização política que marcou a produção literária e, ao mesmo tempo, representava a polarização da própria realidade do país, compondo um painel no qual os contrários tanto se excluem quanto se explicam.

Nesse período, o Estado Novo idealiza um projeto de desenvolvimento nacional baseado na modernidade. Entretanto, os intelectuais de esquerda enxergavam as contradições desse discurso ao perceberem as estruturas civilizadas apresentadas no litoral e nos grandes centros e o esquecimento que se tinha com as populações do interior. Para Candido:

> Essa dualidade cultural, de que temos vivido, tende, naturalmente, a ser resolvida, e enquanto não for não poderemos falar de civilização brasileira. Tende a ser resolvida econômica e socialmente, no sentido da integração de grandes massas da nossa população à vida moderna" (CANDIDO, *apud,* BUENO, 2006, p. 423).

Esse projeto de modernização deveria atingir toda a população, fato que não ocorreu, ao contrário, aumentaram as desigualdades sociais, o que gerou, como consequência, uma indefinição de projeto de nação. Em tal contexto, segundo Bueno (2006) o romance social ou proletário foi

quantitativamente dominante na década. O estudioso reafirma a formulação de Antonio Candido ainda em *Formação da Literatura Brasileira* (2012, p. 434), de que a produção da prosa brasileira foi essencialmente empenhada:

> O desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente de sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura, [...] de um senso de missão [...]. A vocação pública, o senso de dever literários não bastam, de vez que o próprio alcance social de uma obra é decidido pela sua densidade artística e a receptividade que desperta em certos meios.

O chamado "romance 30" representou, em grande parte, a figura do fracassado e do excluído, como uma maneira de representar a relação deslocada dos filhos de senhores de engenho, de representar os operários, vítimas da exploração do capital e, até mesmo, das mulheres predestinadas a aceitarem determinados papéis sociais, como de dona de casa, de prostituta, de solteirona ou a negra (também com a derivação de mulata, vista como objeto de desejo).

Em tal representação, os posicionamentos sociais são de fundamental importância para a compreensão do processo de construção literária. Neste sentido, Walter Benjamin apresenta, no ensaio "Autor como produtor", a literatura como uma estratégia de ação que o escritor faz uso para escrever sobre determinados grupos. Benjamin afirma, quanto à autonomia do escritor, que "a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade" (BENJAMIN, 1985, p. 120).

Em certa consonância com o discurso citado de Walter Benjamin, a crítica literária Gayatri Spivak, no ensaio *Pode o subalterno falar?* (2010) argumenta que é necessário o intelectual dar espaço à voz do outro, criar possibilidades para o subalterno falar, caso contrário mantêm-se as estruturas de poder e de opressão. Spivak define o subalterno como aquele cuja voz não pode ser ouvida. Portanto, para a escritora, "não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar 'contra' a subalternidade, criando espaços nos quais o

subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido" (SPIVAK, 2010, p.14).

Nessa perspectiva, torna-se interessante verificar como se articulam alguns personagens que compõem os grupos sociais marginalizados do romance *Macau* em um contexto de submissão social, fruto de uma concepção hegemônica do poder.

## 2. Algumas relações de subserviência em *Macau*

O romance em questão apresenta a cidade de Macau/RN e a rotina de seus habitantes, por meio de um narrador que relata os fatos sem participar da história. Em princípio, a ficção delineia a viagem do jovem macauense Aluísio, recém-formado em Direito, no Recife, de volta à sua terra natal, onde irá, inicialmente, assumir o cargo de promotor submetendo-se aos jogos políticos do sistema vigente.

O leitor, logo de início, tem ciência do estilo de vida que o jovem estudante adotava durante os anos da faculdade (apresentando-se como um semideus, esbanjando a fortuna da família nas farras e mostrando-se arrogante); de umas férias vividas em Macau, além de tomar conhecimento da falência financeira do pai, Coronel Edmundo Rodrigues, ex-dono de manadas incontáveis de gado e de montanhas de sal.

A narrativa mostra ao leitor a mudança de comportamento de Aluísio que, mesmo contra seus princípios, se submete às vilezas da política macauense para conseguir trabalho na tentativa de reerguer a família. Nesse sentido, o narrador apresenta o primeiro conflito interno vivenciado pela personagem, tensão decorrente de frustrações pessoais e fracassos financeiros:

> — Justamente hoje estou nervoso, e a hipocrisia desse povo que esteve aqui aborreceu-me ainda mais. Em Natal disseram-me que eu procurasse aproximar-me do Oliveira.
> [...] É estúpido! É cruel! Tenho repugnância desse homem. E sou forçado a bater-lhe à porta, a sorrir, a recalcar os escrúpulos. [...] Que poderá fazer um advogado oposicionista numa terra em que não há oposição, nem civismo, nem dignidade, nem vergonha, dominada há mais de vinte anos por uma família? (p. 78)[24].

Este fragmento textual situa a chegada da personagem Aluísio a Macau, onde irá residir e trabalhar a função de Promotor. Aluísio vive um impasse no início do romance, uma crise de consciência moral (por se sentir responsável pela falência familiar): ir em busca de sua felicidade e sucesso profissional em outras terras, o que significaria deixar a família cada vez mais arruinada, ou ficar, reerguer a família; entretanto, submeter-se às vontades do chefe político. Ainda, nesse fragmento o leitor toma conhecimento de como funciona a vida pública e política na cidade e como as relações de poder são apresentadas, colocando em condição de subserviente até mesmo um bacharel.

O enredo de *Macau* é todo marcado por intrigas pessoais e políticas, jogos de interesses e favoritismo, frutos do coronelismo sob o qual vivem as principais personalidades da cidade, inclusive o promotor, função exercida por Aluísio. O narrador, em alguns momentos, dá uma pausa no enredo principal para que o leitor tome conhecimento da trajetória de alguns personagens, motivos das ações apresentadas no enredo principal, evitando assim que o leitor tome partido ou faça pré-julgamentos.

Na situação social do seu tempo, o romancista se apoderou de motivos locais (a cidade Macau) para estruturar a teia narrativa que constitui representações da cultura brasileira e dos conflitos sociais nela apresentadas,

[24] A partir deste ponto, a primeira citação do romance *Macau*, todos os demais fragmentos citados da obra serão identificados apenas pelo número de página, correspondente à edição: PINHEIRO, Aurélio. *Macau.* Natal: EDUFRN, 2000).

considerados, de certo modo, nacionais, como por exemplo, a política dos coronéis e as situações advindas da política de industrialização.

Uma das falas que chamou nossa atenção diz respeito à concepção de formação do povo brasileiro apresentada pelo bacharel Aluísio, o protagonista do romance. Embora discorde da política coronelista, mas por ter sua formação no berço da aristocracia rural, em conversa com Oliveira (chefe político), Aluísio afirma que "[...] o português deixou-nos uma desgraça — a palestra. O africano, uma desgraça maior – a cor. O índio, a suprema desgraça — a indolência. Não sei qual é pior!" (p. 87). Oliveira concorda e diz que a pior das desgraças é a indolência. Isso, possivelmente, confirma a concepção do colonizador/aristocrata que não encontrando no índio mão de obra, escraviza o negro nas lavouras e nos engenhos. Ou seja, o índio não teria contribuído para o sistema de produtividade do capitalismo. Esse diálogo confirma o quanto os negros e índios foram marginalizados.

Sobre esse pensamento, Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 48) afirma, em *Raízes do Brasil*, que os índios "dificilmente se acomodavam, porém, ao trabalho acurado e metódico que exige a exploração dos canaviais. Sua tendência espontânea era para atividades menos sedentárias e que pudessem exercer-se sem regularidade forçada e sem vigilância e fiscalização de estranhos". Com esta problematização gerada pela voz das personagens do romance e pelo discurso teórico sobre o processo formativo brasileiro, apresentamos algumas relações de subserviência presentes no romance em questão, sob o signo do fracasso, por constituir uma das preferências dos romancistas dos anos de 1930 e daí "vem a particularidade do realismo praticado pelo romance de 30 em relação ao realismo do século XIX" (BUENO, 2006, p. 77).

Além das ações que envolvem a personagem Aluísio, há outras situações de fracassados. Como exemplificação, a personagem José Ribeiro vivencia o insucesso duplo: com a morte do pai, tem abortado o sonho de se formar em odontologia, fato que o obriga a dar continuidade ao comércio do pai

e a cuidar da irmã. Torna-se um importante comerciante, dono do Empório Macauense, situado no centro da cidade. Depois, perde o amor de sua vida, a noiva que é vitimada por uma enfermidade incurável.

Aluísio e José Ribeiro contracenam em determinado momento, em um diálogo que revela as suas posições quanto à figura do proletário, que aparece no romance de maneira indireta, quando Aluísio, durante a campanha eleitoral, tenta conscientizar os salineiros, trabalhadores das salinas, moradores das regiões insalubres:

> [...] discorria sobre os tiranos, mostrava àquela pobre gente os esplendores da liberdade, das leis, da justiça do regime republicano, da pátria purificada, crescendo gloriosamente, citava *Os Miseráveis*, *A dama das Camélias*, o código penal, a constituição (p. 214).

O discurso do bacharel era, muitas vezes, incompreensível para aqueles homens brutos, acostumados a serem maltratados e explorados. O ambiente deletério da moradia dos salineiros pode ser visto como resultado dos problemas de exploração do sistema econômico e o intelectual tentará esclarecer a relação de exploração à qual esses operários estão submetidos. José Ribeiro, por sua vez, encontra-se, ideologicamente, na posição de dominante em relação aos salineiros e considera em vão a tarefa do bacharel:

> – Você não conhece essa gente. Pensa que bons modos, a eloquência, a lógica, a brandura, a cortesia, convencem aos salineiros. Nada Aluísio! Aqui só aos gritos, às descomposturas. Aos palavrões! (p. 211).

O comerciante, marcado pelo destino negativo, refere-se aos trabalhadores como homens ignorantes, sem autonomia. Já o bacharel tem uma visão diferente, pois em seu discurso é possível identificar uma construção coletiva.

As relações de subserviência marcam também o posicionamento social da personagem Oliveira, chefe político, frente às mulatas do Porto do Roçado, um subúrbio da cidade de Macau. O chefe político mantém dois espaços de

moradia: uma casa no centro da cidade e um chalé no Porto do Roçado. A casa da cidade é o espaço legítimo para as perversões políticas e para a reprodução do poder e dominação. O chalé, com ostentação e, portanto, absolutamente destoante das demais moradias (barracas de palha) do Porto do Roçado, é o espaço das perversões libidinosas e de reprodução de poder sobre as mulatas:

> [...] às areias e aos casebres do Porto do Roçado, onde mulheres, homens, crianças, numa faina ativa, enchiam nas cacimbas os barris d'água, que iam rolando pelos caminhos em direção à cidade. Das casas de palha, dispersas pelas baixadas dos morros, vinham gritos roucos de homens, choros de crianças, cantigas de mulheres – toda a algazarra do despertar de um enorme cortiço. Aqui e ali, reses magras aparavam alguma erva perdida, caminhando vagarosamente para os mangues de Umburanas ou para as pastagens agrestes de Conceição. Cabritos novos pinoteavam nos montes de areia. E espalhados por toda aquela aridez de dunas e alagadiços, apareciam, distanciados e tristes, mofumbos de folhas verde-claras e flores amarelas como pequenos cálices pendidos.
> [...]
> Mesmo de longe adivinhava-se no esquisito chalé o conforto, a vaidade e o sossego feliz de algum sibarita extravagante que pretendesse espantar os homens com uma originalidade sensacional e fácil. (p. 81-82).

O subúrbio do Porto do Roçado era um espaço de moradia menos agradável, de alto número populacional, com ausência de higienização e urbanização. Percebe-se, portanto, que apesar de Macau ser uma cidade litorânea e ter como uma das principais atividades econômicas a indústria do sal, havia pobreza e desigualdade social. Nesse ambiente, destaca-se a singularidade de Oliveira:

> E ali vivia como um sultão irresponsável num serralho alegre de mulatinhas arrebanhadas nos quintais e nos arredores, escolhidas com a sua aguda perícia de trinta anos de libidinagem. Nada lhe faltava, e percorria tranquilamente a escala de todo sensualismo que ainda lhe fremia no sangue aos cinquenta anos. [...] nada o atingia. [...] Dar uma esmola ou prostituir uma moça era para ele atos humanos, simples, naturais, que não lhe perturbavam o sono e o apetite (p. 83).

Assim, Oliveira exerce poder simbólico sobre as mulatas, poder invisível que depende da cumplicidade daqueles que estão sujeitos. A esse respeito, Bourdieu (2000, p. 11) esclarece quando discorre sobre o poder simbólico:

> [...] os "sistemas simbólicos" cumprem a sua função política de instrumento de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a "domesticação dos dominados".

Historicamente, as mulatas simbolizam objeto de desejo, como se sua existência estivesse apenas no plano do amoral, da desordem. Elas são representadas como "mulher instinto" para ser amada, entretanto, sem deveres e compromissos. Para Mariza Corrêa (1996) a mulata é uma categoria ambígua e fluída, associada a amoralidade[25].

De certa forma, a postura do representante do poder político de Macau contribui para a continuidade da escravidão, uma vez que os senhores de escravos tinham nas mulatas a fonte de realização de seus desejos carnais, sem nenhum pudor.

Além das mulatas, a presença da mulher em *Macau* aparece ainda dentro de um quadro tradicional. Temos as solteironas Souzas, D. Angelina (falsa moralista que reproduz a concepção conservadora e tradicionalista da classe social mais elevada) e D. Maria (esposa do rábula, que silenciosamente aceita os maus-tratos do marido) que exemplificam essa representação.

Talvez, devido à indefinição dos papéis femininos ainda na década de 1930, a representação da mulher no romance em estudo se torna mais complexa quando observamos as atitudes de D. Fefinha (uma das Souzas), mulher aparentemente sem instrução, que resolve por conta própria investigar fatos provenientes das ações da fofoqueira Angelina. Com sucesso da

[25] Ver artigo "Sobre a invenção da mulata", de Mariza Corrêa, em *Cadernos Pagu* (6-7) 1996: p. 35-50. In: www.nacaomestica.orginvencao_da_mulata.pdf%20(1).pdf

empreitada, decide abrir um centro político-social em sua residência. Assim, o romance apresenta uma perspectiva de mudança e a solteirona passa a ocupar um papel social de decisões que vem contribuir para a resolução dos conflitos das pessoas.

Outra relação de submissão diz respeito ao rábula Teotônio e sua esposa D. Maria. Teotônio era um antigo caixeiro viajante e nesse período mantinha uma relação harmoniosa com a esposa, mãe de suas cinco filhas. Por meio de influência do próprio sistema coronelista torna-se rábula, advogado que, proveniente da pouca cultura, exercia a profissão sem diploma. Nesse tempo, passou a decorar o significado das palavras do dicionário, a falar difícil e a se afastar dialogicamente de sua esposa:

> Ele começou a advogar, a passar dias e noites agarrado ao dicionário, a falar sozinho, a lançar pela casa palavras desconhecidas que a deixavam desnorteada. Pouco a pouco a conversação se tornara para ela um detestável suplício, e afinal, resignara-se a sorrir e a pedir, aqui e além, alguma explicação de alguma ignota palavra. Mas era pior! Teotônio enfurecia-se com a sua escandalosa ignorância, e ou arrojava-se nomes exóticos ou dizia-lhe com uma gravidade cruel! (p. 154)

Através da erudição, Teotônio tenta manter influências no meio político. A erudição funciona como moeda simbólica social, pois ele é menos favorecido economicamente e quer mirar nos mais influentes, o que nem sempre consegue e, apesar das tramas política a que se submete, também não é reconhecido.

Como não consegue exercer o poder político fora de casa, frustra-se diante dos fracassos e vai submetendo cada vez mais a esposa que aos poucos emudece e o diálogo torna-se cada vez mais escasso.

Dito isto, percebemos, então, que Teotônio subjuga a esposa a partir do uso da linguagem como instrumento de dominação. Bourdieu (2000) considera que as relações de comunicação são sempre relações de poder que dependem do capital material ou simbólico acumulado pelos agentes. No caso de Teotônio, por falta de capital material há violência simbólica por um pseudo

acúmulo de capital simbólico que cumpre, perante a esposa, sua função política de imposição e de legitimação da dominação.

Como a esposa está em condições de inferioridade e não tem consciência do lugar que ocupa, ainda consegue admirar o marido, pois "humilhada e muda, mas feliz com a espantosa erudição do marido, baixava a cabeça, enquanto o Coronel Teotônio tufava o peito" (p. 154). D. Maria representa a submissão da mulher da época que tem sua voz silenciada e é oprimida pelo marido.

Mais uma relação de subserviência é identifica no romance quando observamos a presença de profissionais liberais. Entretanto, essa relação está no campo cultural, de reconhecimento social e do sistema político-econômico. Referimo-nos ao Dr. Moreira, químico que vai morar em Macau a serviço da indústria do sal. Proveniente de grandes centros urbanos e civilizados, comete muitas gafes por não saber lidar socialmente com os costumes e cultura da cidade. Em uma dessas ocasiões, um amigo responde:

> – Aqui só se dá importância a quem torce o nariz. Ninguém conhece o meio termo, a serenidade, a naturalidade fisionômica do inglês, do alemão, dos povos civilizados, o brasileiro ou fecha a cara ou derrete de gargalhada" (p. 72).

Percebemos que os países europeus são vistos como civilizados, como padrão de comportamento e tidos como modelos de convivência harmônica, enquanto o Brasil serve para ser explorado pelo sistema capitalista porque é composto por ignorantes. Essa é a visão do colonizador já absorvida pelos moradores de Macau.

Assim, nessas relações interpessoais, tanto o químico quanto o Dr Luís de Melo (médico da cidade que não está subjugado ao chefe político) são considerados civilizados por virem de outras terras, estavam a serviço do sistema global, pois eram fruto do desenvolvimento, da modernização. Já Oliveira e Teotônio estavam a serviço do sistema local (coronelista), representavam modelos arcaicos de dominação. E, podemos retomar a figura

do bacharel Aluísio síntese dessa representação, pois as tensões vivenciadas pelo advogado estão entre os dois sistemas.

Como se percebe, a partir do pequeno corpus selecionado para esta leitura, o leitor acompanha histórias internas à principal, pequenas narrativas capazes de dar conta da trajetória de alguns personagens. Nem mesmo os personagens ditos secundários escapam da trama montada pelo ficcionista, são essenciais na complexidade do romance e emprestam verossimilhança à narrativa por causa da coerência dentro daquele universo [da narrativa] – sem elas, não há caracterização social.

À medida que o enredo se desdobra, o narrador descreve as paisagens, os lugares da cidade, as regiões salineiras, a instalação de empresas e laboratório químico, alguns aspectos de desenvolvimento urbano e das questões sociais, a exemplo: escândalos pessoais em que os personagens estão envolvidos, queda do rábula, desmascaramento de D. Angelina e do rábula, ruptura do promotor com o chefe político, queda do chefe político e nova ordem política em Macau, dentre outros.

## 3. Considerações finais

A produção literária brasileira na década de 1930 destaca-se pela grande quantidade de romances publicados em várias regiões do país. São inúmeros os estudos que se dedicam a compreender essa década de tantas agitações, como também é desse período algumas obras fundamentais na busca para entender o Brasil desde suas origens, a citar *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda e *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre.

*Macau* se aproxima de alguns aspectos desenvolvidos em outros romances da década, tais como apresentar uma renovação política e complexidade interior em algumas personagens, a citar Aluísio. Verifica-se, então, o quanto a trama apresentada em *Macau* está em consonância com os

processos de desenvolvimento brasileiro ocorridos nas primeiras décadas do século XX e como o narrador descreve a configuração modernizante na cidade. Forma-se uma teia ficcional em que personagens interagem, revelando os conflitos entre o ritmo de vida provinciano e o ritmo de vida de um espaço em processo de modernização.

Nesse sentido, ao acompanharmos a trajetória de Aluísio — tempos áureos na universidade, volta para Macau submetendo-se à política local e a libertação ao abandonar o cargo —, o romance em análise encaminha para uma perspectiva otimista, talvez, uma tentativa de representar a superação da organização social vigente na República ou uma mudança nas decisões políticas e sociais da cidade, quando apresenta alguns desmascaramentos, por exemplo, de D. Angelina quando ela tenta, a partir do protecionismo político, prejudicar Aluísio; do rábula Teotônio ao não conseguir mais driblar os bacharéis; do Chefe Político Oliveira por ser derrotado nas eleições ("não seria Macau a primeira queda de um chefe político!" - p. 208)). Neste sentido, Aurélio Pinheiro apresenta em *Macau* a falência de um modelo de organização social brasileira, tanto o coronelato quanto a política por indicação.

O romancista apresenta uma obra significativa, inserida no contexto das primeiras décadas do século XX da literatura brasileira. Esse romance referido e os demais de autoria de Aurélio Pinheiro mantêm uma linha de interesses pelo homem como ser entranhado em complexas relações sociais.

Em *Macau*, há a linguagem dos dominantes e dos dominados, porém os dominados, quando não silenciados, estão imersos ao sistema ideológico dos dominantes, alimentando-o e reproduzindo-o.

Os moradores do subúrbio são explorados duplamente. Ora as moças, por Oliveira, ora os homens e mulheres pela servidão operária que servem a cidade, sem terem condições de falarem por si. Sendo assim, o subúrbio está em oposição ao centro da cidade tanto economicamente quanto social e culturalmente.

Além da pobreza material de algumas personagens (D. Angelina e Teotônio, por exemplo), reside nelas uma pobreza espiritual que impede o alcance da liberdade interior e a libertação da ideologia dominante.

Não há, portanto, com as ações narrativas e com o perfil das personagens do romance analisado, condições de os subalternos se reconhecerem em seus grupos sociais. Mas, o desejo desses marginalizados é ter voz, serem ouvidos, o que representaria uma utopia de mudança social.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 3ª. Ed. Rio de Janeiro, 2000.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. _____. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

_____. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. **Raízes do Brasil**. 26ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PINHEIRO, Aurélio Waldemiro. **Macau**. Natal: EDUFRN, 2000.

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

# 12-OS LEÕES DE KULUMANI: PATRIARCALISMO E PÓS-COLONIALISMO EM *A CONFISSÃO DA LEOA* DE MIA COUTO

Autora: Maria de Fátima de Lima LOPES(UFRN)[26]
Orientadora: Profª. Drª.Tânia Maria de AraújoLIMA (UFRN)[27]

O romance *A Confissão da leoa* (2012), de Mia Couto, discorre sobre ataques de leões que aterrorizam Kulumani, uma aldeia moçambicana, os quais têm vitimado, principalmente, mulheres. No entanto, a narrativa não é uma história de caçadas, uma vez que o autor utiliza os leões como metáfora para denunciar os discursos de poder que regem aquela sociedade e que se refletem, sobretudo, na vida das mulheres. Violência, amor, silêncio, resistência, submissão, luta, invisibilidade, subversão são alguns dos elementos constituintes das personagens femininas desta obra, que nos levam a refletir sobre a realidade de muitas mulheres africanas. Neste trabalho, analisamos as principais personagens femininas do romance: Silência, HanifaAssulua, e Mariamar, cujas histórias sãomarcadas pela opressão e pela violência presentes no sistema patriarcal, responsável por uma série de mecanismos que inferiorizam as mulheres e violentam seus corpos.

Mia Couto explica[28] que a história por trás do romance começou quando um grupo de jovens enviados pela Impacto: Projetos e Estudos Ambientais (empresa na qual o escritor atua como biólogo) trabalhavam como oficiais ambientais no norte de Moçambique. Na altura, começaram a ocorrer ataques de leões a pessoas, e diante da necessidade de proteger os trabalhadores e os moradores da região, foram contratados dois caçadores que se deslocaram de Maputo (capital de Moçambique) para o povoado de Palma (localidade onde ocorreram os ataques). Passados alguns meses, os leões assassinos foram

[26] Mestre em Literatura Comparada pela UFRN. E-mail: <fatimalllima@hotmail.com>.
[27] Professora adjunta do departamento de Letras da UFRN. E-mail: <tanialimapoesia@yahoo.com.br>.
[28]Em nota explicativa no início do romance, nas páginas 07 e 08.

abatidos, mas o número de vítimas fatais dos ataques chegara a vinte e seis. Sobre as mortes, é importante salientar que a maioria das vítimas era do sexo feminino (do total de vinte e seis, vinte e quatro eram mulheres). Esta passagem do romance expõe a situação:

> Os leões cercando a aldeia e os homens continuam a mandar as mulheres vigiarem as machambas, continuam a mandar as filhas e esposas coletar lenha e água de madrugada. Quando é que dizem não? Quando já não restar nenhuma de nós? (COUTO, 2012, p. 195)

A narrativa revela que esse fato ocorria devido à tradicional divisão de tarefas dos habitantes na aldeia, que designava, às mulheres, os cuidados com as machambas (lavouras), a manutenção das capoeiras, a cata da lenha e o abastecimento de água, o que as expunha como alvo fácil para os leões famintos. O choque dessa experiência, segundo Couto (2013)[29] o teria marcado para sempre e, possivelmente, a inquietação provocada por essa vivência o tenha motivado a escrever esse romance.

A esse respeito, GayatriSpivak (2010, p. 67) esclarece: “Se, no contexto de produção colonial, o sujeito subalterno não tem história nem pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.”. Corroborando essa perspectiva, Thomas Bonnici (2009) afirma que a mulher das sociedades pós-coloniais foi duplamente colonizada. O autor aponta uma estreita relação entre os estudos da crítica literária feminista e os estudos pós-coloniais devido à analogia entre “patriarcalismo/feminismo e metrópole/colônia ou colonizador/colonizado” e afirma que o “objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade” (2009, p. 256). As forças políticas e ideológicas e o controle social estão embutidos no discurso social e no texto literário. No discurso propagado pela ideologia colonialista, “gerações de europeus se convenciam de sua superioridade

[29]Em entrevista de Mia Couto disponível em: <http://entretenimento.uol.br/noticias/redacao/2012/11/05/no-livro-a-confissao-da-leoa-mia-couto-retrata-o-drama-das-mulheres-rurais-de-mocambique.htm?mobile>. Acesso em: 18 de junho de 2012.

cultural e intelectual diante da nudez ameríndia" (BONNICI, 2009, p. 15-16), enquanto que, na ideologia patriarcal, gerações de homens, de qualquer origem, não discutiam a crença em sua superioridade em relação às mulheres (BONNICI, 2009). A escrita pós-colonial, ao suscitar uma reflexão sobre os processos de dominação, aproxima o feminismo do pós-colonialismo, posto que ambos repensam as estruturas de poder, e analisam a relação opressor/oprimido (BONNICI, 2009).

"Creio que continuo escrevendo sobre aqueles a quem a vida atirou para a margem[30]". Essa foi uma declaração de Mia Coutopor meio da qual revelou-se um autor consciente da situação de muitas mulheres africanas. Tem demonstrado isso ao longo de sua obra, ao criar personagens femininas vitimadas pela opressão e pela violência. O autor também se posiciona sobre a questão de modo extraliterário em entrevistas e em conferências nos eventos de que participa: "Nós temos níveis altíssimos de violência doméstica, e em particular, de violência contra a mulher. Mas esse assunto parece ser preocupação de poucos" (COUTO, 2011, p. 141). Nessa fala, o escritor denuncia a invisibilidade dos crimes quando contra as mulheres. O autor ressalta esse elemento nas situações do romance em que personagens femininas são expostas à violência, no entanto minimizada pelo contexto, ou mesmo tolerada pela sociedade devido à proximidade parental entre o agressor e a vítima. Sobre a proximidade entre a ficção e a realidade vivida pelas mulheres moçambicanas, reforçamos com a fala de Couto:

> A nossa sociedade vive em permanente e generalizado estado de violência contra a mulher. Essa violência é silenciosa (eu preferia dizer que é silenciada) por razões de um alargado compadrio machista. Os níveis de agressão doméstica são enormes, os casos de violação são inadmissíveis, a violência contra viúvas já foi reportada em livro, a violência contra mulheres idosas acusadas de feitiçaria e, por isso, punidas e estigmatizadas. (COUTO, 2011, p. 138).

[30]Vide nota anterior.

Para Amaral e Macedo (2005), a violência contra as mulheres ocorre em todos os países do mundo e, embora alguns deles possuam uma legislação específica para tratar da violência doméstica (como a lei Maria da Penha, no Brasil), ela continua a existir mesmo diante da conquista de direitos pelas mulheres, das mudanças ocorridas na sociedade nas últimas décadas, da emancipação e da educação feminina. Ainda que a violência contra as mulheres seja constatada como uma realidade mundial, ela é ainda mais forte na Índia, em países árabes e nos países africanos.Grande parte dos casos de violência ocorre no âmbito familiar, onde as relações de poder são mais demarcadas e ainda toleradas pela sociedade machista.

> No relacionamento homem-mulher a violência contra a mulher assume vários aspectos e graus, desde o xingamento até a circuncisão feminina e o assassinato. Frequentemente o assassinato de mulheres supera o número de mortes por derrame ou AIDS. (BONNICI, 2007 p 260).

No sistema patriarcal, a mulher tem ocupado o lugar do “outro”. O conceito de alteridade está intimamente ligado ao de diferença, a qual, “aplicada aos seres humanos”, conforme Amaral e Macedo (2005, p. 36), corresponde a uma “categoria que traduz a polaridade entre homens e mulheres”. A diferença pode ser vista sob duas óticas: uma positiva e outra negativa. Na primeira, a diferença deve ser entendida a partir do reconhecimento de que as mulheres têm diferentes vozes e vivências, e devem ser valorizadas a seu modo. Por outro lado, a visão negativa afirma que é na diferença entre homens e mulheres que residem os mecanismos de opressão, o que se traduz na discriminação de gênero (AMARAL; MACEDO, 2005). As personagens dos livros de Mia Couto carregam a marca da diferença: a mãe/esposa agredida, a filha violentada, a mulher abusada.

Um lugar ensinado desde a infância. Muito cedo, as meninas são ensinadas à submissão e direcionadas para a vida doméstica. Paulina Chiziane (2013, p. 05), afirma que “nós, mulheres, somos oprimidas pela condição

humana de nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade". Na visão deNye (1995, p. 143), "a personalidade feminina é formada na família, para melhor ou pior". E devido a essa formação, ela, a mulher, "pode cair logo na dependência, na vulnerabilidade, na deferência para com os homens, na insegurança para a qual sua formação como fêmea a preparou" (NYE, 1995, p. 143). "Eu estava a ser educada para ser uma boa mãe e esposa", afirma Chiziane (2013, p. 10), explicando a razão de não ter realizado seu desejo de ser pintora. A família, a escola e a sociedade impediram-na, porque "pintura é arte e o artista é marginal" e "não é bom para uma mulher" (CHIZIANE, 2013, p. 10).

O romance de Couto é narrado em duas vozes, alternadamente. Partindo da "versão de Mariamar" e passando para o "diário do caçador", as vozes desses dois personagens se entrelaçam para contar essa história que tem como tema principal a vida das mulheres de Kulumani. Essas histórias de vida vão sendo contadas por Mariamar e por Arcanjo Baleiro, sendo que nos interessará mais detalhadamente a versão dela, uma vez que, enquanto narradora, ela também constrói sua própria história. Dentre as personagens do romance, selecionamos para análise as mulheres que compõem a família Mpepe: SilênciaMpepe, HanifaAssula e MariamarMpepe.

Silência é a filha mais velha, dentre as quatro filhas, e a primeira das mulheres de que tomamos conhecimento no romance. Sua presença no enredo é tão breve quanto sua existência, pois sua vida minguara pelas garras de um leão. Segundo o relato de Mariamar: "a minha irmã, Silência, foi a última vítima dos leões que, desde há algumas semanas, atormentam a nossa povoação" (COUTO, 2012, p. 14). Silência, como o nome sugere, representa a sujeição ao poder masculino, e sua ausência de voz ao longo da narrativa é o seu traço mais evidente. Um silêncio pesado e grosso que incomoda ao atento leitor, pois que sua vida, de tão sufocada, não lhe permitia gritar.

De sua morte repentina, restavam dúvidas e questionamentos expressos pelo pai insone na noite seguinte à morte da filha: "Como acontecera aquela

tragédia? A filha teria saído de casa a meio da noite? E se assim acontecera, ela teria a intenção de pôr cobro à própria vida?" (COUTO, 2012, p. 18). Assombrava-se com a imagem do "ensanguentado saco contendo os restos da filha" (COUTO, 2012, p. 16).

Um corpo desfeito, dilacerado, incompleto é uma forte imagem que remete a uma violência brutal. A destruição do corpo também remete, num plano simbólico, à destruição da mulher. Isso porque, dentro do dualismo mente/corpo, macho/fêmea, a desvalorização do corpo (matéria pecaminosa) em oposição à alma (sagrada, dada por Deus) sempre foi um grande aliado da opressão feminina (XAVIER, 2007). Elizabeth Grosz explica que o pensamento misógino justifica a posição secundária das mulheres ao contê-las dentro de seus corpos, representados ou construídos "como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente" (GROSZ, 2000, p. 67 apud XAVIER, 2007, p. 18).

Assim, a destruição do corpo de Silência é sobretudo a imagem de uma borboleta esmagada no seu casulo, sem chance de se libertar e desenvolver-se. Contrapondo-se a isso, a crítica feminista, como afirma Xavier (2007, p 20), tem trabalhado para retirar o corpo desse lugar secundário e trazê-lo "para o centro da ação política e da produção teórica". Feministas como Nancy Chodorow e Julia Kristeva procuram ver o corpo feminino de forma positiva: "Elas buscam a transformação de atitudes, crenças e valores, uma vez que o corpo é uma construção social, uma representação ideológica" (XAVIER, 2007, p. 21).

Mesmo com o silêncio pesando no nome, remetendo a submissão, seu fimpode ser visto, realmente,como um grito de liberdade. Silência, em verdade, não fora morta pelos leões acidentalmente. "Naquela fatídica madrugada, Silência estava escapando de Kulumani, fugindo do regime despótico de GenitoMpepe" (COUTO, 2012, p. 177). A morte é um fim absoluto? Que tipo de violência leva um indivíduo a preferir morrer a continuar vivendo em tal regime? Para Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 621) "a morte é introdutora aos mundos

desconhecidos" e também é "revelação e introdução". Desse modo, podemos pensar a morte de Silência como passagem para um plano de liberdade metafórica, fora da sujeição em que vivia.

Ainda em *A confissão da leoa* (2012) HanifaAssulua, a mãe, é uma personagem complexa, que intriga e conquista. Ela é a junção da representação de três papéis que se complementam: a mulher, como indivíduo social e subjetivo, esposa, papel desempenhado na relação homem/mulher e mãe, representação da relação com as filhas. Hanifa é distinta em Kulumani por ser "assimilada e filha de assimilados" (COUTO, 2012, p. 15), modo como eram chamados os africanos convertidos ao catolicismo. Das quatro filhas que tivera, perdera três: Silência e as gêmeas Uminha e Igualita. "Ninguém pede mais atenção do que um filho morto" (COUTO, 2012, p. 15), dirá sua única filha sobrevivente, Mariamar. As marcas no coração de Hanifa refletem no aprofundamento de seu silêncio: "Sempre foi contida, guardada na sombra. Depois de morrerem as gêmeas, ela deixou de pronunciar palavra." (COUTO, 2012, p. 20).

Hanifa apresenta uma face materna e, outras vezes, nefasta. A face materna revela-se diante do temor de ver a filha afastar-se de si, de esta partir com o caçador: "- Vou para a estrada, vou emboscá-lo, vou matar esse caçador. [..] esse homem vai levar-me Mariamar, vai levar a minha última filha para a cidade" (COUTO, 2012, p. 24). O amor confunde-se com um desejo de posse, pois seu maior medo é ficar sem a filha, mesmo que isso implique na infelicidade da mesma. Em outro momento, porém, o sentimento amoroso é revelado com mais força. Diante da misteriosa doença de Mariamar, que a deixou sem movimentos, a mãe interveio pela sua cura fazendo um feitiço: "O meu pai então revelou: quando fiquei doente das pernas foi minha mãe quem me curou. [...] A mãe fez *takatuka*comigo. Transferiu a dor para aquela árvore que, depois, não suportou a carga e definhou" (COUTO, 2012, p. 163). A doação, o sacrifício em nome do filho e do seu bem-estar, é o que se espera da

boa mãe: “A mulher aceita sacrificar-se para que seu filho viva, e viva melhor, junto dela” (BADINTER, 1985, p. 201).

No entanto, em outras ocasiões, Hanifa mostra uma face oposta. Uma mãe cruel, violenta e vingativa. “A mãe-pelicano que abre as próprias entranhas para alimentar os filhotes é um mito. Mesmo que existam numerosos casos em que a mãe sacrificou a vida pelos filhos. Os casos particulares jamais constituirão uma lei universal da natureza.” (BADINTER, 1985, p.75). Os conflitos entre Hanifa e Mariamar são notados desde o início da narrativa. A narração da filha relembra a fala da mãe: “Pensei que havia maternal ternura nesse olhar. Não era assim. Outro sentimento lhe desenhou a palavra: - Não terás nunca que passar por tristezas de mãe”. (COUTO, 2012, p. 15). O contexto desse diálogo é a chegada do cemitério onde acabavam de enterrar Silência. Depois da tentativa de consolo que parte de Mariamar, a mãe responde-lhe com o intuito de ferir seus sentimentos, lembrando-lhede que ela jamais perderia filhos, pois jamais os teria. “Uma mulher infértil em Kulumani é menos do que uma coisa” (COUTO, 2012, p. 121). A infertilidade é para as mulheres um tabu, “temida, vergonhosa, a esterilidade é sempre atribuída à mulher [...]. A esterilidade torna legítimo o ato de repudiá-las [...]” (PERROT, 2013, p. 47).

Quando toma conhecimento de que a filha era abusada pelo pai, GenitoMpepe, a reação de Hanifa não é de empatia nem de revolta contra o marido. Ela culpa a filha de “seduzir seu marido” e de querer tomá-lo para si, como podemos ver no diálogo a seguir:

> É verdade?
> Não respondi, olhos presos no chão. O meu silêncio foi para a ela a confirmação.
> -Maldita!
> Sem qualquer reação, fitei-a saltando sobre mim, agredindo-me com socos e pontapés, insultando-me na língua materna. O que ela dizia, entre babas e cuspos, era que a culpa era minha. Toda a culpa apenas minha. Bem que Silência a tinha alertado: era eu que provocava seu homem. (COUTO, 2012, p. 188).

A partir de então, Hanifa demonstra-se perversa e, além das agressões físicas, vinga-se da filha através de outro feitiço que a deixa novamente imobilizada. “Minha mãe vingava-se: antes ela transferia a minha doença para a árvore do nosso pátio. Agora ela fazia *takatuka* ao inverso: deslocava a vida de mim para a árvore morta” (COUTO, 2012, p. 188). Desta feita, Hanifa rompe completamente com o mito do amor materno e desenvolve uma relação com a filha, não baseada no amor, mas na rivalidade. Agora ela não a via como uma filha que deveria proteger, mas como uma rival a ser combatida e atacada. Para a boa mãe, “sacrifício e reclusão são as suas condições. Fora desse modelo não há salvação para as mulheres” (BADINTER, 1985, p.244).

Não haverá salvação para a mãe que atenta contra a saúde e a integridade de um filho, tentando acabar com a vida que gerou: “O que HanifaAssulua pretendia era mais do que me eliminar fisicamente. Morrer era pouco. Havia que apagar meu nascimento.” (COUTO, 2012, p. 189). Hanifa, ao se mostrar violenta, não só rompe com o modelo feminino de passividade, mas também com o conceito idealizado da maternidade. A fada do lar criada pela ideologia patriarcal – sinônimo de “abnegação, dedicação, auto-sacrifício, passividade e silêncio” (AMARAL; MACEDO, 2005, p. 63), tão disseminada e cultuada na literatura – é assassinada.

EmKulumani, Mariamar está entre os poucos habitantes letrados. Sua habilidade de escrita, por si só, já constitui uma transgressão na comunidade de Kulumani, pois“numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita” (COUTO, 2012, p. 87). O domínio da escrita permite que ela seja porta-voz de sua história, embora isso seja visto como perigoso para uma mulher, como adverte o avô: “Cuidado, minha neta. Escrever é perigosa vaidade. Dá medo nos outros” (COUTO, 2012, p. 88). Apesar do difícil quadro, muitas mulheres “desejam o saber como a um amante”, diz Michelle Perrot (2013, p. 95).

> Depois de Arcanjo partir, há tantos anos, ainda me passou pela cabeça escrever-lhe.Infinitas cartas teria escrito, em obediência a

> essa funda vontade. Não o fiz. *Ninguém mais do que eu amava a palavra*. Ao mesmo tempo, porém, eu tinha medo da escrita, tinha medo de ser outra e, depois, não caber mais em mim. [...] A palavra desenhada no papel era a minha máscara, o meu amuleto, a minha mezinha (COUTO, 2012, p. 87, grifo nosso).

A simbologia dirá que a escrita tem origem sagrada, "que surge à imagem de Deus". "É o sinal visível da Atividade divina, da manifestação do verbo" (CHEVALIER; GHERRBRANT, 2015, p. 385). Desse modo, Mariamar volta a se aproximar da divindade que foi tirada das mulheres, como ela relata no início do romance: "Deus já foi mulher" (COUTO, p. 12). Ter poder sobre o verbo é ter domínio sob o próprio destino, se considerarmos deus como a força que rege todas as coisas. Ter acesso à educação e à cultura é uma via de acesso a outros espaços, para as mulheres. Em *Um teto todo seu* (1929), Virgínia Wolf discorre sobre a histórica desvantagem feminina e deixa claro que a educação é a primeira necessidade para que surjam novas escritoras (AMARAL; MACEDO, 2005).

A escrita também é uma arma de resistência: "num mundo de homens e caçadores, a palavra foi a minha primeira arma" (COUTO, 2012, p. 89). Através da palavra, sua voz poderá chegar a outras mulheres e as vozes delas juntas formarão um eco que será ouvido além. Também a palavra é uma arma contra o silêncio das mulheres, das violências que sofrem e da impunidade dos homens. É instrumento de defesa, de ação e de empoderamento.

Ao longo do romance, a personagem oscila entre a submissão e o desejo de fuga. Violentada pelo pai, sentindo-se rejeitada pela mãe, ela se ancora na escrita e na sua paixão pelo caçador. "Foi então que surgiu Arcanjo Baleiro, como um cavaleiro nascido do nada (COUTO, 2012, p. 51)". A aparição de Arcanjo nesse dia foi mais que oportuna, pois ela era alvo dos desejos do policial Maliqueto que pretendia violentá-la. Esse salvamento foi o que fez com que ela, dezesseis anos depois daquele primeiro encontro, ainda o esperasse e o chamasse de volta, para que ele a tirasse de Kulumani:

> - Sabe quem chamou o caçador? Perguntei.

> – Toda a gente sabe: foram os do projeto, esses da empresa. Responde meu pai.
> – Mentira. Quem chamou o caçador foram os leões. E sabe quem chamou os leões?
> – Não vou responder.
> – Fui eu. Fui eu que chamei os leões. (COUTO, 2012, p. 25).

O desejo de rever seu amor do passado leva-a a criar um ensejo que culminará na sua volta. Pois, assim como a chama do sentimento ainda resistia, também restava vivo o desejo de partir: "Kulumani e eu estávamos enfermos. E quando eu, há dezesseis anos, me encantei pelo caçador, essa paixão não era mais que uma súplica. Eu apenas pedia socorro, em silêncio rogava que ele me salvasse dessa doença" (COUTO, 2012, p. 87) e completa: "são razões do amor que me fazem sair de Kulumani, distanciando-me de mim, dos temores presentes, dos futuros pesadelos" (COUTO, 2012, p. 49). A experiência amorosa consiste numa viagem em direção ao outro, a qual culmina num encontro de si mesmo, como bem explica Alves:

> O ser, inicialmente separado de si, é levado a uma fusão, por total identificação com o Outro, já inseparável de si. [...] A experiência amorosa implicaria, portanto, num constante rito de passagem e o amor reassumir-se-ia na travessia, no momento de ir de encontro ao Outro, para recuperar a identidade original do ser. (ALVES, 1991, p.49).

Encontrar-se numa busca que parte em direção ao outro. Não é por acaso que um dos símbolos mais presentes no romance, que está diretamente relacionado com a personagem, é o barco, que simboliza a travessia. "A barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015.p. 120). Na mesma direção, fugir de um sentimento também é afirmar sua existência, "fugir de um amor é o modo mais total de lhe obedecer". (COUTO, 2012, p. 50).

A espera de Mariamarpor rever Arcanjo tem fim com o regresso dele a Kulumani para matar os leões. No entanto o reencontro não ocorre como ela esperava: agora, a poucos passos de distância, ela parecia alheia à presença

do homem, pois quem ela vê é diferente daquele por quem esperava.Diante da ausência, o que ela esperava era um outro que ela construiu, feito de lembrança, tendo ela estado sempre só. “Todos estamos sós porque somos dois. O estranho, o outro é nosso duplo. [...]. O outro está sempre ausente. Ausente e presente. (PAZ, 1982, p. 162 apud ALVES, 1991, p 49).

O reencontro desperta lembranças tristes:Mariamar ansiavater partido com ele no passado, mas não o fez. “O caçador falava de coisas que eu não conhecia: a cidade, a felicidade, o amor. [...]. – Vamos ser felizes, Mariamar” (COUTO, 2012, p. 158). Arcanjo seduzia Mariamarcom promessas de felicidade, porém a felicidade para ela era um idioma demasiado estrangeiro: “Aterrada, recusei. O que ele me prometia estava para além do que eu sabia sonhar”. (COUTO, 2012, p.158). Recusa a princípio, mas acaba aceitando a oferta: “- Amanhã cedo venha buscar-me. Vou fugir consigo. – Virei, sim. Antes da aldeia acordar passarei para te buscar” (COUTO, 2012, p. 159).

No entanto, a fuga nunca ocorreu: “Até amanhecer fiquei à porta do meu quarto, as mãos cruzadas sobre a mala pousada no colo. Nessa mala estava guardado o meu futuro. [...]. Nunca cheguei a desmanchar essa maleta. Porque, na manhã seguinte, o caçador não veio me buscar” (COUTO, 2012, p. 159). O futuro amontoado na mala era a esperança de construir uma nova vida longe de Kulumani. Para Arcanjo, dezesseis anos depois, a lembrança de Mariamar não passa de um rosto borrado na memória: “- Havia duas irmãs, sim, não me recordo dos nomes nem das caras. Cheguei a dar uns beijos numa delas” (COUTO, 2012, p. 204).

O sonho de fuga, converte-se num pesadelo que a persegue por anos: “Aquele era meu pesadelo: eu e Arcanjo naufragávamos numa praia quando fugíamos numa canoa, rio abaixo” (COUTO, 2012, p. 160). Quem naufragara fora o seu desejo de completude, seu sonho de ser feliz, de sentir-se completa ao lado do homem que amava. No sonho, “inesperadamente, o corpo do caçador se liquefaz, onda após onda, até ser mar, nada mais que mar” (COUTO, 2012, p. 161). As ondas simbolizam uma ruptura com a vida habitual,

uma mudança radical nos hábitos e atitudes, nas ideias (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2015). No romance, Arcanjo rompe com sua promessa, enquanto ela perde suas esperanças e enclausura-se em suas mágoas.

Mas o que motivara essa mudança tão brusca e súbita? DizMariamar: “o caçador tinha medo do que o meu corpo dizia, tinha medo de quem falava pelo meu corpo enquanto os batuques rufavam. Para ele, que não conhecia essa língua, só podiam ser forças obscuras” (COUTO, 2012, p. 184). O medo da mulher sedutora, a mulher fatal, que provoca os homens com sua beleza, que incita o desejo, afugentava Arcanjo, este que a pintava com ares de feiticeira. Mas o que movia Mariamar “eram deuses que dentro de nós, mulheres, falam e escutam. O receio de Arcanjo era o de todos os homens. Que regressasse o tempo em que nós mulheres já fomos divindades” (COUTO, 2012, p. 185).

Em *A confissão da leoa* é possível perceber a utilização de imagens poéticas, de metáforas que vão além da mera descrição narrativa, traço marcante da escrita de Couto. “A minha mãe costuma dizer que a água arredonda as pedras como a mulher molda a alma dos homens” (COUTO, 2012, p. 54). Contudo, é a condição das mulheres que perpassa todo o romance e a ela tentamos deter-nos durante o trabalho. O livro trata das mulheres e da violência cometida contra elas. Nesse romance, vemos alguns exemplos da subjugação da mulher pós-colonial, posta à margem, violentada e silenciada. Segundo Rios (2007, p. 20), Mia Couto revela em sua escrita uma “dupla pertinência”: a da linguagem (na qual se pode avaliar o valor literário de sua obra) e a social, devida ao fato de o autor revelar-se como um escritor comprometido com as percepções dos problemas do seu tempo e de seu lugar. Hanifa, Silência e Mariamar são vítimas de diversos mecanismos de violência e de silenciamento, entretanto, a resistência se faz presente de diversas formas. A violência que explode emHanifa, mesmo que sobre a própria filha, mostra que ela rompe com o mito da passividade feminina e também rompem com o mito do amor materno que desenha um modelo idealizado de maternidade na nossa sociedade. O último grito de Silência, sua tentativa de fuga, seu suicídio,

demonstram uma transgressão à ideia de que a mulher deve aceitar seu destino de domesticidade e obediência. JáMariamar, ao escrever um diário, torna-se narradora do próprio destino, enquanto muitas das mulheres de Kulumani são condenadas ao silêncio.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Angélica. Entre a sobra e a Luz. In: Xavier Elódia (Org.). **Tudo no feminino**: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela (orgs). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamentos, 2005.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária**: Abordagens teóricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, 3 ed..

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.**27. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, et all. Rio de Janeiro. José Olympio, 2015.

COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1995.

PERROT, Michelle. **Minha história de mulheres.** Trad. Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2013. 3ª ed.

RIOS, Peron. **A viagem infinita**: estudos sobre Terra Sonâmbula de Mia Couto. Recife: Editora Universitária UFPE, 2007.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

# 13- "Agora chegou minha vez. Negro também é gente, sinhá!": Tia Nastácia como sujeito do discurso e narradora *Griot* nas histórias do Sítio do Picapau Amarelo.

PIMENTEL, Renata [31]

"Sinhá Nastácia que conta estórias, sinhá Nastácia sabe agradar[32]"...

*- As negras velhas – disse Pedrinho – são sempre muito sabidas. Mamãe conta de uma que era um verdadeiro dicionário de histórias folclóricas, uma de nome Esméria[33], que foi escrava de meu avô. Todas as noites ela sentava-se na varanda e desfiava histórias e mais histórias. Quem sabe se tia Nastácia não é uma segunda Esméria?* (1975: 139)

Aqui estamos a falar de um sujeito que deveria dispensar apresentações; no entanto, ao fazermos ao nosso próprio modo de leitor a introdução do autor em cujo universo mergulharemos, marcamos um pouco da relação que a ele nos une. José Bento Monteiro Lobato (1882–1948) nasceu em Taubaté (SP) e dedicou-se a diversas atividades: foi escritor, editor, empresário, crítico, tradutor e um dos intelectuais brasileiros mais atuantes, ousados e significativos da nossa história. Com espírito inquieto e questionador, aventurou-se, em sua produção literária, por campos diversificados e essenciais na vida e na construção do cidadão, a exemplo da literatura infantil — as clássicas histórias do *Sítio do Picapau Amarelo* — da literatura adulta e das discussões políticas e econômicas do País — com artigos, cartas e outros textos agrupados em diversos volumes.

Trata-se de uma obra extensa, diversa, aguda e capaz de provocar polêmicas e reflexões até hoje, pois, além do engajamento intelectual – que o levou a escrever em jornais e revistas e a manter extensa correspondência com amigos, outros escritores e até leitores infantis -, o pragmatismo de Lobato nas questões em que atuou sempre o levou a ações efetivas: como o envolvimento com as questões do

[31] Professora Adjunta de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), email: renatapimentel@gmail.com

[32] Versos da canção de Dorival Caymmi para a trilha sonora da adaptação do *Sítio do Picapau Amarelo* para a televisão em forma de seriado, nos anos 1970.

[33] No livro *O Sacy-Pererê (resultado de um inquérito)*, publicado originalmente em 1918, encontra-se a seguinte dedicatória: "À memória da saudosa tia Esméria, e de quanta preta velha nos pôs, em criança, de cabelos arrepiados com histórias de cucas, sacis e lobisomens..." (Lobato, 1998).

Petróleo e do Ferro; da saúde pública; da lavoura e da luta contra as pragas de formigas saúvas; a criação de uma editora, entre tantas.

O livro *Histórias de Tia Nastácia* (1937) é mais um componente da longa obra escrita para crianças (como gostava Lobato de nomear sua obra infanto-juvenil) que ficou conhecida como a série do Sítio do Picapau Amarelo. E é dele que vem a citação que abre este artigo, na qual o personagem Pedrinho invoca a sabedoria das "negras velhas", como "verdadeiros dicionários de histórias folclóricas". Inclusive, em nota de rodapé, aludimos à dedicatória presente no livro *O Sacy-Pererê* a uma negra chamada Esméria, suposta ponte de acesso de Lobato-menino a tantas das histórias que viriam a povoar suas pesquisas e o imaginário por ele recriado no espaço "mítico-anárquico" do Sítio de Dona Benta.

Mais além no traçar dos interesses de pesquisa e criação e nas relações com a vida do autor, ainda nos fornece a pesquisadora Raquel Afonso da Silva[34] a informação de que no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (Cedae) do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp encontra-se uma foto na qual consta a seguinte legenda manuscrita: "1913, Tia Nastácia e Guilherme, na fazenda". Vale destacar que o terceiro dos filhos de Lobato chamava-se Guilherme e nasceu em 1912.

Não nos demoremos mais, adentremos nas *Histórias de Tia Nastácia*. O livro se inicia por uma cena relativamente conhecida dos leitores do Sítio (basta lembrar que assim também se inicia *O Poço do Visconde*, de 1937): Pedrinho está sentado na varanda, lendo um jornal:

> *Pedrinho, na varanda, lia um jornal. De repente parou, e disse a Emília, que andava rondando por ali: / — Vá perguntar a vovó o que quer dizer folclore. / — Vá? Dobre a língua. Eu só faço coisas quando me pedem por favor. / Pedrinho, que estava com preguiça de levantar-se, cedeu à exigência da ex-boneca. / — Emilinha do coração — disse ele — faça-me o maravilhoso favor de ir perguntar à vovó que coisa significa a palavra folclore, sim, teteia? / Emília foi e voltou com a resposta. / — Dona Benta disse que folk quer dizer gente, povo; e lore quer dizer sabedoria, ciência. Folclore são as coisas que o povo sabe por boca, de um contar para o outro, de pais a filhos — os contos, as histórias, as anedotas, as superstições, as bobagens, a sabedoria popular, etc. e tal. Por que pergunta isso, Pedrinho? / O menino calou-se. Estava pensativo, com os olhos lá longe. Depois disse: / — Uma ideia que eu*

[34] Conferir seu artigo intitulado "*Histórias de Tia Nastácia*: Serões sobre o folclore brasileiro" in: Lajolo & Ceccantini, 2008: 374. Conferir também a biografia *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*: 1997: 93, de Carmem Lúcia Azevedo, Márcia Camargos e Vladimir Sacchetta, em que está reproduzida esta mesma foto, identificado-se o garoto Guilherme como o filho de Lobato.

> *tive. Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando, de um para outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela.* (1975: 139)

O garoto mantém o hábito de ler jornais (incentivo lobatiano ao futuro cidadão-leitor crítico e ciente dos acontecimentos), de inteirar-se do mundo – dentro e fora de seu microcosmo, ou seja, no espaço do Sítio e para além dele – e manifesta o interesse de pesquisar o que desconhece: como o sentido da palavra "folclore". E, ao tê-lo elucidado, parte de imediato para executar sua pesquisa de conhecimento: elege a fonte ideal e legítima, ao alcance, para explorar a cultura popular.

Tia Nastácia é, portanto, alçada ao centro do discurso, mas como dona de sua voz, como sujeito da fala e autoridade sobre a matéria. É destacada como detentora de uma sabedoria válida e importante: as histórias de uma tradição da oralidade, propagadas e preservadas na memória de seu povo de origem; um dos elementos inegáveis de nossa formação mestiça e cultural.

Inegavelmente, o caldeirão que se forma (com todos os "cabos de força" de dominação e estratégias de inserção das subalternidades) é de uma cultura misturada, híbrida e é fundamental reconhecê-la, não negá-la e compreendê-la, se queremos caminhar rumo a uma melhor e mais justa sociedade: eis o que nos parece claramente o grande objetivo existencial colocado em prática (inclusive sob pena de prisão) por Lobato. Sua célebre frase: "um país se faz de homens e livros" e sua inteira dedicação a construir uma obra infantil (formar os seres humanos do país em sua consciência crítica, grau de informação e valores éticos desde a infância), convertendo-se em editor, sobretudo lançando novos autores[35].

O livro *Histórias de Tia Nastácia*, devemos destacar, constitui mais um exemplar no universo criativo de Lobato em que convivem uma história dentro de

[35] Não esqueçamos que foi ele a publicar Lima Barreto (a quem admirava profundamente e com quem trocou correspondência), que era autor considerado marginal, pois que mulato, pobre, epilético, alcoólico e subversor do vernáculo, ao escrever retratando o universo e a dicção da gente do subúrbio carioca. Conferir: CARVALHEIRO, Edgard. *A Correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955: 21, em que Lobato escreve a Lima: "Quando ouço te criticarem a vida desordenada – leio por outro lado os teus livros (...). E cá comigo: se o 'ordenam', em vez de 'Policarpos', o Lima engorda e emudece, etc etc.". Consideremos quantas cartas trocaram em que Lobato narrava ter ido ao RJ e buscado Lima pelos bares sem encontrá-lo e o quanto Lima era difamado, pela vida que levava. Também testemunhamos nesta correspondência as divergências saudáveis: Lobato um patriota polêmico, progressista mas anti-desenvolvimentista na perspectiva dos governos instaurados, e Lima descrente. Podemos até enxergar no Policarpo-personagem uma blague com muitas das campanhas lobatianas! Ou seja, o Lobato "preconceituoso" que admirava e publicava o autor bêbado, marginal e mulato!

outra: em um plano acompanhamos os relatos das histórias orais e folclóricas (inicialmente feito por Tia Nastácia; ao final o turno é assumido por Dona Benta: estratégia que reforçará o quanto a raiz popular está disseminada pela terra, nas mais diversas regiões do globo e entre todos os povos). O leitor está contemplado aqui como um dos "ouvintes" dos serões de Nastácia. No outro plano, ao final de cada narrativa (o que se revela até uma estratégia, além de estilística, didática), as conversas entre a "plateia" (os personagens-ouvintes) para refletir sobre o que se ouve/aprende e coroar a aquisição de saber e a formação pela discussão/ reflexão crítica. Vejamos:

> *"Emília torceu o nariz. / — Essas histórias folclóricas são bastante bobas — disse ela. — Por isso é que não sou 'democrática'! Acho o povo muito idiota... / — Nossa Senhora! — exclamou dona Benta. — Vejam só como anda importante a nossa Emilinha. Fala que nem um doutor. / — A culpa é sua — disse Emília. — A culpa é de quem nos anda ensinando tantas ciências e artes. Eu, por exemplo, me sinto adiantada demais para a minha idade. Sou uma isca por fora, mas lá dentro já estou filósofa. Meu gosto era encontrar um Sócrates, para uma conversa... / — Eu também acho muito ingênua essa história de rei e princesa e botas encantadas — disse Narizinho. — Depois que li o Peter Pan, fiquei exigente. Estou de acordo com Emília. / — Pois eu gostei da história — disse Pedrinho — porque me dá ideia da mentalidade do nosso povo. A gente deve conhecer essas histórias como um estudo da mentalidade do povo. / Dona Benta voltou-se para tia Nastácia. / — Vê, Nastácia, como está ficando este meu povinho? Falam como se fossem gente grande, das sabidas. Democracia para cá, folclórico para lá, mentalidade... Neste andar meu sítio acaba virando Universidade do Picapau Amarelo. / — Emília já disse que a culpa é sua, sinhá. A senhora vive ensinando tantas coisas dos livros que eles acabam sabidões demais. Eu até fico tonta de lidar com essa criançada. Às vezes nem entendo o que me dizem. Ontem o Visconde veio para cima de mim com uma história de "rocha sedimentária", ou coisa assim, que até eu tive de tocar ele lá da cozinha com o cabo da vassoura. Já não percebo nem uma isca do que o Visconde diz...* (1975: 143-144)

O acalorado debate se dá em torno da primeira narrativa da Tia Nastácia, a história do Bicho Manjaléu. A longa citação levanta diversos aspectos do que vimos comentando: Emília e Narizinho não apreciam a história, talvez, pelo nível de exigência estética que desenvolveram para o conceito de literatura e por ainda não entenderem profundamente as relações entre oralidade e trabalho estético da escrita. No trecho, também, a famosa personalidade de Emília se revela: não é "democrática", pois não faz concessões, não abre mão dos seus critérios e julgamentos; é uma criança, ainda em formação, mas tem o direito a opinar e amadurecer depois. Já Pedrinho, revela mais prudente comportamento de

pesquisador: já que fomentou esse "estudo do folclore", sabe as fontes onde buscar o que lhe interessa (o retrato da mentalidade do povo).

Dona Benta, nesse trecho citado, se posiciona numa mescla entre incentivadora dos netos-aprendizes e espantada com a inteligência de cada um (todos se revelando leitores, curiosos, críticos). E Tia Nastácia, ao final, destaca seu estranhamento a esse saber científico todo das crianças, especialmente do Visconde (há o intertexto com *O Poço do Visconde*, livro no qual os conhecimentos focados, específicos da geologia e da geofísica, exigem muita atenção dos educandos do Sítio).

Todavia, se vamos falar deste polêmico e minado terreno das heranças culturais, no qual perfeitamente se encaixa a contribuição de *Histórias da Tia Nastácia*, para o estudo do folclore e da tradição oral, vale trazer à tona, para o debate, o que dizem estudiosos como o Leonardo Arroyo:

> *As correntes culturais negras trazidas para o Brasil durante o ciclo da escravidão fizeram florescer alguns institutos de velhos narradores e contadores de estórias. Floresceu, cresceu e alterou-se mais tarde a corrente europeia com os racontos maravilhosos dos* akpalôs *e* dialis *ou, ainda,* alôs *negros, instituições que teriam subsistido no Brasil na pessoa de velhos negros e negras, predominantemente as negras velhas, que só sabiam contar estórias.* (2011: 44)

Estamos, pois, diante de uma sociedade que conferia a essas pessoas (introduzidas em nosso território sob a chaga da escravidão) o poderoso espaço de narradores para o imaginário infantil; embora, prepotentemente, julgasse inofensivo fazê-las de contadoras de estórias. Lobato, sempre sagaz e revolucionário ao seu particular e peculiar modo, ao colocar de público-ouvinte-aprendiz as crianças do Sítio, nos revela a argúcia de infantes preparados a pensar e questionar desde cedo.

Tia Nastácia, pois, tem seu lugar de autoridade no espaço anárquico-revolucionário do Sítio: chefiado por duas mulheres (uma viúva e uma negra ex-escrava); no qual duas crianças aprendem, reinam e protagonizam realizações (como a democratização dos lucros de um poço de petróleo com a população da cidade no entorno[36]); convivendo com um sábio sabugo de milho e uma boneca de pano que vira endiabrada e opinativa "gente" e animais que escapam do circo e são acolhidos (como o rinoceronte Quindim, outro sábio da cultura africana) e o porco Marquês de Rabicó; além do Tio Barnabé (outro mestre em tudo quanto diz respeito

[36] Conferir *O Poço do Visconde.*

a mato, cultura popular e folclore) e até um saci que, preso e liberto por Pedrinho, se converte em camarada de todos.

Então, da condição de "só saber contar histórias", além de cozinhar e cuidar da sobrevivência de todos, reconhecidamente tia Nastácia partilha a tutela do espaço com a matriarca Dona Benta e tem direito a opinar na gerência do Sítio e na educação das crianças. É um sujeito ativo: além de ser a criadora de Emília e do Visconde de Sabugosa. N*O Poço do Visconde*, na hora de se fazer discurso, tem seu turno de fala e recebe legitimação:

> *"Discurso não sei fazer, porque não tenho estudos. Dizer coisas bonitas sobre Dona Benta também não sei. Só sei beijar a mão dela.(...) Dona Benta abraçou a preta, dizendo: - Sim, minha negra. Você, além de ser a minha grande amiga, é a outra avó dos meus netos..."* (1975: 208)

Se o medievalista Paul Zumthor (que tinha 33 anos, a exata metade da idade de Lobato, quando este faleceu, no ano de 1948) tivesse podido conviver com o criador do Sítio, seria um potencial sábio a contribuir nas discussões e temáticas abordadas nos serões arquitetados no mundo lobatiano (como tantos que para lá foram transportados, na fantasia e criação literária, e se tornaria fã dos bolinhos, quitutes e café de Tia Nastácia; até o São Jorge a rapta para a lua, pois dela se torna prisioneiro pelo estômago). E Zumthor saltaria em defesa de Nastácia:

> *É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais de poesia, a ideia subjacente – mas gratuita – de que elas veiculam estereótipos "primitivos".* (2010: 24-25)

E Zumthor diz ainda mais:

> *Toda comunicação oral, como obra da voz, palavra assim proferida por quem detém o direito ou se lhe atribui, estabelece um ato de autoridade: ato único, nunca reiterável identicamente. Ele confere um Nome na medida em que o que é dito nomeia o ato feito, dizendo-o. A emergência de um sentido é acompanhada por um jogo de forças que age sobre as disposições do interlocutor.* (2010: 31)

Na suposta "reprodução oral" das histórias que ouviu, Nastácia insere sua voz de Griot, de responsável zelosa pela transmissão e preservação de uma cultura sua; mais que africana, humana. Lembremo-nos de Walter Benjamin, em seu artigo *O Narrador*, quando destaca que 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" (1994: 198).

> *"— As histórias que andam na boca do povo não são como as escritas. As histórias escritas conservam-se sempre as mesmas, porque a escrita fixa a maneira pela qual o autor a compôs. Mas as histórias que correm na boca do povo vão se adulterando com o tempo. Cada pessoa que conta muda uma coisa ou outra, e por fim elas ficam muito diferentes do que eram no começo. / — Quem conta um conto aumenta um ponto — lembrou Pedrinho. / — Sim, aumenta um ponto e introduz qualquer modificação. Ninguém que ouça uma história é capaz de contá-la para diante sem alteração de alguma coisa, de modo que no fim a história aparece horrivelmente modificada. Todas as histórias do folclore são assim. Há sábios que pegam nessas histórias e as estudam, e vão indo até encontrarem o seu ponto de partida. E mostram as mudanças que o povo fez. / — Mudanças que as deixam sem pé nem cabeça — insistiu Emília. — Essa do Sargento Verde, por exemplo. É tão idiota que um sábio que quiser estuda-la acabará também idiota. Eu, francamente, passo essas tais histórias populares. Gosto mais é das de Andersen, das do autor do Peter Pan e das do tal Carroll, que escreveu Alice no País das Maravilhas".* (1975: 146)

Dona Benta, em seu papel de mulher educada (resultado também de uma longa luta, se bem lembrarmos as lutas de gênero e a condição de minoria feminina), alia-se a Zumthor e Benjamin e trata de explicar a relativa falta de "lógica" das narrativas: a transformação é uma característica da oralidade, em sua conservação ao longo do tempo e submetida às vozes (subjetivas) de cada época. As alterações são consequência natural do próprio ato de contar, e o folclore, ao mesmo tempo em que perde prestígio por isso (por não ser estático; em oposição à fixação prestigiada da escrita), tem na mobilidade e na performance do que se conta (uma) base de pesquisa.

> *"- Onde o tal Silvio Romero pegaria essa história? – perguntou Emília.*
> *- No Rio de Janeiro e no Sergipe – respondeu Dona Benta – Ele fez um trabalho muito interessante, que publicou com o nome de Contos Populares do Brasil. Ouvia as histórias das negras velhas e copiava-as direitinho, com todos os erros de língua e os truncamentos. É assim que os folcloristas caçam a obra popular".* (1975: 162)

Percorrer o trajeto das histórias até chegar aos seus pontos de partida é uma metodologia possível para se estudar a mentalidade do povo, como quer Pedrinho, e as alterações observadas são dados desse estudo de base etnológica. Mesmo se tais relatos não podem ser considerados coerentes, na visão de Emília, são de suma importância nos estudos do folclore. A referência a Sílvio Romero mostra uma atenção de Lobato a fundamentar (entre pesquisadores e teóricos ao seu alcance, em seu tempo) o terreno sobre o qual se debruça em suas histórias e o universo que quer apresentar a seus leitores-mirins: isso revela um *paideuma* lobatiano e, se – por vezes - está condicionado a limitações de visão e concepção, é porque todo escritor está em seu tempo e se converte em observador dentro do diapasão a que tem acesso (pagando tributos a conceitos que serão por vezes distorcidos, superados, retomados adiante).

É fundamental notar também as referências literárias desses leitores do Sítio: Andersen, Lewis Carroll, clássicos da literatura e elementos para a formação de leitores exigentes e criteriosos, que não poupam as histórias populares do seu juízo estético, mesmo salientando-se a importância do conhecimento destas, que também constituem o cânone lobatiano da formação do leitor. Ou seja, apesar de conhecer a notória hierarquização e canonização de alguns universos e objetos artísticos em detrimento de outros, Lobato não priva seus leitores do acesso a diversificado espectro de conhecimento; julgando importante que seu próprio leitor se torne autônomo em seus julgamentos e escolhas: como faz Emília (discordando radicalmente tantas vezes até do próprio Lobato)!

É, então, desse "rio negro, de África ao Brasil", como escreve Afrânio Peixoto, que vêm as influentes afluentes do caudal de águas que mesclam a família brasileira: "pela mestiçagem com brancos e índios, pelas negras domésticas, as mucamas e amas de leite" (1940: 125-126). E nos completa Gilberto Freyre:

> (...) por intermédio dessas negras velhas e das amas de menino, histórias africanas, principalmente de bichos – bichos confraternizando com as pessoas, falando com gente, casando-se, banqueteando-se – acrescentaram-se às portuguesas, de Trancoso, contadas aos netinhos pelas avós coloniais – quase todas histórias de madrastas, de príncipes, gigantes, princesas, pequenos polegares, mouras encantadas, mouras-tortas. (1950: 560).

A história das relações com a alteridade, principalmente em terrenos de disputas de força (como foi e é marcada a humanidade), sobretudo quando envolve

pensarmos o elemento destruído, esmagado pela cultura que se impõe oficial, revela-se ampla e complexa (problemática até), muito além do que uma superficial, rasteira e má estratégia de "politicamente correto" possa equalizar, ao aspirar à liquidação de todas as dívidas e injustiças humanas. Assim sendo, há que se refletir e constatar sobre os embates e as heranças que cada grupo, arte ou pensador nos foi deixando.

Da concepção hierarquizante, dos clássicos como obras superiores (portanto, a escrita também superior) e da relação com a oralidade e a cultura popular como "primitivas" (ou inferiores, menos elaboradas), também há o que se pensar, a partir do *Histórias de Tia Nastácia*:

> "— Eu já li essa história em Andersen — disse Emília — e agora estou vendo bem claro como o nosso povo faz nela os seus arranjos. Foi Andersen quem a inventou. / — Não — disse dona Benta. — Andersen nada mais fez do que colhê-la da boca do povo e arranjá-la a seu modo, com as modificações que quis. Essas histórias são todas velhíssimas, e correm todos os países, em cada terra contada de um jeito. Os escritores o que fazem é fixar as suas versões, isto é, o modo como eles entendem que as histórias devem ser contadas. / — Na versão de Andersen — disse Narizinho — não há negro nenhum, nem nada de três cães. O povo aqui no Brasil misturou a velha história de Joãozinho e Maria com outra qualquer, formando uma coisa diferente. A versão de Andersen é muito mais delicada e chama-se Hansel e Gretel. / — O tal negro entrou aí — disse Pedrinho — porque no Brasil as histórias são contadas pelas negras, que gostam de enxertar personagens pretos como elas. Lá na Dinamarca Andersen nunca se lembraria de enxertar um preto porque não há pretos. Tudo gente loura." (1975: 162)

Emília pensa, como amante da literatura e leitora em formação (segundo o conceito hierarquizante a que aludimos, muito difundido ainda hoje), que Andersen, escritor de sua predileção, foi o criador de uma história popular: por desconhecimento do processo histórico, inverte o processo. Dona Benta trata de guiá-la a uma percepção do percurso mais coerente: pensar um Andersen também contador e modificador. E aponta (em visão crítica e mais amadurecida) a modalidade escrita como mais rígida, fixa, do que a modalidade oral (apesar, ressaltemos, de que a escrita também possui pontos frágeis no que diz respeito à fixação). Ainda assim, Narizinho julga a versão europeia mais "delicada", e Pedrinho rebate, mostrando ter percebido mais do processo de criação e transmissão cultural, trazendo novos contextos, solicitando a observação e a imersão em outros mundos que não o seu.

> — A gente vê aí o dedo das contadeiras de histórias. São em geral donas de casa, ou amas, ou cozinheiras, criaturas para as quais as formigas não passam dumas gatuninhas, porque vivem invadindo as prateleiras e guarda-comidas para furtar açúcar. Se fosse escrita por um filósofo, a história não teria esse fim, porque os filósofos nem sabem que há guarda-comidas no mundo. Só enxergam o céu, as estrelas, as leis naturais, etc. Mas as tias Nastácias sabem muito bem das formiguinhas que furtam açúcar." (1975: 169)

Aqui, novamente, vemos a apresentação de novo ângulo: a cabeça da "contadeira de histórias" versus a cabeça do filósofo. E, apesar de em alguns trechos vermos a adesão à hierarquia que superpõe o saber erudito e formal ao saber popular, neste excerto, ao final, somos surpreendidos pela lúcida valorização dos saberes (orais e empíricos) dessas contadeiras, simbolizadas na pessoa da Tia Nastácia e, mais ainda, pela consciência de que cada saber tem seu lugar e seu valor para a cultura, o crescimento e a humanização dos sujeitos.

Antes, portanto, de condenar Monteiro Lobato, Gilberto Freyre ou quem seja (por leituras superficiais ou rótulos "politicamente corretos" e discursos de fundamentalismos minoritários), observemos para além das contradições dos homens que foram e admitamos o quanto de contribuição as suas criações e as discussões decorrentes delas nos trazem. Segundo Peloso:

> *Talvez seja verdadeiramente chegada a hora, liberado o terreno de preconceitos e de simplificações excessivas, de se iniciar uma nova pesquisa complexa (...) rumo à descoberta de uma memória histórica sobre a qual se baseia a nossa identidade e a nossa possibilidade de futuro. E sublinhamos "nossa", porque ela pode articular-se só com a colaboração e a troca recíproca entre "diversos" portadores de histórias, culturas e memórias diferentes. É este, para concluir, o grande ensinamento da tradição popular, o sonho coletivo e universal de que ela é, apesar de tudo, expressão.* (1996: 13)

Que possamos ler nos traços em nós de cada uma das raízes que nos compõem a pluralidade e a diversidade, sem sucumbirmos tanto à hierarquização ou ao puro patrulhamento; que saibamos da diversidade retirar retratos de nossas diferenças, mas também de nossas tantas semelhanças, em última instância, na condição de homens falíveis e perecíveis. Muito melhor nos diz disso o poeta Octavio Paz:

> ... a pluralidade de subculturas no seio de uma cultura significa a coexistência de diferentes minorias, umas amantes de poesia, outras da música, outras da astronomia. E (...) por cima de cada subcultura existem ideias, crenças e costumes que são comuns a todos os

> membros da sociedade. Assim, os homens se reconhecem nas obras de arte porque estas oferecem imagens de sua totalidade oculta. (1993:79-80)

1. Por uma nova pedagogia; pela formação de leitores imaginativos e críticos:

Sabemos que (fazendo eco a Paul Zumthor) "nenhum discurso é neutro" (2010: 43), e Lobato também sabia disso: uma das características primordiais ligadas à educação no âmbito do Sítio é a partilha de conhecimento, sempre através de conversas que parecem simulações de aulas perfeitas (estratégia de base aristotélica?), e enfatiza-se a ausência de uma autoridade inquestionável. Nas diversas histórias do Sítio, alterna-se o personagem "detentor" do conteúdo (ou seja, o especialista naquele momento, talvez em outro não) que procura contar o que sabe.

Essa ausência de autoridade a que nos referimos, mesmo com a presença de personagens adultas e que se assemelham a líderes da casa, como Dona Benta e Tia Nastácia, diz respeito à mudança, à troca do personagem que domina determinado conteúdo e possui (mais) voz — naquele momento. Em *As aventuras de Hans Staden* (1927), Dona Benta comanda o diálogo; em *Emília no país da gramática* (1934), Quindim, o rinoceronte, é o verdadeiro conhecedor da língua portuguesa; em *O poço do Visconde* (1937), o sabugo de milho é quem ensina geologia e tira as dúvidas científicas nas aventuras das crianças e, como vimos, nas *Histórias de Tia Nastácia* (1937), a personagem é centro produtor de discurso e dona de um saber relevante.

Reynaldo Alvarez afirma, acerca do conhecimento no Sítio:

> "Um autor que divide a sabedoria entre a velha senhora, um sabugo de milho e um rinoceronte pachorrento, num ambiente rural (e mesmo urbano) reconhecidamente patriarcal, está desbastando mitos, assentando bases para uma revolução pedagógica que as estruturas educacionais ainda não conseguiram" (1982: 10).

O conhecimento não é centralizado em um só personagem e quase nenhum dos personagens é tão-somente do gênero masculino (por vezes, um animal macho ou um sabugo de milho; quando é homem, no caso do Tio Barnabé, não segue os padrões de cor/ classe dos "donos" do poder e do conhecimento; ou é ainda um menino, como Pedrinho, mas educado nesse ambiente de divisão de tarefas e

saberes fora do funcionamento patriarcal), ou seja, há uma quebra na estrutura societária patriarcal.

Seguimos a provocação de Lobato: estaria a pedagogia pronta para lidar com isso? Talvez não, mas a "sala de aula" do Sítio está. Cada personagem no universo lobatiano possui sua "disciplina", ou suas "matérias" de especialidade. Aqui, trouxemos à baila Tia Nastácia que domina um conhecimento popular e empírico apresentado a todos, principalmente, em *Histórias de Tia Nastácia.* E podemos ainda destacar Emília com seu ímpeto mais revolucionário, contestador, conflitante: reformando e questionando a aritmética, a natureza, a gramática. A literatura inquieta, instiga discussões; a fantasia e o conhecimento formam leitores.

E a respeito dessa formação, Antônio Candido observa que: "A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — do Verdadeiro, do Bom, do Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. [...] ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela — com altos e baixos, luzes e sombras. [...]" (2002: 84).

A literatura forma impelindo-nos na contramão, contra a corrente de discursos hegemônicos. Ela humaniza, mas não pelo moralismo, ou seja, pelo caminho mais curto da pura *aceitação* de ideias de certo e errado. A leitura (solitária, mas partilhável) e a escuta, a discussão (como Lobato promove em seus livros) provoca reflexões, inquietações, dúvidas, desassossegos. E é assim, porque a literatura não se sujeita às ideologias dominantes; até os autores caem em contradição e se reveem em sua obra. A literatura incomoda e reflete as contradições humanas. Inclusive evidencia-se isso enfaticamente na fase de formação das crianças, ainda sujeitas à construção do conhecimento e sem uma "solidificação" de conceitos.

A literatura, portanto, ensina como a vida, afirma Candido, com seus altos e baixos. Além disso, em tendo o leitor autonomia e maturidade, a leitura permite que ele desenvolva o discernimento necessário para *decidir*, desde cedo, o que deve levar como certo ou errado e se posicione diante disso.

2. Algumas palavras, nunca suficientemente finais:

Alberto Costa e Silva, ao fazer um balanço sobre as grandes interpretações produzidas por nossos escritores acerca do Brasil e de nosso povo, destaca Monteiro Lobato:

> Ninguém exerceu influência mais profunda e mais duradoura sobre as crianças e os jovens e, portanto, sobre os adultos, no Brasil do século XX. Ainda quando nos apartamos de muitas de suas concepções, fica-nos a valorização de todo tipo de trabalho, o respeito pelo fazer bem, o aguçamento do olhar crítico, a dúvida diante das ideias feitas, a recusa do conformismo, a confiança na fecundidade da ação, o desgosto com o cerceamento das opiniões e da liberdade, o sentimento de que a imaginação encharca cotidianamente a vida. O mundo é feérico, imprevisível e admirável – ele insistia em seus livros infantis, ao trazer o Sítio do Picapau Amarelo para dentro da rotina das casas brasileiras. E não cansava de dizer-nos que o país poderia ser mudado, se cada criança, ao crescer, desse a sua contribuição para modernizar a agricultura, racionalizar a exploração dos recursos minerais e crivá-lo de indústrias. (2000: 24)

O que pretendemos, mais que tudo, é revelar o quanto de fascínio a literatura de Lobato produziu e produz em leitores mirins e adultos e como, da leitura desse universo, podem formar-se cosmovisões críticas e cidadãos ativos. Educar privando o leitor de ver as mazelas do mundo "feérico, imprevisível e admirável" e as contradições, irascibilidades, suscetibilidades e vaidades humanas é tolo e vão. Incitar o preconceito é doutrinar para julgamentos. A literatura vai além disso: ela desvela, desautomatiza percepções; parte do abjeto, resvala em outras construções da ideia de beleza. Ela não é nem deve ser reduzida a "paladina de uma moral".

Marisa Lajolo, reconhecida pesquisadora sobre leitura, literatura infantil e especificamente sobre a obra de Lobato, manifestando-se quanto à polêmica que se instaurou, ao se condenar Lobato como "boneco de Judas do dia de Aleluia" (em especial em relação ao livro *Caçadas de Pedrinho* – 1933) alerta que qualquer proposta paratextual e policiadora que vise "higienizar" o discurso neste livro estará atropelando a frase final dele (que neste artigo nos serviu de título). É quando Tia Nastácia toma o lugar de Dona Benta no carrinho puxado por Quindim e exclama: "Tenha paciência, (...) Agora chegou minha vez. Negro também é gente, Sinhá..." (1975: 44 – volume 2).

Ainda seguindo as ideias de Lajolo:

> Evidentemente, essa fala de Tia Nastácia não manifesta postura política equivalente a lutas, conquistas e estratégias contemporâneas assumidas por movimentos empenhados na construção da

> identidade negra. Mas a fala de Tia Nastácia é o que se tem, e o que talvez melhor combine com o modo de ser da personagem ao longo da obra lobatiana. É pela boca e pela atitude da cozinheira negra que a igualdade de direitos é reivindicada, como foi pela boca e pela atitude dos animais que os riscos de degradação ambiental foram tematizados no livro. (2011: 05) (A referência final é ao livro Caçadas do Pedrinho).

Lajolo defende, então, o direito à leitura sem mediadores, sem textos incidentais, paralelos ou agregados que interfiram na relação leitor/ texto literário; afinal, não há comprovação teórica da possibilidade de se prever precisamente o efeito de um texto em seus diversos receptores. Inserir paratextos em *Caçadas de Pedrinho*, segundo Lajolo, é subestimar o leitor e acreditar que se pode determinar a sua reação após a leitura. O mesmo dizemos em relação a *Histórias de Tia Nastácia*, ou a qualquer outro texto, seja de Lobato ou de outro escritor.

Ao falar de Lobato, porém, é impossível ignorar a dimensão artística desse explorador de técnicas e temáticas tão diversas. Ele não se restringiu a mesclar educação, crítica social e política em suas histórias — utilizou com maestria recursos artísticos que terminaram por configurar o seu estilo próprio (e era esta uma de suas preocupações fundamentais: criar um estilo lobatiano)[37].

Há um episódio, talvez, bastante ilustrativo sobre a criatividade de Lobato, e que ele mesmo relata:

> Muito interessante o que se passou com meus livros para crianças. Os personagens foram nascendo ao sabor do acaso e sem intenções. Emília começou uma feia boneca de pano, dessas que nas quitandas do interior custavam 200 réis. (...) E foi adquirindo uma tal independência que, não sei em que livro, quando lhe perguntam: 'Mas que é você, afinal de contas, Emília?' E ela respondeu de queixinho empinado: 'Sou a Independência ou Morte!'. E é. Tão independente que nem eu, seu pai, consigo dominá-la." (1964: 340).

Lobato sentencia: Emília conquistou sua independência de personagem: não mais pertence a ele. E essa autonomia aponta para outra questão: a personagem boneca/ gente não poderia, nesse sentido, ser o reflexo da mente de Lobato? Afinal, nem mesmo ele tem controle sobre aquela. E como teria total controle sobre esta também? Ser crítico é permanecer em exame de seus pensamentos e atos. Lobato fez isso em toda sua história; desde reformulando textos a mudando o

[37] A longa correspondência mantida por cerca de 40 anos com o amigo e também escritor Godofredo Rangel, publicada em dois volumes intitulados *A Barca de Gleyre*, em diversas passagens nos traz testemunhos de Lobato sobre esse ponto.

direcionamento de seus interesses, leituras, atuações. E, por fim, perguntamos: e essa impossibilidade de controle não acontece também com o texto, quando sai das mãos do autor para as do leitor?

**Referências**

ALVAREZ, REYNALDO VALINHO. **MONTEIRO LOBATO, ESCRITOR E PEDAGOGO**. RIO DE JANEIRO: EDIÇÕES ANTARES, 1982.

ARROYO, LEONARDO. **LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA**. SÃO PAULO: UNESP, 2011.

AZEVEDO, CARMEM; CAMARGOS, MÁRCIA; SACCHETTA, VLADIMIR. **MONTEIRO LOBATO: FURACÃO NA BOTOCÚNDIA**. SÃO PAULO: SENAC, 1997.

BENJAMIN, WALTER. **MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA**: ENSAIOS SOBRE LITERATURA. (OBRAS ESCOLHIDAS, V. 1), SÃO PAULO: BRASILIENSE, 1994.

CANDIDO, ANTONIO. "**A LITERATURA E A FORMAÇÃO DO HOMEM**". IN: TEXTOS DE INTERVENÇÃO. SÃO PAULO: DUAS CIDADES, ED. 34, 2002.

CARVALHEIRO, EDGARD. **A CORRESPONDÊNCIA ENTRE MONTEIRO LOBATO E LIMA BARRETO**. RIO DE JANEIRO: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1955.

COSTA E SILVA. ALBERTO. "**QUEM FOMOS NÓS NO SÉCULO XX: AS GRANDES INTERPRETAÇÕES DO BRASIL**". IN: MOTA, CARLOS GUILHERME (ORG). VIAGEM INCOMPLETA: A GRANDE TRANSAÇÃO – A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA. SÃO PAULO: SENAC, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

LAJOLO, Marisa. **"Linguagens na e da literatura infantil de Monteiro Lobato**". In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). Monteiro Lobato, livro a livro. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. "**Preconceito e intolerância em Caçadas do Pedrinho**". in: Revista Emília. 2011. (www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=30)

LOBATO, Monteiro**. Histórias de tia Nastácia**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____. **O Poço do Visconde**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____. **Obra infantil completa de Monteiro Lobato**. (8 volumes). São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____. **O sacy-Pererê**: resultado de um inquérito. Rio de Janeiro: JB, 1998 (edição Fac-similar).

_____. **A Barca de Gleyre (1º1tomo).** São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.

_____. **A Barca de Gleyre (2º(tomo).** São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.

PAIVA, Eduardo França. "**De português a mestiço: o imaginário brasileiro sobre a colonização e sobre o Brasil**". In: SIMAN, Lana Maria de Castro; FONSECA, Thaís Nívea de Lima (orgs). Inaugurando a história e conquistando a nação: discursos e imagens no ensino da história. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PAZ, Octavio. **A Outra voz.** São Paulo: Siciliano, 1993.

PEIXOTO, Afrânio. **História do Brasil**. Porto: Lello & Irmãos, 1940.

PELOSO, Silvano**. O Canto e a memória**: história e utopia no imaginário popular brasileiro. São Paulo: Ática, 1996.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ZUMTHOR, Paul**. Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

# 14-LITERATURA E HISTÓRIA. *VOZES ANOITECIDAS*, DE MIA COUTO: UM ESTUDO DE CASO

Rinah de Araújo Souto (FLUC)
rinah.souto@gmail.com

As imbricações entre literatura e história são bastante evidenciadas nas literaturas africanas escritas em português, sobretudo em obras inseridas no contexto pós-independência. Neste estudo, num primeiro momento, nos propomos a contextualizar historicamente, e de forma sucinta, a publicação do primeiro livro de contos do escritor moçambicano Mia Couto, o *Vozes Anoitecidas*(2008). Tal obra gerou imensa polêmica na altura de seu lançamento, no ano de 1987, por seguir uma ideo-estética contrária à proposta pelo regime socialista do pós-independência. Em seguida, será de nosso interesse observar não apenas a historicidade da obra, numa perspectiva geral, mas, principalmente, como a história do Moçambique pós-independência se faz presente na estrutura interna do texto que iremos analisar, nomeadamente o conto intitulado “O dia em que explodiu Mabata-bata”.

Sob a luz da topoanálise e a partir de uma categoria do espaço narrativo, o espaço como focalização, demarcaremos a historicidade do texto, considerando a percepção das personagens e a situação insólita que a narrativa traz. Para tanto, utilizaremos como base teórico-metodológica os estudos de Brandão (2007), Borges Filho (2009) e Soethe (2007) sobre o espaço narrativo, bem como artigos sobre as relações entre literatura e história em Moçambique, com ênfase nos estudos de Mendonça (2008) e Basto (2006).

Muito vem sendo escrito sobre Mia Couto, sua obra e prática literária. Quais os motivos que acarretam essa persistência temática? Quais as implicações disso? Se pudéssemos responder a estas perguntas com uma só palavra diríamos: polêmicas. Ora para defender teses ou refutá-las, estas últimas configuram-se como algo necessário para o avanço do conhecimento. Temáticas de investigação costumam ser desenvolvidas a partir de controvérsias oriundas dos vários âmbitos do saber. Portanto, constroem-se através do polêmico. Com o *Vozes Anoitecidas*, primeiro livro em prosa do autor supracitado, não foi diferente.

Para Fátima Mendonça essa obra situada entre o Ser Nacional *vs* Ser Universal polemizou porque

> marcou […] a transição de uma reflexão fundamentada nos princípios rígidos do realismo socialista para o confronto entre posicionamentos diversificados marcados uns pelo senso comum e outros por diferentes perspectivas teóricas, mas que começavam a afastar-se dos pressupostos dirigistas iniciais (Mendonça, 2008, p. 28-29).

Editada pela primeira vez em 1987, doze anos após a independência de Moçambique,e em meio a uma guerra civil, a obra é composta por doze contos que refratam a realidade moçambicana daquele período. Dentre os textos, destaco "O dia em que explodiu Mabata-Bata", cujos temas principais são a guerra e o perigo das minas. Até aí, esse dado não revela nenhum mérito no âmbito das produções nacionais. Entretanto, os contos do livronão atenderam às expectativas do projeto pós-independência, de orientação socialista, que visava a construção do "Homem Novo" moçambicano.

Em seu estudo, Fátima Mendonça destaca que Rui Nogar, primeiro Secretário Geral da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), criticou fortemente o livro por acreditar que a

> literatura […] tinha de ser uma "fabricante" de almas" e para tal os heróis deviam ser positivos, modeladores de exemplos, e os finais das narrativas apoteóticos e nunca escatológicos, como parecia acontecer com Vozes Anoitecidas (Mendonça, 2008, p. 29).

Vale salientar também que José Craveirinha legitimou a obra em prefácio de uma das edições portuguesas do*Vozes Anoitecidas*,colocando-a no mesmo patamar de outras produções literárias importantes do cânone moçambicano em formação, a exemplo de João Dias, nos anos 50, e Luis Bernardo Honwana nos anos 60.A obra também fora criticada por retomar situações e vivências dos subúrbios moçambicanos mesmo não tendo esse escritor vivenciado, na prática, tal realidade. Como se pode perceber, a tônica dessas queixas evoca uma postura reducionista da literatura nacional e gera, como bem elucida Fátima Mendonça sobre as literaturas caracterizadas pelo aspecto "pós-colonial" ou "emergente", uma instabilidade do sistema literário que, segundo a estudiosa, dificulta a emergência do cânone (Mendonça, 2008, p. 31).

O caso do livro *Vozes Anoitecidas* é bastante curioso nesse sentido. Uma obra subsequente chamada *Cada homem é uma raça* (2008) traz propostas estéticas e temáticas muito semelhantes ao primeiro livro de contos. Editada pela

primeira vez em 1990, é possível verificarjá nos dois primeiros contos deste livro – "A Rosa Caramela" e "O apocalypse privado do tio Geguê" –uma forte crítica às relações de poder que permaneceram mesmo com o fim político do colonialismo e que findaram por gerar uma guerra civil em Moçambique. Dito de outra maneira, são narrativas curtas com enredos que trazem uma crítica subjacente às relações de poder que perduram mesmo com o fim do colonialismo, cujas experiências de percepção do narrador e/ou das personagens permitem ao leitor o acesso ao espaço narrado, ou seja, ao espaço moçambicano pós-colonial. Outro aspecto a ser considerado é a repercussão da obra coutiana no cenário internacional. O número expressivo de publicações e traduções existentes para além do contexto lusófono confirma a situação desse autor como uma grande referência quando o assunto é a literatura moçambicana e a própria ideia de "moçambicanidade".

No Brasil, por exemplo, Mia Couto é membro correspondente da Academia Brasileira de Letras. Este reconhecimento institucional engendra, de certa forma, o reconhecimento da produção literária do autor de *Vozes Anoitecidas* no âmbito do cânone das literaturas escritas em português. Com relação ao processo de recepção da obra desse autor no Brasil e em Portugal, o estudioso moçambicano Francisco Noapondera de forma assertiva:

> Muitas vezes as pessoas têm a tendência de dizer que a obra de Mia Couto apresenta as falas do povo. Eu penso que não é bem assim. Eu penso que aquelas são as falas do autor, são as falas de alguém que está a criar um mundo, está a criar a língua, portanto muitas vezes leituras que são feitas de fora mostram certo desconhecimento da realidade, levam a uma espécie de estereotipia em relação à escrita do Mia Couto, e eu penso que hoje em dia retira muito do valor que ela tem, e de certo modo até anula a obra dele, quando se quer colocar esse rótulo de que representa a alma dos africanos. A alma dos africanos é diversa, e ela tem diversas manifestações, e cada escritor vai capturando as várias facetas que essa alma tem. Agora querer globalizar essa alma com um autor eu penso que é um erro crasso, e que, sobretudo, é contido em muitos estudos que eu vejo no Brasil, em Portugal (Noa, 2011 apud Soares, 2014, p. 89).

As dinâmicas de mercado, por vezes perversas, promovem e divulgam uma parte pelo todo, sob a luz da "razão metonímica" (Santos, 2002). Pelo prisma desta razão, atualmente, quando se fala em literatura moçambicana voltam-se todas as atenções e reconhecimentos para Mia Coutofazendo dele o escritor moçambicano mais traduzido e divulgado internacionalmente, inclusive no âmbito acadêmico. Há um número crescente de teses, dissertações e artigos publicados em torno da obra desse escritor nos últimos anos. Nesse sentido, as palavras mencionadas pelo

estudioso Francisco Noarefletem a necessidade de não compreender a literatura produzida por esse autor como sendo a única referência literáriaque "diz Moçambique em português" (Cavacas, 2002).

Em Moçambique há uma série de escritores tão bons quanto Mia Couto e que ainda não possuem a mesma notoriedade e repercussão. Um exemplo é Ungulani Ba Ka Khosa, autor de*Ualalapi*(2013). Nessa narrativa Khosa realiza, com maestria, uma abordagem do mito que foi Ngungunhane, imperador do Império de Gaza, território que hoje é conhecido como Moçambique. Nela também é possível verificar um diálogo intenso e muito bem elaborado com o passado histórico moçambicano, como confirma Ana Paula Leite:

> A obra de Khosa, *Ualalapi*, visa tematicamente a questionação do passado e do presente, fazendo uma releitura das fontes históricas do século passado. O autor critica os poderes políticos, e tenta mostrar como a História pode ser mitificada para uso desses mesmos poderes. Por outro lado, há uma reflexão sobre a noção de cultura e identidade cultural, que é retrabalhada pela reabsorção de alguns modelos da oralidade e de uma certa mundividência mágico-mítica (Leite, 1998, p. 83).

A obra foi editada pela primeira vez em 1987, mesmo ano de publicação do *Vozes Anoitecidas*.As polêmicas geradas em torno deste último livro e do próprio escritorreforçam a relação entre história e literatura no país. A ideo-estética vigente na época do lançamento, ao rejeitar o livro e a proposta estética do escritor, nos revela uma perspectiva limitada de compreensão da arte literária, mas, ao mesmo tempo, é sintomática do papel assumido pela literatura na construção da ideia de nação.De acordo comMaria-Benedita Basto, trata-se "do apelo que a constituição de uma nação endereça à literatura, no sentido de esta lhe prover as palavras que darão corpo à sua própria ideia" (Basto, 2006, p. 13).Como o próprio Mia Couto afirma em epígrafe presente no livro sobre literatura moçambicana da estudiosa mencionada acima, "não existe no mundo nenhuma nação moderna que não tenha nascido em paralelo com o parto da sua identidade literária" (Couto apud Basto, 2006, p.13). Porém, ainda sobre as intrínsecas relações entre literatura e nação, Basto alerta:

> [...] é preciso ter presente que nenhuma literatura se confina a um espaço nacional, nenhuma literatura é, como diz Amoko, nacionalista em si, ela poderá dizer sempre mais ou sempre menos, ela poderá ser o lugar de passagem entre um dentro e um fora que uma estratégia de delimitação de um espaço e de um tempo histórico e político (Basto, 2006, p. 13-14).

Ao que nos parece, a obra coutiana foi fortemente criticada porque não visava delimitar um espaço ou tempo histórico e político quando essa era a proposta da Frente de Libertação de Moçambique, movimento que liderou as lutas de libertação e assumiu o poder no período pós-independência. Para a FRELIMO a literatura deveria estar a serviço da revolução. Maria-Benedita Basto aborda esse assunto com propriedade em seu livro *A Guerra das Escritas. Literatura, Nação e Teoria Pós-Colonial em Moçambique* (Basto,2006). Dando continuidade ao estudo, analisaremos o conto chamado "O dia em que explodiu Mabata-bata", cujo tema principal é o perigo das minas de guerra.Dos elementos composicionais da narrativa acreditamos que o espaço seja um dos que mais revelam a história imbuída na estrutura inteira dos textos. Afinal, é de nosso interesse verificar essa historicidade não como um aspecto alheio ao próprio texto, mascomo esse viés se manifesta internamente.

Para tanto, escolhemos o método da topoanálisee uma categoria do espaço narrativo, o espaço como focalização,"recursoque, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva,noções derivadas da idéia-chave de que há, na literatura, um tipo de visão"(Brandão, 2007, p.211). Ou, segundo Soethe, verificar o espaço literário é estar "atento à percepção do entorno pelas personagens" (Soethe, 2007, p. 221). Veremos que o jogo de olhares, de perspectivas e a forte presença do aparelho sensorial humano são reveladores da historicidade no texto, tornando a literatura uma via de acesso aos discursos que, muitas vezes, se contrapõem ao discurso histórico oficial, como veremos mais adiante.

"O dia em que explodiu Mabata-bata" é o terceiro dos doze contos presentes no livro*Vozes Anoit*ecidas. No texto o leitor é apresentado ao menino órfão Azarias. Ele vive com o tio Raul e a avó Carolina. Ele não ia à escola. Trabalhava como pastor do gado do tio e "despegava antes da luz para que os bois comessem o cacimbo das primeiras horas" (Couto, 2008, p. 43). O conto, já nas primeiras linhas, inicia com a descrição de um episódio insólito e intrigante, a explosão do boiMabata-bata que, inicialmente, fora confundida com os raios de um relâmpago. O narrador trata logo de negar essa hipótese elança uma outra: a explosão pode ter sido causada pela ação dondlati, a "ave do relâmpago", uma ave mitológica da tradição moçambicana. Mas também negatal possibilidade, pelo menos sob a perspectiva do

tio Raul. É interessante observar que o narrador expõe as diferentes experiências de percepção das personagens sobre o acontecimento, de modo que as várias conjecturas findam por inserir o episódio no domínio das experiências insólitas, tal como Gilberto Matusseas compreende:

> Entendemos por experiências insólitas os fenómenos e os comportamentos que, não podendo ser considerados sobrenaturais, ultrapassam os limites do que é considerado normal. São, portanto, fenómenos e comportamentos que, pela sua desproporção ou pela sua invulgaridade, se colocam no limiar do fantástico (Matusse, 2002, p. 1).

Azarias surge como símbolo de ingenuidade. Os motivos do conto são o valor das cabeças de gado no mundo rural, o perigo da morte que as minas representam, o lobolo e a orfandade de carinhos e direitos. O ndlati demarca tanto a história de Moçambique na estrutura interna do texto quanto a questão do espaço, de maneira que a ave do relâmpago constitui uma alegoria da morte como libertação, entrega e felicidade. O tema  do conto envolve a guerra e o perigo das minas. Fernanda Cavacas apresenta uma análise pormenorizada desse mesmo texto em excelente estudo sobre os contos de Mia Couto (Cavacas, 2002).Recomendamos vivamente a leitura.

Fica claro ao leitor o real motivo da explosão. Foram as minas de guerra as causadoras do desastre. Mas a utilização da imagem do ndlati traz para dentro do texto a historicidade evocada, mas não de uma forma explícita e banal. A explosão não pode ser considerada um episódio sobrenatural, pois é algo possível de acontecer. Porém, o fato sugere uma leitura ao nível do insólito ou “no limiar fantástico” (Matusse, 2002, p.1) pela dimensão surpreendente e assombrosa do desfecho da narrativa.

O tio vai em busca de Azarias, e dos bois, depois que soldados informam sobre a explosão de um deles.  A avó do menino vai junto. Azarias, com medo de represálias e ao lembrar das ameaças do tio, resolve fugir após a explosão do boi. “Havia uma só solução: era fugir, tentar os caminhos onde não sabia mais nada. Fugir é morrer de um lugar e ele, com os seus calções rotos, um saco velho a tiracolo, que saudade deixava?” (Couto, 2008, p.44). A fuga do menino, enquanto prática do espaço, nos remete ao que disseMichel de Certeau sobre a errância do indivíduo:

> A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar [...] (Certeau, 1998, p. 183).

Naquele momento Azarias vivia a sua experiência de privação do lugar. Ele não tinha em casa nenhuma sensação de acolhimento, pois "o serviço arrancava-o da cama e devolvia-o ao sono quando dentro dele já não havia resto de infância" (Couto, 2008, p.44-45). Ou seja, havia uma privação de lugar e de direitos, inclusive. "Os filhos dos outros tinham direito à escola. Ele não, não era filho" (Couto, 2008, p. 44). Os soldados comunicaram ao tio Raul o que aconteceu: "Boa noite. Vimos comunicar o acontecimento: rebentou uma mina esta tarde. Foi um boi que pisou. Agora, esse boi pertencia daqui" (Couto, 2008, p.45).

Após o aviso dos soldados, Tio Raul e a avó Carolina seguem em busca do jovem pastor. Ele estava escondido nas margens de um rio. À margem era o seu lugar na estrutura familiar a qual pertencia. Portanto, o rio, enquanto espaço fronteiriço natural (Borges Filho, 2008b, p.9), pode ser lido como a fronteira que separa o jovem pastor da sua família, da escola que tanto sonhara e da sua própria infância usurpada.Em plena busca do tio e da avó, Azarias só responde ao chamado dela. A avó o convence que nada de ruim lhe aconteceria se ele voltasse para casa e ele poderia até ir à escola.Nesse momento, o menino deixa-se levar pelas palavras da avó, corre em direção aos seus, pisa numa mina e morre.

O menino, que "atravessou a fronteira da água" (Couto, 2008, p.45), não conseguiu ser poupado do fogo que o consumiu. Água e fogo são dois elementos que perpassam a narrativa. A água pode ser lida como a imagem poética do movimento e do transitório (Bachelard, 1998)tal qual o fogo. Ambos ambivalentes em seus significados, pois ao passo que são elementos vitais também apresentam características destrutivas. As margens do rio, num momento da narrativa, transmitiam a sensação de abrigo e proteção para Azarias, que fugiadas ameaças do tio. No momento de explosão da mina que aniquilou o jovem pastor, a materialidade da água do rio assume um caráter destruidor, igualmente: "Em volta tudo fechava, mesmo o rio suicidava sua água, o mundo embrulhava o chão nos fumos brancos."(Couto, 2008, p. 48). Sobre o dinamismo do fogo, Gaston Bachelard em obra intitulada *Fragmentos de uma poética do fogo* faz menção aos pássaros de

fogo e conclui: “Os pássaros de fogo não são imagens da substância do fogo, são imagens da rapidez” (Bachelard, 1990, p.54). Baseados nisso podemos afirmar que, imageticamente, ondlati sintetiza todo o dinamismo e rapidez da explosão da mina, ocasionando a morte do jovem pastor: “E antes que a ave do fogo se decidisse Azarias correu e abraçou-a na viagem de sua chama.” (Couto, 2008, p.48).A chama, em seu movimento vertical e ascendente (Bachelard, 1989), nos remete ao desprendimento e a libertação do jovem indivíduo oprimido em sua vivência terrena.

O ponto ápice do conto é a narração do momento em que o menino é atingido pela mina. É nessa parte do texto em que é possível verificar com mais precisão a construção do espaço na narrativa. Afinal, segundo Borges Filho, “é impossível a construção do espaço na obra literária sem o concurso do aparelho perceptivo humano” (Borges Filho, 2009, p. 167). O espaço surge demarcado pela alternância de olhares e pela forte presença de aspectos sensoriais e cores associadas ao vermelho das chamas provocadas pela exploção da mina:

> [...]De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago [...] (Couto, 2008, p.48).

Por um lado temos a experiência de percepção dos adultos. Estes tinham consciência do perigo das minas. A avó, o tio de Azarias e os policiais. Por outro, temos a experiência de percepção da criança ingênuaatingida por uma mina, mas que, na perspectiva dela, foi abraçada pelo ndlati, uma ave mitológica.Além da imagem da ave emprestar leveza para um tema tão denso e nefasto como a morte pela explosão das minas, essa mesma imagem, simbolicamente, nos remete para dois espaços distintos, o transcendental e o terreno. Os pássaros, bastante presentes nas obras coutianas, sejam o ndlati ou o flamingo, desempenham a função de mediadores entre o céu e a terra, podendo também simbolizar a imortalidade da alma (Levy, s/d).

Uma vez que os sentidos também são fortes demarcadores do espaço nos textos, veremos que há uma mistura de sensações apresentadas, a partir dos mais diversos campos semânticos, para representar a confusão do momento da explosão: “Mas nada não falou. Não era o rio que afundava suas palavras: era um fruto vazando de ouvidos, dores e cores.”(Couto,2008, p.48). O rio apresenta-se,

igualmente, como o espaço fronteiriço que separa a perspectiva ingênua da criança da perspectiva dos adultos. Do tio e da avó, por exemplo.

> Deve de ser foi um relâmpago, pensou. Mas relâmpago não podia. O céu estava liso, azul sem mancha. De onde saíra o raio? Ou foi a terra que relampejou? Interrogou o horizonte, por cima das árvores. Talvez o ndlati, a ave do relâmpago, aindarodasse os céus (...)(Couto, 2008, p. 43 - 44).

Porém, não há hesitação entre as duas formas. Como vimos, o texto deixa claro que apenas na percepção ingênua da criançao ndlati seria o causador da explosão do Mabata-Bata: "Talvez o Mabata-Bata pisara numa réstia maligna do ndlati. Mas quem podia acreditar? O tio, não"(Couto,2008, p. 48).O discurso senhorial do tio para com o sobrinho é sintomático também das relações de poder que continuam mesmo com o fim do colonialismo. Ou seja, são as relações de colonialidade(Quijano, 2005)."– Não apareças sem um boi, Azarias. Só digo: é melhor nem apareceres" (Couto, 2008, p. 44).A colonialidade permeia também os países africanos independentes e a literatura proveniente desses países torna-se hoje um espaço de crítica e revisionamento da história.

Nos estudos da construção do espaço na narrativa é preciso estar atento ao que Borges Filho (2008a) chama de "topologia do espaço", que se manifesta a partir de dois critérios: o macroespaço e o microespaço (Borges Filho, 2008a, p. 4). Nesse sentido, verificamos umarelação de exploração do tio para com o jovem órfão e o atentado aos direitos humanos que fazia parte do contexto do país, na época. Ou seja, ao nível macro. Mas o texto reproduz esse aspecto também ao nível micro do seio familiar. O espaço familiar, nesse conto, não se revela como um cenário acolhedor. Portanto, a casa não corresponde ao que Gaston Bachelard (1978) entende por "espaço reconfortante". Pelo contrário, a criança, o Azarias, que no próximo nome já traz a palavra azar, vive os infortúnios de ser explorado também ao nível do microespaço (Borges Filho, 2008a), em seu próprio ambiente familiar.

Vimos que o texto de Mia Couto não revela heróis nem personagens edificantesda formacomo requisitavam os membros da associação de escritores moçambicanos no pós-independência. Também não se insere no ideal de escrita literária que a FRELIMO preconizava.O ideal do "homem novo" da FRELIMO se apunha ao "homem velho" do tempo colonial. Acerca desse assunto, José Luís Cabaço afirma:

> Ao propor novas formas de socialização e, contemporaneamente, ao propor como socialmente reprováveis certos rituais e crenças da sociedade tradicional, a direcção revolucionária esperava que sua extinção arrastasse consigo a desagregação de mitos, símbolos e valores, descontruindo velhas estruturas protectoras, para se recomporem na estrutura protectora da FRELIMO (Cabaço, 2009, p. 306).

A história se revela na narrativa coutiana de forma bastante contundente, refratando uma drástica experiência de percepção, cujo pano de fundo é o contexto rural. Como já apontamos, a política do pós-independência negava isso fortementeatravés da relação bipolar e dicotômica que estabeleciaentre tradição x modernidade, rural x urbano. Nesse sentido, Boaventura de Sousa Santo, sociólogo português, alerta para o fato de que as dicotomias pressupõem hierarquias (Santos, 2002). Portanto, uma abordagem do texto literário a partir do espaço narrativo, da experiência de percepção do entorno pelas personagens e/ou pelo narrador, nos conduz para uma análise textual menos sociológica e biográfica e mais literária, evitando assim que a literatura seja tratada como um acessório para ilustrar teorias de outras áreas do conhecimento, simplesmente. Não é isso que nos propomos a tratar. A história de Moçambique é suscitada no texto através do olhar dos sujeitos perceptivos da narrativa e da situação insólita que o conto apresenta. Desse modo, concluímos que verificar a construção do espaço, sendo este um elemento composicional da narrativa, pode ser um caminho possível para evitar que as análises literárias girem em torno de informações extratextuais, apenas. Este aspecto, em nossa opinião, revela-se bastante comum no trato com os textos de Mia Couto – incluindo a obra *Vozes Anoitecida*s –e das literaturas africanas escritas em português, de um modo geral.

**Referências**

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.
_____ . A chama de uma vela. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Tradução de Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BASTO, Maria-Benedita. **A guerra das escritas**. Literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique. Lisboa: Edições Vendaval, 2006.

BORGES FILHO, Ozíris. "**Espaço e Literatura: introdução à topoanálise**". In: Anais do XI Congresso Internacional da Abralic, 2008a. p. 1-7. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em 27 jul. 2014.

_____. **"A questão da fronteira na construção do espaço da obra literária"**. TriceVersa, Assis, n.1, v.2, 2008b. p. 4-14.

_____. "**Espaço, Percepção e Literatura**". In: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney. Poéticas do espaço literário. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 167-189.

BRANDÃO, Luis Alberto. "**Espaços Literários e suas Expansões**". In: ALETRIA. Revista de estudos literários. V.15. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007. p. 207-220.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique. Identidade, Colonialismo e Libertação**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CAVACAS, Fernanda Maria Correira Lisboa de Almeida. **Mia Couto:Um Moçambicano que diz Moçambique em Português**. 622 f. Tese (Doutorado em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COUTO, Mia. **Vozes Anoitecidas**. 9. ed.Lisboa: Caminho, 2008.

_____. **Cada homem é uma raça**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

LEVY, Miriam de Andrade. "**O conceito de leveza em Mia Couto e em Roberto Chichorro"**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, s.d. Disponível em: http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/277-o-conceito-de-leveza-em-mia-couto-e-em-roberto-chichorro. Acesso em: 27 jul. 2014.

MATUSSE, Gilberto. "**O insólito em Ungulani Ba Ka Khosa. A contribuição do modelo da narrativa hispano-americana**".In:Maderazinco.Revista Literária Moçambicana. Maputo, 4 ed., 2002. Disponível em: http://www.maderazinco.tropical.co.mz/artigos/ungula.htm. Acesso em: 27 jul. 2014.

MENDONÇA,Fátima**.“Literaturas emergentes,Identidadese Cânone**”. In:M. C. Ribeiro; M. P. Meneses (Orgs.). Moçambique das palavras escritas. Porto: Afrontamento, 2008. p.19-34.

QUIJANO, Anibal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciênciassociais. LANDER, Edgardo (org). Buenos Aires: Conselho Latino-americano de CiênciasSociais - CLACSO, 2005.p.227-278.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “**Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências**”. In: Revista de Ciências Sociais, 63, 2002. p.237-280.

SOARES, Eliane Veras. “**Embora lidando com literatura, você está fazendo sociologia**”. In: Civitas, Porto Alegre, v. 14, n. 1, 2014.p. 81-92.

SOETHE, Paulo Astor. “**Espaço literário, percepção e perspectiva**”. In: ALETRIA. Revista de estudos literários. V.15. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007. p. 221-229.

# 15-ENTRE A AMIZADE E A DELAÇÃO: ESTUDO SOBRE AS REDES DE SOCIABILIDADE DE ESCRAVOS EM PORTUGAL (1720-1731)

Ristephany Kelly da Silva LEITE (UFRN)
ristephany.kelly@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Do final da década de 1720 até 1731 foi aberto um processo contra Manoel da Piedade[38], escravo nascido na Bahia e morador da cidade de Lisboa. Neste processo inquisitorial, podemos encontrar muitos nomes de outros escravos denunciando uns aos outros e principalmente a Manoel da Piedade. Percebe-se um expressivo contato entre os depoentes, demonstrado pela convivência que tiveram, principalmente durante o ano de 1729.

Com base neste processo do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa, pode-se analisar não somente a convivência destes escravos, suas diversas origens, suas práticas religiosas e sua mescla em Portugal, como também a importância destes processos inquisitoriais, não somente pela quantidade de informações contidas neles, mas também pela minúcia dos depoimentos recolhidos pelo inquisidor.Objetiva-se neste artigo evidenciar, por meio da análise deste e de outros processos inquisitoriais, a interação entre os escravos vindos de diferentes partes do Império, bem como analisar as diversas formas de convívio entre estes indivíduos, que variavam entre um convívio pacífico e a delação, podendo entender assim como estes agentes históricos conviviam e estabeleciam relações uns com os outros.

Este processo de Manoel da Piedade destaca-se por trazer uma gama de depoentes e informações sobre a convivência destes escravos em Portugal, e também sobre as práticas religiosas que estes mantinham, mesmo em meio às acusações e delações de próximos, e a constante perseguição inquisitorial.

## ESCRAVIDÃO EM PORTUGAL

[38]Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Inquisição de Lisboa, processo 9.972.

Após a expansão marítima dos países europeus, no século XV, as trocas comerciais e culturais entre o velho e o novo mundo ficaram mais evidentes a cada século.Assim afirma Eduardo França Paiva escrevendo que "Ao final do século XVIII, completavam-se algumas centenas de anos que ibéricos [...] vinham mantendo intenso comércio e dinâmico transito cultural entre quatro continentes: América, Europa, África e Ásia." (PAIVA, 2006: 99). Em meio a este grande fluxo comercial e cultural existente em todo o Império, os escravos atuaram nestas duas nuances. Grande fonte de renda e mão de obra barata para o Império, este também apresenta, através de seus vários personagens, uma imensa gama de elementosculturais que navegaram para diversas partes do Império ultramarino português.

A partir do século XV, podemos notar uma fixação gradual em várias partes da costa africana, com escravos partindo em grandes contingentes para Lisboa, que havia se tornado o eixo de uma grande rede de ligações comerciais, consolidando-se em tal posição a partir da lei manuelina de 24de outubro de 1512, esta lei tornava Lisboa o único local autorizado a praticar o rentável comércio da Guiné(RIJO, 2012: 3). Mesmo no século XVI, quando o Brasil começou a receber muitos escravos, os navios continuavam a atracar em Lisboa, inclusive trazendo escravos do Brasil, como é o caso de Manoel da Piedade.

Os cativos africanos aparecem, em Portugal, como uma solução para a falta de contingente humano, sobretudo para realizar trabalhos de caráter mais árduo, já que parte da população urbana havia se engajado no advento ultramarino. Em estudo sobre o Império ultramarino português, Ricardo de Oliveira, denotando o grande número de pessoas que navegaram para a capital do Império, escreveu que: "Pelas ruas da velha cidade de Lisboa, havia presença de negros e mestiços que se faziam notar com bastante frequência no dia a dia [...]"[39] (OLIVEIRA, 2009: 113).

As origens e funções destes escravos que viviam em todo o Portugal eram múltiplas. Os escravos urbanos tinham relativa liberdade de convívio com escravos pertencentes a outras pessoas que não os seus senhores. É em meio a esta relativaliberdade de convívio que se desenrola o enredo do processo contra Manoel

[39]Também podemos observar alguns dados sobre o número de escravos, não somente africanos, que entraram em Lisboa através do estudo de Didier Lahon, no qual ele chegou ao número de 400.000 africanos importados para Portugal entre a segunda metade do século XV e 1761. Cf: LAHON, 2013.

da Piedade, que forneceu “mandinga”, “cartas de tocar”, “raízes”, e diversos outros produtos a escravos com quem mantinha um convívio frequente e que, mais tarde o entregaram, e a outros, para a Santa Inquisição.

**MANOEL DA PIEDADE**

Manoel da Piedade era um homem negro, nascido na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição, na Bahia de Todos os Santos e morador da cidade de Lisboa, escravo do capitão Gaspar de Valadares. Sabe-se que o dono de Manoel da Piedade era homem do mar e encontrava-se preso. No processo houve divergência quanto àresidência do escravo Manoel, uns diziam que este havia fugido, outros relatam que Manoel da Piedade estaria morando com o filho de seu dono, clérigo da cidade de Lisboa, e ainda houve quem alegasse que Manoel morava em Miragaia, uma freguesia portuguesa da Cidade do Porto. Porém, Piedade foi pego pelo Tribunal da Inquisição em 28 de março de 1730 na cidade de Lisboa, onde estava por ter fugido de seu dono que estava preso na cadeia da relação do Porto. O motivo da prisão foi o porte da oração de Justo Juiz, considerada mandinga e fruto de pacto com o diabo.

Em sua confissão, Piedade informou que residia na Bahia em 1727, quando recebeu a oração de Justo Juiz com a qual foi prezo. Acredita-se que tenha ido para Portugal no ano posterior, pois maioria dos depoimentos dos escravos que conviviam com ele relatam acontecimentos de 1729. Informou ainda que um moço chamado João havia dado a oração para ele informando que esta servia para curar dos perigos do mar, pancadas e feitiços. Piedade permaneceu com a oração até o momento de sua prisão, pois a oração falava em Deus e disse não saber a causa de sua prisão. Isto foi tudo que Piedade disse em sua primeira confissão, aos 26 dias do mês de maio de 1730.

No mesmo dia Manoel foi chamado novamente para uma pesquisa genealógica. Nesta audiência ele disse ter nascido e batizado na Bahia, viveu ainda em Pernambuco, na cidade do Porto, nas vilas de Viana e Esposende e na cidade de Braga antes de chegar a Lisboa. Acredita-se que esta mobilidade do escravo é ocasionada pelo seu dono, que como homem do mar deveria mudar-se bastante. Acrescentou ainda que por onde passava conhecia pessoas, o que possibilita os

saberes adquiridos e possivelmente vendidos para outros negros em 1729, além de nos dar dimensão do envolvimento de Manoel com outras pessoas não somente do reino, mas também das conquistas ultramarinas, já que este também havia morado em Pernambuco.

No primeiro exame de sua confissão, em 19 de maio de 1730, relatou várias vezes que trazia a oração, mas não tinha fé nela por outros negros dizerem a ele que a oração não servia e que não era boa, demonstrando o contato dele com outras pessoas que utilizavam a oração. Também disse que negros e brancos relataram a ele a utilidade desta oração, e que no Brasil alguns negros usaram ela. O interessante é que Manoel só delatou um negro que morava em Lisboa, chamado Lazaro, enquanto nos outros depoimentos havia a delações de, pelo menos, outros dois negros que fossem envolvidos com mandingas. Também só relatou ter repassado a oração para um negro chamado Francisco e residente na Bahia. Outro fato interessante deste primeiro exame é Piedade falar o nome de um ponto da cidade onde, segundo ele, muitos negros se encontravam e conversavam sobre a utilidade desta oração, o chafariz da Boa Vista.

Piedade foi questionado diversas vezes sobre o motivo de carregar consigo a oração de Justo Juiz sem crer nela. Respondeu sempre que não acreditava em sua utilidade e a prova disto seria carregá-la na algibeira e não em seu pescoço, onde a oração faria efeito. Quando o inquisidor perguntou quem havia dito que a oração só faria efeito no pescoço, disse que o mesmo João que havia vendido a ele informou isto.

No segundo exame, que ocorreu no dia 06 de junho de 1730, Manoel disse se comunicar com muitos negros, sendo seus amigos o escravo Pedro de Massarelos, Garcia Lobo, morador de São Francisco, o escravo José que mora Costa Nova e Antônio Criança de Massarelos. A partir daqui Piedade começa a entregar as práticas de alguns negros sem citar seus nomes, práticas que os outros também vão atribuir a Piedade. Disse ter ouvido os negros falarem de mandinga, que também ouviu dizer que falavam com o demônio e faziam bolsas para não serem feridos. Acrescentou que era afamado como mandingueiro, mas que esta fama não tinha fundamento. Quando perguntado sobre as práticas que os outros negros haviam o acusado de usar, respondeu que não tinha conhecimento destas outras praticas, somente da oração.

Depois da negação inicial, Piedade afirmou, sob tormento, ter visto o demônio. Após negar novamente, afirmou uma última vez ter envolvimento com mandingas. Sua condenação foi abjuração em forma, açoites, degredo perpétuo de Lisboa e cinco anos nas galés.Somente nas confissões de Piedade percebemos a existência de uma rede de sociabilidade dos negros que viviam nas diversas partes do ultramar. Somente para exemplificar a acusações que veremos adiante, Antônio Criança, considerado por Piedade um de seus melhores amigos no distrito do Porto, foi o primeiro depoente a citar Manoel da Piedade como mandingueiro e que realizou mais acusações contra ele. A relação de convivência entre estes e outros escravos seguia pacifica até 1729, quando começam as acusações, saber o que aconteceu em 1729 para que esta rede de sociabilidade sofra uma cisão se torna um desafio instigante.

## DELAÇÕES DOS PRÓXIMOS

A primeira declaração constante no processo de Manoel da Piedade é a de Joseph da Costa, homem negro, natural de Costa da Mina, casado com Felipa dos Santos e escravo do sargento mor Manoel da Costa Araújo. Ele contou que em Miragaia, freguesia da vila nova do Porto, havia um negro chamado Manoel da Piedade, o qual todos os outros pretos diziam que trazia mandinga, mas nunca ouviu que ele fosse mandingueiro[40].Em maio de 1729 ele confessara para Joseph da Costa que tinha mandinga em Massarelos, bispado do Porto, e mostrou-lheuma bolsinha[41], mas não disse o que tinha dentro e também não viu Piedade fazer qualquer tipo de experiência. Nesta primeira denuncia já aparece também outra figura que será presente durante todo o processo: Ventura.

Ventura aparece em todas as denúncias do processo, ele mesmo denunciou Manoel da Piedade algum tempo depois. Na denúncia de Joseph da Costa ele aparece como homem solteiro, escravo do capitão Miguel da Fonseca, morador em Massarelos. Joseph contou que este Ventura teria ouvido do Manoel que este último possuía mandinga. Além de Ventura, Antônio Criança, homem que já estava prezo

[40]Pelas declarações constantes no processo acreditamos que para ser considerado mandingueiro era necessário ter realizado "experiências" com a mandinga, isto é, Piedade portava a mandinga, mas não era mandingueiro por não tê-la utilizado.

[41]Sobre as bolsas de mandinga Cf: SOUZA, 1986; e mais especificamente SANTOS, 2008.

pela Inquisição a esta altura, também contou a Joseph da Costa que Piedade teria confessado a ele ter mandinga. Esta primeira denúncia ocorreu em 20 de setembro do ano de 1729.

As outras denúncias ocorreram no mesmo ano, e muito do que foi sendo relatado ocorreu ainda em 1729. Somente nesta primeira denúncia já podemos perceber a interação de quatro escravos de diferentes localidades e suas práticas religiosas transportadas com eles para Portugal.Isto denota ainda mais a importância de estudos com este tipo de documentação, que nos mostra, além de aspectos religiosos, a constante migração dos escravos por todo o Império e na própria sede do Reino, visto que Miragaia e Massarelos pertencem ao bispado do Porto.

Dois dias depois, o mesmo Joseph da Costa foi chamado para depor.Desta vez ele relatou que Ventura da Fonseca havia dito que tinha "carta de tocar" e mostrou um papel no qual tinha escrito qual carta serviriam para atrair as mulheres, mas não relatou a utilização destas cartas por sua parte. Esta carta que estava sob posse de Ventura havia sido vendida por Manoel da Piedade.

Outro tipo de prática comercializada por Piedade seria relacionado a raízes. Piedade teria conseguido uma grande quantia de raiz e dado à Ventura e ao declarante para que estes pudessem ganhar no jogo, não especificando o jogo ao qual se referiam. A cerimônia consistia em colocar a raiz dentro da boca, sem que ninguém visse, quando estivesse jogando, deitando também as chapas ao ar três vezes. Fazendo isto, o jogo estaria ganho. O declarante afirmou ter utilizado as raízes, embora não tivesse alcançado resultado algum, e também declarou não saber se Ventura ainda utilizava, mas sabia que ele teria utilizado as cartas de tocar, e estas teriam surtido efeito.

Luiz de Lima, afamado mandingueiro em Coimbra, negro de 25 anos de idade, escravo do cônego Luiz de CarvalhoDonvas, natural de Costa da Mina e morador da cidade do Porto, casado com Thereza de Jesus, também testemunhou contra Manoel da Piedade em 05 de outubro de 1729[42]. Este depoente também apareceu no processo de José Francisco, outro morador de Lisboa acusado de feitiçaria e superstição[43]. Segundo Luiz de Lima, Manoel da Piedade teria fugido de seu senhor e estava na capital do Império, encontrando-se Gaspar de Valadares

[42]ANTT, Inquisição de Lisboa, processo 1.630.
[43]ANTT, Inquisição de Lisboa, processo 11.774.

prezo nos cárceres da Relação de Lisboa.Afirmou também que um ano antes de sua confissão o mesmo negro Piedade teria dito que tinha mandinga e que havia vendido a Joseph da Costa, mas não tinha conhecimento da utilização desta mandinga por parte de nenhum dos dois. Uma característica que se tornou comum em muitos depoimentos é a delação da posse da mandinga e o desconhecimento do uso desta.Em muitos depoimentos encontra-se que não se sabe se houve "experiências" com essa mandinga.

Uma nova acusação contra Piedade vem por parte de Sebastião da Rocha, homem negro, natural da Cidade do Congo e morador de Massarelos, casado com Maria do Rosário e escravo do capitão Anacleto Veigas do Valle.Sebastião encontrava-se preso e pediu audiênciaao inquisidor Antônio Ribeiro de Abreu, queo chamou no dia 27 de outubro de 1729. Sebastião da Rocha relatou que Manoel da Piedade morava em Miragaia, usava de mandinga e se atrevia a fazê-lo de dia ou de noite. Relatou também que em 1728 ele havia lhe dito que ia falar com o diabo para fazer mandinga, não dizendo o dia, nem mostrar a mandinga.Acrescentou ainda que Piedade havia fugido há quatro meses. Aqui percebe-se a vinculação de práticas religiosas com o demônio, o que para os inquisidores era bastante comum:

> "Em inumeráveis casos, para os inquisidores, o pacto com o demônio constituiu o único fio condutor da instrução do processo, o único filtro que permitia analisar a lógica dos acontecimentos e do comportamento do réu. [...] as práticas de bruxaria, de adivinhação ou de curas mágicas, as cartas de tocar ou as bolsas, nomeadamente de mandinga, entravam nesta categoria [...]" (LAHON,2004: 10-11).

O que se torna interessando de observar aqui é a relação com o diabo ser realizada pelo depoente, pois maioria das vezes que estabelece esta relação é o inquisidor por não saber exatamente com que tipo de superstição estar lidando. Se torna mais interessante por não ser a única vez que esta relação é estabelecida por depoentes neste documento, nos levando a crer que Piedade teria realmente confessado aos seus colegas de convívio que teria relações com o diabo, não se sabe o motivo, se foi para assustar os demais escravos, ou para dar mais veracidade a eficiência dos produtos que comercializava. Como Piedade afirmou presenciar muitas conversas de outros escravos em seu depoimento, podemos pensar que ele tenha relatado encontrar-se com o demônio para que a mandinga que ele estivesse comercializando fosse preferida em relação às outras que

pudessem ser vendidas, como as comercializadas pelo escravo João, como vamos ver mais a frente.

Cinco ou seis meses antes da confissão de Sebastião, o negro Ventura disse a ele e a Joseph da Costa que Manoel da Piedade tinha dado ou vendido a ele cartas de tocar para atrair mulheres e também outras coisas, as quais não especificou o que seria. Também contou ter dado uns pães para ganhar jogos. Ventura assumiu que desejava mandinga e relatou que guardava sempre consigo as cartas, mas quando viu que elas não surtiam efeito, procurou outro negro chamado João.No depoimento Sebastião diz que João é solteiro e não fornece nenhuma outra informação a seu respeito. Ventura disse a Sebastião que João deu-lhe uma bolsinha com um pouco de carqueija[44]e um bocado de pão preto, e viram esta bolsa o depoente, Manoel Purieiro e Joseph do Sargento Mor[45].Mas Ventura disse que a mandinga que João havia lhe oferecido também não surtiu resultados.

Neste depoimento encontra-se um número de envolvidos bastante relevante.Além de Manoel da Piedade, Ventura e Joseph da Costa, podemos perceber a presença de Manoel Purieiro que também usava estas mandingas no Brasil antes de ir a Portugal (CALAINHO,2008), e do depoente. Assim percebe-se uma comunicação frequente entre estes escravos que transitavam entre Miragaia e Massarelos entre os anos de 1727e 1730. Com os depoimentos, novos personagens aparecem e descrevem conhecer dois ou mais dos escravos que viviam nestas localidades, e pelo que descrevem podemos compreender que conviviam, pois estes informam ter encontrado os demais por mais de uma vez, o que leva a conclusão que eles mantinham contato constantemente. Acredita-se que isto seria facilitado por serem todos escravos urbanos e poderem vivem em locais em que seus donos não habitem, pois "[...] o estabelecimento de domicílio fora da esfera habitacional dos donos facilitado pela ampla mobilidade de que dispunha a maioria, permitiu, entre outras circunstâncias, a integração em redes de sociabilidade distintas" (RIJO, 2012: 15).

Além do contato, as trocas de elementos religiosos entre eles também chamam a atenção, elementos estes que se mesclavam e confundiam suas origens, à medida que alguns eram originários da África, outros do Brasil e os elementos

[44]Planta utilizada para fazer chá hoje em dia.
[45]Acredita-se que Joseph do Sargento Mor é Joseph da Costa e por Sebastião da Rocha o chamou assim por seu dono ser um sargento mor.

religiosos que vinham destas partes do reino eram vendidos ou fornecidos para estes escravos em Portugal sem informação de procedência, misturando-se ainda com elementos religiosos do catolicismo, religião oficial do reino.

O primeiro a denunciar Manoel da Piedade foi Antônio Criança, escravo de um homem de negócios chamado Alexandre Fernandes, natural da Costa da Mina e morador em Massarelos. Em 13 de setembro de 1729, Antônio foi chamado em audiência pelo inquisidor Antônio Ribeiro Abreu.Relatou que contou a Ventura da Fonseca desejar ter mandinga, este último o indicara Manoel da Piedade,moradorde Miragaia,para alcançar seu objetivo. Ventura ainda informou que o dito Piedade dava ou vendia mandinga e que falava com o demônio a noite.

Ventura também confessou a Antônio que Piedade havia lhe dado um bocado de pão para meter na boca e ganha com ele um jogo, ainda havia lhe dado uma bolsa preta contendo uma carta de tocar para atrair mulheres que Ventura teria que vender ao moleque Gonçalo, escravo de Manoel Teixeira, morador em Massarelos. Ventura informou a Antônio Criança que recebeu um cruzado pela carta de tocar, que repassou para Manoel da Piedade. Este último ainda deu “dois bocadinhos” de pão a eles para que ganhassem quaisquer jogos em que entrassem. Segundo Criança, Piedade também pecara na quaresma muitas vezes falando com o demônio em figura de cão ou de cabrito, tanto em Miragaia quanto em Massarelos. Piedade ainda convidou Ventura e Antônio para ver o demônio na quinta-feira da semana santa, mas estes não aceitaram o convite e Antônio não sabe se Piedade falou ou não com o demônio.

Aqui o demônio aparece novamente, e esta será uma das principais acusações contra Piedade, pois a oração de Justo Juiz que foi apreendida quando Piedade foi prezo pelo Santo Oficio é tida como fruto de pacto com o demônio, como dito anteriormente. A constante associação destas práticas religiosas como o demônio aparece em vários depoimentos. Devemos considerar que esta menção do diabo era resultante de um conjunto de situações, como afirma Calainho. Para a autora, osnegros poderiam associar a figura do demônio como um discurso demonológico inquisitorial que construía a heresia da feitiçaria ou, em outros casos, como dissimulação de deuses e entidades genuinamente africanas (CALAINHO, 2008).

Piedade afirmou já ter dado e vendido mandinga pra muita gente, o que leva a crer que a rede de sociabilidade destes supostos mandingueiros era bastante extensa, envolvendo não somente os personagens que aparecem neste processo, mas também muitos outros que talvez nem tenham sido registrados pelos escrivães do Tribunal do Santo Ofício.Esta rede ocorre a partir da interação destes escravos, construindo assim uma sociabilidade própria na qual estabeleciam cumplicidades alianças, hierarquias (VAINFAS, 1997). Percebe-se estas redes como importantes laços e conexões interpessoais, que podem resultar na "implementação de poderosas estratégias sociais que buscam intervir no devir histórico, desviando percursos socioeconômicos já conformados, em termos do favorecimento de certos interesses coletivos e/ou individuais" (FRAGOSO; GOUVÊA, 2010: 22-23). Assim, rede de sociabilidade pode ser entendida como a interação destes escravos que integraram diferentes espacialidades ao longo de suas trajetórias individuais, que conviveram entre si pacificamente durante determinado período na sede do Império e, por algum motivo desconhecido, romperam esta rede em 1729.

Antônio Criança ainda relatou que estando ele, Ventura, Manoel da Piedade e Joseph na frente da casa de seu dono, disse Piedade, olhando um navio português que iria sair do rio para entrar no mar, que poderia fazê-lo não desatracar do cais. Então Antônio disse que isso seria impossível, visto que as condições de vento e de maré eram favoráveis para que o navio zarpasse.Concordaram com ele os demais que estavam na conversa. Piedade meteu a mão na algibeira e tirando algo de lá levou a boca, depois soprou, e com o efeito o navio não entrou no mar naquele dia. Em outra ocasião ainda falou que Piedade cuspiu no chão para que o navio não entrasse no mar.

Disse também que Piedade e Manoel Purieiro gabavam-se por falar com o demônio. Alega serem dois grandes mandingueiros, ambos vindos do Brasil. Relatou ainda que com a mandinga que Manoel da Piedade dera a ele, este não se feriria mesmo se fosse cortado com faca. Prova disso seria o fato de Manoel Purieiro ter uma espada e se deitar em cima dela.Com isso a espada envergou ao invés de feri-lo mortalmente.

Sobre a mandinga que Piedade dera a Antônio, o primeiro disse que funcionaria para ganhar jogo e evitar ferimentos, porém, não poderia o usuário passar perto de uma mulher menstruada, pois a mandinga teria que ser "consertada"

para poder ter o efeito desejado. Antônio, muito tentado pela capacidade de não se ferir, utilizou a mandinga e confessou que depois de estar com uma mulher menstruada devolveu a mandinga a Piedade para que ele a consertasse e este nunca mais a devolveu a Antônio por fugir devido dívidas que teria acumulado.

Piedade ainda disse a Joseph e Ventura no tempo de quaresma que lhes daria pós para conquistar mulheres, os quais ele teria recebido do demônio, mas estes não quiseram utilizar os pós dados por Piedade. Ventura ainda disse que Piedade tinha amarrado o coração de uma negra que tinha por nome Izabel e vivia em Massarelos de tal forma que esta negra agora vivia atrás dele.

Disse também que já havia desejado ver o demônio, quando no período da quaresma, andando a noite por uma rua passou em uma encruzilhada, estando ele nesta encruzilhada apareceu-lhe um cão negro.Então ele lembrou que Piedade havia dito a ele que quando estivesse andando a noite com o pão que este havia lhe dado e aparecesse algum cão preto ele entendesse que aquele era o demônio. Ocorre que nesta ocasião Antônio estava com o pão que Piedade havia lhe dado, entendendo assim que aquele cão preto que tinha cruzado com ele era o demônio de que Piedade falara anteriormente.

O processo de Manuel da Piedade continua com um depoimento constante no processo de Joseph Luis, negro, casado com Apolonia da Silva, morador da cidade do Porto. No dia 01 de outubro de 1729 relatou que Piedade estava em Miragaia e que era mandingueiro e fugiu para Lisboa onde vivia com o filho do seu senhor que era clérigo. Relatou que os outros negros diziam que Piedade trouxera mandinga do Brasil. Joseph Luis ainda relatou que Piedade quis vender uma mandinga em benção de São Cipriano a ele. Esta benção deveria ser benta em três missas, colocada embaixo de uma pedra, e lida em três domingos. Após este ritual a mandinga estaria pronta. Ventura havia dito-lhe que Piedade tinha lhe dado algo para ganhar o jogo. O depoente também ouviu falar que o mesmo Ventura possuía mandinga, e que muitos negros diziam ter Piedade a mesma mandinga.

Também constam acusações no processo de Ventura Ramos, natural da Costa da Mina, e morador em Massarelos[46]. Em 06 de outubro de 1729 Ventura prestou depoimento, dizendo que Piedade fazia mandinga e que havia lhe pedido

[46]Crê-se que Ventura Ramos é Ventura Fonseca, pois coincide o nome do proprietário deste escravo, seu estado civil e o depoimento dele contem dados que coincidem com os dados relatados pelos outros depoentes.

mandinga para ganhar o jogo, então Piedade havia lhe dado um “bocado” de ossos dizendo que antes de entrar no jogo rezasse três “creio em Deus pai pela alma mais necessitada do fogo do purgatório” e ele assim o fez, porém, o efeito esperado não foi conseguido, segundo Ventura, porque o resultado dos jogos variava entre ganhos e perdas. Sendo assim, Ventura procurou Piedade para dizer-lhe que a mandinga que ele havia ofertado não era forte, então Piedade lhe deu um pouco de pão e disse que não entrasse na Igreja com ele.No dia seguinte, Ventura foi chamado novamente para prestar depoimento, então relatou o caso do navio, contou sobre os pós para conquistar mulheres e sobre cerimônias que Piedade fazia.

Ventura disse que no dia em que ocorreu o relatado acima sobre o navio, Piedade o chamou e a Antônio Criança para irem ver o demônio na noite de quinta-feira santa, e que era preciso levar uma garrafa de vinho e uma de aguardente para uma cerimônia e só não foram porque Piedade não apareceu, vindo ele no dia seguinte propor o mesmo, porém os dois não aceitaram.

Todos estes depoimentos foram recolhidos e anexados ao processo de Manoel da Piedade no dia 17 de março de 1730. Aqui já se torna perceptível uma rede de sociabilidade significativa destes escravos. Além dos escravos que depuseram, ainda podemos perceber outros citados no processo, e também as várias pessoas para quem Manoel da Piedade havia vendido ou dado suas mandingas.

Daniela Bueno Calainho fez um estudo aprofundado para todos que desejam analisar aspectos religiosos na metrópole Portuguesa. *Metrópole das Mandingas*(2008) é resultado de um estudo de folego que abrange os quatro séculos de colonização portuguesa e que cobre grandes temas como a religiosidade africana. Pode-se notar a confusão que se estabelecia quanto à origem destas cerimônias e crenças, tendo em vista que vários negros vindos de diferentes partes acabavam aderindo a crenças que conheciam por intermédio de outros escravos que conviviam com eles; sobre a inquisição, outra instituição bastante complexa de se estudar por nos conceder uma série de documentos minuciosamente escritos sobre os mais diversos casos de religiosidades outras que não o cristianismo e demais atos considerados como pecado para a religião da época; a feitiçaria, e a cultura popular. Assim, os aspectos religiosos observados no processo de Piedade são notáveis, mas, em certa medida, bastante explorados em Metrópole das

Mandingas. Tornando-se interessante, para este estudo, observar não somente aspectos religiosos, mas também observar o convívio destes indivíduos, envolvendo trocas comerciais e culturais.

Entre estes depoimentos já se pode observar o convívio entre vários indivíduos. Convivência esta que fica clara, por exemplo, quando em dois depoimentos os depoentes dizem estar conversando na frente da casa do dono de um deles, e mais claro ainda quando estes deixam transparecer encontrarem-se uns com os outros muitas vezes ao longo do ano de 1729, e anteriormente. Mas que o convívio, também observa-se as trocas culturais, por meio do comércio de mandingas estabelecido por Piedade, que tinha Ventura como um interlocutor, um mediador deste comércio, visto que Ventura era o responsável por indicar ou até mesmo mediar os produtos que Piedade vendia ou dava aos outros negros, que segundo os depoimentos, eram vários.

Ventura torna-se assim uma figura central neste caso, conhecendo a todos os envolvidos na trama e aparecendo no depoimento de quase todos, sendo muitas vezes ele a dizer o que Piedade tinha feito ou falado para os outros depoentes.

A partir destes depoimentos pode-se constatar que havia uma rede de sociabilidade destes mandingueiros, todos interligados e convivendo em relativa "harmonia", pelo menos até o ano de 1729. Este ano se torna decisivo, à medida que ocorre a quebra desta rede de sociabilidade. Pode-se pensar que muitos envolvidos tenham delatado outros colegas "para o descargo da sua consciência, salvação de sua alma e bom despacho de sua causa", assim, entregando a outros escravos que cometeram delitos poderiam pedir o alivio de suas penas em detrimento dos outros negros. Ou ainda que possa ter surgido algum conflito entre os envolvidos, seja por questões comerciais envolvendo o comércio destas mandingas e o dinheiro que estas vendas proporcionavam a Piedade e Ventura, seja por quaisquer rusgas de outras naturezas entre os escravos, no entanto só podemos ficar no campo das hipóteses. O que ocasiona esta quebra não pode ser detectado com os documentos utilizados para esta pesquisa, mas as hipóteses que se apresentam nos levam a muitos questionamentos, a serem pesquisados e desenvolvidos posteriormente.

Pode-se pensar que quase todos os envolvidos conheciam tanto Manoel da Piedade, quanto Ventura, e que para além dos citados neste processo também

temos contato com outros processos que evidenciam mais ligações, inclusive com os mesmos envolvidos neste caso e, quem sabe, em outros que podem nos ajudar a responder as questões suscitadas por este estudo.

## CONCLUSÃO

Objetivou-se aqui evidenciar o contato de diversos indivíduos que viviam em Portugal, e a troca de influências religiosas efetuadas por estes. O transito dos escravos envolvidos no caso realizado entre Massarelos e Miragaia, envolvendo a cidade do Porto e ainda Lisboa, onde Manuel da Piedade foi processado, torna evidente que para além do transito dentro do império, que envolvia quatro continentes, também havia um fluxo de trocas em Portugal advindo desta interação do império todo, visto que somente neste processo podemos observar o contato de escravos vindos da América e da África, envolvendo-se e mantendo convívio na sede do império.

Também objetivou-se fazer uma breve descrição das práticas religiosas realizadas por Manoel da Piedade para tornar perceptível que estas práticas "navegaram" até a sede do Império ultramarino português. Por fim, pretendeu-se evidenciar a importância de casos como este para estudos de religiosidade e cotidiano. Em um processo inquisitorial como este, minuciosamente detalhado, podemos analisar não somente aspectos religiosos, mas também aspectos sociais, que nos ajudam a compreender como funcionava o Império ultramarino português.

## REFERÊNCIAS

CALAINHO, Daniela Bueno. **Metrópole das Mandingas**: religiosidade negra e inquisição portuguesa no antigo regime. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (Org.). **Na Trama das Redes**: Política e negócios no império português, séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LAHON, Didier. O escravo africano na vida económica e social portuguesa do Antigo Regime. **Africana Studia,** Cidade do Porto, v. 7, p.73-100, 2004. Anual. Disponível em: <http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/AS07_073.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2013.

LAHON, Didier. Inquisição, pacto com o demônio e “magia” africana em Lisboa no século XVIII. **TOPOI,** Rio de Janeiro, v.5, n. 8, p. 9-70.

OLIVEIRA, Ricardo de. As metamorfoses do império e os problemas da monarquia portuguesa na primeira metade do século XVIII. **Varia História,** Belo Horizonte, v. 26, n. 43, p.109-129, jan./jun. 2010. Semestral. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752010000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 18 nov. 2013.

PAIVA, Eduardo França (Org.). **Brasil-Portugal:** Sociedades, culturas e formas de governar no mundo português (século XVI-XVIII). São Paulo: Annablume, 2006. 368 p.

REGINALDO, Lucilene. "África em Portugal":: devoções, irmandades e escravidão no Reino de Portugal, século XVIII. **História: Festas, ritos, celebrações,** São Paulo, v. 28, n. 1, p.289-319, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v28n1/11.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2013.

RIJO, Delminda. Os Escravos na Lisboa Joanina. **CEM: Cultura, Espaço & Memória: Revista do CITCEM,** Cidade do Porto, v. 3, p.111-129, jan. 2012. Anual. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11298.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2013.

SANTOS, Vanicléia Silva. **As bolsas de mandingas no espaço Atlântico**: século XVIII. Tese de doutoramento, São Paulo: USP. 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, 1986.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil. Coleção História do Brasil. 4ª imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

# 16-MULHER, NEGRA E FEITICEIRA: O INSÓLITO EM EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALEM DE MARYSE CONDÉ

Rodrigo L. C. B. Fischer Vieira
(Universidade Estadual da Paraíba – UEPB)
luizdepeixe@hotmail.com

Em *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem*, de1986, a escritora antilhanaMaryseCondérecupera a personagem Tituba e sua participação na trama criada por Arthur Miller em *As feiticeiras de Salem*, de 1953. Marcada pela presença do insólito ficcional, o romance explora o episódio de Salem sob o ponto de vista da escrava, desde antes chegar ao vilarejo até depois do incidente. Este recurso permite que Condé subverta não somente a narrativa de Miller ou a questões históricas, mas levante temas que dialogam com os Estudos Culturais, tais como escravidão, colonialismo, gênero e identidade. Esta pesquisa visa, assim, analisar o papel da escrava/feiticeira como estratégia narrativa que descontrói o estereótipo negativo associado à figura lendária da bruxa. Poiso mito, na obra, é reabilitado em símbolo de resistência e libertação, e a imagem da mulher passa a ocupar a posição de sujeito da história e de heroína ficcional.

Há muito na história da humanidade, a imagem da feiticeira permeia no imaginário de culturas distintascomo uma mulher cruel, conhecedora de segredos telúricose que se interpõe entre heróis e os desfechos de suas jornadas. ConformeDelumeau (2009), a figura de um homem perdido porque se abandonou à mulher é recorrente no arcabouço mítico da Índia às Américas, da poesia clássica aos escritos inquisidores do catolicismo reformado. Na idade média, essa imagem sofreu consequências por ser ‘diferente’, por ‘ameaçar’ esferas de poder e do saber, e, sobretudo, por representar tudo que implique turbulência na ordem social e no cosmo religioso.

A presença assídua e alargada desse mitoestá, sobretudo, no cerne da cultura neolítica. Neste período, o culto ao feminino era uma constate. Quando a humanidade deixa para trás uma relação passiva com a natureza, e se torna caçadora e produtora daquilo que consome, instala-se uma a cultura (culto, cultivo) que se debruça sobre a casa, o campo, a lavoura, a aldeia e o santuário. Segundo

Eliade&Couliano(2003), a mulher e os mistérios que circundam sua feminilidade (ciclo menstrual, gravidez e maternidade) são associados aos elementos da natureza: à terra que também fecunda e gera vida, aos ciclos naturais da lua, das marés, das estações. Tudo isso somado, criou-se uma religião que girava em torno dos mistérios do feminino.

Junto ao crescimento das grandes civilizações, as práticas ritualísticas/religiosase a posição privilegiada da mulher vão perdendo privilégio, mas não desaparecem, se transformaram. A mulher do medievo, por exemplo, é reduzida ao corpo biológico, cuja razão da existência é a maternidade. De acordo com Santo Agostinho (2011):

> Não vejo que espécie de auxílio a mulher deveria prestar ao homem, caso se exclua a finalidade da procriação. Se a mulher não foi dada ao homem para ajudá-lo a gerar os filhos, para que mais servirá? Para trabalharem juntos? Se assim fosse, um homem seria de mais auxílio para outro homem. O mesmo se há de dizer para o conforto na solidão. Pois muito maior é o prazer para a vida e para a conversa quando dois amigos vivem juntos do que quando homem e mulher coabitam. (p. 5-9).

O pensamento agostiniano resume bem como a misoginia se fez presente na tradição cristã/romana. Segundo Teixeira e Biserra (2012, p. 7), “a ideia de pecado foi associada ao feminino logo nos primeiros séculos do cristianismo”. Para purificar os pecados da carne, penitências severas eram aplicadas ao corpo feminino, associado ao diabo, à loucura e à danação.

O pensamento ocidental/cristão criou, assim, duas vertentes para a imagem da mulher feiticeira: uma eclesiástica coadunada com o mal, em associação à figura do demônio; e outra romântica, elevada à mártir, com qualidades silvestres e forte ligação com os gênios da natureza. Ora a imagem da jovem inebriante, ora da velha decrépita. Tal dualismo permite vislumbrar os discursos paradoxais sobre os quais foi erigido o conceito de feminino pautado nas etapas da vida: infância, menarca, juventude, defloramento, gravidez, parto, maternidade, menopausa, envelhecimento e morte.

Em relação à origem do nome bruxa, feiticeira, não há um consenso. Em latim, há muitas palavras que designam ou se referem a feiticeiras: *uenefica, malefica, nocturna, striga*, entre outras. No *Satyricon*, de Petrônio, o uso da palavra plussciam (*mais conhecedor*) se refere a uma bruxa escrita no episódio Banquete de

Trimalcião. Em inglês, a palavra witch pode significar tanto bruxa, quanto feiticeira; provavelmente tem sua origem nos termos anglo-saxões "wissen", (conhecimento) e "wikken" (adivinhação). No dicionário Houaiss (2008), há a seguinte definição: mulher que tem fama de se utilizar de supostas forças sobrenaturais para causar malefícios, perscrutar o futuro e fazer sortilégios.

Bruxa na antiguidade:
Inicialmente conhecidas como Strix(ou strega, na Roma antiga), similar a stringlas (gregas) e streghe (germânico), estes demônios voadores noturnos atacavam crianças, sugando-lhes o sangue. Este mito possivelmente contribuiu para a imagem posterior da bruxa.

Em resumo, podemos afirmar que a bruxa primeva é o resultado mágico da fusão da mulher sábia, aquela que auxiliava no parto e cuidava das enfermidades, dosvitimados pelo sobrenatural, dos desajustes mentais e sociais. Assim como, é associada aos muitos monstros sugadores de sangue que povoam o imaginário popular, estando inequivocamente ligada à elementos naturais, a um saber da terra e de seus ciclos, e a variedade de deuses, em especial os da fertilidade. A feiticeira é um ser que vive na tênue fronteira entre o real e o imaginário.

Em Eu, Tituba, Feiticeira, Negra de Salem, da escritora antilhana MaryseCondé, o tema da feitiçaria e do sobrenatural retorna associado à escravidão, liberdade sexualidade e pós-colonialismo. As literaturas produzidas nas antigas colônias lançam mão de eventos insólitos em espaços diegéticos como uma possibilidade de crítica ficcional diante de um espaço real conflitante. O insólito surgiria, sob esse aspecto, como um insuflador crítico. O evento incomum se reporta ao mundo real, mas confronta-o, ao aceitar sua investida contra o habitual, ou sólito em contraponto ao *in*sólito.

Como na África, as Américas possuem um terreno prolífero a manifestações de mitos, lendas e crenças nativas que aos olhos estrangeiros podem parecer estranhas, sobrenaturais, inesperadas e insólitas. É notável como em *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem* se percebe um engajamento histórico e social firmado

nos componentes fantásticos simbolizados no panteão cultural afro-americano em confronto com a realidade exógena.A obra analisada expõe experiências advindas da tradição cultural, numa tentativa de recuperar elementos telúricos – mitos, lendas, folclore, crenças – para redefinir uma identidade muitas vezes envolta por sobre um figurino colonial. Os fenômenos insólitos nas literaturas pós-coloniais atuariam, assim, como:

> uma expressão artística das consumições, obsessões, medos ou questionamentos que surgem na sensibilidade e na imaginação humana quando a visão racional da vida e do mundo choca ou entra em conflito com as dimensões misteriosas do irracional e do supranatural (HERRERO CECILIA, 2000, p.30).

Em Tituba se recorre a uma construção narrativa cuja irrupção do insólito se destaca como mediador do embate "entre a cultura que emerge, porque fora submersa, e a cultura que se impusera, porque viera pela força da colonização" (GARCÍA, 2013, p. 23).

Atualmente, crescem as tentativas de agrupar gêneros ou subgêneros relacionados ao fantástico, ao maravilhoso, ao estranho, variáveis entre si por suas singularidades, numa *categoria literária* alicerçada ao campo do insólito. Flávio García(2007) aponta a incapacidade das orientações teórico-metodológicas (desenvolvidas a exemplo por Todorov, Bessière, Caillois, Le Goff) em abranger o número de eventos fantásticos, maravilhosos, estranhos *não-ocasionais* em que a presença do insólito seja marca indelével. O autor desenvolve um percurso interessante quando observa a manifestação recorrente do termo 'insólito' nos estudos acerca do fantástico, do maravilhoso, do incomum em obras literárias:

> O termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa presentes na produção ficcional. (GARCÍA, 2012, p. 14)

García é categórico ao afirmar que tais literaturas, independente das nomenclaturas adotadas, perpassam, inevitavelmente, pelo fenômeno insólito, quer seja no plano de leitura, pelo fato de que - "o mundo do romance é, basicamente, o mundo do in-sólito." (TACCA, 1983, p.61) quer seja em analogia com a realidade exterior ao texto. Pois "há eventos que não soem acontecer no quotidiano,

surpreendem as expectativas, estão para além da ordinaridade e da naturalidade" (GARCÍA, 2008, p.1). O autor ainda destaca a incapacidade de aplicação de noções de gêneros a esses fenômenos insólitos, pois qualquer tentativa de conceituação não daria conta da totalidade dos textos marcados por diferentes experimentações e aconteceres do extraordinário e do sagrado. García considera que, como organismo vivo, a ficção se transforma junto com a sociedade que é produto e produtora dela, assim sendo, faz-se necessária uma investida considerável de diferentes pesquisadores nas mais variadas manifestações do insólito nas narrativas. O insólito decorre de eventos raros, incomuns, inabituais, anormais, que contradizem, surpreendem ou decepcionam o senso comum (GARCÍA, 2008) contextuados ao momento, a cultura e a realidade onde os textos marcadamente insólitos foram produzidos. Portanto, admite-se o insólito como um sistema semiótico-narrativo-literário (FURTADO, 2012) que abraça inúmeras possibilidades de realizações ficcionais em que se manifestam o fantástico, o maravilhoso, o estranho.

Condé em *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salem* recorre a personagem histórico Tituba, num diálogo intertextual com a obra As Bruxas de Salem do dramaturgo americano Artur Miller. Retomando a temática da bruxaria sob a forma de romance, a autora subverte os acontecimentos históricos e a ordem do texto teatral ao apresentar os fatos sob a ótica da escrava, desde antes de chegar a Salem até depois do episódio fatídico. Quando num rompante de histeria coletiva, jovens da comunidade acusam levianamente outras mulheres e alguns homens de Salem, entre os acusados, a escrava Tituba. A obra cria uma nova realidade, ficcional, para a escrava após sua prisão. Essa subversão realizada por Condé, segundo Correa (2008, p.2), "torna possívelexplorar toda uma gama de questões filosóficas, culturais e sociais, dentre elas: a questão de gênero, o papel materno, o feminismo, as similaridades entre as experiências de negros e judeus, a questão do amor, sexo, racismo, escravidão entre outros".

Se a Tituba de Miller é uma escrava sem voz, subalterna, que se aproveita do momento de confissão para dar voz às suas vontades: "TITUBA: Oh, quantas vezes ele me pediu para matar o Reverendo Parris!" (1961, p.88). De viés, a Tituba de Condé, ainda que escrava, possui personalidade marcante e extremamente questionadora:

> Depois do interrogatório, Samuel Parris veio falar comigo:
> - Falou bem, Tituba! Entendeu o que esperávamos de você.

Eu me odeio assim como o odeio. (1997, p.141)

Condé ao retomar o fato histórico e a narrativa de Miller, estabelece um diálogo entre as personagens. Mas ao assumir o posto de dona de sua própria voz, Tituba possibilita, através da consciência de si, abordar outros pontos da realidade histórica. Ao problematizar a sua história e, consequentemente, de seus pares, o texto visa escapar das armadilhas do jogo da colonização. Tituba não abdica de sua identidade, de suas referências culturais, muito embora, como acentua Salvato Trigo (1987) tente mostrar-se integrado ao meio e à sociedade de que faz parte. Reside, portanto, nesta duplicidade: revalorização das tradições culturais de seu povo e a condição de escrava, a fonte da configuração da consciência de Tituba.E mais, a Tituba mulher, negra e escrava pode ser silenciada socialmente, mas é dotada de voz narrativa. Voz narrativa que busca recuperar o processo histórico da colonização e preencher as lacunas na história deixadas pelo sistema colonial e pelos registros oficiais dessa passagem.

O romance se inicia revelando que Tituba nasceu como consequência de um estupro. Logo foi rejeitada pela mãe, Abena, e adotada por Yao, seu padrasto também escravo. Apesar de se aproximar de Tituba por causa dos apelos de Yao, Abena morre enforcada após ter matado a golpes de facão, Darnell Davis, rico plantador e dono delas. Depois de também perder Yao, Tituba é criada por Man-Yaya, escravaconhecedora dos mistérios da natureza e desaberes espirituais. Man-Yaya é tão importante na vida de Tituba, que mesmo depois de mortacontinua sendo sua mentora como se um oráculo de suas ações e conforto nas horas desespero. Segundo Correa (2008, p.4):

> Fica claro para o leitor do romance de Condé que todas as menções à ideia de Tituba vista comofeiticeira estão relacionadas ao seu conhecimento sobre ervas e conversas com os mortos que, segundo ela, habitavam o mundo dos vivos – entretanto, tal conhecimento de nada servia na comunidade puritana que a escrava habitava, ao contrário, eram prova de que ela conjurava com o demônio – era como se ela, Tituba, representasse duas figuras em apenas uma: a escrava, subserviente e a feiticeira, poderosa e maligna.

Religião e magia estão intimamente ligadas na obra de Condé. Tituba representa a figura de uma mulher curiosa (como Eva e Pandora), que por paixão e inquietação, deixa uma vida de liberdade e solidão para viver junto a John Índio, que assim como ela, era um “subalterno”. Ela é condenada por seus conhecimentos

espirituais, e de seu suposto relacionamento com forças ocultas. Se no início da obra, ela usava de seus sortilégios e juventude para usufruir dos prazeres do sexo, no final, já envelhecida, Tituba assume a condições mais próximas a figura de feiticeira tradicional. Representando, assim, o estereótipo paradoxal da bruxa: a sensualidade da jovem e a decadência da velha.

Tituba assim revisa e reconta seus registros valendo-se da irrupção do insólito. Este recurso dá à obra a possibilidade da fusão entre realidade e fantasia. A obra de Condépercorre os caminhos do insólito para refletir sobre fatos reais (históricos), pois "Nem sempre problematizar o factual é apresentá-lo como sólito. Às vezes, a problematização se torna mais fértil pelas sendasdo insólito" (GARCÍA, 2008, p.5).

No romance estudado, alguns recursos e acontecimentos insólitos são demarcados. Como a feitiçaria:

> Por volta das dez horas, Benjamin veio me encontrar debaixo de uma árvore em flor. Arrastava um carneiro de pelo imaculado, com os olhos cheios de resignação. Eu já tinha começado minhas recitações e esperava que a lua ainda sonolenta viesse desempenhar seu papel no cerimonial. No momento decisivo, tive medo, mas uns lábios me beijaram o pescoço e compreendi que era Hester, vindo me dar coragem. O sangue inundou a terra e seu cheiro acre nos sufocou. Depois de um tempo que me pareceu interminável, uma forma se deslocou e uma mulher pequena, de pele muito branca, cabelo muito preto, veio em nossa direção. Benjamin caiu de joelhos. (p. 166)

A possessão:

> Eu amei demais os homens e continuo amando. Às vezes me dá prazer me intrometer numa cama para satisfazer restos de desejo e meu amante efêmero fica maravilhoso com seu prazer solitário. (p. 230)

A zoomorfização:

> Às vezes, e é estranho, me torna a fantasia de voltar à forma mortal. Então, me transformo. Transformo-me em anoli, e puxo minha faca quando as crianças se aproximam de mim, armados de pequenos laços de palha. Às vezes me faço de galo em meio aos animais e seus berros me deixam mais embriagada que o rum. Ah! Amo a excitação do escravo ao qual permito o combate.! (...) Às vezes me transformo em pássaro(...). (1997, p. 231)

E a narrativa póstuma[47]:

> Fui a última a ser conduzida ao patíbulo. Ao meu redor, árvores estranhas exibiam frutos estranhos. (1997, p. 225)
>
> Aí está a história da minha vida. Amarga. Tão amarga. Minha verdadeira história começa onde termina e não terá mais fim. (1997, p.227)

Em *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem*, memória e história são exibidas como arremedos da realidade, manipulados por uma mulher capaz de dialogar com *as forças do invisível.* Tituba promove uma tensão dialética entre sentidos literais e sentidos alegóricos (TODOROV, p.69), sempre buscando encontrar "o equilíbrio da paixão e da razão, do signo mágico e do pensamento lógico" (POIRION, apud REIS, p.68). É no espaço dessa busca que emerge o acontecimento insólito.

A narrativa promove, enfim, o encontro com uma realidade nutrida pelo devaneio e por uma infinidade de elementos ao mesmo tempo estranhos e lógicos conduzindo o leitor de Tituba a transitar pelas veredas *indefiníveis* do insólito ficcional. A obra de Condéé uma forma de resistência. Porque ao desconstruir a imagem estereotipada da bruxa, reabilita o papel da mulher/escrava como símbolo enérgico de liberdade.

## REFERÊNCIAS

BISERRA, Wilian Alves; TEIXEIRA, Cristina Maria (ORG.) **Santas (im)possíveis:** religião e gênero na literatura contemporânea. Editora: EDU-UNB, 2012.

CECILIA, Juan Herrero. **Estética y pragmática del relato fantástico**. Cuenca, Ediciones de laUniversidad de Castilla – La Mancha, 2000.

CONDÉ, Maryse. Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CORRÊA, Lilian Cristina. **Mulher ou feiticeira? A personagem Tituba em Miller e Condé.** Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/EST/Revistas_EST/III_Congresso_Et_Cid/Comunicacao/Gt10/Lilian_Cristina_Correa.pdf. Acessado em 10/04/2014.

[47]Compreende-se por narrativa póstuma o relato de uma história contada por uma voz *post mortem* que, livre da prisão do antigo corpo, pode se concentrar na sua própria consciência. BEZERRA, Paulo. *O Universo de Bobók*. DOSTOIÉVSKI, Fiodor. Bobók. São Paulo, Editora 34, 2012.

DAVID, Sérgio Nazar (org.). **O diabo é o sexo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: Uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ELIADE, Mircea. & COULIANO, Ioan. **Dicionário das Religiões**. Trad. Ivone Castilho
Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

GARCÍA, Flavio. BATALHA, Maria Cristina. **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito.** Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GARCÍA, Flávio. **Discursos fantásticos de Mia Couto – Mergulho em narrativas curtas e média extensão em que se manifesta o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Publicação Dialogarts, 2013.

GARCÍA, Flávio**. IV Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional:** tensões entre o sólito e o insólito. Instituto de Letras da UERJ, 22, 23 e 24 de setembro de 2008. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/cadernos_de_resumos_IV_painel.pd acessado em 27/04/2014.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles, **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda**. — 3.ed. rev. e aum. — Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MILLER, Arthur**. As bruxas de Salem**. Porto: Ediotrial Presença, 1961.

REIS, Carlos. **Figurações do Insólito em contexto ficcional.** Disponível em: https://queirosiana.files.wordpress.com/2013/05/figurac3a7c3b5es-do-insc3b3lito-em-contexto-ficcional.pdf. Acessado em: 13/04/2014

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. 4ª Ed. São Paulo: Paulus, 2011.

TACCA, Oscar. **As Vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010. – (Debates; 98/ dirigida por J. Guinsburg).

# 17- TIA NASTÁCIA E A INSTAURAÇÃO DO ESPAÇO MATRIARCAL NO SÍTIO DO PICA-PAU AMARELO[48]

Sherry Almeida[49] (UFRPE)
sherry_almeida@yahoo.com.br)

As ideias de Monteiro Lobato sobre a educação humanista de um indivíduo e a consequente eficácia no desenvolvimento social de um país constituem-se como uma visão vanguardista em seu tempo. Podemos perceber que muitas das recomendações e orientações curriculares oficiais para a prática pedagógica na contemporaneidade, bem como os discursos teóricos da pedagogia, atualmente defendidos com efusão, coadunam-se com os pensamentos de Lobato sobre educação.

Essas constatações nos fazem tomar como lamentáveis as injustiças que parte da crítica tem cometido com sua obra, acusando-o de preconceituoso nos livros que têm como cenário o Sítio do Pica-pau amarelo. Um dos maiores equívocos de leitura está na avaliação de sua obra infanto-juvenil como racista – tendo ocorrido, inclusive, em 2002, um episódio polêmico, o livro *Caçadas do Pedrinho* foi levado a júri, para ser avaliado o suposto teor nocivo aos leitores em formação.

Acreditamos que isso se deva à inabilidade de leitura e de certa leviandade de repetidores de discursos, "papagaios de academia", para dizer em termos lobatianos. A dita *intelligentsia* brasileira, da qual o próprio Lobato já tinha percebido a incompetência, é incapaz de apreender a riqueza do universo imaginário por ele criado, bem como de entender seu ideal pedagógico progressista, sem mascaramentos nem falseamentos mediocrizantes do conhecimento e da realidade. Afinal, como sabiamente afirmou, "não é mentindo para as crianças que conseguiremos educá-las".

Monteiro Lobato não foi o único que percebeu a importância de se criar uma literatura para crianças que não as tratasse como adultos nem os subestimassem em seu potencial crítico. Na apresentação de seu clássico *Literatura infantil brasileira*, Leonardo Arroyo discute a defesa que escritores como Ellen Key e

---

[48] Trabalho desenvolvido a partir do projeto de pesquisa *Monteiro Lobato: literatura e fantasia ilustram e formam novos leitores* (PIBIC/UFRPE), sob coordenação da Prof.ª Doutora Renata Pimentel Teixeira.

[49] Doutora em Teoria da Literatura (UFPE); Professora Adjunta do Departamento de Letras e Ciências Humanas da UFRPE.

Anatole France fizeram da necessidade de liberdade da criança na ficção, sem qualquer restrição temática ou tom moralizante:

> Queremos dizer, em síntese, que a natureza da literatura infantil, seu peso específico, é sempre o mesmo e invariável. (...) Esta realidade específica não pode ser confundida com exercícios intelectuais ou pedagógicos estritos, fórmulas de moral ou de pureza gramatical, variáveis em suas vinculações históricas. Deixa-se bem claro o valor fundamental do gosto infantil como único critério de aferição da literatura infantil. (ARROYO, 2011: 12)

A concepção lobatiana de educação pela literatura comunica-se também com o pensamento do sociólogo e crítico literário Antonio Candido, o qual declarou que a formação pela literatura foge às regras de uma pedagogia oficial. Segundo ele, a literatura acaba por ser um meio de educação, dentro da formação do indivíduo, mas não dentro de uma educação comum, com práticas metodológicas afastadas da realidade estudantil. (CANDIDO, 2002:77-92) “A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial (…) ela age com o impacto da própria vida e educa com ela (…). É um dos meios por onde o jovem entra em contato com realidades que se tenciona escamotear-lhe”. (*op.cit*. p.83).

Por considerarmos fundamental a divulgação da constatação de que a literatura educa e motivados pela inquietude suscitada por leituras que não compreendem o projeto lobatiano de formação de cidadãos leitores a partir do estímulo ao imaginário infantil, intentamos efetuar uma análise que põe em foco a personagem Tia Nastácia, negra e cozinheira, cujo tratamento recebido de outros personagens do Sítio, principalmente da boneca Emília, tem sido o foco privilegiado da atenção daqueles que acusam Monteiro Lobato de racista. Com isso, buscamos contribuir para contraposição à visão deletéria de sua obra; buscamos ajudar a desconstruir discursos cuja propagação tem como efeito mais nefasto o desaparecimento de seus livros das salas de aula e das bibliotecas escolares.

Queremos, na realidade, não apenas especular que os mesmos livros em que se aponta racismo podem ser lidos como portadores de discurso racial igualitário. Mais que isso: queremos mostrar que Tia Nastácia nos é apresentada como parceira de Dona Benta na gerência do Sítio, colaborando para instaurar ficcionalmente um regime matriarcal e, portanto, subversivo à ordem social vigente no Brasil do período em que Monteiro Lobato viveu.

Para tanto, propomos aqui uma análise de alguns livros infanto-juvenis de Lobato, em especial, *O poço do visconde*, *Caçadas do Pedrinho* (1933), *Histórias de Tia Nastácia* (1937) e *Reforma da Natureza* (1941), além disso, utilizaremos como fonte de informação sobre gênese das personagens em Lobato, *A barca de Gleyre* (1944) – seleção das correspondências que o autor manteve por anos com seu amigo e, também, escritor, Godofredo Rangel.

**O matriarcado**

A principal tese antropológica sobre matriarcado foi desenvolvida por J.J. Bachofen (1861). Para ele, as sociedades humanas em seus primórdios eram seguramente sociedades matriarcais. As mulheres dominavam o mundo de então devido à inerente promiscuidade sexual, que, segundo ele, caracterizava o comportamento dessas comunidades: imperava um acasalamento circunstancial, imediato, sem regras ou compromissos estabelecidos. Dessa forma, as mulheres, que tinham inúmeros parceiros, eram as únicas a poderem determinar com certeza de quem eram os filhos. Nesse sistema, os homens eram apenas machos reprodutores que não mantinham nenhum vínculo afetivo ou de responsabilidade com os recém-nascidos. Para esses, só existia a mãe – o centro e a razão do seu viver. (BACHOFEN, 1926)

Com diferentes argumentos, Émile Durkheim também sustentou a ideia de que a estrutura monogâmica e patriarcal da unidade familiar não é a original, mas teria aparecido como resultado de uma evolução histórica a partir do matriarcado ou da promiscuidade. (DURKHEIM, 1975) Com o caminhar da história, pesquisas antropológicas, ainda no século XX, concluíram que jamais houve uma sociedade matriarcal. Contudo, isso não significa negar que em várias tribos ou civilizações as mulheres fossem importantes na ordem social. Atualmente, o tema ainda instiga pesquisadores, principalmente intelectuais vinculados ao movimento feminista.

O senso comum, historicamente, associa patriarcalismo como domínio dos homens e matriarcalismo como domínio das mulheres. Contudo, o estudo da história cultural de diversos povos mostra que nenhuma dessas duas ordens é, necessariamente, a expressão do domínio, isto é, povos patriarcais e povos matriarcais não significam, linear e respectivamente, povos sob domínio político de

homens e povos sob domínio político das mulheres. O mito das Amazonas, por exemplo, apresenta-se numa sociedade cujo domínio é de mulheres, mas não havia matriarcado – pois os valores culturais dessa sociedade eram patriarcais.

Esse lapso do senso comum se dá pela associação errônea que vincula o patriarcado à masculinidade e o matriarcado à feminilidade. Na realidade, a questão se ancora nos valores que são hegemonicamente cultivados em cada grupo social. Isso significa dizer que em sociedades patriarcais encontramos valores matriarcais e vice-versa. O que determina, pois, o caráter de um sistema de gerência é a predominância desses valores.

Dessa forma, para entender a diferença entre esses modos de gerência política podemos elencar alguns desses valores patriarcais e matriarcais para que, posteriormente, debrucemo-nos mais profundamente no conhecimento do matriarcado.

Na sociedade patriarcal, predominam a autoridade estabelecida pela força física ou econômica; o domínio com afastamento da natureza; o poder bélico e destrutivo; o princípio da competição e da exploração; o princípio da hierarquia e da submissão do outro; o princípio da lei e da escrita; a autoridade partidária não coletiva, a aversão à república; o princípio individualista e egoístico; a instituição do militarismo e da propriedade privada; o senso restrito de parentesco e de companheirismo; o poder de uma minoria dominante; princípio do controle (da natureza, das coisas e das pessoas); o princípio da culpa, da vergonha e do medo e, por fim, o princípio do saudosismo e da destrutividade.

Já os valores culturais que predominam na sociedade matriarcal opõem-se, obviamente, aos do patriarcado. São eles: a autoridade cultural; a coexistência e ligação com a natureza; o poder relacional e integrativo; o principio da cooperação e da colegialidade; o princípio da responsabilidade mútua; o princípio da tradição e da palavra (oralidade); a autoridade religiosa; o princípio coletivo, que propicia a república; a instituição do auto-governo e da propriedade comunal; o senso ilimitado de parentesco e companheirismo; o poder coletivo; o princípio da responsabilização; o princípio da autonomia e da autoconfiança; o princípio da solidariedade e da não destrutividade.

**A ordem Matriarcal no Sitio**

Por vários motivos, podemos especular o Sítio do Pica-pau amarelo, lugar onde são ambientadas as aventuras dos livros infanto-juvenis de Monteiro Lobato, como espaço de subversão à ordem social brasileira. Isso já fora, inclusive, observado por Reynaldo Alvarez, quando nos diz: "sobreleva, no Sítio de Dona Benta, o espírito comunitário, a solidariedade do grupo (não obstante as naturais tensões internas)" (ALVAREZ, 1982, 33).

Inicialmente, podemos destacar que o espaço rural do Sítio é absolutamente autônomo e autossuficiente e não se desgasta com os contatos exteriores, assumindo características de utopia: nele não há lugar para autoritarismos; não há ações de mando governamental e, principalmente, não há patriarcalismo. Na verdade, no Sítio os valores são predominantemente matriarcais. Ao pensar a questão da negação do patriarcalismo, lendo as histórias do Sítio, percebemos que Lobato apresenta como figuras de autoridade e de gerência Dona Benta e Tia Nastácia, assumindo esta, ao contrário do que costumeiramente se indica, não uma condição subalterna àquela: Tia Nastácia apresenta-se como responsável pela administração do sítio e educação das crianças de maneira cooperativa à Dona Benta. Isso nos permite especular Tia Nastácia como personagem indispensável na instauração dessa "ordem matriarcal".

Na leitura das obras selecionadas para análise é possível encontrar fatores que nos fazem confirmar a importância da personagem na regulação da ordem no Sítio do Pica-pau. Mas, quem é Tia Nastácia?

Monteiro Lobato inspirou-se numa babá de seu filho Edgar, de nome Nastácia, para batizar essa personagem. A cozinheira do Sítio do Pica-pau amarelo, aos olhos de um tipo tendencioso de crítica, tornou-se o ícone do racismo lobatiano: a mulher negra e subalterna à branca é alvo, inclusive, de insultos e humilhações por parte de Emília, a boneca de pano de Narizinho.

Reynaldo Alvarez propôs uma compreensão bastante plausível para esse comportamento supostamente racista da boneca de pano: "Quando Emília se refere aos lábios grossos de Tia Nastácia, está numa de suas famosas explosões de mau humor, porque alguma coisa lhe foi proibida, como qualquer criança malcriada, mas nem por isso indigna de afeto e compreensão" (ALVAREZ, 1982: 13). Acrescentemos que ela também não deve ser endemoniada por qualquer militância

radical, porque seus excessos são sempre repreendidos seja por Dona Benta, pela própria Nastácia ou mesmo pelas outras crianças, Narizinho e Pedrinho. Além disso, assim como o Visconde de Sabugosa, feito a partir de espigas de milho, Emília foi criada, com retalhos e miçangas, por Nastácia. Foi ela quem imaginou, gestou e "fabricou" a boneca de pano. O que confere *status* de criadora à Nastácia e de criatura à Emília. E cabe, então, a pergunta: será algo absurdo a criatura revoltar-se com seu criador, em alguns ou em muitos momentos?

É necessário entender que, no enredo das histórias do Sítio, a caracterização da personagem Tia Nastácia somente pode ser apreensível em sua plenitude se contextualizada na mentalidade histórico-cultural do Brasil do final do século XIX. "Tia Nastácia foi escrava de Dona Benta quando jovem e, liberta, passa a ser sua empregada – fenômeno comum, no final do século XIX, nas famílias que Lobato conheceu como criança, inclusive a sua própria." (PENTEADO, 2011: 191). Além disso, o contexto brasileiro explica também os comentários de Emília. Como defende Gilberto Mansur, naquela época, o tratamento ofertado a Tia Nastácia por Emília está "impregnado de naturalidade" (*apud* PENTEADO, *ibidem*). Isso significa dizer que o tratamento verbal dispensado aos negros naquele momento histórico brasileiro era assim mesmo: uma maneira agressiva e preconceituosa, aos olhos da moral e da mentalidade cultural do Brasil atual.

O grande problema da "caçada aos livros de Lobato", talvez, resida aí: julgar uma obra criada no final do século XX com valores do século XXI é demonstrar certa inocência intelectiva combinada à leviandade reguladora. É desconsiderar, erroneamente, a condição de dupla inserção de uma obra de arte no tempo, ou seja, é negar que um texto literário é, simultaneamente, de hoje e de ontem, e que todo escritor pode se valer de discursos e conceitos de sua época que, posteriormente poderão ser contestados e desconstruídos. É negar, enfim, que o texto literário é resultado de uma mentalidade criativa do seu tempo e atualizado pelas leituras dos tempos sucessivos.

Nesse sentido, é importante destacar que os mesmos livros que alguns julgam como de conteúdo racista, quando lidos de maneira contextualizada, permitem entender que a proposta de Monteiro Lobato de representação de Tia Nastácia constitui-se como uma valorização do saber popular de uma cultura ancestral, e não tema de ridicularização e racismo. Nas palavras de Reynaldo

Alvarez, “Nastácia e Barnabé dominavam a sabedoria popular, com suas mezinhas, supertições e conhecimentos empíricos da natureza” (ALVAREZ, 1982, p.16).

Apresentemos, agora, alguns exemplos de leituras que, além de comprovar essa valorização, podem demonstrar a participação ativa da personagem na ordem matriarcal do Sítio. Nelas, é possível perceber que Tia Nastácia é sempre apresentada como parceira de Dona Benta quando a maturidade adulta é exigida pelas situações narradas. Segundo J. Roberto Penteado, “Tia Nastácia tem aproximadamente a mesma idade de Dona Benta – o que a identifica com a patroa nos momentos de tensão ou perigo” (PENTEADO, 2011: 191).

O livro *Reforma da Natureza* é exemplar disso. Ele narra história do “reformador da natureza” uma ideia antiga de Lobato que, conforme atesta Penteado, já teria aparecido nas *Fábulas*, de 1922. O reformador dessa vez será Emília, que conseguindo ficar sozinha no Sítio por ardil de persuasão, convida uma amiga, a Rã (na vida real, uma leitora de Lobato), e as duas começam a modificar a natureza, mudando, por exemplo, as características da Vaca Mocha, de borboletas, moscas, formigas, pulgas e, ainda, transformando a cozinha de Tia Nastácia e os livros de Dona Benta. A boneca só desfaz as mudanças com o retorno dos adultos ao sítio.

À parte os desvarios criativos de Emília, importa-nos, para esta análise, o motivo pelo qual Dona Benta e Tia Nastácia, gerenciadoras do sítio, viajam: elas são chamadas, às pressas, à Europa, onde ditadores, reis e presidentes estão reunidos para discutir a paz que deve sobrevir[50].

> O Rei Carol, depois de cochichar com o general de Gaulle, prosseguiu no seu discurso.
> — Só conheço – disse ele -duas criaturas em condições de representar a humanidade, porque são as mais humanas do mundo e também são grandes estadistas. *A pequena república que elas governam sempre nadou na maior felicidade.*
> Mussolini, enciumado, levantou o queixo.
> — Quem são estas maravilhas?
> — Dona Benta e Tia Nastácia – respondeu o Rei Carol. – As duas respeitáveis matronas que governam o Sítio do Picapau Amarelo, lá na América do Sul. Proponho que a Conferência mande buscar as duas maravilhas para que nos ensinem o segredo de bem governar os povos. (*Reforma da Natureza*, 1994) (grifo nosso)

[50] A primeira edição é de 1941, período da segunda guerra mundial, o que explica a preocupação de Lobato em falar da necessidade de paz às crianças.

Tia Nastácia está claramente figurada em igualdade de condição e de importância, enquanto gestora, com Dona Benta: ambas são tomadas como "grandes estadistas". O que ratifica nossa ideia de cooperação entre as duas na gerência do Sítio. Lembremos que, como já mostramos, a coletividade, o companheirismo e a cooperação na gestão são alguns dos valores culturais do matriarcado. Além disso, cabe ressaltar que, na segunda edição do livro (1944), Lobato insere um diálogo entre Dona Benta e Tia Nastácia, no qual aquela consulta e acata a opinião desta sobre o fato de deixar Emília sozinha no sítio:

> – Nastácia – disse ela – Emília encrencou. Quer ficar. Diz que se for à Conferência sai "fecha" com os ditadores e haverá um grande escândalo internacional – e estou com medo disso. Tenho horror a escândalos.
> – E sai "fecha" mesmo Sinhá. Depois daquela história da Chave do Tamanho, Emília ficou prepotente demais. Não atura nada. Dá escândalo mesmo, Sinhá, e é até capaz de estragar o nosso trabalho por lá. ...Minha opinião é que ela fique.
> – Mas ficar sozinha aqui, Nastácia?
> – Fica com o Conselheiro e o Quindim – que mais a senhora quer? Juízo eles têm pra dar e vender – e ainda sobra. Eu converso com o Conselheiro e explico tudo.
> Dona Benta pensou, pensou e afinal se convenceu de que tia Nastácia tinha razão. Controlada pelo Conselheiro e defendida pelo Quindim, que mal havia em Emília ficar?
> E Emília ficou. (*Reforma da Natureza*, 1994)

Embora esse tipo de intervenção de Nastácia, como conselheira de Dona Benta, seja uma exceção, ao longo da maioria das narrativas do Sítio, há muitas ações de gerência de Nastácia, as quais, infelizmente, aos olhos da crítica que acusa Monteiro Lobato de racista, essas não são ações perceptíveis ou válidas. Contudo, são bastante corriqueiras. Veja-se, pois, o caso de *O poço do Visconde*. O livro mais explicitamente politizado de todos da obra infantil de Lobato, no qual se narram inicialmente aulas de Geologia, ministradas por Visconde aos outros personagens. Em seguida, motivada pela ansiedade de Pedrinho em achar petróleo no sítio, desenvolve-se de maneira cinematográfica, como afirma J. Penteado, uma trama "em torno da perfuração do poço de petróleo no sítio de Dona Benta, culminando com a sua descoberta e nas grandes transformações em toda área da propriedade, graças ao progresso proporcionado pela revelação do precioso mineral" (PENTEADO, 181)

N'*O Poço*, quem dita, direta ou indiretamente, o horário de finalizar as aulas de Geologia e as pesquisas de campo em busca do petróleo é Nastácia, pois que

ela interrompe qualquer personagem para servir às refeições. Isso se evidencia no trecho a seguir:

> O Visconde ia responder quando soou o berro de tia Nastácia lá longe:
> — A janta tá na mesa, cambada! Tem lambari frito...
> Na voz de lambari frito, os meninos esqueceram a Geologia e otaram-se para casa, na volada. Só ficou por ali, pensativo, de mãozinha no queixo, o grande sabugo geológico. (*O Poço do Visconde*, 1956)

Sobre essa questão cabe destacar o fascínio que os quitutes da Nastácia, assim como os de Dona Benta , exercem sobre os demais personagens. Trata-se de um mecanismo de sedução sensorial extremamente eficiente na manutenção da ordem:

> — Pois vamos lá, senhor geólogo. Continue.
> — Amanhã — respondeu o sábio. — Lá vem vindo tia Nastácia com as pipocas — essas inimigas das aulas...
> Era verdade. Tia Nastácia vinha entrando com uma peneira de pipocas.
> — Vivam as pipocas geológicas de tia Nastácia! — berrou Emília.
> — *Deixe de brincadeiras com os velhos e trate de encher o papo, sua sapeca! — ralhou a negra.*
> Estavam da pontinha as pipocas de tia Nastácia, de modo que todos se atiraram à peneira, concordando lá por dentro que se o Visconde era um sábio interessante, tia Nastácia era interessantíssima quando o arrolhava com pipocas. (grifo nosso) (*O Poço do Visconde*, 1956)

Percebe-se, claramente, no excerto em destaque que Nastácia é quem está no comando naquele momento e sua palavra de ordem é “alimentem-se”! Para além de ser a provedora de alimentos, sua intervenção é imprescindível à logística desse Sítio matriarcal.

Retornando à questão do racismo, encontramos *Caçadas do Pedrinho* – livro que fora levado a júri por suposto conteúdo racista – fornece argumentos que mostram como Tia Nastácia é sujeito de uma discurso igualitário.

O livro narra uma caçada às onças do capoeirão dos taquaruçus, mato muito cerrado próximo ao sítio. Essa ambiência permite dizer que nesta história teríamos a versão nacional lobatiana da “floresta maravilhosa”, muito presente nas antigas narrativas. A narrativa se encerra com Tia Nastácia tomando o lugar de Dona Benta no carrinho puxado por Quindim exclamando: “Tenha paciência, (...) Agora chegou minha vez. Negro também é gente, Sinhá...”. Essa fala unida à atitude de Nastácia de tomar à frente da patroa é reveladora de uma ousadia muito mais impactante para o contexto histórico-cultural da obra do que as falas birrentas e “preconceituosas” de Emília.

Marisa Lajolo chama atenção para o fato de que, evidentemente, essa fala de Tia Nastácia não manifesta postura política equivalente a lutas, conquistas e estratégias contemporâneas assumidas por movimentos empenhados na construção da identidade negra. Contudo, segundo Lajolo, a fala de Tia Nastácia é o que se tem, e o que talvez melhor combine com o modo de ser da personagem ao longo da obra lobatiana. "É pela boca e pela atitude da cozinheira negra que a igualdade de direitos é reivindicada" (LAJOLO, 2011).

A fala de Nastácia reivindicando sua vez de andar no carrinho traz também uma marca de estilo de Lobato, o humor, que deve ser ressaltado como umas das formas de modalização do discurso na resolução de embates entre as personagens. Nas palavras de Reynaldo Alvarez, "o espírito humanista latente na forma como Lobato conduziu sua prosa revolta o leitor contra as injustiças denunciadas pelo autor, que nunca perde o *humour* (sic) com que aborda as personagens e as questões mais intricadas e controvertidas (ALVAREZ, 1982: 17).

Explicita-se, aqui, outro valor da ordem matriarcal: não há hierarquização, nem controle de opiniões, não há a prevalência da lei do mais forte. No sítio, todos podem questionar todos – a cozinheira negra pode e se coloca como a pessoa da vez em detrimento ao desejo de Dona Benta de também andar no carrinho naquele momento. Isso não é apreensível se nos limitarmos a pensá-la pela ótica de submissão à patroa.

> Os leitores infantis de Monteiro Lobato não se deparam com tipos pré-fabricados, portadores de rótulos definitivos. Tal como na vida, as personagens lobatianas se movimentam numa dinâmica de interação social. Agem, reagem, interagem, atuam umas sobre as outras. E não se trata de alguém ser irrremediavelmente mau. Ou bom. (ALVAREZ, 1982:12)

Por fim, propomos pensar o livro *Histórias de Tia Nastácia*. Nele Monteiro Lobato coloca a cozinheira do sítio como a detentora da voz da sabedoria que contará, aos outros personagens do sítio, histórias da oralidade propagadas e preservadas na memória de seu povo. Lobato deixa claro o poder discursivo que oferece à Nastácia já ao denominar como serões os momentos em que ela conta suas histórias, tal como faz com Dona Benta quando esta narra aos netos histórias

do seu conhecimento obtido por suas leituras[51]. Mais uma vez Nastácia é posta em pé de igualdade com a patroa.

Eis que a personagem assume de vez a condição de alta importância nessa ordem matriarcal do sítio, porque ela em seus "serões" assumirá, como Dona Benta e o Visconde de Sabugosa a condição de mestre – porque tem algo que só ela é capaz de ensinar aos demais personagens.

> – Uma ideia que eu tive. Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando de um para outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer Tia Nastácia para tirar o leite de folclore que há nela.// Emília arregalou os olhos.// – Não está má a ideia, não, Pedrinho! Às vezes a gente tem uma coisa muito interessante em casa e nem percebe.// As negras velhas – disse Pedrinho – são sempre muito sabidas. Mamãe conta de uma que era um verdadeiro dicionário de histórias folclóricas, uma de nome Esméria, que foi escrava de meu avô. Todas as noites ela sentava na varanda e desfiava histórias. Quem sabe se Tia Nastácia não é uma segunda Tia Esméria? (Histórias da Tia Nastácia, 1994)

Eis o ápice de valor do conhecimento popular! E, mais uma vez, destaca-se um valor matriarcal: a oralidade. Neste livro, a literatura oral é focalizada e, comentada em diálogo com as fontes escritas, conseguindo destaque e defesa como saber importante entre todos do Sítio.

Muitas são as riquezas que o universo ficcional do Sítio do Pica-pau amarelo pode legar aos leitores – tantas que uma análise como esta se torna fatalmente incompleta e sempre carecida de aprimoramento. Entretanto, análises desse feitio – pautada na contextualização do homem em seu tempo – permitem-nos especular que a visão de mundo de Monteiro Lobatoé bem mais igualitária e progressista do que a mentalidade cultural brasileira pode perceber. Na sua obra, humanista e humanitária, há uma valorização do ser humano em seu potencial criativo, que independe de questões étnicas. Ele, em permanente autodesafio de aprimoramento crítico, desafia seu leitor, criança e adulto, a ser mais inteligente. Lobato não busca moralizar, como, infelizmente, tem feito muitos adultos propagadores de discursos falsamente pedagogizantes, mas sim busca fazer pensar autonomamente, estimulando imaginação infantil.

[51] Ressalte-se que o livro Histórias da Tia Nastácia foi publicado no mesmo ano que o livro Serões de Dona Benta foi publicado, 1937. Informação que, por si só, já nos permite especular que Monteiro Lobato pensou em "dar voz narrativa" à Nastácia na mesma época em que deu à Dona Benta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Reynaldo Valinho. **Monteiro Lobato, escritor e pedagogo**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Unesp, 2011.

BACHOFEN, J.J. **Direito materno e religião primitiva**. Leipzig: Auswahl, 1926.

CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In: **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.

DURKHEIM, Émile, "Introduction à la sociologie de la famille", in: **Fonctions sociales et institutions.** Présentation de Victor Karady. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

LAJOLO, Marisa. "Preconceito e intolerância em Caçadas do Pedrinho". in: **Revista Emília**. 2011. Disponível em http:www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=30

LOBATO, Monteiro. **Caçadas de Pedrinho, O Saci, Memórias da Emília**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1973.

_____. **Histórias de Tia Nastácia**. 31.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O poço do Visconde**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **Reforma da natureza**. 36.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PENTEADO, J. Roberto W. **Os filhos de Lobato**: O imaginário infantil na ideologia do adulto. 2 ed. São Paulo: Globo, 2011.

# 18- PALMARES POR ARTHUR RAMOS, A CONSTRUÇÃO DA EPOPEIA DO NEGRO BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1930 E 40

SOUZA, Thyago Ruzemberg Gonzaga de
(Mestrando do PPGH-UFRN/SEEC-RN)
Thyagoruzemberg12@yahoo.com.br

## Introdução

O objetivo principal desse texto é analisar o espaço imaginário, o Quilombo dos Palmares, composto pelo médico e antropólogo Arthur Ramos em diversos escritos, mas principalmente no livro “The negro in Brasil” (RAMOS, Arthur. 1951; 1956), de 1939, relacionando a construção desse espaço com a tradição historiográfica sobre Palmares e o “teatro de construção” em que estava inserido. Também procuramos entender como esse intelectual leu as produções historiográficas sobre o Quilombo, particularmente a de Raimundo Nina Rodrigues, o seu “mestre”, explorando o papel da herança na produção historiográfica.

Temos como preocupação entender a produção e a historicidade de Palmares, como espaço imaginativo,nos discursos históricos.O espaçopensado nos moldes de Said (2007. p. 91-93, p. 108) tem algumas características importantes que vamos expor e tentar relacionar com o nosso objeto. A primeira delas é a existência de uma tradição de pensamento na produção do espaço que ao mesmo tempo é formativa, pois funciona através de um processo didático, um processo de conversão disciplinado. Uma segunda característica, o espaço é produzido na relação de alteridade e identificação dos homens. A última e principal característica desse espaço, é o papel importante dado a subjetividade na sua construção. A compreensão do espaço imaginativo, está localizado além da atmosfera objetiva e adentra em significados simbólicos ou poéticos, que podem determinar ou delimitar as fronteiras do Outro e consequentemente do Eu.

Nesse processo, o tempo também pode ser pensado, já que as relações com o tempo são sempre imbuídas de valores, para esse evento ele determina a ação de uma história imaginativa. Devemos levar em consideração que é possível compreendermos as condições historicamente variáveis das possibilidades das experiências do tempo, e seu consequente registro ou produção, mediante a análise do contexto dos modelos de narrativa, previamente dados na sociedade e de suas estratégias específicas de verdade. O historiador Michel de Certeau (2006) já havia

exortado que a escrita da história era uma operação histórica. Deveria ser compreendida como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura), e é na análise dessas premissas que permitirá dar contornos precisos as leis silenciosas que organizam o texto. Ela faz parte da "realidade" da qual trata, e que pode ser apropriada enquanto "prática" humana.

Essas ideias de Certeau nos permitem propor analisar os textos historiográficos sobre Palmares, com a "análise de discurso" baseado nas ideias de Jacques Derrida (2011), sendo assim seria esse trabalho um exercício de "desconstrução". É um procedimento de questionamento, de decomposição e de re-organização dos discursos. O objetivo da "descontrução" é revelar no texto o que está contido nele, mas muitas vezes não está visível, trazer à tona os significados dos discursos e mostra o trajeto de sua produção. O percurso é principal alvo da "desconstrução", não se pode confundir com a vida do autor, pois é o próprio ato de produzir. Antes de qualquer coisa é preciso afirmar que o discurso ou o texto é apenas uma parte da escritura para Derrida (2011, p. 74-75), essa consistiria na forma do homem se imprimir no mundo como um trajeto percorrido, ela está além da fala ou da escrita. Como percurso ou operação a escritura possui marcas, rastros do próprio trajeto, do próprio ser, estas ficam gravadas também nos discursos, nem sempre são visíveis, podem aparecer como silêncios e espaçamentos.

O "negro" pode ser compreendido como uma ideia, que tem sua história e uma tradição produzida pelo estudo do Negro, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença para a intelectualidade dos estudos antropológicos e etnográficos no Brasil. Colocando desse modo, conseguiremos entender os escritos de Arthur Ramos sobre Palmares, relacionando o quilombo com o pensamento sobre o negro em sua obra, e a escritura de Ramos com a produção dos Estudos Afro-brasileiros. O Quilombo dos Palmares é símbolo ou monumento, construído por essa tradição de "Estudos do Negro" no Brasil.Alguns aspectos apontam que essa tradição,dos "Estudos do Negro", estava nas mãos de um grupo coeso de pesquisadores: primeiro é a referência de Raimundo Nina Rodrigues como precursor dos estudos e criador da tradição; o segundo é a influência da antropologia cultural principalmente da desenvolvida por Franz Boas e seus discípulos na década de 30;

o último aspecto dessa tradição era baseada em ideologias hegemônicas em que a cultura europeia ou da elite “branca” brasileira eram referências.

O Dr. Ramos procurou construir uma memória para os “Estudos Afro-Brasileiros”, na qual remete a existência desse campo à Nina Rodrigues ea“Escola Nina Rodrigues”.A “Escola” não era uma instituição, apesar da existência do Instituto de Medicina Legal Nina Rodrigues, podemos dizer que era um lugar de fala vinculado a memória de Rodrigues através do seu legado, na medicina legal e na antropologia, desde o seu falecimento em 1906. Basicamente os membros da Escola eram médicos e juristas que se dedicaram a prática da Medicina legal no Brasil, durante a Primeira República. O outro eixo, era formado por aqueles que além da medicina legal, tinham interesse na atividade antropológica. A ideia e denominação de escola, será tarefa da ala antropológica do grupo, particularmente de Arthur Ramos, que após formado na Faculdade Medicina da Bahia (FMB) em 1926, passou a trabalhar no Instituto.Formando desde então o seu mito de origem, e o resgate intelectual de uma parte do trabalho de pesquisa de Nina Rodrigues desenvolvido na FMB, tendo em vista que o “mestre” estava morto desde 1906.(1956. p. 203; 1951. p. 199.)

Apesar da construção dessa memória em torno de Nina Rodrigues os “Estudos Afro-Brasileiros”, enquanto “campo de estudos”, será formado na década de 1930. Terá como um dos marcos iniciais a publicação de “Casa-grande e senzala” (1933) de Gilberto Freyre, a obra que introduziu percepções fundamentais da antropologia cultural de Franz Boas na pesquisa sobre o negro no Brasil. Bem como uma síntese da concepção de mestiçagem como formador da nacionalidade proveniente do modernismo. Essa obra constrói a concepção de civilização brasileira formada pelo “processo de aculturação”, nos aspectos culturais e biológicos, nas cozinhas e nos quartos das casas-grandes. A marca de Freyre na obra de Ramos é mais evidente naconcepção de mestiçagem, explicado pelo processo de aculturação..

Outro marco inicial foi o 1º Congresso Afro-Brasileiro, realizado em novembro de 1934 em Recife, organizado pelo Doutor Ulisses Pernambucano. Foi a primeira vez que um grupo de intelectuais se reuniram em torno desse nome, Estudos Afro-Brasileiros, e desse objeto específico, o Negro. O 2º Congresso, realizado em Salvador, sob a égide de Edison Carneiro e Aydano Couto Ferraz, provavelmente

consolida esse campo. As características dos congressos, apontados por Júlio Silva (2011. p. 24), são, a nosso ver, também as do campo, qual seja a multiplicidade de subtemas e abordagens epistemológicas como: o folclore, a literatura, a língua, a religião, a história, a saúde, a condição social, a arte (escultura, música, teatro), a culinária e a educação. A historiadora Sarah Silva (2010), pesquisou as participações de alguns intelectuais no 2º Congresso, constatou como um dos objetivos desses intelectuais a superação do corpo teórico-metodológico característico do racismo científico. Ela percebeu que os trabalhos demonstraram aproximações com o culturalismo boasiano, ainda em processo de apreensão, porém influenciando a intelectualidade atenta a novidades teóricas. Os trabalhos apresentaram uma tentativa de substituição da noção biológica de raça pelo conceito de cultura. A influência de cientistas sociais estrangeiros, que fizeram do Brasil seus objetos de pesquisa, alguns deles participaram dos congressos enviando textos para serem publicados nos anais, destaca-se nesse meio Melville Herskovits.

A obra de Arthur Ramos que analisamos, “The Negro in Brazil”, lançada em maio de 1939 apenas nos Estados Unidos, nasceria como um trabalho introdutório, portanto era uma síntese da história e antropologia do negro no Brasil, uma história geral do negro no Brasil. Encomendada em 1937 pelo historiador afro-americano Dr. Carter Woodson, por intermédio do historiador norte-americano Dr. Richard Pattee, consistia numa apresentação, uma visão ampla que pudesse norteá-los em estudos mais específicos ou comparativos sobre o negro americano, deveria narrar a história do negro desde a sua chegada ao Brasil até a década de 1930.

Verificamos que diversas ideias e trechos do livro já estavam sendo debatidos por Ramos em publicações e eventos brasileiros. No início de 1938, foi promovido pelo Ministério da Educação e Saúde as “Festividades do Cinquentenário da Abolição da Escravatura”, a Arthur Ramos foi pedidopara integrar a equipe que participaria da organização de uma “Enciclopédia do negro brasileiro”, projeto que nunca foi concluído.Porém, praticamente todos os assuntos propostos para a “Enciclopédia”, foram abordados no “The Negro in Brazil”. (RAMOS, Arthur. 1951. p. 189-191; 1956. p. 205 –207)Durante as“Festividades”, Arthur Ramos reuniu-seem maio, com membros do Clube Negro de Cultura Social, em São Paulo. Onde ministrou a palestras “O espírito associativo do negro brasileiro”, na qual abordava o Quilombo dos Palmares e outras organizações negras durante a história,

observamos que o texto possuia muito do que ele publicou um ano depois no “The Negro in Brasil”. Tal palestra foi publicada nos Anais do Arquivo Municipal do Rio de Janeiro,em 1939, e no livro “A aculturação negra no Brasil”, em 1942.

**A epopeia do Negro brasileiro**

Nos escritos de Arthur Ramos o Quilombo dos Palmares torna-se a epopeia do negro brasileiro. O termo epopeia tem dois significados no “The Negro in Brazil”: pode ser apresentado como a narrativa dos feitos memoráveis, dos heróis históricos ou lendários que representam os Negros brasileiros, como uma espécie de poema épico ou poema heroico divulgado por historiadores ou pelo “inconsciente coletivo” como é o caso dos Autos dos Quilombos, representações dramáticas realizadas por negros do sertão de Alagoas ou pode se referir aos próprios atos dos palmarinos, as suas ações como gloriosas e eventos extraordinários que demonstraram a capacidade do Negro brasileiro. Para o primeiro modo pensar o termo, podemos observar o seguinte texto do documento, que consiste na sua análise das entrevistas com os brincantes alagoanos dos Autos dos Quilombos: “(...) procuravam uma explicação qualquer, mas sem a menor ligação com a epopeia palmarina” (RAMOS, Arthur. 1951. p. 113; 1956. p. 117). O segundo modo é o mais comum, são as ações dos negros que adquirem o destaque: “Palmares foi a primeira grande epopeia que o Negro escreveu em terras do Brasil” (RAMOS, Arthur. 1951. p. 55; 1956. p. 59); “O heroísmo dos Negros palmarinos atingiu às proporções de uma epopeia”(RAMOS, Arthur. 1951. p. 63; 1956. p. 69).

A epopeia palmarina, ou seja a visão de heroísmo do Negro brasileiro construído por Ramosestá relacionada:a leitura de uma tradição na historiografia sobre o Quilombo dos Palmares; a herança das pesquisas de Raimundo Nina Rodrigues sobre o negro, destacando a organização social e a cultura; ao surgimento de um “campo de estudos” sobre o negro brasileiro, conhecido por “Estudos Afro-brasileiros”; a construção de uma interpretação sobre os negros palmarinos como heróis, produzida na década de 1920 e 1930 por membros do Instituto Arqueológico e Geográfico Alagoano (IAGA) e do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano (IAGP); a ênfase do elogio da mestiçagem como constituidora da nacionalidade, o índio e o negro paulatinamente passariam a figurar com alguma “positividade” na ótica da intelectualidade das décadas de 1900 a 1930;

a “antropologia cultural” que passou a fazer parte de seu aparato teórico, introduzido por Gilberto Freyre e “Casa-grande & senzala”(1933), mas que estreitou no dialogo com Melville Herskorvits, discípulo de Franz Boas, a partir de 1937.

A “República dos Palmares” talvez tenha sido a metáfora mais utilizada pelos autores que escreveram sobre o Quilombo. Arthur Ramos de maneira sútil, aproximou a organização social e política de uma ordem republicana, gerado pelo sincretismo entre os negros – africanos e seus descendentes – com a cultura colonial branca – ibéricos ou brasilianos. Utilizou a ideia de confederação para descrever os quilombos, uma possibilidade interessante que poderíamos interpretar como justificativa do uso do termo República. É impossível acreditar que Arthur Ramos utilizaria o termo confederação, sem saber o que implicaria para a compreensão do Quilombo dos Palmares, ou até mesmo para o entendimento de sua realidade local, já que vivia em um Estado autoritário e repressor que o investigava no período da escrita do livro. Conforme Luitgarde Barros (2000), por acreditarem que ele era comunista,foi interrogado e vigiado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) durante o Estado Novo (1937-1945).

O termo confederação proporciona complexidade a organização dos negros palmarinos, cada quilombo teria o seu governo próprio, cuja organização se assemelhava a “capital Macaco” e estava subordinado a ela principalmente em momentos de conflito. Compreender Palmares como confederação era repetir uma metáfora encontrada no escrito do historiador do instituto alagoano Jaime Altavilla (1926. p. 63), no qual se encontra uma citação do pernambucano Ulisses Brandão, afirmando que a república dos Palmares era uma federação de estados livres dentro do Estado, caracterizada “pela unidade da ação dos seus governos, e, sobretudo, pelo espírito de cooperação, harmonia e solidariedade dos governados e ainda porque todos os arremedos de qualquer república se acham entre eles.”

Em um momento determinou o Estado palmarino como “monarquia eletiva”, utilizando a interpretação de Rodrigues – que procurava afastar a ideia de Palmares como República -, mas em outros estabeleceu como uma república, ou “improvisada república”, próximo aos autores dos IAGP e IAGA – construíram uma visão de Palmares como República e democracia (RAMOS, Arthur.1951. p. 112; 1956. p. 116).A sua concepção surgiu de dois métodos: o comparativo, proveniente em parte de suas leituras de Nina Rodrigues e com esse método realizaria

comparações entre as culturas e raças da África e sua realidade no Novo Mundo, sendo que o conceito de aculturação da Antropologia Cultural foi fundamental para explicar um elemento novo do Negro brasileiro e; o histórico-cultural, método desenvolvido pelos seguidores da antropologia de Franz Boas, cujo interesse está nos processos de difusão e de distribuição dos elementos culturais no espaço, no caso, a difusão seria o resultado dos contatos entre as culturas.

Ele não colocou o reduto dos negros palmarinos como Estado africano, como tinha feito Nina Rodrigues que utilizou as teorias raciais para afirmar a incapacidade do africano negro em civilizar-se. No pensamento de Ramos o contato entre as culturas era a resposta para a formação de Palmares, o regime de escravidão serviria como o momento em que o africano passaria por um processo de "aculturação" na sociedade colonial, mesmo se houvesse resistência o contato já teria alterado essa cultura em alguma coisa. Todavia denomina-o "Estado de tradições africanas", afirmativa é parecida com a feita por Nina Rodrigues. Porém há uma diferença sútil, mas significativa: o "discípulo" faz uma leitura que coloca Palmares como uma reação cultural de povos africanos ou descendentes às imposições da cultura europeia através da escravidão, e; ao mesmo tempo diminui o isolamento, pois essas tradições africanas estariam no Brasil e de forma alguma poderia salvar-se do sincretismo. A cultura do Quilombo era banta com o "sincretismo" ou "aculturação" sofrida no novo mundo, mas reagiam a cultura da sociedade escravista. Para Arthur Ramos (1971. p. 34-35), os estudos dos africanos e seus descendentes no Brasil deveria:

> (...)abandonar aquela visão estereotipada de só ver o "negro da Costa", a "peça da Guiné" ou a "peça da África", mas, como antropólogos, devemos recompor a personalidade cultural dos representantes de stocks raciais e culturais, vários e complexos.
> Mas o Negro do Novo Mundo teve amputada a sua personalidade cultural, pois chegou até cá, não como um representante livre do seu grupo de cultura, mas como o Negro escravo. O estudo da escravidão, como processo mutilador, é portanto indispensável(...).

O caso de Palmares na história brasileira era visto então como singular, porque teria sido uma reação contra-aculturativa de grandes proporções, sendo assim, um grande número de negros não teria passado por um processo de amputação tão violento e teria conseguindo se desvencilhar da escravidão. Mas, o contato com a sociedade escravista e colonial já teria sido suficiente para eles não serem mais genuinamente africanos e seriam, em sua concepção, Negros brasileiros com fortes tradições africanas, o sincretismo parece ser a palavra chave desse Estado.

Como mostrou Ramos (1951. p.62; 1956. p. 68): "Os usos e costumes dos quilombos dos Palmares copiavam as organizações africanas de origem banto, mas as condições introduzidas com os hábitos aprendidos no Novo Mundo." Arthur

Ramos não expõe quais hábitos seriam esses, nem que tradições africanas existiriam em Palmares, pois "infelizmente não se conseguiu fazer um estudo detalhado da organização dos Palmares. Apenas conseguimos algumas informações, através dos relatos dos cronistas e dos expedicionários da época." Isso nos faz supor que ele chegou a essas conclusões através das concepções teóricas, sem resultados com a pesquisa documental. Concluímos que Ramos (1951. p.70; 1956. p. 75) realiza uma distinção do "Estado africano", utilizando a ideia de "Estado Negro", "que os escravos brasileiros organizaram no século XVII, onde se evidenciaram as capacidades de liderança, de administração, de tática militar, de espírito associativo, de organização econômica, de constituição legislativa do Negro brasileiro". Ou seja, não era um "estado africano", ou um "estado estrangeiro", era um "estado do Negro brasileiro", no qual predominava as tradições africanas. É um espaço brasileiro, ou de uma parcela do povo brasileiro que ele compreende.

Enquanto "reação-contra aculturativa", como explicado por Arthur Ramos, Palmares é produto resistência cultural à aculturação, ou à colonização:

> Palmares foi a primeira grande epopeia que o Negro escreveu em terras do Brasil. Não foi um simples *quilombo* como todos os outros. Palmares passou à história brasileira como uma grande tentativa negra de organização de estado. Um estado, com tradições africanas dentro do Brasil. Foi uma desesperada reação à desagregação cultural que o africano sofreu com o regime da escravidão. Qualquer coisa semelhante ao fenômeno da Guiana Holandesa, com as fugas de escravos no século XVIII. [grifo nosso] (RAMOS, Arhur. 1951. p. 55 ; 1956. p. 59)

As "sobrevivências" – religiosas, folclóricas, culturais -, os movimentos abolicionistas, as fugas, as insurreições e todas as formas de resistência do povo negro, podem ser interpretados dentro dessa perspectiva como reação contra aculturativa. Na citação acima, a primeira frase é muito significativa de uma transformação da representação de Palmares. O papel do Quilombo dos Palmares é o de um mito fundador de originalidade e protagonismo do Negro brasileiro. De maneira elogiosa, Arthur Ramos narra a história desse acontecimento demonstrando a habilidade do Negro em resistir as diversas violências empregadas contra eles. A história é organizada em torno das lutas desses negros.

Podemos observar que mesmo ao falar das expedições contra os quilombos, não eram elas que importavam, mas a resistência empreendida, como os negros palmarinos se reinventavam e reorganizavam. Aparecendo como uma característica

do Negro brasileiro a resiliência e poder de se reinventar socialmente e culturalmente. Vejamos o exemplo da segunda expedição comandada pelo capitão Fernão Carrilho, no ano de 1676. As tropas eram formadas por 180 homens, ao encontrar abandonado a Cerca Real de Subupira fundou no mesmo local o Arraial de Bom Jesus e a Cruz, nesse lugar centralizou a sua campanha. Após um tempo de luta, Carrilho retornou em 1678 afirmando ter derrotado Palmares, com muitos negros foram capturados, entre eles dois filhos de Ganga Zumba o rei dos Palmares, mas não foram destroçados completamente.

A partir desse e outros exemplos, Arthur Ramos demonstrou que os Quilombos dos Palmares nunca foram destruídos totalmente, lutavam por pouco tempo, geralmente em movimento e com pequenos assaltos nas matas, depois fugiam e se reorganizaram em outro lugar. Essa estratégia que ele mesmo denominou de guerrilhas e o poder dos palmarinos, construíram um medo na Coroa e nos colonos.

> Temendo novas consequências e guerrilhas com os *quilombolas* dispersos, enviou D. Pedro um alferes para propor-lhes paz, em troca da deposição das armas. Ficava assegurado aos Negros toda união e bom tratamento ... e que lhes concederia posição certa para suas habitações, e terras para suas roças; e ainda, que se lhes entregariam as mulheres e filhos que estivessem prisioneiros; se conservaria em seus postos e cargos, sendo que o denominado rei ficaria como mestre-de-campo de todos os nascidos em Palmares, "os quais lograriam os foros de vassalos de El-Rei para ficarem debaixo da proteção de nossas armas e para servirem debaixo da proteção de nossas armas e para servirem às nossas bandeiras quando a ocasião o exigisse, permanecendo livres todos os que tivessem nascidos na sua liberdade. [grifo nosso] (RAMOS, Arthur. 1951. p. 60; 1956. p. 64)

Na verdade essa concepção sobre a força e resistência do negro brasileiro, estava em todo o "The Negro in Brazil", porém, Ramos (1951. p. 56; 1956. p. 60) elencou o Quilombo como maior exemplo: "Parecem antes constituir um ciclo de atividades, o resultado do estabelecimento de vários quilombos, sucessivamente destruídos e restaurados, com períodos alternados de decadência e de esplendor". Essa importância estava além da fama ou do tamanho desse acontecimento, a ele era atribuído distinção que foi merecida ou conquistada, distingue-se por seus atributos notáveis, por não ter sido uma insurreição comum, pois foi aquela que revelou o Negro brasileiro.

Em "O espírito associativo do negro brasileiro",Ramos (1939. p. 103-126; 1942. p. 117-144) afirmou que as fugas e as organizações em agrupamentos de resistência e luta pela liberdade, eram comuns na vida dos negros no Brasil desde

os primeiros anos da escravidão, fazia parte do seu "espírito associativo". Ainda conforme Arthur Ramos (1951. 39; 1956. 43) "Estes movimentos foram mais intensos no século XVII, quando houve a formação da célebre república de Palmares e no século XIX, com os movimentos de *guerra santa dos Malês*, na Bahia."

O Negro quando na África se organizava em tribos de origens étnicas e culturais específicas, tendo a ideia de coletividade como cerne das comunidades, ao contrário da individualidade, as suas instituições sociais e religiosas foram construídas com base no coletivo. De acordo com Arthur Ramos, a colonização europeia promovia a desagregação das culturas negras ainda na África, empreendido de duas formas, pela dominação e pela aculturação. O escravo era dominado, isolado e segregado, depois da segunda ou terceira geração do escravo a cultura primitiva era esquecida, esse processo se dava pela aculturação. Segundo Arthur Ramos (1942. p. 118) este processo trouxe outros aspectos de associações:

> Já no navio negreiro, onde se misturavam Negros provenientes dos pontos mais diversos, e pertencentes a povos e culturas desiguais, houve uma solidariedade na dor, uma associação no sofrimento, por uma compreensão mutua do destino comum. E os escravos no navio negreiro chamavam-se uns aos outros "malungo", isto é, companheiro, camarada.

No pensamento de Ramos, o negro sempre procurou o apoio mútuo, por isso grupos e associações negras se formaram, assim como quilombos. Na tese de Arthur Ramos, nos parece que a escravidão isolando cada negro e tentando destruir a sua cultura, em vez de diminuir a coletividade, possibilitou uma característica do negro brasileiro, o "espírito associativo". Os negros de várias origens, porém unidos pelo julgo da escravidão, constroem uma identidade comum que os definem enquanto "Negro" em contraposição ao "Branco". Reunindo-se em torno de um objetivo que é a libertação, organizam-se para ajuda mútua, produzem cultura através do sincretismo. Em alguns pontos, onde se reuniram Negros do mesmo grupo de cultura, os grupos de religião conservaram as características de cultura de origem. Estas associações, originam-se do regime de escravidão, como esforço coletivo que fizeram os Negros, de reação ao regime que os oprimia. Na construção do nosso antropólogo a República de Palmares foi o maior feito do "espirito associativo" do Negro brasileiro, seria o grande exemplo de ajuda mútua.

Ramos distancia-se das explicações sobre a incapacidade dos quilombolas de construírem uma organização complexa. Expõe que os palmarinos tinham organizado um Estado, uma forma de governo organizado e independente, uma hierarquia social e política própria. A condição de brasilidade desse negro transformava-o em algo novo, é nessa realidade construída no novo território que foi fundamentado a concepção de que "Palmares permanecerá sempre como um monumento à habilidade inata do Negro brasileiro em criar por ele mesmo, sem auxílios ou influências externas, os fatores essenciais a uma ordem social."(RAMOS, Arthur.1951. p. 65;1956. p. 69)

O seu argumento naturaliza a habilidade do negro brasileiro na condição de contato cultural, mas não conseguimos identificar em seu texto o que a aculturação ou o contato cultural proporcionou de diferença em Palmares, pois ele não expõe. Por outro lado, ele constrói um mito de poder e habilidade do "negro brasileiro" ao colocá-lo enquanto fundador de Palmares, mesmo sem explicar em que o *quilombo* era diferente dos Estados africanos. Vemos esse tipo de argumento sendo construído por Ramos (1951. p. 65; 1956. p. 69): "É um caso curioso e instrutivo de fusão da experiência e dos elementos africanos com as imposições do novo meio na formação de um Estado em miniatura, manifestando todos os atributos de uma comunidade civilizada".O elogio da capacidade de organização fortalece a grandeza que deseja ser dado à"extraordinária empreitada" do Quilombo dos Palmares, talvez a diferença que marque essa condição é a afirmação que vimos logo acoima de que tais negros poderiam organizar uma "comunidade civilizada".

## Considerações Finais

Arthur Ramos constrói dentro da história da civilização brasileira um espaço que demarca a originalidade do negro brasileiro, um marco histórico desse grupo social no tempo pedagógico, homogêneo e linear da história da nação. Cria-se um monumento histórico, um espaço no passado, no qual é depositado o maior exemplo de empreendimento do negro, mas também de sua luta pela liberdade. Temos que pensar essa construção em um momento que a intelectualidade procurava construir heróis e monumentos nacionais devido à República e, até certo ponto à Abolição. A referência à liberdade tornou-se central nessa nova história, era preciso novos heróis e monumentos históricos que estivessem ligados aos outros grupos sociais

que compunham a sociedade brasileira. O Quilombo dos Palmares foi então construído como esse monumento, que expressava o sentimento de liberdade do Negro brasileiro, sentimento que atravessou os séculos. (RAMOS, Arthur. 1951. p. 112; 1956. p. 116)

Aos olhos de que Arthur Ramos (1951. p. 55; 1956. p. 59) foi "tão inacreditável a empresa dos Negros, que a crônica de Palmares ainda até hoje se acha envolvida num espesso véu de lenda". Reforçava com seu discurso uma produção da epopeia do Negro brasileiro, construindo sobre esse evento um aspecto de mítico. Ramos revela uma perspectiva que procurava desconstruir a imagem de Palmares como entrave a civilização brasileira.Palmares deveria servir como um símbolo da união do Negro brasileiro, pela liberdade contra a segregação da escravidão, pela vontade de civilizar-se. O problema ao pensar Palmares e o Negro brasileiro é a escravidão, após superá-la nada impedia ou impede que o negro civilize-se, o negro participava da civilização brasileira. A colonização, por sua vez, não seria problemática para o Negro brasileiro, porque ela é produtora da aculturação, sendo assim, é quem proporciona a civilização para os povos primitivos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Celso (Org.).**Evolucionismo cultural:** textos de Morgan, Tylor e Frazer. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CORRÊA, Mariza. **As ilusões da liberdade:** a Escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil. 2. Ed. rev. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos:** teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** 4. reimp. 2. ed.São Paulo: Perspectiva, 2011.
_____. **Espectros de Marx:** o estado da divida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Reblume-Dumará, 1994.

GOMES, Ângela de C. **A República, a história e o IHGB.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2009.

GOMES, Flávio dos S. **Palmares:** escravidão e liberdade no Atlântico Sul. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **De olho em Zumbi dos Palmares**: histórias, símbolos e memória social. São Paulo: Claroenigma, 2011.

GUIMARÂES, Alfredo. **Classes, raças e democracia.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

RAMOS, Arthur. **The Negro in Brazil.** Washington, D.C.: The Associated Publishers, 1951.

RAMOS, Arthur. **O negro na civilização brasileira.** Rio de Janeiro: Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, 1956.

_____. O espírito associativo do negro brasileiro. Revista do Arquivo Municipal, Rio de Janeiro, v. XLVII, n.04, p. 103-126, mai., 1939.

_____.O espírito associativo do negro brasileiro. In: _____. **A aculturação negra no Brasil**. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1942. p. 117- 144 .

_____.**Introdução a Antropologia Brasileira**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora-Livraria Casa do Estudante Brasileiro, 1962. (Os contatos raciais e culturais. Vol. 3)

_____.Zumbi. **Senzala.** Ano I, n. 1, 01/1946.

SAID, Edward. **Orientalismo**. nov. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Júlio Claúdio. O Nascimento dos Estudos das Culturas Africanas, o Movimento Negro no Brasil e o Anti-racismo em Arthur Ramos (1934-1949). Dissertação Mestrado em História Social. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005,

_____. O negro na civilização brasileira. In: BARROS, Luitgarde O. C. (Org.). **Arthur Ramos.** Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2011. p. 383-390. p. 383-384.

SILVA, Sarah Calvi Amaral. **Africanos e afro-descendentes nas origens do Brasil**: raça e relações raciais no II Congresso Afro-Brasileiro de Salvador (1937) e no III Congresso Sul-Rio-Grandense de História e Geografia do IHGRS (1940). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Departamento de História. Porto Alegre, 2010.

# 19-A PERSONAGEM DE FICÇÃO EM HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS: "O GATO E O ESCURO", DE MIA COUTO

Wellington Medeiros de Araújo (UERN)
w.medeiros69@yahoo.com.br

## Introdução

*Não é você que mete medo.*
*Somos nós que enchemos o escuro com nossos medos.*
(Mia Couto)

Faz-se mister na construção do texto literário o conhecimento objetivo do mundo, uma vez que a intersecção entre subjetividade e objetividade dá ao escritor as ferramentas para que a obra tenha significados múltiplos e possa valorar significativamente a realidade experimentada. Isso serve de regra tanto aos romances, realistas ou não, à poesia – gênero da intimidade por excelência, como para obras outras, como é o caso de leituras destinadas a um público infantil (se se pode afirmar).

Ao refletir sobre um dos autores brasileiros de vertente realista, o modernista José Lins do Rego, Antonio Candido (2004, p. 33-34) assim se posiciona:

> (...) devemos reconhecer que no romance a passagem da impressão à observação é construtiva, na medida em que pressupõe a intervenção da inteligência para organizar a indisciplina das emoções espontâneas. Mesmo quando o escritor prefere introjetar o mundo, violando as fronteiras do real, esta operação geralmente só é válida se suceder a uma fase prévia de conhecimento objetivo do mundo, como a deformação dos pintores modernos, que transcende, mas não ignora as formas naturais.

E é pensando nesse "conhecimento do mundo" que se procurou averiguar de que modo certos personagens de obras literárias denominadas de "infantis" corroboram tal perspectiva. Para delimitar o estudo de natureza qualitativa e bibliográfica, recorremos ao livro "O gato e o escuro", do escritor moçambicano Mia Couto, de onde se procurou extrair dessa realidade as marcas estéticas e literárias do processo de criação da personagem, buscando valorizar certas camadas da consciência em que a extrapolação com o real parece ser a via de regra. Afinal, o universo infantil, tema preponderante no livro do autor africano, exige certas artimanhas em que a fantasia e a ruptura com a racionalidade ditam as normas.

Por ser ficção e possuir lógica interna, a personagem possui forma própria de existir com suas particularidades e especificidades dentro do texto, “considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la” (BRAIT, 1987, p. 51). Sempre a nos dizer algo, cada personagem, através de suas peripécias, desenvolve, portanto, uma relação de trocas com o mundo interno, o da narrativa, e com o mundo externo e social que lhe serve de modelo.

**Particularidades do livro Infantil: reduções estruturais como pedagogia**

Cabe destacar que a personagem de Mia Couto, presente em “O gato e o escuro”, como o próprio título indica, é um gato, protagonista da história. O estranhamento não seria intenso se o personagem não tivesse o dom de pensar e falar livremente, capaz de tomar decisões e ser dono de seu próprio “nariz”. Estaríamos aí, como se pode perceber pelo caráter “maravilhoso” da história, diante da fábula em seu sentido mais próximo das narrativas dos contos de fadas.

A história ou texto narrativo verbal vem acompanhado por ilustrações que auxiliam e servem, também, de aparato ao entendimento das sequencias das ações. Não cabendo aqui uma leitura semiótica por excelência, pode-se chamar atenção, nesse aspecto, àquela relação que Linden (2011, p. 121) intitula de “Relação de Colaboração” em que o “sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois”. Ora, uma das diferenças entre o livro ilustrado para adultos e o livro ilustrado para crianças reside na tentativa didática, ou pedagógica, de como transmitir o tema. Não importa a natureza do assunto tratado, o importante é perceber que marcas pictóricas e plásticas dão conta de sua abordagem. O componente da ilustração tende a ser mais linear e com contornos mais definidos em se tratando do público infantil. O que nem sempre corresponde à verdade. Pois, como ocorre com a linguagem, o desenho e a composição gráfica no papel também desempenham função artística. O que deve confundir lúdico com falta de criatividade ou inventividade. Não é, como muitas vezes se faz na simplificação ou reducionismo da inteligência, o modo óbvio de empregar a linguagem ou a gravura como se a criança ou o jovem não fosse capaz de entender e exercitar a poeticidade do material estético em sua frente. Sobre isso, mais particularmente quanto ao trato do

poema em fases iniciais de leitura, há uma boa passagem em que Abramovich (1994, p. 66) faz a seguinte afirmação:

> Tem quem ache que a poesia para crianças tem que ser pequenininha, bobinha, mimosinha e outros inhos... Que deve contar como a plantinha cresce, como a chuvinha caindo faz a folhinha ficar grande e forte outras tatibitatices que acabam irritando a criança por acharem que ela é um bebê, que com ela só se fala no diminutivo, que gosta de frases para débil mental e que está curiosa em relação a assuntos pra lá de interessantes prum berçário, mas jamais pra um aluno de 1ª ou 3ª série...

Na leitura do texto literário, portanto, não se deve aplicar à poesia uma organização linguística "que gosta de frases para débil mental e que está curiosa em relação a assuntos pra lá de interessantes prum berçário", e sim, a linguagem como requisito fundamental à organização do texto poético. Deve-se buscar, sem perder o intermédio entre a realidade do mundo e a narrativa ficcional, o que Candido (2004a, p. 9) chama de "redução estrutural",

> isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo.

Em outros termos, o que dá à literatura a forma autônoma a ser estudada. Nesse caminho, a função do crítico, ou do leitor, deve ser "mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária" (CANDIDO, 2004a, p. 9).

E esse "mundo novo", lugar da arte, estabelece um caminho de compreensão entre o dado interno e o externo, entre literatura e sociedade, entre arte e vida. Por isso, privilegiando o nível verbal (em detrimento do campo semiótico como um todo) do texto analisado, independente de para quem se destina o objeto artístico, é importante ressaltar a validade de um projeto literário de qualidade em sua elaboração. Se para adultos ou para crianças, a obra deve apontar o "texto como ponto de partida e de chegada da teoria e história literárias" (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p. 14).

A condição estética da língua faz o elo entre a imaginação e o mundo. Portanto, empregar a criação poética em função dos mecanismos da superfície textual requer habilidades. Isso se torna mais complexo se se pensar que o livro de Couto adentra pelos rumos da história oral, da narrativa em que a contação de

histórias faz os ditames da obra. E mais ainda, esses ditames aliados a procedimentos de construção textual que firmam certos procedimentos inovadores à tradição, aproximando o fazer literário do autor a processos de criação, invenção e experimentação da língua próprios dos artistas modernos e modernistas.

**Sobre o "gato" e sobre o "escuro"**

O tema do filho que insiste em descobrir o mundo não parece novidade. No entanto, esse tema tende à renovação se posto na teia da arte literária. Ou seja, a capacidade inventiva da língua tem o poder de renomear o universo das histórias. E é assim que se dá em "O gato e o escuro", obra aparentemente sem grandes pretensões. No livro, uma narrativa curta, o filho curioso é na verdade "Pintalgato", um gatinho esperto, teimoso e que insiste em descobrir o que é o mundo, ou, como indica o texto, acerca das ordens da mãe para não fugir aos limites impostos, "O filho dizia que sim, acenava consentindo. Mas fingia obediência." (COUTO, 2008, p. 10).

Movido pelo interesse em descobrir (ou "namoriscar o proibido", expressão coutiana) as coisas além dos limites impostos, "Pintalgato" avança para o "lado de lá, onde a noite se enrosca a dormir" (COUTO, 2008, p. 12). Para cada parte do corpo que faz a travessia para o lado "de além da claridade", o pequeno animal adquiria a cor preta, ficando mais escuro que "o breu". Nessa outra margem, feita a travessia, em que o "mundo se embrulhava num pano preto", o pequenino temia estar cego e "Chorou. Chorou. E chorou".

Centrada na configuração de personagem, o texto de Mia Couto encerra um problema sempre em relevância nos estudos de crítica e teoria literárias. Problema que, posto em atividade de exercício e análise, devidamente fundamenta, tende a diminuir o abismo e revelar o feitio crítico e científico do trabalho com a leitura do texto literário.

Assim, chega-se, pelo plano de organicidade do texto, aos elementos "Gato" e "Escuro", nucleares no processo inserido nas artimanhas da narração. Tais elementos delineiam, pela escolha temática e pelo encadeamento das ações retratadas na história, o centro protagonista. Com significados simples e transparentes, "gato" e "escuro" assumem, à medida que o leitor elabora sua

investigação, como síntese estrutural de uma crítica fundamentada, uma série de possibilidades de sentido, agora complexos e oscilantes, entre os quais cabe destacar alguns.

Segundo o*Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier (1986, p. 523), sobre “gato”, pode-se dizer:

> El simbolismo del gato es muy heterogéneo, oscilando entre las tendências benéficas y maléficas; que puede explicarse simplemente por la actitud socarrona del animal.

Por esta atitude “socarrona” (de “astúcia” e “esperteza”), portanto, é que se pode definir o “caráter”. Por sua vez, a que “tendência” segue, é uma questão moral que não nos cabe discutir como posto na gênese do *Diccionario*. O que importa é a verificação, na estrutura narrativa ficcional, da personagem e, dentro dos limites postulados pela “etimologia” simbólica que pode carregar, fazer a adequação histórica e ou psicológica com o texto literário que se discute aqui.

Uma outra coisa que se pode afirmar sobre o “gato” é que, seguindo a simbologia heterogênea de que dispõe, preenche uma série de imagens arquetípicas na mitologia ocidental, desde os egípcios, sendo tratado como divindade; passando pelos contos da tradição oral, em que se destaca “O Gato de Botas ou O Mestre Gato”, de Charles Perrault; atuando no imaginário de obras literárias consagradas pelo teor gótico, como o “Gato Preto”, de Allan Poe; até os dias atuais, em que tanto a sensualidade quanto a destreza, próprias dos felinos, relacionam-se à esperteza e sagacidade.

É curioso, ainda, notar duas coisas: a aproximação da vida do autor, dedicado à biologia, portanto, às vidas várias, seja de que natureza for; e a similaridade entre o nome do escritor, Mia, com a “voz” do animal protagonizado no conto. Sobre a “feliz coincidência” biográfica, diz Almeida (2010, p. 159):

> Recebeu ainda cedo a alcunha de “Mia” do irmão caçula que, na inocente impossibilidade de pronunciar "Emílio", não fazia idéia *[sic]* de que renomeava, assim, seu irmão. Segundo inúmeros depoimentos do autor, mais que um chamamento íntimo entre os familiares, o que era um simples apelido foi definitivamente adotado como assinatura literária devido ao fascínio que Mia sempre demonstrou pelos gatos. Desde pequeno dizia à sua família que queria ser como um desses felinos!

Não que o dado biográfico seja o componente fundador do literário, mas fundamenta e ajuda, como se percebe na nota acima, a compreender certos procedimentos internos e externos ao texto. Nesse caminho, pensar o gato como protagonista da obra mostra-se, em potencial, um gesto de afeto que dá, ao bicho, uma valoração benéfica em sua composição psicológica e social.

Deve-se pensar ainda na figuração personificada que coloca e nomeia um animal como personagem central das peripécias da história. Por contar as aventuras de um bicho que, por sua vez, alterna sua substância entre o racional e o irracional, convencionou-se chamar a obra de fábula. Fábula que, obedecendo a uma complexa rede histórica, segue princípios e procedimentos peculiares a sua determinação dentro de um contexto. Nesse sentido, o texto de Mia Couto deve ser sempre visitado tomando-se em conta aquilo que mencionado por Candido (1998, p. 55), que "...comunica a impressão da mais lídima verdade existencial."

Por este segmento de raciocínio, procurou-se ampliar o conceito de fábula para o de literatura, nos moldes do que, novamente Antonio Candido (2004b, p. 174), afirma serem "todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura (...)". Vale salientar, primeiro, que a fala do crítico aponta para uma experiência sensível no trato histórico da literatura com a sociedade (e vice-versa); e, segundo, primordialmente, o que o crítico nomeia de "toque poético", ao que assegura a importância da mensagem na configuração do código (CANDIDO, 2004b, p. 178): "A mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito."

Na valorização da mensagem, e consequente apuração do código, cabe ressaltar que a contação de uma história, procedimento narrativo com que se inicia "O gato e o escuro", remete o fazer literário da fábula às tradições próximas da oralidade, em que as histórias eram contadas por um narrador experiente das façanhas que ouviu ou vivenciou. Em Moçambique, país da África, segundo o próprio Mia Couto (2008, p. 38), "A maior parte dos habitantes não sabe ler nem escrever. Mas eles sabem contar histórias. E sabem escutar." Confirmando a posição de Mia, podem ser lembrados, dentro da tradição do continente africano, os Griots, espécies de guardiões dos costumes e genealogia daquele povo, contadores de histórias. Por isso, pode-se concluir que a arte de contar histórias continua viva e,

como no presente estudo, sempre em estado de convergência com artes outras, provocando hibridismos curiosos e merecedores de pesquisa.

No caso, portanto, o tom oral dessas narrativas, além de remeter à tradição das contações de tempos outros do passado, aproxima o leitor ou ouvinte e o faz prestar mais atenção no que se está sendo dito, ou lido. O que corrobora mais com um princípio gerador de uma literatura que se quer próxima do leitor, sem maiores "obstáculos". Daí se pensar no público que pode ser identificado com o infantil. Assim, observe-se o começo do conto: "Vejam, meus filhos, o gatinho preto, sentado no cimo desta história." (COUTO, 2008, p. 6).

O diálogo firmado ("meus filhos"), estabelece "ares" de intimidade entre narrador e leitor, figuras metaforizadas no processo de criação da leitura. O processo da leitura do literário, como se pode verificar, não passa incólume à atenção de Mia Couto, autor que detém precisos conhecimentos acerca da arte de escrever e, mais ainda, de ler o texto literário seja em que dimensão ocorra. Vale mencionar, na construção dessa "consciência" metalinguística do fazer poético, algumas reflexões feitas pelo próprio Mia (COUTO, 2008, p. 5), numa espécie de introdução de seu livro:

> O que me encanta no acto da escrita é surpreender tanto a escrita como a língua em estado de infância. E lidar com o idioma como se ele estivesse ainda em fase de construção, do mesmo modo que uma criança converte o mundo inteiro num brinquedo.

O que se pode depreender dessa fala recai justamente na afirmação feita anteriormente, de que um texto direcionado ao universo infantil deve ter um grau de originalidade tão elaborado quanto em qualquer outro material artístico. Pois, segundo Benjamin (1994, pp. 236-237):

> A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas e, por isso, algo pode ser dito a favor daqueles velhos textos.

Portanto, o ensinamento proveniente da fábula pode ser retido sem grandes tensões simplificadoras da realidade vigente. O castigo, a perversão e a maldade, por exemplo, devem ser encarados como significados plausíveis de serem assimilados e trabalhados, em perspectiva didático-educativa, com a criança (ou o jovem e o adulto). Ainda nesse ângulo de visão, os dois significantes estruturais da

narrativa, seja em que perspectiva estejam sendo abordados – se gramatical ou através de gêneros discursivos, podem e devem ser considerados como instrumentos primordiais à compreensão e exegese do fator literário.

O que se pretende chamar atenção não é apenas que o ensino de literatura deva alertar criticamente crianças ou jovens de temas cruciais ao entendimento da sociedade em que se inserem, mas revelar que a literatura também pode atuar como poderoso instrumento de opressão. Sobre isso, pontua Candido (2004, p. 175):

> Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.

Nesse aspecto, o da "literatura proscrita", retoma-se o texto de Mia Couto no que diz respeito aos elementos estruturais da narrativa. O primeiro, conforme se disse, o "gato", funciona como desencadeador da série de peripécias a serem vivenciadas. Contextualiza uma série de informações interna e externas ao texto literário, dando-lhe profundidade e estabelecendo-o na história de onde parte e para onde retorna.

Já o segundo, mas não menos importante na relação de contiguidade do desenrolar da trama, o "escuro", aparece de modo gradual, aos poucos para, paulatinamente, ir construindo e revelando, em verdade, sua significação profunda no plano da ação, do enredo e de desenvolvimento do tema.

O "escuro" aparece na história, primeiro como lugar imprevisível, desconhecido, espaço que não deve ser transgredido: "A mãe se afligia e pedia: - Nunca atravesse a luz para o lado de lá. Essa era a aflição dela, que o seu menino passasse além do pôr de algum Sol."; "Certa vez, inspirou coragem e passou uma perna para o lado de lá, onde a noite se enrosca a dormir." (COUTO, 2008, p. 10; p. 12). Depois, aparece personificado apenas como o escuro, que não tem aparência nem forma definida:

> Sim, o escuro, coitado. Que vida a dele, sempre afastado da luz! Não era de sentir pena? Por exemplo, ele se entristecia de não enxergar os lindos olhos do bichano. Nem os seus mesmos ele distinguia, olhos pretos em corpo negro. Nada, nem cauda nem o arco tenso das costas. Nada sobrava de sua anterior gateza. (COUTO, 2008, p. 18).

Por fim, o “escuro” ganha, depois de ser reconhecido por alguém que lhe dedica carinho e afeição, um corpo, que em seguida assume a forma de gato: “A mãe gata sorriu bondades, ronronou ternuras, esfregou carinho no corpo do escuro. E foram carícias que ela lhe dedicou, muitas e tantas que o escuro adormeceu.” (COUTO, 2008, p. 28).

Por trás da gradual construção do “escuro”, de espaço a personagem com vida própria, como elemento da narrativa, nas etapas mencionadas, nota-se um tom didático. Afinal, tratar de um elemento abstrato, indefinido e impreciso como o escuro, requer capacidade imaginativa deveras curiosa e forte apelo simbólico. Assim, recorramos ao Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2010, p. 840):

> Escuro: [Do lat. *Obscuru*, com mudança de pref.] Adj. 1. Falto (sic) de luz; pouco claro; sombrio, tenebroso. 2. Diz_se da cor ou do objeto de baixa luminosidade; tirante a negro, a cinza, a castanho. 3. A que falta a plenitude solar; sombrio. 4.*Fig.* Misterioso, escuso, suspeito. 5. *Fig.* Que não é claro; pouco inteligível; difícil, intrincado. 6. *Fig.* Que se ouve ou distingue mal. 7. *Bras.* Diz-se de pessoa negra ou mulata. S.m. 8. V. *escuridão*. 9. *Fig.* Lugar oculto, recôndito; sombra. 10. *Bras.* Pessoa negra ou mulata.

Diz-se que “requer capacidade imaginativa” pois, a introdução de um termo de natureza complexa como o “escuro”, exige do autor habilidades imaginativas ao transformar o termo dado em material lúdico e provocativo ao imaginário do leitor. Ainda se diz com “forte apelo simbólico” uma vez que o termo implica naquilo que desafia a lógica ao ocultar, sob a constatação do mistério, faces do que não pode ser visto e que é intrincado.

Como se pode notar pelas definições do Dicionário, os significados em torno do termo transitam para um terreno que remete ao campo de significações negativas, como se vê em “sombrio”, “tenebroso”, “escuso”, “suspeito”, “pouco inteligível”, “difícil”, “lugar oculto, recôndito”. Por outro lado, as expressões relacionadas ao indivíduo que lembram a cor do escuro, o negro, parecem absorver, nas relações históricas e sociais, o conteúdo negativo das expressões com que o termo procurou-se conceituar.

Daí remetermos ao texto de Mia Couto como campo de representações sociais, em que o fator literário, dentro das possibilidades de leitura, parecem convidar o leitor a uma atitude capaz de reverter o processo conceitual com que as relações sociais lidam. Se “escuro” remete ao campo de representações negativas,

a cor negra parece assimilar tal representação. Se o escuro causa medo, sua representação pictórica parece encarnar o mesmo processo. E é aí que o texto de Couto busca reverter o processo. A cor negra provoca desconforto por ser tratada, culturalmente, como sinônimo de ausência e sombras, conforme autoriza o Dicionário. No entanto, a história fabular do autor africano remonta tal significação traduzindo-a em significados ocultos outros, afirmativos e positivos, alegre e otimista.

No final da trama, Pintalgato, agora da cor do escuro, "Pensava que nunca mais regressaria ao seu original formato." (COUTO, 2008, p. 17). É quando, surpreendido pelo escuro e sua situação angustiante por não ser capaz de se auto discernir como ser, nem possuir corpo nem atributos físicos, recebe a inesperada visita de sua mãe. Nesse instante, o elemento maravilhoso ou a transformação miraculosa ocorre e a mãe estabelece, dentro da fábula, o aspecto do "pensamento mágico que dinamiza o imaginário" (COELHO, 1987, p. 7) e faz a mãe do gatinho teimoso exercer, como nos contos de fadas, o papel atribuído às fadas.

O descontentamento e sofreguidão do "escuro" remetem o personagem a um campo de significados profundos. Sua rejeição e "invisibilidade" perante o mundo parecem indicar uma posição social e individual própria das alteridades. Seria o "oprimido", personagem da luta de classes; seria o "marginalizado", indicado nos estudos da pós-modernidade, ou o "subalterno", aquele sujeito identificado como menor no processo de colonização? O que importa é que, visto na materialidade do texto, ocupa posição central do que incorre na teoria crítica como sujeito vítima de um mundo em que a ordem racional do mundo não deixa, em instante algum, de excluir quem quer que seja.

Contudo, salientando o tom didático já afirmado sobre o texto, daí uma lição de moral servir como ensinamento, um princípio de esperança tende a servir à causa epistemológica da narrativa. E, por esse caminho, a reflexão dura, severa e contundente acerca da existência de personagens em suas vivências mirabolantes, passa a adquirir tons mais amenos, mais esperançosos e mais próximos de uma ética voltada para valores considerados edificantes. O escuro, agora transformado em gato, recebe os carinhos da mãe gata e passa a fazer parte da família de Pintalgato, sendo seu irmão. Nesse sentido, vale trazer à tona uma fala do autor, em entrevista à Revista do Brasil, nº 72 (Site http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/72/entrevista), em que afirma:

> Eu acredito que é preciso fazer mudanças profundas num mundo que está construído na base da desigualdade, da injustiça, orientado para o mercado, para o lucro, e não para o bem-estar das pessoas. A disposição de brigar por essa mudança está presente mesmo. Eu não fiquei envelhecido, mas não quero transformar isso em uma luta política e partidária. Estou, como escritor, como pessoa, como cidadão, na briga por coisas que são muito concretas para melhorar o mundo.

A fala de Mia Couto revela, contundentemente, sua posição em favor de uma literatura preocupada em transformar o mundo num lugar melhor, em que as desigualdades possam ser superadas e o lucro possa vir a compor o bem-estar das pessoas. E é dessa superação que o texto infantil de Couto fala, havendo sempre alguém, no reino das fadas ou não, disposto a acolher e mudar, trazendo "luz" e discernimento às causas aparentemente sem conforto e solução.

## Conclusão

O medo do escuro, portanto, pode muito bem indicar os abismos culturais impostos na construção histórica, pelas classes dominantes, em formas desumanizadoras de processos de construção da vida e do homem. Os contos de fadas, dessa maneira, servem à causa de lutar pela consciência desmistificadora dos atrasos provocados pelas desigualdades e pela falta de informação. Nesse caminho, da luta diária pelos direitos humanos, a literatura, como acentua Antonio Candido (2004b, p. 186),

> corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza.

O texto "O gato e o escuro" do autor moçambicano guardam, desse modo, no seio de uma literatura voltada a um público infantil, um lugar do alerta em que as formas apreciadas precisam de uma atenta leitura, em função do não comprometimento com os escuros e abismos de leitores desavisados ou em consonância com princípios não favoráveis às diversidades.

## Referências Bibliográficas

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil**: gostosuras e bobices. 4 ed. São Paulo: Scipione, 1994. Série Pensamento e Ação no Magistério.

ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos. **Para quem tem medo do escuro**: Mia Couto e o lado de lá da "Noitidão". In: http://www.omarrare.uerj.br/numero12/pdfs/cintia.pdf, consultado em 20 de abril de 2014, 17h 25.

ARAÚJO, Wellington Medeiros de. **O jogo da leitura literária**: um estudo de "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A compreensão da realidade. In: **O observador literário.** 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **O discurso e a cidade**. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004a.

_____. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 4 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004b.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo E. Sales. **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios)

COUTO, Mia. **O gato e o escuro**. Ilustrações de Marilda Castanha. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira**: História & Histórias. 4 ed. São Paulo: Ática, 1988.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

http://lusofonia.com.sapo.pt/mia.htm , consultado em 14 de abril de 2014, 21h.

http://www.4shared.com/get/nR0JvILp/diccionario_de_los_simbolos_-_.html?simpleLogin=true&startDownload=true, consultado em 20 de abril de 2014, 12h.

http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/72/entrevista, consultado em 05 de abril de 2014, 12h 10.

# PARTE III - AFROMEMÓRIAS

Malangatana

## 1-A INSULARIDADE NA POESIA SÃO-TOMENSE[1]

Adriana Elisabete Bayer (UEFS) email:
adribayer@gmail.com

A especificidade do espaço torna-se fundamental quando se trata da insularidade, uma vez que o conceito de "ilha" é, justamente, "espaço de terra cercado de água por todos os lados" (HOUAISS, 2006). No entanto, a própria insularidade transcende à situação geográfica por se tratar da maneira como os indivíduos se inserem no espaço, transformando-o. Esse é um processo dinâmico, no qual estão implicadas as diferentes relações que os indivíduos tecem entre si e o espaço. Como afirma o geógrafo Paul Claval, os indivíduos e os grupos vivem os lugares de modo distinto,

> não percebem da mesma maneira, não recortam o real segundo as mesmas perspectivas e em função dos mesmos critérios, não descobrem nele as mesmas vantagens e os mesmos riscos, não associam a ele os mesmos sonhos e as mesmas aspirações, não investem nele os mesmos sentimentos e a mesma afetividade (CLAVAL, 2001, p. 40).

Assim, neste artigo que objetiva evidenciar modo(s) como se instaura(m) a insularidade na poesia são-tomense, recorrerei às pesquisas da geografia cultural e ao discurso da história, a fim de apreender as representações do espaço nas obras poéticas.

São Tomé e Príncipe são ilhas localizadas no Golfo da Guiné, costa ocidental da África, cuja exuberância do relevo e da vegetação e a fertilidade da terra despertaram o interesse dos navegadores portugueses na época do achamento, no século XV. No decorrer dos tempos, a beleza exuberante da paisagem insular também é glorificada pela literatura escrita pelos funcionários públicos no período colonial. A esses autores interessam a descrição das paisagens "exóticas", bem como o modo de vida dos portugueses daquela

[1]Este trabalho contém resultados parciais de uma pesquisa que venho realizando na UEFS com uma bolsa de pós-doutorado financiada pela CAPES.

província do Império; em contrapartida, os naturais das ilhas são ignorados ou aparecem representados de modo estereotipado.

O ano de 1942 é um marco na literatura são-tomense, pois se trata da data quando Francisco José Tenreiro publica *Ilha de nome santo*. Nessa obra poética, a valorização telúrica encontra-se como tema que inaugura a identidade cultural são-tomense, justamente por destacar esteticamente os lugares, a história, os costumes e os agentes do espaço social. Na primeira estrofe do poema homônimo ao livro "Ilha de nome santo" (1982, p. 91), as formas visíveis da paisagem vão se configurando mediante a enumeração pelo eu poético:

> Terra!
> Das plantações de cacau de copra de café coco a perderem-se de vista
> Que vão morrer numa quebra ritmada
> Num mar azul como o céu mais gostoso do mundo!
>
> Onde o sol bem amarelo bem redondo incendeia as costas
> Dos homens das mulheres agitando-lhes os nervos
> Num cadenciar mágico mas humano: capinar sonhar plantar!

Na obra poética de Tenreiro, a ilha (a terra) se configura em espaço de trabalho do colonizado e de exploração pelo colonizador. No entanto, também se converte em espaço de transgressão: "é terra do safú do socopê da mulata" (1982, p. 92), onde se criam possibilidades de burlar a vigilância colonial. Referências às águas marítimas ocorrem para confirmar a presença imediata do mar: "Chiu! Só o eco do mar!" (1982, p. 89).

Sob as imposições do sistema colonial, a nacionalização do país, promovida pela literatura, está em curso, a fim de construir e legitimar a identidade cultural e a imagem de nação. Portanto, nesse momento, os sujeitos sociais "letrado ou iletrado, artista ou político, ativista social ou não" (ACHUGAR, 2006, p. 161) responsáveis pela narração da nação articulam as negociações, estabelecem parâmetros para o que deve ser lembrado e suprimem o que deve ser esquecido. Nomes representativos do período contíguo à independência são os da poetisa Alda Espírito Santo e do poeta Tomás Medeiros.

No poema “Libertação” (2006, p. 75), de dona Alda, a insularidade condiciona-se ao momento histórico, como algo criado pelo colonialismo. Por isso, à tarefa do eu poético importa a conscientização do leitor/ouvinte da sua condição de colonizado, da pauperização (em todos os aspectos) daí decorrentes e da necessidade de mudanças políticas.

Ilhas ao Sul do Saara
— Ilhas ao Sul do Saara...
(...)
Deslizando no mar
Companheiro amigo
Tua canoa
galgou os anos
da fome
e nova etapa
Vai surgir
nas fronteiras
da tua vida
consciente.

A situação histórica e a postura engajada do poeta também determinam o fazer poético de Tomás Medeiros, para quem o mar se converte em signo de denúncia.

Segundo Jacques Le Goff, “a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente” (1996, p. 51). A presentificação do passado ocorre no poema “Mensagem” (MATA, 2000, p. 44), de Tomás Medeiros, no qual está representado o massacre ocorrido em Batepá, no ano de 1953, manifestando os sinais de violência praticada pelo colonialismo. A mensagem, a que o título se refere, revela o desejo de retorno dos colonizados mortos na chacina.

Eu senti do mar
as ondas bramindo cadência
dos corpos tombados
naquela tarde de Batepá,
camarada.

Os gritos calados
dos homens, mulheres e velhos
e o espanto estampado nos olhos
ingênuos de crianças.

Eu senti, sim, camarada,
como uma estranha mensagem,
rasgando o espaço em cruz,
os gritos de todos os ventos

dos homens rasgando a mordaça.

Eu senti, camarada.

Do ritmo das águas marítimas emanam as vibrações sentidas pelo eu poético. Em seu movimento, as ondas costumam recusar tudo que não pertence ao mar. No caso do evento histórico, as águas reconstituem a memória, obliterada pela história colonial, que não pode ser esquecida. No passado, as águas registraram o sofrimento das vítimas, uma vez que foram utilizadas como meio de tortura. Ademais, elas guardaram as testemunhas, corpos que o colonialismo fascista precisava eliminar.

No poema não existe indicação de que o eu poético tenha presenciado a violência em Batepá, no ano de 1953. Entretanto, sua testemunha (de corpo presente) é dispensável à medida que a representação da experiência está registrada na memória coletiva. As cenas de tortura se reapresentam pelas sensações apreendidas, ele vê e ouve: “as ondas bramindo a cadência / dos corpos tombados”. Nesse momento, ele transporta-se para aquela “tarde”, e vê as vítimas: “homens, mulheres e velhos” e as testemunhas: “as crianças”, olhos do futuro, nos quais “o espanto” será marca indelével.

O eu poético torna-se um mediador entre o sagrado (as forças da natureza) e o profano (mundo terreno). Agora transformado em testemunha de fato, ele reafirma “ao camarada” que a história colonial e, em particular, a chacina acontecida no cais de Fernão Dias faz parte do acervo da memória que compõe a nação nascente. Portanto, o passado colonial nunca poderá ser esquecido, pois os gritos “dos homens rasgando a mordaça” foram espalhados pelo vento.

Ao “narrar” sua experiência, está implícita a solicitação à adesão do leitor/ouvinte. Ou seja, o eu poético pressupõe a identificação do leitor/ouvinte com o drama daqueles que não querem mais calar; em consequência, ele espera que também o leitor/ouvinte deseje a construção de um futuro no qual a igualdade prevaleça, tornando-se um camarada.

Durante o período colonial, as estratégias discursivas que dão forma à imagem da nação, primeiro africana e depois são-tomense, se efetivam em

oposição ao discurso colonialista da metrópole portuguesa. Ainda que o discurso nacionalista questionasse o padrão de exploração e dominação imposto durante séculos às colônias africanas, para existir, a "alma nacional" invoca o povo, tornando anônimos, em especial, os discursos de indivíduos e grupos minoritários.

No texto poético, isso se dá mediante o repasse de autoridade conferida às vozes de poetas e poetisas ao eu poético, que passa a tutelar as populações marginalizadas. De maneira diversa se comporta o poeta / a poetisa (e por consequência o eu poético) na etapa pós-independência. Importa agora a multiplicação de vozes, que relatarão as violências, intolerâncias e as censuras sofridas e contra esse estado os sujeitos irão testemunhar.

Outrossim, ainda vinculada à história, mas redesenhando uma nova cartografia identitária para as ilhas, percebe-se, nas obras do poeta Fernando de Macedo e da poetisa Conceição Lima, outras insularidades: a dos sujeitos esquecidos pela história oficial.

Africanos livres e cativos, europeus e mestiços, serviçais ou contratados constituem os segmentos que consolidaram a sociedade são-tomense. Os angolares participam dessa história, mas não são reconhecidos pela historiografia colonial ou mesmo pela nacional.

Na obra poética *Anguéné*, de Fernando de Macedo (1989), palavra, em idioma angolar, que significa "terra angolar", o espaço geográfico não está na terra ou em qualquer aspecto telúrico, como constava na obra de Francisco José Tenreiro. O território primordial de *Anguéné* é o mar. Logo, a insularidade, marcadamente telúrica, passa a ter seu viés marítimo.

Em um ritual, a voz que se enuncia consagrando a natureza a fim de que ela receba os novos habitantes é coletiva:

> Oh! ilhas afortunadas
> utopia com lugar
> entre espuma e neblina
> vejo peixes a voar.
> Oh! verde tom de magia
> envolto em brumoso véu,

a azul não chega ainda
porque a terra não é céu.

Oh! feliz povo do mar,
dura gente, antiga lei,
mesmo sonhando acordado
ressoa a fala do rei.

Antes identificado com o mar e seus elementos, mas não com a condição de desterritorializado, o eu poético, agora se reconhece em um cenário peculiar, exposto pela proximidade da costa. A materialidade da "espuma", da "neblina", dos "peixes voadores" se associa à visão da densidade do obó, conjunto para o qual o eu poético se volta ainda numa prática ritualística. As boas-vindas, intenção do ritual, são endereçadas ao espaço que acolherá o grupo e a seus próprios integrantes, invocados: "Oh! meus negros naufragados" (1989, p.26).

São eles, os negros naufragados, os sujeitos da nação, cuja configuração está subordinada ao enraizamento no solo e ao contato com outras partes constitutivas da natureza, que se dá no "vínculo do presente com o outrora-tornado-agora" (BOSI, 1992, p. 15). É o que ocorre no poema intitulado "Hierofania" (1989, p. 36). O eu poético, sempre se pronunciando pelo grupo, principia o ritual a fim de consagrar os antepassados e a terra.

A meio do mundo, no *Caué*,
[...]
E se África ficou assim marcada,
neste centro que é seu umbigo
por tal será *Anguéné* lembrada.

O espaço, depois do ritual, converte-se em território, símbolo de posse de *Anguéné*. A noção de território que utilizo é a desenvolvida pelo geógrafo Marcelo José Lopes de Souza, para quem

> território será um *campo de forças*, uma *teia* ou *rede de relações sociais* que, a par de sua complexidade interna, define, ao mesmo tempo, um *limite*, uma *alteridade*: a diferença entre "nós" (o grupo, os membros da coletividade ou "comunidade") e os "outros" (os de fora, os estranhos) (SOUZA, 2009, p. 86).(grifos do autor)

Nesse sentido, território é um espaço definido e delimitado por e a partir das relações de poder. E a identidade será territorial à medida que sua estruturação depender, especialmente, da apropriação simbólica no e/ou com o território. Isso acontece na experiência ritualística em que *Anguéne* se instaurou, demarcando o território com o qual os angolares passam a se identificar.

No entanto, sem descurar a importância da terra, será Conceição Lima que fará do mar e de suas fronteiras, matérias de labor poético, aliás, como avisa o eu poético no poema "A outra paisagem" (2006, p. 56):

> Da lisa extensão dos areais
> Da altiva ondulação dos coqueirais
> Do infindo aroma do pomar
> Do azul tão azul do mar
> Das cintilações da luz no poente
> Do ágil sono da semente
> De tudo isto e do mais –
> a redonda lua, orquídea mil, os canaviais –
> a de maravilhas tais
> falareis vós.
> Eu direi dos coágulos que mineram
> a fibra da paisagem
> do jazigo nos pilares da Cidade
> e das palavras mortas, assassinadas
> que sem cessar porém renascem
> na impura voz do meu povo.

Entremeados aos "coágulos que mineram/ a fibra da paisagem" estão as vozes dos contratados, sujeitos imprescindíveis na reedificação da "comunidade imaginada", que trabalhavam na plantação, "o universo mais iníquo, mais sinistro que possa existir" (GLISSANT, 2005, p. 21). A composição de uma nova cartografia identitária permite o acompanhamento dos rastros de indivíduos diaspóricos, que foram forçados a abandonar a terra natal ou dela se afastaram voluntariamente em busca de trabalho. Para muitos dos *elementos vindos*, a insularidade significa isolamento, abandono e solidão.

Essa, por exemplo, é a história de "Kalua" (2004, p. 34):

> Teu nome tão breve e tão outro
> Sem nenhum adorno
> Tua voz tão prestes, tão pouca no Budo-Budo

Tua saia de riscado, de pano soldado
Tua ração de úchua, teu peixe salgado
Teu jeito de dizer parana em vez de banana
Tuas mãos delgadas, meninas
Tão mãos, tão servas, multiplicando as horas
Teu canto de além-mar e de ilha
Tua estatura anciã na saudade detida

E Magaída, tua filha
Que nunca a Moçambique foi e diz quitxibá.

Ao longo dos séculos, as ilhas de STP foram se constituindo por vários segmentos sociais. Os chamados *elementos vindos* – cabo-verdianos, moçambicanos, angolanos, ganenses, nigerianos etc. – chegam às ilhas portando valores e culturas plurais e percepções próprias acerca do espaço insular. Ora, também os portugueses compõem esse quadro e a eles se dirige a voz poética no poema "Quando vieres" (2011, p.99), destacando as contribuições culturais ao arquipélago:

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 ao vento o som das quimeras
Ou chove comigo nos mesmos poros.

O Atlântico, portanto, configura-se em espaço não somente de deslocamentos – chegadas e partidas –, mas um espaço fundamental para as colaborações culturais externas às histórias locais. Na época colonial, obviamente, os europeus contribuíram culturalmente para a invenção da sociedade são-tomense. Porém, há diferença no objetivo da viagem, do passado e do presente. Se, na atualidade, a intenção que se espera dos europeus, sobretudo portugueses, evidencia-se no poema "Quando vieres", no poema "Afroinsularidade" (2004, p. 39), estão manifestas as heranças por eles transmitidas.

Deixaram nas ilhas um legado
de híbridas palavras e tétricas plantações

engenhos enferrujados proas sem alento

nomes sonoros aristocráticos
e a lenda de um naufrágio nas Sete Pedras

Aqui aportaram vindos do Norte
por mandato ou acaso ao serviço do seu rei:
navegadores e piratas
negreiros ladrões contrabandistas
simples homens
rebeldes proscritos também
e infantes judeus
tão tenros que feneceram
como espigas queimadas

Nas duas primeiras estrofes exibem-se os sinais do contato cultural em expressões tais como "híbridas palavras", "nomes sonoros aristocráticos" e a "lenda do naufrágio"; os vestígios mostram-se do mesmo modo nos cenários – "tétricas plantações", "engenhos enferrujados", "proas sem alento" –. Ocorre que essas imagens não visibilizam apenas elementos de diferentes culturas colocados em presença, mas também as marcas das relações de poder.

Na terceira estrofe, a terceira pessoa é nomeada: "navegadores, piratas negreiros, ladrões contrabandistas, simples homens, degredados e infantes judeus". Aqui estão relacionados os componentes do grupo europeu que aportam no arquipélago nas primeiras décadas que sucedem a 1471, ano do achamento de São Tomé e a 1472, da ilha do Príncipe.

Nas naus trouxeram
bússolas quinquilharias sementes
plantas experimentais amarguras atrozes
um padrão de pedra pálido como o trigo
e outras cargas sem sonhos nem raízes
porque toda a ilha era um porto e uma estrada
sem regresso
todas as mãos eram negras forquilhas e enxadas

Se "a expansão europeia sempre se caracterizou por dois aspectos complementares: o reforço do conhecimento e a produção de riquezas" (MEDINA; HENRIQUES, 1996, p. 83), os três primeiros versos indicam os dispositivos indispensáveis para que o êxito da expansão colonizadora no século XV se efetive: "naus [...] bússolas quinquilharias semente plantas experimentais". A nau e a bússola são os instrumentos por excelência a fim de que ocorram as "grandes descobertas".

As quinquilharias traduzem-se em objetos de intercâmbio entre europeus e africanos (e, na sequência, entre europeus e habitantes do Novo Mundo), extremamente significativos, uma vez que são peças de reduzido valor econômico e altíssimo valor simbólico. Os povos autóctones se encantam com as especificidades dos objetos não conhecidos. Por isso, trocam-nos obedecendo a um sistema valorativo que difere das formas de exploração do nascente capitalismo.

Conhecer, dominar e enriquecer esse é o lema pelo qual muitos europeus se lançam ao mundo desconhecido. As quinquilharias, por sua vez, não deixam de ser meios de conhecimento e dominação, pois o comportamento dos autóctones diante dos objetos indica aos europeus as vantagens da transação, já que as quantias vêm em ouro, pérolas, peles, marfim, escravos, gatos de algália etc.

Portanto, a necessidade cada vez mais premente de ampliar esse comércio faz com que os portugueses intensifiquem as viagens à costa africana, que vêm ocorrendo, pelo menos, desde as primeiras décadas do século XV quando procuram o caminho para a Índia. As sementes e plantas experimentais, mencionadas pela voz poética, ocupam o centro dos interesses dos colonizadores, visto que se faz necessário dominar uma natureza em todos os aspectos diferentes da europeia.

> E nas roças ficaram pegadas vivas
> como cicatrizes – cada cafeeiro respira agora um
> escravo morto.
>
> E nas ilhas ficaram
> incisivas arrogantes estátuas nas esquinas
> cento e tal igrejas e capelas
> para mil quilómetros quadrados
> e o insurrecto sincretismo dos paços natalícios
> E ficou a cadência palaciana da ússua
> O aroma do alho e do zêtê d'óchi
> No tempi e na ubaga tela
> E no calulu o louro misturado ao óleo de palma
> E o perfume do alecrim
> E do mlajincon nos quintais dos luchans

Enquanto a roça representa o *lócus* do trabalho, o do conflito por excelência, os sinais da identidade do colonizador espalham-se pela paisagem

insular. Eles estão materializados nas próprias auto-representações, expressas no âmbito do profano e do sagrado: monumentos, estátuas de menor estatura, igrejas e capelas. Ora, conforme a noção de paisagem, que importa a esta pesquisa, ela resulta da mediação entre o mundo das coisas e o da subjetividade humana.

Recupero, então, o entendimento do geógrafo Augustin Berque para quem "a paisagem é um *marca*, pois expressa uma civilização, mas é também uma *matriz* porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam, em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza" (2004, p. 84). O aspecto sociocultural, a que se reporta Berque, evidencia-se nos significados das formas naturais e dos objetos presentes nas ilhas, através dos quais se visibilizam a "imprevisibilidade" nos processos das culturas colocadas em presença.

"O diverso são as diferenças que se encontram, se ajustam, se opõem, afinam-se e produzem o imprevisível" (2005, p. 116), afirma Édouard Glissant. O diverso encontra-se n"o insurrecto sincretismo dos paços natalícios", cuja existência se deve à contraposição à cultura colonial. Contudo, a oposição é benéfica, pois de modo algum se traduz em negação da outra cultura, como exemplifica o verso "E ficou a cadência palaciana da ússua".

A "ússua" é uma dança de salão tradicional de São Tomé, em cuja especificidade está manifesta sua procedência europeia. Se os movimentos remetem às danças preferidas pela nobreza europeia (notadamente francesa) no século XVIII e no XIX, o som responsável pela cadência dos passos na "ússua" é emitido por uma "corneta, feita de madeira ou chifres de animais". A novidade certamente não está na aproximação do urbano (Corte) e do rural (chifres). O assunto que aqui merece destaque é a reelaboração da dança palaciana pelos africanos e, sobretudo, seu nome "ússua", indicando a crioulização que teve na língua, no caso, forra, uma de suas manifestações.

Embora a crioulização suponha que os elementos culturais colocados em contato devam ser obrigatoriamente 'equivalentes em valor' para que o fenômeno se realize, Glissant reconhece que isso dificilmente ocorre sem

deixar “um resíduo amargo” (2005, p. 21). Observando a composição da culinária são-tomense, percebe-se a junção de elementos que procedem do espaço africano, europeu e brasileiro: “[E ficou] o aroma do alho e do zêtê d’óchi/ no tempi e na ubaga tela/ e no calulu o louro misturado ao óleo de palma/ e o perfume do alecrim/ e do mlajincon nos quintais dos luchans”.

Da ementa portuguesa, vieram o zêtê d’óchi (azeite doce/ azeite de oliva), o louro, o alecrim e o mlajincon (manjericão); talvez o alho, nativo da Ásia Central, também estivesse no farnel dos europeus, embora, igualmente, fosse conhecido no continente africano, já que seu uso era comumente difundido na composição de medicamentos no Egito Antigo. As ervas aromáticas, cultivadas nos luchans (quintais), misturam-se ao azeite de oliva e ao óleo de palma (azeite de dendê), e têm seu sabor ainda mais particularizado em decorrência do utensílio onde se encontram: no tempi e na ubaga tela (panela de barro e panela de terra).

Em uma analogia com o pensamento de Glissant, nesses poemas de Conceição Lima, a voz poética estabelece uma relação das ilhas do golfo da Guiné com a África e da África com o mundo, mas é uma relação que parte da investigação dos elementos da paisagem, ou seja, uma paisagem cultural, em processo porque integrada aos indivíduos.

Portanto, a percepção da insularidade vai se modificando de acordo com o tempo e também em relação à ótica adotada pelo poeta ou poetisa. A Francisco José Tenreiro coube o papel de desvelar as especificidades do espaço social das ilhas do Golfo da Guiné. Alda Espírito Santo e Tomás Medeiros estavam empenhados em denunciar a violência e as mazelas causadas pelo sistema colonial. Fernando Macedo dedica-se a dar visibilidade aos angolares e a destacar o mar como espaço de origem dessa etnia. Na esteira de Macedo, Conceição Lima propõe uma nova cartografia identitária às ilhas. Enfim, os subalternos têm voz para delatar seus agressores e reivindicar seu lugar no espaço insular. Ademais, Conceição sugere que a situação geográfica de STP facilitou as trocas culturais com europeus – sem esquecer as relações de dominação e subordinação – e deixa abertos os percursos para os intercâmbios com outros países africanos.

Se a insularidade evidencia uma nova maneira de ser e estar no mundo, papel significativo cabe aos intertextos, em especial às epígrafes que abrem obras e inúmeros poemas de Conceição Lima. Como propostas de transgressão das fronteiras geográficas, cito as epígrafes de abertura das duas primeiras obras da poetisa, respectivamente, "O útero da casa" (2004), "A dolorosa raiz do micondó" (2006): "Toda a ilha apela/ Toda a ilha é viúva", versos do escritor haitiano Jacques Roumain; "Com caras sonolentas de incredulidade/ Formulam mais perguntas assombrosas/ Sobre os lugares por onde viajei.../ Respondo prontamente:/ Estive na terra dos ecos silenciosos/ Nas areias da antiga Tombuctu", versos do poeta shona zimbabweano Chirikure Chirikure.

Assim, a situação de insularidade, como estratégia estética, é propícia não apenas para fortalecer lastros de afeto e/ou receber os africanos – livres e cativos – e demais imigrantes transplantados, mas também para estabelecer rotas culturais, asseguradas pelos fluxos comunicativos dos quais o Atlântico se encarrega. Mais uma vez o papel de estabelecer a errância, "como aquilo que nos leva a traçar caminhos pelo mundo" (GLISSANT, 2005, p.152) cabe ao/à escritor/a.

## Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. **Planeta sem boca:** escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Traduzido por Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia do espaço. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Apresentando leituras sobre paisagem, tempo e cultura. In: _____ (orgs). **Paisagem, tempo e cultura.** 2. ed. Rio de Janeiro, 2004.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CLAVAL, Paul. O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Matrizes da geografia cultural**. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO Houaiss da língua portuguesa. Versão 2.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

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

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó.** Lisboa: Caminho, 2006.

LIMA, Conceição. **O país de Akendenguê.** Lisboa: Caminho, 2011.

LIMA, Conceição. **O útero da casa**. Lisboa: Caminho, 2004.

MACEDO, Fernando de. **Anguéné**: gesta africana do povo angolar de S. Tomé e Príncipe. Lisboa: Sá da Costa, 1989.

MATA, Inocência (orga.). **Bendenxa**: 25 poemas de São Tomé e Príncipe para os 25 anos de independência. Lisboa: Caminho, 2000.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura (org.). **A poesia e a vida**: homenagem a Alda Espírito Santo. Lisboa: Colibri, 2006.

MEDINA, João; HENRIQUES, Isabel Castro. In: _____. **A rota dos escravos**: Angola e a rede do comércio negreiro. Lisboa: Cegia, 1996.

TENREIRO, Francisco José. **Coração em África**. Linda-a-Velha: África Edit.,1982.

# 2-O CANDOMBLÉ EM PAUTA: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO PERSONAGEM PEDRO ARCHANJO NA OBRA TENDA DOS MILAGRES DE JORGE AMADO

Alcina Simplício dos Santos (UEPB/CCLA)
alcinabelem@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

O candomblé, enquanto manifestação religiosa e cultural constituiu-se, ao longo do tempo, como um dos elementos mais consistentes da identidade afrodescendente, no que diz respeito ao contexto histórico, cultural e social dos indivíduos, portanto, indissociável do conceito cultural africanizado em solo brasileiro. É um processo complexo de hibridização que agrupa aspectos tanto dos preceitos da religiosidade afro, quanto do catolicismo, aproximando algumas práticas católicas, no intuito de desenvolver mecanismos de aceitação, e, no transcorrer do tempo, passa a assumir sua identidade enquanto elemento de afirmação social dos sujeitos que fizeram e fazem dessa prática religiosa um espaço de luta e resistência fator que tem perseguições e tentativas de descaracterização das tradições, mas mesmo assim é uma manifestação forte que consegue agrupar suas especificidades e garantir sua permanência cultural dentro dos parâmetros sociais estabelecidos, fator que contribuiu para um possível entendimento na contemporaneidade.

Essa aproximação do candomblé com o catolicismo é parte de uma tentativa de sair do isolamento social, que implicou, ao longo do tempo, conflitos e alianças com a sociedade mais ampla, estabelecendo um lugar e uma importância diferenciados em sua história, delineando, entre outras coisas, um processo identitário de transformação e pertença (SANTOS, 2005).

Assim sendo, é ato de extrema relevância aprofundar o conhecimento acerca do lugar que o candomblé ocupa, no processo de ressignificação social e cultural, na construção da cultura brasileira. Torna-se importante perceber como esses aspectos são retratados nos diversos espaços de diálogos, e,

principalmente, como se dá a relação entre a religião afrodescendente e as artes.

Dentro desse contexto, este artigo observa como o candomblé se constitui em elemento de construção social do personagem Pedro Archanjo, no livro *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado. A escolha desse personagem deu-se pelo fato de ser ele um exímio conhecedor dos preceitos da religião africana, ocupando o posto de Ojuobá, que, na língua Yorubá, quer dizer "os olhos de Xangô", um dos mais altos postos na hierarquia do candomblé fator de grande importância para a construção do enredo, uma vez que lança luz sobre a importância da religião de matiz africana na formação cultural da sociedade baiana, direcionando o debate sobre a valorização da cultura e da religiosidade para a formação dos sujeitos, além de provocar uma reflexão acerca do racismo e da intolerância religiosa, ainda tão presentes na sociedade brasileira.

A obra foi publicada em 1969 e recebeu adaptações para o cinema e para a televisão, além de ser traduzido para alemão, árabe, búlgaro, espanhol, finlandês, francês, húngaro, inglês, italiano, russo e turco mostrando assim sua importância enquanto obra literária. Nela, Jorge Amado tece uma profunda descrição de costumes, além de realizar uma forte denúncia social apresentada através do fato de Pedro Archanjo sofrer perseguições pela sua participação nos eventos relacionados ao enfrentamento do preconceito, através dos rituais do candomblé, e por publicar livros que apontam a mestiçagem presente na sociedade baiana da época, a considerada *elite letrada*. Este fato origina toda uma discussão social em torno da valoração dos conhecimentos do personagem e da existência da mestiçagem, criando na narrativa um espaço de diálogo entre as questões étnico-raciais dentro do contexto da formação da identidade brasileira baseadas na sociedade da época. A apresentação da mestiçagem, presente nos estudos do personagem, torna-se altamente relevante por trazer ao fundo toda uma pesquisa histórica, fator que coloca o personagem no mesmo nível dos cientistas da época, por ter desenvolvido uma

tese e por ser portador de um conhecimento que nada deixa a dever aos professores acadêmicos.

Esse aspecto se traduz em uma questão importante para o debate acerca do lugar das manifestações religiosas, em especial o candomblé, no imaginário popular, e a importância que a ciência tem na vida do personagem, contribuindo para que ele possa desenvolver uma reflexão que vai justificar a importância da mestiçagem no projeto de nação que desenvolve e defende através de sua vivência, reconhecendo a hibridização como um fator inerente à formação do povo brasileiro, percebendo esse fato como algo positivo e necessário à consolidação da cultura nacional.

O estudo também estabelece um discurso entre a narrativa e o entendimento acerca do lugar do negro na construção da cultura popular, uma vez que as manifestações desenvolvidas no enredo trazem à tona uma reflexão aprofundada da valorização da cultura africana como forma de conceituação da própria identidade brasileira, na medida em que o autor descreve com minúcias, além do candomblé, práticas relevantes e bem presentes na cultura brasileira, a exemplo da roda de samba, da capoeira, da culinária e dos folguedos.

É um estudo que leva em consideração o uso de elementos narrativos como construção de um conceito social pertinente aos entendimentos dos elementos histórico-culturais presentes na sociedade brasileira contemporânea, utilizando-se do conhecimento do personagem para entender de que forma o candomblé se coloca como elemento de luta e resistência na tentativa de ocasionar um debate político-cultural que vai permear todo enredo e contribui para legitimar a presença negra na construção do projeto identitário nacional.

## CANDOMBLÉ: ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO CULTURAL E ELEMENTO DE RESISTÊNCIA

A presença africana em terras brasileiras contribuiu de forma decisiva para a construção de um projeto de nacionalidade desenvolvido pelo encontro de culturas, que convergiram, em solo nacional, no período da colonização. De

todos os povos que para cá vieram, os africanos foram, sem sombra de dúvidas, os que mais se fizeram presentes, dada a circunstância de fixação forjada através da imposição e da violência. A vinda forçada, porém não retirou do negro sua vontade de preservar as tradições, fator que em muito contribuiu para mudanças culturais significativas em solo brasileiro, deixando um legado indissociável da perspectiva de firmação identitária aqui desenvolvido através da hibridização de costumes.

Segundo Prandi (2001), os africanos trazidos das diferentes partes da África não se tratavam de um povo, mas de uma multiplicidade de etnias, nações, línguas e culturas. Este fator lançou as bases para a hibridização de costumes, ritos e comportamentos, que, ao longo dos séculos, contribuíram para o início da construção identitária brasileira, através da miscigenação e das mais variadas expressões culturais, dentre elas o candomblé, que se firmou em solo brasileiro, e hoje pode ser considerada uma referência cultural consolidada, que guarda aspectos da tradição africana e se afirma como importante elemento de resistência e identidade.

Para Santos (2011, p. 27), “o mais notável patrimônio cultural deixado pelos negros escravos é sem dúvida sua religiosidade que é denominada religião afro-brasileira e sempre foi uma maneira dos povos oprimidos articularem seus movimentos defensivos à dominação.” Por meio da religiosidade, os escravos conseguiam preservar suas tradições e construir um ambiente de memória e afirmação, na medida em que a constituição do candomblé se apresentou como uma instituição religiosa, cultural e social, detentora, em seus ritos, de elementos que aproximam os indivíduos dos seus antepassados e assim estabelece um sentimento de pertença que, no período da escravidão e até na contemporaneidade, se constitui um importante mecanismo de identificação do afrodescendente, representando-o e contribuindo para reforçar seus laços culturais.

Braga (1998) coloca que o candomblé deve ser entendido como um conjunto mais amplo, que envolve, para além dos compromissos religiosos, uma filosofia de vida, uma maneira especial de interação do homem consigo

mesmo, com a natureza, com seu passado, com sua origem e sua especificidade cultural, relacionando esses aspectos com o processo que elabora e particulariza a formação da sociedade brasileira.

De fato, a sobrevivência do candomblé, assim como outras manifestações culturais trazidas pelos negros, dependia de sua capacidade de relacionamento com a cultura branca; em outras palavras, a preservação daquilo que é africano requeria apagar ou disfarçar a origem e a marca negra, um processo que não se deu de forma pacífica e até hoje encontra ecos formalizados, na tentativa de embranquecimento das expressões culturais negras, seja na arte, na religião seja na cultura, transformando manifestações como o candomblé em expressões marginalizadas, aspecto que contribui para o desconhecimento acerca da importância que esses elementos culturais têm na construção da identidade nacional.

Essa visão deturpada, que inferioriza as religiões de matiz africanas, foi reforçada pelos primeiros estudiosos do século XIX, que, por influência das teorias evolucionistas, basearam sua produção historiográfica no modelo monoteísta cristão, tendendo a classificar as religiões africanas como formas primitivas de culto.

Foi um pensamento que, por muito tempo, serviu para criar e alimentar um modelo de preconceito que até hoje se faz presente na tentativa cotidiana de descaracterização do candomblé, reservando a este o rótulo pejorativo de *feitiçaria*, e, por vezes, endossando o discurso racista que coloca o negro numa posição desprivilegiada dentro do contexto da formação cultural do país.

Dentro desse aspecto, surge a necessidade de refletir sobre o espaço que o negro deve ocupar nesse debate social, uma vez que sua participação no processo de colonização e de construção da essência brasileira é marcante e visível, não podendo assim ser negligenciada, principalmente porque que atuou como sujeito agente no processo de nacionalização. É o que se pode entender através do pensamento de Ribeiro (2006, p. 205):

> O enorme contingente negro e mulato é talvez, o mais brasileiro dos componentes de nosso povo. O é porque, desafricanizado na mó da escravidão, não sendo índio nativo nem branco reinol, só podia encontrar sua identidade como brasileiro. Vale dizer como um povo novo, feito de gentes vindas de toda parte, em pleno e alegre processo de fusão.

De fato, a realidade imposta pela conquista das terras brasileiras deixou margem para a profusão de culturas, em um contexto altamente inter-racial, a mestiçagem constituiu-se em uma característica permanente nas terras brasileiras, exigindo subjetivamente para si a responsabilidade de formalizar os conceitos culturais e sociais então praticados na época.

Sobre esse aspecto, Gruzinski (2001, p. 91-92) coloca que:

> A realidade imposta pela conquista não é de todo estéril e destruidora. Ela estimula capacidades de invenção e improvisação exigidas pela sobrevivência num contexto extremamente perturbado, heterogêneo e sem precedente. (Gruzinski, 2001, p. 91-92)

É nesse sentido que a mestiçagem coloca em pauta suas próprias referências a fim de estabelecer espaços de sobrevivência, o que vai delineando os contornos da identidade nacional (re)contextualizando práticas e costumes através das vivências entre vários povos, construindo os conceitos culturais que vão alicerçar e dar rosto ao país.

Dessa forma, cabe evidenciar a necessidade de entender como essa construção se fez e se faz presente ainda hoje, no processo de identificação cultural que o povo negro estabeleceu na sociedade brasileira, sendo o candomblé uma das manifestações mais ativas e atuais nesse processo de ressignificação, pois foi através da religiosidade que o negro encontrou forças e meios de resistir à escravidão conservando seus ritos intactos na contemporaneidade e favorecendo assim a permanência de seus construtos sociais.

Esse fato aponta para o entendimento de que a religiosidade africana é um dos elementos identitários do negro, da resistência à escravidão aqui no Brasil bem como aspecto de afirmação social e cultural, na medida em que a

prática dos ritos serviu para agrupar diferentes nações e fortalecer a luta negra, fator que pode ser entendido através da afirmativa de Santos (2011, p. 27):

> A religião afro-brasileira possui nomes diferentes em diferentes regiões do país, como por exemplo, Xangô no Recife, Macumba ou Umbanda no Rio de Janeiro e Candomblé na Bahia. A religião sempre foi uma maneira de povos oprimidos articularem seus movimentos defensivos à dominação. No caso do Brasil, o candomblé surgiu, historicamente, como foco de resistência religiosa cultural das populações negras, para preservarem suas tradições e os elementos fundamentais do seu conjunto de crenças. (SANTOS, 2011, p. 27)

Esse aspecto é importante porque contribui para o entendimento de que o candomblé é um elemento de ressignificação, na medida em que fundamenta o discurso de resistência, fortalecendo as marcas identitárias do povo africano e arregimentando as características culturais de pertença que o transformam em um importante espaço de luta contra o preconceito e aspecto cultural relevante dentro da esfera de afirmação social do povo negro.

Para Hall (2008), a construção da cultura negra não é pura, está em constante processo de hibridização, na medida em que carrega indicações para o seu processo de ressignificação social. É através do reconhecimento de sua condição de sujeito reflexivo que o negro consegue fazer de suas manifestações culturais um objeto de defesa e de ocupação, elaborando para isso discursos que descontroem a noção de raça e a imposição da religião católica. É este aspecto que se percebe no uso do candomblé enquanto espaço de resistência, na medida em que o negro se utiliza de seu ritual, não só para celebrar a religião, mas para deixar expressa sua significação enquanto sujeito social, portador de uma identidade múltipla e igualmente válida dentro das variações culturais nas quais cotidianamente circula, juntando a elas sua contribuição. É uma prática que referencia constantemente os antepassados, geralmente guerreiros tribais, e que reforça no ideário negro a perspectiva de resistência ante as adversidades.

> Essa herança africana meio cultural meio racial associada às crenças indígenas, emprestaria, entretanto à cultura brasileira, no plano ideológico, uma singular fisionomia cultural. Nessa esfera é que se destaca, por exemplo, um catolicismo popular muito mais discrepante

> que qualquer das heresias cristãs tão perseguidas em Portugal. (RIBEIRO, 1995, p. 105)

Esse aspecto se faz presente na narrativa na medida em que, ao aproximar o candomblé do catolicismo, deixa expresso o propósito do enredo em reafirmar a importância da religião no processo de hibridização cultural pretendido no texto, pois na medida em que esse encontro acontece, percebe-se que o autor estabelece um espaço reflexivo acerca do lugar que o candomblé deve ocupar no processo de aproximação e diálogo entre os personagens. Esse elemento pode ser percebido no momento em que Pedro Archanjo descobre que o padre também frequenta o terreiro:

> Numa dessas tardes, de claro sol e doce brisa, Archanjo vinha pelo Terreiro de Jesus em seu passo levemente gingado. Fora levar um recado do secretário da Faculdade ao prior dos franciscanos, um frade holandês de barbas e careca, afável: com evidente prazer degustava um cafezinho, serviu ao risonho bedel:
> - Eu conheço o senhor...-falou com acento crespo.
> -Passo o dia quase todo aqui na praça, na Escola.
> -Não foi aqui – o frade riu um riso cheio de folgazão. – Sabe onde foi? Foi no candomblé. Só que eu estava de civil, escondido num canto, e o senhor numa cadeira especial, junto da mãe-de-santo.
> -O senhor, padre, no candomblé?
> - Às vezes vou, não diga a ninguém. Dona Majé é minha camarada. Ela me disse que o senhor é muito competente em coisas de macumba. Um dia desses, se o senhor me der o prazer, desejo conversar consigo... –Archanjo sentiu a paz do mundo no claustro de árvores frondosas, flores e azulejos; a paz do mundo no envolvente franciscano. (AMADO, 1998, p. 94)

O candomblé é visto nesse trecho como um elo a se fazer presente entre dois mundos: o espaço ocupado pelo frade – autoridade católica- e o ambiente imagético do ritual africano, a ser descoberto. Esse aspecto povoa todo o enredo e traz, na descrição das práticas, dos rituais, e na presença negra do enredo, os elementos para a idealização da construção identitária e da valoração do culto africano enquanto construto social.

Fanon (2008, p. 72) diz que “a simplicidade do negro é um mito forjado por observadores superficiais”; esse entendimento norteia a narrativa ao demonstrar, através da vivência do personagem Pedro Archanjo, a complexidade existente nas práticas culturais descritas na Tenda dos Milagres, que, segundo a descrição de Jorge Amado (1998, p. 91) é um lugar onde:

> (...) nascem as ideias, crescem em projetos e se realizam nas ruas, nas festas, nos terreiros. Debatem-se assuntos relevantes, a sucessão de mães e pais-de-santo, cantigas de fundamento, a condição mágica das folhas, fórmulas de ebós e de feitiços. Ali se fundam ternos de reis, afoxés de carnaval, escolas de capoeira, acertam-se festas, comemorações e tomam-se as medidas necessárias para garantir o êxito da lavagem da Igreja do Bonfim e do presente da Mãe-d'água. A tenda dos milagres é uma espécie de Senado, a reunir os notáveis da pobreza, assembleia numerosa e essencial. Ali se encontram iyalorixás, babalaôs, letrados, santeiros, cantadores, passistas, mestres de capoeira, mestres de arte e ofícios, cada qual com seu merecimento. (AMADO,1998, p. 91)

Numa concepção sociológica, a identidade preenche o espaço entre o interior e o exterior, entre o pessoal e o público, construindo uma estrutura dialógica, que contribui para que o sujeito se situe no mundo cultural em que habita (HALL, 2003). É um ato constante de ressignificação e reflexão, que ocasiona o sentimento de pertença. Nesse sentido, na obra ***Tenda dos Milagres*** o candomblé é apresentado pelo personagem Pedro Archanjo como um elemento que arregimenta os elementos necessários ao seu processo de resistência e reflexão social, reafirmando sua condição de negro e a importância do seu conhecimento para a luta em prol da causa negra:

> -Esse é o falado Pedro Archanjo. Foi bedel da Faculdade durante uns trinta anos e é profundo conhecedor da vida baiana, dos costumes populares, é um antropólogo com livros impressos, livros sérios. Foi demitido da Faculdade porque escreveu um livro respondendo a um trabalho racista do professor Nilo Argolo. Archanjo provou, com seu livro, que na Bahia somos todos mulatos. Foi um escândalo. . (AMADO, 1998, p. 297).

Partindo desse fato, da discussão entre a mestiçagem, a presença negra na sociedade baiana da época, a ciência e a multiculturalidade, o autor consegue construir, através da apresentação do candomblé e da atuação do personagem Pedro Archanjo, os elementos necessários para o debate em torno da noção de pertencimento social apresentada pelo personagem, construindo um espaço de discussão, que ao longo de toda narrativa, contribui para uma reflexão aprofundada a respeito do lugar que a religião ocupa nesse processo de ressiginificação.

## PEDRO ARCHANJO E O CANDOMBLÉ: A IMAGINAÇÃO DA MESTIÇAGEM

A ideia de mestiçagem sempre esteve presente no imaginário nacional como um problema social e biológico, responsável pelo atraso do país frente ao desenvolvimento das nações europeias. Foi um pensamento gerado no seio das teorias racistas, que atribuíam o *atraso* do país à mistura de raças. Tomada como padrão, a cor branca serviu como elemento de diferenciação e classificação dos indivíduos, elaborando os conceitos fundamentadores das teorias que procuraram negar a importância do negro e do índio na formação nacional.

Segundo Gruzinski (2001) os mestiços não tinham lugar numa sociedade juridicamente dividida em uma república de índios e uma república de europeus. Essa realidade é o que lançou as bases para a consolidação das práticas excludentes ainda tão presentes na sociedade brasileira, a falta de um lugar social para essa população resultado da mistura processada em solo brasileiro deu margem para a invisibilidade e o desprezo, negando o reconhecimento cultural que esse novo processo de construção trouxe e fixou na realidade do país.

Dentro desse contexto, o mestiço aparece no ideário popular do início do século XX como sujeito desprovido de capacidade intelectual, uma vez que circula entre duas raças, e, por isso, torna-se incapaz de definir-se num âmbito social aceitável. Esse pensamento tentou, por muito tempo, justificar as representações mais doentias que a literatura e o cinema posteriormente iriam oferecer. (OLIVEIRA, 2014).

É uma realidade que encontrou um contraponto na descrição da multiplicidade racial como processo de ressignificação cultural, exposto na obra de Jorge Amado, e, em especial, no enredo de ***Tenda dos Milagres***, narrativa em que o personagem Pedro Archanjo apresenta-se como a personificação do mestiço letrado, portador dos referenciais necessários ao processo de validação da sua cultura, dentro da construção identitária do Brasil, estabelecendo, através do seu conhecimento, os elementos essenciais para o

debate em torno das questões étnico-raciais, e tendo como ponto de apoio o candomblé.

A evidenciação da importância do personagem na narrativa faz-se possível após a descoberta de sua obra por um sábio americano, que vem à Bahia exclusivamente para comprovar a existência da mestiçagem e da hibridização cultural descrita nos estudos publicados por Archanjo; a visita do estrangeiro provoca uma curiosidade no meio acadêmico e na imprensa, acerca da intelectualidade e até da existência do ilustre mestiço.

Através da descrição do nível intelectual do personagem, é possível entender que ele possui um conhecimento consubstancial, e, portanto, pode ocupar um papel primordial dentro das discussões sociais apresentadas ao longo do texto. Partindo das observações sobre a mestiçagem, Amado se utiliza do espaço ocupado por Pedro Archanjo dentro da narrativa para estabelecer uma discussão entre a ciência institucionalizada, presente na academia, e o saber popular, escorado na perspectiva cultural e popular, formalizada nas falas do personagem:

> É licito afirmar ter sido Pedro Archanjo, quem com seus livros quase anônimos, com sua luta contra a pseudociência oficial, pôs fim a tão melancólica fase da gloriosa escola. O debate em torno da questão racial arrancou a faculdade da retórica barata e da teoria suspeita e a reintegrou ao interesse científico, na especulação honrada e original, no trato com a matéria. (AMADO, 1998, p. 137)

Dentro desse aspecto, percebe-se que há na postura do autor, o direcionamento para a centralização acerca da dualidade entre o saber científico e o saber popular. É uma questão que acompanha todo o enredo e serve de aspecto definidor no desenvolvimento das ações do personagem, o qual se utiliza, entre outros aspectos, do candomblé, para assumir sua identidade e justificar a existência da mestiçagem enquanto importante construto social que celebra a fusão, não só de raças, mas de culturas e costumes que moldarão a sociedade no futuro.

A apresentação do personagem, com riqueza de detalhes, proporciona ao leitor uma visão privilegiada, não só dos costumes, mas das tradições pertencentes ao candomblé, e servem como importante espaço de construção para a narrativa e para a identificação das manifestações culturais, enquanto importante elemento de reflexão para o entendimento do enredo e da relevância das ações de Pedro Archanjo, no processo de resistência e afirmação.

> - Você é mesmo um filósofo, mestre Pedro Archanjo, o maior que já vi, não tem igual para saber levar a vida com filosofia.
> Ia ao candomblé para o amalá de Xangô, obrigação das quartas-feiras. Tia Maci dava de-comer ao santo, no peji, ao som do adjá e do canto das feitas. Depois, em torno à grande mesa na sala, serviam o caruru, o abará, o acarajé, por vezes o guisado de cágado. Mestre Archanjo era bom de garfo, de garfo e de copo. A conversa prolongava-se noite adentro, animada e cordial no calor da amizade; ouvir Archanjo era privilégio dos pobres. (AMADO, 1998, p. 27)

Assim sendo, em todo o espaço da narrativa, é possível perceber que Pedro Archanjo é colocado como representante do povo e da causa negra, construindo seu espaço de resistência e enfrentamento através da sua multiculturalidade, da hibridização dos costumes e, principalmente, do candomblé. Este fator pode ser observado no trecho em que Pedro Archanjo discorre sobre como concilia o conhecimento científico e o culto afro:

> - Sou um mestiço, tenho do negro e do branco, sou branco e negro ao mesmo tempo, nasci no candomblé, cresci com os orixás e ainda moço assumi um alto posto no terreiro. Sabe o que significa Ojuobá? Sou os olhos de Xangô, meu ilustre professor. Tenho um compromisso, uma responsabilidade. (AMADO, 1998, p. 253)

E quando profetiza as transformações sociais que a sociedade conhecerá a partir da junção das práticas culturais ocasionadas pela mestiçagem:

> Eu penso que os orixás são um bem do povo. A luta da capoeira, o samba-de-roda, os afoxés, os atabaques, os berimbaus, são bens do povo. [...] Sou a mistura de raças e homens, sou um mulato, um brasileiro. [...] Amanhã [...] tudo já terá se misturado por completo e o que hoje é mistério e luta de gente pobre, roda de negros e mestiços, música proibida, dança ilegal, candomblé, samba, capoeira, tudo isso será festa do povo brasileiro, música, balé, nossa cor, nosso riso, compreende? (AMADO, 1998 p.201).

A partir desse recorte, é possível entender que há um sentido social presente no discurso do personagem, construindo, assim, as bases para o entendimento sobre a relação que há no enredo, entre o candomblé e a formação identitária de Pedro, na medida em que este se apropria do culto afro para levantar sua bandeira em torno das questões sobre preconceito racial, construindo, a partir desse debate, a justificativa para a consolidação de uma cultura nacional.

Para Francisco (2010, p. 157) "a identidade está na consciência do sujeito e, para além disso, está o indeterminado". Nesse sentido, o indivíduo, ciente de sua posição social, consegue construir seu particularismo histórico e estabelecer seu espaço enquanto ser de direito, dialogando com sua cultura e ressignificando seus conceitos.

Pedro Archanjo consegue construir seu processo de representação social, à medida que estabelece um conceito claro acerca do lugar que o candomblé ocupa na sua identificação enquanto sujeito social, defendendo sua tradição e questionando o cientificismo que reduz sua religião:

> Tudo aquilo que foi meu lastro, terra onde tinha fincado os pés, tudo se transformou num jogo fácil de adivinhas. O que era milagrosa descida dos santos reduziu-se a um estado de transe que qualquer calouro da faculdade analisa e expõe. Para mim, professor, só existe a matéria, mas nem por isso deixo meu posto de Ojuobá, cumprir meu compromisso. Não me limito como o senhor que tem medo do que os outros possam pensar, tem medo de diminuir o tamanho do seu materialismo. (...) o meu saber não me limita professor (AMADO, 1998, p. 270)

É a partir dessas explanações que Pedro Archanjo consegue eleger a diversidade cultural, e, em especial, o candomblé, como importante espaço de debate sobre a resistência e a luta contra o racismo, ao mesmo tempo em que constrói sua identidade, partindo do processo de conceituação sobre a mestiçagem. É um diálogo que se perpetua por todo o enredo e contribui para o entendimento de que é através da multiculturalidade que os indivíduos detectam meios para se perceberem enquanto sujeitos sociais. É através da diferença que os grupos se tornam capazes de entender o sentido dos construtos identitários.

De fato, o personagem Pedro Archanjo é criado e moldado para se contrapor às teorias racistas e dar voz a um povo que, desde cedo, sentiu as agruras do racismo e das limitações sociais, é uma construção literária que elege um posicionamento político que vai estar presente em todo o enredo, justificando a necessidade de reflexão e visibilidade social da cultura negra:

> Pedro (Archanjo) será visto por dois mundos diferentes com seus respectivos imaginários: de um lado, será apenas um "pobre" pardo e paisano de outro, um iluminado, um herói com halos de luz divina que tem por missão, derrubar preconceitos e dar visibilidade social à cultura do povo negro-mestiço, resgatando orgulho e dignidade. (OLIVEIRA, 2014, p. 48).

É nesse sentido de dualidade que o personagem constitui-se no mestiço, a quem a narrativa investe de positividade ao torná-lo detentor das qualidades da racionalidade, que os intelectuais da tradição evolucionista tentam a todo custo negar. Seu conhecimento e o uso da sua religiosidade o transformam no defensor natural da causa negra, capaz de circular por todos os ambientes sociais da época e neles conseguir conciliar sua tradição e o conhecimento institucionalizado, construindo, através da narrativa, um debate que extrapola o cientificismo e corrobora para a idealização da mestiçagem enquanto encontro de culturas e chave para a transformação social:

> -Pedro Archanjo Ojuobá, o leitor de livros e o bom de prosa, o que conversa e discute com o professor Fraga Neto e o que beija a mão de Pulquéria, a yalorixá, dois seres diferentes, quem sabe o branco e o negro? Não se engane professor, um só. Mistura de dois, um mulato só. (AMADO, 1998, p. 203)

É possível perceber, nesse trecho, que Jorge Amado se utiliza da descrição de Pedro Archanjo para identificar a mestiçagem como o resultado do encontro de culturas, a ciência e a religião, o popular e o requintado, todos agrupados para a construção da nacionalidade, e a presença do candomblé surge em toda a narrativa como o elo entre dois mundos, que, unidos, formam um conhecimento necessário à construção da identidade nacional, sem que um precise se sobrepor a outro, e ambos tornam-se igualmente relevantes na luta social assumida pelo personagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da obra *Tenda dos Milagres* proporciona a constatação de que a ideia de branqueamento da população brasileira, tão defendida pelos adeptos das antigas teorias raciais, é descartada no enredo, na medida em que ocasiona ao leitor uma releitura acerca das questões culturais e do lugar que as tradições africanas ocupam no projeto de nacionalidade exposto através da vivência do personagem. A presença negra se faz presente na sociedade, de forma incisiva, fator que, por si só, impõe a necessidade de repensar, de forma mais intensa, os conceitos democráticos que asseguram a igualdade entre os sujeitos, principalmente quando se trata da religiosidade.

Através do posicionamento de Pedro Archanjo, da sua luta e da significação dada por ele ao candomblé, é possível perceber que Jorge Amado antevê a consolidação da mestiçagem enquanto riqueza de um patrimônio cultural e humano, que o escritor faz questão de colocar em pauta, para demonstrar a possibilidade de uma convivência pacífica entre os povos de diferentes etnias e raças, construindo, assim, uma crítica ao pensamento racista, ainda tão em voga na sociedade brasileira.

É assim que Pedro Archanjo – o Ojuobá – situa-se entre dois mundos diferentes, considerados mesmo oponentes entre si: de um lado, a ciência, que tudo explica, e, de outro, as manifestações populares, no enredo, desmerecidas e silenciadas. Quando parte desse contexto, o personagem constrói uma nova cultura, que não exclui as demais, e termina por selecionar o que há de bom em cada uma delas para, a partir daí, superar as dicotomias e ressignificar sua existência e a de seu povo.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres.** 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BRAGA, Júlio, **Fuxico do candomblé**: estudos afro-brasileiros. Feira de Santana-BA: Universidade Estadual de Feira de Santana, 1998.

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

FRANCISCO, Dalmi. Comunicação, identidade cultural e racismo. *In:* FONSECA, Maria Nazareth. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010. p. 117-151.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pos-modernidade**. Belo Horizonte-MG: UFMG, 2008.

_____. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte. Editora:UFMG, 2012.

OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de. Os milagres da tenda: uma leitura da mestiçagem em Jorge Amado. *In:* SWARNAKAR. Sudah; LOPES. E. F; GERMANO, Patrícia Gomes. (org.) **Nova leitura crítica de Jorge Amado**. Campina Grande-PB, EDUEPB, 2014. p. 34-59

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Eufrazia C. Menezes. **Religião e espetáculo:** análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé: USP, 2005, 229 p. Tese (Doutorado) Programa de pós-graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SANTOS, Nadja. A. C. O candomblé na representação da yalorixá. *In:* **Entrelaçando**: caderno temático educação e africanidades. Rio Branco-AC: EDUFRB, 2011.

# 3-(DES) CONSTRUÇÕES DE BINARISMOS *EM JOÃOTÓNIO, NO ENQUANTO* DE MIA COUTO

Ana Paula P. COMISSÁRIO [UFRN]
Orientadora Tânia LIMA UFRN

## 1. INTRODUÇÃO

O moçambicano Mia Couto é considerado um dos principais escritores contemporâneos de língua portuguesa. Autor de *Terra sonâmbula*, um dos melhores livros africanos do século XX, Mia Couto consegue criar em suas *estórias* um entrelaçamento bem-sucedido entre fantasia e realidade. E não é à toa que este contador de memórias é constantemente comparado a grandes nomes, como o escritor brasileiro de *Grande Sertão: Veredas* Guimarães Rosa e também o escritor colombiano de *Cem anos de solidão* Gabriel García Marquez, ambos conhecidos pela genialidade de criarem *estórias* carregadas de fantasias e de uma originalidade ímpar, proporcionando, assim, ao leitor um universo de significações e reflexões profundas acerca da vida e da sociedade.

Em *Estórias abesonhadas* - escrito em um período pós-guerra da Independência de Moçambique, conforme o próprio escritor relata, no início do livro, durante uma breve e poética apresentação das estórias e publicado em 1994 - Mia Couto, além de criar estórias que se aproximam da oralidade, nos remontando assim as tradições orais africanas, também nos coloca como personagem desse seu mundo fantasioso e, ao mesmo tempo, real, nos fazendo sofrer, chorar, amar, rir com cada breve estória contada de forma poética e ritmada com o mundo contemporâneo. É o cego Estrelinho que enxerga um mundo maravilhoso com os olhos fantasiosos de Gigito, nos proporcionando uma reflexão profunda acerca do real/irreal; é a mulher que, sofrendo após perder o marido alcoólatra, se vê perdida e acaba encontrando companhia no próprio assassino de seu marido: o álcool; entre outras estórias triviais do ponto de vista do conteúdo, mas profundas e reflexivas do ponto de vista da vida, da existência, da dor e alegria de existir.

No entanto, Mia Couto nos conta também estórias críticas e atentas às mudanças e (des) construções de paradigmas da sociedade contemporânea, como é o caso do conto *Sapatos de tacão alto* que tem como narrador um adolescente que fantasiava com uma mulher que nunca tinha visto e só ouvia os seus sapatos de salto alto à noite na casa do seu vizinho Paulão. Com toda uma descrição de Paulão - que reproduz o arquétipo masculino do patriarcado, além de incorporar o "macho alfa" até no grau aumentativo de seu nome - criada por Mia Couto, nós descobrimos no final do conto, juntamente com o adolescente, que, na verdade, era o Paulão a mulher de sapatos de salto alto. Com isso, Mia Couto não só levanta reflexões acerca das "novas" identidades não hegemônicas presentes na sociedade pós-moderna, como também problematiza o binarismo homem/mulher, apresentando, assim, possibilidades de nos criar e recriar - enquanto seres em constante transição - a depender de quem queremos ser em cada momento da nossa ínfima existência, sem nos prender a padrões hegemônicos impostos pela sociedade patriarcal.

Tão questionador e crítico como *Sapatos de tacão alto* é o conto *Joãotónio, no enquanto*, o qual propusemos discutir no presente trabalho. Assim como o personagem Paulão, Joãotónio é um homem descrito como correspondente ao que se espera de um homem na sociedade que tem como *hobby* conquistar as mulheres. No entanto, no decorrer da estória, Joãotónio nos revela uma outra pessoa quase que oposta a imagem de machão construída no início da narrativa. A narrativa desmascara a concepção de que nós, seres humanos, somos sujeitos com identidades fixas, unas, inatas - identidades sempre correspondentes ao nosso sexo masculino ou feminino - e nos revela o que realmente somos: sujeitos de múltiplas identidades em constante construção; e ainda levanta uma discussão crítica e contemporânea acerca dos papeis de homem e mulher no mundo social. Assim, tais reflexões propiciadas pela narrativa coutiana encontram apoio nas teorias feministas contemporâneas e também no discurso da pós-modernidade sobre os quais discutiremos no decorrer desse trabalho.

Convém destacarmos que diante de um contexto que sucede a violenta colonização dos povos africanos, o discurso de Mia Couto, em suas narrativas,

funciona como um meio de resistência ao dominador/colonizador e, por isso, somos confrontados em suas estórias com seres desviantes, ex-cêntricos, que simbolizam a luta constante dos africanos pela igualdade étnica, cultural, racial e de gênero. Em meio à tentativa unificadora e totalizadora de conceituar gênero, o escritor moçambicano, em contraposição, apresenta-nos um mundo híbrido no que tange às identidades e coloca no centro da discussão quem está à margem, o marginal.

O universalismo da obra de Mia Couto rompe as fronteiras nacionais africanas e propõe uma discussão sobre questões de gênero para além do território africano, em confluência, assim, com o mundo globalizado. Aliás, se há algo que - de certa forma, com as devidas ressalvas - homogeneíza as diferentes culturas presentes nas diversas partes do globo é o entendimento de que o homem é o centro de poder, o dominador, e a mulher o ser dominado.

## 2. JOANTÓNIO E JOANANTÓNIA: AS MOVÊNCIAS IDE NTITÁRIAS DE UM SUJEITO EM CONSTANTE TRANSIÇÃO

O conto *Joãotónio, no enquanto* é narrado em primeira pessoa, pelo próprio protagonista: Joãotónio. Dividimos o conto em três partes. A primeira parte contém a descrição de Joãotónio, enquanto um homem socialmente construído, e narra sua vida após o seu casamento com Maria Zeitona. A segunda parte narra a volta de Maria Zeitona para casa após algumas semanas de “estágio” com uma prostituta, a qual ficou incumbida de ensiná-la como uma mulher deve se comportar na cama. E a terceira parte, o próprio Joãotónio nos apresenta a sua desconstrução, enquanto homem, e nos revela a sua condição transitória.

A narrativa se inicia com uma afirmação do personagem principal - “Por enquanto, sou Joãotónio” - que, em seguida, nos revela e constrói a sua imagem como sendo um apreciador, conquistador, admirador das mulheres. Joãotónio compara o jogo de conquista das mulheres com um general prestes a entrar no campo de batalha e derrotar o seu adversário. No entanto, assim

como o general, Joãotónio diz que gosta de fazer suposições em relação ao adversário, ou seja, a mulher. Gosta de imaginar como é a voz silenciosa das mulheres que, segundo ele, é a voz que não diz, do pensamento, que sussurra durante o ato sexual. Porém, embora conquistador, Joãotónio casa-se com Maria Zeitona, uma mulher virgem que, segundo Joãotónio, tem olhos "cristalindos". Após o casamento, Joãotónio descobre que Maria Zeitona é frígida. E ao fazer algumas tentativas frustradas a fim de despertar o apetite sexual de Maria Zeitona, Joãotónio decide chamar uma prostituta para "ensinar algumas coisas" à esposa. A esposa de Joãotónio vai para um prostíbulo juntamente com a prostituta e após algumas semanas volta para casa. E é aí que a narrativa começa a segunda parte: a volta de Maria Zeitona para casa. De forma constrangida, Joãotónio nos revela que Maria Zeitona voltou diferente, mas não do jeito que ele esperava, pois ela havia voltado com "jeitos de homem". Não só nas atitudes, mas até na voz – que Joãotónio tanto apreciava nas mulheres – Maria Zeitona estava masculina. Agora, no sexo, era Maria Zeitona quem tomava as atitudes e Joãotónio recebia "passivamente" as carícias. E ele gostava, conforme é narrado. Na terceira e última parte do conto, Joãotónio - sem constrangimento - faz uma reflexão sobre o binarismo macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino revelando a transitoriedade dessas identidades, bem como suas zonas fronteiriças, admitindo, assim, que além da identidade masculina, Joãotónio, ele também possui outra, feminina, Joanatónia.

É interessante chamarmos atenção para a aglutinação de "João" com "António", que forma o nome Joãotónio, sugerindo, assim, uma dupla identidade. E ao revelarmos seu nome feminino Joanatónia, chamamos atenção também para a aglutinação do nome masculino "João" como o nome feminino "Antónia", rompendo assim com as categorias de gênero até no tocante ao processo de formação de palavras, ou seja, da morfologia.

Nessa direção, cabe ressaltarmos também, semanticamente, o segundo nome, Zeitona, da personagem Maria Zeitona. O vocábulo Zeitona, fonológica e morfologicamente, parece sugerir as palavras azeite ou azeitona. A azeitona ou o azeite, ambos originados da árvore Oliveira, nos remete a algo líquido,

melado, que desliza, o que pode, na leitura que fizemos, ter alguma relação com a própria personagem Maria Zeitona, uma vez que a mesma - após algumas aulas com uma prostituta, como veremos mais adiante – volta para o seu marido com hábitos masculinos, incorporando assim o arquétipo da mulher "sapatão" construído socialmente; a mulher que se relaciona afetiva e sexualmente com outra mulher. É interessante notarmos como a palavra "zeitona", por sugestão da leitura feita aqui, nos remete a "sapatão" que, por sua vez, passa a nos remeter a uma expressão do nordeste brasileiro para falar, de modo pejorativo, que duas mulheres estão fazendo sexo; a expressão "fazer sabão". Essa expressão sugere exatamente algo que desliza, líquido, ou seja, ao próprio azeite, durante o contato sexual entre duas mulheres. Dessa forma, na leitura que fizemos nesse trabalho, até os nomes dos personagens aparecem como pista para o universo de significações possíveis no conto de Mia Couto.

Inicialmente, convém destacar o próprio título do conto - *Joãotónio, no enquanto* - o qual a conjunção adverbial de tempo "enquanto" já nos dá uma ideia de transitoriedade, de algo que pode mudar. O que nos revela a natureza do próprio mundo no qual vivemos e também da nossa própria condição de seres humanos inacabados, mutantes, transitórios, embora a sociedade patriarcal tenha tentado construir, ao longo dos séculos, sujeitos com identidades fixas, unas, que nasciam e morriam sem qualquer tipo de mudança identitária. Segundo Hall (2006), essa "identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia", visto que

> à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

E é nessa direção - antes de adentrarmos nas reflexões sobre o conto - que convém salientarmos algumas mudanças ocorridas a partir da segunda metade do século XX – principalmente - que possibilitaram e propiciaram a

emergência de identidades moventes, muitas delas silenciadas na e pela sociedade ao longo da história.

A segunda metade do século XX, mais especificamente dos anos 60 em diante - denominada por Hall (2006) de "modernidade tardia", é caracterizada pelas lutas estudantis em prol da paz - os quais se opuseram veementemente à Guerra do Vietnã – pelos movimentos denominados de contracultura, como o movimento hippie, por exemplo, e ainda por uma série de movimentos sociais, como o feminismo, que buscavam romper com os discursos identitários dominantes impostos até então pela sociedade, como, por exemplo, o discurso da heterossexualidade compulsória, como única forma legítima de viver o desejo, disseminado pelo patriarcalismo que, grosso modo, diz respeito àquela sociedade construída com base no homem – o patriarca – que, ao longo da história, foi responsável pela opressão da mulher, conforme aponta Zolin (2003) em sua *Crítica Feminista*. Sobre os movimentos sociais, Hall (2006, p. 45) afirma que "cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. (...), o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, (...)" e isso constituiu o nascimento das políticas de identidades, ou seja, cada movimento possuía uma alteridade – que até então era silenciada e inferiorizada - e lutava por ela.

De todos esses movimentos sociais, no que diz respeito a esse trabalho, convém destacar o movimento feminista, uma vez que foi a partir deste que surgiram os estudos de gênero. O feminismo concebe "gênero" – termo emprestado pela gramática à crítica feminista - como uma categoria construída culturalmente pela sociedade a partir das diferenças de sexo biológico, a saber: masculino e feminino. Ou seja, a partir da diferenciação anatômica do homem e da mulher, criou-se uma série de diferenças comportamentais acerca dos dois sexos. Para o homem foi construído uma série de adjetivos como racional, superior, viril, ativo; já à mulher foram atribuídos os adjetivos emocional, inferior, submissa, passiva, além de ter preferência pela cor rosa (assim como o homem tem preferência pela azul) e gostar de brincar com as bonecas que,

diga-se passagem, alude à concepção enraizada pela sociedade de que toda mulher tem vocação para ser mãe.

Além do arquétipo da mulher, reproduzido ao longo da sociedade patriarcal, cabe acrescentarmos o próprio arquétipo do que se convencionou denominar de "feminista". O arquétipo feminista, e tudo que se relaciona ao feminismo, passou a ter um significado negativo no meio social. Como a escritora africana Chimamanda Ngozi Adichie afirma, ser feminista, para muitos, é o mesmo que apoiar o terrorismo. Para a África, especificamente, ser feminista era ser antiafricana, uma vez que se opõe totalmente à cultura patriarcal africana, conforme nos relata Chimamanda. Dessa forma, uma mulher feminista seria uma mulher que "odeia os homens, odeia sutiã, odeia a cultura africana, acha que as mulheres devem mandar nos homens; ela não se pinta, não se depila, está sempre zangada, não tem senso de humor, não usa desodorante." (ADICHIE, 2014, p. 2)

Ainda no que se refere às diferenças identitárias de gênero, vale salientarmos que há mil anos, quando os homens lutavam pela sobrevivência, uma das funções da mulher era ser mãe, cuidar do lar e dos filhos. Ao homem, legítimo patriarca, cabia trabalhar para sustentar a casa já que ele era fisicamente mais forte. Assim, pela força da repetição, os papeis de cada um foram sendo naturalizados como inerentes ao biológico do homem e da mulher. E todos que fugiam a essa norma eram subjugados pela sociedade, eram tidos como seres desviantes. No entanto, o feminismo surgiu justamente como uma forma de desconstruir essas identidades fixas, sempre tendo como reivindicação a igualdade de gêneros; e não custa lembrarmos que uma grande precursora do feminismo é a filósofa existencialista Simone de Beauvoir que, após lançar o livro *O segundo sexo* na década de 40, defendeu a concepção de que não existe uma essência feminina e, por consequência, não existe também uma essência masculina. Logo, não se nasceria mulher e, sim, tornar-se-ia mulher. No entanto, embora não possamos deixar de considerar as contribuições dessa filósofa francesa, sabemos que os estudos feministas caminham para o que podemos denominar de pós-feminismo que tem como difusora a teórica Judith Butler que tece uma crítica à concepção existencialista

de gênero de Beauvoir. Segundo Butler (2003, p. 27), “não há nada em sua explicação (de Beauvoir) que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea”, biologicamente falando. Butler, dessa forma, passa a considerar em sua teoria a transsexualidade que transcende essas fronteiras de gêneros.

As reflexões trazidas pioneiramente por Beauvoir na segunda metade do século XX - na tentativa de desconstruir os discursos hegemônicos, os binarismos homem/mulher, hetero/homo, dominador/dominado, entre outros - propiciaram o surgimento do que Hall (2006) denomina de sujeito pós-moderno. Este sujeito pós-moderno caracteriza-se justamente pela sua fragmentação, ou seja, pelas suas múltiplas identidades e não apenas uma única identidade permanente. O sujeito pós-moderno assume as identidades que lhe convir de acordo com o momento. Inclusive, um vocábulo que bem descreveria esse sujeito pós-moderno seria exatamente “enquanto”, visto que este nos dá a ideia de algo não permanente, transitório, que pode mudar. Nessa direção, na leitura que aqui fazemos, o personagem Joãotónio, de Mia Couto, seria, por exemplo, um sujeito pós-moderno, visto que o próprio Joãotónio nos revela a sua condição identitária transitória ao dizer, reiteradamente ao longo do conto, “sou Joãotónio, por enquanto”. E é interessante notarmos para a forma como Mia Couto constrói e ao mesmo tempo desconstrói os binarismos homem/mulher e dominador/dominado, o que reflete pertinentemente as discussões de gênero da metade do século XX aos dias atuais.

O personagem Joãotónio nos é apresentado, de início, como um típico machão-conquistador-de-mulheres que, em seu discurso, faz questão de enfatizar as diferenças de gênero. Para Joãotónio, as mulheres causam medo por serem indecifráveis os seus pensamentos e, em decorrência disso, os homens acabam por não compreendê-las, causando assim um certo temor. Joãotónio, personagem principal e narrador do conto, conta a sua estória sempre pressupondo um interlocutor – no caso, nós leitores – o qual se materializa linguisticamente na narrativa por meio do vocativo “mano”, marcando assim, mais uma vez, a diferença de gênero no que diz respeito à

própria linguagem do homem e da mulher. Isto é, uma mulher, enquanto uma identidade construída socialmente ao longo da história, não usaria um vocativo como “mano” para se dirigir a alguém.

No entanto, embora Joãotónio tenha se construído como um típico homem, ele mesmo admite – constrangido e com vergonha – que não possui uma única identidade, visto que sua mulher, na cama – após se transformar em uma mulher sexualmente ativa – troca de papel, de identidade com ele, tornando-se assim a dominadora, ativa, e ele, o dominado, passivo, desconstruindo assim a concepção de “homem – ativo” e “mulher – passiva” tão reiterada no decorrer da história da nossa sociedade patriarcal. Porém, embora Joãotónio admita que gosta, ao mesmo tempo ele afirma que sente tristeza, como podemos perceber quando, antes de narrar a sua condição transitória, ele diz: “Lhe conto, agora, a ficção de minha tristeza. Não é para espalhar por aí. Confio-lhe, mano. Porque não é um qualquer que publica assim as suas dores. O que vou escrever é motivo das vergonhas” (COUTO, 2012, p. 100). E essa vergonha e tristeza reflete exatamente a construção de gênero, responsável por enquadrar o sujeito, na qual “homem que é homem não é dominado, passivo e sim o dominador, ativo”. Sendo assim, Joãotónio parece refletir o pensamento dominante da sociedade patriarcal. No entanto, incorporando assim o sujeito pós-moderno, ele próprio se desconstrói e denuncia a sua própria condição transitória, de identidades moventes, ao afirmar no final do conto que “nos amores sexuais não há macho nem fêmea. Os dois amantes se fundem num único e bipartido ser” (COUTO, 2012, 103) e, com isso, chega à conclusão de que não tem motivo para se sentir rebaixado no tocante à sua relação com a esposa.

## 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista as reflexões feitas sobre o conto *Joãotónio, no enquanto*, não podemos deixar de chamar a atenção para a postura crítica de Mia Couto e condizente com as reflexões do século XX, a partir da década de

60, sobre as identidades hegemônicas e o quão estas contribuíram para a marginalização das identidades desviantes, ou seja, dos sujeitos que fogem ao padrão pré-estabelecido pela sociedade patriarcal.

Consciente da fragmentação do ser contemporâneo, Mia Couto parece denunciar a impossibilidade do homem contemporâneo de ter uma única identidade - desestabilizando, por meio de Joãotónio e Maria Zeitona, as categorias de gênero homem/mulher e todo o universo de significações contido nessas categorias construídas socioculturalmente no decorrer da história – contribuindo, assim, para a desconstrução dessas categorias enraizadas ao longo da sociedade. O verbo “ser” dá lugar ao verbo “estar”, no mundo ficcional coutiano, nos apresentando personagens que, dentro de suas próprias vivências, deparam-se com a realidade conflitante de que nada é fixo. Tudo está em constante devir.

Na narrativa de Mia Couto, nada parece ser gratuito, do título aos nomes dos personagens, conseguimos abstrair uma teia de significações que atestam a universalidade e originalidade desse escritor africano de inventar e recriar *estórias abesonhadas*.

Sendo assim, Mia Couto - por meio não só do conto aqui discutido, mas também de todo o livro *Estórias abesonhadas* – traz relevantes contribuições para o campo dos estudos culturais, da literatura e, obviamente, para os estudos feministas, nos oferecendo um universo de seres desviantes que transgridem os modelos pré-estabelecidos pelo meio social.

## 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. v. 2. A experiência vivida, 7ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANTARIN, Márcio Matiassi. **Mia Couto**: beligerâncias e transgressões na fronteira dos gêneros. In: Terra roxa e outras terras – revista de estudos literários, v. 18, out. 2010.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999.

COUTO, Mia. **Estórias abesonhadas**. São Paulo: Companhia das letras, 2012, 1ª ed.

FORNOS, José Luís Giovanoni. **Amores marginais e hibridismos no conto de Mia Couto**. In: Navegações, v. 4, n. 2, p. 232-238, jul./dez. 2011.

ALBUQUERQUE, Gilberto. **Dicionário de termos nordestinos**. Disponível em: http://jessierquirino.com.br/extras/

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ed. – Rio de Janeiro: DPeA, .2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1991.

LIMA, TANIA. **Uma introdução à poética dos mangues**. Tese de Doutorado. Recife: UFPE, 2007. 401 pág.

SONTANG, Susan. **Ao mesmo tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BONNICI, THOMAS; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

# 4-AS DUNAS DE PAULA: O EROTISMO NO DESERTO DE KALAHARI

Canniggia De Carvalho Gomes (UFRN)[2]
Orientadora Tânia Lima (UFRN)[3]

Começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo.
Adrienne Rich

Mulher é por natureza histérica, quer dizer, ela é, por natureza, a que fala com o corpo. Se você reparar, toda mulher comunica com o corpo.
Ana Cristina Cesar

O regime estrutural do patriarcalismo impera a partir de diversas imposições, principalmente, a partir daquelas que afeta e condiciona o comportamento das mulheres. Por conta dessas amarras, verdadeiros interditos, o que se configura enquanto feminino tende a ser silenciado dentro dessa organização de prevalência e manutenção do masculino enquanto regente social, cultural e político. As mulheres, impedidas de constituírem-se um sujeito, pela exclusão sistêmica já citada, são nutridas por uma educação que as instigam a calar diante dos ideais patrocinados pela ordem falocêntrica que perdura até a sociedade atual.

Às mulheres é proibido o domínio sobre si em todos os sentidos para que, assim, se afirme as hierarquias instauradas no domínio social e se regule e legitime o poder do homem.

Como recusa deste sistema de podas e clausura, muitas escritoras começaram a mostrar os dilemas vividos pelas mulheres cotidianamente e a literatura foi se tornando um terreno propício ao nascimento dessas vozes tolhidas pelo gume do patriarcado. São textos marcados pela presença

[2] Mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
[3] Professora Adjunta do Departamento de Letras – UFRN.

feminina, por discursos que surgem de todos os cantos do corpo das personagens que narram, em primeira pessoa, a história de suas vidas.

Hélène Cixous, crítica literária francesa, perpetuou no clássico *O riso da Medusa* (1975) uma reflexão sobre a produção da escrita feminina. Segundo a autora, as mulheres devem escrever sobre si mesmas e fazer com que as mulheres escrevam, porque elas precisam se colocar no texto e, a partir deste, no mundo. Dessa forma, elas estariam colocando a si mesmas na história, pois uma vez que o passado fechou-lhes as portas do conhecimento, faz-se urgente o desvelo do trabalho feminino na literatura.

> O futuro não pode mais ser determinado através do passado. Eu não nego que os seus efeitos ainda estão entre nós. Mas, eu recuso a fortalecê-los através da sua repetição, conferindo-lhes uma inamovibilidade equivalente ao destino, para confundir o biológico e o cultural (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução livre).

Existe na escrita feminina a necessidade de gerar uma tradição das mulheres tanto no que se refere à presença destas na literatura como na maneira como esse texto é escrito, na sua dicção, na sua linguagem, para que, assim, seja possível marcar conscientemente o sujeito feminino e suas peculiaridades. O conceito de *ecriture feminine* inverte a tradição para poder criar uma cultura literária alternativa à escrita homológica e patriarcal (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 51).

É uma escrita do avesso porque o ato de inserção das mulheres nas letras constitui-se como uma subversão à hierarquia pregada nos terrenos sociais, uma vez que toda a possibilidade de expressão através da escrita – da linguagem em si – foi censurada. O ponto fulcral dessa escrita configura a relação que a mulher tem com o mundo e, consequentemente, com a forma de senti-lo e de se posicionar perante a linguagem, a cultura e o poder dominantes, revelando a situação feminina diante dos preconceitos produzidos pela hierarquia de gênero vigente.

Para as mulheres negras essa situação receba maior intensidade, uma vez que, além do gênero, outras especificidades são postas em cheque, como a cor da pele, por exemplo. É dessa conjuntura que surgem as hierarquias que

inferiorizam um povo e sua cultura em detrimento de outro que se sobressai. Nesse contexto, a mulher é tida como colônia. Citando Du Plessis, Bonnici explica que:

> Há estreita relação entre os estudos pós-coloniais e o feminismo. Em primeiro lugar, há uma analogia entre patriarcalismo/feminismo e metrópole/colônia ou colonizador/colonizado. "Uma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia" (DU PLESSIS, 1985, p. 46). Em segundo lugar, se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada. (BONNICI, 2009, p. 266)

É fato que as mulheres negras sofrem duplamente as amarras desse pensamento, mas, apesar de todo o contexto social que recai sobre a liberdade de expressão feminina, essa voz vem crescendo e essa presença tem conseguido, não sem luta constante, espaço na literatura. Uma das mulheres que seguem se enveredando nos caminhos literários é Paula Tavares.

Poetisa e historiadora, nascida em Huíla, Sul de Angola, em 1952, Paula Tavares vem tecendo, desde 1985, seus caminhos na poesia, desvelando o corpo feminino em versos que tratam da mulher em seu íntimo e escrevendo poéticas de um erotismo peculiar. Tem uma obra extensa divida entre poesia, prosa e estudos sobre a história de Angola, além de estar presente em diversas antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha e Suécia. Dentre seus livros está *Manual para amantes desesperados*, de 2007, obra da qual foram retirados os poemas que serão analisados neste trabalho.

Esta é a quinta obra da poetisa que, composta de vinte poemas, traz já na epígrafe o prenúncio do teor de seus versos. Logo no início do livro, lemos o texto do David Mestre: "Estende o corpo sobre a duna / e deixa / que as penínsulas se inundem do vinho / que esmaguei / montanhas memória". A imagem da duna é recorrente na obra e está presente nas poesias que aqui serão trabalhadas: *Mantém a tua mão* e *Deixe a mão pousada na duna*.

Nas obras, as dunas ora representam os traços da mulher ora os caminhos para o prazer desta, apontando para este terreno movente permeado

pela falta que perfaz o desejo, o devir do ser no gozo feminino. Lemos, então, no primeiro poema.

Mantém a tua mão
No rigor das dunas
Andar no arame
Não é próprio de desertos

Cruza sobre mim
As pontas do vento
E orienta-as a sul
Pelo sol

Mantém a tua mão
perpendicular às dunas
E encontra o equilíbrio
No corredor do vento

A nossa conversa percorrerá oásis
Os lábios a sede
Quando saíres
Deixa encostadas
As portas do Kalahari.

A duna é uma imagem possível ao corpo da mulher, mas também o devir do gozo desta. É a afirmação de que este corpo tem sede e também pode esconder oásis. Percorrê-lo não é fácil, tendo em vista que é movente e incerto, e há a insaciável reconstrução de si como um corpo não estático, sempre oscilante. O que esse corpo oferece é o abalo, pois não há estrutura que se concretize nas teias do deserto. Não há calma, somente limites transgredidos, rigores em desregra. Aventurar-se neste deserto é pôr-se defronte do feminino que refaz o barro da criação e repensa o corpo enquanto chave erótica.

O poema propõe a aventura. Não se pode andar no deserto como se anda nos arames: a necessidade é o oposto. Não é a concentração que faz o equilibrista terminar a jornada no fino fio que se anseia, mas o desvario de se prestar à intensidade promovida pela dança entre o vento e a areia. Tocar a duna requer paixão, não o cuidado cego de se antever o gesto. Mas, como andar no arame enquanto pulsa os ares violentos do inabitado? A resposta beira o erótico, pois a busca pelo outro, assim como é pensada no poema,

requer avareza, a vontade de ter e de pertencer ao outro. O erótico é a busca e é a perda, assim como pensou Bataille, em *O erotismo* (2014)[4].

> O erotismo, já o disse, é a meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco. Sem dúvida, não se trata de uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante: ninguém pode duvidar dela (BATAILLE, 2014, p. 55).

De maneira assertiva, a poetisa joga com a imagem do equilibrista enquanto aquele que obedece à forma colocando-o cara a cara com o disforme dos desertos. Em outras palavras, de nada serve o equilíbrio, pois a nuance da vez é jogar-se no árduo intransponível do deserto. É, conscientemente, perder-se.

Em outra leitura, apesar de complementar desta, a duna surge enquanto o próprio corpo feminino que requer o ofício do toque. Existe uma mulher que fala nesse poema e que, já nos primeiros versos, acentua o desejo. Parece que ela está a instruir a pessoa que ousou percorrê-la, promovendo uma didática do toque. Neste sentido, a duna é a mulher que é movente, revolta, sinuosa, que se queixa de quem pretender andar sobre o arame, como se sinalizasse para o desvario que é lidar com essa grande sede. Andar no arame requer calma e concentração, mas alcançar este corpo arenoso, movediço, precisa-se de menos cuidado, pois o encontro, dentro de uma relação erótica, produz o contrário da calmaria.

O corpo em que se entrecruzam as pontas do vento é efusivo, indomável, orienta-se pelo sol, imagem que retoma o calor dessa relação. Se o vento é indomável, mais é o corpo feminino que amarra sobre si os caminhos do ar canalizando-os todas em uma única direção.

O equilíbrio, nos diz o eu lírico, será encontrado no corredor do vento, por entre a ventania, o que faz relação com os apontamentos de Bataille em

[4] Trata-se de uma obra de 1987. Contudo, a edição consultada é de 2014, sendo esta data mantida por motivos de referenciação do texto

que ele diz que a perda é condição do erótico, pois, neste caso, é a perda do equilíbrio que perfaz o gozo feminino sugerido no poema.

No fim, encontramos abertas as portas do Kalahari, deserto localizado no sul da África e que traz em seu nome um significado bastante pertinente para a análise até então desenvolvida. Derivada da palavra *Kgalagadi*, significa "a grande sede". Deixar, pois, essas portas sem chaves significa dizer que o desejo e o gozo feminino não podem cessar, pelo contrário, precisar exercer fluxo constante.

Para Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, a areia é:

> Fácil de ser penetrada e plástica e [...] abraça as formas que a ela se moldam; sob esse aspecto, é um símbolo de matriz, de útero. O prazer que se experimenta ao andar na areia, deitar sobre ela, afundar-se em sua massa fofa [...] relaciona-se inconscientemente ao *regressus ad uterum* dos psicanalistas (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 79, 1993, grifo dos autores).

Apesar de nos valer dessa passagem, é preciso atenção para lidar com essa concepção, uma vez que podemos cair nos essencialismos impostos ao sexo feminino quando os atributos descritos na citação oferece uma análise voltada aos binarismos. Nesse caso, a areia, a qual tem sido analisada como elemento erótico no poema, recebe qualidades de passividade: "penetrada", "abraça as formas", "afundar-se em sua massa fofa", não correspondendo, assim, à leitura do poema que propõe o contrário disto. É possível notar que, segundo Chevalier e Gheerbrant, pela forma como trabalham a areia enquanto símbolo, este elemento recebe condição de útero, e, neste momento se faz necessário um esclarecimento. Apesar deste objeto aparecer como relativo ao corpo da mulher, temos que ter em mente que há também a quebra com a passividade cristalizada.

Primeiramente, a areia, no poema, não sugere tão somente a imagem de um útero, mas, sim, de um corpo como um todo, um corpo inteiro. Depois, não é útero como representação de reprodução, de maternidade, mas enquanto parte possível e sensível de um corpo que pulsa. A duna é a

metáfora para o erotismo feminino, a representação do devir do gozo da mulher.

Para Elódia Xavier, o corpo erotizado é aquele que "vive a sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica" (2007, p. 157). O discurso tecido por Paula Tavares traduz, pois, a experimentação de uma relação erótica na qual o corpo feminino e seu gozo são colocados como fio condutor das imagens.

A experimentação do erótico vem da concepção de que as mulheres devem ser donas de seus corpos e devem extrair deles o prazer. Esse comportamento confronta os preceitos da dominação masculina, uma vez que este sistema induz as mulheres a anularem-se enquanto sujeitos de si e a declinarem dos prazeres da carne. Experimentar o próprio corpo é romper o silêncio imposto aos corpos femininos e reivindicar o direito ao prazer (XAVIER, 2007, p. 155).

Usufruir do próprio corpo é também libertar-se das podas sociais canalizadas na conduta feminina, como bem constatou Angélica Soares, em *A paixão emancipatória,* em um texto sobre a literatura feminina brasileira: "A intensificação do investimento poético no erotismo pelas escritoras brasileiras parece-me ter muito a ver com [a] necessidade de ruptura dos paradigmas masculinos repressores" (SOARES, 1999, p. 57).

Essa conversa da mulher com o seu corpo nos remete a uma passagem da poetisa Ana Cristina Cesar: "Mulher é por natureza histérica, quer dizer, ela é, por natureza, a que fala com o corpo. Se você reparar, toda mulher comunica com o corpo" (CESAR, 1999, p. 272). Assim dizendo, a escritora leva para a literatura que produz as experiências vividas a partir de/no seu corpo, como podemos ver no próximo poema analisado.

Deixa a mão pousada na duna
Enquanto dura a tempestade de areia

A sede colherá o mel do corpo
Renasceremos tranquilos
De cada morte dos corpos

Eu em ti
Tu em mim
O deserto à volta

A imagem da areia retorna, porém, traz, desta vez, outra possibilidade de leitura: torna-se reflexo também da própria relação sexual. Vale ressaltar, contudo, que não há o propósito representativo da reprodução nos versos.

A imagem sugerida é a de uma mulher tentando alcançar o prazer pleno, instigando uma outra pessoa que não está clara no discurso a perfazer esse desejo. Ela dá a indicação: “Deixa a mão pousada na duna” para manter a relação acesa, para não deixar que a duna se mova “Enquanto dura a tempestade de areia”. A tentativa de gozo do corpo traduz a ideia da experimentação erótica.

Para Bataille (2014, p. 10), esta é uma experiência que diferencia-se da experimentada no sexo natural por não visar à reprodução, mas, sim, à procura psicológica do outro, independente do fim natural. A atividade sexual é comum ao homem e aos animais sexuados, porém, só o homem é capaz de tornar a atividade sexual uma atividade erótica, uma vez que é um ser sensível ao desejo que o faz buscar o outro para alcançar o prazer. O indivíduo procura o seu objeto de desejo através do olhar, “por fora”, porém, esse objeto externo relaciona-se com a experiência interior de cada indivíduo, ou seja, com a individualidade do desejo de cada um.

> Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar simplesmente animal (BATAILLE, 1987, p. 54).

Em outras palavras, a experiência do erótico recai sobre o ato sexual quando a busca pelo desejo transcende o propósito natural e reprodutivo do sexo, como colocado no poema de Paula Tavares.

No decorrer da leitura, encontramos os seguintes versos: “A sede colherá o mel do corpo / Renasceremos tranquilos / De cada morte dos corpos”. A sede, como figura nos versos, é o desejo do corpo que anseia pelo

gozo pleno, o mel, por sua vez, é a consequência disto, é o prazer alcançado. Desta relação, todos renascem refeitos, pois o corpo morre a cada gozo para uma nova vida. O deserto à volta, retomando a análise construída até agora, é a promessa de que não há fim quando se trata do desejo, da paixão dos corpos, e é a imagem que conclui e encerra o poema traduzindo, assim, uma fala pautada nas questões do corpo erotizado.

É necessário entender com clareza que a experiência erótica está relacionada com a emancipação feminina dentro de uma conduta transgressora e a escrita de Paula Tavares se encontra neste processo, uma vez que o cerne das questões que perpassam seus versos está intimamente ligado ao corpo feminino. A mulher é o outro, o excluso que, ao penetrar o campo da literatura, rompe o padrão estático da lógica patriarcal e subverte escrevendo sobre e a partir do seu corpo. A experiência da mulher e o erótico na literatura é uma transgressão das hierarquias falocêntricas.

Assim, a poesia de Paula Tavares repensa o lugar de passividade do corpo feminino frente a uma sociedade de mordaças e negações que, há tempos, recusam a concepção de um sujeito mulher. É nas imagens trazidas nos versos que a poetisa desvela o corpo subalterno e o faz falar numa poética erótica que subverte a ordem patriarcal dentro da sociedade.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela (orgs). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamentos, 2005.

BATAILLE, Georges**. O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica pós-colonialista**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). Teoria Literária: Abordagens teóricas e tendências contemporâneas. 3º Ed. Maringá: Eduem, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 7ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CIXIOUS, Hélène. **The laugh of the Medusa**. Disponível em: < http://www.dwrl.utexas.edu/~davis/crs/e321/Cixous-Laugh.pdf>. Acesso em 10 de novembro, de 2014.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**. Rio de Janeiro:DIFFEL, 1999.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TAVARES, Paula. **Amargo como os frutos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

# 5-"A VIÚVA VELHA": AFRICANIDADES NA CONSTRUÇÃO DE UMA PARTILHA DO SENSÍVEL

Concísia Lopes dos SANTOS (UFRN)
ccslsantos@yahoo.com.br

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O filósofo francês Jacques Rancière, em *Políticas da Escrita* (1995), afirma que o conceito de escrita é político por ser o conceito de um ato a partir do qual podem surgir um desdobramento e uma disjunção essenciais ao seu entendimento. Para esse filósofo,

> Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma. (RANCIÈRE, 1995, p. 07)

Escrever é a maneira como o autor afro-brasileiro Júlio Emílio Braz, mineiro, da cidade de Manhumirim, ocupa o sensível e dá sentido a essa ocupação. O ato de escrever realizado por esse autor significa e realiza, ao mesmo tempo, a sua intenção: contar histórias sobre/da África. Eis o que ele afirma na introdução do livro *Lendas negras* (2001), no qual se encontra a lenda "A Viúva Velha", objeto de análise neste estudo:

> Sempre me ressenti como afro-descendente da inexistência de livros que falassem sobre a África ou que contassem suas histórias. Sem procurar muito, até hoje é bem mais fácil encontrar livros com lendas europeias, *vikings*, celtas, russas, japonesas. [...] Isso sempre me incomodou. Incomodava ontem, quando eu era criança – a minha cor tanto quanto a minha etnia eram olhadas com indiferença por mim mesmo - , e hoje, quando ela tem muita importância para mim que, como escritor, visitando escolas, encontro jovens como eu que até sentem vergonha dela. Acho interessante e ainda mais importante que conheçam sua origem. (BRAZ, 2001, p. 04)

Ao escrever, Braz prolonga-se nas palavras que traça, agitando um corpo insatisfeito com a inércia existente diante da necessidade de se dar a

conhecer uma comunidade, a qual compõe com sua própria alma. Não é para se dar a conhecer que ele escreve, mas para fazer conhecer sua origem e a de outros brasileiros, sejam estes afro-descendentes ou não. Afinal, é inegável que a cultura e a população brasileiras sejam o resultado de várias culturas misturadas em um mesmo país.

Escrever é, nesse sentido, coisa política, não porque a escrita seja um instrumento do poder ou uma via real do saber, mas porque esse gesto compõe a constituição estética de uma comunidade, procurando alegorizá-la.

> Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto partilhado e a divisão de partes exclusivas. (RANCIÈRE, 1995, p. 07)

É assim que Braz realiza uma partilha do sensível ao trazer a lenda que aqui se irá analisar, oriunda dos Chagas – povo de origem Quimbundo, de Angola, país africano de língua portuguesa – para o público infantojuvenil brasileiro. Ele consegue, a partir do resgate da lenda africana, estabelecer uma relação entre o conjunto comum de africanidades partilhado entre os povos africano e brasileiro, ao mesmo tempo em que divide as partes que lhe são exclusivas. Vejamos como se percebe essa partilha.

## 2 ESCRITA VIVA: UMA NOVA VISÃO DO ORAL

*"A lenda, porque lenda, é verdadeira." (Thiago de Mello)*

A lenda "A Viúva Velha" escrita por Braz, como já foi dito, é originária dos Chagas, mas como toda lenda, tem várias outras versões entre outros grupos tribais de Angola e mesmo de países vizinhos, chegando a ser contada em Cabinda, onde vivem os grupos Quicongo. Isso só é possível quando compreendemos que as lendas fazem parte, nas sociedades orais, de uma voz viva e legítima, mas que é também mutável.

Essa mutabilidade acontece porque a letra vai de um lado para outro sem saber a quem se destina ou a quem deve, ou não, falar. Isso permite a qualquer um apoderar-se dela, dar-lhe uma voz que não lhe é própria, construindo outra cena de fala numa nova divisão do sensível, inclusive com a escrita.

Para Rancière (1995, p. 08), "há escrita quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciador caem na indeterminação ao mesmo tempo". É o que faz Júlio Emílio Braz com a lenda "A Viúva Velha". Ele resgata as palavras e frases de uma "voz viva" e as utiliza em uma "escrita morta". São as palavras que dão vida ao texto e é pela leitura delas que a "escrita morta" se transforma em uma nova voz numa "escrita viva".

Em outras palavras: o autor recolhe as palavras que encontra "órfãs" e à disposição para recuperar através da escritura a voz que elas haviam perdido. Não se pode esquecer de que a oralidade é a base da literatura africana, como afirma a professora e pesquisadora Zuleide Duarte (2012, p. 25): "Nas sociedades tradicionais africanas, as narrativas orais configuram os pilares onde se apóiam os valores e as crenças transmitidas pela tradição e, simultaneamente, previnem as inversões éticas e o desrespeito ao legado ancestral da cultura".

Desse modo, deve-se levar em conta que registrar por escrito a lenda contada por um povo significa transmitir os valores e as crenças de uma tradição sem inverter sua ética nem desrespeitar seu legado cultural construído há vários anos. A lenda traz palavras "órfãs" de um autor letrado, mas não de uma ética e um legado cultural. Ao resgatar a lenda chaga, Braz o faz com um único objetivo:

> [...] resgatar, a partir de umas poucas lendas de várias partes do continente africano, um pouquinho dessa herança esquecida ou premeditadamente ignorada, apresentando-a a todos os dispostos a conhecer esse rico folclore e, quem sabe, despertar outros tantos a escrever mais sobre ele. (BRAZ, 2001, p. 05)

Ao fazer isso, o autor realiza uma das funções da escrita, que é, segundo Rancière, embaralhar qualquer relação ordenada, separando o enunciado da voz que o enuncia legitimamente, levando-a a outro destino legítimo, configurando um novo sensível.

## 2.1 A PARTILHA DE UM MOMENTO DE MAGIA

Assim começa a lenda:

> Há muitos e muitos anos, conta-se que vivia entre o povo chaga uma viúva muito velha e triste. Enquanto na maioria das casas de sua aldeia reinavam a alegria e a felicidade, em parte por conta das muitas crianças que nelas viviam, em sua casa reinava o mais triste e melancólico dos silêncios (BRAZ, 2001, p. 94)

Esse começo assemelha-se ao de um conto popular. O tempo e o espaço são descritos de modo vago, sem referir-se a um país ou a uma cidade particular: “há muitos e muitos anos”, “entre o povo chaga”, “sua aldeia”. A personagem principal também é pouco determinada, sendo descrita apenas como “uma viúva muito velha e triste”. As demais personagens, que surgem no decorrer da narrativa também são inominadas, sendo identificadas basicamente pela função exercida ou pelos atributos possuídos, como ocorre com a Viúva Velha.

O caráter oral dessa lenda é recuperado pela expressão “conta-se”. Assim, deve-se compreender que, apesar de Júlio Emílio Braz ter registrado essa narrativa em seu livro, ele não é seu autor. Trata-se de uma narração de autoria desconhecida e divulgada, inicialmente, por meio da tradição oral. A expressão vem, portanto, para realçar essa oralidade.

Segundo Nelly Novaes Coelho (2000), lenda – do latim *legenda*, “o que deve ser lido” – é uma forma narrativa, em geral breve, cujo argumento é retirado da Tradição; consiste no relato de fatos/acontecimentos em que o caráter maravilhoso e o imaginário conseguem superar o histórico e o verdadeiro; é transmitida e conservada através da tradição oral; conserva

algumas características do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade.

O segundo parágrafo da lenda em análise reforça essa ideia de oralidade ao trazer apenas a frase “E por quê?”, que sugere um diálogo entre aquele que conta e aquele que ouve a história.

O caráter maravilhoso e imaginário, de que fala Coelho, começa a ser percebido no decorrer da narrativa. A Viúva Velha vivia só, sem filhos ou netos, apesar de ter amado demais seu marido, que morrera bem cedo. Tudo o que tinha era um pequeno terreno junto a sua casa, onde cultivava frutas e verduras com o maior carinho, dedicando-se especialmente às cabaças, fato que levava os outros aldeões a zombar dela. Por tudo o que sofrera, a Viúva recebe a ajuda de seres encantados:

> O espírito que vivia na montanha e protegia o povo chaga, penalizado com a sua situação, resolveu ajudá-la. No dia seguinte, quando a Viúva Velha cuidava de sua roça,um mensageiro do espírito veio até ela e disse:
> - Cuida muito bem das próximas quatro cabaças que retirar desta terra, pois elas serão os quatro filhos que você nunca teve! (BRAZ, 2001, p. 95)

Esses seres encantados trazem para a narrativa um “mundo mágico” típico dos contos populares, os quais são permeados de eventos fantásticos ou sobrenaturais. Na lenda analisada, os seres encantados aparecem para criar a condição de a Viúva Velha se tornar uma pessoa diferente, talvez mais realizada e feliz.

Para o mitólogo romeno Mircea Eliade (2011), a deflagração realizada pelos seres encantados (ou sobrenaturais) é capaz de mudar o Mundo construído em uma narrativa. Segundo ele, “é essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (ELIADE, 2011, p. 11).

O espírito das montanhas e protetor do povo chaga realizou o sonho da Viúva Velha: ter filhos. Ele aparece de repente para modificar a realidade triste

vivida por aquela mulher solitária, intervindo para que ela possa viver a experiência de ter filhos.

Inicialmente, a velha não acredita no que ouve, acha que é mais uma brincadeira maldosa dos aldeões. Apesar de acreditar, em seguida, que se tratava, de fato, de um ser enviado pelo protetor da aldeia, ela continuava cheia de dúvidas. Mesmo assim, obedecendo ao mensageiro, recolheu as quatro cabaças e as levou para casa, deixando-as próximo ao fogo, que também as aqueceria. A partir desse momento, os fenômenos sobrenaturais começam a acontecer com mais intensidade.

> No dia seguinte, logo que a velha partiu para o mercado, o mensageiro do espírito entrou em sua casa e tocou nas três cabaças penduradas nas vigas e em seguida tocou naquela deixada junto ao fogo. Como que por encanto, as quatro se transformaram em crianças que mais do que depressa puseram-se a correr pela casa e, rindo, gritando e saltando de intensa felicidade. (BRAZ, 2001, p. 100)

As cabaças esmeradamente cuidadas quando estavam ainda no roçado, colocadas junto ao fogo em casa para não sentir frio, ao se tornarem seres humanos passam a agir como tal, correndo e gritando. Mais que isso. Resolvem ajudar a velha, cuidando de sua casa, cortando lenha para fazer o fogo, animando a casa que antes era tão triste.

A Viúva Velha, assim que volta do mercado, estranha aquela situação surpresa: a casa estava diferente do que deixara. “Nem de longe imaginava que aquelas quatro cabaças haviam sido responsáveis por tudo” (BRAZ, 2001, p. 103). Acha ainda mais estranho quando uma vizinha vem lhe perguntar quem eram aquelas crianças que trabalhavam e brincavam em sua casa. A viúva não sabe o que dizer ou responder. Fica dias pensando em uma maneira de compreender o que acontecera, até que lhe vem uma ideia.

“Lembrou-se daquele que se apresentara como mensageiro do espírito da montanha, mas antes de mais nada em suas palavras sobre as cabaças que ela deveria recolher cuidadosamente e que, segundo ele, se transformariam em seus filhos” (BRAZ, 2001, p. 103).

Então, a viúva finge que vai ao mercado e fica escondida, para investigar o que se passa em sua casa quando está fora, e se surpreende com o que descobre. De fato as cabaças se transformam em crianças quando ela se ausenta de casa.

Ao ser surpreendidas, as crianças correm para se transformar novamente em cabaças, mas ela as interpela:

"- Esperem! Esperem! – pediu ela, fazendo com que o mais velho, depois de se ajeitar junto ao fogo, também não se transformasse em cabaça. Sejam meus filhos e não meus empregados! Deem-me a oportunidade de amá-los e cuidar de vocês! Por favor!..." (BRAZ, 2001, p. 103).

As cabaças voltam a ser crianças, juntam-se ao irmão mais velho, são abraçados pela viúva carinhosamente, passando a viver sempre juntos dela com "seus filhos". Animadas, as crianças passam a trabalhar mais e mais, fazendo a Viúva Velha prosperar bastante. Ela começa a ter muito dinheiro, comprar novas terras, formar um rebanho inteiro de cabras. Transformou-se na fazendeira mais rica da aldeia e não precisou mais trabalhar, mas continuou cozinhando, porque era o que gostava de fazer.

Até que um dia, um tropeço na cozinha – no filho mais velho, que se acostumara a sentar-se junto ao fogo – a fez espatifar a panela e derramar um cozido no chão. Isso a fez ficar muito brava e falar o que não deveria:

> - Quantas vezes eu já disse para não ficar aí igual a um... um... igual ao vegetal inútil que sempre foi! – rugiu ela, furiosa. – Não sei por que perco o meu tempo cozinhando para um bando de vegetais como você e seus irmãos! Afinal de contas agora sou uma mulher rica e não preciso mais de... de...
> Ela nem teve tempo de dizer sequer mais uma palavra, pois no mesmo instante o irmão mais velho transformou-se numa cabaça bem diante de sue olhos. Horrorizada, a Viúva Velha correu para a roça onde trabalhavam os outros três. Não ouvia mais risos nem suas vozes alegres cantando enquanto trabalhavam. Encontrou apenas mais três cabaças pequenas. (BRAZ, 2001, p. 106)

A Viúva Velha perdeu seus filhos, que nunca mais deixaram de ser cabaças. Ela viveu ali, infeliz e sozinha, abraçada às cabaças, até o fim de seus dias.

## 2.2 A PARTILHA DE UM ENSINAMENTO

Note-se que toda a lenda é permeada por fenômenos mágicos (ou sobrenaturais). O espírito da montanha, protetor do povo da aldeia deu à Viúva Velha a oportunidade de viver uma nova experiência – ser mãe - , mas ela a jogou fora.

Essa lenda, assim contada, se aproxima do que Câmara Cascudo (1984) vai classificar como *conto de exemplo*. Também chamado conto de sabedoria, o conto de exemplo apresenta, de maneira nítida, uma lição para a vida. Apesar de quase todos os contos populares trazerem essa lição, no conto de exemplo isso se torna mais evidente.

Pode-se afirmar, portanto, que a lenda "A Viúva Velha" apresenta ao leitor uma lição para a vida, pois parece mostrar o que pode acontecer àquela pessoa que se torna soberba. A soberba, entendida como pecado, faz parte dos sete pecados capitais didatizados pela Igreja.

No caso da viúva da lenda, tudo o que ela havia conquistado de bom – os filhos, o amor e a companhia destes – e de bens materiais foi perdido pelo seu comportamento orgulhoso e onipotente. Essa perda pode ser compreendida como uma espécie de "castigo" pela falta de humildade que mostrou possuir.

A soberba é um dos sete pecados capitais. Entende-se por pecado, na doutrina católica, a desobediência praticada voluntariamente à lei de Deus. São duas as classificações de pecado: o *original*, com o qual se nasce, herança de Adão e Eva; o *atual*, cometido depois de se alcançar a razão.

Os pecados capitais, também chamados vícios, são o que se compreende como origem e fonte de todos os pecados. Já os veniais são leves, pois se pratica sem o pleno consentimento da vontade.

Samira Chalhub – professora de Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - afirma que "a soberba é considerada capital; estando próxima da atitude de defesa que é o amor-próprio, contrapõe-se à virtude da humildade. A soberba também se associa à ambição desgovernada, sem finalidade" (1997, p. 110).

Assim definida, a soberba pode ser facilmente reconhecida no comportamento da Viúva Velha, pois esta não foi capaz de reconhecer que tudo o que havia acumulado de bens materiais só foi possível graças à ajuda dos filhos que ela chamou de “vegetal inútil”. Faltou-lhe, pois, a virtude da humildade.

Entretanto, a soberba não é o único pecado capital identificado no comportamento da viúva. Nele pode-se reconhecer também a ira.

A ira pode ser percebida no momento em que a cólera é expressa de maneira mais intensa. Para Chalhub, “a ira compõe uma constelação de sinônimos, de similares – cólera, fúria, furor, impulso violento, exaltação de ânimo, arrebatamento, raiva, ódio, paixão, afeto [...]” (1997, p. 113). Um motivo qualquer – mesmo o mais simples – torna-se suficiente para que uma pessoa responda de forma desmedida, alcançando a ira.

O momento em que a viúva tropeça no filho mais velho, que se acostumara a sentar-se próximo ao fogão, e deixa cair a panela que se espatifa, derramando o guisado no chão e sujando todo o seu caminho, é seguido de um acesso de ira. A viúva, tomada de cólera, xinga o filho de inútil, fazendo-o transformar-se novamente em uma cabaça. Essa transformação é motivada pela tristeza que emerge no filho a partir da falta de amor e de reconhecimento pelo que oferece à “mãe”.

Ao perceber o erro que cometera, a viúva arrepende-se, mas já é tarde. “Eles nunca mais voltaram” (BRAZ, 2001, p. 108).

Vê-se, então, que a lenda traz em suas entrelinhas a reflexão sobre o comportamento humano em diferentes situações que podem surgir durante a vida. No momento em que isso é percebido, começa a se perceber também as africanidades construindo uma partilha do sensível.

## 3 AS AFRICANIDADES NA CONSTRUÇÃO DA PARTILHA DO SENSÍVEL

Sabe-se que a partilha do sensível evidencia e revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* que pode ser também dividido em partes e lugares respectivos. Sabe-se, também, que a expressão *africanidades* refere-se às

raízes da cultura africana presentes na cultura brasileira. Assim, pode-se afirmar que os povos brasileiro e africano estão em constante partilha de um sensível que ocupa as duas culturas. Na constituição da lenda em análise, essa partilha pode ser assim compreendida:

De origem chaga, “A Viúva Velha” pertence ao povo quimbundo, natural de Angola, mas que possui várias versões partilhadas por outros povos, inclusive o brasileiro. Como acontece na brincadeira conhecida como telefone-sem-fio, a lenda foi sendo contada de pessoa a pessoa, as quais foram mudando, retirando, acrescentando informações. Assim, as africanidades que a lenda traz foram se misturando a outras maneiras de compreender o mundo.

A lenda mostra a vida e a situação vivida por uma mulher velha e viúva, de quem os aldeões zombavam por viver cultivando sua plantação; uma mulher sozinha, que tem a chance de ter filhos, mesmo com sua idade e por ajuda de um espírito da montanha. Mais uma vez as africanidades são sensivelmente partilhadas.

O que vive a viúva da lenda angolana pode ser compartilhado enquanto experiência por qualquer pessoa, em qualquer lugar, mudando-se apenas a maneira de nomear, definir ou explicar os fatos acontecidos. Os sentimentos dessa viúva podem tocar qualquer um, pois os humanos são suscetíveis a se tornar soberbos ou irados, bem como ao arrependimento de atos cometidos sem chance de voltar atrás.

Elementos presentes na construção da lenda também ajudam a compreender a partilha de africanidades. Podem ser destacados a *cabaça* e o *guisado*.

A cabaça é o fruto da cabaceira, recebendo diferentes nomes (porongo, porungo), conforme a região onde se fala. A cabaça seca costuma ser utilizada, em vários países, de várias formas: cuias, para banhos ou refeições; moringa, para transportar água ou outros líquidos; cisterna, para armazenar água em lugares secos; amplificador acústico, como o chocalho, o afoxé, entre outros instrumentos musicais.

Não se sabe ao certo a origem da espécie cabaça, pois pode ter sido transportada por rios ou correntes oceânicas de/para diferentes partes do mundo por possuir um formato lacrado e de fácil flutuação.

No Brasil, a cabaça é comumente utilizada por agricultores no Nordeste do país ainda nos dias de hoje. Isso pode ser justificado por uma questão financeira, devido seu baixo custo, ou mesmo pela manutenção da tradição. O fato é que a água da moringa feita de cabaça não esquenta tão facilmente quando esta é exposta ao sol.

Na cosmogonia *Yorùbá* para a criação do mundo, a cabaça representa o Mundo, que se divide simbolicamente em duas partes: o *òrun*, que corresponde ao plano da existência divina, e o *àiyé*, o plano da existência terrena. Eliane Haas – pianista, professora universitária e *iya egbé* - nos conta:

> A criação da Vida na Terra foi delegada ao Orixá *Obatalá* ( o rei do pano branco que esconde a vida e a morte ), que com o seu *ofu-rufu* (o sopro divino) permeou várias outras dimensões além da física. Dele emanaram os outros Orixás, com a tarefa de exercer domínio pleno sobre os diversos reinos e elementos da natureza terrestre, porém dentro dos limites e tarefas por Ele estabelecidos.
> Há um *itan* (mito) que relata como o corpo de *Obatalá* foi atingido e partido em mil pedaços. Ao receber a notícia, *Olodumare* designou *Orunmilá* para recolher todas as partes e trazê-las de volta. Recolheu-os numa grande cabaça, assegurando o seu renascimento no *Orun*. O restante foi espalhado por todo o mundo, fazendo com que de cada um nascesse uma divindade. Por esta razão, considera-se *Obatalá* o Orixá maior, dentro do qual todos estão contidos – como a cor branca contém todas as cores. (HAAS, 2014, p. 09-10)

Várias são as visões encontradas para o termo cabaça, os quais vão desde sua utilização prática até seu papel na construção de uma cosmogonia.

Já o guisado é a técnica culinária de cozinhar peixe ou carne, às vezes com legumes, tendo como base o refogado. Esse prato recebe diferentes nomes conforme a região onde se prepara: fervido, cozido, ensopado. Não se sabe ao certo a origem desse prato. Seja como for, a base da receita de sua preparação é a mesma. Assim, podemos perceber mais uma africanidade compartilhada pelos povos africano e brasileiro.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partilha do sensível ocorre quando faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade é exercida. A política é uma das maneiras de organizar esse sensível partilhado, pois consegue dar a entender, dar a ver, constrói uma visibilidade e inteligibilidade aos acontecimentos. Júlio Emílio Braz utiliza essa maneira – a política – para fazer ver e compreender as africanidades que o povo brasileiro e o povo africano compartilham.

Ao fazer isso, reforça ainda mais os laços existentes entre esses dois povos, fazendo perceber que as africanidades ultrapassam o dado ou o evento material, constituindo processos que são cada vez mais incorporados à cultura e à sociedade brasileiras.

Conhecer e partilhar essas africanidades nos permite aprender como os descendentes de africanos vêm construindo sua vida no país, aprender também a respeitar as expressões culturais negras que compõem a história e a vida do povo no nosso país, além de compreender os diferentes modos de ser, viver e pensar.

## REFERÊNCIAS

BRAZ, Júlio Emílio. **Lendas negras**. Adaptadas por Júlio Emílio Braz; ilustrações de Salmo Dansa. São Paulo: FTD, 2001. (Série No meio do caminho)

CASCUDO, Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro, 1984.

CHALHUB, Samira. **Semiótica dos afetos**: roteiro de leitura para *Um copo de cólera* de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker; Editores: Cespuc, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

DUARTE, Zuleide. **Outras Áfricas**: elementos para uma literatura da África. Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana. Recife, 2012.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção debates)

HAAS, Eliane. **Yorubá: a tradição Ogboni-Ifá**. Disponível em http://www.aguiadourada.com/pdf/Ogboni.pdf Acesso em 24/10/2014.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete... [et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção Trans)

# 6-O CHAMADO DE SOSU: ESPAÇOS DO OUTRO, ESCRITURA AFRICANA RASURADA E CARTOGRAFIA DAS TEMPESTADES.

Débora Karla Fernandes DANTAS
(UFRN) dfernandes.ufrn@gmail.com

Ilza Matias de SOUSA (UFRN)
ilzamsousa@yahoo.com.br

O livro *O chamado de Sosu*, do autor ganense Meshack Asare[5], considerado um dos maiores expoentes da literatura infanto-juvenil africana moderna, recebeu em 1999, da UNESCO, o primeiro lugar na categoria de livros de Literatura Infantil, bem como, destacou-se entre os doze mais representativos livros africanos do século XX[6]. Um dos principais motivos desse grande destaque dado à obra se relacionaria à sua mensagem de tolerância.

Sugerimos, no entanto, uma leitura que ultrapasse esse sentido primeiro e demonstre que a obra suscita leituras mais enriquecedoras e significativas, na busca de estabelecer um diálogo dos diferentes, para além de um emocionalismo patriarcal e indulgente da tolerância.

Movendo-se entre a ficção, a fábula e a história vivida por Sosu, personagem que conjuga essas dimensões sem limitar-se a nenhuma delas, a narrativa inscreve os rastros simbólicos, imotivados, coloniais, histórico-

[5] Meshack Asare, nascido em Gana, no ano de 1945, é um popular autor de literatura africana para crianças, em inglês. Escrevendo e ilustrando suas obras, tem sido premiado também por seus trabalhos de ilustração. País da África ocidental, Gana serviu como porto de embarque de grande parte dos escravos levados para a América entre os séculos XVI e XIX. Em 1850, o Reino Unido transforma esse território em colônia da Coroa britânica, o que dá lugar à colonização dominada pela minoria branca, donde ter o inglês se tornado língua oficial, hegemônica, a par das línguas regionais. Em 1957, Gana torna-se independente, contudo posteriores golpes de Estado arrasaram a economia, atingida pela corrupção dos governos, assassinatos, torturas e a crescente pobreza que põem em xeque os pseudo-regimes presidenciais e "democráticos" no país. O autor vai para Londres em 1983 e desde então faz freqüentes viagens através da África, mostrando sua experiência com as culturas africanas e as possibilidades de inscrição destas em suas obras.

[6] Embora o autor escreva em inglês, língua oficial de Gana, a tradução da edição brasileira refere-se ao título original do livro no francês – "L'apell de Sosu". Tradução de Maria Dolores Prades. Observe-se também que o livro, publicado pelas Edições SM, não apresenta paginação numerada, o que para localizar citações do texto, não atende à ABNT.

culturais europeus, de onde emerge a cruel história da superioridade branca ocidental, que exclui a alteridade das Áfricas negras no seu próprio domínio linguístico e cultural.

Geograficamente, a história se passa na África Ocidental, na região entre os países Gana e Togo. Em uma aldeia entre o mar e a laguna, vive Sosu, o menino que por ser paralítico é segregado de seu meio, tido como maléfico e possuidor de forças sobrenaturais, desencadeando a impressão de que, devido ao seu andar tolhido pela doença, encontra-se entre a dimensão dos vivos e a dos mortos, sendo mais um vulto que um vivente.

Porém, a narrativa do outro, em face ao texto colonial, aí interpõe-se fazendo-se "devir-signo do signo" (NASCIMENTO, 1999, p.138), mostrando-se como possibilidade de transformação da origem, numa perspectiva em que a originariedade está em permanente xeque no jogo de sentido e significação que traz consigo o seu próprio apagamento. Dirá Jacques Derrida (1973, p.375): "Neste jogo da representação, o ponto de origem torna-se inalcançável. Há coisas, águas e imagens, uma remessa infinita de uns aos outros, mas sem nascente. Não há origem simples".

Se Sosu coloca-nos diante dessa problemática da origem, carrega também o estigma do "estranho" na própria aldeia onde nasceu e disso surge a necessidade de se implicar um novo significado da relação com esse outro que seria visto como uma forma aberrante, assim concebido em virtude do seu corpo paralítico. É como um corpo extraviado que Sosu representaria uma ameaça "sobrenatural" para a aldeia, pois com isso está em jogo a identidade em dispersão.

O menino não frequenta a escola e é excluído das atividades cotidianas de sua comunidade. Os pescadores, por exemplo, acreditam que sua presença na pescaria traz má sorte, uma vez que o espírito da laguna não ficaria satisfeito em vê-lo. Igualmente não participa das festividades locais, nem da convivência com as demais crianças. Entretanto, é, à noite, na reunião familiar, que Sosu sai das sombras do dia e não mais se vê como inerte, mas possuído, sim, de forças espirituais inéditas e do fogo ardente da vida. E isso acontece como numa espécie de epifania, deixando seu rastro prateado, como um luar:

> Mas à noite, quando toda a família estava reunida em casa, tudo era diferente. Parecia que só aqueles com pernas fortes é que podiam fazer tudo. Sosu, então, tanto poderia ser um recém-nascido como um espírito a quem todos deviam servir! (ASARE, 2005).

A noção do rastro implicada nessa narrativa asareana garante percebermos a maneira problematizada pelo imaginário social que limita a existência singular de Sosu e, por isso mesmo, impele seu caminhar para transformações que o constroem como um ser por vir, investindo-se da constituição de uma nova fábula ainda por vir[7], em meio ao próprio real da aldeia. Uma nova narração abre-se para a experiência do menino, então, ressurgente, vertendo a ultrapassagem de sua condição corporal no desafio do devir e do caos, o que o levará a conduzir sua comunidade como quem passa do outro lado de um dilúvio iminente, para instaurar uma outra ligação, uma outra sintaxe cósmica.

É como tal que o livro de Asare tem em Sosu um catalizador germinal de sua coletividade. Ele, o autor, não o heroiciza propriamente. A história do menino provoca o desencadear de línguas, imagens poéticas, diferenciações de forças discursivas que atuam com velocidades diversas na narrativa: é o tempo presente, é o tempo narrado, é o tempo da narração, o tempo do mito atiçados e atingidos pela poiésis, a qual se apressa em demover barreiras espácio-temporais que confinam as linguagens do sistema literário a um Estado, a uma nação, às instituições.

A história do menino na visão de Asare redesenha a geografia lagunar da aldeia como uma tempestade de possíveis (KIRST EL AL, 2003), ali, onde tudo estava mergulhado em crenças e superstições. Sosu protagoniza a cartografia do diferente, a escrita do corpo rasurado, desconhecido, no próprio

[7] A concepção deleuziana de fábula por vir põe em questão o ponto de vista narrativo do colonizador, eliminando a sua crença da supremacia de uma narrativa verídica, implicada num modo unificador de um modelo de verdade logocêntrico, etnocêntrico, etc. A função fabuladora opõe-se a esse modelo. Afirma Deleuze: “A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é uma ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e ‘produz, ela própria, enunciados coletivos’” (DELEUZE, 2007, p.264).

seio da aldeia. E é dessa maneira que o menino se corporifica na literatura do autor ganense. Este vai fazer nascer Sosu como trama e texto, dado na sua condição de outro nas relações fragmentárias da existência. E o faz não na sua imediatez e na sua realidade social, mas enquanto potência do novo, de uma outra escritura e outra leitura do corpo da terra, nas quais o sentido é incessantemente ultrapassado.

Sosu tem, assim, outros nascimentos e é no da letra, que viceja e contraria a linearidade histórica, afirmando a não hegemonia do texto cultural dominante, que ele se faz signo e voz, no rasgo do intempestivo, emergindo na língua não parasitariamente, mas sim de forma ativa, a semeá-la com gêneses ficcionais, imprimindo falhas nas tessituras fabulares da metanarrativa redentora tida como universal. É na divisa das falhas que ele mesmo, Sosu, se dará como acontecimento de linguagem, capaz de dar lugar a novos começos. Ele será o doador, o guia, o guardião.

Sosu aprende a ler com a ajuda dos irmãos Fafa e Bubu. Quando os pais saem para trabalhar e os irmãos vão à escola, sua única companhia é seu cachorro, Fusa. O menino transita da palavra para a música, das cartilhas de alfabetização para os segredos dos toques dos tam-tans. Está prestes a sair da imobilidade, para tomar um caminho inesperado, que não havia outro a ser tomado. Nascido entre as águas do lago e as águas do mar, mobiliza uma articulação de espelhos embaçados entre ele e a comunidade, que se reveste de espaços potencialmente vazios, heterotópicos[8], heterogêneos e divergentes. Sosu vive como aquele que a transborda. A possibilidade de colocar-se ante os outros, sair para a luz, aguardando e sustentando como

[8] Heterotopia. Trata-se de um conceito elaborado por Foucault, que remete ao questionamento do espaço público, político, institucional, estatal, forjados como lugares de exclusão, homogêneos, históricos, sedimentados, que reproduzem imagens supostamente canônicas, negando-se a inclusão do espaço vivo. Colocando em crise o representado pelos modelos e valores organizados hierarquicamente, a heterotopia mina o poder desses espaços, assim determinados como de repetição, reprodução, continuidade, e introduz a noção de outros espaços ou espaços do outro (FOUCAULT, 2006). Considerando esse âmbito de discussões, diante do agenciamento poético convergente na problemática do livro de Meshack Asare, encontramos ali essa orientação espacial e suas versões singulares que trarão para a literatura infanto-juvenil africana do autor o heterotópico moderno, o que abala com o sentido hegemônico da própria escritura na língua inglesa, atingida em sua “inteireza espacial”, pelo projétil poético da multiplicidade e da emergência do outro e do diferente.

guardião das travessias os seres viventes, os sonhados e os que assombram o imaginário da aldeia, faz do menino um corpo doador. Sosu será o nome do (re)nascido das tempestades (ASARE, 2005):

> Pegou duas baquetas e bateu no tam-tam com uma e depois com outra. A princípio, ele tocou baixinho. Mas de repente, a tempestade, as ondas se quebrando, as crianças pequenas, os doentes, os mais velhos, as portas destruídas, as árvores quebradas, tudo isso lhe veio à cabeça como imagens vivas. Então tocou o tam-tam o mais forte e o mais rápido que pôde até ouvir seu som além dos guinchos e uivos do vento: Tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam. Tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam. Tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam, tam-tam.

O menino não repete a tradição. Trata-se agora de algo inteiramente novo a desdobrar-se no espaço. Sosu está mais nas reservas de sonhos da aldeia, do que numa história de raízes. Ele engendra o conto do outro, o da alteridade menor, o novo, a novidade, tanto para a origem rasurada, quanto para a sua aldeia. Ele produz, na literatura infanto-juvenil africana, a diáfora asareana, que traz o diferir e a contestação da semelhança mimética, por meio do anômalo, introduzindo na metanarrativa colonial a inscrição do desdobramento heterotópico inquietante. No livro, toda uma máquina de falar vira um caminho de som como pássaros que voam, elevando a sonoridade desordenada pelo ar.

Nessa instância, o espaço narrativo do livro de Asare ultrapassa o gênero literário para crianças. Ao invés disso, lança-se no inaudito, para romper com o ditado europeu dos contos infantis, que correspondem a uma moralidade intencionada. Na margem adversa, Sosu arranca a palavra fabular dessa tradição, para extrair do pulsar dos tambores os sons agudos do seu chamado que, nos espaços do outro, sob a força dos ritmos agitados, deslocam os signos alfabéticos.

Até então Sosu, para os habitantes da aldeia, se mostraria como uma ameaça exterior da natureza, um desvio errático que parecia confirmar a fábula do animal no homem (BALTRUSAITIS, 1999). Viam-no como portador da

morte, transpondo fronteiras e passando entre um e o outro, entrelaçando mortos e vivos no mesmo corpo infantil.

Para as pessoas do lugar era melhor que ele ficasse recolhido dentro de casa, para não os ameaçar com seus ares fantasmais. Entretanto, Sosu não resiste ao chamado do fora, aos sons dos tam-tans. Ele e o seu cachorro, Fusa, seguem juntos, na lenta caminhada, remetendo-nos aos mitos ocidentais relacionados à arte e à música, possivelmente à imagem de um Orfeu negro, em face à sua Eurídice, vagamente despertado pelos cantos da lira (ASARE, 2005):

> Sem pensar, Sosu se arrastou para fora da casa. Mas sob o clarão da lua, quando se dirigia ao lugar onde soavam os tam-tans, uma menina surgiu não se sabe de onde e gritou tão alto que, como moscas atraídas por peixe estragado, as pessoas correram até o local da cena. Ela tinha confundido Sosu com um espírito rastejante.

Atravessado pelo corpo rasurado e pela anomalia de Sosu, o autor/narrador asareano apresenta-o como produção de uma duplicidade de sombras e abismos, o que o impede de localizá-lo como a voz de uma comunidade adventícia, já que incorreria em reduzi-lo a um salvador messiânico, alheio às crenças africanas, as quais se se situavam, pelo menos antes do projeto colonial implicado na consciência ocidental e no monoteísmo cristão, na coexistência do vivente e do fantasma, do fabuloso e do cotidiano, da morte e dos “espíritos”, no espaço plural de vozes dispersas.

A questão que cerca Sosu o implica como um ser de limiar, ora do âmbito do real, ora do fabular, com sua silenciosa força de metamorfose e indeterminação, tendo a sua vida recolhida no meio de sua família, trancado em sua casa, subjugado pelas superstições da aldeia. Nessa indeterminação é que será construído o personagem, o que o cerca e o tempo em que se desenrola a sua história.

A indeterminação ou o indefinido, conforme se inicia a narrativa – em “algum lugar”, em “uma manhã” - põe em funcionamento, a princípio, o tempo da fabulação (DELEUZE, 2007). Será, portanto, em uma manhã comum para todos, com a maioria dos habitantes nas plantações, na pescaria ou na escola,

que uma grande tempestade se inicia, o mar se agita. Sosu, ao ver a aldeia em perigo, move-se no caos como se arrebentassem grades imaginárias que o aferravam à terra, impulsionando-o na direção do socorro (ASARE, 2005):

> Foi então que Sosu teve uma ideia. "Os tam-tans! Disse alto para si mesmo ou talvez para o seu cachorro. Isso significa que era preciso sair e tentar chegar ao lugar onde estavam os tam-tans, atrás da casa do chefe da aldeia. Com redemoinhos de água e de espuma por todos os lados, era perigoso até para alguém com as pernas fortes se arriscar!

Em companhia de seu cachorro, o menino toca o instrumento sagrado da aldeia, como se descobrisse nos sons da pele tensa do tambor, feito um novo Hermes, as rotas e mensagens que lhe seriam, a ele, no seu tardio caminhar, confiadas. Ao ouvirem, longe da aldeia, o movimento, todos se indagavam sobre o que ocorrera, uma vez que, de acordo com os costumes locais, somente o chefe da comunidade teria permissão para tocá-lo.

Curiosos e preocupados, decidem voltar à aldeia. Com isso, chegam a tempo de controlar a catástrofe, prestam a ajuda devida e salvam a vida de todos os que estavam em perigo (ASARE, 2005): "Até hoje Sosu não sabe de onde tirou a força que deu vigor a suas frágeis pernas e de onde veio a coragem para seguir adiante. De alguma maneira, ele foi se arrastando, curvado para enfrentar o vento uivante, engatinhando pelas poças de água".

Cessa o tempo da fábula. Em comemoração ao acontecimento, os moradores promovem uma grande festa. Passa-se para o tempo real da festa. O caso ganha destaque na mídia, Sosu é presenteado com uma cadeira de rodas e passa a frequentar a escola como "qualquer criança", sem o que a alteridade efetiva não lhe seria reconhecida (ASARE, 2005): "Antes mesmo de perceber o que estava acontecendo, Sosu se viu de novo erguido sobre os ombros de alguém. Depois tudo aconteceu como num sonho. Ele foi carregado para ser visto e aclamado por todos". Há um despertar do "dilúvio" e a realidade se confunde com o sonho. De fato, quem dorme despertará. É como se o menino e a aldeia saíssem de um longo sono e de uma escuridão espessa.

Contudo, a narração persiste na posição do “qualquer um”, frustrando uma ordenação épica, heroica, do discurso e do personagem de Sosu. Não é sem ironia que o autor do livro declara (ASARE, 2005): “Hoje ele também vai à escola e todas as crianças do vilarejo empurram contentes sua cadeira. Sosu é apenas mais um dos meninos dessa aldeia em algum lugar entre o mar e a laguna”. A narrativa se estende, então nas dobras do agora. Sosu no agora é apenas mais um menino no foco da ilusão especular das mídias.

Ele ganha uma visibilidade que é tão efêmera como o caráter de espetáculo que o midiático imprime. Com efeito, a intervenção da TV, dos jornais e dos rádios jogam no mundo contemporâneo com a captura de restos, fragmentos de metanarrativas redentoras, acrescidas de pseudo-leituras. Continua Asare (2005): “Era apenas o começo. Todos ouviram falar de Sosu. Os jornais e pessoas do rádio e da televisão vieram até a aldeia especialmente para conhecê-lo e entrevistá-lo. E, claro, tiraram muitas fotos do menino, do seu amigo Fusa e de sua família”. Seria esse um final feliz para Sosu, encerrada a narração da fábula?

Tais mídias servem de sustentação global para imobilizar sentidos, sugerir e veicular estereótipos. Têm a função neocolonial de organizar leituras de como os signos operam na padronização de sentidos e na formação discursiva homogênea, ratificando, apesar da aparente diversidade dos meios, a institucionalização dos espaços hierárquicos. É a que nos parece remeter as afirmações asareanas.

Pode-se associar o que Continentino, em sua tese de doutorado, assinala a respeito da importância da discussão sobre a leitura e seus processos interpretativos, como uma questão que nos parece pertinente à relação de Asare com a produção da literatura infanto-juvenil africana. Proposta como espaço do outro, na dimensão não só da escritura, mas também no que se refere à leitura, verificamos que, na sua obra, atua o papel da literatura pensante numa atividade de leitura antes consagrada, pedagogicamente, ao lúdico.

*O chamado de Sosu* irrompe, nesse aspecto, como uma configuração de um campo de forças leitoras, criadoras e de produção de sentidos, que se dão como abertura para o outro. E isso reporta-nos, mais uma vez, à tese mencionada acima (CONTINENTINO, 2006, p 23): "Ler um texto é seguir o sentido que ele pretende oferecer, mas também se expor ao que nele escapa ao seu controle, adiando ao infinito a sua significação".

Remontando-nos ao tecido fabular do livro de Asare, diríamos que nele escapa ao controle do sentido o que faz passagem pelos abismos dos espaços que Sosu percorre como uma sombra, sendo as raízes da terra as próprias raízes das sombras, expondo-se na precária individuação de um corpo rasurado. A potência do animal primevo se exerce envolvendo o vínculo do menino com Fusa, seu cachorro, transformando-se Sosu em farejador de rastros. Ambos, animais do rastro, dentro da função fabular, são dados à diferença, à heterogeneidade instauradora da escritura do rastro que consigna a multiplicidade do vivente, animada pela relação animal/homem, pelo secreto, em sua estranha exterioridade na travessia de fronteiras.

O que se imprime na narrativa asareana consiste, nessa ótica, no que Sosu/Fusa dão a ver no horizonte das distribuições espaciais redimensionadas na fabulação. Seres de rastros, os fabulares, crianças e animais, já desde Platão, inscritos num bestiário ou numa perversa teratologia, são lançados para o reino do irracional não aparecendo nas distribuições utópicas da literatura, pois são recusados por não se tratar de animais históricos, só ao homem dando-se essa condição, na busca das "leis da felicidade" (CIORAN, 1994, p.138).

Sosu, o anômalo, e Fusa são, poder-se-ia dizer, animais heterotópicos que inquietam por romperem com o modelo hegemônico de instituição do corpo glorioso. Requerem processos de atualização fabulares que impõem uma consciência larvar. São larvas, se vistos mediante a concepção de Deleuze a esse respeito, analisando o teatro da crueldade em Artaud (DELEUZE, 1988, p.351): (...), mas são larvas, porque são os únicos capazes de suportar os traçados, os deslizamentos e rotações".

É na irrupção heterotópica que eles se encontrarão como agentes de metamorfose, exteriores ao modelo estático, utópico humanista da cultura branca europeia. E é, sobretudo, por permanecerem estrangeiros a tal modelo que não ocupam uma topografia ideal, respondendo a outro chamamento, o de um fora mais longínquo que rompe com a univocidade e convoca a multiplicidade constitutiva a se mostrar.

Considera Foucault, ao tratar das ordenações utópicas, míticas ou reais (2006, p.415:

> As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais. Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (...).

Deixando fluir as raízes da terra, Sosu tem mais uma vida nascente para assegurar o seu “animal autobiográfico”[9] nessa inscrição heterotópica da fábula de Asare, que fica no livro como uma série larvar, à espera de atualização. Mesmo sem o corpo ereto, Sosu passa veloz pelas representações do “corpo inteiro”, a se expandir e a arremessar-se contra a negação da alteridade, contra a empresa colonial da parasitagem do outro.

[9] A concepção do animal autobiográfico provém de Jacques Derrida. Ele coloca de maneira problematizadora, tendo em vista a ideia hegemônica de humano e humanidade, restrita ao logos e à hierarquização e distribuição dos lugares e seres (2002, p.91): “Os problemas começam aí onde se concede à essência do vivente, ao animal em geral, essa aptidão *que ele é ele-mesmo*, essa aptidão a ser capaz de afetar-se a si mesmo, de seu próprio movimento, de afetar-se de traços de si vivente, e pois de se autobiografar de alguma maneira”.

Promove fissuras dentro de uma pressuposta realidade utópica de aceitação do mesmo e traça rotas que o deslocam a novos espaços e novas cartografias. A tempestade surge na narrativa como elemento propiciador de uma nova gênese, tanto para ele quanto para a comunidade em que vive. É dentro e fora desta que ele rompe as amarras da representação que o enquadravam e o definiam como um ser encarcerado e prisioneiro de si mesmo.

Ao deslocar-se, com Fusa, em busca de ajuda para sua aldeia, Sosu transpõe espaços, prepara caminhos para outras paisagens:

> Mas, naquele momento, Sosu só conseguia pensar nas crianças, nos doentes, nos mais velhos e nos animais que corriam muito perigo. (...). Foi então que, conduzido por seu cachorro, Sosu saiu de casa e enfrentou a tempestade! (...). Até hoje Sosu não sabe de onde tirou a força que deu vigor a suas frágeis pernas e de onde veio a coragem para seguir adiante. (ASARE, 2005).

Segundo Kirst et al (2003, p.96) "(...), na perspectiva cartográfica, o objeto pode instaurar no sujeito, um estado de outramento, que consiste em tornar-se estrangeiro de si mesmo, possibilitando-lhe experimentar-se em novos modos de existência". É o que acontece com Sosu, a criança africana: sentiu o próprio corpo, mas como o outro, na dimensão das passagens entre o humano e o animal. Entre os vivos e os "espíritos". E começa a palmilhar o novo solo. O tempo, os passos, tudo é parte dos ritmos que nele habitam, não fruto de espaços conquistados sob o signo da violência.

Sosu é a fabulação da pura diferença e do diferido. Fabulação do novo, abrindo espaços do outro, para o outro, sem centro original, a sustentar a chama viva do aqui e agora, a incidir na ficção africana de Asare, como potência afirmativa a se constituir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASARE, Meshack. **O chamado de Sosu**. Tradução de Maria Dolores Prades. Ilustrações do autor. São Paulo: Edições SM, 2005.

BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações:** ensaio sobre a lenda das formas. Tradução de Vera Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CIORAN, Emile M. **História e utopia**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CONTINENTINO, Ana Maria Amado; Estrada, Paulo César Duque. (Orientação). **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida**: escritura, meio-luto, aporia. Rio de Janeiro, 2006. 216p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir).** Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro, revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 (Cinema 2).

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. e seleção de textos, Manoel Barros da Mata; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

KIRST, Patrícia Gomes et al. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis.In. **Cartografias e devires: a construção do presente**. Organização de Tania Maria Galli Fonseca e Patrícia Gomes Kirst. Porto Alegre; Editora da UFRGS, 2003.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. Niterói: EDUFF, 1999.

# 7-"O BERIMBAU É O MAESTRO": A MÚSICA DE NANÁ VASCONCELOS, A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E O ESPAÇO ATLÂNTICO SUL

Francisco Orniudo Fernandes Filho (FACCAMP)
nidofernandes@hotmail.com
Rinah de Araújo Souto (FLUC)
rinah.souto@gmail.com

O berimbau, instrumento característico da cultura afro-brasileira, aparece neste estudo como um artefato cultural proveniente de Angola e que chegou ao Brasil através do trânsito realizado pelo que alguns estudiosos chamam de espaço Atlântico Sul (Alencastre, 1980; Vecchi, 2008). Nesta comunicação faremos, num primeiro momento, uma breve exposição sobre a ideia de Atlântico Sul, que remete a um espaço plural por onde transitaram vidas, línguas, costumes e as mais diversas formas de conhecimento. Essa diversidade, porém, foi violentamente ignorada por uma forma única de conhecimento válido dominante, a eurocêntrica.

Num segundo momento pretendemos demonstrar que a música de Naná Vasconcelos relaciona-se diretamente com o trânsito realizado pela espaço Atlântico Sul na medida em que, durante toda a sua vida musical, o instrumentista pernambucano refletiu através de suas performances as relações dinâmicas desse espaço ao trazer nas bases da sua obra musical as influências mútuas entre os povos que por lá transitaram, principalmente os africanos. Para tanto, iremos nos valer de depoimentos do próprio músico, um virtuose da percussão, sobretudo ao berimbau, a fim de verificar como ele percebia essa relação e como a mesma se mostra em sua música, estabelecendo um diálogo entre estudos sobre cultura afro-brasileira e música, com ênfase em artigo de José Carlos Gomes da Silva (2013).

A ideia de espaço Atlântico Sul segue contribuindo de forma intensa para uma revisão crítica sobre os chamados pós-colonialismos em língua portuguesa, pois destaca a participação ativa dos sujeitos em condição de subalternidade nas dinâmicas desse espaço e, assim, engendra a construção de uma nova hermenêutica histórica no que diz respeito a esse processo. Com

base nessa perspectiva, podemos dizer que lançar um olhar crítico sobre o espaço Atlântico Sul favorece a construção de uma "história alternativa" (Vecchi, 2008: 68). História que vai de encontro ao discurso colonial e problematiza as dicotomias por este fixadas: velho mundo x novo mundo, colonizador x colonizado, metrópole x colônia. Sob a luz do conceito mencionado há o reconhecimento da contribuição de todos os sujeitos envolvidos nos processos de construção da modernidade, uma vez que são considerados protagonistas e atuantes diretos nas etapas de fundação, consolidação e desagregação do espaço Atlântico Sul, compondo o intenso fluxo e refluxo desse espaço.

Essa dinâmica não se deu de forma pacífica, pois foi marcada por relações coloniais de poder e, posteriormente, relações de colonialidade. Estas são marcadas pelas relações de poder que perduram mesmo com o fim político do colonialismo (Quijano, 2005). Portanto, a ideia de espaço Atlântico Sul evoca uma perspectiva crítica sobre o trânsito Atlântico, trazendo à tona a violência que perpassa a configuração desse espaço, e põe em causa a perspectiva hegemônica desse processo, cujas pessoas em condição de subalternidade eram consideradas meras mercadorias. Ainda sobre o conceito de Atlântico Sul, podemos dizer que o compreendemos como resultado das correntes teóricas pós-coloniais. Boaventura de Sousa Santos, sociólogo português, aponta duas acepções para o termo "pós-colonial":

> A primeira é a de um período histórico, o que se sucede à independência das colónias. A segunda é de um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstroem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado (Santos, 2006: 217).

Neste nosso estudo é a segunda acepção do termo que nos interessa, pois partindo do conceito de espaço Atlântico Sul podemos revisitar a história do colonialismo português, sob a perspectiva do sujeito subalterno, deslocando assim Portugal do seu imaginário de centro (Vecchi, 2008) e, de forma mais abrangente, o próprio Norte global. Nesse sentido, o Atlântico Sul surge como um espaço que conecta múltiplas histórias, memórias e culturas, evidenciando

as particularidades de cada povo que o compõe e as vozes plurais que reverberam e seguem resistindo aos silenciamentos provocados pelas formas hegemônicas de poder. Poeticamente, a dinâmica desse espaço foi assim refratada pela escritora angolana Ana Paula Tavares:

> Venho de muitos rios e um só mar
> o Atlântico
> suas cores secretas
> a música erudita da praia
> a espuma lenta das redes
> de onde venho há lá e cá
> luz, risos de gargantas feridas
> almas abertas
> uma ciência antiga de treinar
> os olhos para as fibras
> depois as águas
> logo a seguir as tintas
> e nada sobre a terra
> com passos de silêncio
> para que nada perturbe aos olhos
> a luz. (Tavares, 2007: 22)

A música de Naná Vasconcelos e o berimbau, instrumento que o projetou internacionalmente, podem ser considerados artefatos culturais provenientes dos fluxos e refluxos realizados pelo espaço Atlântico Sul e consagram-se como heranças de matriz africana no Brasil. Essas heranças e o "compromisso de alteridades" resultantes desse trânsito se perpetuam através dos tempos. Segundo Inocência Mata, esse compromisso nasce das múltiplas identidades unidas por um sentimento de pertença a uma outra entidade que se internacionaliza pela língua e não deve implicar em "quaisquer pretensões hegemónicas" (Mata, 2004: 97).

Falemos um pouco sobre o nosso ilustre tocador de berimbau brasileiro, pernambucano do mundo, Juvenal de Holanda Vasconcelos, mais conhecido como Naná Vasconcelos. O músico nasceu no Recife em 2 de agosto de 1944 e faleceu aos 71 anos, no dia 9 de março de 2016. Foi autodidata e começou a tocar aos 12 anos. Esteve durante décadas fora de seu país, residindo em Paris e Nova York, mas fez das referências musicais de seus ancestrais africanos e dos elementos da cultura afro-brasileira presentes na sua música o seu maior diferencial no âmbito mundial. Naná trabalhou ao lado de grandes

músicos brasileiros, como Milton Nascimento, Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso, Marisa Monte e Egberto Gismonti, com quem teve uma parceria de oito anos que resultou nos discos: “Dança das Cabeças” (1976), “Sol do Meio-dia” (1978) e “Duas Vozes” (1984). Além de ter desenvolvido trabalhos com músicos estrangeiros, como os norte-americanos Pat Metheny, Don Cherry e Collin Walcott. Também com o saxofonista argentino Gato Barbieri. Gravou com B.B. King, o violinista francês Jean-Luc Ponty e com o grupo Talking Heads, liderado por David Byrne. O músico pernambucano tem uma discografia que abrange mais de 30 discos, entre os de sua autoria e participações em trabalhos de músicos parceiros. Sua primeira obra foi gravada no começo dos anos 70, em Paris, e se chama *Africadeus*. Desde o título, já é possível vislumbrar a conexão direta da obra do autor com a África e suas matrizes sonoras. O músico reconhece a marcante influência africana em sua obra, mas credita a força e a importância da mesma à mistura pela qual passou, incorporando elementos de outras fontes ao aportar no Brasil:

> Muita coisa veio da África para o Brasil. E aqui se encontraram diferentes partes do continente. O berimbau, por exemplo, veio de um lugar, a capoeira de outro. O samba é resultado desses encontros. Essa miscigenação é nossa força (Vasconcelos, 2014b: 1).

A força dessa mistura está refletida em sua obra e também em sua vida. Contudo, não podemos esquecer de toda a violência que há por trás da miscigenação mencionada pelo músico, em decorrência das relações coloniais de poder, por exemplo. O percussionista, naturalmente, atribuiu bastante importância ao ritmo, elemento primordial da música africana e afro-brasileira, que ele também ajuda a sedimentar e a construir: “Percussão é o símbolo de vida. Se não tiver percussão, quer dizer, se o coração não bater, não tem vida” (Vasconcelos, 2014a: 1). Naná Vasconcelos, em vídeo intitulado “Diário de Naná”, tornou disponível em seu canal no *youtube* um diálogo informal com Gaiaku Luiza, mãe de santo, revelando a sua ligação ancestral com o candomblé, religião de matriz africana que se desenvolveu no Brasil a partir do trânsito realizado pelo espaço Atlântico Sul, o mesmo sobre o qual nos referimos no início desse estudo. É possível verificar uma série de interfaces

dessa conexão ancestral, sobretudo no âmbito de compreensão da música que ele executava, e também de uma forma geral. Diríamos que a relação do percussionista pernambucano com a música se aproximava muito de uma perspectiva africana para o entendimento desse fenômeno, uma vez que a vivência musical dele partia de um viés anímico, sagrado e em contato com natureza. Como se pode verificar nessa afirmação do instrumentista: "Olha, maracatu é trovão. Todo tambor transmite o som da terra" (Vasconcelos, 2006a: 7).

Seu próprio instrumento principal, o berimbau, é construído a partir de elementos da natureza: "você pega a biriba, enterra no bafo do fogo, aí amolece pra ela secar já envergada. Depois eu passava sebo de boi, pra secar e deixar flexível" (Vasconcelos, 2006a: 2). A "cabaça é uma fruta. Ela fechada já é um instrumento, porque tem as sementes. Quando você a corta, ela serve de caixa de ressonância pra muitos instrumentos, como a cítara e a tambura indianas" (Vasconcelos, 2006a: 3). Igualmente o tambor, os sons dos tambores que, segundo ele, são os sons dos trovões. Portanto, podemos verificar que em Naná Vasconcelos há uma relação anímica, espiritual e bastante semelhante ao modo de compreensão africana para o fenômeno musical.

Para Soyinka:

> a música fazia parte integrante da vida social, domínio em que havia penetrado a ponto de ser indispensável a diversas atividades, como curas, casamentos, funerais, lavouras, partos, ritos iniciáticos e uma infinidade de acontecimentos. Acreditava-se que o instrumento propriamente dito fosse capaz de projetar seu som em direção ao céu e de estabelecer ligação com o mundo dos espíritos, criando assim um laço entre as atividades dos vivos e o mundo dos antepassados (Soyinka apud Silva, 2013: 6).

Nesse sentido, Naná Vasconcelos declarou que o berimbau é muito espiritual e virou uma missão para ele (Vasconcelos, 2006a). Tal missão, ao nosso ver, consistiu em não reduzir as possibilidades de execução do berimbau apenas aos jogos da capoeira. O músico tinha o compromisso de levar o instrumento para outros contextos ao redor do mundo. Inclusive, escreveu peças de berimbau para orquestra e apresentou-se nesse formato em vários países. Naná considerava-se responsável por ter levado o

berimbau para as salas de concerto e adaptado o uso do instrumento para outros ritmos, tocando o berimbau como instrumento solista, a fim de não reduzir as suas possibilidades ao acompanhamento, como ele está inserido na capoeira. Embora dominasse todos os instrumentos percussivos, nos anos 60, Naná Vasconcelos especializou-se no berimbau, instrumento originário de Angola, que também veio para o Brasil através dos negros escravizados que aqui chegaram por via do trânsito Atlântico e o tráfico negreiro. O instrumento é, originalmente, denominado pelos africanos como *urucungu, madimba lungungo, mbulumbumba e hungu.* Foi através da capoeira que se deu o primeiro contato de Naná Vasconcelos com o berimbau. Mas vimos que o músico conseguiu desenvolver outras possibilidades para a execução do instrumento.

O berimbau, para o percussionista, é "o pai grande", o "maestro", portanto, exerce uma função central na música que ele desenvolveu. De acordo com o instrumentista, "berimbau é muito zen. Tudo nesse chacra, sabe?! [indica a região abdominal] É corpo e alma. Ele me fez entender que o primeiro instrumento é a voz, e o melhor é o corpo" (Vasconcelos, 2006a: 2). Inclusive, acreditamos que o uso da voz na obra de Naná Vasconcelos também está associada ao fator ancestral africano, uma vez que "existem povos na África que utilizam como meio de expressão musical exclusivamente a voz" (Silva, 2013: 7). Logo, é possível afirmar que a questão da voz e da tradição oral em contexto africano está refletida na música de Naná Vasconcelos. Ele atribuía ao berimbau esse discernimento e afirmava:

> Tudo que faço hoje sai do berimbau. Foi ele que me fez usar a voz. O berimbau que me fez pensar em sons, em música. Pra mim tudo é música. A cuíca não foi somente feita para o samba. Ela é um instrumento. Eu botei a cuíca num blues do B. B. King. [risos] (Vasconcelos, 2006a: 2).

Ainda sobre a influência da tradição oral africana sobre a obra de Naná Vasconcelos, identificamos que, tal qual um *griot* africano, ou seja, tal qual um contador de história, ele fundamentava a concepção de seus solos e ponderava:

> A idéia dos meus shows-solos é contar histórias com música, sem falar. As imagens vão mostrar; o cenário vai mostrar a história.

> "Vamos pra selva!" Aí quero levar você lá pra selva por meio dos sons, como uma tarde no Norte. Uma coisa ajuda a outra, só que eu não uso palavras, uso sons pra contar essa história, para mostrar essas imagens (Vasconcelos, 2006a: 7).

Portanto, como uma espécie de *griot*, ele contava as suas histórias, mas contava através da linguagem musical. Em seus depoimentos percebemos a música bastante vinculada ao viés da cultura afro-brasileira e da ancestralidade. Nesse sentido, a música em contexto africano não é concebida de forma autônoma (Silva, 2013), mas surge como "prática coletiva propiciadora de diferentes formas de sociabilidade" (Silva, 2013: 7). Esse aspecto é evidente na vida e na obra de Naná Vasconcelos, uma vez que o músico pernambucano acreditava no poder agregador da música, principalmente ao nível social. Essa característica está presente em uma série de projetos sociais orquestrados pelo percussionista, dentre eles destacamos o projeto *ABC Musical*, em 1994, e o documentário *Língua Mãe*, idealizado em 2008 e executado em 2010, cuja proposta ousada traduz a complexidade das dinâmicas do espaço Atlântico Sul sob o ponto de vista da construção musical entre os povos que por lá circularam, da África, Europa e América do Sul.

O projeto *ABC Musical* realizou um trabalho artístico a partir do repertório da música folclórica brasileira, envolvendo crianças de escolas públicas, de 7 a 10 anos. O músico acreditava que através dessa iniciativa as crianças poderiam aprender mais sobre o Brasil. O projeto *Língua Mãe* foi um desdobramento do primeiro. Mas, dessa vez, com crianças dos países de língua oficial portuguesa. Após oficinas realizadas na Europa, na África e na América do Sul houve a montagem de um espetáculo com todas essas crianças. É possível encontrar um DVD homônimo com a apresentação de todo o desenvolvimento desse projeto. O projeto *Língua Mãe*, ao nosso ver, revela o "compromisso de alteridades" (Mata, 2004) estabelecido entre os povos desses continentes, do ponto de vista cultural e musical, sendo Naná Vasconcelos um grande articulador dessas relações e, sobretudo, uma figura que preservava as suas origens africanas sem fomentar, pessoalmente e

musicalmente falando, qualquer tipo de discurso que perpetue hierarquizações entre os povos que transitaram pelo espaço Atlântico Sul.

Diríamos que a repercussão de sua música no Brasil e ao redor do mundo nos conduz para uma reflexão em torno do reconhecimento das dinâmicas complexas dos trânsitos realizados pelo espaço Atlântico Sul e da participação direta e ativa do povo africano para a construção do que hoje entendemos por cultura afro-brasileira. Esta se apresenta na obra de Naná Vasconcelos que, para nós, é um forte meio de reconhecimento e representação de todo um povo que transformou em música e sons de resistência a opressão histórica que sofreu/sofre. Sons que ecoam pelo espaço Atlântico Sul e por outras rotas ainda por serem definidas. Sabemos da diversidade que há no continente africano, mas na música de Naná Vasconcelos é possível verificar alguns núcleos seminais em comum: como a questão da voz, da oralidade, do ritmo, do movimento e da assimetria. No Brasil, essa referência ancestral se faz notar e se transforma em algo único, híbrido, ao associar as influências africanas com as múltiplas referências herdadas do fluxo Atlântico executado também por outras rotas. O *jazz* e o *blues* na América do Norte, por exemplo.

O músico esteve submerso desde criança no rico cenário cultural do Recife, onde conheceu os diversos ritmos afro-brasileiros que coabitam no lugar, dentre eles o maracatu, frevo, samba, caboclinho, ciranda, os toques de capoeira, do candomblé. Essa herança, intimamente solidificada, sofreu na adolescência a influência do *jazz*, que ele conheceu através do programa de rádio “A voz da América”. Foi aí que Naná Vasconcelos teve contato com a música feita em compassos irregulares (5/8, 7/8) de Dave Brubeck e começou a incorporar essas polirritmias em seu estilo, sobretudo nos ritmos afro-brasileiros (Vasconcelos, 2004: 1). Interessantes possibilidades de ritmos, timbres e formações instrumentais ocorrem nos discos do trio CoDoNa, que Naná integrou ao lado dos músicos norte-americanos Don Cherry e Collin Walcott. Entre 1979 e 1982, o trio lançou três discos pela ECM Records. Das diferentes bagagens dos integrantes do grupo, Naná apontou:

> Don era filho de negro e índio, um homem que vinha do free-jazz, que tinha tocado com Coltrane e acima de tudo com Ornette Coleman. Já Collin Walcott tinha aprendido a tocar cítara com Ravi Shankar e tabla com Alla Rakha, depois de ter sido roadie dos dois. Eu vinha com a cultura nordestina, (...) tendo feito uma pesquisa sobre todo o folclore brasileiro. Isso interessava ao Don e ao Collin, que queriam saber como era aquele mundo que é o Brasil, de índio, negro e europeu, onde em cada estado brasileiro se deu uma África diferente (Vasconcelos, 2009b: 1).

O músico pernambucano executou vários tipos de percussão no projeto, a exemplo do tambor falante (instrumento proveniente da África Ocidental), pratos, cuíca, além da voz e, claro, o berimbau. Este foi utilizado em inúmeras faixas, como na primeira faixa do disco "Codona 2", de 1981, *Que Faser*, um samba em 7 cujo o tema é cantado por Vasconcelos, compositor da música. Em *Malinye,* composição de Don Cherry do mesmo disco, o berimbau aparece em um ambiente de 6/8 que remete a elementos da música africana, com muita improvisação percussiva. Improvisação, aliás, que é uma notável característica do grupo.

A mistura é a síntese do estilo de Naná Vasconcelos: "O brasileiro mistura tudo, e tem muita coisa que vem da África mas aqui muda de contexto. Nós transformamos tudo e juntamos com as coisas europeias" (Vasconcelos, 2013: 1). Essa mistura transcultural é bem presente e evidenciada na faixa "O berimbau" do álbum *Saudades*, de 1980. A peça de 18 minutos de duração conta com arranjos de Egberto Gismonti e são executados por músicos da Orquestra Sinfônica da Rádio de Stuttgart sob condução de Mladen Gutesha (Demeneck, 2013: 162). O berimbau é introduzido quase didaticamente: primeiro apenas a corda em ritmo tercinado (possível influência africana) que sofre variações com utilização de compassos irregulares, depois acrescenta o caxixi, em seguida o som percussivo da cabaça e o emprego da voz. As melodias da primeira parte orquestral, segundo Vasconcelos, foi inspirada em aboios nordestinos, a segunda conta com melodias "angulares modernas" (Vasconcelos, 2006b: 52). Nota-se ainda, nos solos de berimbau, referências de ritmos quase "marciais", maracatu, baião, ritmos em 3/4, samba, ritmos em 7/8. Há, portanto, uma desconstrução do berimbau, que em princípio era associado

apenas à capoeira (que também está presente na faixa) e foi expandido em infinitas possibilidades.

Neste estudo abordamos, de forma breve, a influência cultural africana, direta ou indireta, na obra de um dos maiores percussionistas do mundo como uma forma de exaltar a sua obra e de tratar de artefatos culturais provenientes do fluxo Atlântico, com ênfase na música, sem, para isso, fomentar discursos que silenciam os povos africanos e afrodescendentes. Tais discursos confinam as possibilidades de crítica e emudecem as múltiplas vozes que compõem o que entendemos por cultura brasileira. Vozes que ressoam em Naná Vasconcelos, esse exímio músico afro-brasileiro.

## Referências

ALENCASTRE, Amilcar. **O Brasil, a África e o Atlântico Sul**. Rio de Janeiro: Ed. Paralelo, 1980.

DEMENECK, Ben-Hur. "**Naná Vasconcelos – o berimbau global**". In: RIF, Ponta Grossa/PR, Vol. 11, N. 22, jan./abr. 2013. p. 160-172.

MATA, Inocência. **"A invenção do espaço lusófono: a lógica da razão africana**". In: AMORIM, Maria Adelma, CRAVEIRO, Maria José & GARCIA, Maria Lúcia. HOMO VIATOR. Estudos em Homenagem a Fernando Cristóvão. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "**Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade**". In: SANTOS, Boaventura. A gramática do tempo. Para uma nova cultura política. Porto: Edições Afrontamento, 2006. p. 211-255.

SILVA, José Carlos Gomes. **Culturas Africanas e Cultura Afro-brasileira**: uma abordagem antropológica através da música. São Paulo: Unifesp, 2013. Disponível em: http://www.proex.unifesp.br/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/culturas_africanas_e_afro-brasileira.pdf. Acesso em: 23 jul. 2014.

TAVARES, Ana Paula. **Manual para amantes desesperados**. Lisboa: Caminho, 2007.

VASCONCELOS, Naná. **Naná Vasconcelos em Brumadinho**. Inhotim. 30 ago. 2014a. Entrevista concedida ao site Inhotim. Disponível em:

http://www.inhotim.org.br/blog/nana-vasconcelos-inhotim-brumadinho/. Acesso em 27 jul. 2014.

_____. **Naná Vasconcelos ensina percussão em workshop no Mimo Paraty.** Uol. Rio de Janeiro. 10 Out. 2014b. Entrevista concedida ao site Uol. Disponível em: http://entretenimento.ne10.uol.com.br/musica/noticia/2014/10/10/nana-vasconcelos-ensina-percussao-em-workshop-no-mimo-paraty-513727.php. Acesso em: 10 out. 2014.

_____. **Batera entrevista o mestre Naná Vasconcelos**. Batera. 1 Nov. 2013. Entrevista concedida ao site Batera. Disponível em: http://www.batera.com.br/Entrevistas/batera-entrevista-o-mestre-nana-vasconcelos. Acesso em: 27 jul. 2014.

_____. **Diário de Naná.** 6 Jul. 2009a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tbj9-i7XlN4. Acesso em: 23 jul. 2014.

_____. **Naná Vasconcelos relembra os tempos na ECM.** 20 fev. 2009b. Entrevista concedida ao site dw-world.de. Disponível em: http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=741. Acesso em: 23 jul. 2014.

_____. **Não era trovão. Era maracatu**. Gafieiras. 27 set. 2006a. p. 0-10. Entrevista concedida ao site Gafieiras. Disponível em: http://gafieiras.com.br/entrevistas/nana-vasconcelos/8. Acesso em: 23 jul. 2014.

_____. **Naná Vasconcelos. The voice of the Berimbau**. Percussive Notes. Out. 2006b. p. 48-59. Entrevista concedida a Greg Beyer. Disponível em: http://higherlogicdownload.s3.amazonaws.com/PAS/ed5fde94-e779-49f5-9331-47aa0cb1e9a1/UploadedFiles/5f5e7fd6b5244005858893757358 4aa4.pdf. Acesso em: 27 jul. 2014.

_____. **Naná Vasconcelos fala tudo sobre música**. Revista Jazz +. 8 dez. 2004. Entrevista concedida a Stefan Gan. Disponível em: http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=91. Acesso em 23 Jul. 2014.

VECCHI, Roberto. **Escravidão do Atlântico Sul**: repensando a diáspora negra no Ultramar português. In: Via Atlântica, Brasil, n. 13, jun. 2008. p. 57-71. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50253/54367. Acesso em: 23 jul. 2014.

# 8-IMAGINÁRIO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM "O MENINO NEGRO E O RIACHO", DE ELIO FERREIRA

Raimundo Silvino do Carmo Filho[10]
Elio Ferreira de Souza[11]

*A poesia, quando toca em meu coração*
*soa como uma música guerreira.*
Esmeralda Ribeiro

A formação de uma sociedade brasileira multiétnica, no alvorecer do século XXI, passa necessariamente pela reflexão das formas pelas quais as relações culturais são representadas e valorizadas, assim como, pela busca de representação da cultura da sociedade como um todo e não, meramente, de uma pequena parcela detentora dos meios de comunicação e do poder. A formação e a expressão da identidade brasileira atual, como nação plurirracial e transcultural, exigem o reconhecimento e a revalorização de segmentos sociais não prestigiados pelo *status quo*. Assim, a revisitação de lugares silenciados e, em muitos casos, autores apagados pelo sistema dominante, leva-nos a transitar pelos "entre-lugares" (BHABHA, 2014) de experiências e negociações, fazendo com que se reconstrua a verdadeira identidade brasileira.

Homi K. Bhabha em, *O Local da Cultura*, afirma que os embates de fronteiras resultantes desse trânsito cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos (2014). Nesse sentido, devemos ver o momento atual como parte de um processo mais amplo de mudança que requer da sociedade o reconhecimento de um processo cultural pós-moderno,

[10] Mestre em Literatura, memória e relações de gênero pela Universidade Estadual do Piauí/ UESPI. Integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas afro: NEPA/UESPI. silvinofilho2009@gmail.com
[11] Doutor em Letras, professor do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí/UESPI, Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro NEPA/UESPI.

fruto do diálogo da cultura em devir. Esse comportamento representa um imaginário artístico-cultural que forma, reforma e transforma a identidade na medida em que bebe na memória individual e coletiva da nação.

Web Du Bois, na obra *As almas da gente negra*, publicada em 1903, afirmava que o problema do século XX era a "questão racial" (2003). Já no início do século XXI, porém, o problema é a questão das identidades culturais. Nesse contexto, sujeitos artísticos-culturais como negros, mulheres, indígenas homossexuais têm desenvolvidos formas variadas de representação de identidades de diferenças, assim como, apresentado meios de resistências na tentativa de fazerem parte dessa nova ordem do discurso, visto que: "[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar" (FOULCAULT, 2011, p. 10). Esses homens e mulheres, caracterizados como sujeitos "minoritárias" vêm-se organizando e forjando estratégias de resistência e articulação, como representação da diferença nos espaços de negociação da cultura como elemento de empoderatamento.

Visto isso, este artigo examina o imaginário, a memória e as formas de resistências forjadas pelo poema: *O Menino negro e o riacho*, de Elio Ferreira de Souza. O poder do griot se manifesta nas falas e lembranças da mulher negra-brasileira representada no poema, gerando toda uma efervescência cultural dentro da narrativa, ao ponte de gerar implicações de resistência e persistência da cultura afrodescendente na história do Brasil. Os rastos-resíduos (GLISSANT, 2014) da cultura afrodescendente, no Brasil, vão pondo, repondo e recompondo as malhas das identidades negras a partir da desterritorialização das memorias e lembranças dos ancestrais negros deslocados para outros mundos. O imaginário, que se forma e transforma, vai se movendo, serpenteando os caminhos, para catar nos rastros [...] "a desterritorialização" (DELEUZE E GUATTARRI, 2010, p. 634) do ser e das forças culturais que lhes sustentam no mundo.

É dessa forma que o negro brasileiro reinventa e re-escreve suas identidades, como a brisa da manhã, se evaporando lentamente, porém,

continuamente como o vento frio a tocar no amanhecer. A memória, na cultura negra brasileira, é vista como uma árvore a gerar frutos, cuja principal missão é exalar fragmentos da identidade negra num Brasil contemporâneo. Dessa forma, a celebração da identidade negra passa e perpassa o tempo e os lugares, as portas do não-retorno, para a partir do imaginário romper com a continuidade do já dito e fixado, num revival de transcendência e descontinuidade e valorização da diferença e do plural. Leiamos o poema "O menino negro e o riacho", de Elio Ferreira.

O menino negro e o riacho

Riacho do Cacimbão
é o riacho mais bonito do mundo.
Riacho do Cacimbão
passa detrás do fundo do quintal da minha casa.

Riacho do Cacimbão são águas doces
de Mãe Oxum,
correndo manso, vizinho
como as histórias encantadas de bichos falantes,
como as cantigas de ninar
que tia Miúda canta pra mim,
me embalando na rede de dormir.

Riacho Irapuá,
Riacho Veredinha,
Riacho Meladão,
Tia Albina e tio Raimundo sabem de histórias
do tempo da escravidão.

Me contaram
que meu triavô José Martim Ferreira
nasceu no cativeiro,
aprendeu o ofício de oleiro,
era um artista fino.
Ele comprou sua carta de alforria
por oitocentos contos de réis.
[...]

(FERREIRA, 2008, p. 48).

A narrativa se alimenta da oralidade, do visto e vivido, da reminiscência, da vivência transposta para a escrita poética, desaguando num diálogo com a tradição dos griots africanos. Os riachos alimentam a memória da comunidade familiar, forjando o imaginário da criança negra a inventar e reinventar pelo

encantamento das imagens poéticas. Os versos iniciais recorrem ao passado, à memória afetiva da nação. O verso “Riacho do cacimbão”, reiteradamente, soa como os sons do tambor, revitalizando e humedecendo a memória da criança, que pula e brinca com os amiguinhos dentro do riacho. A sílaba “BÃO”, de cacimbão, nos leva à construção da imagem e do som, gerados pelo moleque se movendo dentro do riacho, fazendo a água soa bão, bão bão, bão... como se fizesse isso com as mãos. O som da água transita pelo som do tambor, bum bum bum bum... como que recompondo os rastros, os pedaços, os resíduos da cultura e da identidade negra. Com esses recursos, o poema criouliza as américas, (Glissant, 2014), negraliza (FERREIRA, 2006) a memória da nação, fertilizando as identidades em construção.

As narrativas de construção da história genesíaca do povo africano e de suas relações interpessoais passam pela via da oralidade e pela mitologia dos orixás, dos griots, do poeta cantador, do imaginário. Esta relação entre oralidade e narração tem um grande significado e importância dentro das nações africanas, sobretudo, pela papel empenhado da sustentação e transmissão dos valores da comunidade. Nesse processo, a figura do griot, como depositário e guardião do saber, tem papel fundamental na teia da geração para geração e no emaranhado da cultura africana. Segundo Rabassa:

> Ao griot estava confiada a preservação das leis, dos costumes, da história, assim como do que hoje chamaríamos literatura: poemas líricos e épicos e diversos tipos de prosa de ficção. É através dos esforços desses griots que nós hoje temos uma noção relativamente completa dos vários estados nativos que existiram na África ocidental (1965, p. 40).

Grande parte das narrativas orais vindas para o Brasil com o africano foi desvalorizada. Outra parte se perdeu ou foi destruída no transporte do negro nos tumbeiros, assim como, pelo apagamento e esvaziamento praticados pelo europeu colonizador. No entanto, algumas foram reinventadas e ressignificadas a partir do contato com os indígenas e com os brancos, gerando uma cultura hibridizada. Isso graças aos griots, que reconstruíram essas narrativas a partir

da memória dos(as) ancestrais negros(as), das lembranças de mulheres que guardavam os rastros-resíduos de seus deuses, mitos, lendas, ritmos, performances e danças gestuais do corpo.

O narrador do poema, *O menino negro e o riacho*, recorre à memória individual da criança, do adolescente, numa representação da história coletiva da nação, dos povos que vivem na margem de histórias não contadas, obliteradas, fendidas. As negras: tia Miúda e tia Albina, submetidas ao sistema de escravização, guardam essas histórias de desumanização e coisificação do africano deslocado para as terras da diáspora nas Américas. Os riachos com suas águas mansas e cristalinas acionam a memória das velhas contadeiras de causos. A história passa, assim, a jorrar como as águas dos riachos, trazendo fábulas, narrativas do tempo da escravização. Nesse sentido, os riachos simbolizam passagens, trânsitos, movimento de memórias fragmentadas, mas que resiste ao apagamento, ao silenciamento. As lembranças gestuais do corpo, os lapsos de histórias subterrâneas, espedaçadas através da porta do não-retorno representam a persistência da cultura africana e, por conseguinte, sua tradução.

> Os africanos, vítimas do tráfico para as Américas, transportaram consigo para além da Imensidão das Águas o rastro / resíduo de seus deuses, de seus costumes, de suas linguagens. Confrontados à implacável desordem do colono, eles conheceram essa genialidade, atada aos sofrimentos que suportaram, de fertilizar esses rastros/ resíduos, criando, melhor do que síntese, resultantes das quais adquiriam o segredo (GLISSANT, 2014, p. 19).

No poema, a criança evoca as vozes femininas, das negras velhas para repovoar o território das Américas a partir da reterritorialização de suas culturas e da mitologia dos Orixás “[...] a reterritorialização é o movimento que consiste em refazer o território em alguma coisa diferente [...], de uma outra natureza” (DELEUZE E GUATTARRI, 1980, p. 635). Os sofrimentos dos negros e negras, submetidos à escravização forçada, são recontados a partir das vozes femininas, do lugar social que lhes representa, lugar de quem guarda um saber histórico, um conhecimento, um discurso de poder dos ancestrais africanos. Tudo isso ocorre sobre o olhar atento do menino que, a partir dessas histórias, procura, na voz do narrador, reconstruir a gênese familiar, que culmina na

reconstrução da história do próprio povo brasileiro. Ao agir dessa forma, a poesia se reveste de um poder, poder de contestar a ausência, o silêncio.

A reconstrução da identidade negra passa, assim, pela via do imaginário, da memória e resistência representado nas falas das negras contadeiras de histórias. Ao insurgir-se contra a história do "uno" (GLISSANT, 2014), o poema exige uma outra via para a história dos negros nas Américas, fazendo surgir uma narrativa do "duplo" (GLISSANT, 2014), ou seja, a história da nação pode ser contada a partir da cultura negra, e não só a partir do olhar do colonizador. As mulheres africanas, no poema, se encarregam de preservar e repassar as narrativas lendárias contadas pelos ancestrais negros, [...] "o eu lírico realiza uma travessia dentro do navio negreiro da memória histórica, social e cultural através da evocação dos sentimentos de dor e coragem dos seus ancestrais" (SOUZA, 2006, p. 17).

As negras africanas reconstituem as narrativas escravas à luz da fábula dos griots, mantendo as histórias na lembrança e transmitindo a cultura africana para as gerações subsequentes. Roger Bastide afirma que os africanos trouxeram consigo para as Américas as lendas e narrativas mitológicas que construíram a África, reconstruindo assim uma nova África dentro da América portuguesa e espanhola.

> Talvez não seja impunimente que se traz correndo nas veias sangue da África e, com o sangue, pedaços de florestas ou de descampados, a música longínqua do tan-tan ou o ritmo surdo da marcha das tropas, reminiscências de magias e de danças, gris-gris e amuletos de madeira (BASTIDE, 1943, p. 8).

As griots (re)significam as histórias dos negros e negras em terras da diáspora a partir das lutas de reconquista e pela busca da identidade individual e coletiva. Os negros recompõem uma nova África através das lutas e choques entre escravizado e colonizador, aquele em busca da liberdade física e psico-social, este tentando manter o *status quo* da sociedade colonizadora. A mitologia dos orixás criouliza as culturas em relação, em interconexão através das matrizes culturais negras, brancas e índias. Elio Ferreira fala em negralização da cultura do mundo, a qual se encontra em processo. Isso seria

resultado das novas relações impostas pelos choques irremissíveis de culturas em transes pelo mundo "Atlântico Negro" (GILROY, 2012). Ferreira ainda dirá que a negralização se deu como recusa à opressão, à assimilação dos valores do branco. "O negro negralizou a cultura do banco para que fosse aceito pelo branco" (2006, p. 17).

> Me contaram
> que meu triavô José Martim Ferreira
> nasceu no cativeiro,
> aprendeu o ofício de oleiro,
>
> era um artista fino.
> Ele comprou sua carta de alforria
> por oitocentos contos de réis.
>
> Me contaram
> que a mãe do meu triavô José Martim Ferreira
> era uma africana de etnia Banto?
> Mina? Jeje? Benguela? Yorubá? Nagô?
> os nomes se perderam na travessia do Atlântico
> nas noites mal dormidas
> na senzala úmida
> no trabalho forçado
> no pelourinho
> no lamaçal de tanta exploração, mentira
> e hipocrisia.
>
> Me contaram ainda
> que a minha triavó era uma índia,
> filha da nação Timbira? Gueguê? Acroá?
> Minha avó índia foi capturada
> a cavalo
> e a dente de cachorro.

"A reconstrução da identidade negra faz parte de um processo longo que se iniciou com a escravização do africano e seu deslocamento forçado para um território desconhecido" (FERREIRA, 2005, p. 28). Desde a chegada ao território da diáspora, o africano desenvolveu estratégias de reconstrução de sua identidade a partir da articulação da memória individual, autobiográfica e coletiva. Isso significou uma ferramenta de reconstrução das identidades africanas. Assim, a memória dos fragmentos refaz as passagens, (re)significando-as através dos rastros deixados pelos negros na porta do não-retorno do Atlântico Negro, na Passagem do Meio. Os riachos Irapuá, Veredinha, Meladão representam para o eu lírico "*os rios de sua aldeia*",

representam aquilo que Glissant chama de “terra eleita = território” (2014) agora reterritorializados para as terras do Novo Mundo. O guardião da memória, o griot (re)configura as narrativas, as histórias, a partir do jogo entre passado e presente. Segundo Marilene Carlos do Vale Melo:

> [...] o jogo da memória, o ato de contar histórias refaz um caminho, no qual uma letra e voz, passado e futuro se unem para o resgate da tradição, das raízes folclóricas da cultura, através da fala do griot, do contador de histórias (2009, p. 149).

Afirma ainda que “através da fala do griot, a história e a memória de muitos povos africanos entraram e permaneceram como integrante da cultura brasileira” (p. 151). A memória individual e coletiva das tias, anciãs da nação do narrador, representa a ponte, que separa e liga a África à América; passado e presenta. Himi K. Bhabha afirma que: “Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa” (2014, p. 25). Essa articulação representa um retorno à porta de saída, e à porta do não-retorno. É só através da reconstrução do passado, a partir da fragmentação da memória, que o negro (des)reterritorializa seus deuses, seus mitos construindo, assim, suas identidades em fragmentos, em retalhos.

Stuart Hall, em *A Identidade cultural na pós-modernidade*, 2011, fala que a identidade só se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza. Nessa perspectiva, a identidade do negro se torna uma questão a partir do processo de deslocamento do negro do centro do seu sistema cultural, geográfico e político. Stuart Hall aponta ainda que, o deslocamento tem suas características positivas na medida em que ele desarticula as identidades fixas e cria novas identidades em recomposição, assim como, ocorre com a identidade do negro, ou seja, um processo em recomposição através da articulação das identidades.

> O deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novos sujeitos a partir de recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação (HALL, 2011, p. 18).

Esse processo de fragmentação do eu gera a (re)significação do negro e de suas identidades. As vozes das contadeiras de histórias procuram nos retalhos, nas passagens reconstruir as narrativas das origens, debatendo-se com a fragmentação dos negros e suas culturas, não conseguindo encontrar, por completo, as origens, as raízes da etnia de seus ancestrais. Isso é o resultado do deslocamento forçado do negro para outro mundo, um mundo desconhecido. A partir desse jogo de busca, de perda e reconstrução, o negro ver-se diante das fronteiras, naquilo que Homi K. Bhabha chama de “embate de fronteiras” (2014).

> Me contaram
> que a mãe do meu triavô José Martim Ferreira
> era uma africana de etnia Banto?
> Mina? Jeje? Benguela? Yorubá? Nagô?
> os nomes se perderam na travessia do Atlântico
> nas noites mal dormidas
> na senzala úmida
> no trabalho forçado
> no pelourinho
> no lamaçal de tanta exploração, mentira
> e hipocrisia.

O negro africano foi obrigado a reconstruir seu território nas terras do colonizador branco para não perder sua própria concepção de si, o seu próprio eu e o passado dos seus ancestrais. Isso, no entanto, vai gerar aquilo que Michael Pollak, em *Memória, Esquecimento, Silêncio*, chama de “embate de memórias” (1989, p. 4), ou seja, memória não oficial e memória oficial. Dessa forma, o negro povoa o novo território a partir da sombra que restou de sua cultura. Daí o casamento, o surgimento dos filhos, representando uma nova família, a reconstrução dos mitos, das danças dos orixás, do culto aos deuses, numa clara recusa à aceitação completa da cultura do branco, mesmo que tudo isso ocorra nas fronteiras, nas passagens, no entre-lugar da rememoração de uma memória escravizada.

Me contaram também
que meu triavô negro
e minha avó índia se casaram,
tiveram muitos filhos,
cultivaram suas roças,
possuíram algumas cabeças de gado,
festejaram seus Santos e Orixás
e viveram felizes para sempre nas terras do Piauí.

Riacho do Cacimbão,
quando Eva Bento,
mãe de vovó Maria Luísa Bento
veio morar na rua do Ouro
aqui era lugar de onça braba beber.

Riacho do Cacimbão
é o riacho mais bonito do mundo.
Riacho do Cacimbão
passa detrás do fundo do quintal da minha casa
(FERREIRA, 2008, p. 49)

Nesse contexto, em que se observa culturas em dispersão, em processo de crioulização nas Américas, a memória tem grande significação na reconstrução da identidade cultural do africano em terras da diáspora. O poema "*O Menino negro e o riacho*", de Elio Ferreira, suscita o imaginário, evoca as lendas, os mitos, as performances gestuais do corpo, as narrativas dos orixás, as lutas de resistência e reconstrução da cultura africana dentro do sistema de escravização através da voz do griot. A reconstrução da identidade social do negro se faz a partir de um processo em tradução, naquilo que Salman Rushdie chama de "transferir", transportar entre fronteiras pelas rotas de migrações. O imaginário africano não se perdeu por completo na passagem pelo "Atlântico Negro", nem no pelourinho, e nem mesmo, nas senzalas e aos açoites da chibata. A cultura africana é um imaginário que se recria e se articula através das relações entre passado e presente na direção do futuro. Futuro este em processo de crioulização das culturas nas Américas.

Assim, a narrativa "*O Menino Negro e o Riacho*" se articula através da voz feminina, a qual se autorreveste dos poderes orais dos griots, aqui imaginado pelo assunção da figura da mulher contadeira de histórias. A partir da fala, da memória, dos gestos, dos rituais performáticos, os mitos, os deuses, os ancestrais são reconfigurados, forjados nos eitos, nos cafezais, nos imaginários negros, os quais

são transmitidos pelas narrativas da oralidade e da escrevivência (Evaristo, 2011), na busca pela resistência do imaginário, o qual se transforma e se articula por dentro e por fora da cultura brasileira.

## REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins, 1943.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

CADERNOS NEGROS**, 31: poemas**. São Paulo: Quilombhoje, 2008.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Felix. **Kafka para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio e Alvin, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, política, identidades**: ensaios. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

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

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

FERREIRA (de Souza), Elio. **Poesia negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. Recife: Programa de Pós-Graduação da UFPE, 2006.

_____ **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.

_____. "Identidade e memória na poesia negra de Solano Trindade e Langston Hughes" In: CORDIVIOLA, Alfredo, SANTOS, Derivaldo e VALDENICE, Cabral (org.). **As marcas da letra: Sujeito e escrita na teoria literária**. João Pessoa: Idéia, 2004.

_____. "Literatura afro-brasileira: memória e cantigas do Bumba-meu-boi do Piauí". In: LIMA, Solimar Oliveira (org.) **Sertão negro: escravidão e africanidades no Piauí.** Rio de Janeiro: Brooklink; Teresina: Matizes, 2008.

FERREIRA, Elio. O curso da memória autobiográfica e coletiva na poesia de afro-brasileira de Solano Trindade. SANTOS, Derivaldo dos. et al (org). In:____ **Trama de um sego labirinto ensaios de literatura e sociedade**. João Pessoa: Ideia, 2010. p. 115.

FERREIRA, Elio. América negra. RIBEIRO, Esmeralda, MÁRCIO, Barbosa (org.) In:_____. **Cadernos negros:** poemas afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2004. p. 50.

GLISSANT, Édouard. **O Pensamento do Tremor**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel. 34. ed. São Paulo: Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes – UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GRIOTS - **culturas africanas**: linguagem, memória, imaginário/ Organizadores: Tânia Lima, Izabel Nascimento, Andrey Oliveira. – 1.ed. -Natal: Lucgraf, 2009. 277 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

PARANHOS, Ana Lúcia Silva. **Des(re)territorialização**. BERND, Zilá (org.) In:_____. Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos.

RIBEIRO, Matilde. Introdução. In: ____ **Cadernos Negros**: Três décadas ensaios, poemas, contos. São Paulo: Quilombhoje, 2008. p. 17.

RABASSA, Gregory. **O Negro na ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Edição Tempo Brasileiro, 1965

# 9-"Y HOY SOMOS COROS E ECOS": O *GRITO* COMO RESPOSTA, REIVINDICAÇÃO E RESISTÊNCIA

Ella Ferreira BISPO[12] (UFPI) - ellafbispo@gmail.com
Alcione Corrêa ALVES[13] (UFPI) - alcione@ufpi.edu.br

Em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall se esforça para desmitificar a concepção de identidade unificada, completa[14]. Conforme Hall, a transitoriedade é inerente à identidade, uma vez que esta é "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (HALL, 2006, p. 13). Partindo da noção de identidade proposta por Hall, discutimos as possibilidades e condições ao processo de (re)construção identitária de sujeitos afroamericanos, tendo como *corpus* os poemas "Siempre presentes", de Lorena Torres Herrera (2010); "Me gritaron negra" (2013), de Victoria Santa Cruz e "Milionário do sonho" (2013), de Elisa Lucinda.

Sob a perspectiva ora apresentada, situa-se o *grito* como prerrogativa ao processo de (re)construção identitária dos sujeitos afroamericanos. Afinal, como pensarmos sobre as formas de representação ou interpelação dos sujeitos afroamericanos quando, em geral, os sistemas culturais que nos rodeiam estão sobrecarregados de estereótipos, arraigados desde o período em que os Negros africanos foram suplantados na América e, que se esforçam por fixá-los, bem como aos Nativos, nas fronteiras deslizantes entre civilização e barbárie:

> De dentro da metáfora da visão que compactua com uma metafísica ocidental do Homem, emerge o deslocamento da relação colonial. A presença negra atravessa a narrativa representativa do conceito de pessoa ocidental: seu passado amarrado a traiçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil, um espaço para o *Socius*; seu presente, desmembrado e deslocado, não conterá a imagem de identidade que é questionada na dialética mente/corpo e resolvida na epistemologia da aparência e realidade. Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência

[12] Graduanda no curso de licenciatura plena em letras - língua e literatura portuguesa e francesa da Universidade Federal do Piauí. Colaboradora no Projeto de Pesquisa *Teseu, o labirinto e seu nome*.
[13] Professor Adjunto da Universidade Federal do Piauí. Coordena o Projeto de Pesquisa *Teseu, o labirinto e seu nome*, além de integrar a rede internacional de pesquisadores *Diálogos enMercosur*.
[14] De acordo com o mencionado intelectual "a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia" (HALL, 2005, p. 13).

> epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido (BHABHA, 1998, p.73).

Visto que o sujeito pós-moderno[15] não está isento da hierarquização promovida pelos processos de globalização e modernidade, entre os antagonismos e ambivalências desses processos, encontram-se pessoas que, a partir de uma amplitude quase planetária de referências (re)elaboram suas identidades quase inteiramente a própria revelia. N'outro polo estão aqueles que, separados de toda instância de justiça institucional e simbólica, constituem as minorias que enfrentam os pensamentos estáticos, redutores, inferiorizantes e que, na condição de subalternos, necessitam reivindicar o controle de suas próprias representações.

Assim, conforme ÉdouardGlissant, o *grito* é, pois, necessário:

> Desde el grito fijoaquí, desplegar tu palabra árida, difícil. Acordar tu voz conladuracióndel mundo. Salir de lapiel de tu grito. Meterseenlapiel do mundo por tus poros. Sol en carne viva. [...]. Palabraamenazada [...]. Cuandoustedes nos escuchan, creen que es lamangosta buscando elatajo bajo lascañas. Pero palabranecesaria. Tiesa y rota. Salidadelprecipicio, conloshuesos. Y que busca a símismaen tantas aparienciasenlas que nos hemoscomplacido. Y que se armoniza, a pesar de todo, con esta enorme melopeadel mundo. (Dejarel grito, forjar lapalabra. No es renunciar a loimaginarioni a la potencias subterráneas, es asumir una duraciónnueva, ancladaenelsurgimiento de lospueblos), (GLISSANT, 2010, p. 16).

Na perspectiva apresentada por Glissant, o *grito* deve ecoar do "precipício", configurando uma evocação da ancestralidade nativa e se projetar, "apesar de todo", harmonicamente no mundo atual. Como podemos entrever no poema "Siempre presentes" de Lorena Torres Herrera, os versos,ainda que "palavra amenazada" ecoam harmonicamente no mundo:

> Quisieron borrar nuestrashuellas,
> quisieron silenciar nuestrasvoces,
> peroelcuerpo, cansado, desnudo
> y maltratado por ellátigo… ¡volvió a levantarse!

[15] Stuart Hall discorre a este respeito em sua obra "Da diáspora: Identidades e mediações culturais". Pois, na mencionada obra, considerando o período de globalização atualmente em processo, Hall nos afirma que no pós-modernismo os negros estão colocados numa relação tão ambígua quanto quando estavam no alto modernismo: "Mesmo quando despojado de sua procedência no marxismo desencantado ou na intelectualidade francesa e reduzido a um status mais modesto e descritivo, o pós-modernismo continua a desenvolver-se de forma extremamente desigual, como um fenômeno em que os antigos centros-periferias da alta modernidade reaparecem consistentemente" (HALL, 2003, p. 336-337). No entanto, Hall não deixa de perceber que "dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação a *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora" (Ibidem, p. 338).

[...] (HERRERA, 2010, p. 427-428).

Consoante, consideramos o *grito* oportuno à desestruturação da "lógica", ou melhor, do falologocentrismo que se empenha em imperar a construção do pensamento ocidental. Neste sentido, por meio da seleção do *corpus* ora estudado, nos esforçamos por romper, significativamente, com as relações predominantes de (re)produção literária, uma vez que as poesias retrorreferidas (i) são de autoria de mulheres afroamericanas, vozes que constituem novos paradigmas em relação à representação e identidade, (ii) estão estreitamente relacionadas com outras manifestações culturais, como por exemplo a música e (iii) estão disponíveis em acervos/redes de dados virtuais, consolidando formas mais democráticas de consumo cultural. Sobretudo, o *corpus* poético apresentado, na medida em que celebra o Diverso[16], não está consolidado enquanto literatura canônica:

> Dominação e submissão estabelecerão a ordem da cultura e ditarão o canon da literatura que desembarca, mudando para a ilegitimidade as manifestações equivalentes das culturas originárias. O canon, então é dominado pela escritura e as formações discursivas construídas a partir dela; o canon é o gênero que se institui de acordo com o modelo peninsular, o absoluto estético da identidade frente à sua ocupação, desde sua perspectiva, indefinido e menor da alteridade. Este canon rege os critérios da história literária, como os da historiografia que o regulará mais tarde, como disciplina que experimenta, recordando a expressão de Foucault, "uma repugnância singular em pensar a diferença, em descrever os desvios e dispersões, em dissociar a forma do idêntico" (PIZARRO, p. 02, 2001).

Conforme Ana Pizarro, a literatura canônica é cúmplice da historiografia, na medida em que esta se pretende única, totalizante. Destarte, tal relação pode ser conferida às palavras de Chimamanda Adichie em seu discurso *O perigo de uma única história*: "ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes" (ADICHIE, 2009). Os versos da poeta afrocolombiana confrontam as consequências das diferenças enfatizadas através do imperativo da presença:

> Quisieron borrar nuestrahistoria,
> quisieron borrar nuestraimagen,
> peroel alma, dolida, insistente

[16] Conforme o pensamento crítico do ensaísta antilhano ÉdouardGlissant "O Diverso, que não é o caótico nem o estéril, significa o esforço do espírito humano em direção a uma relação transversal, semtranscendência universalista. O Diverso tem necessidade da presença dos povos, não mais como objeto a sublimar, mas como projeto apor em relação" (GLISSANT, 2001, p. 01).

> y curtida…
> ¡Volvió a reescribirse!
>
> [...] (HERRERA, 2010, p. 428).

Tendo em vista, que o pensamento ocidental, em larga medida, advém dos valores estabelecidos pelos centros – e que ao fim e ao cabo a ele retorna, num movimento que se pretende incessante e em que o pensamento só é admitido conforme o vínculo que lhe é pré-estabelecido – o *grito* com sua carga de descontrole, toma de assalto tal ciclo, forçando sua ruptura. Conforme Jacques Derrida (2009, p. 139), "o verbo não deve ser apenas verbo de alguém", um alguém que estabelece os processos de significação, que detém os modelos; deve pois "extravasar para o outro o que chamamos de sujeito falante". Este extravasamento, nos versos de Herrera, assume uma tônica extraordinária:

> Quisieron destruir nuestratierra,
> quisieron desbaratar nuestrotecho,
> pero África, silenciosa, preciosa y latente…
> ¡Se multiplicóen todos los continentes!
>
> Quisieron borrar nuestrashuellas…
> ¡Y hoy somos miles de miles!
>
> [...] (HERRERA, 2010, p. 428).

Para Derrida, ademais:

> Nem as filosofias do neutro nem as filosofias da subjetividade podem reconhecer esse trajeto da fala que nenhuma fala pode totalizar. Por definição, se o outro é o outro e se toda fala é para o outro, nenhum logos como saber absoluto pode *compreender* o diálogo e o trajeto em direção ao outro. Essa incompreensibilidade, essa ruptura do logos não é o começo do irracionalismo, mas ferida ou inspiração que abre a fala e torna em seguida possível todo logos ou todo racionalismo. Um logos total deveria ainda, para ser logos, deixar-se oferecer ao outro para além de sua própria totalidade (DERRIDA, 2009, p. 139).

Pois, nas palavras do crítico africano M'bare N'gom, em seu artigo intitulado "Afroperuanos y la institucionalidade cultural oficial: larecuperación de lasvoces perdidas":

> Es preciso reconocer que una institucionalidade literaria y cultural que no recoja y reflejelanegrituden sus distintas facetas y contradicciones como un componente más de una peruanidad pluriétnica, sólopuede dar pie a una realidad incompleta. Una peruanidadliteraria real debe, pues, recuperar lo que el poeta afro-dominicano Blas Jiménez Abreu describe como, "la voz perdida. Esa voz que se fueconlosestereotiposculturalesrobados, lamisma voz que tantas veceshemos perdido" (N'GOM, 2011, p. 504).

Os versos da poesia “Siempre presentes” (HERRERA, 2010), operam uma recusa em resposta ao irracionalismo dos pensamentos homogeneizadores e totalizantes. Os *gritos* entoados através da mencionada poesia abrem caminhos para o Diverso (GLISSANT, 2001), sobremaneira, inspiram a valorização de uma identidade afroamericana como relutância à amputação do mundo de uma parte de si mesmo:

> Quisieroncallarnuestrasvoces…
> ¡Y hoy somos coros y ecos!
>
> Quisieroninvisibilizarnuestrorostro…
> ¡Y hoynuestra presencia más grande se yergue!
> Quisieronarrancarnos de nuestratierra…
> ¡Y hoy somos raícesenel universo!
>
> Porque no hay lugar enel mundo
> –terrestre o etéreo–
> donde no existanhuellas
> –profundas y perennes–
> dejadas por lamujer
> yelhombre negro.
>
> (HERRERA, 2010, p. 428-429).

O poema“Me gritaron negra”, da artista afroperuana Victoria Eugenia Santa CruzGamarra é consideradouma bandeira na luta contra o racismo. Através do sujeito-poético, Victoria Santa Cruz relata a violência epistemológica enfrentada desde tenra infância:

> Teníasieteaños apenas,
> apenassieteaños,
> ¡Que sieteaños!
> ¡No llegaba a cinco siquiera!
>
> De pronto unasvocesenlacalle
> megritaron ¡Negra!
> ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
>
> “¿Soy acaso negra?” – me dije ¡Sí!
> “¿Qué cosa es ser negra?” ¡Negra!
> Yyo no sabíala triste verdad que aquelloescondía. Negra!
> Y me sentí negra, ¡Negra!
> Como ellosdecían ¡Negra!
> Y retrocedí ¡Negra!
> Como ellosquerían ¡Negra!
>
> [...] (CRUZ, 2013).

Mikhail Bakhtin, em seu “Apontamentos”, constante na obra *Estética da criação verbal,* nos anuncia: “tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional” (2003, p. 373). Outrossim, uma vez que somos constituídos na e pela linguagem e, por conseguinte, a relação com o Outro é aspecto constituinte do nosso processo de (re)construção identitária, a transgressão no próprio quadro de referência, em consequência do ato de violência epistemológica empreendido pelo discurso do Outro, impele o negro a interiorizar uma autoimagem que agride sua autoestima: “Y odié mis cabellos y mis labiosgruesos / y miréapenada mi carne tostada / Y retrocedí ¡Negra!”(CRUZ, 2013).

Pensando as possibilidades de agência dos sujeitos do terceiro mundo, a partir do questionamento-título da sua obra *Pode o subalterno falar?*[17],Gayatri C. Spivak(2010)questiona as concepções construídas com base na soberania do sujeito e nas noções de sujeito coletivo como categoria estanque, sob o argumento de que “a tão difundida crítica ao sujeito soberano realmente inaugura um Sujeito” (p. 21). Afim de embasar seu argumento, Spivak lança o olhar a um texto de dois nomes de destaque dessa crítica: “Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze”, (Ibdem, p. 21). Na justificativa de sua escolha, a teórica indiana assevera que:

> Os participantes dessa conversa enfatizam as contribuições mais importantes da teoria pós-estruturalista francesa: primeiro, que as redes de poder/desejo/interesse são tão heterogêneas que sua redução a uma narrativa coerente é contraproducente – faz-se necessário, portanto, uma crítica persistente; e, segundo, que os intelectuais devem tentar revelar e conhecer o discurso do Outro da sociedade. Entretanto, ambos os autores ignoram sistematicamente a questão da ideologia e seu próprio envolvimento na história intelectual e econômica (SPIVAK, 2010, p. 22).

Pois, diante do exposto, partimos do pensamento poético de uma mulher afroperuana, considerando-a como representante de uma coletividade, para discutirmos a questão da submissão por parte de pessoas negras aos padrões estabelecidos pelo Outro, induzindo-os a adotar estratégias de branqueamento:

> Y pasabaeltiempo,
> ysiempre amargada
> Seguíallevando a mi espalda
> mi pesada carga
>
> ¡Y cómopesaba! ...

[17] Tradução de: *Can the subaltern speak?*.

> Me alaciéelcabello,
> mepolveéla cara,
> y entre mis cabellossiempreresonaba
> lamismapalabra
> ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
> ¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!
>
> [...] (CRUZ, 2013).

Frantz Fanon, em sua obra *Pele negra, máscaras brancas,* menciona a descrição de Anna Freud sobre o fenômeno de inibição do Ego:

> Quando um Ego é jovem, plástico, toda decepção sofrida em uma esfera de ação, pode ser, às vezes, compensada por sucessos perfeitos em outros. Mas quando o Ego se tornou rígido ou que já adquiriu uma intolerância ao desprazer pelo que se atém compulsivamente à reação de fuga, a formação do Ego sofre terríveis consequências; o Ego, tendo abandonado suas inúmeras posições torna-se unilateral, perde muitos de seus interesses e só pode apresentar realizações medíocres. (FREUD apud FANON, 1983, p. 44, grifo nosso).

Pois, para além de uma visão mecanicista entre desejo e interesse, considerando a crítica empreendida por Spivak, pensamos que apontar as pessoas negras com submissas converge a um mecanismo analítico que devemos nos esforçar por superar. Nas palavras da intelectual indiana, “ao deixar de considerar as relações entre desejo, poder e subjetividade, Deleuze e Guattari ficam incapacitados de articular uma teoria dos interesses” (SPIVAK, 2010, p. 26). Ademais, Judith Butler, em conformidade com a perspectiva do pensamento crítico de G. Spivak, assegura:

> Podriamosdesear ser seres totalmente perspicaces, pero eso significaria renegar de lainfancia, ladependencia, larelacionalidad, laimpresionabilidad primaria; seria eldeseo de erradicar todas lashuellasactivas y estructurantes de nuestrasformacionespsicologicas y vivirenlaficcion de ser adultos plenamente cognoscentes y dueños de nosotrosmismos. (BUTLER, 2009, p.141).

Considerando os versos supracitados da poesia de Victoria Santa Cruz, o sujeito negro, estando na condição de subalterno, em reação a dialética entre o eu e o Outro, acaba por articular sua identidade de acordo com os interesses deste último e não verdadeiramente em função do seu próprio ser social. Desse modo, face a violência empreendida através da discriminação racial, os sujeitos negros são impelidos ao desejo de branqueamento. Conforme Lélia Gonzalez:

> O racismo latinoamericano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de

> massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do ocidente são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos do estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele reproduz: o desejo de embranquecer (de limpar o sangue como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (GONZALEZ, 1988, p. 73).

Logo, carregando nas costas através dos tempos a "pesada carga" do olhar redutor do Outro e compreendendo que os processos identitários têm em sua substância as relações entre os indivíduos, de forma que o sujeito negro não pode satisfazer-se a partir de seu isolamento, resta-lhe, conforme Fanon:

> Uma porta de saída e esta dá para o mundo do branco, o que justifica esta preocupação permanente em atrair a atenção do Branco, este desejo de ser poderoso como o Branco, esta vontade determinada em adquirir as propriedades de proteção, isto é, a parte do ser e do ter que entra na constituição do Ego (FANON, 1983, p. 44).

Consolidando a desintoxicação das significações imputadas pelo Outro, Victoria Santa Cruz coloca em jogo[18] projetos identitários marcados por contingências histórico-socioculturais e políticas que subjugam sujeitos negros. Pois, uma *zersetzung* de toda representação negativa internalizada e alimentada desde a infância pela estrutura social racista. Consoante, Victoria inaugura possibilidades de-vir-a-ser:

> ¿Y qué? ¡Negra!
> Sí ¡Negra!
> Soy ¡Negra!
> Negra ¡Negra!
> Negra soy
>
> [...]
> De hoyenadelante no quiero
> laciar mi cabello
> No quiero
> Y voy a reírme de aquellos,
> que por evitar – segúnellos –
> que por evitarnosalgúnsinsabor
> Llaman a losnegros gente de color
> ¡Y de qué color! NEGRO
> ¡Y qué lindo suena! NEGRO
>
> [...], (CRUZ, 2013).

[18] Conforme noção proposta por Derrida, na qual compreende-se o *jogo* enquanto "ausência do significado transcendental como ilimitação do jogo, isto é, como abalamento da onto-teologia e da metafísica da presença" (DERRIDA, 1973, p. 61).

Segundo Alcione Corrêa Alves (2011, p. 71), "dizer o nome é condição necessária para habitá-lo"; reivindicando o direito de voz, recobra-se o fôlego, queno poema pode ser destacado com base na extensão da estrofe[19] e pelo uso de palavras em caixa alta, para fazer ecoar o *grito* e, mediante ele, a possibilidade de dizer enquanto sujeitoafroamericano:

> Al fincomprendí AL FIN
> Ya no retrocedo AL FIN
> Y avanzo segura AL FIN
> Avanzo y espero AL FIN
> Y bendigo al cielo porque quisoDios
> que negro azabachefuese mi color
> Y yacomprendí AL FIN
> Yatengolallave
> NEGRO NEGRONEGRONEGRO
> NEGRO NEGRONEGRONEGRO
> NEGRO NEGRONEGRONEGRO
> NEGRO NEGRO
> ¡Negra soy! (CRUZ, 2013).

O poema "Milionário do Sonho" de Elisa Lucinda é recitado por ela em parceria comEmicida e “costura” as faixas apresentadas no álbum lançado pelo rapper brasileiro em 2013, intitulado*O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*. Através de seus versos, Elisa insurge-se ao etnocentrismo gestado desde o período colonial:

> Tendo o cabelo tão bom,
> cheio de cacho e movimento,
> cheio de armação, emaranhado, crespura
> e bom comportamento,
> grito bem alto sim:
> Qual foi o idiota que concluiu que meu cabelo é ruim?
> Qual foi o otário equivocado que decidiu estar errado
> o meu cabelo enrolado?
> Ruim pra quê?
> Ruim pra quem?
> Infeliz do povo que não sabe de onde vem.
> [...] (LUCINDA, 2013).

Nos versos de Lucinda vemos o *grito* necessário na desestruturação das estratégias metafísicas de estabelecimento dos valores e hierarquizações. O *grito* como desobediência à redução do pensamento conforme uma “lógica” imposta e

[19] A última estrofe do poema “Me Gritaron Negra”, da poeta Victoria Santa Cruz, possui ao todo 32 (trinta e dois) versos, sendo um total de 77 (setenta e sete) versos.

que é operada pelos centramentos. Em seu texto "Alisando o nosso cabelo", Bell Hooks protesta:

> Em uma cultura de dominação e antiintimidade, devemos lutar diariamente por permanecer em contato com nós mesmos e com os nossos corpos, uns com os outros. Especialmente as mulheres negras e os homens negros, já que são nossos corpos os que frequentemente são desmerecidos, menosprezados, humilhados e mutilados em uma ideologia que aliena. Celebrando os nossos corpos, participamos de uma luta libertadora que libera a mente e o coração (HOOKS, 2005, p.08).

Conforme o prólogo de *Elogio da crioulidade,* é condição terrível "perceber sua arquitetura interior, seu mundo, os instantes de seus dias, seus valores próprios, com o olhar do Outro" (CHAMOISEAU, BERNABÉ, CONFIANT, 2001, p. 01). Em resistência à inferiorização decorrente do olhar redutor do Outro, os versos de Lucinda ecoam:

> Pequeno é o povo que não se ama.
> O povo que tem na grandeza da mistura o preto, o índio, o branco,
> a farra das culturas.
> Pobre do povo que, sem estrutura,
> acaba crendo na loucura de ter que ser outro pra ser alguém!
> Não vem que não tem,
> com a palavra eu bato,
> não apanho.
> Escuta essa neném,
> sou milionário do sonho.
> [...] (LUCINDA, 2013).

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda.(2009). **O perigo de uma única história.** Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br>. Último acesso em: 05 nov. 2014.

ALVES, Alcione Corrêa. Teseu, o labirinto e seu nome: o nome enquanto instância de construções identitárias. In: **Letras em Revista**, v. 2, p. 69-80, 2011.Disponível em: <http://ojs.uespi.br/ojs/index.php/letrasrevista/article/view/34>. Último acesso em: 03 nov. 2014.

BAKHITIN, Mikhail. Apontamentos. In: **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 367-392.

BHABHA, HomiK. Interrogando a identidade: Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial. In: **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, 70-104.

BUTLER, Judith. Adorno y cómoconvertirseen humano. In: **Dar cuenta de símismo: Violencia ética y responsabilidad**. Tradução de HoracioPons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p. 139-152.

CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël. Elogio da crioulidade. In: **Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano**. (2001).Tradução de Magdala França Vianna. Comentário de Eurídice Figueiredo. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/chamoiseau/chamoiseau.pdf>. Último acesso em: 05 nov. 2014.

CRUZ, Victoria Santa. Me Gritaron Negra. In: **Geledés Instituto da Mulher Negra.** Disponível em: <http://www.geledes.org.br/atlantico-negro/afrolatinos-caribenhos/peru/21235-me-gritaron-negra-a-poeta-victoria-santa-cruz>. Último acesso em: 20 nov. 2014.

DERRIDA,Jacques. Violência e Metafísica: Ensaio sobre o pensamento de Emmanuel Lévinas. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 111-223.

DERRIDA, Jacques. Linguística e Gramatologia. In: **Gramatologia**. Tradução de Mirian Schnaiderman e Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 33-90.

FANON, Frantz. A mulher de cor e o homem branco. In: **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983, p. 37-53.

GLISSANT, Édouard. O mesmo e o diverso. In: **Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano**. (2001).Tradução de NorméliaParise. Comentário de Graziela Ortiz. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>. Último acesso em: 02 nov. 2014.

GLISSANT, Édouard. Introducciones.In: **El discurso Antillano.**Tradução deAura Marina Boadas, Amelia Hernández *et alia*.Havana: Casa de las Américas, 2010.

GONZALEZ,Lélia. A categoria político-cultural da americanidade. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. Global, n. 92-93, jan./jun. 1988.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 7-22.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et alia*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 335-352.

HERRERA, Lorena Torres.Siempre presentes. In: **Antología de Mujeres Poetas afrocolombianas.** Organização de Guiomar Escobar e Alfredo Zamorano.Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Ministério de Cultura, Tomo XVI, 2010. p.427-429. Disponível em:

<http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/87970/16-antologia-de-mujeres_afrocolombianas_.pdf>. Último acesso em: 10 nov. 2014.

HOOKS, Bell. Alisando o Nosso Cabelo. In: **Revista Gazeta de Cuba** – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. Disponível em: <http://coletivomarias.blogspot.com.br/2008/05/alisando-o-nosso-cabelo.html>. Último acesso em: 14 nov. 2014.

LUCINDA, Elisa. Milionário do sonho. In: **O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui**. Intérpretes: Elisa Lucinda e Emicida (Leandro Roque de Oliveira). São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013. 1 CD.

N'GAM, M'Bare.Afroperuanos y la institucionalidade cultural oficial: larecuperación de lasvoces perdidas. In: **Callaloo**, v. 34, n. 2, 2011. p. 499-506.

PIZARRO, Ana. Palavra, literatura e cultura nas formações discursivas coloniais. In: **Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano**. (2001).Tradução de Sérgio R. da Silva. Comentário de Ligia Chiappini.Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/pizarro/pizarro.pdf.>.Último acesso em: 24 nov. 2014.

SPIVAK, GayatriChakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

# 10-NASCIDAS PARA COZINHA, PANO E PRANTO: UM DIÁLOGO ENTRE DUAS MULHERES DE MIA COUTO E DE CONTOS ORAIS AFRICANOS

LIMA, Felippe Nildo Oliveira de (UFCG)
felippe_rn@hotmail.com
PINHEIRO-MARIZ, Josilene – Orientadora
(POSLE/UFCG)

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A intromissão da política imperialista, mediante a propagação de discursos colonizadores europeus, alterou segmentos da produção literária nas colônias africanas, sendo a condenação da língua nativa e a canonização da língua dominante alguns dos fatores a serem levados em conta quando se estuda a literatura produzida nessas colônias. Sobre as consequências obtidas a partir da segregação linguística, racial e de gênero pelo dominador ao dominado, Zamparoni (2009) reflete:

> Sob todos os planos, incluindo o da língua, os europeus passaram a se ver como os portadores de uma positividade, e os nativos, de uma negatividade absoluta. Instituiu-se em terras coloniais um campo de exclusão lingüística dupla: a exclusão das línguas locais (as dos dominados) das esferas do poder e a exclusão dos falantes dessas línguas – mesmo quando aprendiam a língua dominante –, dessas mesmas esferas, estabelecendo uma correspondência entre a hierarquização racial e lingüística (ZAMPARONI, 2009, p. 30-31).

A literatura africana escrita na língua dominante europeia antes e depois da independência das colônias, denominada de pós-colonial, traz consigo desde o silenciamento da voz do oprimido, a indução ao prolongamento da cultura dominante e a mutilação da realidade, maquilada nos textos literários na época colonial, até as críticas de costumes e retrocessos, como consequências da subalternidade sofrida na dominação.

Subvertendo a literatura que teve em seu desenvolvimento “uma imitação servil a padrões europeus, atrelada a uma teoria literária unívoca, essencialista e universalista” (BONNICI, 1998, p. 8), alguns escritores africanos narram opressões vivenciadas por grupos de seus países e trazem à tona uma literatura de questionamento e de ressignificação do lugar, da vez e da voz do subalterno. Conforme Duarte (2011), ao ponderar sobre a literatura africana:

> Os textos produzidos na África, de um modo geral, quer de escrita poética, ficcional ou dramatúrgica, desenham o perfil de uma terra cujo sentido e identidade se buscam, entre a marca que a história lhe imprimiu e o curso humano que se busca a si próprio. Da reflexão e dos redimensionamentos identitário e histórico, autores e críticos constroem em linguagem criativa e

> vigorosa o diálogo entre história e ficção, entre cidadão e nação (DUARTE, 2011, p. 80).

Mia Couto, escritor de Moçambique, país que sofreu os duros infortúnios da colonização portuguesa durante mais de quatro séculos, põe em evidência em seus contos vozes de personagens que, inseridas no contexto pós-colonial moçambicano, encontram-se, na maioria das vezes, marginalizadas, sob regimes tradicionalistas que ainda fortemente vigoram em regiões do país. Inclusa nessas personagens da contística miacoutiana, a figura da mulher que questiona ou subverte a opressão patriarcal é recorrente, principalmente no livro *O fio das missangas*, de 2003.

As mulheres não-nomeadas dos contos *A saia almarrotada* e *Os olhos dos mortos* em *O fio das missangas* são representantes de uma parcela da sociedade feminina moçambicana sujeita ao emudecimento. Essas mulheres, subordinadas ao machismo aliado aos resquícios do colonialismo português, portam discursos em detrimento ao sistema patriarcal no qual estão inseridas e reiteram a noção de que "a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada" (BONNICI, 1998, p. 13).

Possibilitando um olhar crítico sobre parcela da sociedade feminina moçambicana do século XXI, ainda subordinada ao poder machista, Mia Couto mostra a condição da mulher que questiona as ordens masculinas e que quer traçar sua vida da maneira que lhe aprouver, embora isso nem sempre seja possível. Vale salientar que esse questionamento da mulher ao poderio masculino e à submissão é evidenciado também em narrativas orais milenares. Prova de que a questão da submissão feminina ao homem em África já era contada, antes da dominação imperialista, em narrativas de repasse ideológico, contadas pelos *griots* ou contadores de histórias, a exemplo dos contos *A mulher que comia o Sol* e *O Sol e a Lua*, reunidos numa coletânea de contos orais milenares da África Central.

Com base nessas discussões acerca de pós-colonialismo e de gênero feminino, este estudo, mediante análise comparativa dos quatro contos citados acima, objetivou dialogar os modos de enxergar a mulher, buscando, por fim, particularidades, semelhanças e diferenciações entre as mulheres obliteradas, "sujeito historicamente emudecido" (SPIVAK, 2010, p. 114), da literatura pós-colonial moçambicana de Mia Couto, e a mulher subordinada ao homem das narrativas orais africanas analisadas.

## MOÇAMBIQUE NO PANORAMA DAS LITERATURAS PÓS-COLONIAIS: FORMAÇÃO E BUSCA DA CONSOLIDAÇÃO NA SUBVERSÃO

Os textos literários produzidos nos países que passaram pela colonização europeia, pela luta pela emancipação e pela posterior independência, ou seja, "toda

a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século XV e XX" (BONNICI, 1998, p. 9) é foco de estudo e de crítica dos estudos literários pós-coloniais e do engajamento que, segundo Bonnici (1998):

> [...] se preocupou com a preservação e documentação da literatura produzida pelos povos degradados como "selvagens", "primitivos" e "incultos" pelo imperialismo; a recuperação das fontes alternativas da força cultural de povos colonizados; o reconhecimento das distorções produzidas pelo imperialismo e ainda mantidas pelo sistema capitalista atual (BONNICI, 1998, p. 10).

Os estudos pós-coloniais suscitam discussões que trazem à tona vozes antes silenciadas pela brutalidade imperialista. A partir disso, evidenciam um contexto de recuperação da história vivenciada por povos colonizados que em suas manifestações literárias culminam para a diferenciação da metrópole e rompem com os cânones literários europeus. É essa subversão na literatura, a partir da língua vernácula portuguesa, no caso de Moçambique, que permite a afirmação do colonizado como Sujeito moçambicano, na busca de sua reescritura na história. Zamparoni (2009) reflete que os autores moçambicanos subversivos ao aparato imperialista, em seus textos literários

> não só usaram a caneta como uma zagaia, voltando o controle que tinham da língua contra o cotidiano opressivo, como a recriaram, ao incorporar palavras, expressões e formas das várias línguas locais e falares populares que circulavam pelos espaços urbanos, subvertendo cânones e criando as bases para a reivindicação de uma moçambicanidade (ZAMPARONI, 2009, p. 27).

Subverte-se, visando ao questionamento da dialética não mais estanque do opressor/oprimido, dominador/subalterno, "para que o sujeito pós-colonial representado na literatura recupere a voz e assim possa narrar e anunciar as suas experiências como o Outro" (BONNICI, 1998, p. 20).

O sujeito subalterno, enquanto colonizado, imposto à mudez e à obliteração, é ressignificado pela literatura pós-colonial, o que se faz necessário ao empreendimento da busca e da afirmação da identidade de um povo. Conforme Duarte (2011):

> Buscar a identidade hoje significa mais que nunca a tentativa de recuperação das raízes culturais autóctones como forma de resgatar a tradição, ou ainda, de construir uma novíssima tradição pelo questionamento de valores, mitos e rituais (DUARTE, 2011, p. 79).

É nesse sentido de resgate das raízes culturais de origem que Mia Couto nos aparece como um *griot* da modernidade que, como poucos escritores "engajados", apresenta-se como um importante construtor dessa nova tradição na qual se põem em cheque valores que, no nosso século, deixaram de ser vistos, pela maioria das populações mundiais, como comportamentos naturais.

## MIA COUTO EM *O FIO DAS MISSANGAS:* DANDO VOZ À MULHER SUBALTERNA

*O fio das missangas*, livro de contos do escritor moçambicano Mia Couto, reúne 29 narrativas curtas. Em um dos contos do livro, chamado *O fio e as missangas*, há uma breve explicação, em um diálogo entre duas personagens masculinas, sobre a metaforização imanente ao fio, que é a personagem masculina chamada de JMC, e às *missangas*, que são as tantas mulheres que se relacionaram com ele durante toda a sua vida. Juntando-se as duas alegorias, a personagem diz que está formado o colar, que representa a sua vida, seu envolvimento com várias mulheres.

Transpondo-se a fala da personagem JMC para a análise da obra como um todo, percebe-se que, entre as personagens miacoutianas de *O fio das missangas*, arquetípicas do idoso, do mendigo e da mulher vítima do sistema patriarcal, essa última enfatizada neste estudo, há uma conexão, um elo, assim como entre as *missangas* do colar da vida de JMC. Essas personagens moçambicanas estão unidas entre si, pois fazem parte de grupos sociais subalternizados, efeitos de discursos dominantes coloniais, políticos e machistas em seu território. Vítimas de uma sociedade que as silencia, essas personagens ganham o direito à palavra nos contos miacoutianos, questionando valores de não-existência, de esquecimento e de objetificação, tentando construir identidades.

No caso das personagens mulheres dos contos d'*O fio das missangas*, representadas como objetos da figura masculina paterna ou conjugal, os seus silenciamentos são duas vezes maiores do que os impostos aos outros grupos sociais marginais. Tanto pelas agruras persistentes do sistema colonial quanto pelas imposições hegemônicas da tradição patriarcal, a expressão da voz da personagem mulher é dificultada. Conforme Spivak (2010):

> No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. [...]. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 66).

### "Nasci para cozinha, pano e pranto"

A personagem sem nome que narra o conto *A saia almarrotada*, resignada aos tratos e à inércia do lar, pois só lhe permitem "cozinha, pano e pranto" (COUTO,

2009, p. 29)[20], vive em uma esfera de opressão machista que se intensifica ainda mais quando ela ganha uma saia de seu tio, uma saia de rodar. A peça de roupa se contrasta com a vida da personagem que é destinada aos desígnios das figuras patriarcais – "Única menina entre a filharada, fui cuidada por meu pai e meu tio. Eles me quiseram casta e guardada. Para tratar deles, segundo a inclinação das suas idades." (p. 29).

Diferentemente das outras mulheres da vila em que mora, a moça de *A saia almarrotada* é privada das descobertas sexuais inerentes à fase da puberdade, da juventude. O sentimento de vergonha – "Ensinaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo prazer em ter vergonha." (p. 29) – e a impossibilidade de se sentir bela, atrativa para um relacionamento com um homem – "Belezas eram para as mulheres de fora. Elas desencobriam as pernas para maravilhações. Eu tinha joelhos era para descansar as mãos." (p. 29) – fazem da personagem um objeto sempre à mercê das vontades dos homens de sua família.

Nesse conto, a saia não representa somente uma vestimenta, mas o símbolo da sensualidade, da transição da jovem para a mulher, da moça que deseja o esposo que tem o poder de tirá-la do silenciamento, da obscuridade, da não-identidade – "Esse homem me daria, por fim, um nome. Para o meu apetite de nascer, tudo seria pouco, nesse momento." (p. 31). A saia é destinada pelo pai ao fogo. Pai que fala pela moça e que tem em sua voz um forte poder:

> Era essa voz que fazia Deus existir. Que me ordenava que ficasse feia, desviçosa a vida inteira. Eu acreditava que nada era mais antigo que meu pai. Sempre ceguei em obediência, enxotando tentações que piripirilampejavam a minha meninice. Obedeci mesmo quando ele ordenou: – *Vá lá fora e pegue fogo nesse vestido!*(p. 31).

Diferentemente das outras moças da vila, que "saltavam idades e destinavam as ancas para as danças." (p. 31), a personagem de *A saia almarrotada* tem um verdadeiro entrave em sua sexualidade, em sua expectativa de se descobrir outra e experimentar outra feminilidade – "O meu rabo nunca foi louvado por olhar de macho." (p. 31).

Essa diferenciação entre mulheres de uma mesma comunidade, numa vila moçambicana contada por uma personagem feminina de Mia Couto, mostra que a questão da mulher sob o jugo do patriarcado é complexa e assume heterogeneidades, pois, conforme Duarte (2011):

> Discutir a sexualidade em sociedades tão plurais é mergulhar em oceano onde deságuam continuamente muitos rios de amargura, dor e alguma alegria. É de mulheres que recusam a forma de vida que se lhes destina, desejosas de outros mundos, sonhadoras de impossíveis (DUARTE, *op. cit.*, p. 65).

[20]Todos os excertos das falas das personagens dos contos de Mia Couto, daqui em diante, por pertencerem à mesma edição, figurarão acompanhados apenas dos números de suas páginas entre parêntesis.

Por fim, subjugada a assexualidade, a personagem de *A saia almarrotada* tenta suicídio. Ao invés de lançar a saia ao fogo, ela ateia fogo a si mesma. Cansada de esperar "pela vida seguinte" (p. 29), o fogo, para a personagem, é metáfora das mãos quentes de um homem, é a saída de sua limitada vida, a tentativa de extravasamento de seu corpo:

> Lancei, sim, fogo sobre mim mesma. Meus irmãos acorreram, já eu dançava entre as labaredas, acarinhada pelas quenturas do enfim. E não eram chamas. Eram as mãos escaldantes do homem que veio tarde, tão tarde que as luzes do baile já haviam esmorecido (COUTO, *op. cit.*, p. 32).

Frustrando-se em sua tentativa, a personagem se enclausura ainda mais em seu mundo interior. Resta-lhe viver os dias na obscuridade, na passividade, à mercê da vontade alheia. Em sua memória, a figura opressora e marcante do pai está absolutamente fixada:

> É essa voz que ainda paira, ordenando a minha vez de existir. Ou de comer. E escuto a sua ordem para que a vida me ceda a vez. E pergunto: posso agora, meu pai, agora que eu já tenho mais ruga que pregas tem esse vestido, posso agora me embelezar de vaidades? (COUTO, *op. cit.*, p. 32).

**"Sem pertença nem presença"**

A personagem mulher que narra o conto *Os olhos dos mortos* possui uma realidade que é comum a várias mulheres vítimas do sistema patriarcal machista: a violência física constante. Casada com Venâncio, a única personagem nomeada do conto, a mulher sem nome conta sua triste história conjugal marcada pela brutalidade de seu parceiro e pela sua posição de vítima humilhada, com suas liberdades tolhidas pelo companheiro – "Venâncio estava na violência como quem não sai do seu idioma. Eu estava no pranto como quem sustenta a sua própria raiz. Chorando sem direito a soluço; rindo sem acesso a gargalhada. O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a restos de vida." (p. 70).

Entre narrações de situações passadas e presentes, a personagem pensa em seu convívio com Venâncio. De início, era a chegada de seu marido carregada de idealizações. A personagem, deitada na cama, sonhava que seu amor, ao chegar a casa, por um milagre, se transformaria num amável companheiro e, a partir daí, o seu mundo seria "casa, cama e sonho." (p. 70). Traída pela cruel realidade diária, a personagem se deparava com um homem muito distante de sua idealização: "Meu homem chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o fel de seu querer: me vergastava com socos e chutos." (p. 70).

Já habituada às surras e com o desamor de seu companheiro, a personagem revela que sua última agressão sofrida foi por conta de um retrato emoldurado,

pendurado na parede da sala da casa, ter quebrado. Nesse retrato, conta a personagem: "figurava Venâncio, ainda magro e moço, posando na nossa varanda. Pelo olhar se via que sempre fora dono e patrão. Surjo atrás, desfocada, esquecida. Sem pertença nem presença." (p. 70). Como de costume, a personagem levara uma grande surra de seu marido, ao que ela gritara, entre o choro, que estava grávida, esperando um filho de Venâncio, que retrucara: "– *Grávida, você?! Com uma idade dessas!??"* (p. 71). Ingenuamente, a personagem fora a pé ao posto de saúde, pensando que seu filho estivesse morto dentro de sua barriga, e descobrira que a gravidez era uma falsa esperança, o que a deixara arrasada: "o não poder dar descendência a Venâncio, isso doía mais que perder um filho. Eu estava mais estilhaçada que o retrato da sala." (p. 71).

Ao retornar a casa, a personagem encontrara na sala um pedaço do vidro quebrado – "Distraída, a minha mão recolhe um vidro." (p. 72) – e deita(ra)-se ao lado do marido:

> Na cama de casal, meu marido está enroscado, em fundo sono. Deito-me a seu lado e revejo a minha vida. Se errei, foi Deus que pecou em mim. Eu semeei, sim, mas para decepar. Se recolhi os grãos, foi para os deitar no moinho. Há quem chame isto de amor. Eu chamo a cruel dança do tempo. Nessa dança, quem bate o tambor é a mão da morte." (COUTO, *op. cit.*, p. 72).

Mia Couto não explicita no conto se a personagem sem nome matou ou não seu companheiro Venâncio, apesar de fortes indícios levarem o leitor a pensar que sim, que a personagem, utilizando o estilhaço de vidro, matou seu marido – "Lhe fecho os olhos, agora que o seu sangue se espalha, avermelhando os lençóis." (p. 72) –. Apesar da dúvida, uma coisa é certa: é somente com a morte do cônjuge que a oprimia, a agredia e a deixava "desfocada", assim como na fotografia, que a personagem de *Os olhos dos mortos* se vê liberta, feliz. Ela reflete: "Estou tão feliz que nem rio. Deito-me com desleixo, bastando-me: eu e eu." (p. 69). A sensação invade fortemente a personagem de modo que ela chega a estranhar e a julgar como errado a liberdade em forma de felicidade que sente: "Mas ser-se alegre é excessivo como pecado mortalício." (p. 69).

## AS DUAS PERSONAGENS FEMININAS NOS DOIS CONTOS ORAIS AFRICANOS: O CASTIGO À DESOBEDIÊNCIA DA MULHER

O rico e variado universo das narrativas orais é de suma importância à tradição africana. De origem milenar e desconhecida, as narrativas orais, necessárias, também, para o repasse ideológico de um povo, são guardadas na memória do *griot*, sujeito importante para o ensino da tradição aos mais jovens através de contos, crenças, lendas, mitos, provérbios, portando discursos como a

natureza, os animais, a ética e a moral, a vida em comunidade e o sobrenatural, como exemplos. Conforme Duarte (2011):

> Visual, mímico, imaginativo e encantatório, o texto oral transmite o legado mais legítimo das culturas locais a partir dos exemplos que visam à solidificação dos laços entre os membros do grupo e garante o discernimento do lugar de pertença do indivíduo, sua filiação identitária, permitindo-lhe uma visão de si mesmo e do outro com um mínimo de conflitos (DUARTE, 2011, p. 25).

Figuram nesse contexto os contos orais da África Central *O Sol e a Lua* e *A mulher que comia o Sol.* Ambos retratam o relacionamento conjugal entre homem e mulher e trazem à tona juízos de valores perpetuadores da tradição sobre condutas sociais e sobre o lugar da esposa em posição de obediência ao esposo, sendo castigada quando o desobedece.

Em *A mulher que comia o Sol*, um casal vai à floresta colocar armadilhas para caçar. Juntos, marido e mulher cortam cipós e cavam buracos para construírem as armadilhas. Avisada pelo companheiro de que se alguma coisa caísse no buraco, ela o chamasse e não fizesse mais nada, a mulher o desobedece duas vezes seguidas.

Primeiramente, o sol cai na armadilha. Vendo o que tinha acontecido, a mulher se joga no buraco e o devora, pois estava com muita fome. Depois disso, a Água, amiga do Sol, fica enfurecida pelo ocorrido e alaga a floresta. Sufocada, a mulher grita pelo socorro do marido, que a salva e resolve a situação. Depois de salva, a mulher é repreendida: "– Você está vendo? Você não quis me escutar! Disse o marido à sua esposa. Eu vou voltar para colocar as armadilhas. Se você ainda estiver com fome, coma o resto da carne, mas deixe o Sol em paz. Você está entendendo?[21]" (PINHEIRO-MARIZ *et al*, 2011, p. 243).

Pela segunda vez, o Sol cai novamente no buraco. A mulher, desobedecendo às ordens recebidas, o devora. A Água, mais uma vez, enraivecida, alaga a floresta. Gritando por socorro, a mulher não é ouvida pelo marido, que está muito longe, e morre afogada. A aldeia chora muito por sua morte, faz seu enterro e dá ao homem, que ficara viúvo, outra mulher.

No conto *O Sol e a Lua,* o casal Lolo, o Sol, e Ipeu, a Lua, tem muitos filhos: os galos e as estrelas. Pela manhã, quando Lolo partia para iluminar a Terra, "era graças a ele que cresciam as plantas, as árvores e as flores" (p. 251), Ipeu cuidava de seus filhos. Certo dia, na ausência do esposo, Ipeu se depara com uma briga entre seus filhos galos e estrelas. Quando consegue separá-los da briga, a Lua os castiga, deixando-os sem uma refeição.

Ao chegar a casa, Lolo é avisado por Ipeu da briga que tinha ocorrido enquanto ele estava ausente. Irritado, pois havia acabado de chegar, cansado pelo dia de trabalho, o Sol lança seus filhos à Terra. Chorando, Ipeu explica ao Sol que

[21] Idem à nota anterior: deixaremos apenas a página, considerando-se que as leituras foram feitos a partir da tradução citada.

os verdadeiros culpados pela briga eram os galos, pois tinham iniciado a confusão. Mais uma vez irritado, por não ter compreendido verdadeiramente o que havia ocorrido, o Sol maltrata e abandona definitivamente a esposa:

> – "Eu vou embora. Eu não quero mais ver você!" – Gritou ele. Então, deixou o céu. Desceu à Terra e mandou as estrelas de volta para junto de sua mãe. Depois, disse aos galos:
>
> – "Fiquem aqui na terra e ensinem os homens a maneira de se lutar; e, sobretudo, a cada manhã, avisem a sua mãe, a Lua, da minha chegada ao Céu. Eu não quero jamais encontrá-la no meu caminho."
>
> Depois desse dia, os galos passaram a viver na terra e as estrelas, no céu.
>
> Foi também depois desse dia que os galos passaram a cantar todas as manhãs, quando o Sol sobe ao Céu e por isso a Lua se esconde. (PINHEIRO-MARIZ *et al*, *op. cit.*, p. 252)

O desfecho dessa narrativa oral nos mostra que a obediência ao marido e a não contestação à sua ordem ratificam a forte subserviência à qual são submetidas, ao longo de muitas gerações, parte das mulheres em África. Seja na narrativa marcadamente oral passada dos pais aos filhos, seja por escritores atualidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As quatro personagens dos contos analisados têm em comum certo questionamento ou, por assim dizer, um afrontamento à figura masculina. Mesmo em situações diferentes, partem das personagens ações, falares e pensamentos que se atritam a ordem do macho. Seja pelo desejo frustrado do desabrochar do corpo para os prazeres da carne e de descobrir outra feminilidade, em *A saia almarrotada*, seja pela liberdade e pela felicidade que só são alcançadas depois da morte do cônjuge, em *Os olhos dos mortos*, seja pela desobediência ao parceiro, que resulta em punição, em *A mulher que comia o Sol*, seja pelo abandono, em *O Sol e a Lua*, as personagens enfrentam fortes entreveros quando querem decidir por si mesmas, sem a intromissão da voz da figura masculina.

A Moçambique revelada nos contos de Mia Couto analisados ainda impõe como única alternativa a muitas mulheres a marginalidade e, consequentemente, a mudez e a objetificação. Isso se deve em parte à conjuntura social resultante do imperialismo, que tornou homens e mulheres colonizados, massa de manobra de uma ideologia, os colocando no lugar de subalternos, ou seja, "as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (SPIVAK, 2010, p. 12).

A marginalidade, a mudez e a objetificação da mulher moçambicana representada pelas personagens dos contos de Mia Couto, por fim, também são

resultados da tradição milenar repassada ao longo da história que põe a mulher em posição de passividade e de obediência em relação ao marido e que vê como erro e como digno de castigo a subversão da ordem masculina pela mulher. Tradição que muda, pois a mutação é inerente ao ser humano e às relações sociais, revelando que "Nesse estado de transição que é o mundo globalizado onde se abalam e rompem seculares hábitos e crenças, a urgência da afirmação ou, melhor dizendo, da confirmação da identidade torna-se, mais que nunca, imperativa" (DUARTE, 2011, p. 78).

Nestas reflexões, destacamos que embora, tradicionalmente, na África, o lugar da mulher seja o da cozinha, uma vez nascida mulher, ela é preparada "apenas" para ser mãe, cuidar do marido, dos filhos, ser submissa e "feliz", Mia Couto, como um *griot* da modernidade destaca que esse comportamento tradicional continua forte; no entanto, atualmente, esse *griot* moderno tem uma voz mais próxima de denúncia que de uma simples narrativa. Mia Couto parece dialogar com os *griots* tradicionais, mostrando que os nossos dias podem ser propícios para mudanças comportamentais que podem mudar a histórias das mulheres, independente do espaço histórico-geográfico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis,** Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

COUTO, Mia. **O fio das missangas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUARTE, Zuleide. **Outras Áfricas:** Elementos para uma literatura da África. Recife: Massangana, 2011.

PINHEIRO-MARIZ, Josilene *et al.* Contos da África Central. **Revista Literária em Tradução,** Florianópolis, n. 3, set. 2011. p. 228-254. Disponível em: <http://www.notadotradutor.com/revista3.html>. Acesso em: 18 de mai. 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZAMPARONI, Valdemir. Colonialismo, jornalismo, militância e apropriação da língua portuguesa em Moçambique nas décadas iniciais do século XX. In: GALVES, Charlotte; GARMES, Helder; RIBEIRO, Fernando Rosa. (Orgs.). **África-Brasil:** Caminhos da língua portuguesa. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 27-56.

# 11-FORAM AS DORES QUE O MATARAM: A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA LITERATURA CABO-VERDIANA

Geni Mendes de Brito (Doutoranda PPgEL UFRN)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (Orientadora - UFRN)

Com o desenvolvimento do pensamento feminista a partir de 1960, a mulher passou a ser objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento, como no campo da literatura, da sociologia, da psicologia, da antropologia e da crítica literária, dentre outros. De lá para cá, houve um grande avanço nos estudos que abordam o papel da mulher nos variados contextos em que ela está inserida.

As mulheres engendraram uma subcultura dentro dos limites da sociedade regulada pela ideologia patriarcal, assim como o fizeram os grupos minoritários: negros, índios, homossexuais, transexuais, etc. (SHOWALTER, 1985 apud ZOLIN, 2009). Sob essas condições, as mulheres escritoras construíram uma tradição literária que vem se destacando e que cresce a cada dia. Suas obras vêm buscando insistentemente a própria identidade feminina, que, por muitos séculos, ficou escondida e foi até mesmo massacrada pelos representantes do sexo masculino.

Nesse sentido, este texto busca compreender a subjetividade da mulher cabo-verdiana em situação de violência de gênero a partir de uma reflexão antropológica e literária. Para essa reflexão, apresentamos o conto “Foram as dores que o mataram” – presente no volume *Mornas Eram as Noites* (1994) da escritora e poeta cabo-verdiana Dina Salústio.

*Mornas Eram as Noites* é um livro de 35 narrativas curtas, em que a autora apresenta uma variedade de temas associados a situações vividas por mulheres cabo-verdianas. Dina Salústio afirma que é “uma mulher que escreve umas coisas” (GOMES, 2008, p. 218), que “conta estórias de mulheres” e do universo em que estas mulheres, sem nome, sem rosto, estão inseridas, trazendo ao palco os problemas que tocam às mulheres, seja em Cabo Verde, seja em diferentes contextos sociais e culturais em diferentes rincões do mundo. O título, *Mornas Eram as Noites*, não pode passar despercebido pelo leitor. O conceito de *morna* está associado a diferentes significados: é a modalidade musical típica de Cabo Verde, mas é também uma modalidade textual e poética em que o ilhéu expressa sua

alegria, sua dor, sua nostalgia e todos os sentimentos que o identificam como cabo-verdiano. A ensaísta Simone Caputo Gomes explica que “Morna” define as crônicas da vida cantadas por mulheres, e, nessas crônicas, estão presentes o ambiente doméstico e todos os sentimentos existenciais do cotidiano feminino. (GOMES, 2000, p. 115).

Diante da variedade de produções femininas pelo mundo, a produção literária em Cabo Verde traz à tona textos cujos temas revelam as experiências sociais das mulheres cabo-verdianas, muitas vezes tomadas como representantes de inúmeras outras que vivem os mesmos dilemas, as mesmas paixões e desencantos. Em seus contos, Dina Salústio busca representar o cotidiano de mulheres que reinventam a historicidade do dia a dia, enfatizando o mundo doméstico feminino, os avanços à emancipação das mulheres, bem como as violências sociais e as discriminações sofridas, a iniciação sexual precoce, assim como a gravidez precoce, a falta de planejamento familiar, a prostituição e toda uma problemática social que insiste em se estabelecer em Cabo Verde. As figuras femininas expostas em seus textos são diferenciadas e representam um amplo apanhado de todas as classes sociais e de diferentes idades.

Atualmente, Dina Salústio é uma das ficcionistas mais conhecidas da literatura cabo-verdiana, que, através da poesia e do ensaio, vem despertando no leitor o interesse de conhecer melhor a jovem literatura cabo-verdiana. Sua produção é hoje bem vista pela crítica, para quem ela “inaugura uma nova maneira de dizer o mundo a partir de Cabo Verde” (GOMES, 2000, p. 115).

Com o objetivo de ilustrar essa situação, será feita uma abordagem crítica, sob a ótica de alguns teóricos dos estudos antropológicos e literários, do conto “Foram as dores que o mataram”, transcrito a seguir:

> Não importa o dia. Nem importa mesmo o ano em que se conheceram. Aconteceu. E houve um momento em que se amaram. Talvez tenha havido muitos momentos em que se amaram.
> Depois, a rotina de vidas que se afastaram, e, incompreensivelmente, continuam juntas, E, dramaticamente caminham juntas, num desafio permanente à vida, ao direito de viver.
> Não matei o meu marido. Eu o amava. Por quê matá-lo?
> Foram as dores do meu corpo que o condenaram. Foi o sangue pisado, o ventre moído, as feridas em pus.
> Foram as pancadas de ontem, as de hoje e, sobretudo, as pancadas de amanhã que o mataram.
> Eu amava-o. Por quê matá-lo?

> Foi o meu corpo recusado e dorido após o uso e os abusos. Foram a tristeza, o desespero e a dor do amor que não tinha troco.
> Eu amava-o. Por quê matá-lo?
> Às vezes ficava à janela, meio escondida, vendo-o partir para o trabalho com a roupa que eu lavara e engomara.
> Gostava do seu modo de andar, do jeito como inclinava a cabeça. Via-o partir e ali ficava horas à espera que voltasse e me trouxesse um riso e a esperança de que as coisas iriam mudar. Nesse dia não lembraria mais os tempos duros, os paus de pedra que me roíam e me desgastavam as entranhas. Mas para mim, não voltava nunca. Apenas para pedaços de meu corpo que esquecia logo.
> Eu amava-o. Por quê matá-lo?
> Ele matou-se. Criou um espaço onde coabitavam a violência, a destruição, a miséria, o animalesco. E nós.
> Deu-me armas e fez-me assassina. ... Depois ficou tudo escuro. E o corpo a doer, a doer, a doer, a...
> Um soluço frágil absorve a última palavra. (SALÚSTIO, 1994, p. 21-22).

A temática do conto mostra a conjugalidade entre um homem e uma mulher e a violência baseada no gênero, discutida e questionada do ponto de vista feminino. O conto está dividido em quatro partes: na primeira parte percebe-se a voz do narrador fazendo uma espécie de apresentação do conto. O discurso não apresenta uma data, querendo assim documentar um fato que se estende na sociedade de Cabo Verde. O conto se inicia sem localização no tempo, indicando que a situação vivida pelo casal é secular:

> Não importa o dia. Nem importa mesmo o ano em que se conheceram. Aconteceu. E houve um momento em que se amaram. Talvez tenha havido muitos momentos em que se amaram. (SALÚSTIO, 1994, p. 21).

A violência baseada em gênero ocorre principalmente no interior da família, inclusive entre pessoas que se amaram, como ressalta a narração. Porém, a ausência de igualdade na relação, com o passar do tempo e o recrudescimento dos conflitos, concorre para que uma das partes, quase sempre a mulher, acabe sendo oprimida e até mesmo vítima de violência: “Depois, a rotina de vidas que se afastaram, e, incompreensivelmente, continuam juntas, E, dramaticamente caminham juntas, num desafio permanente à vida, ao direito de viver”. (SALÚSTIO, 1994, p. 21).

Percebemos no texto que a violência doméstica é produto de um padrão de relações assimétricas entre homem e mulher, legitimado pela ideologia patriarcal dominante e favorecido pela forma como a mulher se encontra sujeita aos desígnios socioeconômicos e culturais prevalecentes.

Os estudos sobre violência de gênero e a discussão sobre o patriarcado derivaram de pesquisas sobre a mulher e da contribuição do movimento feminista. A violência contra a mulher é uma ação ou conduta baseada no gênero, que causa morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico, tanto no âmbito público quanto privado. As violências baseadas em gênero são agudizadas pelas desigualdades sociais, ou seja, há uma sobreposição entre os sistemas de dominação, exploração de classe, gênero e etnia. (RAMÃO; MENEGHEL; OLIVEIRA, 2005, p. 80).

Contribuindo com essa afirmação, Miriam Pillar Grossi (2004) aponta que a dominação masculina é uma das questões teóricas chave das reflexões sobre o gênero. Desde o final de 1970, a opinião geral era que a dominação masculina seria universal, presente em todas as culturas; simbolicamente, politicamente e economicamente, os homens dominavam as mulheres. Hoje, grande parte dos autores concorda que essa dominação ainda existe na maior parte das diferentes culturas do planeta.

Para entendermos a razão da desigualdade entre os gêneros, é importante conhecermos como se deu a construção social da dominação masculina. Anette Goldeberg (1989) afirma que as origens das desigualdades sexuais e de opressão feminina se encontram no “patriarcado”, tipo de supremacia e dominação masculina presente em todas as sociedades históricas e em todas as relações sociais, responsável pela exclusão sistemática das mulheres em todas as instâncias de poder, mas também pela permanente desvalorização dos papéis e tarefas a elas atribuídas (GOLDEBERG, 1989, p. 8).

Ainda segundo Grossi (2004), a fim de manter a hegemonia masculina, o sistema patriarcal criou estratégias para tornar a mulher um objeto simbólico. Estabeleceu a divisão social do trabalho com base no sexo, construindo assim a dicotomia da inferioridade feminina e superioridade masculina – reservou ao homem o espaço público, de melhor prestígio e melhor remunerado, enquanto à mulher foi dedicado o espaço privado, com baixa remuneração. Com o discurso da diferença biológica, os papéis sociais foram reforçados, atribuindo às mulheres características tidas como naturais, como cuidar dos filhos e da casa. A família, a Igreja e a mídia contribuíram diretamente no processo que levou à desigualdade entre os gêneros (GROSSI, 2004, p. 15-16). Porém, essa relação de desigualdades entre o masculino

e o feminino passou a ser questionada por importantes movimentos sociais capazes de abalar a estrutura do sistema patriarcal. Tanto o movimento feminista como os movimentos *gays*, juvenis, deram grande contribuição a partir dos questionamentos da desigualdade baseada no gênero.

Na segunda parte do conto, percebe-se que a vítima atribui a agressão a: “as dores do corpo”, “o sangue pisado”, “o ventre moído”, “as feridas em pus”, “o medo”, “as pancadas de ontem, as de hoje e, sobretudo, as pancadas de amanhã”, “as dores da alma”, “a tristeza, o desespero e a dor do amor que não tinha troco”. Dina Salústio constrói uma situação em que a mulher é vitima da violência psicológica e física no seio familiar e, por ser vítima, a autora redime-a da culpa de ter matado o marido, transferindo-a para as torturas e pancadas infringidas por ele. Em discurso direto, a personagem feminina aparece para defender-se contra a acusação de assassinato do marido. O leitor é colocado a par da violência praticada pelo marido, da esperança que ela nutria de que as coisas mudariam e de como, apesar de tudo, o amava: “Não matei o meu marido. Eu o amava. Por quê matá-lo?” (SALÚSTIO, 1994, p. 21).

A personagem feminina tinha consciência de que sofreria violência doméstica enquanto houvesse o relacionamento, pois o companheiro não mudava. Enquanto o homem utiliza-se da violência de forma constante e não fatal para impor sua vontade e afirmar-se, a mulher usa a violência como meio de livrar-se da situação a que está submetida. O conflito anterior à morte do marido ilustra a situação do “patriarcado”, que, segundo Heleieth Saffioti (1976), é o sistema masculino de opressão das mulheres. Mais tarde, ainda segundo a autora, o conceito foi redefinido como um conjunto de relações sociais que tem uma base material e no qual há relações hierárquicas entre homens, e solidariedade entre eles, o que os habilita a controlar as mulheres.

A ideologia patriarcal, aliada à opressão imposta pelo colonialismo, valeu-se de estratégias autoritárias para excluir as mulheres das escalas e atividades de prestígio na sociedade, inclusive no tocante à autoria literária. No bojo desse processo, a ordem androcêntrica perpetrou também outra forma de violência, que reduzia a mulher ao espaço restrito do privado e do cotidiano, subjugando-a perante os domínios masculinos oriundos do espaço público.

Constata-se que os primeiros estudos sobre a violência contra a mulher postularam que a violência acontecia em todas as classes sociais, porém existe o consenso de que há um agravamento quando a discriminação de gênero soma-se à racial. Por exemplo, quando mulheres negras tentam prestar queixa policial, enfrentam dificuldades, em virtude do racismo dos policiais para com o povo negro. Além das dificuldades econômicas, outras situações como o desemprego, a pobreza, a falta de qualificação profissional, as relações conjugais problemáticas e a responsabilidade com os filhos fazem com que essas mulheres sintam-se deprimidas, desmotivadas, doentes, o que gera uma situação conflitiva e constrangedora no seu cotidiano, por serem mulheres, pobres e negras. (RAMÃO; MENEGHEL; OLIVEIRA, 2005, p. 82)

De acordo com as autoras do artigo "Nos caminhos de Iansã: cartografando a subjetividade de mulheres em situação de violência de gênero" (2005), para a maioria dessas mulheres, o lar já não representa um espaço de proteção. Até pouco tempo, a violência intrafamiliar era tratada como um assunto de caráter privado. A dicotomia entre espaço público e espaço privado (com conotação hierárquica designada a cada sexo) surge como marco de análise a fim de explicar a subordinação da mulher dentro do lar. De acordo com esse enfoque, a autoridade do homem estende-se a todos os níveis da vida social, pública e privada, justificando-se pela sua inserção no trabalho produtivo. Por outro lado, à mulher, destina-se o espaço doméstico restrito e controlado, sendo esta colocada em posição de inferioridade no conjunto das relações sociais. Em virtude disso, muitas vezes a mulher assumiria comportamentos dependentes.

Na terceira parte do conto que analisamos, a vítima recorda um tempo já distante, em que as formas verbais "ficava", "gostava", "via", transportam-na para um tempo regido por admiração e felicidade. O texto é fragmentado pelas lembranças e, de forma ligeiramente poética, mostra sentimentos nostálgicos de um passado que não pode mais ser revivido.

> Às vezes ficava à janela, meio escondida, vendo-o partir para o trabalho com a roupa que eu lavara e engomara. Gostava do seu modo de andar, do jeito como inclinava a cabeça. Via-o partir e ali ficava horas à espera que voltasse e me trouxesse um riso e a esperança de que as coisas iriam mudar. Nesse dia não lembraria mais os tempos duros, os paus de pedra que me roíam e me desgastavam as entranhas. Mas para mim, não voltava nunca, apenas para os pedaços de meu corpo que esquecia logo. (SALÚSTIO, 1994, p. 21-22).

No ensaio intitulado *Cenas e queixas: mulheres e relações violentas*, Maria Filomena Gregori (1992, p. 164) salienta que ser vítima significa aderir a uma imagem de mulher; que estar na posição de vítima é pedir um auxílio, é se colocar na posição de alguém que busca amparo.

Na quarta parte do conto, o papel de vítima é assumido pela mulher, assim como dois outros: o papel de agressora e o de acusadora. Aos poucos, a autodefesa adquire a forma de uma acusação. Ela cria também um espaço onde predomina a violência e a morte. Na ótica da esposa violentada, o responsável pela própria morte é o marido, por criar e fomentar um ambiente de violência em sua própria casa. Ela expõe as condições que a levaram ao ato e, através de fatos descritos, quer mostrar que ela é isenta de culpa. "A personagem feminina de Dina Salústio não aceita passivamente essa realidade de agressões: ela rebela-se, revolta-se, queixa-se, sente ódio, grita e mata" (QUEIROZ, 2010, p. 130).

> Ele matou-se. Criou um espaço onde coabitavam a violência, a destruição, a miséria, o animalesco. E nós. Deu-me armas e fez-me assassina. ... Depois ficou tudo escuro. E o corpo a doer, a doer, a doer, a... (SALÚSTIO, 1994, p. 22).

O conto termina com a volta do narrador participando de forma solidária no fechamento do cenário. É como se o palco da vida se fechasse para uma nova cena. Um soluço frágil corta o relato da mulher, deixando em aberto ao leitor uma gama de sentimentos conflitantes que abrangem dor, coragem, privação dos sentidos, amor, e quem sabe, arrependimento por rebater violência com violência: "Um, soluço frágil absorve a última palavra". (SALÚSTIO, 1994, p. 22)

A mulher representada no conto de Dina Salústio não tem nome, é anônima, pois assim simboliza muitas outras mulheres, tanto em Cabo Verde como no resto do mundo, que são abusadas, violentadas e reprimidas. A personagem radicaliza sua revolta, pelas dores sofridas, pela vida roubada em diferentes aspectos e, principalmente, pela falta de esperança. Matar o marido aqui significa um ato de desespero, de grito ocasionado pela violência e pelo desamor sofrido. Embora o quadro social e legal tenha mudado, a violência de gênero continua a fazer parte do cotidiano de muitas mulheres, articulando outras vulnerabilidades sociais e econômicas e alicerçando-se nas desigualdades das relações de gênero. São essas

relações que encerram a mulher numa malha de dependências que marca o seu processo de vítima e que condiciona a sua forma de olhar a violência.

O Artigo 1º. da Convenção para Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher (CEDAW, 2007, p. 22) aponta que as causas mais prováveis da violência doméstica em Cabo Verde são: a condição socioeconômica; o machismo, ou sentimento de superioridade do homem sobre a mulher, especialmente nas classes menos favorecidas economicamente; o desemprego; alcoolismo e consumo de drogas. A violência sexual, física e psicológica também é uma realidade presente no cotidiano da mulher cabo-verdiana.

García-Moreno (2002, p. 92) apresenta o conceito de violência contra a mulher em diferentes aspectos: violência doméstica, violência de gênero e violência contra mulheres são termos utilizados para denominar esse grave problema que degrada a integridade da mulher. A violência de gênero pode manifestar-se através de violência física, violência psicológica, violência sexual, violência econômica e violência no trabalho.

A filósofa e feminista Marilena Chauí (CHAUÍ, 1985, apud SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 3), afirma que "a violência contra as mulheres é o resultado de uma ideologia de dominação masculina que é produzida e reproduzida tanto por homens como por mulheres". Acrescentando que essa violência contra a mulher é tão somente uma "flagrante manifestação de poder" (ARENDT, 1994, p. 32), Hannah Arendt reforça a questão da dominação, quando explica:

> Ao que parece, a resposta dependerá do que compreendemos como poder. E o poder, ao que tudo indica, é um instrumento de dominação, enquanto a dominação, assim nos é dito, deve a existência a um "instinto de dominação". Lembramo-nos imediatamente do que Sartre disse a respeito da violência quando em Jouvenel que "um homem sente-se mais homem quando se impõe e faz dos outros um instrumento de sua vontade, o que lhe dá um 'prazer incomparável'". (ARENDT, 1994, p. 33).

Nas sociedades atuais, convivemos com várias formas de violência. A violência que é decorrente dos altos índices de desigualdade social e da pobreza generalizada provoca outras violências, como aquelas que são praticadas pela discriminação contra as minorias, tais como negros, índios, mulheres, crianças e idosos. Essa violência, ainda segundo Chauí, "é uma ação que transforma diferenças em desigualdades hierárquicas com o fim de dominar, explorar e oprimir",

tratando o ser dominado como "objeto" e não como "sujeito", silenciando-o e tornando-o dependente e passivo (CHAUÍ, 1985, p. 36). Nesse contexto, percebe-se que essa violência faz com que a vítima perca sua autonomia, sua autodeterminação para pensar e agir como queira. A violência contra a mulher está ligada diretamente ao preconceito e ao abuso de poder cometido pelo homem, diante da vulnerabilidade feminina.

Reforçando a questão sobre a violência contra as mulheres, em seu livro intitulado *A dominação Masculina* (2002, p. 49-50), Pierre Bordieu aponta que a dominação do homem sobre a mulher é exercida por meio de uma violência simbólica, compartilhada inconscientemente entre dominador e dominado e determinada pelos esquemas práticos do *habitus*. Pierre Bourdieu descreve a violência simbólica como um ato sutil que oculta relações de poder as quais alcançam não apenas as relações entre os gêneros, mas toda a estrutura social. Não é à toa que o sociólogo afirma que uma relação desigual de poder comporta uma aceitação dos grupos dominados, não sendo necessariamente uma aceitação consciente e deliberada, mas principalmente de submissão pré-reflexiva.

Como em toda dominação, os esquemas de pensamento dominantes influenciam também os dominados, que acabam por legitimar ainda mais a dominação. Nessa lógica, as próprias mulheres acabariam, segundo Bourdieu, por reproduzir as representações que as depreciam na ordem social. E essa reprodução sobre a mulher surge desde a Idade Média, quando Graciano afirma em seu discurso dominical: "A mulher não tem poder, mas em tudo ela está sujeita ao controle do seu marido". Com essa afirmação, esse monge italiano que viveu no Século XI estava expressando uma das crenças universalmente aceitas: a inferioridade inerente e insuportável das mulheres (RICHARDS, 1993, p. 35). Em *Sexo, desvio e danação*, Jeffrey Richards afirma que "as teorias sobre o papel da mulher haviam sido desenvolvidas pelos padres da igreja [...] Esta visão da inferioridade da mulher era uniformemente divulgada nos tratados teológicos, médicos e científicos, e ninguém a questionava" (RICHARDS, 1993, p. 36). A lei canônica permitia especificamente o espancamento da esposa, e isso acontecia em todos os níveis da sociedade.

A respeito da sociedade moderna, Marilena Chauí afirma, ainda, que "as mulheres são cúmplices da violência e contribuem para a reprodução de sua

dependência porque são instrumentos da dominação masculina" (CHAUÍ, 1985 apud SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 4). Contrária a essa afirmação de Chauí, Saffioti (2004) defende que a violência contra as mulheres é resultado de uma sociedade com valores patriarcais que estabelece uma espécie de cumplicidade entre homens. Nesse contexto, as mulheres são controladas e submetidas à dominação masculina.

Se, na famosa frase de *O segundo sexo* (1970), a escritora francesa Simone de Beauvoir afirma que "ninguém nasce mulher, torna-se mulher", a escritora Dina Salústio, em entrevista concedida a Simone Caputo Gomes, afirma que "em Cabo Verde, quando nasce uma menina, ela já é uma mulher" (GOMES, 2000, p. 114). Enquanto que a frase de Beauvoir inspirou muitas gerações de mulheres a mergulhar no verdadeiro significado da condição feminina no passado e no presente, Dina Salústio "propõe uma espécie de estigma que marca as meninas cabo-verdianas desde o nascimento, em que estas carregarão o peso da discriminação social, da pobreza, da violência que sofrerão na carne por ser mulher" (QUEIROZ, 2010, p. 106).

Em Cabo Verde, após a independência em 1975, muitas foram as conquistas sociais para as mulheres, inclusive no campo literário. Atualmente, a autoria feminina procura, sobretudo, dar *visibilidade e voz* à historicidade das mulheres (GOMES, 2008, p. 277). Além de Dina Salústio, escritoras como Orlanda Amarilis, Ivone Aída, Fátima Bettencourt, Vera Duarte, entre outras, utilizam-se da poesia e da prosa como canal de divulgação e luta contra a opressão masculina, por meio do qual essas autoras procuram conscientizar e elevar a autoestima das mulheres do arquipélago.

Ao escrever o conto "Foram as dores que o mataram", Dina Salústio faz uma denúncia da violência contra a mulher, de uma violência oculta. Palavras bonitas, como "passividade", "dedicação", "sinceridade", "fidelidade" escondem sentimentos de dor e abandono, de tristeza e solidão, de vida e violências que se fazem presentes em diferentes contextos nos quais vive a mulher.

Conforme Maria Teresa Salgado, todas as histórias de *Mornas Eram as Noites* tratam de temas amplamente abordados na literatura: a solidão, o medo, a violência social, a miséria, a frustração dos desejos e expectativas.

> No entanto, por mais dolorosas que sejam as cenas aí retratadas, o saldo final é o do mergulho do narrador no texto, nutrindo-o a partir de suas experiências pessoais, não como alguém mais sábio, mas como alguém

> capaz de captar admiravelmente experiências e emoções, compartilhando-as com o leitor (SALGADO, 2008, p. 39).

Essa compreensão encontra amparo no pensamento de Walter Benjamin. O crítico literário e filósofo alemão aborda a figura do narrador, não mais como um sábio, mas como aquele que é capaz de dar um conselho e cuja tarefa é "trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único" (BENJAMIN, 1987, p. 221 apud SALGADO, 2008, p. 36), como o faz Dina Salústio em cenas curtas, porém contundentes. A escritora constrói suas histórias a partir das experiências vividas no seu contexto, por vezes angustiantes, tristes, bem-humoradas, por vezes cheias de sonhos e esperanças. A autora toma posições frente às situações apresentadas na narrativa, coloca-se no lugar das companheiras de luta e toma para si a responsabilidade de compreendê-las. Numa luta engajada com a questão de gênero, revela a subjetividade feminina e as aprendizagens possíveis a partir de circunstâncias que envolvem as experiências das mulheres.

Ao ler os contos de Dina Salústio, o leitor é esclarecido sobre a situação das mulheres em Cabo Verde, visto que eles expõem a subjetividade das mulheres, sejam personagens ou narradoras, revelando, por suas próprias vozes e pelo seu íntimo, o universo feminino. O conto "Foram as dores que o mataram", acima apresentado, atesta a violência a que muitas mulheres são submetidas. São mulheres sem vozes, sem rostos, são as anônimas, as passantes, trazidas ao palco pela escrita de Dina Salústio e que promovem uma releitura da história literária de Cabo Verde.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. v. 1, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Participando do Debate sobre Mulher e Violência. In: FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura; HEILBORN, Maria Luiza (Orgs.). **Perspectivas Antropológicas da Mulher**. v. 4. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.

DELGADO, Liriam Tiujo (Org.). **Cabo Verde e a CEDAW**. Relatório à Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e Documentos Conexos. Praia: Instituto Cabo-verdiano para a Equidade e Igualdade de Gênero (CIEG), 2007.

GARCÍA-MORENO, Claudia. Violência perpetrada por parceiros íntimos. In: World Health Organization. **World Report on violence and Health**. Genebra: OMS, 2002. p. 91-121.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde**: Literatura em chão de cultura. São Paulo: Ateliê Editora, 2008.

_____. "Mulher com paisagem ao fundo". In: **África e Brasil**: Letras em Laços. SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Orgs. São Paulo: Atlântica, 2000.

GOLDEBERG, Anette. Tudo começou antes de 1975: ideias inspiradas pelo estudo da gestação de um feminismo "bom para o Brasil". In: **Relações Sociais de Gênero X Relações de Sexo**. São Paulo: Núcleo de Estudos da Mulher e Relações Sociais de Gênero – USP, 1989. pp 1-45.

GREGORI, Maria Filomena. **Cenas e queixas**: mulheres e relações violentas. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1992.

GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. **Antropologia em primeira mão**, Santa Catarina, n. 1, p. 4-37, 2004.

QUEIROZ, Sônia Maria Alves. **Leitura e representação social das mulheres em Cabo Verde**: vencendo barreiras. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RAMÃO, Silvia Regina; MENEGHEL, Stela Nazareth: OLIVEIRA, Carmen. Nos caminhos de Iansã: cartografando a subjetividade de mulheres em situação de violência de Gênero. **Revista Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 17-28, mai./ago. 2005.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação. As minorias na idade média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SALGADO, Maria Teresa. Noites nada mornas de Dina Salústio: a oportunidade do diálogo. **Revista do Núcleo de Estudos e Literatura Portuguesa e Africanas da UFF**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 36-40, ago. 2008.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. Praia: Instituto cabo-verdiano do livro e do
disco, 1994.

SANTOS, Cecília MacDowell; IZUMINO, Wânia. Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil. In E.I.A.L. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe**, v. 16, n. 1, p. 147-164, 2005.

SANTOS, Sonia Maria. **A Oportunidade do Grito em Mornas eram as Noites, de Dina Salústio**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, 1997.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo de. Quando a literatura reflete a vida: retratos da violência de gênero na literatura cabo-verdiana. I Seminário Internacional de Literatura Afrolatina, 1, 2012, Uberlândia. **Anais**... Uberlândia, EDUFU, 2012. p. 415-424.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista, In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). **Teoria Literária**: Abordagens Históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

# 12-NEGOCIAÇÕES ENTRE O REAL E O FICCIONAL NO CONTO *A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL DOS PÁSSAROS*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: UM DIVERTIMENTO DO ESCRITOR PODE TER UMA FUNÇÃO POLÍTICA E EDUCATIVA?

Isabela Helena Rodrigues Coelho (UFRN) isabela.hrcoelho11@gmail.com
Marta Aparecida Garcia Gonçalves (UFRN) martaagg@ig.com.br

"[...]sou um homem, o ser que deixo de ter a confiança dos pássaros."
(Gaton Bachelard)

Para o leitor de textos canônicos atento às referências que o texto literário faz furtivamente, o título do conto de José Eduardo Agualusa o transportará ao romance *Educação Sentimental* do consagrado escritor francês Gustave Flaubert, publicado em 1869. A quem não conhece a obra de José Eduardo Agualusa e está iniciando a leitura do escritor por este conto pode até esperar que o título indique que o conto trate de uma reescrita ou adaptação do livro de Flaubert. Mas José Eduardo Agualusa surpreende ao articular o conto por uma metaficção indisfarçadamente trocista, revelando o ceticismo nos textos baseados em fatos históricos e engajados em denunciar uma realidade, ponto que coloca questões no mesmo âmbito da representação, assim como Flaubert o faz na obra supracitada.

Flaubert apresenta em *Educação Sentimental* a futilidade burguesa nas relações de interesse num romance de caráter histórico ao pintar um quadro realista que congrega o caráter social da sua época à trama que tem como foco principal a desilusão amorosa. Assim, o romance aborda a decadência idealista e emocional da sociedade corrompida pela discrepância entre as palavras e seus atos, examinados pela lupa indiscriminatória e precisa da construção dramática de Flaubert que delineia o fracasso do sentimentalismo e dos ânimos amofinados da revolução francesa com o seu colorido irônico. Ou seja, o livro é um riso amarelo diante dos esforços ao inacessível "ideal".

Em contrapartida, no conto de Agualusa, homônimo do livro *A Educação Sentimental dos Pássaros* publicado em 2011, o escritor/personagem se põe de

olhos e ouvidos atentos às pessoas relacionadas à Jonas Savimbi, fundador da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), pois tenciona escrever um romance baseado nos últimos dias vida dele nos momentos finais da guerra civil em Angola, país recém-liberto da dominação de Portugal. O conto conjuga várias vozes e experiências, intercaladas com comentários do escritor sobre o processo de escrita e sobre a personalidade intrigante de Savimbi, o qual também é personagem e narrador-personagem. A sua escrita documental e não documental, à parte da realidade e da irrealidade, ornada de uma função imediata e poética da palavra, reconta a história por uma perspectiva diferente dos relatos escrutinados pela cientificidade e imparcialidade do discurso histórico.

É certo que ambos abordam o conteúdo histórico com a intenção de encontrar na literatura uma possiblidade liberta do sistema de representação hierárquico convencional e nela escrever o inapreensível. O estilo realista de Flaubert contrasta com a aversão à realidade do conto de Agualusa, no qual se distingue pela interessante composição poética de um Jonas Savimbi humanizado, criado por um escritor que subverte o discurso histórico convencional e maquinalmente perpetuado para a utópica estabilidade de uma nação castigada pelo colonialismo e que agora precisa das palavras nos lugares certos de ordem, de poder.

A imaginação aguçada de Agualusa irrompe na desordem do dizer dos personagens, na distribuição dos espaços, na subversão do tempo histórico e na quebra da linearidade narrativa, que alteram a expectativa do leitor. A acuidade com que a alteridade e a sutileza da comunicação entre sensibilidade e materialidade são determinantes para ressaltar a coexistência de componentes opostos e variáveis, ou seja, transformações na visibilidade de condições sociais, culturais e históricas fora da representação simplista do senso comum.

Destarte, nos textos literários pertencentes à modernidade encontramos um regime ético e poético imbricado num regime estético oposto ao modelo de representação aristotélica. O regime estético não determina uma teoria da arte e do belo, mas “remete, propriamente, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). É por meio dessa transposição de particularidades que, segundo Jacques Rancière, ocorre a suspensão dos

paradigmas e regras da representação sobre temas e conteúdos hierárquicos para tornar visível a vida dos anônimos e os sintomas que caracterizam ou perturbam uma época. Com isso, a obra literária não é só fonte de conhecimento, social e linguístico, mas sensível. À medida que recusa a imposição da correção da historicidade, da racionalidade e da cientificidade, propõe novos sentidos às experiências, encontros, diálogos, gestos cotidianos e culturalmente simbólicos, enfim, aos ritos e ritmos da coletividade que se conhece e se personifica como heterogênea.

Segundo Thomas Bonnici (2000), é por esse tipo de diferenciação do texto literário que a relação colonizador-colonizado e as consequências póstumas da colonização, que ainda perduram após a independência, podem ser despidas dos estereótipos e dicotomias (como sujeito e objeto, dominador e dominado) fundando uma nova identidade pertencente ao programa de proposições do pós-colonialismo pela procura da legitimidade do "eu". Essa subjetivação não vislumbra uma situação ideal do período anterior à colonização, nem visa somente revirar os escombros deixados pela sua devastação, mas, reconhecer o sujeito consciente das fragmentações e multiplicidades da sua realidade pela transformação incessantemente da imaginação poética.

Com esse intuito, pretendemos analisar como o conto efetua essas transformações, seja como os personagens são retratados ou com os elementos da narrativa se relacionam, interpretam e modificam as condições históricas e culturais. Conscientes dos questionamentos que o texto literário incita e das transformações que o acesso às estas reflexões pode ser benéfico num contexto didático, discutiremos uma orientação para o ensino de literatura africana para os alunos do curso de Letras numa proposta transdisciplinar em sala de aula, já que a formação do docente carece de interações mais efetivas com os outros campos do saber, com também da valorização da experiência estética do aluno na situação educativa.

O conto é a incorporação da fala dos seguintes personagens: Jonas Savimbi; o escritor narrador não identificado, que conheceu Savimbi quando era jornalista na guerra civil angolana; Kassandra Sakaia Dachala, filha de Savimbi; Sapalo Kapingala, amigo de Kassandra. O conto é fragmentado entre a visão desses quatro personagens em relação a Jonas Savimbi e também à crueldade da guerra de

independência e da guerra civil. Estes fragmentos são intercalados com comentários do escritor que reúne esses relatos para escrever um romance sobre os últimos dias de vida de Savimbi, que participou do processo de descolonização e posteriormente formou a oposição política ao recente governo de Angola com a UNITA, o que desencadeou a sangrenta guerra civil. Jonas Savimbi foi morto numa perseguição ao final da guerra, e é por esse momento que o conto inicia.

Entretanto, não é um relato objetivo contado pelo escritor, mas uma imersão no devaneio de imagens, pensamentos, lembranças e constatações que se avolumam quando Savimbi percebe que morrerá sozinho e sem alcançar seus objetivos. Enquanto ele agoniza no chão, as balas e o barulho dos comboios o transportam para o barulho metálico de um trem. Ele rememora um momento angustiante da sua infância quando corre em direção ao rosto sorridente de uma menina loira num vagão em partida. Desolado, o menino ficar para trás, sozinho com as próprias lágrimas. Entretanto, o escritor insurge para situar essa imagem no passado de Savimbi, não sem contrariar a verossimilhança, ao descrever a estação de trem, na qual o pai de Savimbi era o chefe, como um prédio amarelo "[...] intenso e melancólico, como se o iluminasse por todos os lados um perpétuo poente" (AGUALUSA, 2013, p. 169), o que o agrada mais do que a realidade de um prédio cor-de-rosa dos prédios coloniais, para dizer "lamento se os desiludo: estou-me nas tintas para a realidade" (AGUALUSA, 2013, 170).

O escritor também resume a história do pai de Jonas, Loth Savimbi, e de Sakaita Savimbi, avô de Jonas, um anticolonialista que lutou na violenta insurreição do Bailundo, em 1902 ao lado do Mutu-ya-Kevela, que escravizou os brancos sobreviventes. Ele também aponta a influência dos dois na vida de Jonas. Ao pai, que o queria médico, e do avô, que lhe inspirava a revolta, herdou "[...] o gosto por discursar em provérbios" (AGUALUSA, 2013, p. 172) e o engajamento político.

Mas qual é o objetivo desse escritor em bagunçar a memória de uma figura tão controversa na história angolana que até hoje é, ao mesmo tempo, acusada como a causadora da guerra civil que destruiu o país e idolatrada como sendo o pai da democracia angolana? Ora, o escritor não é ingênuo em deambular de um lado ou outro, visto que percebe o relato dos conhecidos e partidários é tendencioso,

comedido e às vezes errôneo, principalmente em relação a uma personalidade tão demonizada.

Porém, sua justifica reside no fato de que Savimbi desperta a sua curiosidade, pois as personagens de boa índole dão personagens rasas e fracas, ao contrário das personagens perversas que "fazem a alegria dos atores que as interpretam no cinema ou no teatro" (AGUALUSA, 2013, p.172). O escritor, que também afirma ter encontrado e entrevistado Savimbi quando era jornalista, conclui resignado, "não o conheci, estou a tentar conhecê-lo" (AGUALUSA, 2013, p.172). Ainda que recolha os depoimentos da filha de Savimbi, Kassandra Sakaia Dachala, e do ator e diretor Sapalo Kapingala, ele continua a escrever uma narrativa literária porque não deixa de retratá-lo como um ser humano fora das simplificações que o aprisionam.

Ao considerar essa ambivalência, há outro elemento subversivo e de origem poética no conto: os pássaros. Apesar da realidade cruel e desoladora, os pássaros surgem como figuras místicas, como rememoração e uma resposta ao silêncio quando as palavras são insuficientes para provar que existe algo que ainda canta a liberdade num mundo de sofrimento.

No conto, Savimbi recorda que os seus soldados enlouqueceram e pensaram que eram pássaros depois de comer "cogumelos venenosos". Um deles sobrevive, Hermenegildo Capelo Pena, o Passarão, mas oscila entre os dois estados e adquire a capacidade de prever desgraças. É ele que o alerta dias antes de morrer, que o seu próprio grupo os traíra. Ele lamenta:

> Gostava mais de morrer como pássaro, mais-velho. Ah! Morrer voando. Dizem que depois de mortos vamos para o céu. Eu queria morrer no céu e depois de morto vir parar na terra. (AGUALUSA, 2013, p. 174)

Em outro momento, Sapalo Kapinga, ao contar a história de sua família descreve o seu avó, "um senhor feito de areia, que ficava o tempo todo sentado à soleira da porta, a rir sozinho e a conversar com os pássaros" (AGUALUSA, 2013, p. 177), um homem branco que foi escravo de Mutu-ya-Kevela. O fim do delírio de Savimbi é introduzido pelo canto dos pássaros, quando ele oscila entre o real e o imaginário antes de morrer ao rememorar sua vida semeada de contradições e dificuldades na luta por uma nação mais africana, angolana e comunista, que desvanecem ao seu redor, inalcançável como o canto dos pássaros.

> Os pássaros voltam a cantar, percorro um corredor, ou um rio, umas vezes um corredor, outras um rio. Uma luz escura arrasta-me através de vastos salões vazios, ilhas que flutuam, noites soltando conta mim os seus insetos alados. Vejo escamas, asas, casas queimadas, e por dentro um assombro de larvas. Oiço a voz convulsa dos mortos. Matei-os eu. (AGUALUSA, 2013, p. 178)

Logo, o canto dos pássaros é a figura de desestabilização, que musicaliza a experiência destituída da polaridade passado/presente pelas notas desconhecidas que só podem ser absorvidas, não entendidas. Agualusa, ciente disso, cria um texto duplo a partir de uma escrita que entrar em harmonia com o pensamento e o ritmo do mundo não cartesiano e dogmático. Ele indica um espaço além da própria escrita, o fora da linguagem que está sempre por dizer algo que não pode ser dito, onde a palavra segue o seu curso nessa experiência de organização dos possíveis de uma temporalidade e de uma identidade. Assim como Fridey, no romance *Foe* de Coetzee:

> A mistura de vozes provenientes da natureza, de atividades humanas e de seres humanos parece ser a história não-escrita do colonizado, a descoberta do elo perdido entre a presença (muda) e o passado (agitado): toda a exuberância foi suprimida, mas jamais aniquilada, pelo colonizador. (BONNICI, 2000, p. 98)

Savimbi se deixa falar dessa forma, pois, para o próprio escritor as personagens "[...] chegam, adaptam-se, triunfam, e então, sim, tomam conta da ação, subvertem os roteiros, arrastam-nos através do mistério." (AGUALUSA, 2013, p. 174).

Portanto, a ficção pode interferir na visibilidade dos modos de ver, dizer e fazer ao alterar a distribuição e a composição da representação. Para Rancière, as consequências desse jogo estético repousam na alteração de um estado sensível e político, em que a palavra tornada matéria pelo trabalho do artesão/escritor pode se identificar a um "[...] modo de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento" (RANCIÈRE, 2005, p. 13). Portanto, a transformação sensível ocorre por uma política inerente à estética: o regime sensível específico da arte que suspende a repartição das visibilidades e enunciadores de uma época.

Esse regime estético permite que o texto literário mescle a materialidade e a sensibilidade como "formas de inscrição do sentido na comunidade" (RANCIÈRE, 2005, p. 18) a fim de que a subjetividade coincida com os elementos e ritmos característicos da vida comum a todos, num "[...] certo tipo de coincidência entre visões e palavras, que constitui esse território em espaço de escrita" (RANCIÈRE, 1995, p. 109), de modo que esse acompanhamento do dito pressupõe um estado democrático:

> Pois o político, na era moderna, vem se alojar exatamente lá onde estava, [...], o insignificante, o não representativo. O dispositivo moderno da representação política se baseia numa figuração não representativa que a procede, numa visibilidade imediata do sentido no sensível. (RANCIÈRE, 1995, p. 109)

Assim como o filósofo e historiador francês Jules Michelet, que sob a ótica de Jacque Rancière no livro *Os nomes da história*, revoluciona o modelo de relato histórico, Agualusa repõe no canto dos pássaros o sentido perdido na deambulação da palavra sem referente, para afirmar a fragilidade da existência em constante mutação. Pela poética micheletiana presente no seu relato, entramos em contato com os signos mortos da escrita em sua verdade viva quando "coloca o seu sentido no desvio, em reserva, ao abrigo de imitações novas e de torneios novos de linguagem" (RANCIÈRE, 1994, p.59).

A verdade nesse testemunho mudo encontra sua função na matéria, pois "a verdade, diz-nos Michelet, se lê melhor nas lágrimas que nas falas, melhor na disposição das coisas que no arranjo dos discursos" (RANCIÈRE, 1994 p. 65). Assim, a verdade que Agualusa deixa se pronunciar é mas a suspensão da representação dos tempos e dos lugares, dos sujeitos e das coisas, sobre os anônimos que participam da história da humanidade. Logo a literatura pode

> Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios (RANCIÈRE, 2005, p. 49).

Segundo Fantz Fanon (2005), diante da degradação da cultura nativa, o intelectual colonizado precisa afirmar a existência da cultura negra, entendida não só como as manifestações culturais, mas também como o conjunto de reflexões, a

fortuna crítica, os esforços de proteção e valorização, para que os colonizados tenham consciência de suas raízes, em detrimento do que sofreram. Para ele:

> Politizar as massas não é, não pode ser, fazer discursos políticos. É dedicar-se obstinadamente a fazer com que as massas compreendam que tudo depende delas, [...] não há homem ilustre e responsável por tudo, mas que o demiurgo é o povo e que as mãos mágicas são apenas, definitivamente, as mãos do povo. Para realizar essas coisas, para encarná-las verdadeiramente, repetimos, é preciso descentralizar ao extremo. (FANON, 2005, p. 228)

Portanto, a análise pós-colonial não pode se limitar às relações de oposição da Europa com as suas ideias antiquadas entre a África naturalista e exótica. É importante frisar que a preocupação com as relações de pertencimento, identidade, outridade e alteridade colocam questões além dessa polaridade, pois a modernidade

> [...] é sempre percebida como divórcio, fragmentação. Com ela, entramos num mundo em que a unidade se dissolveu, em que o todo cedeu lugar à autonomia das partes. Diante disso, a literatura busca trazer, com nostalgia e sem certeza, uma resposta ao caos: ela tenta com os meios que dispõe, restituir um fundamento unitário e racional aos fragmentos dispersos do mundo. (JOUVE, 2012, p. 160)

O estudo sobre a literatura de origem africana precisa ressaltar também as possibilidades que essa resposta contribui para a criação de novos ordenamentos, experiências e conhecimentos. Considerando que a força da literatura está em ser sentida antes de ser entendida (JOUVE, 2012), esse texto precisa ser considerado como registro sensível de uma significação inesgotável, uma vez que compartilhado "[...] pode funcionar como uma ferramenta de transformação do sujeito e contribuir para a elaboração de valores éticos, de modo a possibilitar a construção de novos paradigmas relacionais" (MACHADO, et al, 2012, p. 31).

De acordo com Vincent Jouve (2012) é nesse potencial que reside a necessidade de estudar o texto literário: "[...] preciso mostrar que ele [o texto literário] enriquece nossa compressão do mundo, esclarecendo-nos sobre o que somos e sobre a realidade em que vivemos" (JOUVE, 2012 p. 139). Dado que o professor tem um objetivo diferente do teórico literário, ele precisa selecionar qual aspecto da obra será abordado e como será abordado em sala de aula de acordo com o contexto da turma. Dessa forma, o conhecimento aprendido na sua formação acadêmica funcionará como um filtro por onde o aluno possa desenvolver uma

interpretação coerente e emancipada a partir dos signos, imagens e percepções, pois:

> A sutileza da literatura se dá na formação humanista da criança e do jovem proporcionada pela leitura. Ao tomar contato com o mundo imaginário, inventado, inferente do nosso, realizamos um caminho de subjetivação, nos apropriamos da liberdade, da autonomia do nosso mundo de sentimentos (MACHADO, et al. 2012, p. 29)

Essa postura permite que o aluno remonte, juntamente com o professor, o contexto que o texto foi escrito, não só detectando as marcas do tempo da cultura, mas problematizando-as historicamente em relação à sua atualidade e localidade. Isso implica que ensinar literatura africana nas escolas brasileira possibilita a checagem entre as semelhanças e diferenças entre cultura e história, considerando a mútua influência entre ambas e as suas singularidades.

Além disso, o ensino da literatura africana em sala de aula pode traçar outros planos de atuação integrados entre outras disciplinas como: história, artes, geografia, música, para relacionar outros conteúdos a partir do texto literário que permitem aprofundar os conhecimentos dos alunos no cotidiano, com o acesso a outros conteúdos que dinamizem a experiência de aprendizagem, já que:

> [...] não existe 'a verdade', mas 'as verdades', não existem 'certezas eternas', mas 'certezas provisórias' e a viagem à procura dos saberes não se realiza sob a ótica de uma única disciplina, porém sob a ótica de várias diversas disciplinas as quais não devem se manter isoladas umas das outras, mas em constante e necessário diálogo. (FERREIRA, 2007, p 19).

Para Rosa Vani Perreira, no seu livro *Aprendendo valores éticos na escola*, publicado em 2010, tudo isso pode ser visto e ensinado sem escalas de valores nem preconceitos se o professor considerar que "a nossa suprema igualdade está no fato de que somo diferentes" (PERREIRA, 2010, p. 41). Assim, o ensino de literatura africana pode criar a relação de igualdade entre povos que partilham não só a mesma língua e o mesmo histórico de colonização, mas também a eterna condição de estar sempre à deriva das "verdades", promovendo uma abertura mesmo que o texto literário seja difícil de interpretar. O signo sempre dirá alguma coisa ao leitor, basta que haja a relação, porque "não existe nada de inefável em uma obra literária, apenas conteúdos à espera de identificação" (JOUVE, 2012, p.137). Se ele escapa à realidade é para reencontrá-la como uma fonte de reflexão.

**Referências**

AGUALUSA, José Eduardo. **Catálogo de Luzes:** os meus melhores contos. Rio de Janeiro: Gryphus, 2013.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégia de leitura. Maringá: Eduem, 2000.

FERREIRA, Hugo Monteiro. **A literatura na sala de aula**: uma alternativa do ensino transdisciplinar. 2007. 377 f. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2007. Disponível em: ftp://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/HugoMF.pdf. Acessado em 10/11/13.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Ed 34, 2005.

_____. **Os nomes da história - Um Ensaio de Poética do Saber**. Tradução: Eduardo Guimarães, Eni Pulccinelli Orlandi. São Paulo, SP: EDUC/Pontes, 1994.

_____. **Políticas da escrita**. Tradução: Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

PEREIRA, Rosa Vani. **Aprendendo valores éticos na escola.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

RANCIÈRE, Jacques**. O mestre ignorante - Cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Tradução: Lílian do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MACHADO, Emilia. et al. **Da África e sobre a África:** textos de lá e de cá; colaboração de Beatriz Moura, Tatiana Kauss. São Paulo: Cortez, 2012.

JOUVE, Vincent. **Por que estudar literatura?** Tradução: Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

FANON, Fantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Albergaria Rocha, Lucy Mamalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2002.

# 13-MEMÓRIAS, SILÊNCIOS E A *POÉTICA DA RELAÇÃO* (GLISSANT) NO VELHO SILVESTRE VITALÍCIO DE *ANTES DE NASCER O MUNDO*, DE MIA COUTO.

João Batista Teixeira (FALC)
raiolispector_@hotmail.com
Rosilda Alves Bezerra (UEPB/PPGLI)
rosildaalvesuepb@yahoo.com.br

> O Diverso, que não é o caótico nem o estéril, significa o esforço do espírito humano e direção a uma relação transversal, sem transcendência universalista. O Diverso tem necessidade da presença dos povos, não mais como objeto a sublimar, mas como projeto a por em relação. O mesmo requer o Ser, o Diverso estabelece a relação.
>
> Édouard Glissant. In: O Mesmo e o Diverso. (1981)

Pensar a Literatura Africana de Língua Portuguesa, nos coloca frente à extensa produção do moçambicano Mia Couto, Prêmio Camões (2013) e outras tantas condecorações que celebram sua obra como marco pontual de uma literatura que emerge de sua terra Moçambique, mas não uma terra isolada apesar dos desmandos e exploração colonial. Moçambique na obra do referido autor se mostra como esse espaço do diverso, das diferenças e das múltiplas convivências culturais, o que nos faz pensar em refletir a sua escrita a partir daquilo que Édouard Glissant aponta em seus escritos como *Poética da Relação.*

Tais considerações constituem esse ensaio que enfocará as relações que o personagem Silvestre Vitalício apresenta no convívio com seu núcleo familiar, os filhos Mwanito e Ntunzi, o Tio Aproximado, e a portuguesa Marta, vista pelo personagem Silvestre como uma intrusa, representação da cultura portuguesa já presente há tantos séculos no território moçambicano.

O romance de Mia Couto que abriga material para nossas discussões *Antes de nascer o mundo* (2009) lançado no Brasil com esse título, em Portugal sai com o título de *Jesusalém*, termo que nomeia o espaço imaginado e habitado por Silvestre Vitalício e os seus.

A obra contempla diversos temas tais como: questões Coloniais e também pós-coloniais, a presença do mais velho como figura importante de um modo em geral nas sociedades africanas, a natureza como forte testemunha da guerra civil e

dos anos de exploração desse território por onde tantos povos passaram e contribuíram também nas trocas culturais.

É importante destacar questões como memórias, silêncios e os aspectos da *Poética da Relação* (Glissant) à medida que os personagens se mesclam em suas vidas e escolhas. Veja-se que o velho Silvestre Vitalício ao ditar as regras que irão gerir o seu novo espaço *Jesusalém* acaba ressiginificando os espaços em conflito ainda, pois temos os que afeitos ainda se encontram ao regime colonial e entram em conflito com a presença do outro, de outras ordens culturais e ao resistir a tais mediações elucidam quadros de silêncios e memórias sufocadas como gritos encarcerados, como humanidades em ruínas ao se defrontar com a globalização e seus modos de operar nas culturas que adentra.

## 1. SIVESTRE VITALÍCIO: MEMÓRIAS E SILÊNCIOS DE UM VELHO.

> Contemplo a mata que me fascina, rastejo dentro de mim num chão igual ao dela: ramos caídos, madeiras podres, silenciosos vermes, cogumelos; tudo tão longe das copas do sonho. Ou desço como quem se atira numa funda piscina e vai, em câmera lenta, nesse túnel, até onde permitem náusea e vertigem.
>
> Lya Luft. In: Exílio, (1987)

As memórias que encarceram Silvestre Vitalício, o velho do romance de Mia Couto Antes de nascer o mundo (2009) nos mostra como se apresenta essa figura, esse ser social na maioria das vezes reduzido aos silêncios de uma casa, de uma sociedade ou de um grupo que não dá a esse indivíduo a devida importância que lhe é conferida naturalmente pelo curso da sua existência como guardião dos hábitos da comunidade que representa e habita.

Ao experienciar o novo espaço por ele denominado de Jesusalém, Silvestre Vitalício o faz com base nos hábitos anteriores, nos costumes daquele que sem a presença de uma esposa é o principal responsável pela educação dos dois filhos e das leis que irão gerir a nova comunidade que irá habitar.

Vale lembrar que o termo memória apresentado por Le Goff (1996, p.423) diz que a mesma funciona como propriedade de conservar informações, e nos remete

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. Dessa forma compreendemos o universo mnemônico de Silvestre Vitalício a partir dos resquícios de memórias sufocadas pela dor, perda da esposa Dordalma e pela própria perda do território, os silêncios desse velho representa esse mundo caótico e perdido das muitas estradas que levam a lugar nenhum, daí a necessidade de existir a partir de um novo espaço, nem que seja imagino como o é Jesusalém.

Mwanito filho mais novo de Vitalício, narrador do romance funciona como contraponto em relação às memórias do pai, pois insiste sempre que o velho pai rememore, não perca o que ficou de sua história antes de Jesusalém. O mundo é explicado a partir da visão e experiência do cidadão que é mais velho:

> Meu velho, Silvestre Vitalício, nos explicara que o mundo terminara e nós éramos os últimos sobreviventes. Depois do horizonte, figuravam apenas territórios sem vida que ele vagamente designava de Lado-de-lá. Em poucas palavras, o inteiro planeta se resumia assim; despido de gente, sem estradas e sem pegada de bicho. Nessas longínquas paragens, até as almas penadas já haviam sido extintas. (COUTO, 2009, p.11)

Ao apresentar a geografia de Jesusalém, Vitalício extingue toda uma humanidade, como se necessitasse exterminar o território com todas as suas histórias e memórias, esse gesto se associa a um grito, a um gesto de basta a toda uma estrutura sociopolítica vigente e as novas ordens culturais, levando em consideração os longos anos de colonização de Moçambique e sua recente libertação em 1975, liberdade e libertos, mas ainda condicionados a presença de outras culturas e ordens culturais, esse cidadão idoso se impõe num gesto libertário de querer um novo espaço, mesmo que imaginado e ainda também acrescido de ordens autoritárias à medida que esse homem é fruto e reflexo também da globalização e outros inventos socioculturais.

A fala de um velho para uma comunidade traz a possibilidade dos entendimentos, dos agenciamentos culturais à medida que esse indivíduo traz em si à narrativa fundante de sua comunidade que dialoga e dá desenvoltura às práticas culturais de uma nova ordem política, é o poder se reinventado a partir do sociocultural, das identidades móveis e nunca fixas (Hall, 2003) é a capacidade de se reestruturar e pensar num mundo que mesmo caótico acena para a troca entre o

velho Vitalício e as humanidades que dele emerge: os filhos Mwanito e Ntunzi e as pessoas que dialogam com esse espaço novo, que mesmo pensado na ideia do isolamento, não se fecha à medida que outros entram e saem desse território, prova maior de que a troca cultural se faz necessário e mantêm esses dois mundos em antíteses: Jesusalém e o Lado-de-lá. Vitalício tem noção que existe o outro, a possibilidade que até o ameaça, pois quer seu mundo intocável.

Sobre a fala e a memória de velhos, destacamos o que diz Ecléa Bosi:

> Um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos. Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu até humanizar o presente. A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada pela nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparição dos entes amados, é semelhante a uma obra de arte. (BOSI. 1984, p.82)

Temos o velho Vitalício com essas ou essas características das quais nos fala Ecléa Bosi no livro *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos* (1984) que nos mostra como os velhos rememoram e outras contribuições importantes para essa discussão.

Há na narrativa de *Antes de nascer o mundo*(2009) um personagem importante e que serve como porta voz de Silvestre Vitalício, o narrador-personagem Mwanito e filho mais novo do velho Vitalício é quem dá pistas dessas memórias silenciadas de seu pai:

> Hoje, eu sei; meu pai tinha perdido os Nortes. Ele vislumbrava coisas que ninguém mais reconhecia. Essas aparições aconteciam, sobretudo nas grandes ventanias que, em Setembro, varrem as savanas. O vento era para Silvestre, uma dança de fantasmas. As árvores ventadas convertiam-se em pessoas, eram mortos que se lamentavam, a querer arrancar as suas próprias raízes. Assim falava Silvestre Vitalício, enclausurado no quarto e barricado atrás de janelas e portas, à espera que a bonança chegasse. (COUTO, 2009, p.30)

Dessa forma, Silvestre Vitalício é percebido pela sua pequena comunidade e pelo filho Mwanito. As memórias surgem como ventanias, como fantasmas que dançam. Ao observar as memórias de seu pai, um velho a observar o mundo como uma representação de sociedade que muito não lhe diz que deixa a desejar à medida que o mesmo tinha perdido os Nortes, veja-se que a palavra norte está escrita no plural e iniciada por letra maiúscula, tal recurso linguístico permite considerar que Silvestre Vitalício não havia perdido a lucidez, ou apenas a lucidez, mas os Nortes encaminha o texto para uma interpretação política, pois se refere ao vocabulário geográfico/territorial, Vitalício em suas memórias sufocadas é a face do

homem que se perdeu em seu próprio território e segue com sua família numa errância e em busca do exílio (Said: 2003).

Os silêncios de Silvestre Vitalício fazem dele indivíduo que guarda muitas falas que podem elucidar o seu mundo, suas dores e medos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p.833-834) o silêncio e o mutismo têm significações diferentes. O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio pelo contrário abre uma passagem, segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio também envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta, enquanto o silêncio dá às coisas grandeza e majestade o mutismo deprecia e degrada, um marca o progresso o outro uma regressão. O silêncio dizem as regras monásticas, é uma grande cerimônia e que Deus se faz chegar à alma que silencia e torna mudo aquele que se perde em tagarelice. Dessa maneira, interpretamos o silêncio ou silêncios de Silvestre Vitalício como um discurso fundante, como um desejo de criar uma nova ordem na humanidade, mesmo que alicerçado no caos.

Temos no velho Silvestre Vitalício as memórias sufocadas, gritos encarcerados e recolhidos pelo filho mais novo Mwanito, que traduz e impressiona ao se mostrar conhecedor da dor de seu velho pai, mesmo sendo esse cidadão de pequeno porte, uma criança, em suas falas denuncia esses silêncios sufocados e as memórias de um velho, como velho é o mundo e a humanidade em suas ordens políticas e culturais.

## 2. ANTES DE NASCER O MUNDO, DE MIA COUTO E A POÉTICA DA RELAÇÃO (GLISSANT)

> Só um mundo novo nós queremos: o que tenha tudo de novo e nada de mundo.
>
> Mia Couto. In: Cada Homem é uma raça. (1998)

Em *Antes de nascer o mundo* (2009) Mia Couto desfia histórias e vidas esfaceladas pela guerra e em busca de se estruturar em um outro território, a

narrativa se estrutura em três livros: A Humanidade (livro1) A Visita(livro 2) e Revelações e Regressos(livro3) com uma linguagem que encanta e nos aproxima do sociocultural moçambicano a partir das representações de suas manifestações culturais seja na linguagem, nos costumes e nos trânsitos culturais, levando em consideração a presença não apenas do moçambicano, do natural da terra mas também daqueles que por razões diversas compõem esse quadro cultural. Assim, nos deparamos com uma literatura que abarca ou intenta em fazer ouvir as vozes diversas que hoje definem Moçambique como um lugar de entrecruzamento de pessoas e naturalmente de culturas.

Discutimos com base na fala de Édouard Glissant em um primeiro momento observando o seu texto *Introdução a uma poética da diversidade* (2005) uma tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha da Universidade Federal de Juiz de Fora. Nas suas considerações Glissant apresenta a ideia de culturas atávicas e culturas compósitas diferenciando-as da seguinte forma: a noção de raiz única, aquela que mata tudo à sua volta, enquanto o rizoma se expande e vai ao encontro de outras raízes. A cultura atávica é aquela que parte do princípio de uma Gênese e legitimidade sobre a terra, ele, Glissant ainda propõe a equação terra eleita= território, já em se tratando de culturas compósitas na qual se pratica uma crioulização coexistindo com a ideia de rizoma, daquilo que se expande, se transforma, se ressignifica.

O texto de Glissant e a literatura de Mia Couto experimentam essas associações à medida que os personagens de *Antes de nascer o mundo* (2009) encontram-se em trocas culturais, mesmo que o velho Silvestre Vitalício insista em manter sua família isolada do Lado-de-lá, as influências do outro, das identidades chegam  a partir da vinda de alimentos para Jesusalém, na presença de Marta a portuguesa, na alfabetização de Mwanito feita com letras e palavras impressas nos caixotes de víveres e outros produtos que adentram o território imaginado pelo velho e também pelo modo diverso de Ntunzi seu filho mais velho, de encarar os fatos e a vida.

O próprio Mwanito fala desse mundo experienciado nas vivências com o outro:

> Na verdade, não nasci em Jesusalém. Sou digamos emigrante de um lugar sem nome, sem geografia, sem história. Assim que minha mãe morreu, tinha eu três anos, meu pai pegou em mim e no meu irmão mais velho e abandonou a cidade. Atravessou florestas, rios e desertos até chegar em um sítio que ele advinhava ser o mais inacessível. Nessa odisseia cruzamos com milhares de pessoas que seguiam rumo inverso; fugindo do campo para a cidade, escapando da guerra rural para se abrigarem na miséria urbana. As pessoas estranhavam; porque motivo a nossa família se embrenhava no interior, onde a nação estava ardendo? (COUTO, 2009, p.19)

São vários os caminhos descritos a partir desse trecho, o Mwanito diz não pertencer a lugar nenhum, que cruzou com várias pessoas e travessias. Nessa narrativa não há um caminho, um discurso único, uma única verdade. O que existe são pessoas que sofreram os danos da colonização e da pós-colonialidade e encaram cada um a seu modo essas situações traumáticas revelando que as histórias dos povos nascem e sobrevivem no diverso à medida que o velho Silvestre Vitalício silencia em suas memórias, Mwanito decide ficar ao seu lado e Ntunzi em contraponto dissocia do seu pai e quer uma outra história para si e seu irmão, nem que para isso tenha que se afastar dos seus.

Édouard Glissant enfatiza que:

> No encontro das culturas do mundo, precisamos ter a força imaginária de conceber todas as culturas como agentes de unidade e diversidade libertadoras, ao mesmo tempo. É por isso que reclamo para todos o direito à opacidade. Não necessito mais compreender o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo da minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele. Nos dias de hoje, o direito à opacidade seria o indício mais evidente da não-barbárie. E eu diria que as literaturas se perfilam diante de nossos olhos e que já podemos pressentir, serão adornadas com todas as luzes e com todas as opacidades da nossa totalidade-mundo. (GLISSANT, 2005, p.86)

No texto de Mia Couto vamos verificar esses trânsitos culturais ou encontros de culturas, isso aproxima a sua literatura e a expande para além de seu território, pois nos coloca frente a situações e problemas não só de Moçambique, mas também nossos e universais. Quem hoje pode dizer que se sente confortável no seu lugar? Que em suas construções culturais é dono de verdades inquestionáveis? Quem de nós de vários países também não criou as nossas comunidades imaginadas e ilhas sociais motivados pelo medo e insegurança pelos quais passa a aldeia global?

Enilce Albergaria Rocha sobre o tema que discutimos afirma:

> O poeta-a imagem poética-tem uma importante presença na absorção dos imaginários e das poéticas das línguas cujas resultantes são imprevisíveis. Para Glissant, o destino das línguas está associado à relação entre a oralidade e a escrita. O autor acredita que dessa espécie de fragrâncias, de variâncias e multiplicidade infinita de contatos, e conflitos de línguas, nascerá um novo imaginário da fala humana que transcenderá talvez as línguas elas mesmas. Ou seja, a sensibilidade humana irá elaborar linguagens que superarão as línguas, e estas linguagens integrarão diversas dimensões, formas, silêncios, representações que se constituirão como novos elementos da língua. (ROCHA, 2006, p.14)

Mia Couto em sua proposta literária permite que se vislumbre uma literatura feita com base nas diversas formas de elaborar do povo moçambicano, seja com temas voltados ao universo rural ou urbano, seus personagens se elaboram nesse diálogo com os temas atuais tais como: mulher e sociedade, o idoso, a criança, a natureza e os problemas de ordem mundial como insegurança, crise econômica, queda das fronteiras culturais, trazendo à literatura esse registro flagrante da realidade aliada à ficção, marca de sua escritura. Seu discurso confirma a fala de Appiah (1997) que se contrapõe a esse quadro de uma África imaginada a partir de um purismo plenamente autóctone à espera de resgate por nossos artistas, tal posicionamento devemos aprender a prescindir e observar que as raízes e o outro está presente na formação de África enquanto continente e Áfricas enquanto nações e construções culturais.

Narrar seria criar mundos afirma Bezerra (2011) e recriar sujeitos a partir de suas identidades flutuantes, moventes e plurais, nunca fixas. Se antes se estava no projeto de uma identidade nacional, que assim determinasse a identidade dos sujeitos, essas surgiriam ou se erigem nas relações sociais dinâmicas e atávicas num movimento ora de instabilidade, ora de estabilidade, fazendo com que esses sujeitos se façam na medida em que se relaciona com o outro.

Temos em Silvestre Vitalício a urgência de criar um mundo à parte com linguagem, geografia e sistema político próprio, essa ideia aproxima o romance *Antes de nascer o mundo* (2009) do que defende Benedict Anderson em seu livro *Comunidades Imaginadas* (2008) quando o mesmo apresenta a tese de imaginar o surgimento da nação a partir de três concepções culturais fundamentais a mentalidade dos homens, a ideia de que uma determinada língua escrita pudesse oferecer uma verdade ontológica e e a crença de que as sociedades se organizava a parte dos outros seres humanos a partir dos monarcas e outra autoridades, com o

declínio dessas três concepções foi necessário adaptar-se a uma nova maneira de unir significativamente a fraternidade e o poder para que assim subsistissem.

Com a literatura de Mia Couto nos deparamos com essas categorias e indivíduos que se mostram com todos os atributos dos tempos atuais ou da Pós-modernidade, trazendo para a cena dos estudos literários as possibilidades de entender a literatura como diz Glissant (2005.p.83) A nova literatura épica estabelecerá a relação e não a exclusão. E ainda que (p.105) o que constitui o Todo-o-mundo não é o cosmopolitismo, que é uma transformação negativa da Relação. O que constitui o Todo-o-mundo é a própria Poética da Relação, que permite sublimar, em pleno conhecimento de si e do todo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se através desse ensaio refletir acerca da literatura do moçambicano Mia Couto. Destacamos para esse estudo a Obra *Antes de nascer o mundo* (2009) nos aspectos que dizem respeito às memórias e os silêncios do velho Silvestre Vitalício e seu relacionamento com a sua comunidade Jesusalém, lugar imaginado pelo personagem para viver com seus filhos Mwanito e Ntunzi numa fuga aos males e traumas causados pelos anos de guerra civil em Moçambique.

Amparamos as nossas discussões na teoria da literatura em diálogo com teóricos que discutem questões tais como: Poética da Relação, Globalização, Identidades, Cultura, Memória de velhos e outros temas que podemos associar aos trabalhos entre Literatura e Estudos Culturais.

O presente ensaio não encerra a discussão naturalmente, mas, se abre na perspectiva de estudar literatura a partir dos fenômenos culturais e sociais considerando o ser humano como mantenedor das culturas e melhor intérprete de suas histórias.

Mia Couto autor de uma obra vasta e de uma crítica importante apresenta em *Antes de nascer o mundo* (2009) um recorte da vida dos moçambicanos que fugiam da guerra, da fome e da desumanidade promovida pelas “nações centro” e se deslocando em exílios (Said. 2003) em seu próprio território vagando numa errância

em busca da reconstrução de suas vidas e manutenção do cultural, elemento importante para a sobrevivência de qualquer cultura.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, **Benedict. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.** Tradução. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, Kwame. **Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura**. Tradução: Vera Ribeiro. Rev. da Tradução. Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BEZERRA, Rosilda Alves. **Resistência, Identidade e Memória em A última tragédia, de Abdulai Sila, As mulheres de meu pai e O vendedor de Passados, de Agualusa.** In; XII Congresso Internacional da Abralic: Centro, Centros-Ética e Estética. 18 a 22 de Julho de 2011. UFPR. Curitiba/Brasil.www.abralic.org/anais/cong/2011/anaisonline/resumos/tcooo4.1pdf.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de velhos**. 3.ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça. Estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Colaboração de André Barbault. Coord., de Carlos Sussekind, Trad. de Vera da Costa e Silva. 22ª Edição. Rio de Janeiro. Editora José Olympio. 2008.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da diversidade.** Tradução. Enilce do Carmo A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF. 2005.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais. Le même et le divers**.Paris.Seuils.1981.Tradução.Normélia Parise. Páginas 190/201.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Org. Liv Sovik. Tradução. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte. Editora da UFMG. 2003. Col. Humanitas.

LE, Goff, Jacques. **História e Memória.** Trad. Bernardo Leitão. 4.ª Edição. São Paulo: Editora da Unicamp. 1996.

LUFT, Lya. **O exílio.** Rio de Janeiro. Guanabara. 1987.

ROCHA, Enilce Albergaria. **A poética do caos-mundo: diálogos entre oralidade e escrita.** In: Psicanálise e Barroco. Revista de Psicanálise. V.4, N.1, Junho/2006.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio.** In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

# 14-VOZES E CORPOS DO FEMININO NA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR E ANA PAULA TAVARES

Jucely Regis dos Anjos Silva (UFRN) jucely.regis@gmail.com
Orientadora: Tânia Lima (UFRN)
tanialimapoesia@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

Falar de voz e de corpo parece requerer a criação de uma ponte. Ao tratarmos do corpo e da voz na obra de Ana Cristina Cesar e Ana Paula Tavares pensamos de que modo a condição feminina, em sua constituição cultural, entra em relação com a palavra poética para compor um lugar de fala. Ao mesmo tempo, pensamos de que modo a voz do poema apresenta o corpo feminino como um lugar da experiência que pode se manifestar como um *contradiscurso*. Quando nos referimos à voz, não podemos ignorar seu papel nas tradições orais, mas dedicamos nosso interesse à questão da subjetividade da mulher. Interessa analisar os poemas e perceber o instante em que é possível *fazer falar a mulher* e, se ele existe, fazê-lo visível de algum modo.

Não parece possível passar por esse ponto sem nos depararmos com a questão da subjetividade, que nos leva a perguntar: é possível falar em subjetividade feminina? Se pensamos ainda por opostos, comumente distinguimos o objetivo do subjetivo, sendo este o julgamento individual e íntimo de um indivíduo, valoração dada por uma pessoa a um objeto ou acontecimento, pessoal e variável de cada um a cada um. É consenso a ideia de que algo subjetivo requer a ligação a certas experiências relacionadas à cultura, à religião ou ao lugar que ocupa determinado indivíduo. Assumir a amplidão do termo subjetividade poderia ser um modo de começar, mas também se devem traçar as recorrências. Uma delas está ligada a ideia de que a mulher que produz discurso tende a situar-se como mulher, isto é, assumindo mais explicitamente o lugar de onde fala e o seu interesse ao tratar de determinada questão – pensamos, por exemplo, no caso de Simone de Beuavoir, que, ao escrever um texto sobre mulher, vê-se na obrigação de assumir-se como mulher.

Outra leitura da subjetividade é enxergada numa das tendências da crítica feminista brasileira. Propõe-se a pensar como a mulher, por meio da escrita, busca redescobrir-se como sujeito, isto é, como pessoa que atua. Garantem que a representação da mulher e do corpo feminino coube, historicamente aos homens (tradicionalmente detentores do saber acadêmico e absolutos no mundo das letras por muito tempo) que em, seus romances, construíram modelos de representação. Dentre esses modelos da representação, a mulher flutuava, muito mais imagem que indivíduo, entre o papel da musa ou da megera, com mínimas derivações a cada obra.

A pergunta que parece voltar nesses trabalhos é: como pensar as mulheres – historicamente relegadas à função de objeto sexual ou ficcional – como sujeitos? Alguns desses estudos, ainda sob a lógica da identidade e da representação, buscam analisar como a mulher representa o seu corpo e a si mesma por meio da escrita, nos romances de autoria feminina, entendendo que a inversão de padrões e a adoção de papeis distintos pelas protagonistas ajudam a romper com o padrão instituído e, por sua vez, com o discurso majoritário a respeito da mulher.

Já em estudos de poesia, temos, por exemplo, o ensaio de Ana Luísa Amaral, "Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres", em que se aponta para a relação estreita entre corpo e palavra como elemento particular da poesia escrita por mulheres e elemento desestabilizador do discurso hegemônico sobre o corpo feminino. A escrita feminina, nessa perspectiva, exploraria radicalmente a questão da subjetividade, pois as vivências da escritora, nos poemas, ajudariam a construir uma nova imagem sobre o corpo feminino. Segundo Amaral, "o orgânico [o corpo], não se dissolvendo totalmente na cultura, não deixa de estar, por isso mesmo, localizado numa rede de significados culturais que desafia a existência da estabilidade identitária e se estende às imagens do 'corpo feminino'" ((2003) e também aos discursos que as mulheres produzem. Têm aqui ainda uma discussão sobre a escrita feminina na perspectiva da identidade da mulher e da representação do corpo feminino.

De outro lado, para Gayatri Spivak, no texto *Pode o subalterno falar?* (2010), a problemática da subjetividade feminina parece um tanto menos otimista. O debate suscitado no texto perpassará a distinção entre dois tipos de representação, assim como a análise da violência epistêmica nos trabalhos de intelectuais franceses e na

lei britânica que aboliu o sacrifício das viúvas na Índia, e a discussão a respeito da possibilidade de voz para o sujeito subalterno sexuado. No momento inicial, Spivak distingue a representação no campo político (*vertreten*) e a representação como mímeses (*darstellen*) e defende que não cabe ao intelectual simplesmente abster-se do termo representação.

No segundo momento, Spivak desenvolve uma crítica aos intelectuais franceses, Foucault, Deleuze e Guattari. Segundo ela, no momento em que o intelectual do ocidente ocupa uma função institucional sem assumir que o lugar de sua fala, se constitui na heterogeneidade do poder e, ainda, representa o Outro como uma multiplicidade indiferenciada do ponto de vista dos interesses – ele favorece o seu próprio estabelecimento como sujeito do conhecimento e, ao mesmo tempo, apaga o sujeito subalterno ou colonizado, privando-o de qualquer possibilidade de falar por si.

No desenvolvimento de *Pode o subalterno falar?* (2010) lemos uma análise complexa dos textos da lei britânica que proibiram a prática do suicídio da *Sati*, ou *Sutee* (boa esposa). Essa prática se configurava pela imolação da viúva sobre a pira funerária do marido morto. Muitos textos da tradição local, desde os oficiais às cantigas populares, exaltavam a "coragem" e a "determinação" dessas mulheres que eram fiéis até a morte. Spivak recorre à complexa etimologia da língua hindu nos textos oficiais sobre o suicídio sancionado, de onde se extrai que a mulher deveria imolar-se para "ser libertada de seu corpo feminino" pelo "fogo purificador". De outro lado, os colonizadores britânicos, ao tomarem conhecimento das práticas de *sati* que estariam ocorrendo na região, sancionam uma lei que as proíbem. Assim, eles efetuam um tipo de violência epistêmica que começa pelas leituras equivocadas dos textos da tradição hindu, pela transcrição grotesca dos nomes das mulheres que cometerem o suicídio e culmina na releitura de uma superstição local como um crime, tal como instituído na lei.

Perto do final de sua argumentação, Spivak insiste que "o *sujeito* subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo" (p. 73). Evidencia o quanto a divisão entre população local e colonizador é reducionista, entendendo que os grupos considerados dominantes podem configurar como dominados em outro contexto. Em sua análise sugere que, em alguns casos, os interesses econômicos dos grupos locais podem coincidir com os dos colonizadores. Nessa perspectiva, que tipo de

representação é relegado ao sujeito subalterno sexuado, entendendo-se que a condição de gênero da mulher redobra o peso da subalternidade? Ao analisar o caso de suicídio de uma jovem, Spivak analisa a tentativa de reinscrição do suicídio Sati pelo sujeito subalterno sexuado e a posterior assimilação dessa subjetividade, reinserida no contexto da tradição. Essa passagem em especial ajuda a embasar nossa análise sobre a produção literária feminina e, nesse contexto, a tentativa de construção de subjetividade. Antes de prosseguir à análise e à discussão da subjetividade amparada pela perspectiva de Spivak, fica a necessidade de esboçar um percurso que permita resgatar uma pista do que levou à associação da escrita feminina à palavra "corpo", tão cara aos textos críticos contemporâneos sobre a literatura de autoria feminina.

## CORPO, LUGAR DESLEGITIMADO DO DISCURSO

De acordo com David Le Breton, a ascensão da Modernidade opera de forma decisiva a cisão entre corpo e pensamento, permitindo o triunfo do Logos sobre a experiência promovida pelos sentidos. Dessa forma, assistimos ao "apagamento ritualizado do corpo", por meio do automatismo dos ritos diários, que requerem a atuação de uma consciência voltada para o progresso, pouco comprometida com a "carcaça" a que se chama corpo.

> O corpo não transparece verdadeiramente à consciência do homem ocidental a não ser, exclusivamente, nos momentos de crise, de excesso: dor, fadiga, ferimento, impossibilidade física de cumprir determinado ato ou ainda a ternura, a sexualidade, o prazer, ou para a mulher, por exemplo, durante a gestação, as regras etc. (LE BRETON, 2011, p 195).

O corpo, lugar deslegitimado do discurso. Carcaça, elemento esquecido, é assimilado em favor da Razão e retirado dos elementos que compõem a universalidade do humano. Na constituição do corpo como um duplo do homem, o corpo é lido sob o modelo da posse que leva a dizer "meu corpo".

Nesse projeto de desagregação, ao masculino é contemplada a hegemonia do pensamento, já que o homem ocupou muito antes os espaços de construção do saber, enquanto às mulheres foi interdito esse direito por muito tempo. Poderíamos dizer, então, que ao homem foi garantida a fórmula da universalidade? A voz em *off* do cinema tem o tom grave – voz de Deus. Podemos encontrar, sem muita

dificuldade, romances canônicos que repetiram essa fórmula, dando onisciência ao narrador. A voz masculina pertence a um ente transcendental? Não se quer dizer aqui que todas as obras escritas por homens sigam a fórmula, é uma questão de tendências. E a tendência do masculino parece ser a do universalizante, em que fala uma voz ciente das grandes questões da humanidade, capaz de perceber a totalidade. Uma fala sem localidade, uma fala sem corpo, portanto.

Na voz de tendência feminina, verifica-se um movimento oposto. As evidências da presença de um corpo, antes assimiladas pela construção de uma consciência universal (entre os elementos citados, a ternura, o prazer, a sexualidade, a gravidez e a menstruação) seriam potencializadas pela voz feminina que busca falar nos textos aqui analisados. “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?” (CESAR, 2013, p. 50). Nessa perspectiva, falar com o corpo é um modo de dar margem ao não explicável, de manifestar o não representável. É uma forma de desestabilizar a literatura maior, fruto da inspiração ou do intelecto, ou a escrita instituída, científica: objetiva, racional. Falar com o corpo é também falar de um lugar situado, assumindo todas as especificidades do ser-mulher que influenciam na sua construção como sujeito, ou na sua tentativa de acontecer como sujeito que fala e age.

Uma voz que que quer falar como mulher, uma voz feminina que quer se manifestar pelo exercício da palavra:

> **16 de junho**
> Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A benção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho, a verdade, a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz.
> Amém, mamãe.
> (CESAR, 1998, p. 102)

O modelo tradicional do cânone masculino representa um corpo de mulher formado por pedaços (a boca, os olhos, o cabelo, as saboneteiras, as coxas), muitas vezes numa descrição erótica, para compor uma imagem nítida desse ser oposto ao

homem. Já no poema “16 de junho”, inscreve-se um corpo fragmentado que caduca a própria cena enunciativa. Nesse poema, as cenas são recortadas com certa violência, não permitindo que se localize impunemente o tempo e o espaço no discurso. Confundem-se o espaço da igreja, com o espaço da casa ou do quarto, ou com o pensamento do sujeito dessa voz que talvez não se possa dizer se enuncia – num movimento do interior para o exterior, indo e voltando. Manifestam-se no texto o desejo de um corpo (de recuperar sua voz feminina) e a palavra sagrada do Deus, ou do Pai, assegurada pela Bíblia e pelo Hinário, assim como pela “mamãe” que fuça a intimidade do quarto para garantir a ordem das coisas, ou pelo “papai”, que toca órgão, evocando o ambiente da igreja.

Numa leitura possível, poderíamos dizer que o corpo do poema se fragmenta para manifestar a tensão entre essas duas vozes, e os elementos até certo ponto marginais também a reforçam. Enquanto o espaço da igreja requer o uso da meia branca que uniformiza as singularidades, a caixinha guarda “*outra* cor sinistra”, capaz de desequilibrar a ordem da representação. Explora-se o potencial significativo da palavra “disfunções” ocupando sozinha um período. Podemos dizer que tanto o corpo quanto o discurso que enuncia a partir dele encarnam “disfunções”, no significado da palavra: “anomalia no funcionamento de qualquer todo organicamente estruturado”, seja ele o organismo humano ou o organismo social. Essa anomalia se inscreve no próprio enunciado pela incorporação, em sua sintaxe, do elemento estranho, avesso, um terceiro gênero (?) surgindo no *entre-lugar* do masculino e do feminino: “Estou cansada de ser homem”.

Ainda nesse pensamento, a disfunção indica o mal funcionamento de um órgão do corpo humano, comprometendo todo o funcionamento do organismo. Assim, o corpo não mais “funciona”, como organismo articulado. Antes é um corpo da cena íntima, reviradíssimo “no beliche de solteiro”, corpo do desejo, corpo intensivo. Corpo que se revira, que se dobra para escrever, que se vira do avesso: “Eu não sabia / que virar pelo avesso / era uma experiência mortal” (CESAR, 2013, p. 143). Construindo um campo de imanência que faz circular intensidades, a voz feminina do poema nega o organismo, que serve a uma função, nega o corpo bem disposto e pronto para o trabalho: espinha ereta, braços e pernas dispostos à produção de objetos de consumo dos mercados. Lê-se um corpo que não obedece à

organização hierárquica dos órgãos, que se revira de prazer pela redescoberta, (ou mesmo pela reconstrução) de si.

Ainda assim, da voz feminina localizam-se indícios de um corpo grávido: disfunções (hormonais), frio nos pés, peitos empedrados. O corpo feminino como motor da escrita, não apenas tema ou quadro, aparece como indício de um sujeito feminino fragmentado que tenta resgatar o seu direito à voz. No texto de Ana Cristina Cesar sobre Ângela Melim, Cesar atrevidamente pergunta: "Ângela virou homem?" (CESAR, 1999, p. 241). Ao analisar dois textos diferentes de sua colega de geração, Cesar identifica duas tendências distintas de narração: uma mais leve até certo ponto, mais indagativa e subjetiva (que ela havia identificado como literatura feminina); outra mais sisuda, mais "terno e gravata", até certo ponto seca e objetiva (associada à tendência masculina de escrita). Fica latente nessa análise, não a necessidade de distinguir entre literatura feminina e literatura "masculina", mas o vacilo, o deslizamento entre essas possíveis categorias, o que permite a uma escritora apresentar, em seu trabalho, duas tendências de voz distintas.

Entretanto, o poema de Cesar chega às últimas palavras fazendo falar por último a voz do Pai, voz sem determinante (posso ouvir a voz). Consciência universal que castra e guia, indica o bom caminho e anula o feminino da voz, impedindo o reconhecimento do feminino como sujeito, composto de voz e corpo.

## O CORPO EM SEU POTENCIAL DISCURSIVO (SUBVERSIVO)

> E as margens
> Respira mansa a superfície do lago
> silêncio e lágrimas pesam-lhe as margens.
> Uma mulher quieta
> enche as mãos de sangue
> cortando o azul
> da superfície de vidro.
> (TAVARES, 2011, p. 130)

Entre as margens das páginas, em que descansam silêncio e dor (frutos de anos de colonização e guerras), na superfície plana de uma folha, uma mulher ousa escrever. Nessa escrita, uma mulher quieta enche as mãos de sangue. De onde viria esse sangue e quem seria essa mulher? Em *EU, MULHER* (2013), Paulina Chiziane, relata as dificuldades vividas na época (o texto foi escrito em 1992) para ser uma

escritora na sociedade moçambicana, esta que via no casamento o único sentido da vida de uma mulher. Situação parecida se lê num poema de Tavares sobre o lobolo na sociedade angolana: “Cresce comigo o boi com que me vão trocar” (2011, p. 49). Nessa perspectiva, uma mulher que escreve de certo modo desafia a “ordem natural das coisas”.

Se a voz na tradição oral se manifesta como canal por meio do qual as histórias serão transmitidas de geração à geração, frequentemente nos poemas de Ana Paula Tavares a voz aparece sob o símbolo do *mukai* (grito), ou do canto feminino: “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). Coincidentemente, Chiziane também fala a respeito do canto, afirmando que este era entoado pelas mulheres, enquanto os homens guardavam-lhe indiferença. Nos textos de Paula Tavares, o grito e o canto são tentativas de quebrar o silenciamento imposto à mulher. Por outro lado, a ênfase no silêncio, que espreitaria nas margens torna-se significativo da urgência pela manifestação da voz. É o silêncio que dá contorno às palavras nas margens do texto.

Nos poemas que compõem a obra de Paula Tavares, a palavra estimula o campo imagético, criando metáforas muito ricas, muitas vezes a partir da evocação de elementos naturais de Angola. Alguns desses elementos se repetem constantemente, como acontece com a figura do lago. Em muitos poemas, como “O lago da lua”, a natureza parece estar em consonância com o corpo da mulher. O ciclo de “28 em 28 dias” da menstruação também é o ciclo da lua cheia – ritmo do mito e dos rituais. Em “E as margens”, porém, essa relação não parece tão harmônica.

Retomemos aqui a discussão sobre subjetividade proposta por Spivak. A intelectual indiana estuda as motivações que levavam as mulheres a se imolarem na pira funerária de seus maridos e torna visível que elas não executavam essa ação por vontade própria. Os grupos locais tradicionais elevavam a coragem e a dedicação dessas mulheres, simulando a atuação do desejo feminino e de sua subjetividade. O que pouco se dizia era o fato de que a viúva que não cometesse o suicídio era condenada a uma severa exclusão social. Nos séculos 18 e 19, a viúva tinha o direito de herdar bens, o que seria motivo suficiente para que a família do morto encorajasse a viúva a cometer a imolação. Após uma descrição complexa,

Spivak cita um caso de manifestação discursiva do sujeito subalterno sexuado. Era o caso de uma moça chamada Bhuvaneswari Bhaduri, que enforcou-se no ano de 1926. O motivo do suicídio somente seria descoberto quase uma década depois: ela era membro de um grupo armado pela independência da Índia e havia sido incumbida de cometer um assassinato político. Sendo incapaz de cumprir a tarefa e consciente da necessidade de sigilo, ela se mata.

> Ela generalizou o motivo sancionado para um suicídio feminino ao se dar ao imenso trabalho de deslocar (não simplesmente negar), na inscrição fisiológica de seu próprio corpo, seu aprisionamento em uma paixão legítima por um único homem. [...] O gesto de deslocamento - esperar a menstruação - é, inicialmente, uma inversão da interdição contra o direito de uma viúva menstruada de se imolar. [...]
> Tenho conhecimento da vida e morte de Bhuavaneswari Bhaduri por meio de conexões com sua família. [...] (b) Perguntei a suas sobrinhas. Parece que foi um caso de amor ilícito. (SPIVAK, 2010, p. 162-164)

No caso da moça indiana, o corpo exposto em sua condição feminina, no período específico da menstruação, manifesta-se discursivamente. Sabendo que a causa de sua gravidez seria apontada como o fruto de uma gravidez clandestina, ela espera a menstruação. Além de marcar no seu corpo a presença do ciclo feminino do sangue, esse mesmo sangue, visto como impuro e colocado como interdição ao sacrifício das viúvas, aparece como elemento subversivo das normas prescritas. Trata-se de uma reescrita subalterna do texto social do suicídio *sati*. Da mesma forma, poderíamos pensar, no poema “E as margens”, de Ana Paula Tavares, o sangue de uma mulher, tão presente em ciclos biológicos do corpo feminino como a menstruação ou o parto, aparece como elemento desestabilizador da paisagem natural. A introdução do sangue vermelho no azul da superfície de vidro parece supor certa violência sugerida no verbo “cortar”. Trata-se de uma manifestação discursiva de um sujeito feminino que subverte a ordem natural das coisas. Aqui, o sangue, como elemento particular do corpo feminino, corta o azul do lago, introduzindo a diferença.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão levantada por Spivak, auxilia, neste artigo, a problematização da questão da subjetividade sob a perspectiva da subalternidade de gênero. Nos poemas e no relato apresentado destacamos práticas discursivo-corporais

relacionadas ao dizer da mulher. Nesses textos, vê-se a tentativa da mulher subalterna de constituir-se verdadeiramente como sujeito, portador de voz. A motivação que leva Spivak a afirmar que "o subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido" (2011, p. 163) é o fato de que a manifestação discursiva da mulher no contexto do capital socializado, mesmo que opondo-se a uma tradição, será reassimilada por esta. No caso da moça indiana que se suicida por uma motivação política e desafia os textos da tradição ao matar--se menstruada, a motivação ideológica é ocultada pelos relatos locais e a história de sua morte é reinserida numa grande narrativa, que explica sua morte como fruto de uma paixão clandestina.

Nos poemas analisados, confirma-se um movimento semelhante. Assim como a prática discursivo-corporal da moça indiana é assimilada pela tradição, a voz feminina é apagada pela voz de Deus, no poema de Cesar. No poema de Paula Tavares também poderíamos prever um movimento parecido, entendendo-se que o sangue da mulher dissipar-se-á nas águas do lago. Porém, o poema "E as margens" não finaliza com essa imagem, e sim captura o instante fugaz em que o sangue de uma mulher corta a superfície do lago. Em outras palavras, poderíamos dizer que essa imagem do sangue no lago potencializa a manifestação da mulher escritora como produção relevante, ou mesmo subversiva, dentre o panorama das produções literárias em diálogo com as narrativas canônicas – numa das leituras possíveis.

Resta-nos estar atentos ao momento de manifestação contradiscursiva do dizer da mulher antes do seu silenciamento (seja por meio da sua exclusão do sistema literário pela constituição de um cânone literário masculino, seja pelo mercado editorial que hoje oblitera não só a produção literária feminina, mas toda a literatura, ao priorizar a venda de livros de autoajuda e manuais). Na obra de Paula Tavares e de Ana Cristina Cesar enxergamos o modo como o texto literário resgata a capacidade de afetar a si mesmo e ao outro. Lemos um corpo fragmentado, um corpo menstruado, circuncidado, cortado, aéreo ou subterrâneo, deslocado, transportado, presente-ausente na cena enunciativa, deslizante, revirado na cama, virado ao avesso pela escrita. Lemos um corpo tornado texto através da experiência. Quem sabe não seja esse resgate da experiência um modo de destronar a palavra do abrigo sagrado do Deus e de trazê-la para sua condição mais humana, um modo de permitir a reconstrução de si para estar mais sensível ao outro, um modo de

construir um dizer menos castrador e excludente fazendo falar os silêncios que ficam às margens?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, A. Luísa. **Do centro e da margem**: escrita do corpo em escritas de mulheres. In: AMARAL, Ana Luísa; VILAS-BOAS, Gonçalo; FREITAS, Marinela; MARTELO, Rosa Maria. Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e identidades. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003, pp. 105-120.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.

CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática. 1999.

_____. **A teus pés**. São Paulo: Editora Ática. 1998.

_____. **Poética**. São Paulo. Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2009.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2013.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos**: poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). **Mulher e Literatura**: História, Gênero, Sexualidade. Caxias do Sul: Educs, 2010.

# 15-DO MORRO À LUANDA: RELAÇÕES DE SILÊNCIO E SUBALTERNIDADE ENTRE CAROLINA MARIA DE JESUS E ONDJAKI

Julianny Katarine Aguiar OLIVEIRA(UEPB)
professorajulianny@gmail.com

Sueli Meira LIEBIG (UEPB)
suelibig@hotmail.com

*"De resto, também dizemos coisas quando não as dizemos"*
*(Ondjaki)*

## 1. INTRODUÇÃO

Carolina Maria de Jesus: escritora negra brasileira, moradora da extinta Favela do Canindé, na zona norte de São Paulo; trabalhou como doméstica, contudo não se adaptou e tornou-se catadora de papel até sua morte. Ondjaki (que em umbundo significa guerreiro "ou aquele que enfrenta desafios"): pseudônimo do escritor angolano Ndalu de Almeida, que mesmo morando atualmente no Rio de Janeiro segue escrevendo sobre seu berço: Luanda; um menino se comparado aos grandes nomes que fizeram história na literatura em sua pátria.

Carolina e Ondjaki estão separados por vários fatores: gênero, época, idade, etnia, lugar; o que poderia então haver em comum entre uma escritora esquecida por muitos anos dos catálogos de literatura e um escritor angolano em ascensão no cenário da contemporânea literatura africana de língua portuguesa? Eis então diálogos entre o silêncio e a subalternidade; ela de sua condição de "mulher da favela" nos anos 60 e ele, da criança angola no mesmo período de tempo.

Traçaremos nesse artigo, portanto, uma análise dos livros "Os da minha rua" e "Quarto de despejo", livros com teor confessional e autobiográfico que trarão em seu seio as proximidades existentes entre o que aparentemente não existia de relação entre o menino das ruas de Luanda e uma senhora dona de casa. A análise será guiada pelos olhares e dilaceramentos teóricos acerca do silêncio feitas por Orlandi e Roland Bhartes, associados aos estudos Deleuzianos sobre poesia menor e estudos da subalternidade de Spivak. Através destes, tentaremos observar como em ambas as obras encontraremos escritas de resiliência: seres vítimas de exclusão

social e da repressão política e legal, que escreveram com excelência mesmo diante da impossibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.

## 2 EM TERRA DE SILÊNCIOS PASSEIAM A MULHER E UM MENINO ACOMPANHADOS DE SUAS MEMÓRIAS

É comum relacionarmos o silêncio aos atos de censura, quando alguma autoridade politicamente instituída decide por ordem no discurso e tomar a voz, controlar o que é dito ou não dito; entretanto, se analisarmos a história dos militantes políticos em atuação no Brasil em plenos anos 1970, por exemplo, veremos que foi o silêncio deles que nos salvou e realizou em nós o sangrado desejo e sonho da democracia. Enquanto de um lado o poder opressor militar machucava o corpo impondo sobre ele o silêncio, do outro lado o corpo ferido exercia outro tipo de silêncio, que não era vazio, mas que guardava as vozes de uma nação. A mais pura arte desenvolvida nesse período deve seu fazer ao silêncio fundador[22], que driblou a linguagem e denunciou com outras palavras a repressão. O silêncio é escolha e é rizoma, não tem compromisso com o 'não-dito', mas sim com o interdito.[23] É fazedor de significados múltiplos, é uma faca de muitos gumes.

Em 1958, poucos momentos antes da eclosão da ditadura militar no Brasil, o repórter jornalístico Audálio estava na favela do Canindé, em São Paulo, preparando uma reportagem sobre um parque infantil para o extinto jornal Folha da Noite, quando se deparou com uma mulher negra de 43 anos que gritava: "Onde já se viu uma coisa dessas, uns homens grandes tomando brinquedo de criança! Deixe estar que eu vou botar vocês todos no meu livro!": era Carolina Maria de Jesus. Nascida em Sacramento em março de 1914, Carolina veio ainda muito jovem para São Paulo logo após a morte de sua mãe, nessa cidade foi morar na já extinta favela do Canindé onde construiu sua própria casa, usando madeira, lata, papelão e qualquer coisa que pudesse encontrar. Para conseguir dinheiro e sustentar a sua família, ela saía todas as noites para coletar papel, cotidiano que deixou muito bem retratado em um diário que foi publicado em 1960, *Quarto de despejo*, livro que retrata com

[22]"O silêncio fundador produz um estado significativo para que o sujeito se inscreva no processo de significação, mesmo na censura, fazendo significar, por outros jogos de linguagem o que lhe foi proibid"o (Orlandi , 2007, p. 86)
[23] O funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o "um e o "múltiplo, o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia. (Orlandi, 2007, p. 17)

cruor a realidade da mulher, negra, pobre e mãe solteira das favelas brasileiras; mulheres silenciadas pelo seu tempo e por esse racismo nosso de cada dia. Carolina é uma grande precursora desse grito fino em forma de silêncio do que hoje chamamos "literaturas periféricas" denunciadora incansável da subalternidade e da humilhação vivenciada todos os dias nas favelas brasileiras, como poderemos ver em seu relato do dia 19 de maio de 1958:

> Às oito e meia eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 2004, 30)

Enquanto isso, em 1977, em Luanda, Capital de Angola, nasce Ndalu de Almeida, nome do escritor que carrega em si esse fazedor de sonhos e silêncios: Ondjaki, nome que em umbundo "guerreiro", ou "aquele que enfrenta desafios" e que desde que começou o seu fazer poético-literário Nadalu assumiu. Diferentemente de Carolina, Ndalu decide não assinar com o próprio nome, e qual seria a necessidade que sente o escritor de se rebatizar? Essa pergunta faz-se crucial, pois é a partir do nome que começa a escrita de Ondjaki! O escritor nasce quando Ndalu morre, e esta morte é uma passagem para o silêncio que vai manifestar-se das formas mais variadas dentro do seu texto. Filho de uma professora e de um militante do MPLA, Ondjaki, teve uma infância cheia de sonhos e encantamentos mesmo com o cenário que o cercava na temida Angola dos anos 80. Sua escrita é singular e transgressora de forma doce e voraz. Diferentemente de uma literatura em que cada página pulsa as dores de uma guerra e as vertentes políticas dos partidos que lutavam pela presidência em Angola, Ondjaki decide permear sua escrita com os sabores e os cheiros de Luanda, fazendo de sua obra uma grande sinestesia. Como o faz muito bem na obra Os da minha rua, livro que também é uma espécie de diário do escritor que organizou esse livro como um grande estilhaço de memórias.

Apesar de Ondjaki usar a escrita como um apanhador de desperdícios[24] e Carolina como uma gilete afiada e enferrujada, ambos são em silêncio a voz de classes que estão esquecidas e marginalizadas pelo poder político, econômico e social vigente; estão juntos usando o silêncio como uma estratégia estético-

[24] Referencia ao poema "apanhador de desperdícios" de Manoel de Barros".

discursiva para deixar falar o subalterno. Nos dois livros citados, encontraremos uma escrita peculiar de si, muito mais que "autobiografias", encontraremos em ambas as obras seres que emprestaram suas memórias ao autor para o fazer literário, pois é necessário um ser de memórias que esteja disposto a doar suas vivências ao fazer poético literário e outro que esteja disposto a emprestar sua assinatura, a autoria, pois, levando em consideração a relação entre o autor e sua obra; veremos que a "função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2006, p. 274). Sendo assim, a escrita é um exercício de eternidade, o indivíduo morre ao seu tempo, mas o autor se mantém vivo pela escrita, de forma que ele não está morto como insinuou Barthes, mas vivo em cada leitura de sua obra.

Talvez isso justifique a escolha das narrativas do eu, pois o sujeito pós-moderno é múltiplo, por ele são atravessadas as mais variadas experiências sócio-culturais, de forma que ao falar de si ele eterniza não só suas memórias, mas as de todos de seu lugar. É desse terreno movediço da própria existência poética, que "desestabelece" os limites entre autor, escritor e obra que nasce a literatura contemporânea. Por isso, tanto *Os da minha rua* quanto *Quarto de Despejo* são uma espécie de "devir" literário, obras abertas, inacabadas e em transe: uma escrita que nasce do momento transitório da "pré-coisa" que é o indivíduo e suas memórias, para essa "coisa" que virá a ser  o autor, pois "Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido" (DELEUZE, 1995, p.11).

> "Convoco memórias distorcidas para inventar histórias, exerço o direito de atribuir fala aos sonhos [...] se as cicatrizes da saudade saram, não sei, apenas vou reunindo vozes como brilhos num céu que as vezes me sucede demasiado escuro, assim vou cruzando os dias, inventando o tempo, tecendo as vozes, reinventando as impossíveis constelações." (ONDJAKI, 2009 p. 184)

Escreve-se sobre si, então, para organizar esse passado e atribuir um novo significado a essas histórias que habitam a memória individual e coletiva. Sendo assim, a literatura de Ondjaki não é uma literatura angolana porque seu autor nasceu em Angola, nem a de Carolina simplesmente porque ela escreve sobre a periferia. Ela é uma literatura que nasce antes no entre-lugar da identidade do poeta. Por isso, não achamos ideal o termo "Autobiografia" para tratar dessas obras,

preferimos o termo “escritas de si”, pois “a representação de si sinaliza para uma tentativa de organização do eu pós-moderno, descentrado, fragmentado, cujas identidades múltiplas giram ao redor de um núcleo caótico e mutante.” (KLINGER, 2006, 27).

## 3 ESCRITOS DE SI EM UMA GIGANTESCA LITERATURA MENOR

Na publicação da editora Língua geral o livro *Os da minha rua* possui uma construção semiótica que intercala páginas pretas e brancas como se o leitor tivesse em mãos estilhaços de memória. O livro é uma mina que explode sonhos na mão de quem o tem, uma linda construção metafórica da própria sociedade angolana que se reinventou dos pedaços da guerra. Como uma costureira que tem real noção da simbologia específica de cada pedaço de pano para construção de um vestido, Ondjaki prefere tecer uma nova história em retalhos, deixando assim, ainda mais clara a presença da tradição oral em sua obra, pois os contos lembram muito os missossos: contos orais percebidos entre os angolanos como uma narrativa puramente imaginária e “um saber não desencarnado, mas em contato direto com o mundo, manifestação do homem” (PADILHA, 2007, p. 41).

Em *Quarto de despejo* Carolina usa de uma estratégia muito próxima, pois o livro em todas as suas edições manteve seu formato original composto de relatos, memórias, pensamentos e desabafos separados pela data em que foram escritos como um diário pessoal. Devido a esse motivo, por muitos anos a crítica literária se recusou a reconhecer os escritos da autora como “literatura”, pois para muitos pensadores aquilo não passava de simples relatos pessoais. A literatura de Carolina Maria de Jesus só foi redescoberta na década de 1990, graças ao empenho do pesquisador brasileiro José Carlos Sebe Bom Meihy e do norte-americano Robert Levine, que juntos publicariam o livro Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus, desde então é que a crítica vem tentando pagar essa dívida história e reconhecendo como literatura o que a autora nos propõe de forma tão simples e dilacerante.

Essa dívida é fruto de um conceito arcaico e engessado que por muito tempo permeou a academia sobre o que venha a ser literatura, e para ler Carolina e Ondjaki é necessário muito mais que manuais, pois eles derritorializam o signo

linguístico dando a ele significados múltiplos como um bom exemplo daquilo que Deleuze insinuará como literatura menor

> As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. O mesmo será dizer que 'menor' já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41).

De forma que os autores aqui tratados são gigantes exemplos dessa literatura rizomática, que se impõe sobre um cânone vigente que obedece a uma gramática instituída e com caráter político de demarcação de uma voz coletiva; Carolina não é apenas ela, é várias mulheres que ainda hoje sofre com a opressão nas favelas. Ela não tem voz porque não tem poder social e cultural para tê-la, logo Carolina é uma representação simbólica dessa subalternidade que ganha poder em fala, pois é como nos dirá Gayatri Spivak: "O que a elite pode fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da 'mulher' parece ser mais problemática nesse contexto." (SPIVAK, 2010, p. 85), uma vez que, "Ao buscar aprender a falar ao (em vez de ouvir ou falar em nome do) sujeito historicamente emudecido da mulher subalterna, o intelectual pós-colonial sistematicamente 'desaprende' o privilégio feminino" (SPIVAK, 2010, p. 88) tentando a todo momento colonizar essa voz e silenciá-la.

Em Quarto de despejo Carolina conclama as mulheres negras a assumirem a sua identidade negra quando no relato de 16 de junho de 1958 revela:

> Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos.
> Eles repondia-me:
> - É pena você ser preta.
> Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça e ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reincanações, eu quero voltar sempre preta (JESUS, 2004, p. 58)

De forma muito sutil, Carolina nos convoca a uma luta pela identidade o que só reforça a tese de que sua obra é banhada de silêncios em suas mais variadas facetas. Segundo Orlandi, é necessário compreender que o silêncio pode apresentar-se no discurso de duas formas:

> 1. Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras. 2. O estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudando sobre a rubrica do implícito. (ORLANDI, 2007, p. 12)

Ondjaki também faz uso dessas duas formas de em sua obra, seja ela poética ou narrativa. Um primeiro bom exemplo disso é a escolha de seus personagens, que geralmente são indivíduos à margem da sociedade pelos mais variados aspectos (social, etário, de gênero, de raça), seres subalternos que andam mudos pelas ruas da sociedade em que vivem; indivíduos que não teem direito a voz e que são pouco apresentados como seres autônomos, donos de seu discurso em outras literaturas, principalmente a criança e a mulher de mais idade. Ao trazer a lume essas vozes marginalizadas, Ondjaki faz furos no arquivo canônico, dando literariamente poder ao subalterno e livrando-os do silenciamento estabelecido pela censura da palavra, uma vez que ele abre espaço na sua escrita para que esses marginalizados falem em discurso direto, sendo eles mesmos suas próprias representações, afinal, o lógico seria que o subalterno pudesse falar a partir do seu próprio lócus de enunciação.

Os da minha rua é um livro escrito de estilhaços de memória que também são uma convocação ao novo, ao belo e ao futuro de Luanda. Ao analisamos o livro como um todo, veremos que percebemos que existe uma relação significativa e até mesmo semiótica entre a ideia de rua e como os contos foram arrumados dentro no livro. No primeiro conto O voo do Jika, encontraremos dois “miúdos” desfrutando do espaço da rua para o exercício do brincar; já no último conto, o mesmo menino que antes brincava com seu amigo, agora se despede de sua rua, dos seus; de forma que essa rua é um real símbolo de travessia e transição da identidade do menino que e no último conto (Palavras para o velho abacateiro) é aquele que sente a necessidade de sair dessa rua e levá-la consigo. Uma parte de si quer continuar, outra quer ir embora. Sendo assim, percebemos que muito mais do que um lugar, essa rua será um tempo: a infância. É a partir dessa concepção que entendemos a simbólica frase “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)

Ao escrever o livro, Ondjaki traz as vozes de pessoas presentes na sua infância real, como a tia Rosa, o tio Chico, o Jika, a Thi, o Bruno Viola, a avó Agnete, a Romina e de tantos outros, Ondjaki encherá essa rua de subjetividades, de afetos, tanto que dirá que ela é sua, por isso usa o termo possessivo para dar título ao livro: Os da minha rua. Passam a habitar nessa rua o quintal do tio Chico, a piscina de Coca-cola do tio Victor, a casa do Lima a casa vazia da tia Rosa, a escola; trazendo então, novos significados de lugar para o sentindo dessa rua e dando-lhe uma importância de lugar antropológico, uma vez que ganhará sentido "identitário, relacional e histórico". Essa é bela estratégia do escritor em ressignificar sua infância e o sofrimento dos seus pela literatura, pois como afirmou em uma entrevista,

> Mesmo para falar da guerra e mesmo para falar do que não está bem em Angola, devemos falar numa atitude já a apontar para o futuro! Se eu não tenho soluções, pelo menos que meu tratamento literário, seja um tratamento que dê dignidade a situação. Porque há coisas que já são indignas: a guerra é indigna, o sofrimento das crianças é indigno... Eu não posso reforçar aquilo que é indigno (ONDJAKI, 2010)

## CONCLUSÃO

Mesmo de universos totalmente dispares, Ondjaki e Carolina são exemplos de militantes literários, que usaram a escrita como signo-silêncio de um povo em luta. É preciso entender que ambos passaram por essa busca pela voz e pela memória, numa necessidade de jogar-se no barro, uma tentativa de romper com o silêncio repressivo imposto pelo colonizador e a elite brasileira que tentaram de todas as formas tornar a cultura do marginalizado uma repetição vazia e estereotipada de seu próprio discurso, ou seja, um discurso mimético[25]. O desejo está como um dos elementos centrais e há certa tensão entre a "ilusão" da diferença e a "realidade" da semelhança. Não seria, pois, necessário estudar o silêncio como gatilho motivador do despertar dessa voz? Sim, faz-se necessário. Diferente do que os "donos de discurso" queriam, os escritores não se calaram; o silêncio apenas tocou na voz e a entortou, ou seja, a voz, motivada pelo silêncio, ganhou uma nova forma de ser na

[25] Então a mímica colonial e o desejo de um Outro reformado, reconhecível, *como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente.* O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma *ambivalência* para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é portanto marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como a apresentação de uma diferença que e ela mesma um processo de recusa." (BHABHA, 1998, p.130)

literatura. Como colocado no poema de Paula Tavares, o silêncio tem seus ecos, ou seja, a voz recoou dentro do corpo (que é o texto) até tomar nova forma na literatura. A partir disso, torna-se mais fácil entender Zumthor, quando este afirma:

> A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em sudina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador. (ZUMTHOR, 2005, p.12)

## REFERÊNCIAS

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Ed. 8. São Paulo- SP: Ática, 2004.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Carolina Maria de Jesus**: emblema do silêncio. Disponívelem: <http://www.direitoshumanos.usp.br/bibliografia/meihy.html>. Acesso: 15 novembro de 2014.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. **Carolina Maria de Jesus**. O Estranho Diário da Escritora Vira-Lata. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade de Brasília – UnB, 2004.

ONDJAKI. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: capitalismo esquizofrenia. Vol.1; tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. Campinas: Editora Unicamp, 2007

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. São Paulo: Ateliê Editorial,2005

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?.** Belo Horizonte: UFMG, 2010

# 16-O DISCURSO NO TEMPO SOB A PERSPECTIVA MEMORIALISTA: CONSTRUÇÃO DAS RELAÇÕES SOCIAIS EM LUANDINO VIEIRA E ONDJAKI

Luiz Paulo de Carvalho FERREIRA (UEPB/PPGLI)
lpletras@hotmail.com
Profª Drª Rosilda Alves BEZERRA (UEPB/PPGLI)
rosildaalvesuepb@yahoo.com.br

A literatura africana aponta para suas origens na oralidade, que tem seu repositário e veículo na língua escrita, segundo Honwana (2006), sendo a oralidade uma modalidade artística caracterizada pela poética oralizada, assim a construção literária dos textos em análise (do conto "Encontro de acaso", em *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira e o conto "O Último Carnaval da Vitória" em *Os da minha rua*, de Ondjaki) apresenta como elemento comum a construção textual a partir da referência memorialista, que se configura, segundo Le Goff (2003) como

> Fenômeno individual e psicológico (cf. soma/psiche), a memória liga-se também à vida social (cf. sociedade). Esta varia em função da presença ou da ausência da escrita (...) e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (passado/presente), produz diversos tipos de documento/monumento, (...). A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social (cf. espaço social) e político (cf. política): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (...) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (...) (LE GOFF, 2003, 419).

Partimos, inicialmente, para uma construção memorialista na análise das obras com base na relação territorial, a fim de tentarmos apontar uma definição para esse termo e daí propormos um paralelo com a discussão entre espaço e tempo, a partir do processo de leitura das obras em análise.

A palavra_território refere-se aqui a construção de espaços individuais e coletivos dentro dos conflitos espaciais, segundo Silveira (2011, p. 155),

> O território, portanto, advinha da transformação e era apresentado como arena de vetores do espaço vital. (...) O território usado envolve todos a alienação, o risco de perda do sentido de atores em todos os aspectos e, por isso, é existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro (SANTOS, 1994, p. sinônimo de espaço banal (SANTOS, 1996).

De tal maneira, denota o espaço de todas as existências externas, com a respectiva invisibilização do indivíduo. Daí, a importância da memória como

ferramenta de fuga ou retorno ao passado com a quebra do presente e das convenções entre o ser e o estar.

> O território usado não é uma coisa inerte ou um palco onde a vida se dá. Ao contrário, é um quadro de vida, híbrido de materialidade e de vida social. Sinônimo de espaço geográfico, pode ser definido como um conjunto indissociável, solidário e contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações (SANTOS, 1996, 153-154)

Percebemos uma relação construtiva da realidade social entre indivíduo e território/espaço, em que se encontra a partir da construção da identidade, tendo como lugar o território, ambiente capaz e proporcionar elementos próprios de cada cultura, como elementos gerados com propriedades próprias de cada região a partir da combinação geográfica e biológica, "o território usado abriga as ações passadas, já cristalizadas nos objetos e normas, e as ações presentes, aquelas que se realizam diante dos nossos olhos" (SILVEIRA, 2011, 154).

Os conceitos de espaço/tempo, seguindo uma tendência das discussões científicas atuais, tem sido questionadas e colocadas sobre novos ângulos de visão do campo das ciências, principalmente, no que podemos denominadas de ciências humanas. Aqui nos restringiremos ao que podemos conceituar como uma discussão teórica da literatura.

## 1 Teoria da relatividade: breve discussão a respeito da teoria de Einstein

Espaço e tempo para Einstein estão intimamente relacionados, de forma a haver uma fundição entre ambos cunhados num tecido flexível denominado de espaço/tempo e que em relação a relatividade especial tratava um objeto em movimento e velocidade constante, ou seja, um objeto em movimento sob mesma velocidade constante, mas não poderia ser aplicada em relação a aceleração. Assim, a aceleraçao era falha da teoria da relatividade especial, já que com ela a velocidade variaria. Para explicar melhor o movimento universal das coisas, o físico expandiu sua teoria para o que chamou de teroria da relatividade geral adicionando, considerando a gravidade para isso, uma força universal que agora era adicionada por ele. Assim compreendeu que a gravidade nao era uma força, pois um objeto só se move se algo o empurrar, descordando da teoria de Newton, para Einstein, a Terra curvou o espaço ao seu redor e o fez curvo, é essa curvatura que empurra

determinado objeto para baixo, ou seja, para o chão, deixando o objeto sem peso já que não estava em contato com o solo.

Mas o que apontamos acima nessas breves linhas não são mais que uma síntese teórica da teoria que revolucionou o estudo fisico da humanidade, mas além disso, influenciou várias áreas do conhecimento chegando até os estudos da língua através da análise literária presente, por exemplo, em Bakhtin.

A arte para esse autor é um valor dado por nós a partir da apreciação, através de uma criaçao de conhecimentos a partir de uma nova relação com aquilo que já conhecemos, é assim com a construção imagética literária, que nos leva a uma nova relação entre leitor e obra, numa construção de leitura ativamente mutável e que modifica reciprocamente ambos – leitor e obra – principalmente no que se refere ao processo de busca pelo passado através do recurso da memória, em que a distinção dos três tempos convencionamente constituídos por nossa sociedade é quebrada a partir do processo de leitura e (re)construção de imagens de um romance por exemplo, com características do seculo XIX, ou mesmo hodierno, em que personagens e a diegese textual são constituidas em nossa mente e nos fazem transpor os limites do espaço/tempo para uma realidade psiquica diversa da que está nosso corpo.

Segundo Bakhtin:

> (...) durante a leitura ou a audição de uma obra poética, eu não permaneço no exterior de mim, como o enunciado de outrem, que é preciso apenas ouvir e cujo significado prático ou cognitivo é preciso apenas compreender; mas, numa certa medida, eu faço dele o meu próprio enunciado acerca de outrem, domino o ritmo, a entonaçao, a tensão articulatória, a gesticulação interior (criadora do movimento) da narração, a atividade figuratica da metáfora, etc., como a expressão adequada da minha própria relação axiológica com o conteúdo, ou seja, na percepção não viso as palavras, os fonemas, o ritmo, mas com as palavras, com os fonemas e com o ritmo viso ativamente um conteúdo: envolvo-o, formo-o e arremato-o (a própria forma, tomada abstratamente, não satisfaz a si mesma, mas torna auto-suficiente o conteudo formado). (BAKHTIN, 2010, 59)

A necessidade de entrar na obra axiologicamente leva o leitor a partilhar de um mundo psicologicamente construido e separado do tempo e espaço dividido por nós. Já que o romance representa um fenômeno discursivo e, como tal, orientado dialogicamente entre ele e as enunciações sociais.

Essa relação intrínseca entre espaço e tempo é denominado por Bakhtin de cronotopo (tempo/espaço), uma interligação fundamental das relações temporais e

espaciais na literatura, em que “Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o conotopo artístico“ (BAKHTIN, 2010, 211)

O cotidiano nos contos analisados vai ao oposto do que aponta Bakhtin quanto ao romance grego, em que os heróis fogem do cotidiano a fim de si destacarem, aqui por outro lado é a partir das memórias bucólicas da infância que os heróis encontram seu sentido em um mundo psicologicamente constituído fora dos padrões adultos e de suas responsabilidades. O que demonstra um diferencial ao tempo cíclico medievo, mas um tempo mutante que se apodera das personagens e os transforma em instrumentos baseados na funcionalidade. Mesmo para Bakhtin, a teoria de Einstein demonstra que existe uma variedade de percepções do tempo e do espaço disponíveis (p.385)

> (...) O tempo e o espaço são moldados pelos eventos que neles ocorrem? A identidade e o caráter pessoal mudam em reposta aos eventos ou são fixos? Se mudam, como, quando e em que grau? Que papel, se algum há, desempenham os conjuntos particulares de fatores sociais e históricos na modelação da identidade pessoal?” (p. 387)

De acordo com Hall (2009), a identidade muda a partir de valores de compreensões culturais desses valores; podemos entender daí uma relação entre espaço-tempo intrínseca, em que a identidade pode passar por processos de aculturação ou assimilação ou mesmo permanência, numa fluidez que depende do tempo e claro de valores e da capacidade de resgate desses valores através da memória e da valoração dos elementos memorialísticos.

## 2 José Vieira Mateus da Graça e *A cidade e a infância*

Luandino Vieira, autor que expõe em seu nome artístico valorativo de seu país, já que nasceu em Portugal em 1935. José Vieira Mateus da Graça emigrou para Angola ainda criança com sua família; foi preso por mais de dez anos em consequência da luta contra a dominação de Angola por Portugal; escreu contos e romances. A cidade, os musseques, bairros pobres de Luanda, são temas correntes na literatura desse escritor; um espaço caracterizado pela colonização, realismo e lirismo andam juntos na literatura de Vieira.

Em “Encontro de acaso“, conto que abre o livro *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira, a cidade é representada com a importância de uma personagem secundária; uma narrativa curta de cerca de duas páginas apresentam as saudosas aventuras de crianças revividas atraves da memória de um narrador personagem que descreve todo o ambiente em primeira pessoa abrindo espaço, as vezes, a voz direta de uma personagem. A “Grande Floresta e o Clube Kinaxixi“ (VIEIRA, 2007, 11) imaginada e utilizada por crianças como ambiente paralelo à cidade, a floresta era o “refúgio de bandidos“ (VIEIRA, 2007, 11) e onde os ‘“cobóis“‘ iam lutar contra os mal feitores. A construção imagética das crianças esta presente ao longo de toda a narrativa, caudada por um bando de heróis que tinha na figura de um líder, o chefe do bando de crianças que o admiravam pela pontaria e pela capacidade imaginativa, própria dele; por inventar aventuras na floresta com água suja. As aventuras de crianças são relembradas pelo narrador que não cita o nome desse personagem, assim como o nomo do próprio narrador, e que relembra o passado com dor: “Como são dolorosas as recordações!“ (VIEIRA, 2007, 12).

Foram separados pelo tempo e pela “imensa prisão“ elaborada pela sociedade, atraves do trabalho e das relações sociais cheias de responsabilidades da vida adulta. Enquanto uns continuaram a estudar, e outros trabalham a personagem principal não continuou a estudar; o “chefe da Grande Floresta“ (VIEIRA, 2007, 13) tornou-se decadente. Um paradoxo entre os dois, o ex-chefe, agora em situação dificil economicamente enquanto o narrador tinha sapatos “engraxados“ (VIEIRA, 2007, p. 13), indício que aponta para uma situaçao econômica mais favorável,

A volta ao passado relembrada com saudosismo e aponta para uma reconstrução da memória, que denota um conceito de construção individual e psicológica utilizada pelo indivíduo como reapropriação do passado. Este parece ser o responsável pela construção do indivíduo e seu resultado no futuro segundo o narrador: “E ontem eu vi-o outra vez. Há tanto tempo que o não via! Mas já não era o mesmo chefe, nem o rapaz das ruas que colocava tubos para a nova conduta de água. Era o produto das fases que atravessara (VIEIRA, 2007, 13).

Estruturalmente as obras apresentam um discurso voltado para o bucolismo, ou volta ao passado banal, com personagens singulares, quase sempre retratados com apelidos como em *A cidade e a Infância*. O título do texto já nos remete a uma

construção temporal do narrador, afinal o acaso já nos lembra uma situação inesperada e atemporal, mas que de imediato nos reporta ao passado e um passado qualificado como “cruel” (p. 11), pois dois amigos de infância se reencontram, mas em posições econômicas e sociais diferentes. Já que parte de um grupo de amigos o “Clube Kinaxixi” na “Grande Floresta”. Um mundo fantasioso, onde crianças de oito anos que brincavam de “cobóis”. O chefe do bando de crianças, que conquistou o respeito e o posto pelas habilidades na pontaria, mas gostavam “dele porque tinha imaginação” (VIEIRA, 2007, 11).

Um encontro de acaso, frase que se repete três vezes ao longo da curta narrativa (ONDJAKI, 2007, 11 - 12).

> Como são dolorosas as recordações! Oh, quem me dera outra vez mergulhar o corpo na água suja e ter a alma limpa como nos tempos em que ele, eu, o Mimi, o Fernando Silva, o João Maluco, o Margaret e tantos outros éramos os reis da Grande Floresta.
> Mas tudo se modificou e só a ferida feita pela memória persiste ainda.
> A vida separou-nos. Cada um com a sua cela nesta imensa prisão. Não éramos mais os cavaleiros da Grande Floresta. Uns continuaram a estudar. Outros trabalham. Ele não continuou a estudar. Mais tarde soube que tinha tentado ir clandestinamente para a América, dentro de um barril, mas que fora descoberto perto de Matadi.
> A vida fez dele um farrapo (...)
> Já não me conhecia. Era-lhe estranho. E eu quase chorava ao ver ali o meu chefe da grande floresta, que não me cumprimentava, farrapo de vida.
> E ontem eu vi-o outra vez. Há tanto tempo que não o via! Mas já não era o mesmo chefe, nem o rapaz das ruas que colocava tubos para a nova conduta de água. Era o produto das fases que atravessara. (pp.12-13).

O tempo modificou, o *coisificou*, o transformou em produto: “O outro negro, que se torcia e retorcia na febre do ritmo, tocado de leve pela luz, amarfanhado pela sombra da própria cor, dançava com ele, de pernas mais tortas, cabelo a cair para a testa, os olhos raiados de sangue. Fiquei durante momento na contemplação daquele quadro.” (p. 14)

O encontro de acaso começa com a linguagem do corpo e apenas depois a lingua fala. E nos fala a mesma frase inicial: “- Olá, pá, não pagas nada?!” (p. 14). Findando o texto com uma data: 13-9-54, o que da mais verossimilhança a narrativa.

Podemos constatar a linearidade dos discursos presentes nos textos, que apontam para uma produção literária de caráter artístico, representativo, mas aponta para elementos memorialistas e, portanto, fundamentados numa realidade pré-estabelecida.

A atualidade gerou mudanças no modo não apenas de pensar das pessoas, mas tambem refletiu a nova forma mais direta e sem tandos adornos na linguagem que se configura na literatura.Como afirma Bhabha (2011) a morte do autor assim como a intensão do mesmo ja não são temas que provoquem tanta polemica. Ja que o texto, seguindo a tradição bhakitinina faz parte de um processo de construção cultural da linguagem, estando diretamente ligado ao que podemos chamar de dialogo cultural, compreendendo este nos termos de Bhabha como a construção historicamente constituida a partir das relações passadas e presentes entre culturas e das relações humanas, mas com uma ressalva importante e e que não pode ser deixada de lado, a incomensurabilidade das culturas e de suas relações de valor entre as mesmas. Pois para ele, não há possibilidade de uma criação de cultura global, mas a contaminação de culturas.

O que podemos compreender como cultura formada por partes, como uma imagem de um quebra-cabeças elaborado por diferentes cores distintamente constituido, mas que possui em cada parte sua compreensão e sentido, o que não deixa de lado a importancia do todo tambem, mas que em suas partes se bastam: “Essa cultura ‘das partes‘, essa cultura *parcial*, é o tecido contaminado, e até concectivo, entre as culturas – ao mesmo tempo a impossibilidade de as culturas bastarem-se a si mesmas e da existencia de fronteiras entre elas. O resultado é, na verdade, mais algo que se parece com um ‘entrelugar‘ das culturas, ao mesmo tempo desconcertantemente semelhante e diverso.“ (BHABHA, 2011, 82).

A volta ao bucolismo de sua infância remete a lembranças compartilhadas com o leitor, no íntimo de sua memória, como as lembranças de Brás, personagem que era o vencedor na guerra de papagaios com seus “roncadores” - papagaios mais velozes que os dos outros moleques. Porém as lembranças infantis do jovem Brás foram levadas a idade adulta do personagem que foi preso fazendo pequenos roubos em comércios e deixando recados humorísticos: “Mas tudo isto sucedeu muito mais tarde, muito depois de terem deixado de fazer papagaios de papel, de deixarem de ter sonhos de papel de seda.” (VIEIRA, 2007, 50-51).

A concepção de memória recente aponta para o processo de estruturação das atividades de auto-organização. Fenômenos que possuem aspectos biológicos e psicológicos e que se configuram como processos dinâmicos de organização e que existem e co-existem na medida em que se organizam e se fundam a partir dela e se

reconstituindo, segundo aponta Le Goff (2003). Sob essa concepção, percebe-se que a descrição memorialista da personagem é voltada para uma organização cronológica centrada em seu discurso infantil e que nos remete ao sofrimento de sonhos passados de quem sofre com o medo da insegurança de um futuro: "E hoje, os olhos a arder da febre, ele revive o amigo Brás e os outros e os sonhos de papel de seda que todos tiveram. (...) Os garotos fugiam, escondiam-se e esperavam o lobo. Eles tocavam-se e coravam entre as flores da estufa." (VIEIRRA, 2007, 52). Em que a insegurança e o medo da morte levam o discurso a descrição mesmo de elementos sexuais pueris, a descoberta da sexualidade pelas crianças e do sentimento ingênuo do amor infantil.

Uma narrativa que aponta para o regresso ao passado de uma ex-colônia, num mundo caracterizado pelo discurso em primeira pessoa de um narrador que é uma criança e que remonta a fatos passados, como a independência de Angola em 1975, embora sofresse durante anos com os conflitos civis. O camarada Antônio sofreu com as mudanças e representa a exteriorização da opinião de parte de uma camada social favorável ao período da colonização portuguesa. Quando perguntado todos os dias pelo menino se ele não prefere que o país seja livre e Antônio responde: "no tempo do branco isto não era assim..."

> Compreender o tempo é 'essencialmente dar provas de reversibilidade'. Nas sociedades, a distinção do presente e do passado (e do futuro) implica essa escalada na memória e essa libertação do presente que pressupõem a educação e, para, além disso, a instituição de uma memória coletiva, a par da memória individual. Com efeito, a grande diferença é que a criança – não obstante as pressões do ambiente exterior – forma em grande parte a sua memória pessoal, enquanto a memória social histórica recebe os seus dados da tradição e do ensino, aproximando-se, porém, do passado coletivo (cf. o artigo "Memória", neste volume) enquanto construção organizada (...) (LE GOFF, 2003, 210).

Esta organização nos permite desenvolver um horizonte temporal com dimensões alem da própria vida; de tal forma, os acontecimentos sociais são tratados como individuais, ou seja, as recordações individuais são confundidas com as recordações de nossos pais configurando nossas perspectivas temporais. "(...) Mas a ausência de um passado conhecido e reconhecido, a míngua de um passado, pode também ser fonte de grandes problemas de mentalidade ou identidade coletivas (...)" (LE GOFF, 2003, p. 208). A necessidade do passado como norteador das ações futuras parece ser essencial ao homem, a referência ao passado como

meio de constituição do futuro, abstrato, e que se configura no presente. Um futuro que passa a ser compreendido como uma terceira dimensão.

Constata-se no texto uma intencionalidade literária que busca uma construção de um passado pronto, acabado, perfeito. Uma construção do tempo linguístico, que tem seu centro no presente da instância da palavra, o tempo do locutor. Segundo Le goff (2003) citando Hobsbawn (1972), passado é "o período anterior aos acontecimentos de que um indivíduo se lembra diretamente." (LE GOFF, 2003, 217).

Considerar a identidade como constituída a partir da memória nos leva a pensar e aceitar a concretização desse meio e a buscá-lo através da constatação durante as leituras dos textos literários propostos para estudo; sendo a memória um conjunto de técnicas de constituição do passado ou mesmo arruinar a identidade, como nos casos de traumas, segundo Candau (2011).

A análise da memória em diferentes níveis feita por Candau (2011) nos dá fundamentos para uma discussão mais extensa sobre a constituição memorial das personagens nos textos propostos e abaixo destacados, de forma a avaliar os discursos e suas constituições a partir da elaboração, ou, reelaboração identitária. Aqui se destaca o que o autor trata como "protomemória", ou seja, memória de baixo nível, e a memória denominada de "alto nível" - a memória de recordações.

## 3 Ondjaki e "o último carnaval da vitória"

Ondjaki nasceu em Luanda em 1977, escreve romances, contos e para o cinema, além de poesia também. Em *Os da minha rua* o escritor angolano nos apresenta vinte e dois pequenos contos que centram suas narrativas na busca pelo passado atraves da memória e dos relatos da vida infantil.

A narrativa em análise inicia-se com uma relação metafórica da vida e morte, sendo comparada puerilmente com uma brincadeira de criança que chega ao fim com hora do jantar. Era assim a relação com o último carnaval da vitória, bem como a perspectiva de tempo para as crianças, que segundo o narrador era um "tempo fora do tempo" (ONDJAKI, 2007, 59). A forma como é vista e compreendida pelo narrador da memória, presente no seguinte trecho que retrata uma concepção

destoante da ideia trazida por Candau (2011), por exemplo, que vê na memória uma ferramenta de constituição identitária nos moldes de sua teoria:

> A memória nos modela e é por nós modelada. É a memória que vem fortalecer a identidade individual e coletiva. Considerar a identidade como constituída a partir da memória nos leva a pensar e aceitar a concretização desse meio e a busca-lo através da constatação durante as leituras dos textos em análise, sendo a memória um conjunto de técnicas de constituição do passado. Constituindo uma busca para reconstruir identidades que sofreram ao longo da historia de determinado povo ou individuo elementos de destituição (CANDAU, 2011, 108).

Enquanto para o narrador do conto, uma criança, a memória é vista da seguinte forma:

> O "dia da véspera do carnaval", como dizia a avó Nhé, era dia de confusão com roupas e pinturas a serem preparadas, sonhadas e inventadas. Mas quando acontecia era um dia rápido, porque os dias mágicos passam depressa deixando marcas fundas na nossa memória, que alguns chamam também de coração. (ONDJAKI, 2007, 60).

A memória assume papel metafórico de fonte das emoções passadas e que se equipara peticamente ao coração segundo o narrador; uma construção sentimentalista e que ressalta o carater bucólico e saudosista da narrativa do texto do angolano.

A linguagem utilizada pelo narrador remonta a uma proposta discursiva pueril, com uma descrição minuciosa de detalhes que nos levam a pensar em um período de tempo não muito distante existente entre o narrador no momento da descrição e o fato ocorrido na véspera do carnaval. Mas a relação minuciosa entre fato e descrição literária pode nos levar a uma ligação ainda maior entre a voz narrativa e o próprio escritor, suas lembranças infantis e o resgate das mesmas durante sua vida e o ambiente carregado de relações politicas e simbolicas de uma Luanda pós-colonial e que buscava caminhar a partir de uma identidade nacional sob a sombra do socialismo.

O dia do Carnaval de Vitória era o dia da reunião das crianças da família na casa da avó Nhé, dia em que os primos estavam juntos para que os pais pudessem ir as ruas para o carnaval. Era nessa reunião que o narrador descreve e relata a situaçao economica da avó, a partir de um "lanche magrinho" (ONDJAKI, 2007, p. 60), pouca comida e refrigente dissolvido em água. O que nos chama a atenção para o tipo de refrigerante consumido durante a visita: "Fanta ou Coca-Cola" (ONDJAKI, 2007, p. 61), dois refrigerantes pertencentes a mesma empresa,

fabricados por estadunidenses e que simbolicamente representam a inserção do polo capitalista em um país opositor a ideologia e ao sistema produtivo capitalista, regido sob a égide marxista e que,portanto, oposto a perspectiva norte-americana, que representava o principal país defensor da proposta capitalista. O que denota a relação intercultural e a impossibilidade de rigidez das relações culturais e identitárias, segundo aponta Hall (2009).

"A vida afinal acontece muito derrepente" (p. 59). A presente frase descrita no primeiro parágrafo do texto de Ondjaki nos remete ao título "O último carnaval da Vitória", que aconteceu sem ser avisado o acontecimento e construção filosófica elaborada pelo narrador apontam para uma relação aqui discutida: o tempo – convenção de aspectos da vida humana moderna calcada no trabalho e nas relações institucionais como constituicoçoes familiares, trabalhos valorizados economicamente e status sociais etc.

Quando o narrador afirma: "Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade" (p. 59). Pois seu tempo se centrava em feriados e férias, períodos em que estavam livres das responsabilidades dos estudos.

O tão esperado dia do carnval da Vitória representava a liberdade das "amarras sociais da escola, mais ainda a possibilidade de reencontrar com a avó, tia e primos e comerem lanche magrinhona casa da avó Nhé e tia Maria" (p. 60). Essa descrição detalhada da narrativa e estende ao longo do discurso, como no seguinte trecho: "Além da avó Nhé e da tia Maria, estava também a avó Catarina, tada vestidad de preto e muito caladinha, com o lenço escuro a tapar a cabelo todo branquinho. Ela era muito calada e tinha sempre aquele hábito de passar o dia todo a abrir e fechar as janelas do quarto dela, mas, na altura do Carnaval da Vitória, ela era boa a dar ideas para inventar máscaras. (p. 62)

## Considerações Finais

Os traços culturais e históricos são representados, como em "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 de angolano" (p. 63). O tempo e espaço constituidos na memória são retomados e usados como recurso no

presente. Há uma fundição de elementos historicistas com a subjetividade própria da memória; elementos esses que levam a uma análise cronotópica dos textos e a relativização do tempo/espaço mimético e o espaço/tempo do leitor, através da construção espacial dentro das obras no momento da leitura e da ressignigicação dos elementos textuais.

A memória provoca a capacidade de desterritorializar-se, de mudança de planos espaciais, de novas construções através da abstração e da construção mental, de uma relação entre a representação descrita na obra e a realidade do autor e do leitor, de maneira a provocar uma reconstrução mental de elementos postos paralelamente, mas de realidades, geralmente, distintas entre escritor e leitor.

**Referencial Bibliográfico**

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: A Teoria do Romance. 6ªed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BHABHA, Homi. **O bazar global e o clube dos cavaleiros ingleses**: textos seletos. Org.: Eduardo F. Coutinho. Trad.: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CANDAU, JOËL. **Memória e Identidade**. Trad.: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

EINSTEIN, Albert. **A teoria da relatividade especial e geral**. Trad.: Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009 (1916).

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Trad.: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad.: Adail U. Sobral, Maria S. Gonçalves. 20ª ed. São Paulo: Loyola, 1992.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX. São Paulo: Schwarcz, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad.: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5ª ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

VIEIRA, José Luandino. A Cidade e a Infância. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVEIRA, María Laura. **O BRASIL**: território e sociedade no início do século 21 – a história de um livro. ACTA Geográfica, Ed. Esp. Cidades na Amazônia Brasileira, 2011. pg.151-163.

# 17-LITERATURA E MEMÓRIA: LEMBRANÇAS DE ANGOLA NA POESIA DE LUÍS QUINTAIS.

Maísa Medeiros Pacheco de ANDRADE (UFRN)
maisampa@gmail.com

Marta Aparecida Garcia GONÇALVES (UFRN)
martaagg@ig.com.br

Luís Quintais nasceu em Angola, em 1968, onde viveu boa parte de sua infância. Após a independência das colônias portuguesas em África, o poeta mudou-se para Portugal, onde reside até os dias de hoje. Os anos em que viveu em Angola coincidiram com o período da Luta Armada de Libertação Nacional, que culminou com a independência desse país. Apesar do pouco tempo de estada em terras angolanas, as lembranças das experiências por ele vivenciadas nesse período continuam presentes em sua memória, emergindo constantemente em seus poemas.

A poesia de Luís Quintais é permeada por uma densa carga mnemônica tendo o autor, inclusive, já afirmando que: “há uma memória pesadíssima naquilo que faço” (BOECHAT/QUINTAIS, 2008, p. 244). As lembranças dos anos vividos em Angola se mostram presentes em seus poemas, podendo-se considerar que a memória de sua estada angolana é por ele abordada sob duas perspectivas: a memória construída a partir das experiências provenientes das interações ocorridas dentro de seus grupos sociais, em especial, dentro de seu convívio familiar e a memória tecida a partir das experiências ligadas à realidade de Angola em guerra.

Diante disso, o presente estudo se propõe a tecer algumas considerações acerca de como as lembranças de Angola emergem nos poemas desse autor e qual o papel das mesmas para a compreensão de sua poesia.

## As lembranças de Angola na poesia de Luís Quintais

Os seres humanos possuem a capacidade de recordar muitos dos acontecimentos vivenciados no transcorrer do tempo. Essa capacidade é chamada

de memória. Através dos mecanismos da memória pode-se tentar reconstruir o passado e assim entender melhor o presente, estando um fortemente vinculado ao outro. Além disso, o diálogo entre ambos possibilita uma constante transformação da ideia que se tem da vida e dos fatos que nela se sucedem.

> A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças à quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1994, p. 423)

A edificação da memória se realiza através da conservação das experiências individuais dos sujeitos, das lembranças e impressões sobre os fatos ocorridos no decurso de suas vidas. Todavia, não se pode desconsiderar que os humanos são seres sociais que possuem a natural necessidade de interagir com outros indivíduos e com o mundo ao seu redor, assim, através desta interação também compartilham experiências e constroem um conjunto de memórias comuns a todos aqueles que de determinado grupo social fazem parte, podendo se falar, desta forma, em uma memória coletiva.

Para se falar em diálogo entre passado e presente vê-se, portanto, a memória individual conjugar-se à memória coletiva, constituindo-se esta um verdadeiro tecido formado por diversas memórias individuais que se entrelaçam, permitindo assim se extrair o sentido de diversos acontecimentos observados no transcorrer do tempo, uma vez que as lembranças do grupo em que determinado indivíduo está inserido, o ajudam a rememorar fatos que até então estavam escondidos ou obscurecidos em sua mente.

> [...] a memória coletiva tira dura força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. [...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 2006, p. 69)

Na poética de Luís Quintais percebe-se, como já mencionado linhas acima, a presença de uma densa carga mnemônica, emergindo constantemente em sua poesia lembranças que remetem ao período de sua infância vivido em Angola. Pode-se notar em alguns de seus poemas que as reminiscências dessa época remetem tanto à memória individual do autor como à memória construída nos grupos sociais

os quais estava envolvido, como por exemplo, a família e a sociedade angolana em guerra.

O poema *Azagaia, Árvore, Sombra* (QUINTAIS, 1999, p.10), por exemplo, é construído com base nas reminiscências da infância do poeta em Angola, nas lembranças que emergem de seu ambiente familiar:

> Há objectos que perseguem nossa infância,
> depois, vida fora, esquecem-se os seus mágicos nomes,
> a sonhada utilidade que os anima.
>
> Poderíamos pressenti-los dentro de nós,
> e isso sucede, por instantes, quando o fundo que os obscurece
> se ilumina de repente
>
> e os distinguimos a contra-luz.
> Silhuetas animam-se na memória. Uma breve,
> quase acessória, viagem no tempo começa.
>
> Em África, na casa onde nasci, e depois de casa em casa
> - eram frequentes as mudanças –
> o meu pai pendurava uma azagaia na parede.
>
> Sempre a mesma azagaia. Em um objecto nobre.
> Marcava um hábito guerreiro: imaginar que a sustinha sobre a cabeça,
> que a arremessava longe, trespassando a sombra
>
> da árvore que se erguia no quintal.
> Trespassava a sombra e não a árvore, repare-se.
> E então a sombra, sob o sortilégio do imaginado arremesso,
>
> começava  a retrair-se e a afiliar-se. Desaparecia.
> Com o desaparecimento da sombra
> ficava apenas a árvore e a longa azagaia presa ao solo.
>
> A sombra de uma árvore visita-me agora.
> Vem nos meus sonhos recentes dizer-me que há um livro
> nos sonhos, e que esse livro se escreve
>
> com a linguagem crepuscular da memória.
> Sei que se trata de um sombra orfã.
> Que se soltou das contingências de lugar e luz
>
> para viajar no eterno. Sei agora que a substância da árvore
> se aliou à substância da azagaia. Que ambas vibraram,
> continuam a vibrar,  juntas.

Nota-se que o poema acima mencionado é dividido em dois momentos. As suas três primeiras estrofes remetem o leitor à questão das lembranças da infância de um modo geral, destacando os muitos objetos *que perseguem nossa infância* e povoam o imaginário infantil. A criança encanta-se com muitos dos objetos que

fazem parte do seu cotidiano e do mundo que a rodeia. Todavia, o olhar encantado da criança sobre determinado objeto transforma-se, *vida fora*, com a chegada da idade adulta. Muitos desses objetos mágicos e encantadores são esquecidos ou guardados nas profundezas da memória, *esquecem-se os seus mágicos nomes,/ a sonhada utilidade que os anima,* vindo suas lembranças à tona através de estímulos que permitem sua rememoração e ressignificação, *Silhuetas animam-se na memória. Uma breve, quase acessória, viagem no tempo começa.*

> Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1979, p. 17)

No segundo momento do poema, o poeta se detém a rememorar momentos de sua infância em África. Na quarta estrofe surgem as lembranças da *casa onde nasci*, assim como das demais casas em que viveu o poeta durante os anos que permaneceu em Angola. A imagem da casa, como espaço em que ocorrem os momentos mais importantes da infância, que é vista como o centro do mundo para o ser infante, surge na poesia de Quintais como um reduto de experiências e de objetos impregnados por afeto e significações.

No poema em análise, destaca-se a lembrança de que *meu pai pendurava uma azagaia na parede./ Sempre a mesma azagaia.* A figura da azagaia, lança utilizada como arma por alguns povos africanos[i], *um objecto nobre* que remete a figura do guerreiro, que no poema de Luís Quintais vincula-se a imagem de seu pai. A lança *Marcava um hábito guerreiro*, pois arremessada, trespassava *a sombra da árvore que se erguia no quintal*, lugar obscuro e desprovido de muita luz, fincando-se no solo. A imagem construída nesse trecho do poema é a lembrança de um pai forte, lutador, capaz de superar adversidades e que tem sua lança fincada na terra, ou seja, bem próxima de suas raízes.

As três últimas estrofes do poema remetem a rememoração e ao olhar que o poeta lança agora, sobre a azagaia. As lembranças da azagaia, arma e árvore, que se encontram nas profundezas de sua memória são evocadas em seus sonhos, permitindo assim uma ressignificação do que foi vivido e das impressões e

sentimentos cultivados a partir do convívio familiar ocorrido durante o período em que o autor viveu em terras angolanas. As recordações que o poeta tem do passado, entrelaçadas entre si, ressurgem no presente ajudando a transformar a percepção que se tinha daquele objeto tão mágico que habitava sua imaginação de criança e da imagem construída de seu pai, permitindo assim compreender que a árvore e a arma, unidas, são os gatilhos que permitem o ressurgimento e a ressignificação dessas lembranças e das impressões que a elas se vinculavam até então.

Além da memória edificada a partir das interações com o grupo familiar, não se pode deixar de mencionar que a poesia de Luís Quintais é permeada pelas lembranças da guerra de independência de Angola, que durou aproximadamente treze anos, coincidindo com o período em que o autor lá viveu, tendo o autor inclusive já mencionado que: “Muito jovem fui levado a ver coisas que a maior parte das crianças europeias de hoje não veem, e ainda bem.” (QUINTAIS/BOECHAT, 2008, p. 245).

Muitos indivíduos que experienciaram eventos traumáticos se mostram impossibilitados de traduzi-los totalmente. A Literatura surge com um papel fundamental neste cenário, pois através dela a revisitação e a rememoração ética desses acontecimentos se tornam possíveis, possibilitando a compreensão, mesmo que parcial, do passado e dos efeitos de suas reminiscências na vida de quem os recorda. (SELIGMANN-SILVA, 2005).

O poema sem título, transcrito abaixo, está presente no livro *Verso antigo* (2001) de Luís Quintais e mostra-se como um bom exemplo da rememoração, através da literatura, da realidade angolana em guerra, vivenciada pelo poeta:

Ao atravessar a ponte ao anoitecer,
regressava a uma ignota região de sua infância.
Havia águas incendiadas no verão africano,
e aquilo que no estado de vigília lhe parecia
um rio tenebroso, repleto de cadáveres
e de história, tornava-se, por estranho ilusionismo,
por transfigurada lembrança, por despudor razão,
um amplo mar.

E os seus passos na ponte
predestinavam-no a um labor sagrado,
a uma luta entre si e a insolúvel presença
de coisas esquecidas,

reveladas pelo movimento do seu corpo
sobre a ponte metálica.

Trazia sal o vento batendo-lhe o rosto,
e esse sal nos lábios,
o seu sabor, transportava-o
ao lugar em que tudo começara,
aí onde o mar acaba
e a transparência se turva
ilimitadamente. (QUINTAIS, 2001, p. 56)

Nesse poema, novamente ressurgem lembranças do poeta que permitem o regresso *a uma ignota região de sua infância.* Todavia, não são lembranças dóceis como aquelas vinculadas ao convívio familiar. Desta vez, as lembranças que emergem são aquelas ligadas às experiências vividas, vistas, compartilhadas pelo poeta e pelos outros indivíduos que integravam os mesmos grupos sociais aos quais ele fazia parte.

A imagem de *cadáveres* nas águas quentes do *tenebroso* rio africano é uma das reminiscências traumáticas que provavelmente emergem do inconsciente do poeta que vivenciou uma realidade em conflito. Todavia, as lembranças desse rio assustador não se mostram tão nítidas para quem as viveu devido a brutalidade dessa experiência, fazendo com que o poeta só consiga enxergar *por transfigurada lembrança, por despudor razão,* apenas *um amplo mar* quando se esforça para relembrar o ocorrido.

O movimento do corpo ao atravessar a ponte metálica daquele terrível rio em chamas resgata a presença de *coisas esquecidas* que precisam ser rememoradas e melhor compreendidas. *O vento batendo-lhe o rosto,/ e esse sal nos lábios, o seu sabor* também são verdadeiros gatilhos que permitem a revisitação dos eventos traumáticos vivenciados e a tentativa de afastar, mesmo que parcialmente, a cortina *turva* que impede a sua recordação e entendimento.

O poema *Teratologia ou na morte de Jonas Malheiros Savimbi (1934-2002)*, do livro *Angst* (2002), também traz em seu texto elementos mnemônicos que remetem à infância vivida em Angola, em seu período de guerras:

Descomposto e sem botas, segreda-nos
o saque das vítimas, o elo e o tributo
que o absurdo e à vingança o unem.

*Mão morta, mão morta, vai bater àquela porta,*
assim me encantavam a infância, e algures,
a leste, uma mão mergulhava no nocturno sangue,

e a oratória de poder – a sua voz, escuto-a –
zumbia em fita magnética ou em velhos transístores
em casas de família.

Fios de sangue contornam-lhe as falanges, e moscas
em voltejos sobre a face de olhos cerrados
anunciam putrefações, céleres exéquias,

esquecimento. (QUINTAIS, 2002, 74).

O poema acima é articulado em torno de Jonas Malheiros Savimbi, fundador da União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e protagonista da guerra civil angolana, desencadeada após a independência de Portugal. O título do poema antecipa que o mesmo trata da figura controversa de Savimbi e de sua morte no ano de 2002.

Na primeira estrofe do poema, o poeta rememora a imagem de Jonas Savimbi morto, *Descomposto e sem botas,* e a vincula a contraditória situação de *tributo* e *vingança* que o circunda. Este trecho do poema remete à controvérsia existente acerca da classificação de Savimbi como um herói ou como um vilão da história angolana. Para alguns, o político angolano é merecedor de tributos e reconhecimento por sua luta em prol do povo de Angola e da democracia, para outros, Savimbi merece apenas a vingança pelas vítimas que fez durante o seu percurso em terras angolanas.

A segunda estrofe inicia-se com o verso *Mão morta, mão morta, vai bater àquela porta*, lengalenga que traz à tona a lembrança do encantamento da infância. Todavia, nos versos seguintes, percebe-se que a infância em angola também convivia com um outro som e uma outra realidade, a realidade da guerra, onde *uma mão mergulhava no nocturno sangue*, e da disputa pelo poder. O poeta relembra *a oratória do poder,* provavelmente a voz do próprio Savimbi, que zumbia *em fita magnética ou em velhos transistores/ em casas de família.*

Nas duas últimas estrofes, o poeta volta a descrever a imagem de Jonas Savimbi morto, com *Fios de sangue* que *contornam-lhe as falanges.* Porém, acrescenta a seus versos *moscas em voltejos sobre a face de olhos cerrados,* que também ajudam a desconstruir a imagem de poder mencionada na estrofe anterior. É anunciada nas duas últimas estrofes não só a putrefação do corpo de Savimbi,

agora morto, mas também o seu *esquecimento*¸ condição bem diferente daquela que se apresentava no período em que o poeta permaneceu em África.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de se considerar português, o poeta Luís Quintais convive constantemente com as lembranças dos anos que viveu em Angola com sua família. Nota-se uma presença grande de reminiscências angolanas na obra do autor. As lembranças de Angola emergem na poesia do autor, tanto para rememorar os anos em que ali viveu e a realidade do grupo social que se inseria, no caso, a sua família, quanto para trazer à tona as lembranças da Guerra de Independência que se sucedeu naquele país. Percebe-se na poesia de Luís Quintais, portanto, o papel da memória na formação do sentido de sua poesia, na rememoração ética de eventos traumáticos e na reflexão acerca de sua condição de sujeito de fronteira.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

HALBWACHS, Maurice**. A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

QUINTAIS, Luís. **A imprecisa melancolia**. Lisboa: Editora Teorema, 1995.

_____. **Verso antigo**. Lisboa: Lisbon/Livros Cotovia, 2001.

_____. **Angst**. Lisboa: Lisbon/Livros Cotovia, 2002.

QUINTAIS, Luís F. G. S. “É a poesia linguagem, tão-só?”, Revista Metamorfoses, nº 09, da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ, Rio de Janeiro, novembro de 2008, entrevista concedida à Virgínia Boechat.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

## NOTAS

[i] Também é denominada de azagaia a árvore africana que serve de matéria-prima para a fabricação dessas lanças homônimas.

# 18-RESSONÂNCIAS DA CULTURA AFRICANA EM CANÇÕES INTERPRETADAS POR CLARA NUNES

Marcela Ribeiro (UFRN)
rmarcelaprofa@gmail.com
Orientadora: Tânia Lima (UFRN)

Clara Francisca Gonçalves Pinheiro, que ficou conhecida no meio artístico como Clara Nunes, surgiu no cenário da música popular brasileira no fim dos anos 1960, entoando sambas românticos e iê-iê-iê, mas que, na verdade, não a fizeram vender muitos discos. Foi nos anos 1970, no entanto, voltando-se mais para a interpretação de sambas ligados à cultura africana em suas letras, que se imortalizou como a figura de mulher que modificou os rumos de tal ritmo e, como se não bastasse, ainda abriu as portas das gravadoras para que outras vozes femininas também interpretassem sambas, quebrando o dogma de que cantoras não vendiam discos e não davam lucros. Porém, não só por isso marcou seu lugar na MPB: também se consagrou pelo resgate da cultura africana, aqui chegada por meio dos navios negreiros nos anos de escravidão.

Mas quem era Clara Nunes? Não era negra e muito menos baiana, para surpresa de muitos. Era mineira de Paraopeba, nascida num seio familiar rico culturalmente: seu pai era violeiro e participava das festividades de Santos Reis, e, sempre muito espiritualizada, a menina Clara iniciou-se cantando na igreja católica. Quando vai morar no Rio de Janeiro, a mulher Clara tem seus primeiros contatos com a umbanda e o candomblé. Mas o evento primordial em sua carreira foi em 1970, ao fazer o caminho inverso dos negros africanos e ir cantar em Luanda. Volta de lá determinada a mudar os rumos de sua carreira e de sua vida pessoal.

Assim, com esta pesquisa pretendemos, inicialmente, identificar o fenômeno da crioulização estudado pelo martinicano Édouard Glissant em canções interpretadas por Clara Nunes, nas quais o elemento africano ressalta aos ouvidos; e, por que não dizer, também aos olhos, já que a cantora se vestia do que cantava. A imagem que apresentava antes de falecer foi a que ficou guardada na memória cultural brasileira: com cabelos volumosos e vermelhos, trajando roupas brancas e guias das entidades da umbanda e do candomblé, Clara Nunes caracterizou-se

verdadeiramente como uma voz que ressoava coisas da África e sua crioulização ao chegar nas Américas.

Para adentramos a América da crioulização, primeiramente, temos de embarcar nos navios negreiros responsáveis pelo tráfico de africanos para a escravidão, que tinham como primeiro ponto de parada o Caribe, o qual Glissant (2005, p.14), em sua *Introdução a uma poética da diversidade* diz ser "ser uma espécie de prefácio ao continente americano", uma apresentação, um começo. De lá, seguiam para a escravidão aqui no Brasil, na América do Norte e em outras ilhas do nosso continente. Sobre esse processo, Glissant também aponta o mar do Caribe como sendo dotado de "efervescência da diversidade", diferindo do Mar Mediterrâneo, às margens do qual surgiram as religiões monoteístas com seu caráter de unicidade; o mar do Caribe difrata, ao passo que o Mar Mediterrâneo concentra.

A partir de Tal efervescência caribenha, nasce o fenômeno da crioulização, e, para entendê-lo, precisamos entender também a divisão e os tipos de povoadores das Américas. Segundo Glissant, a América estaria dividida em três: *Meso-America*; *Euro-America*; e *Neo-America*. Assim, haveria três tipos de povoadores para essas três Américas: o migrante armado ou migrante fundador, correspondente à *Meso-America*; o migrante familiar, ocupante da *Euro-America*; e o migrante nu, vindo da África em condições subalternas, ocupante da *Neo-America*. Para Glissant (2005, p. 18):

> A *Neo-America*, 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, **[...]** e através desses desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do ser.

Não há fronteiras entre essas Américas, visto que as três encontram-se excessivamente imbricadas. No entanto, na *Neo-America* o elemento que prevalece é o africano. A crioulização, como conversão do ser, baseia-se na reconstituição de partes da cultura africana (que na verdade eram várias, provenientes de tribos diversas, que se misturavam no útero do navio negreiro, nascendo assim uma única e nova cultura) por parte desse migrante oprimido (nu), e prevê a intervalorização entre as culturas que se crioulizam, ou seja, dentro do processo de crioulização, as

culturas dos migrantes armado e familiar devem ter o mesmo valor que a cultura do migrante nu.

Infelizmente, a tática do escravocrata era de dissolver a cultura africana colocando um representante de cada tribo dentro do navio negreiro, fazendo desse espaço o útero da crioulização, o lugar de nascimento de uma só cultura africana por meio da re-constituição de uma língua e de manifestações culturais através de rastros/resíduos da cultura africana fundamental que se propõem como válidos para todos. O mesmo processo se dava nas plantações e senzalas.

Levando em consideração a intervalorização que deve existir entra as culturas que se crioulizam, aqui no Brasil a crioulização deu-se, pode-se dizer, de forma capenga, pois, como sabemos, a democracia racial idealizada por Freyre (1981) não passou de um mito, e os elementos aqui deixados pelos africanos escravizados, até os dias de hoje, são inferiorizados. Para Glissant, tal crioulização capenga, que se dá de maneira *desequilibrada*, *deixa um resíduo amargo*, e dela nascem todas as injustiças que sofreram o povo negro e que sofrem seus descendentes. Segundo esse autor:

> É por essa razão que em países oriundos do processo de crioulização, 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 pelo tráfico de africanos, os componentes culturais africanos e negros foram normalmente inferiorizados. A crioulização se dá, entretanto, também nesses casos, nessas condições, mas deixa um resíduo amargo, incontrolável (GLISSANT, 2005, p. 21).

Indo contra a maré da crioulização capenga, temos Clara Nunes, que desejava ser vista como uma cantora popular brasileira, uma representante do Brasil. Com dezesseis discos gravados ao todo, é a partir de 1971 que ela se consagra nacionalmente e quebra o tabu de que na cultura musical brasileira os discos gravados por cantoras não alcançavam boas vendas. É também a partir desse mesmo ano que ela passa a gravar canções que tinham como mote a cultura africana.

Sobre a chegada do seu sucesso ao entoar sambas, Brügger (2008, p. 2) aponta como responsável o radialista Adelzon Alves:

> O sucesso de fato só veio quando, a partir de 1970, passou a produzi-la o radialista Adelzon Alves. De formação socialista e responsável por um

programa de sucesso na Rádio Globo, “O Amigo da Madrugada”, dedicado, sobretudo, ao samba, propôs-se a direcionar a carreira da cantora para o que considerava as raízes da cultura brasileira, inspirando-se na figura de Carmen Miranda.

Na tentativa de se encontrar um artista que ocupasse o lugar de Carmem Miranda como representante da identidade brasileira, surgiu alguém que possuía grande bagagem sobre o universo popular: nas palavras de Brügger, a incursão de Clara Nunes pelo universo da cultura popular, guiada por Adelzon, era também um caminho inverso, de re-apropriação de sua própria experiência familiar. Por isso, como tentativa de incorporar uma identidade nacional brasileira, seu repertório compõe-se de inspirações em ritmos e tradições nordestinas e populares, como cantos de trabalho de pescadores, xulas de capoeira, xotes e forrós.

As canções dão visibilidade ao negro e sua cultura, que mesmo crioulizada, ainda é tida como inferior. Logo, ao ecoar e exaltar a presença negra como importante pilar da cultura brasileira, não se pode deixar de falar também sobre o racismo existente em nossa sociedade. Classificado por Kawahala como *um mergulho na realidade das relações raciais do mundo contemporâneo* (p. 408), o livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008) de Frantz Fanon enfoca uma realidade que se coadunava em outras colônias americanas que receberam os negros africanos escravizados, não só nas de dominação francesa. As ideias apresentadas por Fanon em tal livro buscavam apontar um caminho para a descolonização e para o extermínio do racismo; para tanto, ele entendia que havia apenas um caminho: o da revolução social e cultural. É equiparando essas duas realidades próximas que se faz mister incluir em nossa análise as ideias desse martinicano, procurando entender a valorização e resgate da cultura negra empreendidos por Clara Nunes como uma luta antirracista e um grande passo para a descolonização.

Para compor nosso *corpus* de pesquisa, selecionamos canções do primeiro ao último disco gravado, abarcando o início da trajetória da Clara Nunes sambista e o seu final, antecipado por uma morte prematura. Nas canções aqui postas para análise, são emblemáticas as marcas das culturas negra e popular. Serão elas: “Misticismo da África ao Brasil” (*Clara Nunes, 1971*); “Ilu Ayê” e “Tributo Aos Orixás” (*Clara Clarice Clara, 1972*); “Canto Das Três Raças” (*Canto das três raças, 1976*); “Nação” e “Mãe África” (*Nação, 1982*).

A primeira canção a ser analisada provém do seu primeiro disco dedicado ao samba: nos versos de “Misticismo da África ao Brasil” encontra-se apresentada a

ligação mística e religiosa que, como uma ponte, alicerça os laços entre os dois países/continentes do título. Na primeira estrofe, percebe-se que o eu lírico da canção atravessou essa ponte e culturalmente trouxe da África sua religiosidade e cultura: “Eu venho de Angola / Sou rei da magia / Minha terra é muito longe / Meu gongá é na Bahia”. Assim, ficamos sabendo que, apesar da distância geográfica entre Angola e Brasil, o migrante nu estabeleceu um local que serve como ponto de concentração de energias e como ponto físico de apoio para sua fé: seu Gongá é na Bahia, estado brasileiro comumente relacionado à religiosidade e ao sincretismo, e também como local de nascimento do samba; então, não é por acaso que o eu lírico da canção instaura seu espaço de ligação com as divindades na Bahia. Portanto, a Bahia seria o espaço religioso por excelência, espaço de ligação entre profano e sagrado, céu e terra, Brasil e Angola.

Destaca-se também nessa canção a repetida saudação *Ago*, que tanto nos faz lembrar monótonos cânticos de trabalho nas plantações como também o som do tambor, instrumento de grande importância na cultura africana. Significa ainda um pedido de licença para entrar nos terreiros, que na canção pode ser ressignificado como um pedido de passagem para entrar no país novo com sua cultura nova.

As duas canções seguintes, pertencentes ao disco *Clara Clarice Clara (1972),* mantem-se na mesma temática, são elas “Ilu Ayê” e “Tributo Aos Orixás”. A primeira embalou o carnaval da escola de samba carioca Portela e brilhou na voz de Clara Nunes. Buscando historicizar a vinda dos negros ao Brasil, a canção traça um caminho de valorização dessa cultura trazida de longe, da Terra da Vida – como nomeia seu subtítulo – como semente que aqui germinou, crioulizou-se, sendo *terra* e *vida* para a construção do Brasil, cultural e economicamente: “Hoje, negro é terra / Negro é vida / Na mutação do tempo / Desfilando na avenida / Negro é sensacional / É toda festa do povo / É dono do carnaval”. Note-se a inserção do negro como protagonista, valorizando a forçada contribuição dos escravizados no trabalho com a terra e, com o advento da liberdade, colocando-o como dono de algo muito importante dentro da cultura brasileira: o carnaval.

Nas palavras de Kawahala, “Fanon irá falar que a condição do sujeito negro é singular, porque ele está tanto cultural quanto historicamente em uma posição de inferioridade e sujeição ao colonizador branco.”(p.408) Ainda na canção Ilu Ayê, o sujeito negro é retirado da inferioridade e da sujeição ao levar o samba, um de seus

produtos culturais, para a avenida; logo, vê-se que, mesmo temporariamente, esse sujeito inferiorizado passa a ser valorizado como dono da festa popular que utiliza um ritmo cultural nascido nas senzalas e por isso faz do negro o protagonista, dono do carnaval.

Sobre a diáspora africana, a análise do cenário martinicano feita por Frantz Fanon no livro *Pele negra, máscaras brancas* alcança-nos porque se aplica também a realidade deixada como herança pela escravidão em nosso país. Na canção supracitada, percebe-se a valorização de uma festa cultural na qual os aspectos culturais africanos possuem destaque e a inserção do negro como dono da festa, forma de descolonização, no sentido apontado por Fanon de criação de novos homens, mais atuantes. Porém, faz-se necessária a valorização do negro para além dos dias de folia carnavalesca; assim, percebe-se também que a descolonização aqui no Brasil fica pela metade, pois a revolução cultural sozinha não se completa, pois, segundo aponta Fanon, é necessário também operar a revolução social, sendo essas duas revoluções complementares. E uma das barreiras para que essa revolução social que inclui erradicar o racismo não aconteça é, segundo Kawahala, a impossibilidade de identificação do brasileiro como um ser negro, causada pelos séculos de miscigenação, fortalecida pelo mito da democracia racial e que dificulta a implantação de ações afirmativas que busquem reparar a população negra.

A canção “Tributo Aos Orixás” também vem com a missão de fornecer um panorama histórico sobre a vinda do negro ao nosso país, mas vai além: como um tributo, homenagem rendida aos orixás e à cultura africana aqui crioulizada, o eu lírico vai elencando os orixás, seus pontos de proteção e suas saudações individuais: “Neste terreiro em festa / Entre mil adobás / Prestamos nosso tributo / Aos Orixás”. Com essa canção, chega até nós uma apresentação de caracteres religiosos até então marginalizados. Na voz de Clara, retira-se o caráter marginal e os Orixás podem circular livremente. Tal canção, ao oferecer conhecimento religioso sobre os orixás, toma para si também uma função de letramento religioso, um ensinamento.

Para Rocha, Fanon aponta que o caminho da colonização perpassa pelo apagamento cultural do colonizado: tanto o negro quanto o índio tiveram seus aspectos culturais invisibilizados, apagados, logo, tomados como não existentes,

como os sem cultura, sem passado e sem história. Citando Rocha: “O complexo de inferioridade do colonizado deve-se ao sepultamento de sua originalidade cultural, faz parte do processo de dominação colonial desconsiderar que o negro possui cultura, civilização e um longo passado histórico.” (p.114) Ao trazer para seu canto a cultura, a história e a valorização do povo negro marginalizado, Clara Nunes combate o racismo, dá um passo no caminho da descolonização.

Dando um salto para 1976, trazemos aqui a canção que dá nome ao disco desse ano, “Canto das três raças”. Nessa canção, claramente se aponta o caminho da crioulização: os protagonistas índio, negro e branco são colocados no mesmo patamar e recebem o mesmo valor, ao se insurgirem contra a escravidão e suas variantes, chegando até os dias de hoje com o sofrimento do trabalhador, descendente das três raças, que continua entoando o mesmo *soluçar de dor* de seus ancestrais.

O último disco lançado antes de seu falecimento, *Nação* (1982), é todo composto por canções de muita força significativa que apontam para a riqueza da cultura brasileira, sem deixar dúvidas que ela se firmou e fortaleceu nos caracteres afrodescendentes. Sem necessariamente recriar apenas o samba como patrimônio africano, temos o exemplo da canção “Mãe África”: um xote no qual se ressalta a filiação do Brasil ao continente africano: “Pelo bastão de Xangô / E o caxangá de Oxalá / Filho Brasil pede a bênção de Mãe África”.

Interessante ressaltar, ainda, a relevância dada nessa canção à Mãe Preta, as escravas negras que eram incumbidas de amamentar os filhos das senhoras brancas. Nessa canção, a mulher negra ganha voz: “Fio, tu tem sangue Nagô / Como tem todo esse Brasil”. Essa ligação pelo leite materno é uma linha forte e muito tênue, pois, ao mesmo tempo em que faz de todos nós irmãos, não tem força de extinguir o racismo e marginalização infringidos aos negros escravizados e seus ancestrais que compõem mais da metade da população brasileira, porém ainda tratada como minoria.

A última canção que se pretende analisar é a que dá nome ao disco: “Nação” possui uma letra excessivamente hermética para um samba, entretanto sua riqueza poética, ao propor-se como retrato da nação brasileira, aproxima-a de outras que tiveram o mesmo intuito, com “Aquarela do Brasil”. Porém, “Nação” afasta-se dela na perda do tom ufanista e por apontar problemas da nação representada.

A questão das múltiplas nações africanas que foram capturadas e trazidas para o Brasil escravizadas também parece ser pertinente nessa representação de uma só Nação. Para Menezes (2012, p. 22) a nação aqui formada parte de um conceito bem mais amplo do que o conceito das ciências sociais, assim:

> O termo "nação" perdeu o sentido étnico para se tornar um conceito teológico. Passou a designar o conjunto de indivíduos que cultuam tradições religiosas e divindades associadas a determinada origem africana, e que se definem como continuadores dessas práticas e tradições. Os limites étnicos, geográficos ou de parentesco biológico deram lugar ao parentesco de santo. Nação passou a ser o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé.

Por toda a canção, há um vocativo que se repete insistentemente: *Jeje*; palavra utilizada para nomear uma das nações africanas trazidas para o Brasil, segundo Menezes, jeje significa estrangeiro, e os africanos de origem iorubá nomeavam assim os que vinham do sudoeste do Benin e do Togo Oriental. Apesar de terem vindo em menor número, os jejes influenciaram bastante a formação do candomblé.

Percebemos, então, que a nação representada na canção, uma nação estrangeira, assim o é por ter passado por processos de *reelaboração, reincorporação, reinvenção* (MENEZES, 2012, p. 22), ou seja, a crioulização de Glissant, na qual todos os limites geográficos se esfacelam e o que prevalece é o elemento religioso.

A canção em destaque inicia-se colocando em diálogo Dorival Caymmi e Oxum, orixá das águas doces e dona da cabeça de Mãe Menininha do Gantois, mãe de santo de Caymmi. Em continuação, temos a frase: "O Céu abraça a Terra, / Deságua o rio na Bahia". Em nossa primeira canção aqui analisada, já havíamos apontado o estado da Bahia como ponto de crioulização e sincretismo, lugar onde as várias culturas se encontram, se misturam, e dão origem a uma terceira forma cultural. E também como local onde está o *gongá*, ponto de encontro entre céu e terra, sagrado e profano. O rio Oxum, ao desaguar na Bahia, oferece-nos a ideia de continuidade e renascimento de uma cultura crioulizada.

Importante lembrar que na cultura banto, ao invés dos orixás nagôs, temos os inquices. Entre eles, um dos nomes dados a Oxum é Samba; o que pode guiar nossa interpretação da canção pelo caminho do nascimento do ritmo samba, da Bahia ao Rio de Janeiro, pelos pés das muitas tias Ciatas.

Ao longo da canção, observa-se, ainda, referências a Oxumaré, entidade jejê incorporada pelos iorubás que representa o arco-íris, união de todos os povos e todos os axés. Exprime a união de opostos, que se atraem e proporcionam a manutenção do universo e da vida, sintetiza a duplicidade de todo o ser: mortal (no corpo) e imortal (no espírito). Assim, quando na canção se diz "A minha cor é o arco-íris", temos a representação de uma nação crioulizada, múltipla, porém unida.

Outros mitos são abordados na canção, como uma aparente versão abrasileirada do mito de Ícaro com suas asas que derretem ao alcançarem o sol: "Tuas asas de pomba / Presas nas costas / Com mel e dendê / Aguentam por um fio". Também podemos recuperar mitos indígenas criados a partir da presença e ameaça do homem branco: "O bombardeiro de Caramuru / A sanha d'Anhanguera";

Ao final, temos mais uma referência a Oxumaré: "Rebenta a louça, Oxum-Maré / Dança em teu mar de lama"; aqui temos dois caminhos de interpretação, mas que desembocam no mesmo lugar: Nanã, segundo a mitologia, é mãe de Oxumaré e também quem cria o homem através de sua lama. Essa criação pode ser entendida como o nascimento do novo a partir da crioulização, já que Oxumaré mostra a necessidade do movimento da transformação.

Assim, encaminhando-nos para uma finalização desta pesquisa, na verdade uma parada obrigatória, uma pausa do que ainda será continuado e desenvolvido, afirmamos que a força da crioulização que aqui buscamos apontar nas canções interpretadas e imortalizadas pela voz de Clara Nunes, está também, e principalmente, na pessoa Clara Nunes. A luminescência que trazia no nome se espraiava em todo seu ser e chegava até nós nas canções que interpretava. Como ela mesma afirma cantando na canção *Minha missão*: "Quando eu canto / Estou sentindo a luz de um santo".

Sabemos que todo cantor possui um trabalho de marketing por trás de si; no caso de Clara, houve a criação de uma imagem crioulizada, que vai desde sua forma de trajar até os cabelos afros e guias de santo que usava. Nesse caso, a criação semiótica do exterior encontrou-se com uma verdade que ela trazia na alma e soube representar melhor do que ninguém a história e a cultura do povo africano que nos legou a afrodescendência.

Para a reflexão glissantina, diferente da mestiçagem, que tem seus efeitos previsíveis, a crioulização é regida pela imprevisibilidade:

> Ao contrário da mestiçagem, a crioulização rege a imprevisibilidade; ela cria nas Américas microclimas culturais e linguísticos absolutamente inesperados, lugares nos quais as repercussões das línguas umas sobre as outras, ou das culturas umas sobre as outras, são abruptas (GLISSANT, 2005, p. 23).

Assim, para além do sofrimento, da eugenia que buscava justificá-lo e do racismo, segundo Menezes (2012, p. 14).

> [...] a escravidão não era aceita passivamente. As heranças culturais, sociais e religiosas sobreviveram à alienação. Os escravos reorganizaram suas estruturas culturais, readaptaram laços familiares, recriaram os vínculos sociais e religiosos originais no novo contexto. O processo de reformulação e de formação de novas identidades, territórios, redes de relações, aconteceu de maneira dinâmica e variada.

Esse é o ponto central da crioulização como colocada por Glissant (2005): como forma de sobrevivência o negro reorganiza, reformula, recria, e assim consegue chegar até os dias de hoje com sua cultura e história. Ainda nas palavras de Menezes (2012, p. 18):

> Mesmo despojados de todos os vínculos que os ligavam às suas origens no continente africano; mesmo dizimados e expropriados pelo tratamento desumano dos traficantes, dos comerciantes e dos senhores de escravos; mesmo negligenciados e abandonados à própria sorte pelo Estado após a libertação; mesmo discriminados até os dias atuais, os africanos trazidos para o Brasil e seus descendentes mantiveram as bases das estruturas culturais e religiosas, recriaram identidades, adaptaram assimilaram, transformaram e ressignificaram costumes, cultura, religiosidade na nova terra, atuando intensamente na formação e na identidade cultural brasileira com suas tantas manifestações, dentre elas o candomblé [...].

Fanon aponta que o racismo deve ser exterminado por meio da luta e da transformação das condições materiais. Para alcançar esse objetivo, o branco e o negro necessitam livrar-se das *condições neuróticas* que alimentam a assimetria das relações entre os diferentes: o primeiro deve livrar-se da sua condição de *superior* e o segundo de sua condição de *inferior* que o aprisiona. Esse despojamento aponta para uma aproximação entre os seres com o reconhecimento da humanidade do negro, e para que isso seja possível, Rocha, ao finalizar sua análise sobre a obra de Fano, nos fala que:

> As culturas negras devem ser reconhecidas, sobretudo, enquanto culturas, sem o marcador étnico. A saída para o racismo está em colocar o negro em condição de igualdade com o branco no contexto universalista (superando o pretenso universalismo eurocêntrico). A luta do negro contra o racismo e o colonialismo é pela conquista do reconhecimento de sua essência humana,

> e não de uma suposta essência negra: o branco deve reconhecer a humanidade do negro. Deve haver um reconhecimento recíproco entre os diferentes grupos humanos, que não pode ser unilateral como ocorre em sociedades racistas onde apenas o grupo dominante é reconhecido. (ROCHA, 2015, p. 118)

Clara Nunes, ainda na canção Minha missão, diz cantar por propósitos: "Canto para anunciar o dia/ Canto para amenizar a noite/ Canto para denunciar o açoite/ Canto também contra a tirania/ Canto porque numa melodia/ Acendo no coração do povo/ A esperança de um mundo novo/ E a luta para se viver em paz!". Essa esperança de um mundo novo era também o desejo dos seres humanos escravizados, os seres humanos que aqui chegaram despojados de tudo, nus. Clara Nunes dá voz a esses seres e os homenageia, relembrando a todos nós nossa ancestralidade, valorizando-a e nos levando a valoriza-la, nos reconhecermos e nos identificarmos como descendentes de um povo, e não apenas de escravos. Suas canções apontam uma abertura original para um caminho na luta antirracista com a valorização da cultura negra, logo, abrindo também espaço para a humanidade do ser negro ser reconhecida e valorizada. Sua obra musical a imortalizou, mas necessita ser resgatada para os dias de hoje, pois, infelizmente, a missão da luta antirracista ainda arrasta-se, o adjetivo para diferenciar culturas ainda existe, e a humanidade do negro ainda é negada.

## REFERÊNCIAS

BRÜGGER, S. M. J. **O canto mestiço de Clara Nunes.** São João Del Rei: UFSJDR, 2008.

BRÜGGER, S. M. J. **Mestiçagem e afro-descendência na música de Clara Nunes.** In: Ix Congresso Internacional Da Brazilian Studies Association - Brasa, 2008, Nova Orleans. Anais Do Ix Congresso Internacional Da Brazilian Studies Association - Brasa. Nova Orleans, 2008. Disponível em http://www.brasa.org/Documents/BRASA_IX/Silvia-Brugger.pdf

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Bahia: Edufba, 2008.

FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes: Guerreira da Utopia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 21.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981. v1 e 2.

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

KAWAHALA, E. & Vivar y Soler, R. D. (2010). Por uma psicologia social antirracista: contribuições de Frantz Fanon. **Psicologia & Sociedade**, 22(2), 408-410.

MENEZES, Gladstone Machado de. **Kwe: luzes do arco-íris.** Brasília, DF: Ed. do Autor, 2012.

ROCHA, Gabriel dos Santos. Antirracismo, negritude e universalismo em Pele negra, máscaras brancas de Frantz Fanon. **Sankofa**, São Paulo, Ano VIII, Nº XV, p. 110-119, Agosto/2015.

# 19-PRINCESA VIOLETA E VALENTINA: um dialogismo identitário

Márcia Matos[26]
Orientador: Derivaldo dos Santos[27]

## INTRODUÇÃO

O presente texto trata do dialogismo identitário existente nas obras *Princesa Violeta* (2009), de Veralindá Ménezes, e *Valentina* (2007), de Márcio Vassallo, destacando como elemento básico comum a temática do universo simbólico das princesas. Neste recorte, interessa-nos a maneira como essas narrativas inovam ao trazerem como personagens centrais duas princesas negras que, diferentemente daquelas convencionalmente veiculadas na literatura infantojuvenil, protagonizam as obras de forma mais autônoma, como veremos adiante.

A perspectiva aqui adotada vale-se da Lei 10.639-03[28], cuja finalidade é modificar o aparelho educacional tornando obrigatório o estudo da História e Cultura Afro-brasileira e Africana nas escolas públicas e particulares do Brasil. Por esse viés, utilizamos as referidas narrativas contemporâneas para tecer algumas considerações acerca da figuratividade positiva de personagens negras na literatura infantojuvenil brasileira, uma vez que o negro — por extensão à experiência social no nosso país — foi, também nesse contexto, tradicionalmente relegado a um lugar marginal. Assim sendo, discutiremos brevemente sobre o ensino da literatura enquanto práxis libertadora, pautados nas reflexões de Eni Puccinelli Orlandi (1995-2002) e Michel Foucault (2007).

A fim de possibilitar uma melhor compreensão a respeito dos contos aqui analisados, apresentamos um breve panorama dos mesmos; em seguida, procedemos ao exame das narrativas.

O livro *Princesa Violeta* narra a história de uma princesa negra dotada de grande beleza e coragem que morava com os pais em um lugar cheio de riquezas chamado Reino Tropical. Embora vivesse feliz com sua família, a protagonista

[26] Mestranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL/UFRN.
[27] Professor de Literatura Brasileira do Departamento de Letras da UFRN, coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL/UFRN.
[28] Lei Federal sancionada no governo do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em março de 2003, posteriormente complementada pela Lei 11.645-08 (assinada em março de 2008 pelo mesmo presidente, em seu segundo mandato). Esta última inclui nos currículos escolares também a obrigatoriedade dos estudos da Cultura Indígena.

supunha que seu pai tinha o desejo frustrado de ter um "filho homem". Certa vez, ao ouvir uma conversa entre seus pais, o rei Lírio e a rainha Pétalla, a suspeita de Violeta, então, se confirmou. A jovem descobriu que o rei temia morrer e deixar desprotegidos seu povo e sua família, pois julgava a rainha e a princesa muito frágeis para comandarem o Reino. A partir daí, o desejo da aprovação paterna mobilizou a princesa no intento de se tornar uma grande guerreira.

O segundo livro analisado, *Valentina*, traz como enredo o cotidiano da personagem homônima à obra, uma menina negra cuja imaginação a "transforma" em princesa. "Valentina morava num castelo, na beira do longe". É assim que o narrador apresenta a personagem, descrevendo primeiro a sua morada, o lugar onde ela vive feliz ao lado da família. Entretanto, a menina tinha muita vontade de conhecer outros lugares. Especialmente um lugar chamado "Tudo". Um dia seus pais a levaram para conhecer esse lugar de perto, mas ela achou Tudo muito estranho. As meninas eram todas iguais, falavam do mesmo jeito e queriam as mesmas coisas. Valentina ficou feliz quando retornou à sua casa (ao seu reino). Ali, ela fazia do sonho[29] um lugar de constante ressignificação.

Analisaremos, pois, as figurações dessas duas personagens, refletindo sobre a longa ausência de representações de princesas negras[30] na literatura infantojuvenil brasileira e sobre o que teria contribuído para que textos com tal configuração temática surgissem tão tardiamente em nossa literatura.

---

[29] Sobre sonho, tomá-lo no sentido de devaneio, fantasia ao qual o espírito se entrega em estado de vigília.

[30] É certo que essas representações podem ser pensadas sob a ótica da *transculturação* (termo inaugurado por Fernando Ortiz, em 1940), uma vez que apresentam princesas negras nos moldes dos contos de fadas tradicionais, trazendo elementos que remetem à cultura europeia, tais quais, castelos medievais, vestimentas e acessórios que caracterizavam aquele contexto social. Essa observação dá conta da discrepância desses elementos quando a ótica é direcionada aos aspectos culturais africanos, já que a transculturação acontece como uma resposta ao choque entre culturas diferentes. Entretanto, não podemos perder de vista que esses textos literários, embora apresentem o negro de forma transculturada, estão voltados às crianças da contemporaneidade, ou seja, um público infantojuvenil herdeiro do legado cultural da nossa sociedade tal como está configurada, com as imposições da nossa historicidade. Em outras palavras, um público que mantém contato incessante com a temática através da exposição midiática desse mundo simbólico que, não raro, representa ainda hoje os parâmetros culturais acima descritos. Assim, entendemos que os contos aqui estudados permitem a inserção simbólica de crianças negras — por muito tempo excluídas de representação fenotípica — nesse universo temático. Sobre transculturação em textos literários ver: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002; RAMA, Ángel. *Transculturacion narrativa en América latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

**PRINCESA VIOLETA: velhas histórias, novos tempos**

> *O que aconteceu com as enormes diferenças de sexo, raça, cultura, idade, classe, ideologia e política que tão obviamente nos separam quando não estamos falando sobre crianças? Serão elas um talismã mágico que purifica e unifica todos aqueles que conversam a seu respeito?*
>
> (Peter Hunt, sobre o livro infantil)

*Princesa Violeta*, com seu reino encantado onde habitam gênios e fadas, possui o que Coelho (2010) chama de *intenção fantasista*, isto é, que apresenta um mundo simbólico, criado pela imaginação. A narrativa inicia-se com uma estrutura típica dos contos tradicionais, o clássico "era uma vez...", mas inova ao quebrar paradigmas já arraigados nesses contos. A exemplo disso, podemos citar a idealização da beleza feminina, uma vez que tais contos apresentam, via de regra, estereótipos de princesas representantes da raça[31] branca, tais quais: *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida*, *Rapunzel*, *Cinderela*, *A Bela e Fera*, dentre outras; todas representantes, portanto, de um modelo que reforça arquétipos de padrões de beleza mantidos historicamente.

A construção da identidade das crianças/adolescentes procede também dos referenciais que lhes são oferecidos. Nesse sentido, a narrativa de Ménezes pode proporcionar, simbolicamente, o "era uma vez..." capaz de levar as crianças/adolescentes negras a reconhecerem seus traços fenotípicos enquanto representação também de beleza, uma vez que o corpo da princesa Violeta

> [...] era perfeito, e sua pele da cor de bombom de chocolate, era cheirosa como as rosas e macia como a seda! Seus olhos negros e espertos tinham o brilho das estrelas e sua boca, [...] lábios carnudos [...]. Seus cabelos pretos e crespos eram macios e perfumados, enroladinhos numa cascata de cachinhos que lhe caía até os ombros, completando a sua beleza. (MÉNEZES, 2009, p. 04)

[31] Embora o vocábulo raça tenha sido aqui adotado para designar as características ou marcas fenotípicas de povos brancos, interessa-nos, em nossa análise, tomar o referido termo enquanto categoria social que dicotomiza os agentes em *sujeito social negro* e *sujeito social branco*, pois que o termo raça carrega em si uma denominação ideológica, tão somente. Segundo Octavio Ianni, a "raça, a racialização e o racismo são produzidos na dinâmica das relações sociais, compreendendo as suas implicações políticas, econômicas, culturais. É a dialética das relações sociais que promove a *metamorfose da etnia em raça*. A "raça" não é uma condição biológica como a etnia, mas uma condição social, psicossocial e cultural, criada, reiterada e desenvolvida na trama das relações sociais, envolvendo jogos de forças sociais e progressos de dominação e apropriação. Racionalizar uns e outros, pela classificação e hierarquização, revela-se inclusive uma técnica política, garantindo a articulação sistêmica em que se fundam as estruturas de poder". (IANNI, Octavio. *Dialética das relações raciais*. *In*: Estudos Avançados. Dossiê: O negro no Brasil. Vol. 18, nº 50. São Paulo: IEA, 2004, p 21-30); [grifos do autor].

Vê-se no fragmento acima, uma grande ênfase dada às características referentes à pele e aos cabelos da personagem, numa cuidadosa descrição de sua beleza física. A linguagem empregada, carregada de certa tonalidade afetiva, pode ser entendida como uma maneira de chamar a atenção para a carência de figurações positivas do negro em nossa literatura, tomando-o também enquanto referencial estético[32].

A recorrência desse recurso configura-se como um marcador importante em toda a obra, como veremos no trecho seguinte:

> Ele [o rei] era um homem muito bonito, de pele da cor de café com canela. Tinha cabelos pretos e muito fofinhos, enrolados em cachinhos que lembravam favo de mel.
> [...]
> Ela [a rainha] tinha a pele da cor de doce de leite, e seus cabelos eram como o da princesa Violeta: negros e de cachinhos miúdos, macios e cheirosos.
> [...]
> Songai [chefe da guarda real] era um rapaz muito bonito, alto e forte e parecia um brigadeiro gigante... (MÉNEZES, 2009, p. 08).

O fragmento apresenta um intenso emprego de metáforas e comparações, relacionando aspectos fenotípicos das personagens a elementos cujas nuanças, sabores e fragrâncias apontam para o desejo de reafirmação do negro na luta pela desconstrução das convenções sociais que o silenciaram e invisibilizaram historicamente. Segundo Orlandi (1975, p. 49), “a linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” multiplicando-se em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta.” O silêncio torna-se, desse modo, alusivo a uma “totalidade significativa”

[32] Ana Célia da Silva (2004) pesquisou 82 livros de Comunicação e Expressão de Ensino Fundamental a fim de identificar estereótipos e preconceitos em textos e ilustrações dos mesmos. A autora destaca em seu estudo da *representação estereotipada do negro nos livros didáticos* um contexto educacional brasileiro ─ contemporâneo à promulgação da lei 10.639-03 ─ que reclama por reparos nos textos (verbais e não-verbais) utilizados em nossas salas de aula. Embora esta observação tenha sido pautada em estudos de Silva (2004) sobre um *corpus* constituído por livros didáticos, julgamos pertinente inseri-la, uma vez que o problema da longa ausência de referenciais que atendessem a representação positiva das crianças negras estende-se também a textos literários destinados ao público infantojuvenil no Brasil. Tratando mais especificamente do texto literário, ver: SILVA, Luciene Costa e. *Meninas Negras na literatura infantojuvenil: escritoras negras contam outra história*. Luciene Costa e Silva: 2012; *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03*. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

que liga o não-dizer à ideologia. Nessa perspectiva, podemos entender que ao escolher cuidadosamente esses referenciais semânticos (café com canela, favo de mel, doce de leite, brigadeiro) o narrador procura assumir uma voz que vai de encontro a mecanismos de *silenciamentos* impostos pela historicidade brasileira que costumeiramente associou o negro a definições depreciativas.

O *silenciamento*, ainda de acordo com Orlandi (1995, p. 30), pode ser entendido como uma *conotação política do silêncio*. Nessa perspectiva, consideramos que a carência de outros referenciais estéticos e culturais — como os do negro, por exemplo — ajudou a cristalizar a prevalência de uma tradição que tende à hegemonia e, por conseguinte, à exclusão. No texto, quando do empate entre cinco príncipes que disputavam o amor de Violeta, o narrador descreve com atenção as características físicas dos pretendentes:

> [...] o primeiro tinha a pele clara como o leite, olhos e cabelos pretos [...].
> O segundo tinha a pele dourada e os cabelos pretos muito lisos [...].
> O terceiro tinha os cabelos vermelhos como o fogo, os olhos verdes, face pintada com muitas sardas [...].
> O quarto candidato era louro [...] de pele muito clara [...]. Seus olhos azuis [...].
> O último dos candidatos empatados [...] um rapaz muito bonito, com a pele cor de chocolate coberto com calda de caramelo e corpo de músculos definidos e muito fortes, olhos negros e puxados, a boca de lábios bem desenhados [...]. (MÉNEZES, 2009, p. 34)

Todos os candidatos acima descritos fizeram, à sua maneira, uma declaração de amor à princesa, tendo ela escolhido para seu par o último príncipe, pois foi aquele que além de possuir grande beleza física fez a declaração mais sincera e apaixonada. A escolha de Violeta pelo príncipe negro dentre os outros descritos — todos de pele clara, portanto, representantes dos padrões de beleza retratados nos contos tradicionais — também pode ser vista como uma forma de ironizar a tradição estética aqui discutida. O fato de o príncipe negro ter sido o último candidato elencado pode, do mesmo modo, ser entendido como recurso empregado para assinalar o lugar comumente destinado aos negros em nossa sociedade, reproduzindo criticamente as práticas sociais que o marginalizam[33].

[33] Segundo Silva (2004), “a sociedade brasileira reserva para o negro o último lugar na escala social quando utiliza o artifício da exigência de “boa aparência” atualmente transmutada em “perfil adequado”, para admissão no emprego e exige qualificação sem oferecer oportunidades para tanto...” (SILVA, 2004, p. 71).

A narrativa endossa ainda a discussão de gênero a partir do desejo frustrado do rei Lírio de ter um "filho homem". Seu lamento era o de não ter um sucessor que assegurasse a proteção da família e do reino:

> O Rei Lírio falava para a Rainha de sua tristeza por não ter um filho homem: ─ Quem irá defender o nosso reino quando eu ficar velhinho ou quando eu morrer? Quem irá proteger nosso povo e nossa família? Violeta é uma menina doce e frágil! E você, minha rainha, tem as mãos tão delicadas que jamais poderiam empunhar uma espada! (MÉNEZES, 2009, p. 08).

Vê-se no fragmento uma clara expressão de valores patriarcais e machistas por parte do rei Lírio. Entretanto, a desconstrução dessa visão acerca da "fragilidade feminina" de Violeta começou quando ela

> [...] resolveu que iria se preparar para ser uma grande guerreira, tão competente que seu pai teria orgulho dela e se esqueceria do desejo de ter um filho homem. Então, sem que seus pais soubessem [...] procurou Songai, o chefe da guarda real, e pediu a ele para treiná-la. (MÉNEZES, 2009, p. 10).

Com "habilidade e determinação" a jovem dedicou-se aos treinos, tornando-se, assim, uma grande combatente. Embora tenha contado com a ajuda de seres místicos protetores do Reino Tropical, sua determinação, associada também à ajuda que recebera de seu povo, ajudaram-na a defender o reino da invasão de inimigos. Posteriormente,

> [...] outros piratas tentaram invadir o reino, mas a Princesa Violeta, agora acompanhada de seu orgulhoso pai, os enfrentava e colocava a todos para correr. O Rei Lírio, dali em diante, nunca mais sentiu falta de ter um filho homem! (MÉNEZES, 2009, p. 28).

Findadas as batalhas o rei decide organizar um baile a fim de escolher um noivo para sua filha. Aí, a narrativa parece adotar os valores patriarcais frequentemente veiculados nos contos tradicionais, pois a decisão de arranjar um noivo para Violeta baseou-se no critério arbitrário de que a jovem já estaria na idade de casar. No entanto, durante a festa, o rei propõe uma competição entre os pretendentes, pois vários deles haviam pedido a mão da princesa em casamento. Quando do empate entre cinco finalistas, o rei "confuso com a situação, pediu ajuda à mulher que sugeriu que cada um dos empatados fizesse uma declaração de amor para a princesa, e o que mais a agradasse seria o escolhido." (MÉNEZES, 2009, p.

31). Através da intervenção da rainha Pétalla, foi facultado a Violeta o direito de escolher dentre os príncipes aquele que mais lhe cativasse.

Diferentemente da proposta inicial do pai, cujo critério de desempate primava pela força física, a mãe de Violeta sugeriu uma resolução que priorizasse a sensibilidade masculina. Assim, a figura imponente do rei, sempre associada ao poder e cercada de subserviência, dá espaço à voz e à sabedoria feminina. Nesse aspecto da narrativa de Ménezes, vê-se clara influência de origem africana, uma vez que, muitas comunidades da África têm bases familiares de costumes essencialmente matriarcais.

Nesse sentido, a narrativa possibilita também a desconstrução da fragilidade feminina, não raro, veiculada nos contos tradicionais. Ao mostrar-se disposta a aprender técnicas de luta a fim de defender seu reino, Violeta contrapõe-se àquelas princesas que normalmente figuram como seres frágeis à espera de príncipes que as salvem, o que termina por reforçar a manutenção de valores patriarcais.

## VALENTINA: um reino chamado favela

*Cultura é um modo de sermos quando todo o resto nos nega.*

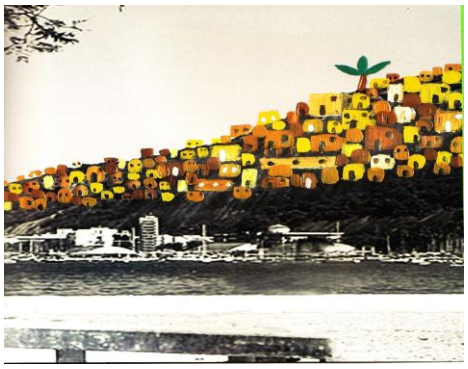
(Mia Couto)

*Valentina* apresenta a fragmentação do tempo em fases cronológicas e simbólicas, manifestando-se simultaneamente através do diálogo estabelecido entre texto verbal e não-verbal. Dessa maneira, a narrativa traz acontecimentos que, ainda que inseridos na *realidade ficcional* de Valentina, apresentam-se repletos de elementos do seu mundo simbólico, ou ainda, de um tempo próprio do devir-criança da menina protagonista.

O texto verbal expresso por um narrador onisciente, pois que conhece o que se passa no íntimo de Valentina, conta a história de uma princesa que mora em um lindo castelo. Mas é o texto não-verbal o primeiro a nos levar a uma dimensão mais aproximada da vida cotidiana da menina. Assim, o texto imagético — essa

"linguagem narrativa autônoma[34]" expressa pelo trabalho da ilustradora Suppa — conta-nos a história de uma princesa, cujo vestido é feito de plástico e a coroa, de jornal.

Eis a representação imagética do contexto social do qual Valentina sentia orgulho e "ficava toda sorrida, sempre que descia junto com a rainha e o rei, e, lá de baixo, apontava onde os três moravam, no meio de um bocado de outros castelos, num morro do Rio de Janeiro, logo depois do mais longe de tudo" (VASSALLO, 2007, p. 17):



(VASSALLO, 2007, p. 21)

O emaranhado entre o espaço psicológico e a realidade ficcional da menina sinaliza que embora ela tivesse uma vida simples, morando em uma favela carioca, nada a impedia de sonhar. Sob essa ótica, a narrativa remete-nos ao universo de milhares de outras meninas que protagonizam a vida real em cenários como o de Valentina, servindo como escopo à discussão acerca da influência dos contos de fadas no imaginário dessas crianças/adolescentes.

Ali, a personagem vivencia uma realidade ficcional constantemente atravessada por elementos do seu mundo simbólico:

> Valentina morava num castelo, na beira do longe, lá depois do bem alto. E a princesa não entendia por que a rainha e o rei passavam o dia todo fora de casa. Eles diziam para ela que precisavam trabalhar. Mas a Valentina não conseguia entender por que uma rainha e um rei tinham que trabalhar. (VASSALLO, 2007 p. 04)

Movida pela curiosidade típica das crianças, Valentina demonstra grande vontade de entender por que seus pais precisam trabalhar tanto, tendo mesmo que

[34] Coelho (2010, p. 284).

"sair antes do sol engatinhar" (VASSALLO, 2007, p. 04). Sempre questionadora, ela não entendia o argumento usual de seus pais que diziam trabalhar para que ela pudesse "ser alguém na vida" (VASSALLO, 2007, p. 07). Vê-se aí uma clara diferença de percepção das personagens. Para os adultos, conscientes da tripartição que convenciona a linearidade temporal em passado, presente e futuro, o labor incansável no presente era movido pelo desejo de sinalizar para a filha um futuro melhor. Para a criança, dada à imprecisão peculiar do mundo infantil acerca desses valores e dessas dimensões temporais, isso não fazia nenhum sentido.

Como lembra Hunt (2010, p. 206), "os dados psicológicos e educacionais sugerem que as crianças têm uma cultura diferente ou sobreposta, ou uma contracultura em relação à dos adultos, e que elas entendem e fazem associações com significados diferentes". Ora, o que importava para Valentina era a urgência de viver de modo mais significativo, pois ela "dizia que já era alguém e pronto, não precisava ser mais ninguém" (VASSALLO, 2007, p. 07). Importava para a menina a emergência da infância, de uma infância melhor ao lado das pessoas que mais amava.

Como vimos, o foco narrativo no mundo imaginário da protagonista serve como escopo à discussão acerca da influência dos contos de fadas no imaginário das crianças/adolescentes. Daí estabelecermos uma relação dialógica entre os dois contos infantojuvenis aqui apresentados, pois, assim como Violeta, Valentina era uma "princesa" nada tradicional. Essa figuratividade positiva de personagens negras possibilita um diálogo com a realidade social brasileira favorecendo o rompimento dos silenciamentos subliminarmente impostos ao negro durante o processo histórico brasileiro.

Nessa direção, a implementação da Lei 10.639-03 acena para os atores do processo educacional — professores, alunos e pais — a necessidade de atenção às questões relacionadas ao ensino das africanidades. Consequentemente, torna-se imperativo atentar para a discrepância na forma como os negros vêm sendo historicamente representados em nossos livros e em nosso sistema de ensino como um todo.

Quando afirmou que as escolas (assim como as prisões e os hospitais) expressam com seu discurso *a ordenação* da sociedade, Foucault (2007) destacou que essas instituições têm como objetivo moldar condutas e disciplinar

comportamentos. Daí afirmar que "todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo" (2007, p. 44). As palavras de Foucault levam à problematização da nossa prática pedagógica, uma vez que o ensino destituído de uma visão mais crítica funciona também como uma potente via de manutenção dos discursos oficiais e, consequentemente, de exclusão social.

No conto de Vassallo, vemos que a narrativa permite repensar discursos — amplamente reproduzidos no espaço escolar — que instituem, entre outros estereótipos, um determinado modelo estético como representação do belo nos contos infantis. Sendo assim, a beleza de Valentina

> [...] não cabia em página de livro. [...] cabia mais era no olho de quem conhecia ela de perto.
> Porque só quem chegava perto da Valentina é que via que a menina tinha orelha de abano para escutar cochicho de nuvem e perna comprida para pular pensamento. [...] E ela também tinha uns óculos espichados, que ficavam ali, na frente dos olhos, feito guarda-sóis transparentes. (VASSALO, 2007, p. 8)

A menina negra, cujo "riso [...] esparramava pelo rosto que nem gato espreguiçado" (VASSALO, 2007, p. 8), não atende a padrões de beleza estereotipados. Sua descrição retrata uma menina comum que, em fase de crescimento, apresenta a beleza um tanto "desengonçada" das crianças pré-adolescentes. A narrativa não explora demais características físicas da menina; a atenção é, pois, voltada para a análise psicológica da protagonista e sua relação com o contexto em que habita. É somente o texto não-verbal que a retrata em pele negra, fruto da miscigenação dos pais, representados por um homem de pele branca e uma mulher de pele negra.

Através do significado que Valentina atribui ao seu espaço social, a narrativa acaba por favorecer uma leitura crítica sobre o preconceito historicizado acerca da favela. Pois, "[...] a princesa gostava de mostrar para as amigas que o castelo onde ela morava tinha torre com escada enluarada e porta de asa aberta" (VASSALO, 2007, p. 12). O fragmento possibilita a desconstrução de uma visão preconceituosa e unilateral instituída sobre a favela, através da grande ênfase dada pelos meios de comunicação aos problemas sociais ali presentes. Ainda por esse viés, a narrativa reflete a maneira como tal espaço costuma ser pensado pelo senso comum: "Então, quem conhecia Valentina de perto não entendia como uma princesa assim podia

viver ali, longe de tudo como se em longe de tudo não pudesse existir boniteza." (VASSALO, 2007, p. 10).

Certo dia, enquanto olhava "para o lá embaixo, na beira de outro longe [...] a Valentina viu o tal lugar que as pessoas chamavam de Tudo" (VASSALO, 2007, p. 12). Grafado assim, com a inicial maiúscula dos nomes próprios, podemos inferir que o *Tudo* faz oposição a uma outra margem espacial — o *Nada* —, representando contextos sociais antagônicos (tal qual ocorre com os extremos morro/asfalto).

Quando Valentina finalmente foi conhecer "Tudo" de perto, achou que ali as meninas eram todas iguais. Afinal, "todas usavam as mesmas roupas, todas falavam do mesmo jeito, todas gostavam das mesmas cores, dos mesmos passeios, das mesmas pessoas, todas queriam as mesmas coisas o tempo todo" (VASSALO, 2007, p. 14). Podemos extrair daí, a visão crítica da protagonista quanto à homogeneização midiática dos costumes e valores sociais, em detrimento da valorização da nossa diversidade cultural.

Como dissemos, a princesa negra que protagoniza o conto do seu espaço social na favela figura nas ilustrações usando uma emblemática coroa:

(Ibidem, p. 11)

Dentre as reiteradas aparições de Valentina, chama à atenção a palavra "Brasil" inscrita no jornal que serve de matéria prima à sua coroa, como é possível observar na imagem acima. Hunt (2010, p. 242) afirma que "palavras são vasilhas semânticas necessariamente vazias: elas limitam o sentido, mas não o prescrevem. As imagens podem fazer o mesmo". A menção ao pensamento de Hunt vem, junto ao trabalho da ilustradora, "coroar" novamente a possibilidade de diálogo que o conto estabelece com as desigualdades sociais observadas em nosso país.

Das nove aparições de Valentina com sua coroa de jornal, três trazem a palavra Brasil; em outras três, uma menção ao movimento Hip-Hop. Além disso, por baixo de um vestido feito de plástico a menina veste uma emblemática roupa, calça e camiseta com as cores da bandeira do Brasil. Esses elementos significativos chamam a atenção para a realidade socioeconômica da personagem, fazendo inferir que o material simplório com que é confeccionada a coroa de Valentina denota, sim, a fragilidade de sua situação econômica, mas, a um só tempo, reforça a particularidade que cada criança tem de sonhar, dentro do *espaço possível* onde consegue reinventar-se, deixando inscrita a sua história.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre as significativas transformações vivenciadas no âmbito educacional brasileiro, destacamos o papel preponderante da implementação da Lei 10.639-03. À medida que aponta para um processo educacional mais democrático, a referida lei evidencia a necessidade de uma análise mais crítica frente ao nosso legado histórico. Dessa forma, toda a discussão gerada em torno do ensino das africanidades vem a exigir um compromisso maior de nossa prática pedagógica, a fim de elucidar e, sobretudo, buscar meios para dirimir as diferenças que dicotomizam os agentes sociais em *sujeito social negro* e *sujeito social branco*.

Uma das consequências disso é o aumento do interesse das editoras nos diversos segmentos literários, no intuito de oferecer textos que primem por oportunizar, tais quais os aqui analisados, uma inserção positiva da população afro-descendente na comunidade pluricultural brasileira. Nesse sentido, o dialogismo presente nas obras *Princesa Violeta* e *Valentina* possibilita a reflexão de estereótipos e preconceitos arraigados em nosso meio cultural, uma vez que apresentam como representantes do universo simbólico das princesas duas protagonistas bem diferentes daquelas que figuram comumente nos contos tradicionais.

A primeira, Violeta, embora retratada à semelhança de outras princesas convencionais, inova na forma autônoma como se posiciona frente às dificuldades, tomando decisões que a tornam símbolo de força e coragem; a outra, Valentina,

apresentada em um cenário de favela, espaço socialmente estigmatizado, leva-nos a refletir sobre a influência dos contos infantis no universo simbólico das crianças.

Nesse sentido, representações fenotípicas e culturais que atendam à nossa diversidade tornam-se indubitavelmente importantes, uma vez que os contos infantojuvenis acabam por figurar no imaginário do seu público alvo, podendo mesmo influir em sua maneira de portar-se no mundo. Assim, consideramos que as narrativas aqui apresentadas, ao denotarem uma ruptura com os padrões habitualmente explorados enquanto paradigmas do universo simbólico em discussão, acabam servindo como instrumentos positivos para a representação de um outro ideal de beleza senão o da beleza branca.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico- Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, 2004.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação**: Lei 10.639-03. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infanto/juvenil:** das origens europeias ao Brasil contemporâneo. 5 ed. Barueri-SP: Manole, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 15 ed. São Paulo: Ed Loyola, 2007.

HUNT, Peter**. Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Tradução de Cid Knipel. 2 ed. São Paulo: Cosac Nayfe, 2010.

IANNI, Octavio**. Dialética das relações raciais**. In: Estudos Avançados. Dossiê: O negro no Brasil. Vol. 18, nº 50. São Paulo: IEA, 2004, p 21-30.

MÉNEZES, Veralindá. **Princesa Violeta**. Ilustrações: Rogério M. Cardoso. 2 ed. Porto Alegre: Príncipes Negros, 2009.

ORLANDI, Eni P**. Análise do Discurso**: Princípios e procedimentos. 4 ed. São Paulo: Pontes, 2002.

_____, Eni P. **As Formas do Silêncio:** no movimento dos sentidos. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp,1995.

SILVA, Ana Célia. **A discriminação do negro no livro didático**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2004.

VASSALLO, Márcio. **Valentina**. Ilustrações de Suppa. São Paulo: Global, 2007.

# 20-O GRITO ORIGINAL, GENÊSE DA LITERATURA AFRO-AMERICANA

Pauline Champagnat (UFRN)[35]
Orientadora: Karina Chianca (UFPB)[36]
Co-orientadora: Tânia Lima (UFRN)[37]

Muitas vezes, em países americanos que foram colonizados, evoca-se a ideia de que a gênese da literatura seria a literatura dita *"de viagem",* as famosas crônicas, ou seja, uma literatura intencionalmente exótica, em que os traços dos povos autóctones são exacerbados para atender à expectativa do fértil imaginário coletivo ocidental a respeito dos indígenas na época. Um exemplo da literatura de viagem no Brasil seria a famosa carta de Pero Vaz de Caminha ao imperador português, descrevendo os costumes dos índios com sua perspectiva europeia, documento que é, até hoje, considerado como a primeira obra literária brasileira. Isso significaria que a história das Américas teria iniciado somente com a sua descoberta pelos europeus, o que constitui, no mínimo, uma ideia equivocada e forjada nos moldes eurocêntricos que atuavam na época e ainda atuam hoje no cenário global.

No entanto, as Américas já tinham uma história própria, rica de séculos de povoação indígena, que, apesar da sua exterminação pelo colonizador, continuou influenciando os costumes, a língua e a cultura das Américas de uma forma tão profunda e marcada que seria impossível afirmar que sua história começou somente com a chegada do colonizador.

É relevante ressaltar que, aqui, empregamos o termo literatura no seu sentido mais amplo, além da literatura somente escrita, isto é a "oratura" (*oraliture*, em francês, mistura de oralidade e literatura, palavra inventada por Edouard glissant para caracterizar a literatura antilhana). Como o contador de histórias e etnólogo do Mali, Hampáte-Bá, explicou (1977), existe no mundo ocidental certa desconfiança com relação às formas de conhecimento transmitidos de forma oral, como se não

[35] Mestra em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN. Doutoranda em Literatura pela Universidade de Rennes 2 (França)
[36] Professora adjunta do Departamento de Letras da UFPB.

[37] Professora adjunta do Departamento de Letras da UFRN

fosse possível dar o mesmo valor aos escritos e à oralidade. Portanto, ele nos lembra de que toda prática escrita originou-se de uma transmissão de conhecimentos orais e que essa transmissão de conhecimentos não é nada mais nada menos do que o testemunho do Homem pela humanidade. Por isso, pensamos ser incorreta a afirmação de que a literatura nas Américas teria iniciado somente com a chegada do colonizador e sua tradição escrita. De fato, os povos já conviviam há séculos com tradições orais ricas de uma cultura diversificada e singular.

Para Edouard Glissant (1997), é importante rever alguns conceitos quando se trata da História, principalmente no que diz respeito à História das Antilhas. De fato, a História antilhana geralmente é analisada sob a perspectiva da História única e dominante ocidental. Nessa perspectiva, a história antilhana se define somente através das datas chave do encontro entre a potência colonizadora e a criação das Antilhas, como, por exemplo: a chegada dos colonos nas Antilhas, o início do tráfico negreiro e a escravidão, a proclamação da abolição da escravidão, a primeira guerra mundial, a segunda guerra mundial e a *départementalisation*[38]. Essa visão redutora da história antilhana, moldada em datas históricas europeias, traduz uma intenção de assimilação entre a história francesa e a história antilhana, como se as duas fossem inevitavelmente ligadas. Além disso, essa perspectiva histórica nega a importância da contribuição das outras culturas para a cultura crioula, o que de certa maneira poderia levar a um desaparecimento coletivo da memória. Como explicitou Edouard Glissant:

> Il serait périlleux de projeter la Relation planétaire en succession logique de conquêtes pour un peuple. Elle conduit quelquefois à la disparition collective. La Relation planétaire ne comporte pas de morale agie. Toute théorie généralisante de l'histoire sous-estimerait les redoutables vécus du monde et leurs sautes (leurs impasses possibles) peut constituer piège. (GLISSANT, 1997, p.221)[39]

O autor denuncia um sistema de pensamento único no que diz respeito à história, o que coloca a memória nacional em perigo, além de traduzir uma vontade de assimilação. Citando Fanon quando diz que "não quer ser escravo da escravidão", Glissant argumenta que o homem antilhano não deveria sofrer do

[38] Lei francesa criada em 1946 que tornou algumas colônias do ultramar (Martinica, Guiana, Guadalupe e Reunião) departamentos franceses.
[39] Seria perigoso projetar a relação planetária numa sucessão logica de conquistas por um povo. Isso pode levar ao desaparecimento coletivo. A relação planetária não possui uma moral de ação. Toda teoria geral da História subestimaria as terríveis vivências do mundo e os seus saltos (seus possíveis impasses) podem constituir uma armadilha. (Tradução nossa)

trauma da escravidão de forma recorrente, mas sim analisar a própria história e também de que maneira esta última foi frequentemente manipulada e transformada em proveito da potência colonizadora. Um exemplo dessa negação é uma data histórica da Guadalupe (março de 1848), na qual se afirma que os guadalupenses pediram a restauração da escravidão. Sabendo que, na época, somente a elite branca e letrada nas Antilhas sabia ler e escrever e tinha a possibilidade de exercer alguma influência na imprensa, é mais do que necessário questionar a fonte de tal afirmação, e principalmente o interesse por trás disso. A afirmação do que os guadalupenses pediram para voltar ao estado da escravidão mesmo depois da abolição reforça velhos conceitos colonialistas, em que se busca encontrar um lado positivo no colonialismo, uma pretendida missão civilizadora, que justificaria o horror da escravidão.

Segunda tal fonte, sem a proteção paternalista do senhor de engenho, os escravos recém-alforriados encontravam-se desorientados e assim, pediram para voltar ao estado de servidão, que lhes oferecia segurança. A partir disso, nasce uma falha no imaginário coletivo antilhano, em que persiste uma ideia de derrota face ao sistema escravista, a ideia do que o povo antilhano não lutou não se revoltou contra o regime opressor. A História oficial de raiz única esqueceu cuidadosamente de lembrar os numerosos golpes e as revoltas que aconteceram nas Antilhas, assim como não valorizou o papel dos negros marrons, símbolo absoluto de resistência e recusa do colonialismo.

Edouard Glissant desenvolveu uma tese em que ele se refere à evocação do sentido da história antilhana pelos antilhanos como um caso de trauma psicológico, comportando as mesmas fases, assim como: o Tráfico negreiro como trauma inicial, a instalação no novo país como a fase de negação, o período da escravidão seria a latência, a pretendida libertação de 1848 a reativação. Os delírios habituais dos antilhanos e certa repugnância em tratar dos assuntos do passado traduzem uma manifestação do retorno daquilo que foi negado. Nesse contexto, trata-se de uma negação histórica, que diz respeito a uma coletividade. Assim, torna-se difícil tentar "curar" os antilhanos desse trauma, pois: "a história tem sua parte inexplorável, a bordo da qual erramos acordados" (GLISSANT, 1997, p. 229).

Na gênese do horror do tráfico negreiro vivido pelos escravos, existem várias línguas africanas. Elas convivem entre si, às vezes possuem alguns traços em

comum, mas geralmente as diferenças culturais entre as etnias reunidas no navio são muito grandes. Isso foi uma das estratégias do traficante negreiro: reunir propositalmente pessoas originárias de regiões e etnias diferentes na África, a fim de dificultar a comunicação entre eles, e, consequentemente, tornar quase impossível toda forma de rebelião, defesa ou ataque.

Para qualificar a língua crioula, Patrick Chamoiseau frequentemente faz alusão ao mito da Torre de Babel, aqui poderíamos pensar numa inversão desse mito. O autor faz alusão ao grito inicial do escravo levado de força no navio negreiro:

> Dans la cale, il y a plusieurs langues africaines, plusieurs dieux, plusieurs conceptions du monde. Le cri poussé vient d'où? De quel chiffre culturel, de quelle langue? Sa poétique relèverait-elle d'une totalité qui les préserverait toutes? Nous sommes forcés d'imaginer cela car ce cri contredisait l'intention coloniale. (CHAMOISEAU, 1999, p. 39)[40]

Assim sendo, depois do grito inicial de revolta, instala-se um silêncio. É a primeira ruptura com a cultura original. No sistema colonial, o escravo entende rapidamente que terá que fingir a aceitação das regras estabelecidas pelos colonos e implicitamente consentir em silenciar suas raízes africanas para poder desenvolver estratégias de sobrevivência.

A literatura nascida no Engenho será então uma mistura entre a arte do contador crioulo e a literatura francesa trazida nas Antilhas pelos békés. O *Paroleur* ("Palavrador"), ou seja, o contador de histórias, que tem por missão reinventar a vida dos africanos depois do drama do tráfico negreiro, torna-se eternamente um migrante nu, como caracterizado por Glissant, isto é, um migrante *desraizado,* forçado a deixar sua terra natal e propulsado na realidade da vida do escravo antilhano. Sua única bagagem seria a memória, ao contrário dos imigrantes europeus, que chegam às Américas com sua culinária, memória familiar, história e, sobretudo com a sua língua:

> Mais si on examine les trois formes historiques de peuplement, on s'aperçoit que là où les peuples migrants d'Europe comme les Écossais, Irlandais, Italiens, Allemands, Français, etc., arrivent avec leurs chansons, leurs traditions de famille, leurs outils, l'image de leur dieu, etc., les Africains, eux, arrivent dépouillés de leur langue. [...] L'être se retrouvait dépouillé de toutes

[40] No porão existem várias línguas africanas, vários deuses, várias concepções do mundo. De onde veio o grito? De qual algarismo cultural, de qual língua? Sua poética será reveladora de uma totalidade que as preservaria todas? Somos forçados a imaginar isso pois esse grito contradizia a intenção colonial. (Tradução nossa)

> sortes d'éléments de sa vie quotidienne, et surtout de sa langue. (GLISSANT, 1996, p. 16)[41]

Para Patrick Chamoiseau, em *Letras Crioulas* (1999), o contador crioulo foi, no início dos sistemas das plantações, o cimento que atuou na consolidação da língua crioula e na criação de uma nova forma de subsistência cultural e linguística, assim como atuou na preservação das temáticas, do formato e das características marcantes dos contos africanos. Com o contador crioulo, resgata-se a memória ancestral dos escravos africanos, trazidos à força para as Antilhas.

O contador inicialmente se lembra com clareza da palavra do *griot*[42] e ainda consegue soletrar uma palavra num dialeto africano. No entanto, esse patrimônio cultural tende a se desfazer aos poucos e ele deverá, rapidamente, para sobreviver, desenvolver um novo tipo de resistência, achar uma linguagem nova. Ele buscará essa nova linguagem nos vestígios da cultura indígena, assim como na cultura do colono, pela qual ele sente uma sútil mistura de fascinação e repulsão.

Uma forma de resistência se organizava à noite e surgiu como um tipo de literatura inédita trazida da África e ressuscitada através de um personagem que desfruta até hoje de uma importância imensa na literatura antilhana: o contador crioulo. É o que nosso autor, Patrick Chamoiseau, descreve como a continuidade da memória do grito ou a necessidade do grito inicial do navio negreiro.

A partir dessa constatação da necessidade do grito em todos os escravos trazidos pelos navios negreiros, organiza-se uma nova forma de resistência: o *Détour*[43]. Assim, ele observa que o herdeiro do grito do navio negreiro seria obviamente o negro marrom, que fugiu das plantações para organizar sua própria forma de resistência no interior e na mata martinicana. Porém, o verdadeiro "artista do grito", seria o contador crioulo:

> (...), mais l'artiste du cri, le réceptacle de sa poétique, le Papa de la tracée littéraire dedans l'habitation sera le Paroleur, notre conteur créole. C'est lui

[41] Ao examinar as três formas históricas de povoamento, percebe-se que, enquanto os povos migrantes da Europa como escoceses, irlandeses, italianos, alemães, franceses, etc., chegam com suas músicas, suas tradições familiares, suas ferramentas, a imagem do seu Deus; etc., os africanos, estes, foram despojados da própria língua. [...] O ser foi despojado de todos os elementos da vida cotidiana, e principalmente da língua. (Tradução nossa)

[42] Griot: na África, o griot ocupa uma função muito importante na sociedade, pois ele conserva a memória ancestral através dos contos, mitos ou cantos. Graças a essa função, ele mantém viva a oralidade africana ancestral.

[43] O *Détour*, ou desvio, seria uma maneira de escolher outro caminho quando o caminho inicial se vê bloqueado. No contexto antilhano, esse desvio poderia ser interpretado como a maneira de introduzir a cultura africana de maneira implícita na plantação, com a ajuda do contador crioulo.

> qui, en plein coeur des chants et sucreries, reprendra à son compte la contestation de l'ordre colonial, utilisant son art comme masque et didactique. (CHAMOISEAU, 1999, p.43)[44]

Assim, o contador crioulo possui todas essas características nele, já que é mais astucioso fingir a aceitação dos padrões culturais metropolitanos do colonizador para poder, ao mesmo tempo, organizar sua forma de resistência de maneira original. Por isso, mesmo se o contador crioulo buscar com muita profundeza a palavra da Mãe África, cultivando nele a imagem de uma África mítica e original, a sua palavra é igualmente nutrida da América pré-colombiana e da Europa. A língua crioula é uma prova da diversidade compósita que a torna uma língua aberta sobre o mundo.

Mesmo sendo influenciados pelo fascínio exercido pelo seu continente, os escravos africanos transmitiram aos seus filhos uma cultura crioula de resistência, traduzindo assim toda a essência da ambiguidade do ser crioulo. Patrick Chamoiseau não quer caracterizar o processo de crioulização como uma síntese de povos, mas sim como uma "mestiçagem incerta, sempre em conflito, sempre caótica, portador de densidades antropológicas de fronteiras vaporosas, mergulhando num espaço crioulo quase amniótico." (CHAMOISEAU,1999, p. 64).

Nas Antilhas, a emergência da negritude começou a partir de um cansaço geral da população a respeito da ideologia mulata que valorizava a mestiçagem reinante nas Ilhas. A cor preta era considerada feia, vergonhosa, e era preciso tentar branquear-se de todas as maneiras possíveis; quer seja através do uso perfeito da língua francesa, do comportamento, dos costumes, das roupas, ou do casamento com uma pessoa de cor mais clara, numa tentativa de branquear sua linhagem genealógica e apagar todos os traços restantes da sua africanidade. Essa ideologia foi denunciada anos mais tarde por Frantz Fanon como a ideologia da *"lactificação",* em *Peles negras, máscaras brancas* (2008).

Uma obra literária que realmente marcou a negritude nas Antilhas foi o *Cahier d'un retour au pays natal* (1956) de Aimé Césaire, que, depois, foi prefeito da cidade de Fort-de-France. Césaire estudou na França, onde ele teve contatos com estudantes africanos que o sensibilizaram à causa da negritude. Junto com Léon

[44] Mas o artista do grito, o receptor da sua poética, o pai da trajetória literária dentro da habitação será o Palavrador, o nosso contador crioulo. Foi ele quem, no meio dos cantos e dos doces, retomou a contestação da ordem colonial por conta própria, usando sua arte como máscara e didática. (Tradução nossa)

Gontran, Senghor, Birago Diop, fundaram a revista *l'Etudiant noir* em 1934. Aimé Césaire escreveu o *Cahier* de poesia enquanto ele estava finalizando seus estudos na França. A obra consiste em um elogio das riquezas da sua terra natal. Inspirado nos surrealistas, o *Cahier,* por um feliz acontecimento de acasos, será popularizado por André Breton. Isso foi extremamente importante, pois, pela primeira vez, um autor metropolitano elogiou a obra literária de um autor antilhano, que geralmente ficava no lugar do oprimido, na tentativa de imitar o modelo metropolitano. Dessa vez, o autor Aimé Césaire não foi somente elogiado por sua obra, mas justamente pela negritude que ela traduz.

Para Patrick Chamoiseau, essa percepção tem relação direta com a politica cultural empregada nas Antilhas desde o começo da colonização. O autor admite ter passado por essa fase de admiração dos valores metropolitanos para, em seguida, opor-se a eles de maneira radical através da adoção dos valores da negritude.

Esse movimento literário foi introduzido no contexto francófono por Aimé Césaire e o senegalês Leopold Sédar Senghor. Seu objetivo principal era resgatar a dignidade do negro depois do traumatismo da colonização e da escravidão e valorizar a cor preta, o que foi algo totalmente inédito no mundo pós-colonial. O autor se dedicou totalmente ao estudo desse estilo literário, para finalmente perceber seus limites: com a negritude, a africanidade era louvada, mas com os mesmos códigos e mecanismos da metrópole, usando um modelo cultural esmagador. Além disso, a língua usada era o francês, daí surgiu o questionamento do autor sobre a credibilidade da negritude:

> Podemos considerar que a negritude substituiu, mesmo que não tinha sido seu projeto, uma ilusão para outra ilusão, a Europa pela África. [...] Que ela despertou a consciência mais com armas alienantes, greco-latinas, que se enquadram numa lógica de extinção cultural. (CHAMOISEAU, 1999, P.170)

O movimento da *negritude* de Césaire, cujo objetivo era a valorização da cultura africana, em oposição à valorização sistemática da cultura europeia, foi criticado pelos autores de *Elogio da crioulidade* (BERNABÉ, CONFIANT, CHAMOISEAU, 1990), pois, apesar de ser uma literatura que valoriza o patrimônio cultural africano, era escrita na língua do colonizador, o francês. Além de considerar esse movimento como positivo, eles afirmam que foi somente o início de um longo processo identitário que ainda está em construção nas Antilhas: a crioulização.

> Césaire um anticrioulo? Não propriamente, mas um antecrioulo. Foi a negritude cesairiana que nos abriu passagem para o aqui de uma Antilhanidade doravante postulavel e ela própria em marcha na direçao de outro grau de autenticidade que faltava nomear. A Negritude cesairiana é um baptismo, o ato inaugural da nossa dignidade restituída. Nós somos para sempre filhos de Aimé Césaire. (CHAMOISEAU, BERNABE, CONFIANT, 1990, p.3)

O autor reconhece que a *negritude* abriu o caminho para uma construção identitária além dos padrões europeus da metrópole; porém, reconhece também que talvez essa negritude tenha contribuído para agravar esse frágil equilíbrio de identidade, procurando sempre pelo modelo no exterior, enquanto o autor está a favor da busca de uma identidade crioula dentro de si mesmo, dentro das suas línguas, tradições, costumes e culturas crioulas.

Muitas pessoas consideravam a negritude como a gênese da literatura antilhana. No entanto, o movimento literário da negritude foi alvo de críticas. Patrick Chamoiseau pensa que a negritude serviu somente para devolver "uma parte do nosso ser: a parte não branca tão furiosamente amputada" (CHAMOISEAU, 1999, p. 169). É algo que o escritor acredita ser valioso, porém insuficiente, pois o grito inicial foi devolvido de maneira simbólica: "pois a Négritude não poderá desfazer o silêncio que sucedeu ao grito."(CHAMOISEAU,1999, p. 170).

Na obra aqui estudada, o questionamento a respeito da dominação cultural articula-se através da sociedade colonial e seus mecanismos. No livro *Ecrire en pays dominé* (1997), o autor tentou retratar com precisão os mecanismos que fazem com que o povo colonizado tenha adotado totalmente os valores da potência colonizadora. Segundo ele, essa dominação se faz frequentemente de maneira silenciosa, pois geralmente o próprio autor aceita os valores da antiga colônia de maneira inconsciente e em todos os aspectos da vida, como o desejo, a necessidade, a imaginação, o espírito, o sagrado, e até o coração. Assim, o escritor martinicano encontra-se com muitas dificuldades para desfazer essa silenciosa e inconsciente dominação que, segundo o autor, chega a alterar sua "seiva criadora".

> Ces peuples n'acceptaient de Merveille et de Rêves qu'à travers ceux des Dominants, à travers leurs contes, leurs livres et leurs histoires...Les valeurs qui en silence les régentaient touchaient à leurs envies, à leurs besoins, leurs idéaux, leurs ambitions, leurs appétits, leurs tentations, leur volonté, leur beau, leur vrai, à l'imagination, au coeur, au sexe, à l'esprit, au sacré, à leur sève créatrice. (CHAMOISEAU, 1997, p.146)[45]

[45] Esses povos só aceitavam o Maravilhoso e o Sonho através dos Dominantes, seus contos, seus livros e suas histórias.... Os valores que os regiam silenciosamente diziam respeito aos desejos deles, suas necessidades, seus ideais, suas ambições, seus apetites, suas tentações, sua vontade, seu

O crioulo antilhano construiu-se, inicialmente, a partir da síntese de várias línguas africanas e europeias, no contexto do sistema da plantação. Assim, é importante levar em conta um aspecto diretamente ligado à vida na plantação e que, naturalmente, incorporou-se na língua crioula: a luta. Para sobreviver à opressão do sistema escravista, os escravos criaram uma nova língua que definiu a partir desse momento sua nova identidade, e ao mesmo tempo criou uma fronteira linguística entre eles e o *béké*, o senhor de engenho.

De forma astuciosa, o escravo da plantação vai fingir sua não apropriação da língua francesa, pois isso o torna menos perigoso, pelo menos em aparência, para o *béké*. Alguns padrões linguísticos do crioulo, como a repetição de várias sílabas, o fato de cortar o final da palavra, confortou o *béké* na apreciação do crioulo como sendo uma língua mal falada.

No entanto, o que o *béké* não percebeu nesse francês "mal-falado, simplificado", era a apropriação do crioulo e sua poética de relação com várias outras línguas africanas. Por isso, segundo Glissant, (1997), o locutor crioulo multiplica os artifícios e truques linguísticos para poder sobreviver num sistema que não é seu, mas que terá que reinventar: Faute de pouvoir décider des structures "patentes" de sa langue, elle-même dépendante des structurations aliénées du champ global martiniquais, le locuteur créole a multiplié les ruses linguistiques pour la survie de cette langue. (GLISSANT, 1997, p. 399)[46]

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Edouard Glissant observou que a escrita consiste em uma imobilização do corpo, por isso "passar do oral pela escrita é imobilizar o corpo, submetê-lo (possuí-lo)" (GLISSANT, 1997, p. 405), o que nos remete, de maneira inconsciente, à imobilização forçada do corpo oprimido do escravo no momento da servidão, privado da palavra.

---

belo, seu verdadeiro, à imaginação, ao coração, ao sexo, ao sagrado, à sua seiva criadora. (Tradução nossa)

[46] Na impossibilidade de poder decidir das estruturas "patentes" da sua língua, pois ela mesma dependente das estruturações alienadas do campo global martinicano, o locutor crioulo multiplicou as ciladas linguísticas para a sobrevivência desta língua. (Tradução nossa)

No entanto, o crioulo é uma língua que está muito influenciada pela sonoridade, pois "Para o Antilhano, a palavra é antes de tudo som. O barulho é palavra. O barulho é discurso. É preciso entender isto" (GLISSANT, 1997, p. 406). É preciso entender essa diferença fundamental entre a mobilidade da oralidade crioula e a concepção estática da língua francesa. Na impossibilidade de ver surgir uma expressão de forma autônoma, o crioulo organizou-se, e isso desde os primeiros tempos da escravidão, como língua de *resistência* pelos martinicanos. Ao subverter os padrões linguísticos impostos pela metrópole, o martinicano se apropria deles para torná-los uma forma de expressão que lhe é própria e mosaica, pois traduz igualmente influências vindas da mistura entre as várias línguas africanas no encontro sofrido entre os escravos nas Antilhas.

Assim, para Glissant, o papel de resgate da história afro-americana cabe ao escritor crioulo, pois, como a sua história foi tantas vezes manipulada, ele tem que buscar na literatura uma memória supostamente perdida, através de indícios que ele teria achado no real. Por isso, ele não considera a literatura antilhana como uma literatura que pode dividir-se em alguns gêneros principais, mas sim como uma ciência que diz respeito à percepção de todo tipo de ciências humanas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTEL, Paul. **Histoire des Antilles françaises**. Paris: Editions Perrin, 2007.

CESAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: Présence africaine. 1956.

_____. **Discours sur la négritude**. Paris: 1987. Présence Africaine.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Tradução Rosa Freire. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**.Écrire en pays dominé**. Paris: Gallimard, 1997.

_____.**Une enfance créole**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. **Au temps de l'antan.contes créoles**. Hatier, 1988.

_____. **L'esclave vieil homme et molosse**. Paris: Gallimard, 1997.

_____, CONFIANT, Raphael.BERNABE, Jean. **Elogio da crioulidade**. Tradução Magdala França Vianna. Gallimard, 1990.

_____, CONFIANT, Raphael. **Lettres Créoles**. Paris: Gallimard, 1999.

FANON, F. **Peles Negras, máscaras brancas**. Salvador:UFBA, 2008.

GLISSANT, E. **Introduction à une poétique Du divers**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. **Le discours antillais**.Paris: Gallimard. 1997.

_____. **Traité du Tout-Monde**. Paris: Editions Gallimard.1997

KABENGELE, Munanga. **Negritude, usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SENGHOR, Leopold Sédar**. Oeuvre poétique**. Paris: Editions Du Seuil. 1990.

# 21-DO ROMANCE À SÉTIMA ARTE: ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE TERRA SONÂMBULA, DE MIA COUTO.

Por Regilane Barbosa Maceno[47]
(Universidade Estadual do Piauí- UESPI)
regilane.maceno@hotmail.com

"Em cada tradução ocorrem perdas. Qualquer um que tenha lido poemas no idioma original e depois em uma tradução terá percebido que há uma perda"
Iván Izquierdo

## Introdução

A adaptação cinematográfica sempre gerou pontos de vista diferentes, pois há uma parcela de estudiosos que ainda crê no fato de que o cinema desvaloriza o texto literário. Essa visão vem perdendo espaço cada vez mais, já que um grupo ainda maior entende que a adaptação é uma tradução intersemiótica da obra literária, que ao transformar a linguagem escrita em imagem acaba atingindo um outro público que não poderia ter acesso ao texto enraizado na escrita do livro.

Longe dos antagonismos, entre a página e a tela há uma linha bastante tênue: a página traz palavras que serão transformadas em imagem na mente do leitor; a tela abriga a imagem em movimento que será decodificada pelo expectador por meio da palavra. Assim, cinema e literatura andam juntos, principalmente sob o viés da narrativa: nos dois, a característica predominante é o contar histórias. Isso abriu caminho, segundo Corseuil (2009), para que os estudos da narrativa sejam utilizados a fim de que se defina as formas como certas culturas são sistematicamente representadas nessas narrativas cinematográficas ou literárias.

Segundo Balogh (2005), "existem obras fílmicas adaptadas desde os primórdios do cinema". Entre os inúmeros filmes pautados em obras literárias brasileiras destacamos *A cartomante* (2004), filme dirigido por Wagner de Assis e Pablo Uranga, com roteiro de Wagner de Assis, baseado no conto *A Cartomante,* de Machado de Assis; *Luzia-Homem*, filme de Fábio Barreto (1984), baseado no romance homônimo de Domingos Olímpio; *Cidade de Deus*, um

[47] Mestra em Letras; professora de Língua Portuguesa da SEMED-Codó; pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro-NEPA da Universidade Estadual do Piauí.

drama de 2002 dirigido por Fernando Meirelles e co-dirigido por Kátia Lund, foi adaptado por Bráulio Mantovani a partir do livro de mesmo nome escrito por Paulo Lins, entre outros.

É muito difícil definir alguma produção como totalmente "pura", pois mesmo as obras 'originais' sofreram, em algum momento, influências; visto que seus autores estão inseridos em um contexto sócio-histórico, logo seus escritos sofreram a catarse de suas experiências de atores sociais e de amantes das artes. Fenômeno chamado por Xavier (1983) de projeções-identificações ou participações afetivas ao trabalhar a "alma" do cinema no artigo *A experiência do cinema: antologia*.

Essa discrepância da forma de pensar torna comum o fato de se ver a obra fílmica adaptada como motivo para a não leitura do texto escrito, pois o expectador economizaria tempo e, principalmente, as energias perceptivas, pois não precisaria interpretar a narrativa no original, no texto. É importante salientar que o contrário também acontece: boas adaptações instigam a curiosidade do expectador e o levam a buscar a obra literária que deu origem ao filme.

Não se pode esquecer que a obra é autônoma, pois, segundo Gualda (2010),

> [...] esse procedimento considera a existência de um determinado sentido no texto que deverá ser traduzido para outro texto, ou seja, entende-se que o sentido inerente ao texto provenha diretamente de sua estrutura. Isto posto, ao reformular a mensagem, transportando-a para um outro sistema, ou melhor traduzindo-o, abre se mão da fidelidade ao texto original. [...] Por isso, como bem reconhecem as teorias de tradução, não se pode encontrar uma correspondências total entre dois textos (2010, p.217).

Pensamento que condiz com o de Corseuil (2009), pois para ele, fazer comparações de 'fidelidade' ou 'infidelidade' do filme em relação ao texto literário em que se baseia provoca o cerceamento de significados vários que o filme possa ter como obra independente. Tanto a obra cinematográfica como a literária têm suas características peculiares que precisam ser consideradas, pois constituem dois campos de produção distintos, cuja relação pode ser possível em virtude da visualidade presente em determinados textos literários que permitem sua transformação em imagens.

Uma característica das artes visuais, em particular o cinema, é a "sensação de mimese da realidade" ou 'Demônio da analogia', como nomeou Eco. Segundo Balogh (2005), essa característica de reproduzir o real mimeticamente "é muito mais forte no cinema do que em qualquer das artes visuais, devido à possibilidade de

criar a ilusão do movimento e combiná-lo ao áudio". O cinema representa o real e tem uma linguagem manipulada e manipuladora. Já na literatura, tudo há de ser criado de acordo os métodos próprios e intrínsecos que servem à escrita ficcional.

Para além das peculiaridades de cada um, não se pode esquecer que cada pessoa – leitor/expectador – faz uma leitura subjetiva do texto (fílmico ou literário) e interpreta a mensagem a seu modo. Enfim, o filme adaptado não substitui a obra original, não é igual a ela e nem é seu dever ser. O cinema e a literatura fazem interfaces, andam interligados e é válido dizer que um exerce influência sobre o outro na mesma medida. Para Xavier (1983), a literatura se vale do cinema e o cinema se vale da literatura.

**A tradução e a transmutação**

Para Johnson (2003), a principal diferença entre literatura e cinema está não só reduzida na linguagem escrita ou na imagem, mas naquilo que é próprio de cada um deles. Segundo esse pensador, se o cinema, com todo o aparato que dispõe, tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, o inverso também acontece.

Assim, Balogh (2005) *apud* Jakobson distingue a tipologia básica para a tradução de uma obra literária. Para a autora,

> A tradução intralingual ou reformulação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
> A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
> A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. (2005, p. 47)

Essa última tipologia nos guiará para a análise comparativa entre a obra *Terra sonâmbula*, de Mia Couto e a obra fílmica homônima de Teresa Prata, tendo em vista as possibilidades de convergência estética entre ambas.

O trabalho terá como foco a transformação da obra literária de Mia Couto por meio da apropriação de imagens figurativas, de ações e diálogos vistos pela cineasta Teresa Prata.

Na atualização da linguagem feita por Teresa Prata na reprodução cinematográfica de *Terra Sonâmbula* é apresentada uma pratica intertextual de

diversos gêneros do cinema. Além da poesia ela também atualiza a crítica contida de Mia Couto, de denúncias sociais que vão da segregação à exploração dos negros pelos negros, perpassando o cenário dos deslocados de guerra, dos desencantos do pós-guerra.

Para Plaza (2001), a leitura para a tradução não colhe nas nascentes do texto original um interpretante, mas ao contrário, visa a penetrar no que há de mais essencial no signo. Assim, mesmo ancorados em textos literários, Teresa Prata, e em geral, os cineastas, imprime na obra transmutada para o cinema suas crenças, seus objetivos e seu estilo, pois busca aproximar o texto literário do cinematográfico. Como Corseuil (2009) afirma

> [...]é no processo intersemiotico que a adaptação necessita ser vista, não como obra segunda, necessariamente fidedigna a um romance ou texto histórico, mas como obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado. (2009, p.372.).

Esse movimento possibilita o surgimento de uma nova obra com novos interpretantes num processo chamado por Peirce de simiose. Por essa ótica, Teresa Prata cria uma nova obra.

**Terra sonâmbula: um cristal trincado.**

Publicado em 1992, *Terra Sonâmbula*, do escritor moçambicano Mia Couto, foi considerado um dos doze melhores livros africanos do século XX. O título da obra encaminha o leitor para dois dos componentes principais desta narrativa: a terra e o sonho. Logo no início, é explicada uma crença dos habitantes de Matimati, que consiste em crer que a terra se mover quando do sono dos homens. Segundo tal crença, no momento em que acordavam, os homens viam o novo ambiente em seu redor e sabiam que, naquela noite, o sonho os iluminara. Para Izquierdo (2002),

> os sonhos nada mais são, na verdade, que a mistura de memórias existentes no cérebro, de maneira altamente influenciada pelos acontecimentos do dia a dia ou dias anteriores e pelas previsões para o dia seguinte. [...] delírios são misturas extravagantes de memórias. (IZQUIERDO, 2002, p. 76).

Terra Sonâmbula é, essencialmente, um romance de esperança e de procura. Uma metáfora de um país que agoniza em quase 30 anos de guerra civil e que se sustenta nos restos de sonhos e delírios, misturas e extravagâncias de memórias de um povo que não perdeu a esperança. Isso fica evidente no sincretismo marcante na obra.

No primeiro capítulo são apresentadas as duas personagens principais: Tuahir e Muidinga. O primeiro, um homem idoso que contrasta com o seu companheiro, ainda jovem, e que representam o encontro entre duas gerações, dois tempos, e os conflitos daí decorrentes. É igualmente neste momento que o leitor conhece o espaço onde ocorre grande parte da ação: uma estrada desoladora e seca, sem esperança e um autocarro queimado e abandonado pelos bandos formados por saqueadores que viviam sob a égide do 'instinto de sobrevivência'.

A narrativa se passa durante a Guerra Civil Moçambicana. Muidinga, um rapaz frágil e amnésico, cujo sonho é o de encontrar a sua família, junto a um cadáver estendido na estrada, encontra um diário que narra a história de uma mulher que procura o seu filho num barco em alto mar. Motivado pela esperança de encontrar a sua própria família, Muidinga convence-se de que ele é o rapaz procurado. Embarca, com Tuahir, sábio e solitário contador de histórias que o recolheu num campo de refugiados, numa viagem à procura dessa mulher. No entanto a viagem é dura: movem-se num estado de delírio, de sonambulismo, como se estivessem dando voltas, gravitando em torno de um mesmo ponto.

A estrada por onde andam, como sonâmbulos, é mágica: apercebe-se dos desejos dos dois e move-os de um lugar para o outro, não os deixando os morrer, até que possam alcançar o tão desejado mar. Ao longo da narrativa, Mundiga vai lendo os cadernos que encontrou junto ao cadáver na estrada. Nas leituras desses cadernos conhecemos Kindzu e a história de sua vida.

Muidinga quer conhecer as suas origens e a sua identidade, enquanto que Kindzu quer encontrar os guerreiros naparamas (guerreiro sobrenatural que tem o corpo fechado e não pode ser atingido por balas) e Gaspar, além de estar tentando descobrir o paradeiro do irmão Vintecinco de Junho (Junhito) que fora colocado no galinheiro em virtude de um sonho que o pai tivera. Ao longo do texto estas duas histórias se intercalam e, no final, acabam por se ligar e provar que ainda se pode

acreditar no futuro. Moçambique descobrirá a sua identidade, tal como Muidinga descobrirá as suas raízes.

A história de Muidinga e Tuahir começa a desenvolver-se em paralelo com a história de Kindzu. Assim, dentro de uma ação principal encontramos outras secundárias, histórias dentro da história formando uma metanarrativa encantadora, que acaba por se intersecionar e no final do romance se complementar. Esse momento de interseção fica evidente apenas na obra de Teresa Prata, pois no romance, Mia Couto deixou essa descoberta por conta da inferência do leitor.

Muidinga lê à Tuahir o diário de Kindzu, como foi dito, no qual este se dá a conhecer. Apresenta-se como filho de Taímo, pescador e contador de histórias, e irmão de Junhito, assim chamado por ter nascido numa data marcante: 25 de Junho de 1975, dia da Independência moçambicana. No entanto, os tempos de felicidade não demoram a desaparecer com o início da guerra civil e com a previsão da morte de um membro da família, feita pelo pai: Junhito estava condenado, como foi dito.

Esta morte anunciada representa não só o começar da dissolução familiar, como ainda o início da fragmentação nacional, mostrando que a independência era uma utopia. Além de ser isolado num galinheiro para virar galo, Junhito é o último filho daquela “mulher sempre grávida”. Uma imagem que metaforiza a ideia de que, apenas regido por instintos e livre de sentimentos, o ser humano poderá ultrapassar as carências físicas e afetivas, características de uma época de luta armada, contexto da sociedade moçambicana.

Em todo o texto emerge uma crítica do autor, que será mais desenvolvida ao longo do romance e que encontrará uma consistente repercussão em outras obras de Mia Couto: a corrupção e a ganância dos poderosos que oprimem o povo impotente.

A narrativa miacoutiana funde a ficção lírica, que busca recuperar a ternura perdida em meio aos sofrimentos provocados pela guerra, com um olhar crítico sobre a realidade do país. Assim, considerando a poesia, que para Jakobson é ‘intraduzível’, que predomina na obra de Mia Couto, Teresa Prata fez uma atualização da linguagem muito selecionada, faz isso sem perder esse foco de crítica, de sonho e de literatura como forma de resistência.

A obra cinematográfica *Terra Sonâmbula* traz, em sua tessitura, o drama dos deslocados da guerra, da fuga do ser humano, aqui entendida em todos os sentidos

da palavra. Teresa Prata soube utilizar essa mensagem ricamente, principalmente nas cenas em que predomina o fantástico: Muindiga cria um rio. O absurdo do sofrimento ganha forma de representação a partir dessa mistura de gênero do cinema, deslocando-os de suas formas tradicionais naquilo que se pode definir como um processo de estranhamento. É possível perceber na atualização de Teresa Prata os elementos estruturais de qualquer narrativa: linearidade, noção temporal e fleshbacks são algumas das técnicas empregadas.

Em *Terra Sonâmbula*, a cineasta encarou o desafio do livro, sem nunca perder de vista a natureza distinta das duas linguagens, a literária e a cinematográfica: uma é para ser lida, a outra para ser vista, ambas fascinam.

A obra literária Terra sonâmbula é narrada em duas instâncias. Na primeira, a narrativa é feita em terceira pessoa, o narrador conta a história de Tuahir e do garoto Muindiga que encontram, por acaso, uma série de cadernos que rememoram os tempos de guerra, ou seja, a história do combate é reconstruída através dos escritos encontrados por eles. Na segunda instância, a narrativa se dá em primeira pessoa e se desenvolve dentro da primeira, quando os sobreviventes (Tuahir e Muindiga) leem as anotações de Kindzu. Nessa instância é o próprio Kindzu quem conta sua trajetória e as desoladoras facetas de uma guerra capaz de transformar o homem em um animal movido pelos instintos.

Na transmutação fílmica da obra, Teresa Prata redimensiona o texto de Mia Couto desconsiderando os narradores das duas histórias que se interligam na narrativa. A voz do narrador passou a ser traduzida pela câmera. A presença desse narrador é sentida pela edição das imagens que revelam sua interferência na organização dos eventos das histórias. Para além dessa presença velada do narrador, há ainda trocas de posição das cenas, em relação ao texto literário. Isso acontece, segundo Corseuil (2009), porque “a montagem determinada pela forma como a história é contada aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história no tempo e no espaço. O narrador organiza a diegese.

A fábula, nas duas histórias é a mesma, ambas focalizam o Moçambique do pós-guerra, envolto em ruínas e destroços, mas que tenta sobreviver na poeira da memória popular, nas nesgas de ilusões sonhadas que possam atenuar as monstruosidades da guerra real. Embora não tenha havido mudança na fábula, Teresa Prata retirou e colocou alguns elementos da narrativa, como a personagem

do conto “A menina sem palavras”. Talvez pela dificuldade de compactar 204 páginas do texto literário em 103 minutos de filme.

**O multiculturalismo invade o cinema**

A década de 1980 trouxe grandes discursões sobre raça, etnia, sexualidade, libertação feminina, homofobia e várias outras questões tidas como ‘menores’. Era o multiculturalismo alicerçando os debates efervescentes da época e que ainda predomina na atualidade.

Dentro desse contexto, surge a preocupação com o cinema “minoritário”, “diaspórico” e “de exílio”. Até esse momento, a negritude era esquecida pelo substrato ideológico ou resíduo colonialista, imperialista e racista do eurocentrismo, e quando aparecia retratado cinematograficamente era em papéis menores, personagem figurativa.

Segundo Stam *apud* Bogle,

> a história da performance negra diz respeito ao combate contra tipos de categorias limitadoras, uma batalha homóloga à luta cotidiana travada por negros ‘tridimensionais’ contra as convenções aprisionadoras de um sistema que lembra o apartheid. (STAM, 2003, p.301)

O negro era caricaturado ou como ‘bestas sedentas’ ou como ‘nobres selvagens’. Mas é neste cenário que os atores negros mostram “sua capacidade de transformar papéis depreciadores em performance de resistência.”

O multiculturalismo está presente no contexto de *Terra sonâmbula*, tanto na obra literária como na fílmica, vez que ambas retratam Moçambique no pós-guerra. Esse contexto é reconstruído e apresentado ao leitor/expectador a partir das leituras dos cadernos de Kindzu, como dito anteriormente, quando este narra os conflitos de personagens portugueses, como o Romão Pinto e a esposa Virgínia Pinto; do indiano Surendra Valá que questiona as fronteiras entre as raças; e dos próprios africanos que passaram a assimilar seus costumes. Estes inclusive já ‘sonhavam’ em português. O povo africano estava perdendo até mesmo sua língua nativa. Esse quadro resgatado pela rememoração de Kindzu mostra o tecido cultural multiétnico do país destroçado pela guerra.

*Terra sonâmbula* focaliza o movimento diaspórico provocado pela guerra civil, marcas do pós-colonial. O filme também reflete a manutenção do vínculo com o colonizador através dos personagens portugueses como Romão Pinto que volta do além depois de dez anos morto e exerce muita influência, para não dizer um domínio mesmo, no cenário político de Matimati cujo administrador é Estêvão Jonas um explorador do povo, que vive luxuosamente dos resquícios do pós-guerra e da ajuda que vinha para ser distribuída entre os miseráveis deslocados e da qual se apoderava.

Esse fato reflete a realidade de que os conflitos das minorias, em África, não se dão só com a maioria, mas entre elas próprias, um desafio a mais para conviver com a paz na aldeia global, como assevera CABAÇO (2009)

A ênfase das obras (romance e filme) sobre o multiculturalismo pós-colonial chama a atenção para identidades fragmentadas complicadas ainda mais pelos deslocamentos do pós-independência. Essa celebração dá expressão a esse momento histórico responsável pelo surgimento de sujeitos híbridos.

## À guisa de conclusão

Retomando o que foi discutido sobre a teoria, percebe-se no caso em estudo o quão difícil é o trabalho de se conciliar duas linguagens que guardam entre si diferenças essenciais. Por outro lado, há que se considerar o momento histórico em que as duas obras foram produzidas: não só suas ideologias, mas também as questões levantadas são semelhantes, apesar da distância temporal entre uma obra e outra.

Viu-se que a adaptação feita por Teresa prata foi bem sucedida, na medida em que conseguiu superar essas dificuldades, e criou uma obra nova que mantém um diálogo interessante com a obra original.

Pelo que foi discutido, vê-se que o filme, apesar de fazer certas escolhas no nível do discurso, não é uma adaptação “radical” da obra de Mia Couto. Ao utilizar certos recursos e introduzir certas mudanças, a transmutação fílmica de Teresa Prata manteve certa ‘fidelidade’ ao romance e conseguiu atualizar seus significados, mesmo na criação de uma nova obra.

O que podemos perceber é que, além das peculiaridades de cada um desses produtos, não se pode esquecer que cada pessoa – leitor/expectador – faz uma leitura subjetiva do texto (fílmico ou literário) e interpreta a mensagem a seu modo. Não podemos dizer, desse modo, que o filme adaptado substitua a obra literária original, tampouco seja igual a ela, pois não é e nem tem o dever de ser.

Enfim, parafraseando Haroldo Costa, mobilizados em torno do *griot* eletrônico, pretos e brancos, indistintamente, redescobrem-se sob os traços que os unem: o encanto da narrativa, seja ela escrita ou filmada.

**Referências**

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções-Disjunções-Transmutações:** da Literatura ao Cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

BAZIN, André. **O cinema.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique:** identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Editora UNESP, 2009

CORSEUIL, Reich. **Literatura e cinema.** In: Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas/ (org) Tomas Boninici, Lúcia Osana Zollin. Maringá: Eduem, 2009.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
GUALDA, Linda Catarma. **Literatura e cinema:** elo e confronto. Matrizes, revista do programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP. Vol, 03, nº 02, 2010.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema, diálogo e recriação:** o caso de Vidas Secas. In: Pellegrini, Tânia. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

IZQUIERDO, Iván. **Memória.** Porto Alegre: Artmed, 2002.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

SECCO, Camem Lúcia Tindó Ribeiro. **Mia Couto e a 'Incurável doença do Sonhar'**. In: Africa & Brasil: letras em laços/ coordenadores: Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**/ Robert Stam: tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

**Terra Sonâmbula** (filme). Teresa Prata. 1997. 103 min. Color. Som.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

# 22-ÉDOUARD GLISSANT: A POÉTICA DA RELAÇÃO CULTURAL ENQUANTO ESTÉTICA DA TERRA

Roland Walter, UFPE/ CNPq

The landscape has its language (1992)
Écoutons le cri du monde (1997b)
Il n'est frontière qu'on n'outrepasse (2006)

O filósofo, poeta e romancista martiniquenho Édouard Glissant diferencia entre "o mundo universal da mesmice cultural" e "um padrão da diversidade fragmentada". A diversidade, portanto, é um dos conceitos-chave do pensamento glissantiano sobre relações culturais rizomáticas que constituem *o Todo-Mundo*: *Caos-Mundo* em que cada identidade é continuamente constituída e reconstituída mediante a interação de "enraizamento e errância", a "dinâmica da unidade que se faz em diversidade": um universo caracterizado pelos poliritmos do entrelaçamento da humanidade com toda a biota — uma complementaridade de elementos contrários inerente aos estilos e cosmovisões barrocos das Américas. A teoria da *crioulização* é baseada nos fluxos híbridos e transculturais que abrem fronteiras fixas e nações homogêneas para seus espaços fronteiriços, *arquipelizando* as Américas e o mundo. Neste processo, a *relação com a terra* torna-se uma questão-chave em particular para os afro-descendentes e para a humanidade em geral. Os escravos e seus descendentes viveram como exilados proibidos de desenvolver qualquer relação de livre escolha com a terra e o lugar onde trabalharam e viveram. Desta alienação resultou a não inscrição numa história, numa cultura e num lugar vividos e percebidos como não lugar, não história e não cultura; ao mesmo tempo, esta alienação tornou-se o solo fértil para a (re)apropriação/ (re)criação de lugares-lares nas histórias das culturas. Para os escritores afro-descendentes, portanto, é de suma importância trabalhar a relação entre o indivíduo e a paisagem em busca da "duração temporal" e cultural. A "estética da terra" glissantiana, ao enfatizar que a terra pan-americana e os seus habitantes são saturados por traumas de conquista — o "tempo torturado" e "espaço transferido" do continente americano —, liga o individuo, a comunidade e a terra no processo de criar história da "não historia" (neo)colonial.

O que significa a *crioulização* cultural do mundo se suplementar o pensamento-raiz com um pensamento-rizoma não leva, segundo Glissant, a uma compreensão total do processo da inter-relação cultural? Se a memória, na obra de Glissant em particular e na arte negra em geral, é o artifício *par excellence* na criação de uma episteme cultural, como funciona a memória afro-descendente — memória esta, segundo Glissant, "agravada pelo vazio, a sentença final da plantação" — neste *limen* que liga e separa rotas e raízes, mares e lares? Como pensar a identidade, a cidadania, a relação cultural neste mundo crioulizado/ arquipelizado de maneira rizomática?

O objetivo deste trabalho é (tentar) responder a estas perguntas. Perante a dificuldade de realizar isto num ensaio, já que abrange toda a obra de Glissant, decidi focalizar alguns pontos-chave que revelam a dupla escritura glissantiana — entre o local/particular (a Martinica, o afrodescendente) e o global/geral (o mundo/a humanidade) — imbuída de duas dimensões: a construção de eventos, personagens, lugares, ou seja de mundos imaginários e sua desconstrução por meio de uma suplementação contínua. Assim, Glissant cria totalidades não fixas e fechadas, mas abertas, sempre em processo de se relacionar e transformar com outras. Isto, gostaria de alegar, é a característica básica de sua obra aberta (como diria Umberto Eco).

Em *Poétique de la relation*, Glissant (1997a, p. 150-151) argumenta que reativar "uma estética da terra talvez nos possa ajudar a mudar" o "pesadelo" que atualmente estamos vivendo. Mas como conseguir restabelecer esta "conexão estética da terra", pergunta ele, num contexto cultural de produção e consumo material desenfreados e seu efeito de fragmentação, alienação, miséria e violência humana? E responde: por meio de uma "estética de interrupção, ruptura e conexão" que envolve a imaginação.

**Écoutons le cri du monde!**

Na filosofia de Glissant — uma estética da terra — "le cri", o grito deveria ser ouvido não de um, mas de uns em relação com outros, humanos e não humanos. Um grupo, uma tribo, uma comunidade, uma etnia, uma nação, uma espécie não existe de maneira isolada, mas em relação com outros grupos, tribos, comunidades, etnias, nações, espécies. O grito, portanto, se relaciona com e assim faz sentido

somente em relação com outros gritos. Gritos que minam qualquer raiz, sistema, pensamento, ser-estar fixo e fechado com as puras impurezas dos seus sons atonais e rizomáticos. Em *Traité du tout-monde*, Glissant afirma que, ao contrário da ciência, "a escritura, que nos leva às intuições imprevisíveis, nos faz descobrir os constantes escondidos do mundo" (1997b, p. 119). É mediante o imaginário, o seu prolongamento "por uma explosão infinita" (1997b, p. 18), que se pode descobrir novas possibilidades e vencer os obstáculos que impedem o ser humano de se realizar de maneira digna e justa. A evocação de diversas possibilidades futuras coloca a consciência humana no e contra o mundo que ela percebe. A consciência glissantiana existe, portanto, numa relação dialética com o mundo em que a identidade e as nossas capacidades de perceber e entender o *Dasein* são primeiramente dissolvidas, para depois serem ressuscitadas desta experiência com mais vigor. Gostaria de enfatizar que nisto reside a base ética não somente da literatura e da crítica literária, mas das artes em geral: criar de maneira comparativa e interdisciplinar uma ciência da/ para a vida caracterizada pela relação (e não pela separação) das diferenças culturais. Em seguida, elaborei a *estética da terra* enquanto *estética de interrupção, ruptura e conexão*.

Gostaria de começar com a imagem do sal num dos poemas de Glissant; sal este que, ao meu ver, traduz uma das ideias-chave de sua filosofia de inter-relação cultural onde raizes, rotas e rizomas simbolizam a errância enraizada da *digenèse*-gênese. Em *Black Salt* (1999, p. 61), uma coleção de poemas escrita em 1960, Édouard Glissant traduz a dupla natureza do sal enquanto sofrimento e esperança humanos, resultante da escravização:

> Porque o sal significa.
> Grandiosidade e rancor mais uma vez.
> Luzes angustiantes sobre sua extensão. Profusão. O tema,
> juntado com espuma e salmoura, é pura idéia. A monotonia um
> murmúrio incansável
> rachado por um grito.
> Lá — no delta — existe um rio onde a palavra acumula
> — no poema — e onde o sal é purificado.[48]

[48] As traduções neste trabalho são de minha autoria.

Água, espuma, sal, idéias. Murmúrio, grito. “A paisagem tem sua linguagem”, diz Glissant (1992, p. 146). Quem ouve a fala da terra? Quem respeita a fala da terra? “Vamos escutar o grito do mundo”, escreve Glissant (1997b). A idéia da purificação do sal — o surgimento da “grandiosidade” no húmus fértil do “rancor” —, conota o sofrimento, a dor e a afirmação de vida que perpassa a literatura afro-diaspórica enquanto memória fundadora; memória esta que marca o fim que é o começo: o abismo das águas do Atlântico. O que estrutura a imagem de Glissant e funciona como argamassa da *relação* que liga a literatura afro-diaspórica das Américas em sua diferença é um movimento que se inicia na perda, atravessa a ruptura, fragmentação e alienação e continua numa reconstrução em processo; um movimento sem fim cuja origem é enraizada de maneira flutuante e cuja natureza é rizomática. Trata-se de uma errância enquanto travessia que produz uma unidade rizomática em diferença. É esta errância, esta passagem física ou imaginária pelo *limen* que marca o inconsciente político da escrita afro-diaspórica enquanto transescrita.[49] Como tal simboliza uma entre condição epistêmica, um ser/estar-no-mundo e uma atitude perante o mundo dentro de um processo histórico.

Enquanto espaço de onde surge a cultura fractal afro-diaspórica[50], o mar-navio negreiro-plantação constitui o que Gilroy (2001, p. 33) chama a “contracultura da modernidade” cujo tempo não passou, mas está acumulando nos guetos-favelas da pós-modernidade[51]. Desta forma, as imagens evocadas na literatura afro-diaspórica — imagens que criam um contínuo tempo-espaço propício para a sedimentação da memória em consciência coletiva — têm como objetivo revelar nas e mediante as ruínas do passado as possibilidades de seu melhoramento no presente.[52] Portanto, a errância enquanto dupla travessia da terra e do tempo perdidos-impostos redime o sofrimento (a não identidade) pela conscientização identitária que se materializa num tempo-espaço reapropriado: um círculo que une na ruptura e diasporiza na união aqueles que migraram e aqueles que ficaram como também aqueles que morreram, vivem e nascerão.

---

[49] Para uma definição de transwriting/ transescrita, ver Walter (2003; 2009).

[50] Fractal no sentido de cada identidade ou fragmento cultural ser pensado em relação aos seus múltiplos outros.

[51] Neste sentido, a “*Middle Passage*”, de fato, “nunca terminou”, como argumenta Childs (2009, p. 281). Segundo este crítico (2009, p. 288), o navio negreiro e o sistema de plantação “funcionaram como padrão para posteriores modelos de trabalho forçado e armazenagem humana”.

[52] O que Ernst Bloch chamou de “utopia concreta”.

Para Glissant (1992, p. 61-62), a história dos afrodescendentes caribenhos é uma "não história" esquizofrênica caracterizada por

> rupturas [...] que começaram com um deslocamento brutal, a escravatura. A nossa consciência de história não podia ser depositada contínua e gradualmente como sedimento [...], mas se formou no contexto de choque, contradição, negação dolorosa e forças explosivas. Este deslocamento do continuum e a incapacidade da consciência coletiva de absorver tudo isso caracteriza o que chamo uma não história.

Por isto, para Glissant (1992, p. 144) uma das características da literatura pan-americana é um "sentido de tempo torturado", uma "natureza assombrada do passado". Ao lutar na "confusão do tempo [...] a poética do continente americano" busca "a duração temporal". Para Glissant, as culturas compósitas das Américas procedem "de uma *digenèse* [...] cujos componentes são desmultiplicados" (1996, p. 167), em contraposição às culturas que buscam a "legitimidade do absoluto", de uma essência nos mitos da gênese. Uma história fragmentada por encontros interculturais forçados e seus inerentes tipos e práticas de violência constitui um chão movediço e cheio de incógnitas para se conhecer e auto-estimar. Duração temporal, portanto, significa uma história não fragmentada que revela o que passou e por que, constituindo desta forma um elemento fundamental da consciência individual e coletiva.

Para Glissant (1996, p. 25) esta consciência humana é estreitamente ligada com o meio ambiente, a natureza:

> Em nossos países atormentados pela História, onde finalmente as histórias dos povos se juntam, as obras da natureza são os verdadeiros monumentos históricos. A ilha de Gorée, de onde precipitaram todos os africanos para o abismo do navio negreiro [...] os calabouços enterrados do castelo Dubuc na língua de terra da Caravelle na Martinica onde estes mesmos africanos chegaram, pelo menos aqueles que tinham sobrevivido à viagem, a Sierra Maestra e a aventura dos Barbudos, o bosque Caïman onde se prestou o primeiro juramento da Revolução haitiana, um bosque de troncos rachados pela erosão e onde o vento não se abisma mais.

Isto implica que a relação com a terra constitui uma questão-chave num ambiente caracterizado por falta de raízes locais, de origens. Ela surge enquanto espaço mnemônico de sensações e visões enraizadas em histórias individuais e coletivas, espaço este que situa o indivíduo dentro de uma comunidade biótica que inclui os vegetais e animais. Neste sentido, o espaço re-apropriado de uma não história é tanto material, político como cultural e o ato em si é uma resistência cultural que constitui o que Glissant chama ou de *tout-monde* ou *totalité-monde*, ou ainda *chaos-monde*: as inter-relações nos lugares e entre diversos lugares do mundo; relações estas constituídas por processos de crioulização. Tanto os lugares quanto as relações "transformam-se uns nos outros sem fim" (1996, p. 275). O poder da literatura reside precisamente na articulação dos diversos aspectos inextricáveis destes processos e inter-relações: o texto como entre lugar rizomático.

O renascimento de uma episteme cultural começa com a reconstrução do ego nas ruínas do passado, na "*digenèse*". No romance *O quarto século*, para transformar esta "*digenèse*" em gênese, o velho *quimboiseur* Papa Longué, cuja memória abrange o passado de seus ancestrais escravizados e quilombolas, aconselha:

> A gente até pensaria que de tanto cortarem o braço direito, e depois a perna direita, eles acabaram por amputar um lado inteiro do corpo: um pulmão, um testículo, um olho, uma orelha. E aí está possivelmente o que é preciso procurar no amontoamento: esta parte de ti em que a queimadura abre uma fenda como um relâmpago, e que, no entanto, permaneceu longe de ti nos bosques ou no mar ou no país lá longe: a metade direita do cérebro (GLISSANT, 1986, p. 222).

Em conversa com Mathieu Béluse, um jovem intelectual martiniquenho em busca da episteme cultural de sua ilha, Papa Longué enfatiza a memória oral transmitida de geração a geração. Ela serve de base para a poetização escrita da experiência histórica que tem como objetivo a evocação dos vestígios da experiência mental e corporal de sofrimento e prazer distorcida e/ou negada pelo discurso dominante. Esta memória viva que condensa diversos lugares, tempos e personagens num cronotopo contínuo, também recria a relação rompida entre a cultura e a natureza. Sendo o passado "o conhecimento que te enrijece na terra e te impele em multidão no amanhã" (1986, p. 356), é necessário "escavar o solo vermelho e desenterrar, no centro, a nascente do mar" (1986, p. 346). Se segundo o

poeta Derek Walcott (1976), os migrantes afrodescendentes, — “migrantes nus” nas palavras de Glissant (2005) — iniciaram seus gritos no mar enquanto ecos, sem palavras e sem memória, os traços mnemônicos na terra, nos mares, entre lares, preenchidos de emoção e imaginação nos textos literários constituem *os lieux de mémoire* que nascem da não memória. Traços contramnemônicos que preenchem os vazios e retificam as distorções e falsificações da História oficial, podem ser vistos como encruzilhadas da episteme transculturada afrodescendente: um espaço onde formas, práticas, costumes, línguas, ritos e mitos de diversas culturas e povos se encontram e agem de maneira heterotópica, criando círculos que ligam gerações, tempos e lugares num processo de contínua transculturação.

A descolonização da “não história” esquizofrênica que fez com que, segundo Figueiredo (1998, p. 99), “o descendente de escravos na América não tinha nem história nem geografia nas quais pudesse apontar sua legitimação” abrange, em *O quarto século*, toda a biota. Além de figurar como pano de fundo da trama e ser palco para as ações dos personagens, a natureza e a paisagem surgem como personagens, acionando “a lembrança da lama primordial” (GLISSANT, 1986, p. 282). Logo no início, é a imagem do vento que invade os seres e a paisagem: “Todo este vento, disse papai Longué, todo este vento que está para subir, você não pode fazer nada, espera que ele suba até as tuas mãos, e depois à boca, aos olhos, à cabeça. Como se um homem existisse apenas para esperar o vento, para se afogar, sim, você esta ouvindo, para se afogar de uma vez em todo este vento como no mar sem fim” (1986, p. 15). O vento, que sobe durante e mediante as conversas ritualísticas entre papai Longué e Mathieu, se estabelece “como a invisível floração desta cepa humana” (1986, p. 58). O que floreia mediante o vento são traços do passado — “a sombra, a fixidez, o profundo das verdades passadas” (1986, p. 327) —; elementos e vestígios que se sedimentam enquanto memória coletiva. De geração em geração, o vento traz “este cheiro” (1986, p. 31), o odor do navio negreiro, da plantação, da morte, mas também o cheiro da resistência, dos bosques, da vida (1986, p. 32). Papai Longué transmite este saber emotivo-fatual para Mathieu, na tentativa de articular o que Toni Morrison (1990) chamou de o *unspeakable unspoken*, aquilo que não foi dito porque é indizível e, ao mesmo tempo, tem que ser dito para curar o trauma. Em tal processo, a natureza torna-se

uma "geografia simbólica",[53] na qual "o indivíduo, a comunidade e a terra são inextricavelmente entrelaçados no processo de criar história" (GLISSANT, 1992, p. 105) por meio de uma memória inter/ transbiótica.

Além de enraizar o ser humano na sua terra, a descolonização da não história envolve a retificação das distorções históricas e a (re)valorização/(re)criação dos mitos etnoculturais. Em *O quarto século*, Glissant delineia o *marron* (o quilombola) como figura mítica que tem um papel crucial na constituição da consciência interior dos antilhanos. Os negros fugitivos, por causa de sua resistência, inspiravam medo tanto nos donos da plantação quanto nos escravos e negros livres. Outrizados por todos, tornaram se "a personificação do diabo" (1986, p. 166) e, desta forma, um dos símbolos da internalização da imagem do negro fabricado pelo sistema escravocrata. Falando sobre acontecimentos históricos, Papai Longué justapõe os quilombolas e os negros da plantação no momento do registro depois da abolição: "Os antigos escravos das plantações estavam lá, inclusive as mulheres. Mas também, majestosos em seus farrapos, arrastando como se fora um adorno de dignidade sua lama e sua nudez, e os únicos aliás armados com facão, os negros rebeldes" (1986, p. 225). Em outro trecho, Glissant estabelece uma diferença fundamental: enquanto que os negros da plantação recebiam os nomes dos senhores, os quilombolas "escolhiam os seus nomes: as pessoas não os chamavam disto ou daquilo [...] eles escolhiam e diziam a quem os cercava. 'Pronto, meu nome é Tal'" (1986, p. 214). Dar um nome a si mesmo e às coisas é estabelecer uma episteme cultural, um *ethos* e uma cosmovisão; ou seja, significa construir seu ser/estar-no-mundo. Para Glissant, porém, esta revalorização do negro que recusou a condição subalterna ao fugir da plantação somente pode ser feita em relação com aquele que ficou. Papai Longué, descendente de um quilombola passa a memória ancestral para Mathieu, descendente de um escravo da plantação. Em outras palavras: voltar à origem da não origem implica revelar e juntar os diversos matizes da experiência negra nas Américas[54]. Isso significa que a recuperação da memória no processo de estabelecer um saber epistêmico é algo mais do que a simples recuperação arquivística de dados. É um fazer/querer sentir, cheirar e ver/entender

[53] Segundo Robert Stepto (1991, p. 67), "uma paisagem torna se simbólica na literatura quando é uma região no tempo e no espaço que oferece expressões espaciais de estruturas sociais e condições rituais por um lado, e de *communitas* e *genius loci* por outro".
[54] Glissant usa o termo *transversalidade* em *Caribbean Discourse* para se referir ao sistema sincrônico das forças convergentes que constituem a identidade antilhana.

que estabelece a continuidade entre o passado e o presente; uma dialética heterotópica em fluxo entre o interior e o exterior, o próprio e o alheio, o oral e o escrito, a camuflagem (opacidade) e a revelação (transparência), o deslocamento e a reterritorialização, entre lugares (e em entre-lugares), entre tempos, cores, vozes e consciências, entre a fusão e a fissura identitária, cultural e epistêmica enquanto meio temático, retórico e teórico: *le chaos du tout-monde* em constante processo de metamorfose; ou melhor, um quilombismo mitopoético cujo objetivo principal é o remapeamento das relações culturais por meio dos "imaginários da circularidade ou da espiralidade" (GLISSANT, 2006, p. 109).[55]

Para Glissant, a abertura de fronteiras para espaços fronteiriços e raízes para rotas/rizomas/fluxos nas críticas e pensamentos pós-modernos é uma mudança de transcendência para transversalidade, traduzida na noção da realidade como série de dobras. Desde o inicio de sua produção na década 50 até a sua morte em fevereiro de 2011 esta noção fornece a unidade fenomenológica de sua obra: seguir a realidade nas suas menores dobras internas, suas variedades, viradas, mudanças, curvas, espelhamentos, deslocações, desvios e reversões. Para Glissant, influenciado por Mallarmé e Faulkner, dobras significam um padrão de linhas entre a realidade e a consciência que não estabilizam a realidade objetiva, mas simplesmente estabelecem uma série de encontros e relações nos quais o significado é continuamente feito, desfeito e refeito num jogo de ausência e presença. Neste sentido, o mundo é feito de dobras, de zonas de contato, como diria Mary Louise Pratt, ou encruzilhadas intersticiais como enfatizo nos meus trabalhos. Para Glissant, a água de maré baixa e alta e suas correntes submarinas constituem o exemplo principal desta cosmovisão. Segundo Glissant, deveríamos suplementar o pensamento-raiz com um pensamento-rizoma ou arquipélago: "*En el encuentro de culturas del mundo, debe asistirnos el poder imaginario para concebir todas las culturas como factores que tienden, al mismo tiempo, a la unidad y la diversidad*

[55]Isto significa que a memória inter/ transbiótica é caracterizada, entre outros, por aspectos atribuídos à pós-memória por Marianne Hirsch (1999) e à memória heteropática por Kaja Silverman (1996). Para Hirsch, a pós-memória abrange relações entre gerações do mesmo grupo ou entre grupos étnoculturais e implica uma relação ética com pessoas oprimidas e perseguidas. Hirsch baseia sua argumentação nas ideias de Silverman que chamou este processo "memória heteropática" e "identificação": por meio de "memórias discursivamente implantadas" a pessoa pode "participar nos desejos, lutas e sofrimentos do outro" (Silverman, 1996: 185); ou seja, mesmo sendo distante pode identificar-se com o outro sem, porém, interiorizá-lo, sem se perder no outro, mas sair de si em direção aos outros.

*libertadora*" (GLISSANT, 2002, p. 71-72). Entender o mundo enquanto "*chaos-monde*" ou "*tout-monde*" constituído por fluxos erráticos entre dobras fractais significa, em última análise, não poder compreendê-lo totalmente. O raciocínio glissantiano levanta um ponto raramente tocado por críticos: a incomensurabilidade das relações interculturais que reside no seu caráter transcultural (Glissant diria crioulizado). Glissant fala de "*opacité*": a opacidade das relações interculturais é o sedimento que se acumula no processo da inter-relação cultural. Como tal contribui para a imprevisibilidade e não linearidade (o caos) destas relações.[56] Este sedimento é a base insondável e fértil da experiência intersubjetiva/intercultural que somente pode ser sentido em vez de racionalmente compreendido. A opacidade também pode ser utilizada como desvio deliberado na luta da resistência cultural; desvio este que estabelece um padrão de camuflagem, distorção, deslocamento e subterfúgio no processo de significação. A crioulização cultural, segundo Glissant, visa a substituir a dominação hierarquizante por uma convivência em processo para que a diferença enquanto separação possa ceder à diversidade como relação dinâmica. Para Glissant (1997b, p. 239), "a multi-energia das crioulizações [...] reativa esta dilatação vertiginosa onde se desfazem não as diferenças, mas os sofrimentos antigos nascidos da diferença". O caos-mundo glissantiano é o mundo real: um mundo em processo onde a imaginação suplementa a razão, o opaco encanta o claro, o errante ilumina o sedentário, o ser humano se redescobre no mundo dos animais e das plantas; um mundo, enfim, onde o amor e o respeito vencem qualquer tipo de agressão e violência. O papel da literatura, portanto, é fundamental no sentido de "contribuir, pelos poderes da imaginação, a fazer levantar a rede, o rizoma das identidades abertas que falam e escutam entre si" (GLISSANT, 1997b, p. 248) e neste processo revelar a natureza não-sincrônica, não-linear, acidental e indeterminada da realidade — realidade esta onde o processo de relacionamento é mantido instável e dinâmico pela opacidade.

---

[56]Em Glissant, portanto, o conceito de caos não significa desordem, mas é baseado na ciência do caos mediante a qual se problematiza estruturas profundas na física e natureza. Visando o encontro e a mescla de (fragmentos de) culturas, Glissant menciona uma das noções principais da ciência do caos, o "sistema determinista errático" e afirma ter tirado duas idéias deste sistema: seu funcionamento segundo mecanismos com regras precisas, mas com modificações imprevisíveis de seus elementos (especialmente, mas não exclusivamente temporais) e sua "*sensibilidad a las condiciones iniciales. Una sensibilidad que hace que en algún momento un error de sobreestimación o minoración de las condiciones iniciales pueda multiplicarse hasta el infinito y de manera errática en el seno del propio sistema*" (GLISSANT, 2002, p. 84, 86). No caos-mundo, portanto, nem a ordem nem a desordem dominam, mas o sinuoso desdobramento das suas forças interativas.

O cerne da problemática visada por Glissant é o pensamento binário da modernidade, a forma de pensar baseada em diferença enquanto separação e exclusão. Diferente das teorias pós-modernas e sua desconstrução dos binarismos, a teoria da crioulização é baseada nos fluxos híbridos e transculturais vivenciados na realidade; fluxos que explodem fronteiras fixas e nações homogêneas em seus espaços fronteiriços, transformando-as em *archipels* regidos por dispersão. Em relação à questão *moi-l'autre*, Glissant enfatiza que uma identidade-em-processo é uma identidade composta por identificações que se estabelecem de maneira transitória para serem apagadas e suplementadas por outras. Portanto, a viagem, a errância, a mobilidade são elementos sumamente importantes para a (re)criação da identidade cultural, como também é a sua contra-face: a imobilidade, as raízes culturais, o lar. A arte da vida e sobrevivência é juntar esses elementos, mesclá-los de forma equilibrada sem preferir nenhum deles em detrimento dos outros.

Para Glissant o inicio de qualquer analise cultural tem que focalizar aquilo que gera as nossas culturas, o dinamismo dos seus conteúdos inter-relacionados. Gostaria de concluir, alegando que *la poétique de la relation* enquanto *esthétique de la terre* glissantiana focaliza este dinamismo transcultural através de uma escritura em busca de respostas à questão da outridade/outrização e da dupla maldição que constitui a base da fundação das sociedades nas Américas: a brutalização do ser humano relacionada à brutalização do ambiente desde o passado ao presente.

## BIBLIOGRAFIA

BLOCH, Ernst. **Das Prinzip Hoffnung**. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.

CHILDS, Peter; WILLIAMS, Patrick. **An Introduction to Post-Colonial Theory**. Harlow: Pearson Education, 1997.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: EdUFF, 1998.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência.Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Black Salt**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

GLISSANT, Édouard. **Caribbean Discourse**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.

GLISSANT, Édouard. **Faulkner, Mississippi**. Paris: Gallimard, 1996.

GLISSANT, Édouard. **Il n'est frontière qu'on n'outrepasse**. Le Monde Diplomatique, octobre 2006, p. 16-17.

GLISSANT, Édouard. **Introdución a una poetica de lo diverso**. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética do Diverso**. Trad. E. A. Rocha. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard**. O quarto século**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997a.

GLISSANT, Édouard. **Traité du Tout-Monde**. Paris: Gallimard, 1997b.

GLISSANT, Édouard. **Une nouvelle région du monde**. Paris: Gallimard, 2006.

HIRSCH, Marianne. **"Projected Memory**: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy." In: BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; SPITZER, Leo (Orgs.). Acts of Memory. Cultural Recall in the Present. Hanover/London: New England UP, 1999.

MORRISON, Toni. **Unspeakable Things Unspoken**: The Afro-American Presence in American Literature. In: BLOOM, Harold. (Org.). Toni Morrison. New York: Chelsea House Publishers, 1990, p. 201-30.

SILVERMAN, Kaja. **The Threshold of the Visible World**. New York: Routledge, 1996.

STEPTO, Robert B. **From Behind the Vei**l: A Study of Afro-American Narrative. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

WALCOTT, Derek. "**The Sea Is History**". The Star-Apple Kingdom. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 25-28.

WALTER, Roland. **Narrative Identities:** (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas. Frankfurt/Bern/New York: Peter Lang, 2003.

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

# 23-GUERRA, EXÍLIO E MEMÓRIA EM "A GERAÇÃO DA UTOPIA" DE PEPETELA

Rosilda Alves Bezerra (UEPB/PPGLI/PROFLETRAS)
Zuleide Duarte (UEPB/PPGLI)

"A memória é uma ilha de edição" (Wally Salomão)

Em *A geração da utopia*, o escritor angolano Pepetela destaca as disputas internas da guerrilha e expressa um desencantamento em relação ao que sucedeu após a conquista da independência de Angola, com a noção sobre o projeto de nação discutido antes da revolução e a realidade do país no pós-independência. A "geração da utopia" reporta-se à década de 60 até os anos 90, relatando os momentos distintos do processo sociopolítico e cultural ao qual Angola estava submetido. Sobre a justificativa da guerra, em Angola, Pepetela expressa a sua opinião na entrevista "O escritor pode apoiar uma guerra", concedida ao Jornal Estado de S. Paulo,

> Há situações em que fazer uma guerra é justo, por exemplo, quando o povo quer a independência, e uma potência pretende manter o regime colonial a todo o preço. Foi o que aconteceu em Angola. O governo português, já de si despótico em relação ao povo português, não aceitava sequer discutir sobre a possibilidade de independência. Os angolanos não tiveram outro recurso senão a guerra. Guerra que acabou também por libertar os portugueses, hoje vivendo em democracia e progresso indesmentíveis. Neste caso, o escritor só tem que estar com o seu povo e apoiar, mesmo que só em pensamento, a guerra da libertação (BUENO, 2000).

As personagens de *A geração da utopia* são estudantes nascidos em África, oriundos de países de língua portuguesa, que dividem a convivência na Casa dos Estudantes do Império (CEI), em Lisboa, onde repudiam as ações da PIDE, ( polícia do regime ditatorial salazarista), além de travarem contato com os partidos da esquerda europeia. No contexto social fragilizado pelas guerras e pelas inconstâncias políticas, os africanos experimentam um tipo peculiar de exílio, como argumenta Said (2003, p. 47): "com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa".

Em Portugal, o temor dos estudantes angolanos baseava-se na convocação para o cumprimento do serviço militar obrigatório, pois havia a possibilidade de compor tropas mobilizadas frente às ações armadas contra o colonialismo em Angola. Os estudantes africanos em Portugal planejavam fugir e exilar-se na França, considerada o asilo de todos os contestatários. Na perspectiva de estabelecer uma relação entre história e ficção, no ano de 1962, um ano depois do início da narrativa, "para escapar da convocação do exército colonial, Pepetela sai de Lisboa e vai para Paris, lá permanecendo por seis meses" (CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 16). É nesse contexto político e social, que o texto relata a conquista da independência de Angol, dividida tematicamente em quatro partes: a "Casa" (1961), a "Chana" (1972), o "Polvo" (1982) e o "Templo" (1991).

A primeira parte do romance, "A casa" (1961) destaca a condição de exílio a que estão submetidos os estudantes africanos em Lisboa. Lugar da memória, local estratégico onde ocorriam reuniões em torno das discussões e planejamentos sobre as ações libertadoras das colônias. A "Casa" é uma referência à Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, onde estudantes oriundos de São Tomé e Príncipe, Angola, Cabo Verde, Moçambique e Guiné-Bissau se hospedavam, pela ausência de universidades e oportunidades em seus países de origem. A CEI foi estratégia do Estado Novo com vistas a preparar "os quadros" para as colônias: pensava-se comprometer os estudantes com a "generosa" oferta do governo. O tiro, entretanto, saiu pela culatra e a CEI transformou –se em célula de contestação e discursos revolucionários.

Os jovens universitários sustentavam-se em Portugal financiados pela Igreja, família ou instituições interessadas em seus retornos após o término dos estudos em Lisboa. O grupo reunia interesses em comum, um conhecimento contínuo do sentido de pertencimento, que unia universitários africanos, promovendo uma experiência de alteridade, de um círculo voluntário e imprescindível para o conhecimento de si e do outro. Para Rocha (1997, p. 103), essa relação de trocas serviu para "o processo progressivo de afirmação de uma identidade própria, da tomada de consciência das diferenças históricas, culturais e sociais e, também, a necessidade de organização e prática política antifascista, primeiro e, mais tarde, anticolonialista".

A cantina representava o ponto de encontro, locus privilegiado, reunindo os estudantes que criticavam o estado melancólico do português, com o regime político

de Salazar. A ficção aponta para um momento histórico, na intenção de contar alguns momentos importantes da história. O autor se faz sujeito dessa relação com a história, cujas leituras indicam o conhecimento político: “o próprio Salazar já era tristonho, cinzento, antes de criar o seu cinzento regime. Regime de eclesiásticos e militares graves, o que convém para um povo de camponeses com pouca terra” (PEPETELA, 2009, p. 9-10). O espaço e o tempo, descritos no romance, proporcionam ao leitor uma ideia da política salazarista e o clima de tensão causado pelos problemas raciais em Portugal.

A questão racial também é focalizada agudamente, fazendo vários africanos se sentirem perseguidos pelos olhares e atitudes dos portugueses. “Os negros e mulatos eram quase apontados a dedo, nos cafés, nos cinemas, na rua. Traziam na cara os estigmas que os denunciavam como potenciais terroristas” (PEPETELA, 2000, p. 10). O espaço narrativo é a metrópole, que aparece cerceada pelo preconceito peculiar do europeu frente ao africano. A cidade de Lisboa tem suas peculiaridades, mas as observações do grupo, que compõe a CEI sempre carregada de nostalgia das terras africanas.

O grupo angolano formado por cinco principais integrantes oriundos de cidades e classes sociais diferentes destacava-se uma única mulher, Sara, estudante de Medicina e filha de comerciantes branco, com razoável condição financeira. Ela atua como uma espécie de ponte entre o narrador, em terceira pessoa, e sobre a causa militante em perspectivas futuras. Apesar da atração sentida por Aníbal (Sábio), a estudante namora Malongo, nascido em Malanje, futebolista e politicamente alienado. As transformações políticas e sociais ocorridas em Angola, o conflito armado pelo fim do colonialismo, justificavam o afastamento entre Malongo e os colegas, vítimas dos problemas advindos do racismo. Vítor, estudante de veterinária, companheiro de quarto de Malongo, aos poucos se une ao grupo. Aníbal, vindo de Luanda, conhecido como o Sábio, formado em História-Filosófica, possuía livros considerados marxistas, como *As mãos sujas*, de Sartre, e o *Processo Histórico*, de Zamora, que poderiam ser complicadores, caso caíssem nas mãos da PIDE. Elias, o protestante sério, partidário da violência e leitor assíduo de Frantz Fanon, habitava o lar de uma Igreja protestante fora de Lisboa, com outros estudantes. Horácio, leitor de Drummond, em sua opinião, o melhor poeta de língua portuguesa. Vítor, estudante de Veterinária, oriundo do Huambo, o mais jovem do

grupo. Defensor dos ideais do MPLA, de uma Angola unida, livre do colonialismo, sem injustiças e desigualdades. São personagens fictícias, mas que, de alguma forma, retratam as várias personalidades da vida real, que passaram pela CEI naquele período, ou como sugere Abdala Junior (2003, p. 240-41), as personagens são heróis paradigmáticos:

> Quando analisamos a obra de Pepetela, procuramos vê-la nos gestos de seus atores, sejam eles personagens narradores e as marcas implícitas do próprio autor. Seus heróis são paradigmas que não se circunscrevem apenas a Angola. Apresentam na verdade modelos de conduta extensíveis à condição humana – um paradigma do homem em geral em sua história e no seu impulso de transformação.

Na primeira parte de *A geração da utopia* destaca-se a revolta contra o sistema colonial, em 1961, pela organização UPA (União as Populações de Angola). O grupo de universitários ligado aos emigrantes angolanos sediado no Congo Belga. Os integrantes, na maioria, operários unidos por associações secretas de raiz bocongo. A UPA consistia em um movimento de bakongos, que ansiavam por conquistar a autonomia do seu próprio território, projeto reforçado pelas missões religiosas britânicas e norte-americanas, restaurando o reino de Congo. Posteriormente passou-se a chamar Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA).

Em setembro de 1961, o governo fascista português promulgou a lei que pôs fim ao código do Indigenato (BOBBIO, 1992). Nesse período, as atividades do MPLA não sofreram descontinuidade. Nessa fase,

> O MPLA elaborou um programa que pleiteava não só a independência imediata e completa, a liquidação de todos os vestígios das relações colonialistas e imperialistas, mas, sobretudo explicitava a ideia de frente de luta, com a pretensão de agregar diferentes forças políticas que tivessem como objetivo primeiro a independência angolana (BITTENCOURT, 2002, p. 104).

Em 1966, a Frente cindiu e deu lugar a União Nacional para a Independência Total de Angola (Unita). Este grupo foi liderado por Jonas Savimbi, recém-doutorado em Ciência Política, em Genebra.

Elias, militante da UPA, por ser protestante, sofria muitas restrições em Portugal, onde a religião oficial era a católica. Desse modo, explicava ao amigo Vítor, que o visitava sobre a importância de ler Fanon. As ideias de Frantz Fanon,

um antilhano formado em Paris, e médico psiquiatra do exército francês, que testemunhou na Argélia, a violência própria do sistema e da guerra colonial, estavam registradas nas leituras de Elias. Sobre o efeito da leitura de Fanon, o militante afirmava:

> É absolutamente indispensável ler Fanon, para entender o presente e o futuro dos nossos países. Diz por exemplo que só a violência do colonizado pode fazer ultrapassar o complexo de inferioridade que o colonizador lhe inculcou. O colonizado só pode adquirir uma personalidade de homem livre se exercer a violência se justifica assim (PEPETELA, 2000, p. 95).

Para Elias, a violência dos oprimidos faria superar os traumas causados pela violência dos opressores. Vitor discordava dessa ideia defendida por Elias, pois a UPA (União do Povo Angolano) matava pessoas das duas terras, os contratados, trabalhadores das roças do café no Norte. No entanto, Elias entendia que o terror seria necessário para criar consciência de colonizados. Considerava utópica a ideia de que todos angolanos deveriam lutar juntos contra o colonialismo, sem massacres de civis, como defendia Vítor. Elias sabia que aquelas ideias defendidas pelos filhos dos colonos residentes na CEI, e que esta união significava uma integração em Portugal multirracial. Para Elias, Vítor entenderia seus argumentos se lesse Fanon, assim como veria suas utopias caírem por terra.

Sobre a violência no mundo colonial, Fanon (2005, p. 57) destaca o seguinte:

> A violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, demoliu sem restrições aos sistemas de referências da economia, os modos de aparência, de indumentária, será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que, decidindo ser a história em atos, a massa colonial irromperá nas cidades proibidas. Explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desmantelar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras, serão construídas vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial, nem mais nem menos,, abolir uma zona, enterrá-la no mais profundo solo ou expulsá-la do território.

Em *A geração da utopia*, os estudantes da CEI dividiam-se em grupos. Alguns foram estudar nos países da Europa, ocidental e oriental, ou para os Estados Unidos. Aníbal desertou para a Zâmbia, e apesar da militância política, prestava serviço militar obrigatório em Portugal. Para os nacionalistas, não havia mais segurança em Lisboa. No país vizinho, a Espanha, ocorria o mesmo com a ditadura de Franco. O único país europeu que acenava com a possibilidade de liberdade era

a França. Sara e Malongo ficaram em Paris. Laurindo mudou-se para Cabinda, e Horácio, Praga.

"A chana" (1972), segunda parte do romance, destaca a luta da fronteira com a Zâmbia, representada pela metáfora de um terreno sem árvores, ou seja, a complexidade do espaço no deserto. Em uma das páginas arrancadas do Sábio, "prosaicamente, apenas um terreno sem árvores que é preciso atravessar para chegar à floresta ansiada" (PEPETELA, 2000, p. 143).

A complexidade do espaço no deserto se desenha nas reflexões das personagens que estão em contato mais profundo. A luta saiu do discurso dos estudantes da CEI, e configura o universo real da guerra em terras africanas. As personagens centrais são os guerrilheiros, com ponto de vista defendidos na primeira parte da narrativa se alteraram com a violência imposta. Quando o povo encontrava um grupo de guerrilheiro pedia para juntar-se a eles, pois necessitavam da proteção de suas armas. O líder, Aníbal (o Sábio) nunca respondia, ordenando que o grupo avançasse com rapidez.

> As colunas de povo não tinham comida, procuravam-na nos paus, eram pesos inúteis. E ainda por cima acabaria por ter de dividir com ela os restos de sal perdidos nos forros dos bolsos. Por isso, evitava-as, fazendo acampamento longe delas, desviando a rota se via alguma à sua frente. Não tinha remorsos, lutava pela sobrevivência. Há muito deixara de se questionar, como antes fazia, quando se considerava um intelectual (PEPETELA, 2000, p. 147).

A fome, o calor, a fadiga, ou seja, a violência imposta pela guerra não permitia uma relação de solidariedade. A seca do lugar, sua aridez era um reflexo dos próprios sentimentos das personagens, cujas rivalidades e incompreensões se intensificavam. Dessa forma, o projeto comum de uma nação livre se fragmentava a cada episódio. O projeto deixa de ser coletivo e passa, gradualmente, ao plano individual. O espaço africano é primitivo, e a exuberância da natureza faz o homem sentir-se ligado ao seu próprio universo de miséria existencial. É uma luta constante não somente com o outro, mas com seu próprio "eu".

A discussão entre os guerrilheiros Aníbal (o Sábio) e Vítor (o Mundial) tem como objeto as falhas causadas pelos dirigentes do Norte e Leste de Angola. A ironia é que os mesmos idealistas, defensores da liberdade de Angola, no tempo presente são os dirigentes, que exploram e ignoram o povo, conforme retrata Pepetela no romance *Predadores*.

Para Mundial, as humilhações advindas dos colonizadores eram consideradas tão cruéis quanto a guerra. Além das humilhações sofridas, havia a pressão psicológica, fazendo com que acreditassem na inferioridade em relação aos opressores: "vocês são macacos, nós é que somos homens, portadores de uma cultura superior, falamos português ou francês, sabemos ler. Vocês serão apenas guerrilheiros e as vossas mulheres trabalharão para nós" (PEPETELA, 2000, p. 171).

Para Appiah (1997), em todas as colônias africanas, foi importante haver uma base racial para a unidade e a solidariedade, porém a união não pôde ser sustentada apenas a partir desse aspecto. A leitura dos textos do Movimento Negritude, por exemplo, foi essencial para militantes angolanos como Agostinho Neto. O teórico cultural argumenta em vários ensaios de *A casa de meu pai* sobre os diversos estereótipos inferiores criados sobre África, que auxiliaram na divulgação negativa do continente. Appiah (1997) questiona o fato de a diversidade cultural do continente ter sido reduzida e limitada a partir da experiência sobre a construção de uma identidade africana, que não pode ser determinada. Tal aspecto reducionista torna-se impossível devido ao multiculturalismo de África, o que direciona para uma reconstrução e afirmação das diversas especificidades mescladas pelo contato com várias culturas.

O percurso obscuro no processo de guerra nas colônias, além das humilhações sofridas, os guerrilheiros lutavam contra os obstáculos desafiadores da guerra: os limites dos que lutavam sem mantimentos, se refletiam na iminência da morte, do frio e do desgaste da luta. As diversas falhas geradas na administração do império colonial português ficaram evidentes no período da luta armada. Portugal aproveitou-se da fragilidade dos movimentos de libertação, e apesar dos conflitos da guerra fria, obteve apoio de outras potências coloniais.

Para Mundial, a guerra e os ideais revolucionários haviam perdido o sentido da luta pela liberdade, não sabia até onde aguentaria a resistência de um homem de lutar por sua liberdade e de seu país:

> — Quantos mortos nesta guerra? Quantos lares abandonados, quantos refugiados nos países vizinhos, quantas famílias separadas? Para quê? Quando penso nos sofrimentos somados de todos, nas esperanças individuais destroçadas, nos futuros estragados, no sangue, sinto raiva impotente, mas contra quê? Já nem é contra o inimigo. Cumpre o seu papel de colonizador. O colonialista é colonialista, acabou. Dele não há nada a

> esperar. Mas de nós? O povo esperava tudo de nós, prometemos-lhe o paraíso na terra, a liberdade, a vida tranquila do amanhã. Falamos sempre no amanhã. Ontem era a noite escura do colonialismo. Hoje é o sofrimento da guerra, mas amanhã será o paraíso. Um amanhã que nunca vem, um hoje eterno. Tão eterno que o povo esquece o passado e diz ontem era melhor que hoje (PEPETELA, 2000, p. 166-167).

As reflexões de Aníbal sobre o pós-independência denotavam o pessimismo e a frustração da luta. O povo não percebia o saldo positivo da liberdade almejada, nem reconhecia o significado da paz. Na história de libertação de Angola, a Revolta Ativa representou uma fragmentação do MPLA. Além das divergências ideológicas, as diferenças raciais e de escolaridade eram utilizados em panfletos anônimos para qualificar negativamente os quadros da direção do MPLA, como "intelectuais mestiços". Conforme Bittencourt (2002, p. 677),

> Isso não impediu que o argumento de ordem racial fosse acionado por outras instâncias. Ele estaria explícito, por exemplo, em panfletos anônimos, de militantes que apoiavam a direção e, especialmente, o presidente Agostinho Neto, como o citado por Mabeko Tali [...], no qual se afirma que os revoltosos teriam dito: "Nós, os dissidentes, além de sermos mestiços na nossa maioria, somos muito civilizados".

Para Aníbal (Sábio), a guerra era um pretexto para os fracos se convencerem de potência ou os criminosos cometerem legalmente atos de sadismos, se não legalmente pelo menos de forma justificada. Os fortes arriscaram a sua própria imagem. Para Mundial, o passado fora enterrado na areia da "chana", junto com as promessas e os ideais coletivos, como se representasse um fim da utopia. Nesse sentido, Chaves (2005, p. 101) notifica que a "a utopia tem como adversário os próprios homens que investiam em sua construção. As diferenças deixam de ser diversidade para se transformarem em capital de negociação, para obtenção de vantagens na sociedade ainda em formação".

Na terceira parte do romance, "O polvo" (abril de 1982) retrata um novo tempo, cujo espaço é uma pequena baía em Benguela, Caotinha, onde se esconde um polvo. A metáfora estabelecida entre a suposta luta do homem com o polvo representa uma retomada de luta por seus antigos ideais de liberdade, e a situação de exílio vivida por Aníbal, de alcunha "o Sábio", na guerrilha, descrente com a política de Angola, que havia ajudado a libertar do jugo colonial. Nesse aspecto unem-se a retomada da memória na infância e a sua conturbada trajetória política.

É um tempo breve, cujas personagens estão introspectivas e reflexivas quanto as suas ações, este novo tempo é datado em abril de 1982. Aníbal, o Sábio, reaparece nesta baía nos confins de Angola. Sobrevive de uma escassa pensão concedida pelo exército e da caça marítima. Graduado em História Filosófica, Aníbal esteve durante um longo tempo aliado ao Partido Comunista Português e ao movimento que se organizou com os intelectuais exilados em Portugal. Porém, para o Sábio restam apenas as lembranças de um tempo que insiste em esquecer, com a frustração em perceber no país que defendia, a liberdade do povo angolano.

Sara ocupa a função de diretora de um hospital em Luanda, cidade onde reside com a filha. Deixa medicamentos no acampamento na pequena baía onde Aníbal vive na guerrilha. Propõe ao amigo a dar uma volta em Baía Farta e, durante o passeio em seu jipe, tenta convencê-lo a abandonar a guerrilha para dedicar-se à profissão, além da preocupação com a sua solidão, presente em suas próprias palavras: a pior solidão é estar numa multidão de gente com quem já não tens mais nada em comum" (PEPETELA, 2000, p. 245).

Neste capítulo, Aníbal escolhe viver a sua frustração com a ideia fixa da moradia de um polvo, escondido em uma gruta, com o qual se confrontou em criança e que ainda surge em seus pesadelos. A metáfora estabelecida entre a suposta luta do homem com o polvo representa uma retomada de luta por seus antigo ideias de liberdade. Desistir de lutar contra o polvo é a resposta da sua própria desistência de lutar contra o sistema feroz e implacável. Jurara matar o polvo, não por vingança, apenas pelo irremediável do destino que os fez cruzar o caminho um dia.

A partir desse fato, a utopia parece perdida, pois quando Sara insiste para que Aníbal siga o exemplo dos amigos que desistiram da luta, retomando às suas profissões, o amigo recusa. O isolamento e o exílio voluntário citado por Sara são exemplos do distanciamento que Aníbal criou entre os ideais do passado e as frustrações do tempo presente: "... as pessoas não entendem que te tenhas metido aqui, isolado do mundo. Significa um corte radical com o sistema, um exílio voluntário, e isso incomoda" (PEPETELA, 2000, p. 249). Aníbal responde de modo pragmático:

> Não há lugar para sentimentos, relações humanas, apenas relações de poder. Os homens deixaram de ser homens, com as suas virtudes e defeitos, são apenas cadeiras, cômodas, são máquinas, parafusos, bens

> que se utilizam. Essas pessoas de que falas, não são pessoas, Sara, são o Estado, o sistema (PEPETELA, 200, p. 249).

Analisar o processo de solidão de Aníbal, baseada nas reflexões de Said, que 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), representa uma busca pelo lugar do qual um sujeito se desgarrou. Os encontros com o passado pareciam inevitáveis para Aníbal. O enfrentamento com medos estigmatizados na figura do polvo; o reencontro com seu amor, vinte e cinco anos depois, vivenciando sensações novas, sempre desejadas e temidas. Aníbal conclui que a natureza tem seus próprios ritmos com os quais o homem deve conciliar para modificá-la. Isso explica o fato de ter sido o primeiro membro do grupo a sair clandestinamente de Portugal e engajar-se na luta pela libertação de Angola ao ingressar no MPLA. O que pode ser percebido como memória de um tempo que ficou no passado, mesmo refletida na memória individual de Aníbal constrói um presente baseado na memória coletiva do mesmo grupo da Casa do Estudante do Império. Tal pensamento sobre o exílio é compreendido para Said, como "uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar" (2003, p. 46).

A contradição presente na memória de cada membro do grupo ocasiona o que Pollak (1989) destaca como a disputa entre memórias ou a luta constante entre a memória oficial e as memórias subterrâneas. Nesse sentido, as memórias que foram constituídas no grupo de estudantes africanos, em um local onde discutiram as ideias de libertação de Angola, as reflexões sobre os desafios, que enfrentavam em um país estrangeiro na condição peculiar de exilados, e as paixões ocorridas em relação aos amores e a seus países de origem, todos esses sentimentos foram desenvolvidos por um grupo com afinidades e interesses em comum.

Para seguir essa lógica, essas reflexões coadunam-se com o argumento de Halbwachs (2004, p. 41), quando desenvolve o conceito acerca da memória individual. Segundo o autor, "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". A partir desse contexto, Halbwachs atenta para o fato de que as lembranças vividas por um grupo podem ser reconstruídas ou simuladas. Assim, de acordo com o autor, "a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras

reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada" (HALBWACHS, 2004, p. 75-6). Nesse contexto, fica evidenciado que a memória individual não sofre um distanciamento em relação às memórias coletivas. Assim, apesar do isolamento do grupo ocorrido com algumas personagens do romance, em especial, o Aníbal, haverá a impossibilidade de controlar a lembrança sobre o passado.

A última parte de *A geração da utopia*, "O Templo" (a partir de julho de 1991), retrata o resultado da repressão neoliberal do FMI, através de privatizações e concessões fraudulentas e da criação de uma nova igreja. É a manipulação ideológica que um pequeno grupo exerce sobre uma população descrente. Por fazer parte do pós-guerra civil, no qual o país estava imerso em ruínas provenientes da guerra, a corrupção permeia o próprio governo, formado por antigos guerrilheiros.

Na visão de Padilha (2007) sobre a guerra de Angola, do ponto de vista estritamente literário,

> Abrirá as portas para um novo pacto ficcional cuja principal marca é a perda da inocência, em seu mais amplo sentido. Os produtores textuais, a partir da vivência da guerra, reescreverão os velhos mitos que fundamentaram todo um saber de pátria tida ou sonhada: do lado lusitano, com crescente desconfiança e progressiva disforia; do lado angolano, com crescente confiança e cada vez maior euforia. De ambos os lados, sem qualquer inocência.

O templo revela o espaço destacado por Luanda. A ironia em relação ao resultado da luta prolifera. Angola está em liberdade, mas o povo continua prisioneiro da miséria, da corrupção e da decadência dos valores morais. A violência, neste sentido, está concentrada na desolação e deterioração da urbanidade de Luanda, o que mais uma vez se reflete na população. O projeto socialista sonhado pelo povo inexiste e o ideal de solidariedade defendida no primeiro capítulo se fragmenta quase por completo, cedendo lugar aos poucos ao individualismo inevitável.

Nesse aspecto, Michael Pollak (1989, p.15) argumenta que a memória "aflora em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados". A idealização construída pelo grupo social formado pelos estudantes africanos em Lisboa, no início com as reuniões em Portugal, e com todo o processo de reconstrução por um ideal de libertação de Angola, culminando na decepção desse mesmo grupo e com destinos divergentes. Em *Cultura e imperialismo*, Said (1995, p. 11) afirma:

> a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas.

O "Templo" representa mais do que uma simples construção arquitetônica ou até mesmo a concretização do poder. Retrata a manipulação ideológica que um pequeno grupo ainda pode exercer sobre uma população descrente. Trata-se da alusão à Igreja da Esperança e Alegria do Dominus, liderada por Elias. Apesar das contradições esboçadas pelo grupo, desde a CEI, Elias, o protestante; Vítor, antigo guerrilheiro e agora ministro e Malongo, o apolítico, formam a constituição dessa nova Angola, que insiste em sobreviver às custas de contradições. Nesse contexto, Malongo, milionário, transformara-se em um empresário, interessado na abertura do comércio com a chegada do neoliberalismo. Os três se unirão na possibilidade de adquirir mais capital, investindo na construção de uma igreja.

O bispo Elias, absorvido por um discurso religioso, havia militado na UPA, e partira aos Estados Unidos, em 1961. Recebeu uma bolsa de pesquisa, graduou-se em Filosofia e Psicologia. Posteriormente, entrou na Unita. Afastou-se das atividades políticas e doutorou-se em Psicologia Social. Trinta anos depois estava de volta à Luanda, dirigindo a Igreja, para ele:

> A igreja é de Esperança, porque é a única igreja que tem sempre uma palavra de estímulo, de encorajamento para as pessoas. As outras igrejas são repressivas, todas influenciadas pelo jeová de Israel que era um Deus cruel. Os crentes vivem sempre com a espada de Dâmocles sobre a cabeça, temendo o Juízo Final, pagando por um pecado original que não cometeram (PEPETELA, 2000, p. 330).

Para Elias, Dominus é transparente e as civilizações antigas conseguiram apreender parte da sua essência, e exemplificou a sua argumentação com o Dionísio dos gregos, o Baco dos romanos como manifestações parciais de Dominus, assim como Afrodite de Vênus. A música utilizada na igreja é africana e o batuque tem que ser mais rápido, que atue conforme os batimentos do coração, acelerando-o. Elias acredita que a igreja africana é a primeira a proclamar a virtude do amor e da alegria, não culpa o prazer, que alia deus e a festa.

Segundo Laranjeira (1995, p. 147),

> Na geração da utopia defrontamo-nos com o balanço da geração da CEI e da guerrilha, que fizeram a revolução, para se concluir que, independência à parte, os sonhos ficaram pelo caminho, de momento irrealizáveis – momento esse parecendo não ter fim. É o romance amargurado da distância entre a esperança de uma sociedade e um homem novos e a realidade da guerra, da morte e da miséria.

O retorno de cada um indivíduo do grupo para suas terras e vidas anteriores ganharam um novo sentido. O espaço de conflitos é percebido por Halbwachs (2004), como um sentimento de persuasão, da memória individual, mas que foi construída por meio das referências que o grupo possuía.

A memória perpassa todos os períodos da narrativa, desde a independência, que ocorre após mais de uma década da guerra colonial na segunda metade do século XX, até as três décadas da guerra civil pela independência, fomentada por vários grupos e movimentos políticos pró-libertação de Angola (MPLA, UNPA, UPA e FNLA), porém enfraquecida devido várias discordâncias político-ideológicas e tribais. As guerrilhas entre o MPLA e a UNITA, por exemplo, desestabilizaram o processo de independência e transformaram as utopias revolucionárias em ruínas.

A memória, que ocorre nas narrativas das trajetórias pessoais das personagens, o sonho antigo alimentado pelos estudantes dos anos de 1960, na militância solitária de alguns, no oportunismo de outros, são representados em *A geração da utopia* de modo peculiar. Nestas histórias problematiza-se uma diversidade intrigante observada na relação existente entre o que ocorreu no passado, com os acontecimentos do presente. Todos os indivíduos do grupo foram envolvidos por conflitos e disputas, criando tensões em vários níveis sociais e políticos.

Os acontecimentos vivenciados pelo grupo de africanos, desde as reuniões na Casa, em Lisboa, até o presente, uniram a memória, a história e o esquecimento (SELIGMANN-SILVA, 2003), ou seja, estas experiências necessárias não se confundiram, nem se complementaram, porém, se organizaram como cumpridoras dos papéis sociais desenvolvidos por cada um dos indivíduos.

Na construção argumentativa de Halbwachs (2004), quando as lembranças de outras pessoas entram em contato com outras com pontos de vista e situações em comum, ocorre uma espécie de expansão de percepção do passado. Ou seja, a representação histórica construída historicamente, esse processo de construção da memória sempre passará por um referencial que é o sujeito. Considerar o sujeito

construtor dessa memória é compreender que as personagens de *A geração da utopia* utilizam-se da memória e de estratégias de sobrevivência para permanecerem em uma sociedade dividida entre os aspectos culturais impostos pelos colonizadores, as rivalidades tribais, a violência dos traumas de guerra e as constantes lutas pelo poder.

Nesse caso, Halbwachs (2004) explica que a memória histórica é compreendida como a sucessão de acontecimentos marcantes na história de um país. Entretanto, o autor alerta para a impossibilidade de uma memória ser construída individualmente, porque ela depende de outros, por isso que é reconstruída socialmente. A memória individual depende de uma comunidade efetiva, ou seja, depende de outras pessoas que fizeram parte da vida social dessa comunidade.

Conforme Halbwachs (2004), a memória coletiva é única, pois trata-se da memória de um determinado grupo, e é exatamente nessa situação que a memória se organiza em *A geração da utopia*. A memória coletiva é contínua e as experiências vividas no passado são partes de um contexto geral, ou seja, contextualiza um grupo social específico inseridos em uma memória individual.

A memória dos integrantes da Casa dos Estudantes do Império contribui para a narrativa, desde as reuniões com o planejamento, anterior à luta armada pela independência em 1961, até o início do processo de democratização do país em 1991. Dessa forma, em *A geração da utopia* há o contexto geral, a busca pela libertação de Angola, os Estudantes da Casa do Império, como grupo social, e a memória sendo vivida e experimentada por esse grupo. Apesar de a memória e a história estarem ligadas neste contexto, Halbwachs acrescenta que há uma diferenciação entre as duas: “a história de uma nação pode ser entendida como a síntese dos fatos mais relevantes a um conjunto de cidadãos, mas encontra-se muito distante das percepções do indivíduo” (HALBWACHS, 2004, p. 84).

A Revolução dos Cravos encerrou o processo de colonização, tendo lugar depois as guerras internas, entre os grupos políticos, que retardaram a efetiva independência de Angola, que somente veio a se concretizar com o fim de Holden Roberto e a política clandestina, financiada pela vizinha África do sul. A pressão militar ou política dos movimentos de libertação enfraquecidos e desgastados

durante a guerra não surtiram o efeito almejado por seus idealizadores sobre os temidos colonizadores.

O romance, que inicia com “Portanto, só os ciclos são eternos”, traz no seu final: “como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto” (PEPETELA, 2000, p. 376).

## REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Anthony**. Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ABDALA Jr., Benjamin. Literatura, história e política. SP: Ática, 1989.

BITTENCOURT, Marcelo. “**Estamos juntos**”: o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974). Tese de doutorado. Niterói: UFF, 2002.

BENDER, Gerald. **Angola sob o domínio português**: mito e realidade. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

BUENO, Wilson. “**O escritor pode apoiar uma guerra, diz Pepetela**”. Caderno 2. O Estado de S. Paulo, 11 jun. 2000.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Prefácio de Jean Paul-Sartre (1961). Prefácio de Alice Cheki (2002). Prefácio de Mohammed Harbi (2002). Tradução Elnice Albergaria, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. URJF, 2005.

HALBWACHS, Maurice**. A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

KI-ZERBÔ, Joseph. **História da África negra**. Lisboa: Europa - América, 1978. 2 vol.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

PADILHA, Laura Cavalcante. Ficção e Guerra angolana: a perda da inocência. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Orgs.) **A kinda e a missanga**: Encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla, 2007.

PEPETELA**. A geração da utopia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia

das Letras, 2003.
SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEIXAS, Jacy Alves de. **Percursos de memórias em terras de História**: Problemáticas Atuais. IN: BRESCINI, Stella; NAXARA, Marcia (orgs.). Memoria e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Unicamp, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003.

# 24- A POÉTICA INSULAR DE PATRICK CHAMOISEAU

Tânia Lima (UFRN)

Ilha de Igoronhon

que o mar varreu do atlas

onde chegar não se pode

partir só no cais da lembrança

(Brenhas, 2003)

Este ensaio brotou bem antes de partirmos da ilha de Igoronhon nos lençóis maranhenses, quando os belgas, por lá estiveram, explorando a classe de salineiros. Em 1990, os belgas foram embora da ilha, mas destruíram tudo, deixando em pé apenas uma pequena igreja para contar o resto da memória. A história da ilha de Igoronhon ficou inacabada; atualmente, em seu lugar, há imensas florestas de mangues por dentro da igreja de Santa Rosa de Lima.

Se olharmos para as ilhas, perceberemos que as pessoas, o mar, as culturas insulares se interligam por rizomas. E quando olhamos para as ilhas, falamos de um lugar que vem de dentro da memória ancestral, por isso que quando escrevemos sobre ilhas, resta essa vontade de prosseguir, de reviver as ilhas em livros, em lugares fora do mapa, travessia de esquecimento, oceanos por todos os lados. Não há fronteiras nas ilhas, há em-barc-ações. Falar de ilhas é sempre um convite para sair da ilha, pensando aqui na *Ilha desconhecida*, de José Saramago "que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não sairmos de nós,

se não sairmos de nós próprio".

Por isso, e porque pertence a menos gente, tudo o que uma ilha diz ou deixa de dizer, resta ao mar recordar sobre que desaconteceu. Por isso que falar de ilhas tem um certo tom memorialista com cheiro de algas marinhas. A memória das ilhas é densa, feita de tragédias, escombros, nas encostas do oceano. As ilhas carregam dores que o porão da colonização por muito tempo silenciou. Contar sobre as ilhas é refletir sobre as consequências do processo de aculturação colonial e de transculturação "pós-colonial".

As ilhas acompanham as notícias vindas de outros países na geopolítica do sistema capitalista. Poderíamos ter feito outro trajeto para chegar a múltiplos lugares das ilhas. Mil caminhos chegarão aos mesmos lugares de uma ilha isolada no oceano. Todos os caminhos chegam a algum caminho insular. “Onde quer que o homem ponha os pés, pisa sempre cem caminhos” (ORTEGA y GASSET, 1973: 84).

Nesta embarcação antropo-teórica, utilizamos do que aqui nomeamos de ‘indioma ilha’, um neologismo tropo indígena, para nomear a linguagem dos povos insulares. Indioma no sentido de idioma vindo dos povos indígenas, os "estilhados" de língua ágrafa. Nossa forma de lidar com a linguagem indiomática anda por desvios, percorre labirintos, como quem faz travessia de barco pelo lado avesso de um verbo indefinido. É certo que temos limites e 'deslimites' ao adentrarmos a linguagem de qualquer arquipélago. A revisão bibliográfica também é uma forma de acolhida no processo de análise. Nossa forma de lidar com a repetição é ‘doação de estilo’ como nos faz compreender Édouard Glissant (2005:41), afinal, situamos a repetição como uma das formas de conhecimento do mundo metrificado: “é repetindo que começamos a ver os indícios de uma novidade que começa a aparecer". Para mim, os lugares comuns não são ideias preconcebidas, mas sim, literalmente, lugares onde o pensamento insular encontra o pensamento do mundo.

Vasculhar o pensar arquipélago, também nos faz ficar com essa vontade de retomarmos depois, quem sabe, aquelas ilhas descritas por Gabriel Soares e o Gândavo de forma mais minuciosa. Também resta essa vontade de prosseguir as lições dos indígenas e voltar às ilhas dos homeríndios, dos sambaquis. O que fizemos das ilhas se não abrirmos caminhos para que os outros possam também

passar com sua circunavegação sobre o pensar insular da atualidade? Não há portas nas ilhas. Não se fecha uma ilha com cerca, por isso é um lugar que no mar da história se invadiu, dizimou, explorou economicamente os povos das ilhas. As portas das ilhas estão sempre abertas, quando se pensa um estudo sobre as ilhas em Patrick Chamoiseau ou mesmo o pensamento arquipélago de Glissant, as ilhas mangrove de Maryse Condé. Chamoiseau, Glissant e Condé traduzem um convite para se pensar a insularidade caribenha. A ilha-poética, em Chamoiseau, anuncia uma insularidade rizomática em espaço e tempo que estão culturalmente inseridos no legado dos espaços imprevisíveis das culturas diaspóricas. Em meio ao predomínio de insularidade cultural, a ilha se apresenta também como movência na teia rizomática do signo poético.

Percebemos que os escritores das ilhas seriam ingênuos se não dessem conta da importância da oralidade nas literaturas feitas a partir do olhar dos povos de línguas crioulas. Pelas idas e vindas de 1992, o escritor da Martinica, Patrick Chamoiseau, publicava na França uma das sagas mais importantes para o mundo contemporâneo, não apenas da Martinica, mas também das comunidades das Américas. Em verdade, as ilhas de Chamoiseau são encruzilhadas frente à construção das identidades caribenhas. É só percorremos as encostas do mar, como nos faz perceber o autor de Texaco: “O haitiano redigia uma de suas catas costumeiras, desta vez, ornamentadas com as seguintes citações: sim qual dos dois é o mais profundo, o mais impenetrável: o oceano ou o coração humano? Bondade teu nome é homem” (CHAMOISEAU, 1993:26).

Se não se deve responder a todas as perguntas, o melhor talvez é definir as margens esquerdas das ilhas insubmissas e segui-las pelo remanso, pelo atalho-estuário das alteridades mestiça, crioula, profundamente africana. É certo que as ilhas encantam pelo que há de desconhecido nelas, pois sugerem no campo simbólico das fábulas o que há no sonho humano de liberdade e de direito à diferença. Na semiótica de imagens, toda ilha lembra uma prisão, pensando aqui no livro *Polifonias insulares* de Inocência Mata (2010:74): " A ilha na sua dimensão física e na sua configuração ambivalente de símbolo de prisão e de contemplação, é signo obsidiante". É certo que o signo em poesia abre caminhos a todos os idiomas, os dialetos e os idioletos. Nessa travessia, os 'indiomas das ilhas' são bem

convidativos para se pensar a língua das minorias como símbolo cultural do patrimônio memorial dos arquipélagos.

Cotidianamente, abrimos os jornais e nos deparamos com os franceses e americanos metidos até o pescoço em desafetos com a diversidade étnica, vivemos tempos refugiados em todos os sentidos. Devemos observar cuidadosamente que boa parte disso estende-se a uma série de manifestações racistas, xenofóbica, machista, sexista, sendo compartilhadas sobretudo no legado hegemônicas de um sistema corroído. Todo imperialismo massacra as culturas ditas "menores". Nenhum sistema imperialista dá voz às minorias desfavorecidas economicamente. Em contextos culturais divergentes, o preconceito, por ali e por aqui, torna-se incabível e chega a soar destoante em pleno Século XXI. Imaginar que “o negro antilhano era tanto mais branco, isto é, estará mais próximo do homem verdadeiro, na medida que adotar a língua francesa” (FANON, 1983:18), tornar-se-ia inacreditável se não fosse o resto do mundo agir de forma parecida.

O que vem à tona, em nossa contemporaneidade, são os caminhos tortuosos pelos quais passou e ainda passa a crioulização, mundo afora. As consequências disso, em um universo colonizador movido pelos desmantelos da desigualdade social, desrespeito à diferença cultural e indiferença à questão dos direitos humanos ainda são terrivelmente assustadoras. Quanto mais o colonizador estiver longe de seu clã interiorano, mais rapidamente absorverá os valores culturais da cidade grande. “Na França se diz falar como um livro. Na Martinica: falar como um branco” (FANON, 1983:20). O negro que morou em Paris durante algum tempo, retorna transformado. “Geneticamente falando, diremos que seu fenótipo sofreu uma transformação definitiva absoluta” (FANON, 1983:19).

Em Chamoiseau, recomenda-se uma poética crioula pela tessitura das escrituras híbridas. “É preciso lutar contra a escrita, ela transforma em indecência o indizível da palavra” esclarece um dos inúmeros narradores de ‘Texaco’. Todas as histórias começam a falar de quem ficou silenciado historicamente. “Falar é poder usar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de uma outra língua, mas é, sobretudo, assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 1983:17).

Saber falar é saber que sabemos. Falar é um saber que exige a compreensão

de que toda língua de alguma forma é "fascista". Falar de fato requer agir socialmente. “Adorno ao dizer, como eu também o faria, que uma das marcas que distinguem a modernidade está em como, num nível profundo, a estética e o social devem ser mantidos num estado de tensão irreconciliáveis”, assim falava Said (2003:30).

Falar traz sempre consequências quando se está contra o estabelecido. Calar não faz a história falar das feridas. Como diz o poeta Salgado Maranhão: “E quando há voz, / é a cicatriz que canta” (MARANHÃO, 2002:34). Calar é estar doente dos olhos, do ouvido e da boca. “Falar é existir de modo absoluto para o outro” (FANON, 1983:17). A voz abre caminhos até mesmo para os que não nasceram ainda. “Quando os lugares sagrados/ forem tocados a noite virá” (MARANHÃO, 2002:107). O sotaque é som polifônico que habita as paisagens remendadas das diversas redes de palavras insulares. A linguagem falada está mais próxima do poeta do que do prosador. Escutar o contador é ouvir o canto ancestral da voz sincrética do indioma insular- popular. “O idioma não é obra dos sábios, mas dos pescadores” (Borges, 2002: 117).

No livro ‘Cultura e política’, E. Said (2003:34) analisa:

> Responder à pergunta de por que é que os indivíduos e grupos preferem escrever e falar no lugar do silêncio equivale a especificar com o que os escritores e intelectuais se confrontam na esfera pública. A existência de indivíduos ou grupos em busca de justiça social e igualdade econômica – e que entendem, na formulação de Amartya Sem, que a liberdade deve incluir o direito a uma larga gama de escolhas que tragam o desenvolvimento cultural, político, intelectual e econômico – de fato leva a um desejo de articulação e não de silêncio.

Como esclarece Inocência Mata ( 201024): "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" Inocência acrescenta ainda que  no caso dos falantes de línguas minoritárias, (qualitativamente falando) , "o angolar, o lunguyê 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".

Em tempos sombrios de pós-democracia e antinacionalismo, silenciamos a contação de histórias populares Retiramos das calçadas o papel de contadores de memórias. Muitos contadores estão esquecidos ou mortos. Não sabemos mais apreciar o silêncio que se esconde por trás do encanto das histórias populares. “A palavra não é falar. Você tem que se lutar aqui. Inclusive, se aquilombar. Escrever a palavra? Não. Mas reatar o fio da vida” (CHAMOISEAU, 1993:262).

Nas ilhas, quem habita a palavra se criouliza culturalmente. Raízes de palavra insulares enraízam-se e desenraizam-se na movência social; salteiam de um quadro preocupante de marginalidade social; refletem a não ultrapassagem das raízes [sociais e econômicas] do arquipélago. Em ‘Crossing the mangrove’, Maryse Condé (1995:158), escritora de Guadalupe, observa que é impossível atravessar: “*You don’t cross a mangrove. You’d spike yourself on the roots of the mangrove trees. You’d be sucked down and suffocated by the brackish mud*”. Com um certo peso no falar, em tom reflexivo, a personagem Vilma reflete que as raízes dos mangues espetariam o ser humano e a lama salobra a sugaria, sufocando-a.

Em novembro de 2007, Roland Walter (UFPE) em uma conferência – ‘Literatura Comparada, Diferenças e Fronteiras de Identidades Culturais’ - proferida na livraria Cultura de Recife, comenta:

> Como ecossistema incorporativo, os manguezais constituem um espaço de trânsito composto de um sem-número de lugares (e tipos) de troca onde processos de enraizamento e desenraizamento temporários se alimentam mutuamente. No mangue existem limites enquanto categorias permeáveis que contêm e soltam: um processo pelo qual a diferença enquanto separação entre o interior e exterior é suplementada pela diversidade enquanto relação.

Na ilha-mangue, há uma legião cultural que se interliga a outros rizomas e teias da bio - diversidade. Não se atravessa a ilha sem atravessar antes a memória. As raízes espetariam, a lama movediça atolaria, a água encharcaria.A ilha que é o lugar da encruzilhada, da diversidade étnica, traduz um espaço aonde se vai e vem; é também aquele de onde nunca se sai. Os que habitam das ilhas sabem que viver na ilha é quase um lugar de exílio. Um território no qual os seres permanecem atolados

ao lodo do mar. A ilha de Chamoiseau é lugar das diásporas negras. Nas ilhas, negros e índios travaram encruzilhadas-travessias. “Espaço de transito”, como diz Roland Walter (2005), a ilha é também contramão, pois da mesma maneira que nega, afirma o lugar como passagens e travessias. “Dizem que houve almas Caraíbas surgindo dos pântanos, e de outros sofrimentos que os assassinos esquecem” (CHAMOISEAU, 1993:159). Mas para aqueles que habitam o coração das ilhas que vivem em eterna luta por algum lugar na história, dizer que nascer em ilhas é o mesmo que dizer: “negros saídos da liberdade e entrados na vida em tal canto de terra” (CHAMOISEAU, 1993:120). Dizer arquipélago é dizer “Mãe África”, mas é também se perceber como irmão dos povos ameríndios.

Frente a uma humanidade refugiada, que anda sabe deus para onde, as ilhas com suas raízes marítimas embrenham-se numa pobreza, muitas vezes, sem saída. Ao descrever sobre o bairro Texaco, lugar esse inserido nos conflitos que habitam o território de uma companhia petrolífera, Chamoiseau revela na saga memorialista a dificuldade de sobrevivência dos negros agachados em penhascos instáveis; lugar permeado de gente que está às margens de oportunidades. Amontoados em barrancos insalubres, à sombra dos olhos dos barris da companhia petrolífera, os habitantes enfrentam humilhações de todo tipo e são despejados antiecologicamente em ruas sem saídas.

> Subitamente compreendi que Texaco não era o que os ocidentais chamam de favela, mas um manguezal, um manguezal urbano. A primeira vista o manguezal parece hostil às vidas. É difícil admitir que, em suas angústias de raízes, de sombras espumosas, de águas paradas, o manguezal possa ser um tal berço de vida para os caranguejos, os peixes, as lagostas, o ecossistema marinho. Não parece pertencer à terra nem ao mar, um pouco como Texaco, não é cidade nem campo. No entanto, a cidade se fortalece bebendo no manguezal urbano de Texaco, como no de outros bairros, exatamente como o mar se povoa por essa língua vital que o une à química dos manguezais. Os manguezais precisam da carícia regular das ondas; Texaco precisa, para seu pleno desenvolvimento e sua função de renascimento, que a cidade o acaricie, quer dizer: o considere. (CHAMOISEAU, 1993:234-235).

Como uma rede tecida pelo fragmento, o livro ‘Texaco’ é um lugar abismal onde canos de petróleo servem de escora para os barracos de papelão, rodeados

de miséria humana por todos os lados. Se não é favela, seu outro nome é indiferença social. Mas vale observar que 'Texaco' não fica apenas nisso, por ali, um canal que abriga mundos de sem-teto, gente sem ter onde cair morto, mas em busca de algumas identidades para suas vidas, mesmo que em terras abismais para um ser humano se achar em um desfiladeiro de uma companhia de petróleo. Quanta ironia unir a pobre gente aos parcos recursos fósseis do mundo: o outro negro do capitalismo mundano. Curiosamente, segundo alguns cientistas e ecólogos, possivelmente daqui a quarenta anos não haverá mais petróleo no mundo.

O canal de petróleo se repovoa não apenas pelas necessidades. O que configura o abismo de canos em *Texaco* revela também um território de luta ambiental, como a luta dos ecólogos em defesa dos manguezais [diariamente invadido pelo abuso do poder e descaso dos grandes empresários do setor imobiliário]. Também é extensão de coragem, luta e resistência; representa luz a uma ruma de tábuas empilhadas, abrigando as gentes da lama. Nas encruzilhadas de raízes culturais servem, às vezes, de trincas, fendas, trilhas para os barracos de madeira, mas servem, também, como ponte que liga a lama aos casebres. O abismo acolhe a exclusão social e demarcam com uma linha divisória o mundo urbano entre dois muros: de um lado, miseráveis, de outro lado, explorados.

O que é, para alguns, lugar repugnante, pode representar, sem sombra de dúvida, tábua de salvação para muitos indigentes. Na comunhão das comunidades, torna-se um lugar que nasce salobro de contradições em se tratando de geografia humana. Perto dos casebres de ripas-palafitas, "uma silhueta de ossos, examinando a ribanceira sonolenta debaixo da ponte, os nossos barracos-pernaltas no manguezal viscoso, os últimos caminhões da antiga companhia e depois as encostas galgadas por nossos casebres de patas" (CHAMOISEAU, 1993:27).

Atravessando a memória de destruição das comunidades marginalizadas, a história circularmente se repete ao lembrarmos a época totalitarista de Getúlio Vargas e sua 'liga contra os mocambos'. A história está cheia de desfechos que, apesar de bem silenciados, pipocam e se rebelam em lutas sangrentas dos indígenas na America Latina. Não longe daqui, uma guerra é travada diariamente contra ribeirinhos. Essa luta requer, acima de tudo, seres insubornáveis. Antes eles vinham com suas "armas, agora eles vêm com seus dólares" parcelados à vista ou a

prazo. A pergunta que se faz é como impedir toda essa ação destruidora que caminha a passos velozes desde a modernidade ao mundo atual? Se olharmos atentamente às margens do Século XXI: tudo é destruição. Os insubornáveis e "perigosos ao sistema" são aqueles que não se deixam dominar frente às pressões políticas. São esses que fazem da diferença um novo sentido e motivo. Frente aos casebres de estacas, como mudar a fisionomia dos habitantes dos das ilhas abandonados à mercê do acaso e do próprio destino? Cada barraco fincado dentro da areia movediça compõe uma mistura das sobras "*made* in isso", "*made in* aquilo".

A cidade, da mesma forma que dá, aperta os laços cada vez mais impessoais. A demolição dos laços afetivos traduz um combate de olhos entre a cidade e a ambição dos aproveitadores. Na seiva da folhagem, a cidade é um abalo sinistro que, da mesma forma que afaga, nega. Cidade possível de sonhos, contudo, por trás dos grandes holofotes, o que se vê é abandono. Do outro lado da cidade, as margens redescobrem a lama. Por ali, "onde os dedos dos pés não têm cor de lama" (CHAMOISEAU, 1993:39), aqueles que nada têm arriscam a última esperança.

As personagens mulheres do livro 'Texaco' como: Marie-Sophie, Idoménée, Ninon, Oselia, Maria-Clémence, Vovó Lavadeira, Adrienne Carmélite Lapidaille são personagens fortes, mulheres que carregam a herança matriarca africana. Lembram às mulheres de Tejucopapo no século XVII que, ao enfrentarem os soldados holandeses, impediram a conquista das terras pernambucanas, recheando a batalha de Tejucopapo com o suor de braveza e caldo de pimenta. Essa batalha ainda se estende até os dias atuais na crosta da pele fina das marisqueiras que, para sustentarem os filhos com leite de caranguejo, necessitam catar mariscos na lama de Carne de Vaca.

A escritora Marilene Felinto, no romance 'As mulheres de Tijucopapo', descreve a luta de Rísia, uma personagem nordestina-paulistana que, ao desafiar normas, preconceitos raciais, pobreza, desavenças e culpas, abre espaços na teia de contradições para uma nova luta política: a da sobrevivência da mulher sertaneja em um terreno enlameado pelas sobras de machismo e do poder. Em sua travessia pelo sertão, Rísia sem endereço certo e sem saber onde fincar seu lugar nas fronteiras das identidades vive despudoradamente sua agressividade entre palavrões e clichês. Entre o sertão e a cidade, Rísia, sem porto de chegada e sem

ponto de partida, transita as encruzilhadas de um mundo cada vez mais nas esferas do lugar marginalizado. Uma personagem em trânsito que desliza entre a cultura local e global.

Quando pensamos nas ilhas globais, percebemos que são lugares mais largo que interliga mais diferença que supostamente imaginamos. “Isso aqui é um sonho sem lama” (CHAMOISEAU, 1993:110). Um pequeno arquipélago religa o atlântico em sintonia com a história da colonização. Os arquipélagos atravessam um amplo mosaico de memórias que se interligam à memória-histórica dos povos marítimos. Nesse percurso, como não lembrar aqui das ilhas de Cabo Verde e São Tome e Príncipe e as consequências de todo o processo de colonização nas comunidades africanas? Se não levarmos a sério a ‘lição de taipa’ desses povos das águas, estaremos condenados a repetir os erros seculares de uma história de dizimação e exclusão.

Não temos saídas a oferecer, talvez um pouco mais de dúvidas, inquietações, angústias, perguntas sem resposta. “Quem deverá revelar e elucidar as disputas, desafiar e ter esperanças de vencer o silêncio imposto e a quietude conformada do poder?” (SAID, 2003:30). Acreditamos que o adjetivo perverso é o mais aproximado para descrever as consequências antiecológicas no homem da atualidade, mas acreditamos também que cabe a todos nós fornecermos respostas que o poder econômico e político, ao longo da história, não pode e não quer nos dar. O previsível e o conhecido somente interessam ao sistema capitalista. “Pois o mundo às vezes teme/ que a palavra se apoeme” (MARANHÃO, 2002:101).

A imprevisibilidade de comportamento e o enfrentar o desconhecido não interessa ao sistema financeiro. O “neoliberalismo aprisionou o mundo com suas garras, com graves consequências para a democracia e o meio ambiente, consequências que não podem ser subestimadas nem deixadas de lado” (SAID, 2003:88). E mesmo que as mídias do mundo inteiro afirmem o contrário, o desejo de lucrar sempre, de sair sempre ganhando, domina, atualmente, as esferas públicas e privadas. “A degradação do meio ambiente e a pauperização de grandes porções da Ásia, África e América Latina – o chamado Sul – são menos importantes que os lucros das corporações” (SAID, 2003:91). Há muitos poucos para contestar o projeto neoliberal aterrorizador. Tudo é falsificado e massificadoramente imposto de cima

para baixo.

Enquanto diversidade nos ilhamos, fragmentamo-nos mais ainda dentro de nossos guetos. Apesar da grande onda dos discursos virtuais, na prática e na íntegra, pouco se sabe da convivência íntima de viver verdadeiramente entre grupos. “Há incêndios na raiz/ do gesto. / Vestígios de pólvora nas palavras” (MARANHÃO, 2002:34). O escritor e crítico Édouard Glissant (2005:97-98) observa o paradigma da diversidade fragmentada. Na visão dele, a diversidade representa uma tentativa da alma humana efetuar uma relação intercultural, sem transcendência. “Somos não apenas deficientes, mas ignorantes no que concerne ao conhecimento das relações culturais em continentes como a Ásia ou a África” Glissant (2005:99). Enquanto alguns estudos da modernidade buscam a profundidade oca, ou mesmo o absoluto do ser, a diversidade retoma a proposta de Heráclito de Éfeso, que propõe o “devir” como condição fundante para estar no mundo em perpétuo processo de mudança, transformação. “Ele não é ser, mas sendo e que todo sendo muda [...] Um dia vamos admitir que não somos uma entidade absoluta, mas sim um sendo mutável” (GLISSANT, 2005: 33).

Na teia da vida, o que interessa não é tanto o discurso dominante em defesa da luta individual para ganhar o mercado. O que fizemos com nossa humanidade durante todo o caminhar do capitalismo dominante? Ganhamos o mercado e perdemos qualidades de vida. “O principal propósito desse discurso dominante é fazer com que a lógica cruel do lucro e do poder político se torne um estado normal de coisas” (SAID, 2003:35). O coletivo está desaparecendo do meio do mundo. Cada vez mais, as pessoas estão sofrendo as consequências da escassez de serviço voltado para o social. A cada dia, novos governos entregam aos setores privados obrigações de caráter coletivo. “Quanto mais sofrimento social poderemos tolerar antes que a própria necessidade de mudança cause a mudança?” (SAID, 2003:91). Quantas mudanças ainda estão por vir, se continuarmos repetindo as leis de um sistema centrado na teoria do lucro, massacrando os migrantes que chegam nu fugindo das guerras?

Sabemos que, no processo de colonização, os povos migrantes trouxeram na bagagem o legado cultural de suas próprias tradições, por exemplo, “o migrante nu, aquele que foi transportado à força para o continente e que constitui a base do

povoamento dessa espécie de circularidade fundamental" (Glissant, 2005:17). A circularidade é fundamental, segundo Glissant, para se entender todo o processo de colonização no caribe. Por outro lado, os povos colonizados tiveram seus patrimônios culturais forçosamente silenciados. "O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e, sobretudo, de sua língua" (Glissant, 2005: 19).

O migrante de que fala Glissant na época da colonização continua aportando nos portos "pós-coloniais". Neste momento, fugindo da guerra e da fome, completamente "nu", o migrante vem escondido dentro de caixotes de embarcações clandestinas. Do outro lado de tudo isso, a história se repete, a corda pende para o lado menor, poucos laços de fraternidade se tem oferecido aos refugiados do Século XXI. Constroem-se muralhas separatistas, desconstroem-se abrigos, enquanto isso novas embarcações aportam. Se "trespassar é sina dos que amam o mar", como diz a poetisa Conceição Lima (2011: 102), toda palavra vinda das ilhas faz travessia por desconstruções históricas. "Esta era a história que me sussurrava o rio com a linguagem doce de suas águas passando assustadas pelo mar de cinza do sertão, caudalosas pelo mar verde dos canaviais infindáveis e remansosas pelo mar de lama até cair nos braços do mar de mar" (CASTRO, 2001b: 16).

Observa-se, portanto, a relação dos conceitos sobre insularidade, em diálogo com o *locus* do arquipélago de Patrick Chamoiseau, pelo que a estética insular apresenta de diversidade enquanto poética da errância e do imprevisível. Como diz Glissant (2005:127), "Todo o resto é relação: abertura e relatividade".

Sem termos respostas prontas ao mundo que conterraneamente se apresenta em seu anúncio de guerras infindáveis às minorias étnicas, lembramos aqui de Zumthor (2005:57), quando nos acrescenta que "não temos o direito de fazer qualquer coisa com as palavras, mas devemos nos servir dela com amor e respeito". A humanidade deve criar suas próprias respostas, mas sem as tutelas do poder opressor e dizimador. Frente a histórias de ilhas, memórias e minorias que o mar levou daqui. "Como é que se faz para sair da ilha? / Pela ponte, pela ponte. A ponte não é de concreto/, não é de ferro/ não é de cimento. / A ponte é até onde vai o meu pensamento" (LENINE, 2006).

**Referências Bibliográficas**

ALBERGARIA, Rocha, Enilce. **A utopia do diverso**: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto. Tese de doutorado na área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo:2001.

ALBERGARIA, Rocha, Enilce. **Comunidade e Sociedade em O sangue de Bouganvilia**, de Ana Paula Tavares. In Literatura e Crítica, Cultura I. PPgLetras: Estudos Literários, Castelões, Maria Clara Lage Coutinho, Verônica, Lucy ( org.) Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008.

ALBERGARIA, Rocha, Enilce. **O delírio verbal Coutumier em Édouard Glissant**: uma abordagem do romance O Sétimo juramento, de Paulina Chiziane. Cultura e Diáspora Africana. Andrade, D, Delgado. I Lahni. C, Menegat. E, Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Ilhas. **Lisboa**: Texto Editora, 1989.
APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura. (Brazilian Edition). Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Hombres de maíz**. Madrid: Alianza, 1996.

AUGÉ, Marc. **Não lugares** - uma introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____.**Curso de literatura inglesa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar na modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. **Pertencendo ao universo**. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. **A teia da vida. São Paulo**: Cultrix, 2001.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O povo de Ipixuna**. São Paulo: CEDI, 1992.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001a.

_____. **Homens e caranguejos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001b.

CERTEAU, Michel. A cultura no plural. São Paulo: Papirus, 2000.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Tradução do francês da Martinica Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CONDÉ, Maryse. **Crossing the Mangrove**. (Travessée de la Mangrove). New York: Anchor Books, 1995.

DAMATO, Diva Barbaro. **Édouard Glissant**: poética e política. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

DAVIS, Ângela. **A democracia da abolição**. Para além do império, das prisões e da tortura. RJ: DIFEL, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004a.

_____. **Mil platôs**: capitalismo esquizofrenia. Vol.1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004b.

DUARTE, Vera. **O arquipélago da paixão**. Mindelo: Artiletra, 2001.

ECO, Humberto**. A ilha do dia anterior**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

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

_____. **Poética da relação**. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LENINE. Olho de peixe. **Manaus**: Novo Disco Manaus, 1996. Digital stereo, CD.

_____. **Na pressão**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. Digital stereo, CD.

LIMA, Conceição. **O útero da casa**. Lisboa: Caminho, 2004.

LIMA, Conceição. **O país de Akendeguê**. Portugal: Caminho, 2011.

LIMA, Conceição**. A dolorosa raiz do Micondó**. São Tomé e Príncipe: Lexonics, 2012.

LIMA, Tânia. **Brenhas**. Fortaleza: Mangues&Letras, 2003.

_____.**Templos de Caixotes de Madeira ou a liberdade por um fio em Patrick Chamoiseau**. In: La francophonie: un espace de confluences artistiques et littéraires/ VII Semana de Culturas Francofónas; organizadora Yaracylda Faria Coimet; prefácio Danielle Perin Rocha Pita. Recife: Universitária da UFPE, 2006, pág 145-158.

MARGARIDO, Maria Manuela. **Alto como o silêncio**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.

MARANHÃO, Salgado. **Sol sangüíneo**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

MATA, Inocência. **Emergência e existência de uma literatura** - o caso santomense. Lisboa: ALAC, 1993.

_____. **Polifonias insulares**: cultura e literatura de São Tomé e Príncipe. Lisboa: Colibri, 2010.

_____. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**. Manaus: UEA, 2013.
MIGNOLO, Walter D. Histórias Locais / projetos globais – colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIRANDA, Maria Geralda de; SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Paulina Chiziane – **Vozes e rostos femininos de Moçambique**. Curitiba: Appris, 2013.

NEGREIROS, Almada. **História Ethnographica da Ilha de São Thomé**. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1895.

OCKRENT, Christine. TREINER, Sandrine. **O livro negro das condições das mulheres**. Difel, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. **O homem e a gente (intercomunicação humana)**. Livro Ibero-Americano, LTDA: Rio de Janeiro, 1973.

ORTIZ, Renato. **Mundialização da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
_____. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

SAÍD, Edward W. **Cultura e política**. São Paulo: Bomtempo, 2003.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.

UNGER, Nancy Mangabeira. **Da foz à nascente**: o recado do rio. São Paulo: Cortez, Campinas: Unicamp, 2001.

WALTER, Roland. **Narrative Identities (Inter) Cultural In Betweennes in the Americas**. New York/ Frankfurt: Peter Lang, 2003.

_____. **Literatura Comparada**: Diversidade, Diferenças e Fronteiras de Identidades Culturais. Revista Brasileira de Literatura Comparada 7, (2005): 149-167.

_____. **Voicing Memory and History**: Diaspora Consciousness in Contemporary Fiction by New World African Writers. Gragoatá 19 (2005): 233-51.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê, 2005.

# 25- DAS COISAS QUE ESTÃO À VOLTA DO TEU PESCOÇO: CONSTRUÇÃO DE GÊNERO EM CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Thayane de Araújo Morais [57]

Orientadora:
Prof.ª Dr.ª Tânia Maria de Araújo Lima [58]

> O problema da questão de gênero é que ela prescreve como *devemos* ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero. (ADICHIE, 2015, p. 36)

Nas páginas iniciais do livro *Sejamos Todos Feministas* (2015), de Chimamanda Ngozi Adichie, encontramos uma citação que nos permite refletir o mundo ao redor. Percebemos por meio dos relatos biográficos da escritora nigeriana uma intervenção crítica que nos indica uma possibilidade de análise para o seu texto ficcional. O trecho que abre este trabalho comunica a percepção de um desequilíbrio entre os papéis de gênero, nos quais estão incluídas as mulheres nigerianas em contextos múltiplos, já que Adichie também aborda, tanto no relato pessoal quanto na criação ficcional, a experiência no espaço estrangeiro.

Motivados pelo desconforto revelado no relato de Adichie, buscamos nos contos em *A Coisa à volta do teu pescoço*[59] as inquietações acerca da condição feminina e nos deparamos com a seguinte fala da personagem central na narrativa de *Jumping monkey hill* "– Mas porque é que nós não dizemos nada? – perguntou Ujunwa. Ergueu a voz e olhou para os outros. – Porque[60] é que nunca dizemos nada?" (ADICHIE, 2012, p. 119).

A indagação de Ujunwa precede a ação contestatória que desafia uma lógica de subalternidade no conto em questão. O alvo da investida é resignação da mulher,

---

[57] Mestranda no Programa de Pós-Graduação - PPgEL/UFRN
[58] Professora Adjunta do Departamento de Letras - UFRN/PPgEL
[59] Publicado originalmente em Inglês, *The thing around your neck* teve sua primeira edição em 2009 na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, simultaneamente. O estudo aqui desenvolvido tem por base o livro traduzido para o português em 2012, por Ana Saldanha, publicado pela editora portuguesa D. Quixote.
[60] Embora no texto original esteja escrito: "But why do we say nothing?" Ujunwa asked. She raised her voice and looked at the others. "Why do we always say nothing?" (ADICHIE, 2009, p. 112), no livro em português, optou-se pelo uso do "porque", quando o mais recomendado seria traduzir o "why" como "por que", o correspondente em português para perguntas no início da sentença. Como em todo o trabalho utilizamos o livro traduzido, decidimos transcrever a grafia tal e qual o colocado pela tradutora.

apresentada como uma constante nos contos. Ao buscar as causas de tal passividade, revelada pela experiência das personagens, fixamos a pergunta feita por Ujunwa como norte para analisar também a situação feminina em outros contos da coletânea. Desse modo, chegamos aos elementos que compõem o que entendemos como um apagamento do sujeito feminino, observado numa esfera cultural, coletiva, e também em seu efeito individualizado, sobre a organização subjetiva das mulheres apresentadas no texto ficcional de Adichie.

Enquanto em *Jumping monkey hill* pergunta-se o motivo para o silêncio, no conto *Imitação* a personagem Nkem revela pelo jogo metafórico que envolve a sua vida e as obras de arte, o desejo de "ter uma palavra a dizer" (ADICHIE, 2015, p. 31). De forma que, em muitos momentos, a voz narrativa em terceira pessoa deixa as marcas de situações em que existe algo a ser dito, mas nunca é externado, como mostra o fragmento sobre a ausência do marido: "E, embora Nkem conhecesse muitos casais nigerianos que viviam juntos todo o ano, não disse nada." (ADICHIE, 2012, p. 32); e a respeito da vivência no país estrangeiro:

> Nunca chegaram a decidir que ela ficaria na América com os filhos [...].Ela nunca tinha imaginado que os seus filhos iriam frequentar a escola, com crianças brancas cujos pais tinham mansões em colinas isoladas, nunca tinha imaginado esta vida. Por isso, não disse nada. (ADICHIE, 2012, p. 34).

A vida de Nkem parece seguir um fluxo fora do seu controle, alheio a sua vontade, pois o ato de calar não demonstra concordância, revela, na verdade, a relação de submissão que ela mantém com seu marido, Obiora. As lembranças da personagem – externadas ao longo de todo o conto, em um movimento que condensa passado e presente – apresentam uma história marcada pela sujeição perpetuada pelo casamento, já que, o fato de ter encontrado um Grande Homem[61], em condições de sanar os problemas financeiros de seus pais, não libera a personagem das amarras dos papéis de gênero.

Na tessitura de *Imitação*, se faz necessário atentar à narrativa, pela voz da própria personagem, como a pobreza material, e suas diversas implicações, é

[61] Em todos os textos da escritora, desde os contos até os romances, é feita a referência ao Grande Homem (Big Man) nigeriano, iniciado em letras maiúsculas para marcar ainda mais sua particularidade e prestígio. Inferimos a partir das descrições que acompanham o Grande Homem, que este é sempre um homem rico, que detém uma influência significativa em determinado meio. Trata-se de alguém que pelo poder aquisitivo, principalmente, consegue lograr respeito entre seus pares na sociedade e no seio familiar.

também responsável pelo poder opressor, uma vez que corrobora com a violência causada pela construção de gênero, como indica o trecho abaixo,

> Ela era a *ada*, ao fim e ao cabo, e sentia vergonha, mais ainda do que frustação, por não poder fazer nenhuma das coisas que se esperavam da Primeira Filha, por seus pais continuarem a viver com dificuldade na quinta sem água, por os seus irmãos ainda andarem a vender pão nos parques das camionetas. (ADICHIE, 2012, p. 38).

No fragmento se confirma um sentimento de culpa por parte de Nkem, por se sentir incapacitada diante da situação difícil de sua família, antes da união com Obiora. É relevante assinalar que a "vergonha", sentimento que ela indica ser mais forte que a "frustração", nos dá uma pista importante sobre a conjuntura cultural. Isto porque, o ser frustrado habita o íntimo do sujeito, não depende, necessariamente, do olhar de fora. A vergonha, no entanto, está diretamente ligada à opinião externa ao sujeito. No caso de Nkem, as "coisas que se esperavam da Primeira Filha", pode ser associado à expectativa dos pais em relação à primogênita, mas não só isso.

Como podemos observar nas obras ficcionais de Adichie, as sociedades atuais na Nigéria conservam um senso de coletividade por meio da relação de parentesco baseado no lar ancestral da família, o que nos remete a organizações anteriores ao contato com o homem ocidental. Encontramos evidências sobre o tema em narrativas como a do romance *Hibisco Roxo* (2011), no qual Eugene, pai da personagem/narradora Kambili, mesmo depois de ter renegado as tradições religiosas de sua família em nome do cristianismo, não abandona os hábitos culturais que dizem respeito aos seus direitos e deveres para com povo de sua *Umunna*[62], presando pelo bem-estar do grupo.

Ao pensar no coletivo que desempenha força significativa sobre as subjetividades dos sujeitos, entendemos que há um peso sociocultural nessa "Primeira Filha", de forma que seu insucesso sob a perspectiva reguladora do grupo (não conseguir um bom marido no tempo considerado adequado seria um exemplo) aumenta potencialmente a humilhação da mulher. Na descrição feita pelo narrador podemos inferir um constructo cultural que legitima, para além da obrigação de ajudar os pais e irmãos na vida adulta, a ideia de realizar um bom casamento para, por meio dessa prerrogativa, obter o assentimento da sociedade enquanto mulher que segue o que lhe é prescrito. Temos, então, uma conjuntura marcadamente

[62] A Umunna trata-se de uma organização patrilinear, segundo Adesina (2012), na qual estão incluídos todos os nascidos no lar ancestral. Todos os membros respondem a um homem, geralmente ancião, que desempenha um papel regulador no grande grupo familiar.

patriarcal, na qual a mulher é relegada à imobilidade diante dos lugares estabelecidos, encontrando respaldo somente por meio da figura masculina.

> Ao princípio, quando veio para a América para ter o bebé, sentia-se orgulhosamente entusiasmada porque tinha casado com um membro de uma liga cobiçada, a Liga dos Homens Nigerianos Ricos que Mandavam as Mulheres para a América para Terem os Seus Filhos. Depois, a casa que tinham arrendado foi posta à venda. Um bom preço, disse Obiora, antes de lhe dizer que a comprariam. Ela gostava quando ele dizia <<nós>>, como se ela, de facto, tivesse algum voto na matéria. E gostava que ele tivesse passado a pertencer a mais outra liga, a dos Homens Nigerianos Ricos que Tinham Casa na América. (ADICHIE, 2012, p. 33).

O excerto acima exemplifica de que maneira se desenvolve a vida a sombra do marido. Em uma relação comparativa, é possível elucidar a opressão da mulher nesse cenário: existe entusiasmo na ideia de ter-se casado com um homem importante em detrimento das escolhas e conquistas pessoais. O *eu* feminino está sempre alienado ao masculino. Esse aspecto é realçado pelo desânimo da personagem ao lembrar-se do curso de secretariado (p. 38). Ao considerar o fato de uma conquista pessoal (salientada pelo grau de dificuldade que a circunstância de pobreza impõe), Nkem se recente do curso, tendo em vista "homens que não a pediram em casamento porque ela tinha frequentado uma escola de secretariado, não uma universidade".

Em um espaço no qual o nível de escolaridade da mulher, e quaisquer outras características consideradas positivas nela, como a beleza física, está submetida à opinião do homem, e à condição de ascensão social, podemos afirmar que a falta de poder aquisitivo, reforça a subalternidade avistada em Nkem e mostra-nos mais uma camada do subjugo feminino ao desvendar o entrecruzamento de classe social e gênero. Por conseguinte, observamos o apagamento do *eu* gradativamente, a troco de atender as necessidades que se avultam urgentes:

> Andou com homens casados antes de Obiora – que rapariga solteira em Lagos não o fazia? Ikenna, um homem de negócios, pagara a conta do hospital do pai dela quando ele fez a operação à hérnia. Tunji, um general do exército já aposentado, tinha mandado consertar o telhado da casa dos pais dela e comprara-lhes os primeiros sofás a sério que tinham tido. Teria considerado a hipótese de ser a sua quarta mulher – ele era muçulmano e podia tê-la pedido em casamento – para ele ajudar a pagar os estudos dos seus irmãos mais novos. (ADICHIE, 2012, p. 37-38).

Nessa passagem do texto de Adichie, confirmamos o quanto a difícil vida financeira da família potencializou a sujeição feminina. "Andar com homens casados" de acordo com o conto, faz parte da busca por alguém que pode oferecer

algo melhor, e como consequência de uma transação injusta e desigual, o homem oferece estabilidade financeira e a mulher oferece tudo que tem.

Em *Sejamos Todos Feministas* (2015), Adichie ressalta: “Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal” (ADICHIE, 2015, p. 16). Sua colocação é reafirmada pela pergunta retórica feita por Nkem no trecho acima. Em sua fala reside o tom da “normalidade” presente também na existência da amante de seu marido na Nigéria, recém-descoberta. A personagem, por meio da sua história privada, coloca em evidência um círculo de sujeição comum à cidade onde passara a juventude, comprovando a reprodução de práticas que demonstram o caráter amplamente disseminado e bem definido dos lugares ocupados por mulheres e homens neste espaço.

Diante da reprodução de costumes que finda por ditar os comportamentos, reconhecemos que por trás das regras que regulam quem devemos ou não ser, o que devemos ou não fazer, existe uma articulação complexa, composta por diferentes camadas. O histórico de pobreza de Nkem desvenda uma dessas camadas, e denuncia o contexto da desigualdade de classe com a violência dos subempregos e das péssimas condições de vida, reforçando o silêncio já imposto pela diferença de gênero.

Spivak (2014) ressalta o silenciamento duplo imposto à “mulher subalterna do Terceiro Mundo”, de modo que a duplicidade está ligada a uma cultura local, as tradições as quais tais mulheres estão vinculadas denotam a predominância de uma lógica patriarcal, logo, se estabelece o primeiro sistema opressivo; em conjunto com o poder colonial, agravando a subalternidade feminina, que além de subjugada pelo mote ocidental de “selvagem”, é reprimida por mais uma face do patriarcado, made in Europa, completando a dupla opressão.

Dito isto, Gayatri Spivak identifica a dupla obscuridade feminina entre a tradição local e o poder colonial (2014, p. 85). Transportando tal problematização para os espaços explorados por Adichie, a partir da mulher nigeriana, identificamos os desdobramentos da questão evidenciada pela intelectual indiana, localizando a dualidade com base: primeiro, nos papéis impostos pelo gênero; segundo, nos elementos que são articulados fora do gênero, mas que interferem sobremaneira por meio da interseção. Sendo assim, Nkem é duplamente silenciada pelo constructo de gênero, em conjunto com as implicações da classe social.

Somada à voz de Spivak, Judith Butle afirma que:

> Se alguém 'é' uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da 'pessoa' transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de 'gênero' das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2015, p. 21).

Em concordância com a afirmação de Butler, e por entendermos que a mudez da mulher subalterna foi mantida pela negligência em assumir a questão da diferença, da particularidade de cada sujeito ou grupo social, reafirmamos, junto com Spivak, a relevância conjuntural. Por isso, além da personagem Nkem, cabe aqui notabilizar as especificidades das demais protagonistas nos outros contos selecionados para este trabalho.

> Edward recostou-se e disse: – Nunca é exatamente assim na vida real, pois não? As mulheres nunca são vítimas dessa maneira tão boçal e certamente não na Nigéria. A Nigéria tem mulheres em altos cargos. O ministro com mais poder no governo atual é uma mulher. (ADICHIE, 2012, p. 121).

Assim afirma Edward, um professor de literatura africana, vindo da Inglaterra, que, similar ao que vemos acontecer nas relações sociais cotidianamente, nega a violência infligida à mulher como uma maneira, não reconhecida por ele próprio, de justificar/legitimar seu respectivo domínio provido pelo instituído e institucionalizado poder masculino. No conto em questão, *Jumping monkey hill*, diante de toda sua calma e benevolência, ele é responsável por atos preconceituosos em relação ao gênero e racista em suas "certezas" do que vem ou não a ser genuinamente africano. Por hora, vamos tratar das relações de gênero, tendo como cerne a voz de Ujunwa, personagem central da narrativa.

Nesse ponto, e antes de dar continuidade a análise, cabe ressaltar o potencial crítico do texto literário na abordagem de temas que continuam envoltos numa espécie de mancha de incômodo. Como evidencia Perrot, existe uma falta em relação a trabalhos que abordem historicamente a sexualidade, resultando num silêncio ainda maior a respeito da "violência histórica exercida sobre as mulheres" (2005, p. 451). Dessa forma, a literatura das margens que versa acerca da agressão

física ou mesmo o assédio sexual às mulheres, propõe uma reflexão que pode contribuir com as lutas sociais, principalmente em um momento de discussão intensa sobre a cultura do estupro, como a que travamos atualmente em todo mundo. "Participar do trabalho antissexista entre as mulheres de cor ou as mulheres sob a opressão de classe no Primeiro ou no Terceiro Mundo está inegavelmente na ordem do dia" (SPIVAK, 2014, p. 111), tendo em vista que nossa produção está comprometida com a desconstrução de silêncios por meio da literatura.

Em *Jumping Monkey Hill*, Ujunwa, ao passo que ficcionaliza sua própria história na construção de um conto, desvenda em conjunto a pretensão do sujeito agenciador, como podemos caracterizar Edward, em sua insistente objetificação do sujeito feminino. No conto que elabora como trabalho final da "Oficina de Escrita Criativa de Escritores Africanos", a personagem criada por Ujunwa, nomeada de Chioma, problematiza a condição da mulher em situações de abuso, na busca por um emprego na cidade de Lagos, Nigéria. Nas circunstâncias dispostas pela entrevista, reside a sugestão por parte do entrevistador da relação sexual como moeda de troca:

> [...] todas as quintas-feiras compra o *The Guardian* e esquadrinha a secção de empregos e envia o seu currículo em envelopes de papel pardo. Passam-se semanas sem ter resposta. Finalmente, recebe um telefonema a convidá-la para uma entrevista. Depois das primeiras perguntas, o homem diz que vai contratá-la e depois encaminha-se para ela, põe-se por trás dela e passa-lhes as mãos por cima dos ombros para lhe apalpar os seios. Ela bufa: – Estúpido! Nem sabe respeitar-se a si próprio! – e vai-se embora. (ADICHIE, 2012, p. 108).

O corpo feminino como objeto sexualizado constitui-se tema recorrente neste enredo, retomado na experiência vivida por Ujunwa durante as duas semanas de realização da oficina. Por meio do narrador em terceira pessoa – voz que revela memórias e fatos ocorridos no presente com a personagem, esquadrinhando seus pensamentos a respeito de lugares e pessoas – temos os indícios da violência dissimulada: "Ao princípio, Ujunwa tentou não reparar que muitas vezes Edward fitava o seu corpo, que os seus olhos nunca se dirigiam para o seu rosto, mas sempre mais para baixo." (ADICHIE, 2012, p. 114).

Podemos apontar experiência semelhante na história que dá nome a coletânea de contos. Em *A coisa à volta do teu pescoço*, Akunna, após sua chegada aos Estados Unidos e morando de favor na casa de parentes, é acometida pela seguinte situação:

> Riste-te com o teu tio e sentiste-te à vontade na casa dele; a mulher dele chamava-te *nwanne*, irmã, e os seus dois filhos, em idade escolar, chamavam-te Titi. Falavam igbo e comiam *garri* ao almoço e era como em casa. Até o teu tio vir à cave atravancada onde dormias com caixotes velhos e embalagens e te apertar à força contra si, apertando-te as nádegas e gemendo. [...] Depois de o empurrares, ele sentou-se na tua cama – ao fim e ao cabo, a casa era dele – e sorriu e disse que aos vinte e dois anos já não eras propriamente uma criança. Se tu deixasses, ele faria muitas coisas por ti. As mulheres espertas era o que faziam. Como é que julgavas que aquelas mulheres em Lagos com empregos bem pagos chegavam lá? Até mesmo as mulheres na cidade de Nova Iorque? (ADICHIE, 2012, p. 124-125).

Para a mulher, a impossibilidade de escolhas é literalmente corporificada. Transitar nas diversas instâncias sociais é sempre um risco, pois o poder sobre seu corpo está sempre em negociação, sendo reivindicado como um "passe" para que tenha acesso a um emprego ou até mesmo a um teto. Essas personagens desvelam o impedimento que começa pelo corpo, e o fato se voltar contra a violência não significa liberdade, já que esta permanece na falta de alguma maneira. Quando se tem força para defender seu corpo, as oportunidades do convívio social lhes são negadas, como o emprego de Chioma ou o afeto do trato familiar em terras estrangeiras de Akunna; do contrário, se não tem meios para resistir, seu próprio corpo será o lugar da privação.

Tendo em vista o corpo feminino cerceado, encontramos pistas em *Jumping monkey hill* que tornam essa conjuntura ainda mais complexa. À medida que observamos a progressão das investidas do intelectual inglês, entendemos que a inserção do elemento racial particulariza a estratégia objetificadora que resume a mulher negra, nesse caso a personagem Ujunwa, a objeto sexual que se quer disponível para satisfazer o exotismo do homem branco. Neste ponto, podemos inferir a intencionalidade da construção literária em expor as diversas formas que o discurso machista dispõe a fim de inferiorizar o sujeito feminino. Logo, a sexualidade estereotipada da mulher negra revela a matéria racial que entrecruza as questões de gênero:

> – O Edward está sempre a olhar para o meu corpo – disse. O queniano e a sul-africana branca e a zimbabueana fitaram-na. – O Edward está sempre a olhar para o meu corpo – repetiu Ujunwa. O queniano disse que era óbvio desde o primeiro dia que o homem se punha em cima daquela tábua rasa da mulher a desejar que fosse Ujunwa; a zimbabueana disse que o olhar de Edward era sempre lascivo quando ele olhava para Ujunwa; a sul-africana branca disse que Edward nunca olharia assim para uma mulher branca, porque o que sentia por Ujunwa era uma atração sem respeito. (ADICHIE, 2012, p. 117).

Como nos lembra Sandra Regina Goulart Almeida, em *Inscrições culturais do corpo feminino*, as estratégias de dominação sobre o corpo da mulher, em particular o da mulher negra[63], são utilizadas desde as investidas coloniais em "um equivocado movimento metonímico que desliza do domínio territorial para a possessão das mulheres nativas" (ALMEIDA, 2015, p. 97). Por mais que o controle do território não se dê aos moldes do período colonial ao qual a autora se refere, o corpo feminino continua mistificado no objeto de prazer a ser desbravado. Vemos incidir sobre o corpo da mulher negra uma violência histórica que até os dias atuais não foi desconstruída. E, é por essa construção histórica que os atos de Edward são fundamentados.

A reflexão tecida até o momento sobre as proibições e agressões ao "corpo feminino racializado", tomando o termo utilizado por Almeida (2015), nos remete a discussão proposta por Spivak (2014) a respeito da auto-imolação das viúvas na Índia. As interdições às mulheres indianas se dividem entre o patriarcado local, pelo qual se legitima o ato suicida após a morte do marido; e o discurso pós-colonial, que ao assumir uma responsabilidade representativa – tomando para si o direito sobre o corpo, desconsiderando a subjetividade da mulher subalterna, privada de voz – agrava sobremaneira a sua condição de subjugo.

Como podemos observar pelo relato dado em *Pode o Subalterno Falar?* (2014), as barreiras construídas em volta do feminino são diversas e incidem fortemente nesse corpo que permanece aprisionado. As mulheres apresentadas por Adichie, mesmo no contexto contemporâneo, carregam consigo o peso da herança histórica, o que implica à mulher a difícil tarefa de desconstrução das amarras opressivas externas e internas, ao mesmo tempo. As facetas contextuais que se unem – modificando – a experiência de gênero (como as questões de classe e raciais observadas nas personagens apresentadas até o momento) agravam a solidão e o enclausuramento, como constatamos no estado absurdo de Akunna, em *A coisa à volta do teu pescoço*:

> Por vezes, sentia-se invisível e tentavas atravessar a parede do teu quarto para o corredor e quando batias contra a parede ficavas com nódoas negras

[63] Justificamos que o referencial crítico de Almeida (2015) é utilizado neste trabalho com a intenção de ressaltar a particularidade da mulher negra. Marcamos esse ponto, pois no capítulo em questão, citado acima, a autora trabalha com a mulher diaspórica, considerando a perspectiva entre colonizado e colonizador, o que nos leva a um contexto mais abrangente, já que outros espaços (como o continente americano citado por ela nas páginas iniciais) também sofreram com o processo de colonização.

> nos braços. [...] À noite, algo se apertava à volta do teu pescoço, algo que quase te sufocava antes de adormeceres. (ADICHIE, 2012, p. 127).

O sofrimento físico e psicológico elucida as consequências da conjuntura em desequilíbrio. Como atestamos no decorrer destas páginas, os fatores externos alinhados às prerrogativas culturais prescritas ao gênero, recaem sobre as mulheres de maneira particularizada. Por isto, as batalhas travadas pelo sujeito feminino subalterno são múltiplas: contudo, existem pontos que unificam a opressão – no caso das três personagens (Nkem, Ujunwa e Akunna) podemos apontar o elemento de classe e a carência de posses como um aspecto em comum que reifica a injustiça de gênero; mas a problemática de classe atua com mais ou menos força sobre essas mulheres dependendo de outras variáveis.

No caso de Akunna, a situação de dificuldade financeira é intensificada pela condição estrangeira. Além da preocupação com as necessidades básicas como alimentação e moradia, se faz necessário um discernimento maior para lidar com a distância da família e amigos, e com as hostilidades realçadas pelo encontro cultural. Nessa personagem ressaltamos a importância da articulação cultural alheia que incide sobre ela e caracteriza mais um componente presente no constructo de gênero.

A partir da problemática vislumbrada na personagem Akunna, Adichie evidência as tensões culturais vivenciadas pela mulher nigeriana em território estrangeiro. Tal articulação se faz presente também no espaço nigeriano, o que acrescenta à sua literatura o encontro entre colonizado e colonizador. Constatamos esse feito através de Grace, na narrativa de *A Historiadora obstinada*. A personagem nasce em uma conjuntura extremamente dividida. Ela faz parte, juntamente com seu irmão, que ocupa apenas papel figurativo, da primeira geração de sua família que cresce entre os costumes e as tradições ancestrais locais e a cultura ocidental, disseminada na região por meio da religião cristã, em escolas de missionários ingleses.

Como aponta Kebengele Munanga, a intervenção religiosa fez parte da "missão colonizadora" promovida pela expansão europeia a partir do século XV. Em suas palavras,

> Como se sabe, a dominação colonial na África resultou da expansão de dois imperialismos: o do mercado, que se apropriou da terra, dos recursos e dos homens; o da história, que se apossou de um espaço conceitual novo: o homem não histórico, sem referências nos documentos escritos (MUNANGA, 2009, p. 27).

Em diálogo com o fragmento acima, podemos dizer que a ação religiosa evidenciada no conto em questão está diretamente relacionada aos dois imperialismos citados pelo intelectual. Ao passo que a educação formal promovida pelos missionários, da Igreja Católica principalmente, auxiliou a apropriação, por constituir o principal meio de intervenção nas comunidades nativas, também contribuiu de forma significativa com a fabricação do teor negativo ao redor de tudo que pudesse fazer parte da vida do negro, por meio dos relatos sobre como a África era basicamente um espaço de selva e selvagens.

Nesse contexto, é possível verificar a dureza da religião europeia em passagens como essa: "O professor pôs-se à frente dela [Nwamgba, avó de Grace] e disse-lhe que os missionários católicos eram severos e que não tinham qualquer consideração pelos interesses dos nativos" (ADICHIE, 2012, p. 214). Este fragmento constitui uma espécie de prenúncio a todas as agressões no plano físico e cultural mostradas no decorrer da história. Muitas delas executadas pelo pai de Grace, Anikwenwa, que após passar anos ao lado dos missionários, renuncia aos costumes do seu clã e decide servir aos propósitos da igreja.

A conversão de Anikwenwa, aos moldes daquilo que Munanga define como "tentativas de assimilação dos valores culturais do branco" (2009, p. 37), causa grande impacto na vida de sua mãe, impondo a ela sua concepção religiosa e, além disso, mais um método regulador de gênero.

> Disse-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 ele só agora começara a reparar na sua nudez. (ADICHIE, 2012, p. 216).

Essa mesma severidade das "certezas" religiosas foi imposta a Grace por meio da formação cristã oferecida pelos pais. Temos aqui uma das maiores tensões dessa narrativa: Grace parece ter herdado o espírito combativo de sua avó – Nwamgba ao longo do conto é retrata como uma mulher forte, que não demonstra temer nem as imposições patriarcais do seu clã, nem os imperativos do homem branco – entretanto, a criação católica, incorporada pela ordem paterna, exige que ela se transforme em uma moça recatada, obediente ao pai, seguindo os passos de sua mãe que era "uma boa esposa cristã".

Tal tensão leva Grace a tomar atitudes drásticas na tentativa de desvencilhar-se do contexto conflituoso e hostil da casa dos pais: “Foi Grace quem sentiu um profundo desprezo pelo seu pai durante anos, passando as férias a trabalhar como empregada doméstica em Onicha para evitar as beatices, as certezas obstinadas dos seus pais e do seu irmão.” (ADICHIE, 2012, p. 222). Nesta personagem constatamos o potencial arrasador dos dogmas religiosos, que reúne em si tanto o preconceito cultural (mais uma das faces do racismo) quanto às imposições de gênero, partindo de uma concepção hierárquica patriarcal.

A fuga almejada por Grace para fora das doutrinas cristã – que significa também uma libertação das injustas prerrogativas de gênero – constituí também objeto de desejo das demais personagens apresentadas aqui (Nkem, Ujunwa e Akunna), porém em instâncias opressivas diferenciadas. Por meio das mulheres apresentadas por Adichie, podemos afirmar a continuidade do problema de gênero e o poder que a figura masculina exerce sobre a subjetividade destas.

Nestas páginas, buscamos as causas do desequilíbrio nas relações de gênero, considerando o contexto opressivo que se descortina por meio das narrativas dos quatro contos presentes na coletânea *A coisa à volta do teu pescoço*, de Chimamanda Ngozi Adichie. A escritora nigeriana em seus romances e contos problematiza de forma significativa as complexidades da experiência das mulheres nigerianas, de modo que a análise desenvolvida aqui demonstra uma pequena parcela dentre as possibilidades avistadas nos contos de Adichie. Pela ficcionalização do cotidiano que revela conjunturas opressivas e atos de resistência, temos a voz feminina narrando sobre si e sobre o outro, à medida que reforça a contraposição a um silêncio histórico.

## REFERÊNCIAS

ADESINA, Jimi. Práticas da sociologia Africana: lições de endogeneidade e género na academia. In **Como fazer ciências sociais e humanas em África: questões epistemológicas, metodológicas, teóricas e políticas**. Senegal: Codesria, 2012.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi, **A coisa à volta do teu pescoço**. Tradução: Ana Saldanha. Alfragide: Dom Quixote, 2012.

_____. **The thing around your neck**. London: Fourth Estate, 2009.

_____. **Hibisco Roxo**. Tradução: Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Meio Sol Amarelo**. Tradução: Tânia Ganho. Alfragide: ASA, 2009.

_____. **Americanah.** Tradução: Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Sejamos todos feministas**. Tradução: Cristina Baum. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias Contemporâneas: espaço, corpo, escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila [et al.]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade.** Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CESAIRE, Aimé. **Caderno de um retorno ao país natal**. São Paulo: Terceiro Milênio, 2011.

CHIZIANE, P. **Eu, mulher, por uma nova visão do mundo**. In: AFONSO, A. E. de S. (Org.). Eu, mulher em Moçambique. Moçambique: AEMO; UNESCO, 1992. p. 9-21.

DAVIS, Angela Y. **A democracia da abolição**: para além do império das prisões e da tortura. Tradução: Artur Neves Teixeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

_____. **Women, race e class**. New York: Vintage Books, 1983.

DIOP, Cheikh Anta. **A unidade cultural da África negra: esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica**. Tradução: Sílvia Cunha Neto. Luanda: Mulemba, 2014.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Factor, 1983.

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

HALL, Stuart**. Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Ática 1998.
HAMPATÉ BÂ, A., A tradição viva, In: **História Geral da África**, Rio de Janeiro, UNESCO/Ática, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo – história teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

MEMMI, Albert. **Retrato do descolonizado: árabe-muçulmano e de alguns outros**. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MIGNOLO, Walter de. **Histórias locais, projetos globais**. Colonialidade. Saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MUNANGA, Kebengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2014.

VICENTINI, Ana Maria. **Mudar a referência para pensar a diferença: o estudo dos gêneros na crítica literária**. In: Cadenos de Pesquisa. N° 70, 1989. p. 47-52. Disponível em: http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index. php/cp/article/view/1152/1157
BELL, hooks. Intelectuais Negras. In: Estudos Feministas. Florianópolis, 1995. V. 2, Nº 3, p. 464-478. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465

Zumbi
por Antônio Parreiras
*1860/+1937
Ser ¡Voz!

“Apesar de tudo que tenho ouvido e lido sobre poesia, resultado das teses e debates nos congressos de poetas e críticos - não me sinto disposto a mudar de linha, de sair do caminho popular de minha poética.

Sem querer discutir o valor dos herméticos “concretistas”, “neo-concretistas”, “dadaístas”, etc (eruditos donos da cultura ocidental), prefiro levar ao meu povo uma mensagem, em linguagem simples, em vez de uma mensagem cifrada para um grupo de intelectuais.

Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com todos eles, através dos seus livros e das suas conversas, porém, a minha poesia continuará com o estilo do nosso populário, buscando no negro o ritmo, no povo em geral, as reivindicações sociais e políticas, e nas mulheres, em particular o Amor.

Agradam-me profundamente os títulos de “poeta negro”, “poeta do povo”, “poeta popular”, às vezes ditos de modo depreciativo - mas que me dão uma consciência exata do meu papel de poeta na defesa das tradições culturais do meu povo, na luta por um mundo melhor. Unir o Universal ao Regional, num poema participante ou amoroso, num verso de protesto ou ternura - mas em palavras bem compreensíveis.

Quem me ouvir, ouça.”
Eu canto aos Palmares
sem inveja de Virgílio, de Homero e de Camões
porque o meu canto é o grito de uma raça
em plena luta pela liberdade!

(Solano Trindade. São Paulo, julho de 1961)

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-93455-00-1
9 788593 455001