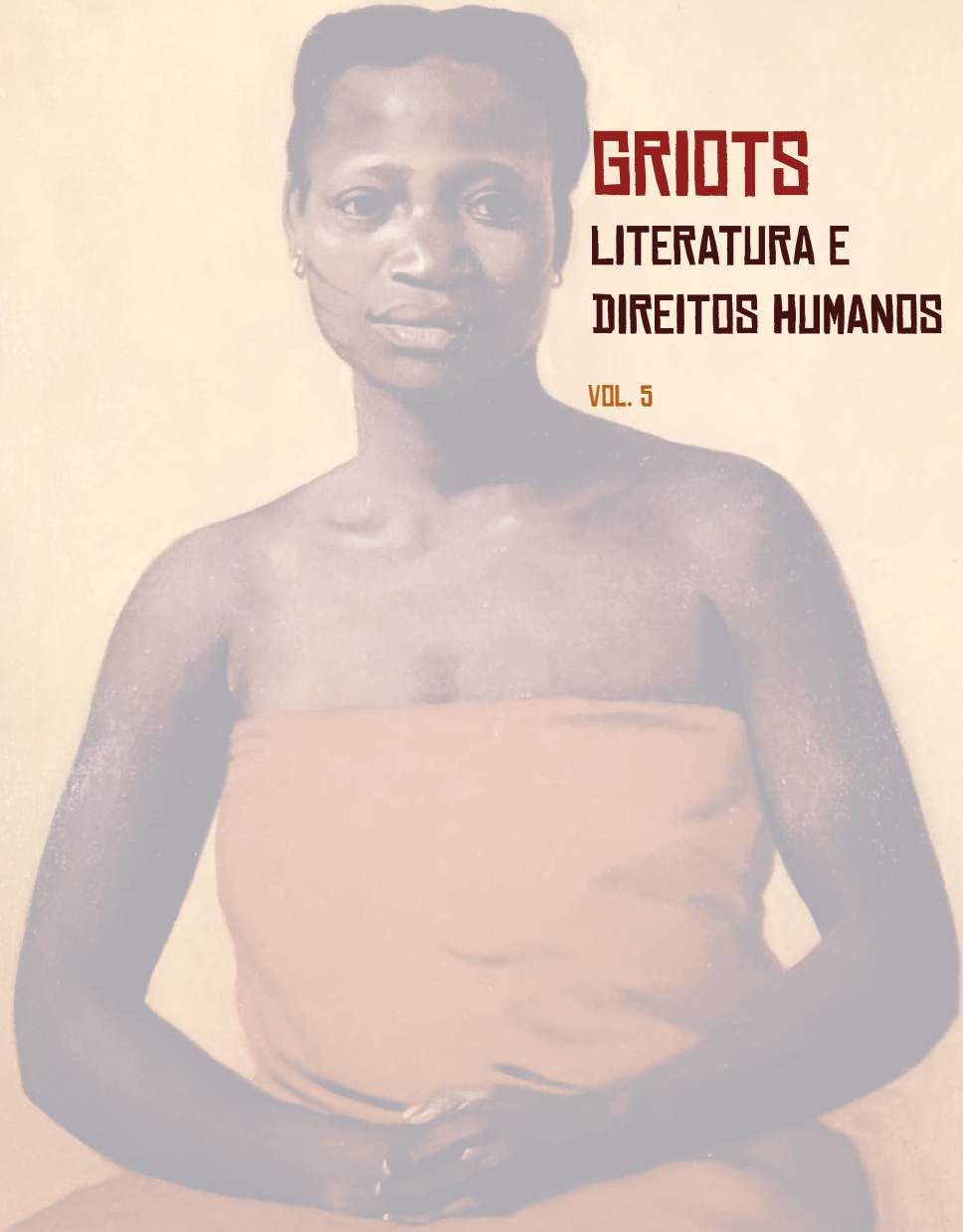
GRIOTS

LITERATURAS E DIREITOS HUMANOS

VOL. 5

editora CAULE DE PAPIRO®

CAPES



GRIOTS

LITERATURA E DIREITOS HUMANOS

VOL. 5

Conselho Editorial Griots

Ana Paula Tavares (Portugal)
Abdoul Savadogo (Burkina Faso)
Alberto Mathe (Moçambique)
Amarino Queiroz (RN)
Ana Claudia Gualberto Félix (PB)
Ana Mafalda Leite (Portugal)
Anória Oliveira (BA)
Assunção Sousa (PI)
Carlos Negreiros (RN)
Carmen Secco (RJ)
Daniela Galdino (BA)
Derivaldo dos Santos (RN)
Dionísio Bahule (Moçambique)
Elio Ferreira (PI)
Enilce Albergaria (MG)
Fábio Vieira (RN)
Fátima Costa (PE)
Francy Silva (PB)
Izabel Cristina Teixeira (CE)
Izabel Nascimento (RN)
João Paulo Pinto Có (Guiné-Bissau)
Jurema Oliveira (ES)
Luciano Justino (PB)
Malu B. (CE)
Manuel Cástomo (Moçambique)
Márcia Manir (MA)
Márcio Vinícius Barbosa (RN)
Maria Aparecida de Matos (TO)
Marta Aparecida Gonçalves (RN)
Mauro Dunder (RN)
Pauline Champagnat (França)
Paulina Chiziane (Moçambique)
Renata Rolon (AM)
Roland Walter (PE) Rosanne Araújo (RN)
Rosilda Alves Bezerra (PB)
Sávio Roberto Fonseca (PB)
Maria Suely da Costa (PB)
Suely Sousa (RN)
Tânia Lima (RN)
Vanessa Riambau (PB)
Vanessa Ribeiro (RJ)
William Ferreira (GuinéBissau)
Zuleide Duarte (PE)

Tânia Lima
Izabel Nascimento
Rosilda Bezerra
Derivaldo dos Santos
Amarino Queiroz
(orgs.)

GRIOTS

LITERATURA E DIREITOS HUMANOS

VOL. 5

editora CAULE DE PAPIRO®

Natal, 2020

editora CAULE DE PAPIRO®

©2020. Tânia Lima - Izabel Nascimento - Derivaldo dos Santos - Rosilda Bezerra - Amarino Queiroz (orgs.). Reservam-se os direitos e responsabilidades do conteúdo desta edição aos autores. A reprodução de pequenos trechos desta publicação pode ser realizada por qualquer meio, sem a prévia autorização dos autores, desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei n. 9610/1998) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Editora	*Rejane Andréa Matias A. Bay*
Conselho Editorial	*Francisco Fransualdo de Azevedo* *Celso Donizete Locatel* *Evaneide Maria de Melo* *Márcia da Silva* *Alessandra Cardozo de Freitas* *Márcio Adriano de Azevedo* *José Evangelista Fagundes* *Helder Alexandre Medeiros de Macedo* *Júlio César Rosa de Araújo* *Samuel Lima* *Silvano Pereira de Araújo* *Dilma Felizardo*
Revisão	*Os autores*
Projeto Gráfico e Diagramação	*Caule de Papiro*

Catalogação da Publicação na Fonte.
Bibliotecária/Documentarista:
Rosa Milena dos Santos - CRB 15/847

G868

Griots: literatura e direitos humanos / Tânia Lima... [et al.]. – Natal: Caule de Papiro, 2020.

277 p. : il. - (vol. 5).

Organizadores: Tânia Lima; Izabel Nascimento; Derivaldo dos Santos; Rosilda Bezerra e Amarino Queiroz.

ISBN 978-65-86643-22-0 - LIVRO VIRTUAL

1. Literatura africana. 2. Cultura africana. 3. Negros – história. I. Nascimento, Izabel. II. Santos, Derivaldo dos. III. Bezerra, Rosilda. IV. Lima, Tânia. V. Queiroz, Amarino. VII. Título.

RN CDU: 82-94 (6:81)

Caule de Papiro gráfica e editora
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | 59.068-170 | Natal/RN | Brasil
Telefone: 84 3218 4626
www.cauledepapiro.com.br

A Kabengele Munanga

Súplica

Tirem-nos tudo,
mas deixem-nos a música!
Tirem-nos a terra em que nascemos,
onde crescemos
e onde descobrimos pela primeira vez
que o mundo é assim:
um labirinto de xadrez…
Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,
a tua lírica de xingombela
nas noites mulatas
da selva moçambicana
(essa lua que nos semeou no coração
a poesia que encontramos na vida)
tirem-nos a palhota – humilde cubata
onde vivemos e amamos,
tirem-nos a machamba que nos dá o pão,
tirem-nos o calor de lume
(que nos é quase tudo)
– mas não nos tirem a música!

Noémia de Sousa

SUMÁRIO

11 LITERATURAS AMERÍNDIAS: ENTRE GENOCÍDIO, COLONIZAÇÃO E RESISTÊNCIA
Prof. Dr. Roland Walter (UFPE/ CNPq)

29 TRAVESSIAS ENTRE A POESIA E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: UMA PROPOSTA DE LETRAMENTO
Ronaldo Gomes dos Santos (Graduando em letras UNEAL)
Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB)

45 ESCRITORAS AFROPOLITAS: O PROTAGONISMO DAS MULHERES NAS NARRATIVAS AFRICANAS
Rosilda Alves BEZERRA (UEPB)
Carlos Alberto de NEGREIRO (IFRN)

65 A POESIA LUNAR DE SÓNIA SULTUANE
Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)

79 MÚSICA, DANÇA E PRÁTICA DE RELIGIOSIDADE: HISTÓRIA E CULTURA NEGRA NO MORRO DA CONCEIÇÃO DE RECIFE-PE
Sebastião Alves da Rocha (UFRPE)
Profa Dra. Maria Emília Vasconcelos dos Santos (UFRPE)

97 COMUNIDADE QUILOMBOLA BOA VISTA DOS NEGROS: Cultura - Escola - Cidadania
Profa Dra. Suély G. Pereira de Souza (IFRN)

117 CABRA PROMOVE A CRIAÇÃO DE UNIVERSIDADES DE REFÚGIO PARA ESCRITORES E ARTISTAS EM RISCO
Profa. Dra. Sylvie Debs (Universidade de Strasbourg-França, ICORN & CABRA)

139 CONFLITOS DE VOZES EM PAYS SANS CHAPEAU DE DANY LAFERRIÈRE
Tarcyene Ellen Santos da Silva (UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Karina Chianca Venâncio (UFPB-UFRN/PPgEL)

155 ASPECTOS DA DESIGUALDADE SOCIAL EM CORDA BAMBA
Profa. Ma Tatiana Soares dos Santos (UEPB)
Prof. Ms. Edito Romão da Silva Junior (UEPB)
Profa. Dra. Maria Suely Costa (UEPB)

173 EM TRÂNSITO: CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNERO NA DIÁSPORA EM ***A COISA À VOLTA DO TEU PESCOÇO***
Profa. Ms. Thayane de Araújo Morais (UFRN/ UFRN/PPgEL)
Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/ UFRN/PPgEL)

187 A ESCRITA DIASPÓRICA DAS MULHERES DE COR: O FAZER LITERÁRIO DE CHIMAMANDA ADICHIE, JULIA ALVAREZ E CONCEIÇÃO EVARISTO
Prof. Dr. Tito Matias-Ferreira, Jr. (IFRN)
Profa. Dra. Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)

209 NA CONTRA-LEI DO CONTRA-LEI: ***O POETA PERVERTOR NA SALA DE AULA***
Profa. Dra. Valdenides Cabral de Araújo Dias (UFRN/ UFRN/PPgEL)

223 POR UM CÂNONE AFROCÊNTRICO: NOVAS EPISTEMOLOGIAS LITERÁRIAS
Profa. Dra. Vanessa Riambau (UFPB)

239 AUTA DE SOUZA: RAÍZES ANCESTRAIS
Profa. Ms. Zélia Souza Lopes (UFJF)
Profa. Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)

259 A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO TEATRO DE JOÃO REDONDO
Zildalte Ramos de Macêdo (UFRN/PPGAS)
Prof. Dr. Luiz Assunção (UFRN/PPGAS)

LITERATURAS AMERÍNDIAS: ENTRE GENOCÍDIO, COLONIZAÇÃO E RESISTÊNCIA

Prof. Dr. Roland Walter (UFPE/CNPq)

É a palavra que recupera um mundo de referências mediante a memória. Este mundo de referências, ao depositar a consciência histórica como sedimento, (re)constitui a identidade individual e coletiva num processo histórico. Desta forma, a literatura recria o *ethos* e a cosmovisão cultural e revela o que a historiografia oficial distorce e/ou esconde. A literatura ameríndia contemporânea nas Américas é um produto da relação colonial entre europeus e ameríndios. "Cada palavra escrita em inglês", observa Louis Owens (1998, p. 6) com respeito à literatura ameríndia dos Estados Unidos, "representa um tipo de colaboração e uma reorientação — consciente ou inconsciente — do mundo paradigmático da tradição oral para a realidade sintagmática da linguagem escrita". Este lugar entre epistemes culturais que implica a dessacralização de material sagrado que move do âmbito oral, coletivo, à arte secular escrita, individual, é, de certa forma, um espelho heterotópico da entre condição dos povos indígenas nas Américas. A colocação dos ameríndios em

reservas enquanto símbolo geográfico-ideológico da violência do regime (neo)colonial significa também uma desterritorialização identitária e epistêmica que continua enquanto colonialidade até hoje. A brutalização dos ameríndios é um genocídio que se iniciou com a chegada dos colonizadores europeus e ainda não terminou.

Nas Américas a brutalização das pessoas é ligada à brutalização do espaço e estas brutalizações são enraizadas no passado: o genocídio de tribos indígenas, a escravização dos africanos e afrodescendentes e o sistema de plantação e as várias formas de exploração da natureza, entre outros, caracterizaram as diferentes fases e processos de colonização e ainda continuam ter um impacto sobre o pensamento e o agir das pessoas não somente em termos de como as pessoas se relacionam e tratam os diversos outros, mas de como as imagens destes eventos traumáticos perseguem os pensamentos e agenciamentos.

Segundo Annette Jaimes (1992, p. 7), "a taxa do extermínio que os povos indígenas dos Estados Unidos sofreram é muito maior que aquela vivenciada pelos judeus da Europa sob o regime nazista" e "representa *uma dimensão e um âmbito de genocídio sem paralelo na historia registrada*" (enfase minha); genocidio este que continua até o presente e se caracteriza por marginalização, subalternização, desumanização, violência física e epistêmica. Trata-se de um contínuo deslocamento deliberado das primeiras nações de suas terras e culturas em nome de um progresso capitalista baseado no saque das materias primas com o objetivo de maximizar lucro.

O livro *La Saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, indígena canadense da nação dos Cree, delineia as mudanças dramáticas na vida dos Béothuks (um povo indígena com base na ilha de Terra

Nova, Canadá), com a chegada de diversos intrusos/ colonizadores entre o ano 1000 e 1829, quando morre a última representante deste povo. A saga, portanto, baseada em fatos históricos (o autor é historiador), conta a vida deste povo antes e depois da chegada dos viquingues, franceses e ingleses até a sua exterminação. De século a século, a narração revela detalhes da alienação forçada dos Béothuks de sua cultura, língua e de sua terra, ou seja de sua identidade e maneira de viver. Dos inúmeros detalhes ficcionalisados nos mais que 500 páginas do romance, gostaria de focalisar o que, devido a sua atualidade para as nações indígenas contemporaneas, me parece ser um dos temas-chave da colonização e seus efeitos em termos de colonialidade de poder (no sentido de Anibal Quijano): a relação com a terra enquanto espaço habitado por diversas espécies. Enquanto que os Béothuks viviam em sintonia com a terra e o mar (eram caçadores e pescadores), sua base de subsistencia, para os ingleses e franceses a conquista deste espaço era uma chance de aumentar os lucros, por exemplo com a venda da pele de animais e o desmatamento pelo uso e venda da madeira. Ao colocar os Béothuks num nível civilizatório inferior, degradando eles a selvagens sem direito a vida, se deram a licença de não somente matar os animais e destruir a vegetação, mas também os nativos que viviam neste/ deste ambiente. Reduzidos a objetos pelos colonizadores, os homens béothuk foram assassinados e as mulheres violadas, assassinadas ou tratadas como propriedade comparável a gado. Da perspectiva do marinheiro francês Jean Le Guellec que se integra à nação dos Béothuk, a voz narrativa compara a visão colonialista com o ser-estar béothuk na terra compatilhada mas não possuída no sentido capitalista. Ele se da conta que o indivíduo na sociedade béothuk tem um

grau de autonomia que ele "nunca tinha conhecido na sua nação". Uma liberdade que nasce do saber ganho da vivência dentro de um espaço percebido como objeto *e* agente que transmite um saber social e cultural: "Ele compreendeu que o saber verdadeiro surgiu do meio ambiente e não da escola. Os franceses tinham adaptado o alfabeto para poder ler e escrever. Ao mesmo tempo, porém, mataram o conhecimento que as pessoas tinham do seu meio ambiente. Não sabiam mais ler a natureza e os elementos". Além disso, reconhece o marinheiro, a sociedade dos béothuk é caracterisada por uma estratificação não hierárquica e patriarcal sem "nobres […] ricos […] mestres […] servos" e as mulheres "participaram na vida política desde há mais tempo que a memória; e a memória era longa como a eternidade". A sabedoria do saber, aprende o francês, reside na experiência vivida e na transmissão da memória dos mortos aos vivos e àqueles que nascerão. Assim "sobrevive um povo, uma nação" (p. 281).

Segundo Michel Foucault, a memória é um fator importante da luta cultural de povos subalternizados. É um meio de reconstruir a identidade dentro de um processo de reescrita historiográfica; uma contramemória que Foucault (1972, p. 81) chama de "insurreição do saber subjugado". Se para Charles Taylor (1989, p. 28) a memória possibilita o conhecimento da posição de sujeito e, nesse processo, constitui um "espaço moral, um espaço no qual questões sobre o que é bom ou mau são levantadas, o que vale a pena fazer ou não, o que faz sentido e tem importância para alguém e o que é trivial e secundário", então esta "insurreição" mnemônica é uma attitude descolonizadora que recupera o dinamismo cultural alienado pela *colonialidad del poder.*

Ao declarar que a memória desta nação indígena não morreu, mas vive nas memórias de outras pessoas, outras nações autóctones, Bernard Assiniwi (1996, p. 281) assinala a importância da memória coletiva que Marianne Hirsch (1999) define como pós-memória daquelas gerações subsequentes que não viveram os eventos traumáticos, mas os conhecem somente por meio de "estórias e imagens com as quais cresceram" e pelos efeitos no presente. Com o termo 'pós-memória' e sua aplicação à literatura indígena, porém, surgem pelo menos dois problemas. Primeiro, igual à discussão do prefixo 'pós' no termo 'pós-colonial', a questão do significado do prefixo; ou seja, como pode existir um 'depois' da memória se esta continua existindo? Neste sentido, mesmo com a explicação de Hirsch, resta uma ambiguidade e/ ou mal-estar com o termo. Segundo, discordo com Hirsch quando ela declara que a pós-memória "não é uma posição identitária". Se, como tenho argumentado, a cultura é um efeito mnemónico (imbuído de ideologia) que mediante a linguagem determina o nosso etos e cosmovisão, ou seja, a maneira como pensamos e interpretamos não somente o mundo, mas a nosso posição de sujeito no mundo, então o processo de lembrar e esquecer tem um impacto sobre a nossa posição identitária. Com relação à literatura indígena das Américas, acho mais propício utilizar o termo "memória inter/transbiótica" (WALTER, 2016): uma memória que liga o mundo vegetal, animal e humano num espaço que é tanto objeto de percepção quanto médium que transmite um particular saber cultural e social.

Perante este fundo, gostaria de destacar e analisar como escritores indígenas das Américas trabalham diversos aspectos--chave que caracterizam a interface colonização/ descolonização

vivida, recriando a história nas suas histórias; como, em outras palavras, desenham um mapa de uma geografia crítica ao delinear a dupla e inter-relacionada brutalização dos seres humanos e do seu (meio) ambiente; brutalização esta que constitui de diversas maneiras o inconsciente sociocultural e ecológico da experiência pan-americana — os fantasmas deste holocausto recalcado que voltam em resposta à *Verleugnung* (negação) fazendo sentir sua presença tanto no nível da enunciação quanto no da experiência vivida e imaginada.

Se segundo Milton Santos (2007, p.81-82) "a cultura" como "forma de comunicação do individuo e do grupo com o universo é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver", poder-se-ia argumentar que o cerne do problema identitário que diz respeito a grupos multiétnicos pan-americanos em geral e, entre estes as nações ameríndias especificamente, é a relação com a origem num espaço onde diversos efeitos da colonialidade continuam ter um efeito sobre as relações intersubjetivas. Ter uma identidade significa ter uma história inscrita na terra. Ter uma história enraizada na terra roubada durante um processo colonial, como no caso das primeiras nações indígenas pan-americanas, significa ter uma não identidade. Refletida e refractada nesta não identidade — uma identidade fragmentada e/ou alienada por condições de violência — é a importância da geografia e da memória para se situar como sujeito. Sem lugar a consciência e subjetividade do ser humano são inconcebíveis. Este lugar pode ser de natureza geográfica e/ou linguística, religiosa, cultural, um lugar epistêmico. Para povos colonizados e grupos marginalizados, o processo da descolonização significa a

transformação do lugar *unheimlich* — o lugar (e a correspondente episteme cultural) da subalternização — num lugar *heimlich*; um lugar-lar onde a equação mundo/ imagem do *self* (rompida e distorcida pelo processo colonizador) é reestruturada com base no próprio *ethos* e cosmovisão. O lugar-lar e sua construção na língua, portanto, é um dos meios cruciais para lembrar (e assim juntar) os fragmentos de uma cultura/ história/ identidade estilhaçada e parcialmente perdida nos traços nômades entre lugares, bem como entre os muitos ditos e não ditos na interface ambígua e escorregadia da língua colonizadora e autóctone.

Outro meio de descolonização, talvez o mais importante no caso das nações ameríndias, é a luta jurídica pela posse/ reconquista/ demarcação e não invasão da terra já que a questão da terra é crucial para a definição da episteme sociocultural e produção da subjetividade e identidade individual e coletiva. Em cada cultura, a geografia tem um papel fundamental na constituição do imaginário cultural de um povo: ela é tanto natural quanto cultural; uma entidade material e uma ideia/ visão mítica que participa na definição identitária.

Escritores, pensadores e ativistas ameríndios enfatizam a importância da terra enquanto base de sustentação tanto física quanto espiritual. Neste sentido a escritora lakota Leslie Marmon Silko (1997, p. 36-37) diz que "a paisagem ressoa a dimensão espiritual-mítica do mundo Pueblo mesmo hoje"; "características geográficas e lugares conhecidos que são mencionados nas narrativas existem para propósitos rituais"; ou seja, têm importância para recriar o caminho do passado ao presente, entender-se enquanto coletividade via processo de imaginação. Com relação a esta oralização da memória, Silko observa que ouvindo as histórias ela

é capaz de "visualizar-se como sendo situada *dentro* da história contada, dentro da paisagem". Portanto, "a identidade foi ligada com o território, a paisagem, que muitas vezes teve um papel significante na história ou no desfecho de um conflito" (1997, p.43).

Se para Édouard Glissant (1992, p. 144) o espaço das Américas é 'transferido' e o tempo "explodido, sofrido" e para o crítico chicano Francisco Alarcón (1992, p. 34) as Américas continuam sendo "invadidos, ocupados, branqueados, amordaçados, suprimidos, higienizados e, no mínimo, ignorados", alego que neste processo de transculturação/ translocação forçada a palavra ferida pelos diversos deslocamentos era e, muitas vezes continua sendo incapaz de transmitir *a equação sujeito/ língua/ lugar/ mundo.* A meu ver, de todas as coisas fora do lugar (SCHWARZ) nas Américas, é nesta *equação quebrada* que reside uma das fontes principais do entre lugar identitário que caracteriza os diversos povos americanos de diversas formas: a violência das conquistas e dos contínuos conflitos cujos resultados perseguem o sistema capitalista das Américas como fantasma tornando-o possível. No que toca os povos ameríndios, esta *equação quebrada* constitui uma das fontes principais do entre lugar identitário — da transculturação identitária. Um entre lugar enquanto trans/relocação onde os gritos e falas subalternizadas ecoam nos silêncios forçados de uma contínua transculturação cuja violência é epistêmica, física e ecológica. Um entre lugar enquanto dança esquizofrênica no hífen onde múltiplos conflitos constituem o signo — e especialmente o acesso ao signo — como trans-lugar de luta sobre autoridade social e semântica. Um trans-lugar onde as memórias oficiais e diversas contramemórias ameríndias deixam seus traços opostos e mesclados. Um trans-lugar enquanto não lar imbuído pela matriz

do poder (neo)colonial — esta colonialidade global inerente ao sistema-mundo imperialista-capitalista moderno caracterizado por relações de exploração e dominação, esta "ferida colonial" (Mignolo) inflamando o complexo enredamento das hierarquias de gênero, classe, sexo e raça no interior dos processos geopolíticos, geoeconômicos e geoculturais.

A *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*, em resolução adotada em 2007, enfatiza nos artigos 3 e 4 o direito dos povos ameríndios de autodeterminação ("self-determination") e "governo autônomo" ("self-government"), e que os estados-nação em colaboração com os povos indígenas, deveriam garantir a proteção de mulheres e crianças indígenas contra todas as formas e práticas de violência. Em *The Round House* a escritora indígena norte-americana Louise Erdrich problematiza a falta de soberania dos povos indígenas nos Estados Unidos e Canadá. O romance denuncia que ao tirar "de nós o direito de processar não indígenas que cometem crimes nas nossas terras" — neste caso específico o estupro brutal de uma mulher indígena por um homem branco — "a despossessão das nossas terras" continua (2012, p. 229). Muitas nações autóctones são sujeitadas à jurisdição federal, ou seja, elas não têm autonomia judicial ou somente de maneira parcial e limitada. Para muitos povos ameríndios um sistema judicial independente, ou seja ameríndio, é uma preocupação tão importante quanto o direito às terras ancestrais; direito este garantido pela *Inter-American Court* e pela *OAS Inter-American Commission on Human Rights*, mas, segundo o *Amnesty International Report 2017/18* (p. 32), não ou insuficientemente promulgado pelos estados-nação interamericanos. Com base neste *Report* (p. 32), os direitos humanos das nações indígenas através das Américas

continuam ser violentados e as terras indígenas continuam ser alvo de interesses capitalistas, entre eles principalmente os do turismo, da mineração, da indústria agrícola e madeireira.

No livro, *¿Por Qué No Cuidar a Esos Montes Sagrados*? Girvan Tuanama Fasabi trabalha o tema da terra enquanto episteme cultural. O livro, — um grito em defesa da *Pachamama*, do direito da comunidade *Kawana Ampi Urku las Palmeras* no departamento de San Martín na Amazônia peruana de decidir sobre o destino das terras que habitam desde gerações, — defende o uso e cultivo coletivo da terra pela comunidade indígena contra a intrusão das redes multi/ transnacionais que se apropriam destas terras com o objetivo de explorar os recursos naturais; um processo de neocolonização tolerado se não ativamente incentivado pelas diferentes instancias governamentais que leva à diasporização étnica e ao desenraizamento cultural. As autoridades regionais e nacionais, segundo o autor, não "escuchan las voces de las comunidades locales, la posición de las comunidades [...] estamos queriendo el território para garantizar que los hijos de nuestros hijos tengan agua, conozcan siquiera un pez [...]" (2012, p.18). O que está em questão aqui — como em muitas partes das Américas e do mundo inteiro — não é somente a subsistência das existências humanas, vegetais e animais, mas uma episteme cultural com base no círculo que une os seres bióticos em harmonia e igualdade: uma cosmogonia/ cosmologia articulada numa língua específica, o quéchua neste caso, que forma a base do ser-estar étnico-cultural. Resume Fasabi: "Y me pregunto, pues, cuando deforestamos todo ese monte ¿adónde se irán los espíritus? ¿Por qué no cuidar a esos montes sagrados?" (2012, p.27).

Na palavra 'cuidar' que Fasabi utiliza – um termo oposto a 'tirar', 'explorar', 'possuir', 'lucrar', 'consumir' – vibra a questão do saber, da 'cuidadania' enquanto cidadania engajada: o dever dos seres humanos de saber de si mesmo e do/a outro/a em nome de uma convivência inter/transbiótica baseada em harmonia, justiça e paz.

É esta falta de conhecimento e conscientização que a escritora afro-canadense Dionne Brand critica na convivência multicultural do Canadá. Em Toronto, Canadá, os habitantes desta megacidade, ocupados em ganhar a vida, não se importam com (ou ignoram) o fato de viver em terra roubada. Ao descrever as pessoas sentadas no metrô, a voz narrativa no romance *What We All Long For* (2005, p.4), diz o seguinte: "Todos estão sentados na terra Ojibway, mas quase ninguém sabe disso ou se preocupa com isso porque esta genealogia é deliberadamente indetectável". Que uma grande maioria de pessoas não se lembra dos habitantes autóctones que viviam há centenas de anos na região da atual cidade de Toronto e, mais importante em termos da contínua luta dos indígenas pela terra, que quase ninguém dos habitantes de Toronto se interessa pelo assunto ou acha que Toronto ainda poderia ser considerada legalmente terra dos Ojibwa, demonstra a amnésia que caracteriza a tão celebrada multiculturalidade canadense. Duas questões-chave interligadas vibram nesta observação: a questão da terra — roubada, explorada — enquanto base de uma episteme cultural, ou seja, os valores culturais e disposições individuais que nos fazem agir de certas formas e não de outras. Neste sentido, as mitopoéticas de Brand, Erdrich e Fasabi, em sua diferença, denunciam uma das características mais importantes destas terras americanas, descrito por William Faulkner como "a maldição

desta terra", "aquele complexo edifício todo fundado em injustiça e erigido por rapacidade cruel" (1977, p. 291) transformando "a terra virgem" em "terra subjugada" (1977, p. 252).

A articulação mitopoética é um meio de revelar, denunciar e talvez transformar a contínua *colonialidad del poder* através de uma re-visão da história e neste processo recolocar a identidade dentro de uma episteme cultural recordada e rearranjada, ou seja, a língua, as categorias e processos de fundação que dão sentido às coisas e acontecimentos; valores mediante os quais nós recordamos, sabemos e interpretamos as coisas e agimos conforme. No romance *Slash* (1988, p.211) da escritora canadense Jeannette Armstrong, do povo Okanagan, a voz narrativa explica este processo de conscientização mediante a relação crucial entre cultura, lugar e identidade de forma seguinte:

> A nossa cultura é assim. Você a protege usando-a. É a mesma coisa com este lugar. O que a gente quer realmente preservar são as nossas maneiras. […] São elas que é preciso preservar; assim este lugar pode ser protegido porque tem um propósito de ser protegido. Você tem que aprender estas coisas e transmiti-las aos outros. […] A mesma coisa com a língua. […] Somente usando-a podíamos preservá-la.

A preservação dos costumes e hábitos de um grupo significa que estes têm que ser praticados, usados, vividos, sentidos, imaginados, articulados: a vivência cultural num lugar dentro de um processo histórico. Ou seja: sem lugar não há memória, nem identidade. Em seguida, examinarei esta "mémoire brisée" e identidade fragmentada, estilhaçada na poesia de Graça Graúna do Brasil com o objetivo de problematizar o entre lugar cultural e identitário na escrita ameríndia.

Na sua poesia Graça Graúna articula raiva e tristeza sobre uma desterritorialização contínua que os povos afrodescendentes e indígenas sofrem no Brasil e nas Américas: uma transculturação forçada que não resulta em fusão cultural, mas fissuras culturais — confrontos culturais — constituídas por fragmentos bióticos sem raízes; fragmentos incapazes de se ler um ao outro, aprender do outro, compreender-se através do outro. Ao declarar em "Manifesto" que ela enquanto afro-potiguara não conhece mais "o que ainda resta/ do cheiro da mata/ da água/ do fogo/ da terra e do ar", que ela perdeu a sabedoria de ler "a terra/ sangrando por dentro", Graúna denuncia fortemente a contínua desapropriação e destruição da terra indígena, como também a nossa alienação biótica na era digital caracterizada por um saber tecnológico que nos priva de uma experiência interbiótica vivida. Na sua poesia as sombras da colonialidade se refletem no que ela chama em "Manifesto" a "plastifica[ção] [d]o verde" pelos invasores cuja ganância "paviment[ou] o destino" dos primeiros habitantes destas terras. No poema "O Guarani" em homenagem à Sepé Tiaraju, Graúna aponta para um dos problemas desta nação, a saber: a questão da terra roubada (e não devolvida): "Da real história poucos sabem/ o que se deu no século dezoito/ Sepé Tiaraju morto em combate/ em nome da cultura do seu povo./ Junto a mil e quinhentos guaranis/ afirmando que 'esta terra já tem dono'./ Na luta contra o mal ele morreu" (1999, p. 51). Em "Canción peregrina" a voz poética enfatiza o entre lugar dos ameríndios nos países latino-americanos: "Yo canto el dolor/ desde el exílio" (2009, p. 27). A voz poética se delineia como "fragmento [...] da fúria no choque cultural" (Manifesto) "gritando la angustia acumulada" (2009, p. 28). O grito enquanto atitude descolonizadora articula "o valor e a

importância da raiva" ("Poética da autonomia") na reconstituição da subjetividade dilacerada. Destarte, o grito trabalha o trauma do passado para transformá-lo em memória coletiva consciente, capaz de construir um caminho que leve a uma existência onde o autodesprezo é substituído por autoestima no presente. A cura deste trabalho de resistência às formas e praticas (neo)coloniais reside na estetização da violência sofrida, ou: "dançamos a dor/ tecemos o encanto/ de índios e negros/ da nossa gente" (2006, p. 120). Em outras palavras, para poder tecer a identidade indígena no presente é necessário atravessar os eventos/ tempos dolorosos, trazê-los à superfície da consciência mediante uma perlaboração que possibilite a transformação da dor traumática em energia criativa.

Penso o que une uma grande parte da literatura ameríndia contemporânea em sua diferença é esta perlaboração do genocídio sofrido. Contra o contínuo processo de colonização — uma violência física e epistêmica cujo objetivo é a transformação da identidade, do self e do senso de humanidade dos ameríndios — a resistência descolonizadora via memória pode ser definida como o árduo processo de encontrar/ revelar/ entender os vestígios culturais do passado no presente para reimaginar/ reescrever o passado no presente. Neste sentido "coming home" — chegar à casa-lar — é uma conscientização epistêmica do Dasein, uma descolonização de corpo e mente como frisa Ngugi Wa' Thiongo no seu livro *Decolonizing the Mind*, uma dezumbificação (*dézombification*), nas palavras de René Depestre (2007) já que as políticas e práticas de genocídio têm criado gerações de pessoas que literalmente funcionam como fantasmas, zumbis desumanizados. A descolonização, portanto, é um processo histórico como argumenta Frantz Fanon

no segundo parágrafo do primeiro capítulo em *Les damnés de la terre*: "ela pode ser entendida, ou seja, ser inteligível, somente [...] ao reconhecer a movimentação histórica que lhe dá forma e conteúdo". A reconstrução do self dilacerado por formas e práticas violentas de colonização, a autodeterminação individual e coletiva precisa este conhecimento histórico para materializar-se. Neste sentido, o saber não se estabelece em abstrações (assimilação cultural forçada, etc.), mas é a capacidade de fazer referência às experiências do passado e contextualizá-las num sistema de significação que explica as experiências do presente. Para muitos povos ameríndios a libertação da desumanizante colonização contínua significa, portanto, reconectar-se com as histórias e rituais mitopoéticos dos ancestrais porque, segundo Betty Bastien (2005, p. 48) do povo *Blackfoot*, "o saber e as verdades florescem por meio das nossas relações e conexões com o mundo natural". Ela resume a descolonização da seguinte maneira: "a autodeterminação significa o poder de se definir e determinar seu destino" (p. 63) dentro de uma própria episteme etnocultural. Neste processo, argumento, as literaturas indígenas das Américas em sua diferença problematizam os assuntos indígenas mediante a recriação do imaginário ameríndio e contribuem para a retificação da imagem dos indígenas e da história oficial.

Assim, a literatura indígena e sua crítica literária são fundamentais em a) afirmar a cultura e os direitos indígenas e assim contribuir para a autodeterminação ameríndia e a ampliação do processo da construção intercultural; e b) problematizar/ retificar as distorções do discurso hegemônico cujos estereótipos definem os indígenas por meio de uma categoria de exotismo, primitivismo e/ou desumanidade. O trabalho de escritores e críticos autóctones,

portanto, abre uma zona de contato onde a oralidade e a escrita constituem um hífen enquanto fissura e fusão — uma *différance* (Derrida) — que suplementa e subverte o discurso monocultural do cânone crítico-literário. Desta forma, este trabalho descolonizador contribui para a construção de uma encruzilhada crítica e literária caracterizada por uma verdadeira pluralidade cultural, identitária e étnico-racial. Cabe a nós todos escutar/ entender/ trabalhar estes gritos de resistência ameríndia, entre outros gritos de outros povos do mundo, no sentido do filósofo-poeta-escritor Édouard Glissant (1997, p.251): "Écoutons le cri du monde".

Referências

ALARCÓN, Francisco. Reclaiming Ourselves, Reclaiming America. GONZÁLEZ, Ray (org.) *Without Discovery: A Native Response to Columbus*. Seattle, WA: Broken Moon Press, 1992, p. 29-38.

AMNESTY INTERNATIONAL. *Amnesty International Report 2017/18*. Disponível em:https://www.amnesty.org/download/Documents/POL1067002018ENGLISH.PDF. Acesso em: 4 fev.2019.

ARMSTRONG, Jeannette. *Slash*. Penticton, B.C.: Theytus, 1992.

ASSINIWI, Bernard. *La saga des Béothuks*. Montréal: Leméac, 1996.

BASTIEN, Betty. *Blackfoot Ways of Knowing. The Worldview of the Siksikaitsitapi*. Calgary: University of Calgary Press, 2005.

BRAND, Dionne. *What We All Long For.* Toronto: Vintage, 2005.

DEPESTRE, René. *Encore une mer à traverser.* Paris: La Table Ronde, 2005.

ERDRICH, Louise. *The Round House*. New York: Harper Perennial, 2012.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Éditions Maspero, 1961.

FASABI, Girvan T. *¿Por Qué No Cuidar a Esos Montes Sagrados*? Trad. Bárbara Rodrigues. Lamas: Qinti Quartunira, 2012.

FAULKNER, William. The Bear. COWLEY, Malcom (org.) *The Portable Faulkner*. New York: Penguin, 1977, p. 197-320.

GALEANO, Eduardo. Ce passé qui vit en nous. *Manière de voir*, 82 (août--septembre 2005), p. 91-93.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego* 1. *Los nacimientos*. Madrid: Siglo XXI, 1982.

GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard,1997.

GRAÚNA, Graça. Canción peregrina. In: NEARIN; INBRAP; SEC. *Antologia indígena*. Mato Grosso: SEC, 2009, p. 27-28.

GRAÚNA, Graça. Manifesto I. Disponível em: *Overmundo.com.br/banco/manifesto-i*, 20/02/2010. Acesso em: 7 nov. 2018.

GRAÚNA, Graça. O Guarani. *Canto mestizo*. Maricá, RJ: Blocos, 1999, p. 51.

GRAÚNA, Graça. Poética da autonomia. Disponível em: www.recantodasletras.com.br/poesias-do-social/2532550. Acesso em: 12 dez. 2018.

GRAÚNA, Graça. Resistência. *Cadernos Negros* 29. São Paulo: Quilombhoje, 2006, p. 120.

HIRSCH, Marianne. Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy. Em: BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; SPITZER, Leo (orgs.). *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. London: New England UP, 1999.

JAIMES, M. Annette (org.). *The State of Native America: Genocide, Colonization, and Resistance*. Boston: South End Press, 1992.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KAMBEBE, Márcia Wayna. Natureza em Chama. *Ay Kakyri Tana (Eu Moro na Cidade)*. Ed. Manaus Gráfica, 2013.

MIGNOLO, Walter. *The Idea of Latin America*. Malden/Oxford: Blackwell, 2005.

ORGANIZATION OF AMERICAN STATES. *OAS American Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*. Disponível em: https://www.iitc.org/program-areas/treaties-standard-setting/the-oas-american-declaration-on--the-rights-of-indigenous-peoples/ Acesso em: 4 mar. 2018.

ORGANIZATION OF AMERICAN STATES. *Declaration of OAS Human Rights*. *46th Session of the General Assembly*. Disponível em: https://www.oas.org/en/sare/documents/DecAmIND.pdf. Acesso em: 15 jan. 2019.

OWENS, Louis. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

QUIJANO, Anibal. La colonialidad del poder y la experiencia cultural latinoamericana. BRICEÑO-LEÓN, Roberto; SONNTAG, Heinz R. (orgs.). *Pueblo, época y desarrollo: la sociología de América Latina*. Caracas: Nueva Sociedad 1998, p. 139-155.

SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo: Edusp, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. *Que horas são*? São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SILKO, Leslie M. *Yellow Woman and the Beauty of the Spirit. Essays on Native American Life Today*. New York: Touchstone, 1997.

UNITED NATIONS. *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*. Disponível em: https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples/wp-content/uploads/sites/19/2018/11/UNDRIP_E_web.pdf. Acesso em: 24 abr. 2018.

WA' THIONGO, Ngugi. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey Ltd/ Heinemann, 2011.

WALTER, Roland. Multi-Trans-Intercultura: Literatura, Teoria Pós-Colonial e Ecocrítica. Em: SEDYCIAS, João (org.). *Repensando a Teoria Literária Contemporânea*. Recife, EdUFPE, 2016, p. 605-659.

TRAVESSIAS ENTRE A POESIA E A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS: UMA PROPOSTA DE LETRAMENTO

Ronaldo Gomes dos Santos (Graduando em letras UNEAL)[1]

Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB) [2]

Introdução

Este trabalho é fruto de um recorte de nosso projeto de iniciação científica sobre o ensino de poesia, em sala de aula, pela perspectiva crítica da intertextualidade e pela perspectiva metodológica da contação de histórias. Destacamos como a pesquisa foi desenvolvida no campus IV da Universidade Estadual de Alagoas, e quais os pontos positivos da

1 Esse artigo é um recorte de uma pesquisa que foi desenvolvida no campus IV da Universidade Estadual de Alagoas, integrante do projeto de PIBIC/ FAPEAL, intitulado *Letramento literário e a contação de histórias no ensino superior: a leitura do texto poético como um processo dialógico*. Projeto desenvolvido junto ao grupo de pesquisa GELIC. E-mail: ronaldogomer123@gmail.com

2 Professora de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba. Coordenadora do Grupo de Estudos em Literatura, Intersemiose e Cultura (GELIC). Pesquisadora credenciada pelo CNPq e FAPEAL. E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com.

mesma enquanto abrangência acadêmica a partir das discussões geradas pelo desenvolvimento do projeto.

Diante disso, procurando compreender a contação de história como um processo dialógico que nos permite conhecer as dimensões estéticas, históricas, performáticas e intersemióticas do texto poético, sobretudo, de textos que trazem em sua tessitura aspectos configurativos da oralidade e do drama. Tendo em vista que a contação de história, consoante Matos (2005), se faz na contemporaneidade pela reconfiguração de temas ou estórias narradas anteriormente pela tradição oral ou por outros textos (literários, dramáticos, fílmicos, outros). As discussões foram pensadas em nosso escopo por meio da análise e apresentação, feita em sala de aula do curso de Letras da UNEAL com alunos de Literatura Brasileira, de poemas contemporâneos: *Na rua do sabão* (Manuel Bandeira) e sua relação com a cantiga popular *Cai cai balão*, mostrando a oralidade enquanto significação da escrita e por meio da leitura comparativa entre o poema *Morte e Vida Severina* e sua adaptação para a TV Escola, dirigido por Afonso Serpa. Nosso intuito foi mostrar como uma história pode ser incorporada ou recriada por outras mídias, destacando os vários modos de se narrar e contar histórias.

Como ressaltou Kristeva (2005), uma das características do discurso poético é a sua remissão densa a outros discursos, criando em torno do discurso poético um espaço múltiplo de apreensão, ou seja, um espaço intertextual. Tal espaço reverbera, além das citações diretas e indiretas, um diálogo com temas e signos de modo a gerar em cada novo texto um aprofundamento ou reelaboração de sentido.

Essa pesquisa surge com o intuito de pensar a linguagem poética como um discurso de intermedialidade, já que a poesia desde as suas origens mantém um vínculo com outras linguagens: as artes plásticas, a dança e a música. Esse transcurso reforça o letramento literário, uma vez que coloca o leitor em uma situação de vivência profunda com a poesia através de uma prática dialética do conhecimento estético e histórico do texto poético. A poesia contemporânea resgata esse caráter de intermedialidade da poesia por meio dos vários espaços de implementação da mesma, que para além do livro se revela na música, no cinema e na performance (voz e gestos), daí a relevância da contação de história no processo de reflexão e assimilação do texto poético.

Desse modo, nossa proposta procura inserir os estudantes de letras no campo teórico-analítico das pesquisas acerca da leitura e compreensão do gênero lírico (poesia) na fronteira do diálogo com outras linguagens e mídias como mecanismo de interpretação e ensino de Literatura. Ressaltando ainda o aspecto lúdico dessa relação por meio da contação de histórias. Essa reverberação do lúdico através das histórias promove o letramento literário, pois reflete as dimensões do homem através da imagem simbólica dos objetos em diferentes espaços de representação, criando assim um alargamento da própria experiência.

Nosso método fundamentou-se nos pressupostos de Kleiman (1989), que ao falar sobre o ensino de leitura, destaca que se faz necessário pensar a relação entre teoria e prática a partir da proposta de leitura como interação de processos: “as propostas interativas, cujas predições são testadas em grande parte das pesquisas empíricas realizadas hoje, alcançam um maior grau de especificidade relativa à natureza dos processos envolvidos na

leitura, e à relação entre eles, aproveitando as contribuições de várias disciplinas." (KLEIMAN, 1989, p.30).

Sendo assim, nossa pesquisa, selecionou um percurso metodológico pautado em três significativos momentos: o primeiro consistiu na leitura dos postulados teóricos que nortearam o nosso trabalho, e ainda em uma extensa pesquisa bibliográfica, que contribuiu para enriquecer a nossa análise final. O segundo momento incidiu sobre a análise comparativa dos textos envolvidos no *corpus* de nossa análise: o poema *Na rua do Sabão*, de Manuel Bandeira, publicado no livro *Ritmo Dissoluto* (1924) e a cantiga popular *Cai cai balão.* Além do poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1955) e sua adaptação de mesmo nome, dirigida por Afonso Serpa. Destacando-se a relação intersemiótica e dialógica entre os textos, em um processo de reconfiguração do tema e dos textos primários, percurso que atravessa em nossa leitura a palavra do contador de história (o poeta e o cineasta), renovada e atualizada em um imbricamento de linguagens que nos dá acesso às várias camadas de significação do texto literário. Essa etapa considerada analítico-interpretativa, leva em consideração os pressupostos teóricos de Bakhtin (2002); Plaza (2003) e Kristeva (2005). O terceiro momento foi refletido pela pesquisa de campo, dividida em aulas práticas e uma oficina de Teatro.

As aulas práticas sobre o *Corpus* de análise se estruturou em uma perspectiva dialógica, na qual se toma o texto literário como espaço de implementação da contação de histórias e, por sua vez, do processo de letramento literário, investigado reflexivamente por meio de questionários e descrições das duas aulas sobre os poemas.

Interfaces do Texto Poético na Sala de Aula: Tradução e Contação de Histórias

O letramento literário é diferente dos outros tipos de letramento porque a literatura ocupa um lugar único em relação à linguagem, ou seja, cabe à literatura por meio do trabalhado efetuado com o significante, apresentar outras leituras da sociedade e de questões fundamentais que participam da nossa fusão com o outro. O letramento feito com textos literários proporciona um modo privilegiado de inserção no mundo da escrita, posto que conduz ao domínio do mundo por meio da palavra, a partir dela mesma. Finalmente, o letramento literário precisa do espaço acadêmico ou da escolar para se concretizar, isto é, ele demanda um processo educativo específico que a mera prática de leitura de textos literários não consegue sozinha efetivar.

É por entender essa singularidade que se define o letramento literário como "[...] o processo de apropriação da literatura enquanto construção literária de sentidos" (PAULINO; COSSON, 2009, p. 67). Nessa definição, é importante compreender que o letramento literário é bem mais do que uma habilidade pronta e acabada de ler textos literários, pois requer uma atualização permanente do leitor em relação ao universo literário e crítico.

Esse letramento não é apenas um saber que se adquire sobre a literatura ou os textos literários, mas sim uma experiência de dar sentido ao mundo por meio de palavras que falam de palavras, transcendendo os limites de tempo e espaço. O letramento literário é, pois, capaz de tornar o mundo compreensível, ou seja, permite saber da vida transformando as palavras em narrativas e poesia. Conforme Cosson (2006):

> O letramento literário, conforme concebemos possui uma configuração especial, pela própria condição de existência da escrita literária. O processo de letramento que se faz via textos literários compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso social da escrita, mas também, e sobretudo, uma forma de assegurar seu efetivo domínio. Daí sua importância na escola, ou melhor, sua importância em qualquer processo de letramento, seja aquele oferecido na escola, seja aquele que se encontra difuso na sociedade (COSSON, 2006 p. 12).

A difícil tarefa da escola de alfabetizar e letrar seus estudantes faz com que professores busquem soluções para amenizar essa dificuldade e nessa tentativa, se faz necessário um olhar especial para o texto poético, pouco trabalhado nas escolas. Ao analisar a utilização de poemas nos manuais escolares, Pinheiro (2005, p.62), afirma: "enquanto não se compreender que a poesia tem um valor, que não se trata apenas de um joguinho ingênuo com palavras, ela continuará a ser tratada como gênero menor e, pior ainda, continuará a ser um dos gêneros literários menos apreciados no espaço escolar."

A poesia é capaz de exprimir o que não está dito, é capaz de condensar sentidos de forma que apenas um leitor crítico e reflexivo é capaz de compreender. Por isso, a poesia se faz um instrumento valioso nas mãos do professor que deseja que seu estudante seja capaz de ter domínio sobre as palavras e desta forma, busque interagir com o mundo que o cerca tendo consciência de que é preciso apossar-se da leitura e da escrita como instrumentos de transformação e mais do que isso, de sobrevivência em meio a uma sociedade letrada em que o uso das palavras é imperioso.

Diante das questões reverberadas anteriormente, procuramos refletir o processo de letramento literário na Universidade através da contação de histórias em sala de aula por meio da relação entre textos da oralidade e textos escritos. Destacando que essa leitura comparativa é ressoada por meio da tensão de olhares, cujo movimento ressignifica continuamente o objeto, O que remete para o conceito de dialogismo bakhtiniano:

> O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio (...). No campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo. (BAKHTIN, 2002, p.78 e 90).

Esse viés teórico colabora para a formação crítica do leitor de literatura do curso de Letras, já que o coloca diante das várias possibilidades de compreensão de um tema ou de fatores e espaços locais, figurando o caráter universal da literatura e da história. Há nesse percurso dialógico de leitura e contação de histórias tanto o letramento literário quanto a humanização do leitor. Por isso é tão importante trazermos essa discursão sobre a atualidade da contação de histórias e suas contribuições.

A contação de histórias, em muitas sociedades antigas, repercutiu como meio de acesso ao conhecimento e a reflexão, e era transmitida geralmente pela tradição oral. Com a expansão urbana e industrial e com o advento da televisão, a contação oral das histórias se não deu lugar, passou a atravessar o universo do texto escrito. Segundo Matos (2005, p.116), “os novos contadores

recriam a oralidade a partir de uma fonte escrita, e o processo de contar é totalmente diferente daquele de quando os contos chegam pelos ouvidos".

A função do contador de história, na sociedade contemporânea sofreu determinadas transformações, pois eles não recebem a palavra como herança direta de uma tradição oral, embora esses contadores se aproximem daqueles contadores das sociedades que em sentido lato se manifestavam por meio da linguagem oral. Os novos contadores de histórias recuperam as histórias vivas no imaginário popular, mas também histórias presentes em roteiros cinematográficos e em vários gêneros literários. Às vezes até utilizam recursos utilizados por essas manifestações mais novas de contação, como a performance cinematográfica e a representação do narrador heterodiegético[3], elemento característico do romance. Esses novos contadores de histórias são os poetas, repentistas, contistas e cordelistas que reiteram os valores da tradição por meio do improviso musical ou da escrita. Essa função do contador se assemelha a relação que a literatura mantem com seus leitores.

De acordo com Cândido (1995), a literatura tem uma função primordial, humanizar o homem, pondo-o em um jogo dialético com a própria existência, assim, permitindo ao sujeito enquanto leitor acessar uma consciência macroestrutural da vida. Por isso, o modo de ensinar a literatura em sala de aula é tão relevante para a formação crítica e humana do aluno, e deve focalizar, principalmente, a vivência e a interpretação do texto literário, posto aqui por meio da contação de histórias.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

3 Narrador heterodiegético é uma expressão introduzida no domínio da narratologia por Genette (1989) para designar o narrador que não participa da história narrada, que se manifesta como um narrador de conhecimento ilimitado, representado no enredo por uma voz narrativa.

Esses percursos são geradores de uma leitura dialética, que estimula o acúmulo de conhecimento e, por conseguinte, o processo de compreensão e interpretação do texto literário, em decorrência do que chamamos de intersecção de memórias, fomentada pela relação do discurso poético com outros discursos.

O livro *A arte de encantar o contador de histórias contemporâneo e seus olhares* (2012), traz artigos de diversos narradores de várias partes do Brasil e também de outros países. Encontramos ali relatos riquíssimos para a prática da narração. Alguns artigos trazem histórias escolhidas a dedo pelos seus autores. Há experiências com contos em bibliotecas, na arte-educação, na mediação de leitura, com a memória afetiva, teatro e muito mais, como as experiências compartilhadas.

Assim, a forma como uma história é contada permite ao ouvinte uma gama de aprendizagens informais, na qual experiências passadas se mesclam com as experiências presentes, e aprendizagens formais em que o indivíduo, em especial a criança, aprende conteúdos associados a diversas áreas do conhecimento sem nem se dar conta. Segundo Abramovich (1997, p. 17):

> É através duma história que se podem descobrir outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outra ética, outra ótica... É ficar sabendo História, Geografia, Filosofia, Política, Sociologia, sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula... Porque, se tiver, deixa de ser literatura, deixa de ser prazer e passa a ser Didática que é outro departamento (não tão preocupado em abrir as portas da compreensão do mundo). (ABRAMOVICH, 1997, p.17).

Temos ali treze Olhares distintos de contadores de histórias contemporâneos e suas experiências. Cada um, ao seu modo, convida o leitor/narrador a refletir sobre sua prática. É a renovação de uma arte que encanta há tanto tempo e que precisa ser repensada sempre, fomentando a importância da contação de histórias na sociedade letrada do século XX e XXI. Dentro dessa perspectiva compreendemos o poema de Manuel Bandeira, escolhido como escopo de nossa pesquisa nesse eixo de reiteração das narrativas orais.

Na rua do sabão foi publicado em 1924, no livro *O Ritmo Dissoluto.* Partindo de um refrão recuperado da cantiga popular *Cai cai balão,* Bandeira retoma imagens da sua infância, criando assim uma relação temporal das vivencias do autor.

Percebemos essa temporalidade no poema de Bandeira quando lemos *Tradução Intersemiótica* (2003), de Julio Praza, que demonstra na prática a teoria da Tradução Intersemiótica como um movimento que traça linhas formando tramas de interpretações e produção de significados, numa conversão de signos em outros signos. O que acontece na transposição de sentidos que é trazido da cantiga popular para o texto de Bandeira.

Neste sentido, Plaza (2003) analisa a contraposição entre história linear e mônada, ou seja, sem partes, bem como investiga as distintas formas e estratégias de operar sobre o passado, ou recuperá-lo, para se projetar o presente sobre o futuro, permitindo uma leitura que pode ir além do campo das artes plásticas. Essa estratégia de leitura, respaldada na contação de hsitórias por meio da tradução, enriquece a memória linguística e cultural do estudante de Letras, estabelecendo uma relação densa de leitura interpretativa das narrativas literárias.

A recepção dos textos em sala de aula (na Uneal), foi bem difícil, pois os alunos não estavam familiarizados com a contação de histórias e nem com a forma de adaptação apresentada. Porém com o decorrer da apresentação do projeto eles puderam perceber a relevância do estudo para formação de um bom profissional de Letras e até mesmo para formação cidadã. E como a função do contador é importante para manter nossa cultura.

O ato de contar história é difícil por que o contador deve ter uma desenvoltura peculiar, mais com trabalho e dedicação conseguimos perceber que o contador de história não só usa a oralidade para encantar o ouvinte, mas se apropria do corpo como representação dos atos e movimentos da história, traduzindo também a palavra escrita, ou a escrita traduzindo a oralidade em uma relação mútua de construção de significados.

Partindo desse pressuposto, conseguimos trazer planejamentos para aula e mostrar aos alunos como a contação de história é reinventada a partir das relações intersemióticas, e como a literatura se aproveita dessa relação. Este trabalho foi um esforço conjunto de promover uma discussão crítica do texto poético, levando os alunos de ensino superior a refletir sobre o trânsito temático da palavra poética no contexto da tradução e da contação de história, perspectiva crítica que foi refletida para o processo de letramento literário em sala de aula, atuando com textos que consideram a literatura oral e outras mídias.

Demostrando que a contação de histórias sempre teve um papel determinante na educação e no processo de assimilação do texto literário, já que na antiguidade esse era o meio usado para passar conhecimento e formar o caráter do ser social. E também em pensar a contação de história como um processo dialógico.

Também trouxemos para sala de aula o poema *Morte e vida Severina*: auto de natal pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, e sua adaptação para o desenho animado dirigido por Afonso Serpa, com realização da Fundação Joaquim Nabuco e TV Escola. O poema, desde sua publicação, já recebeu várias adaptações: no teatro, no cinema, e para a história em quadrinhos. Esta última, produzida por Miguel Falcão, foi tomada como base para a realização da animação que apresentamos aos alunos, para uma discussão fundamentada na animação e suas características peculiares.

Ao transpor o poema em imagens, o diretor utiliza o contraste de claro-escuro de forma criativa. Assim, elementos presentes no texto verbal, como a circularidade do percurso, a diluição da individualidade e as vozes discordantes, são traduzidos pelo uso da luz como recurso discursivo, tornando-a, dessa maneira, constituinte do texto visual, adquirindo a feição de uma verdadeira personagem.

Já sobre a cantiga e o poema "Na rua do sabão", de Manoel Bandeira, partindo de um refrão tão popular (afinal, que não conhece "Cai cai balão/ Cai cai balão/ Na rua do sabão"?), Bandeira retoma imagens da sua infância, possivelmente versificando um episódio que viveu enquanto criança, ativando, assim, a memória de todos nós. Com elementos do cotidiano – crianças soltando balões (a despeito da proibição) e correndo atrás deles, Bandeira escreve o poema em versos livres, inspirado pelo espírito modernista.

Porém, se por um lado o poema traz memórias distantes aos adultos que os leem, ele também é muito bem recebido pelo público infantil. E é isso que nos faz pensar a literatura como ponto civilizador de humanista da nossa sociedade. Soltar balões já não

faz parte dos costumes atuais (ainda bem!), mas soltar pipa ainda continua encantando os pequenos, que se reconhecem nos versos desse poema, além de identificarem o refrão de uma cantiga tão popular, o que reverbera uma atualidade a nossa formação cultural.

O poeta busca incansavelmente aquilo que se conserva em sua memória, as lembranças da meninice e a recordação das histórias, e traz quadrinhas do imaginário popular, como exemplo do poema "Na rua do sabão". A infância em Bandeira remete à experiência e está à narração e ao discurso poético. O poeta enquanto contador de histórias observa as ruas, procurando um diferencial para sua produção poética, buscando nas narrativas líricas, o fio da significação da existência, a fim de transmitir às gerações futuras seu aprendizado, que através da infância e da ternura para com os pobres.

Conclusão

Concluímos a pesquisa com resultados valorativos advindo da oficina de teatro ofertada pelo nosso grupo de pesquisa e das discussões centradas na prática da contação de histórias, promovendo resultados de letramentos observados nas aulas práticas coordenadas, ressaltando a importância de uma leitura dialógica do texto literário.

Por isso, o foco no letramento literário tendo como objeto de estudo o texto poético é um dos caminhos possíveis para que a escola consiga exercer seu papel de formadora de cidadãos capazes de valorizar a literatura como forma de compreensão do mundo.

A poesia e a contação de histórias é capaz de encantar, aguçar desejos, alegrar e é isso que a escola atualmente tem sentido

necessidade, que estimule seus estudantes a ter interesse pelo ensino e aprendizagem. Revelando a busca incansável daquilo que se conserva em sua memória, as lembranças que formam nossa personalidade e a recordação das histórias.

Para Halbwachs (1990, p.24), "nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo quando se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos." Em outras palavras, o filósofo chama a nossa atenção para o mecanismo dialógico da memória coletiva, ou seja, o que está no outro, mas acorda a nossa consciência mnemônica como uma música, um poema, um objetivo, uma paisagem natural e até mesmo a memória do outro, cujo desenvolvimento de um ponto de vista nos faz acessar a nossa própria memória, o que gera uma intersecção chamada de lembrança fictícia, pois nossa memória agora está misturada com a do outro, por isso ela tem um elemento ficcional. Tal movimento cria um aglomerado de imagens, possibilitando novas consciências e novos sentidos. Diante dessa conjectura, podemos dizer que uma das funções motivadoras da contação de história através da poesia é essa intersecção de memórias, responsável por criar a lembrança fictícia, e assim alargar o alcance de compreensão do leitor.

Buscamos, por meio dessa pesquisa, incentivar uma compreensão alargada do fenômeno literário, instrumentalizando criticamente o bolsista enquanto leitor e mediador do texto literário. Possibilitando um letramento científico e literário, de modo que ele possa ter uma base teórica para refletir a leitura e o ensino de Literatura seja na educação básica, seja no ensino superior. Nossa proposta ainda é relevante, na medida em que insere outros alunos

de Letras da Uneal no processo de interação com a pesquisa por meio das oficinas, das aulas e da participação na peça teatral.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5° ed. São Paulo: Scipione, 2001.

ALVES, Hélder Pinheiro. "Teoria da Literatura, crítica literária e ensino". In: *Literatura*: da crítica à sala de aula. Hélder Pinheiro e Marta Nóbrega (organizadores). Campina Grande: Bagagem, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Aurora F. Bernardini (tradução). São Paulo: Hucitec, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. – 7. ed. – São Paulo: Global, 2012.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUSATTO, Cléo. *A Arte de Contar Histórias no Século XXI – tradição e ciberespaço.* Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

CANDIDO, Antonio**.** O direito à literatura. In: *Vários escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* Carlos Sussekind (tradução). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSSON, Rildo. *Letramento literário*: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2007.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Teoria Literária.* Rio de Janeiro: UFC, 1982.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. André Cechinel (tradução). Florianópolis: UFSC, 2011.

KLEIMAN, Angela. *Leitura, ensino e pesquisa*. São Pontes: Pontes, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Lúcia Helena França Ferraz (tradução). São Paulo : Perspectiva, 2005.

MATOS, Gislayne Avelar. Contadores de histórias, essa gente de maravilhas. In: *A palavra do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias*: poesia, mídia e cinema. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NETO, João Cabral de Melo. *Morte e Vida Severina e Outros Poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTOS, Idelette Fonseca & BATISTA, Maria de Fátima (org.). *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: GRAFSET, 1993.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e arte de adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TIERNO, G. (org.) *A Arte de Contar Histórias*: abordagens poética, literária e performática. São Paulo: Ícone, 2010.

KEFALÁS, Eliana. Corpo a corpo com o texto no ensino de literatura. Campinas: Autores Associados, 2012

ESCRITORAS AFROPOLITAS: O PROTAGONISMO DAS MULHERES NAS NARRATIVAS AFRICANAS

Rosilda Alves Bezerra (UEPB)[1]

Carlos Alberto de Negreiro (IFRN)[2]

O termo afropolita ficou conhecido quando a escritora de origem nigeriana e ganesa, Taiye Selasi (1979), o utilizou para afirmar que se trata de uma noção mais flexível sobre conceituar identidade. Para ela, ser escritora afropolita define as mulheres africanas com identidades híbridas, que vivem a experiência de serem de várias partes do mundo. É uma mistura de africana com cosmopolita, representando uma espécie de novo feminismo africano promovido a partir da literatura. São escritoras nascidas ou descendentes de África e educadas no Ocidente. Uma curiosidade surge em torno das personagens criadas por essas escritoras, que mantêm uma

1 Professora Doutora Associada do Curso de Graduação em Letras, do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (Mestrado e Doutorado). E-mail: rosildaalvesuepb@yahoo.com.br

2 Professor do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN). E-mail: cal_negreiro@yahoo.com.br

relação complexa com sua origem, a de quem vive o paradoxo de contar sobre a vida dessas mulheres, sem às vezes residir ou muito menos publicar no continente africano.

Nesse contexto, várias autoras de origem africana vivem em outros lugares fora da África, e escrevem suas histórias inseridas em uma realidade totalmente africana, estabelecendo um novo conceito de se pensar a literatura sem necessariamente conviverem diretamente com as problemáticas que permeiam o cotidiano das mulheres do continente, pois grande parte das protagonistas das histórias são mulheres africanas enfrentando as adversidades da vida em outros países, inclusive fora do continente africano.

Ayobami Adebayo (1988) nasceu em Lagos, na Nigéria. A autora possui bacharelado e mestrado em Literature in English pela Obafemi Awolowo University, Ife. Além de mestrado em escrita criativa da Universidade de East Anglia, onde foi premiada com uma bolsa internacional de escrita criativa. Ayobami recebeu bolsas e residências da Ledig House, Hedgebrook, Threads, Ebedi Hills e Ox-Bow. A literatura de Adebayo foi publicada em diversas revistas e antologias. O livro *Fique comigo* (2018), editorado no Brasil pela Harper Collins, narra a história de Yejide e Akin e seus dramas de convívio e separação. A narrativa tem início no ano de 2008, e em forma de *flashback*, a história retoma o ano 1985 período em que os protagonistas estão em processo de separação. O casal Akin e Yejide mostram-se envolvidos emocionalmente desde a época da universidade, e pela descrição de hábitos e costumes nigerianos, o casal é considerado atípico para a cultura desse país na década de 1980. Um exemplo disso, diz respeito à poligamia, um costume defendido e incentivado pelos nigerianos, o que significava ter o maior número de filhos e esposas como sinal de prosperidade.

A narrativa, nesse sentido, subverte essa regra, pois Akin e Yejide decidiram optar pela monogamia, com planejamento familiar para a concepção dos filhos. Após quatro anos de um casamento satisfatório, Yejide ainda não havia engravidado, fato que incomodava a família de Akin, ainda mais do que ao próprio casal. A mãe de Akin decide visitar a família, trazendo consigo uma jovem, que apresenta como alternativa de uma segunda esposa do filho, novidade que surpreende Yejide, pois não compreende o fato de Akin saber dessa decisão da mãe, indo totalmente contra as ideias defendidas pelo casal em relação à monogamia. Para não perder o marido, Yejide busca alternativa para engravidar primeiro. Ao saber sobre a nova esposa trazida pela mãe do marido, a reação de Yejide subverte mais uma vez o que se esperava de uma esposa que ainda não havia engravidado:

> Eu sabia que deveria me ajoelhar, curvar minha cabeça como uma garotinha sendo castigada e dizer que sentia muito por ter insultado meu marido e sua mãe em um fôlego só. Eles teriam aceitado minhas desculpas – eu poderia ter dito que a culpa era do demônio, o do clima, ou de minhas novas tranças, que estavam muito apertadas, fazendo minha cabeça doer e me fazendo a desrespeitar meu marido diante deles. Mas meu corpo inteiro estava contraído como uma mão artrítica, e eu simplesmente não conseguia obrigá-lo a assumir formas que não queria assumir. Então, pela primeira vez ignorei a ofensa de um parente e me levantei quando todos esperavam que eu me ajoelhasse. Quando fiquei de pé, me senti ainda mais alta. (ADEBAYO, 2018, p. 18).

Com uma narrativa semelhante, da qual Adebayo herdou uma nítida influência, **Buchi Emecheta** (1944-2017) também é

uma nigeriana oriunda de Lagos, filha de um trabalhador ferroviário que morreu quando ela era ainda criança. Aos dez anos de idade, obteve uma bolsa de estudos que lhe permitiu estudar no liceu feminino metodista. Porém, aos dezessete anos abandonou os estudos, casou e teve o seu primeiro filho. Seguiu com o marido para Londres, onde ele estudava. Depois de seis anos de vida matrimonial, em que sofreu insultos e violência doméstica, e já com vinte e dois anos, Buchi Emecheta separou-se do marido e batalhou para sustentar os seus filhos trabalhando como bibliotecária no Museu Britânico, em Londres. Dedicou-se aos estudos, licenciando-se em Sociologia, na Universidade de Londres. Trabalhou em várias áreas como professora, bibliotecária, socióloga, voluntária, jornalista, entre outras atividades.

As alegrias da maternidade, de Buchi Emecheta, traduzido para o português pela primeira vez em 1979, via Editora Caminho, de Lisboa, obteve publicação no Brasil em 2018, pela Dublinense. A narrativa conta a história da protagonista Nnu Ego, que não se preocupou, ao longo da sua vida, consigo mesma, e nem em estabelecer relações sociais, centrando todos os seus esforços em ser apenas mãe. Quando se dá conta que isto foi um erro, já é demasiado tarde para o remediar. Esta mulher-mãe vive uma história cheia de percalços, dificuldades em sobreviver à miséria e à fome, que sucessivas vezes instala-se no seu percurso de vida, às privações, às desavenças com o marido, à morte e doença de filhos e, por último, à ingratidão de alguns deles por quem tanto lutou e de quem esperava atitudes diferentes. Mas as alegrias da maternidade foram preenchendo e fazendo história na vida desta mulher lutadora, sem saber até que ponto os filhos representariam

tais alegrias na vida. Em uma das passagens sobre essas reflexões, Nnu Ego busca a resposta para suas inquietações:

> Nnu disse a si mesma que estaria em melhor situação se tivesse tido tempo de cultivar amizade daquelas mulheres que lhe haviam estendido as mãos; mas nunca tivera tempo. Estava sempre se preocupando com uma das crianças ou uma das gravidezes, e a falta de dinheiro associada ao fato de que nunca dispunha de trajes adequados para visitar os amigos haviam-na levada a esquivar-se da amizade, acreditando que não tinha necessidade de amigos, que sua família lhe bastava. Mas será que estava certa? (EMECHETA, 2018, p. 310).

Cidadã de segunda classe (1975), também recebeu uma tradução no Brasil, em 2018, pela Editora Dublinense. Na mesma linha de pensamento carrega na narrativa as mulheres protagonistas que têm suas vidas transformadas por não aceitarem o que estava predestinado a elas. Nessa narrativa a protagonista sente o anseio de sair do enleio familiar para poder formar a sua própria família, e de acordo com suas próprias regras.

Coloca em evidência a cultura nigeriana dos anos de 1960, período em que obrigava a mulher casada a uma vida dedicada à maternidade. A mulher precisa engravidar e ser mãe para ser completa. Dessa forma, Adah decide enfrentar os vários tipos de opressão cultural, social, e que corresponde ao que a sociedade espera dela. A decisão extrema é a imigração, e quando decide mudar-se para Londres com os filhos não imaginava sofrer por racismo e xenofobia, algo nunca enfrentado em seu país de origem. A decepção tem alcance com os próprios compatriotas, tanto no enfrentamento com a violência doméstica, a partir das agressões

constantes do marido, assim como na relação profissional na qual tem que mostrar subserviência. O fato do marido sempre engravidá-la também era uma forma de aprisioná-la a vida doméstica, não suportava ver a mulher independente intelectualmente e no trabalho. Adah já havia se decidido que não teria mais filhos:

> Acontecesse o que acontecesse, não teria mais filhos. Não interessava o método que utilizara para esse fim, mas não teria mais filhos. Dois meninos e uma menina bastavam para qualquer sogra. Se a sogra dela quisesse mais netos, ela que arrumasse outra mulher para o filho. Adah não teria mais nenhum. Não seria fácil para ela esquecer sua experiência recente, do nascimento de Bubu. Aquilo fora um aviso. Na próxima vez, talvez não tivesse a mesma sorte. (EMECHETA, 2018, p. 206).

Em *As alegrias da maternidade* e *Cidadã de segunda classe*, a religião cristã marca presença constante, o que revela como a colonização inglesa foi efetiva no sentido de colonizar principalmente, a religião. Outro elemento comum é a disputa constante que há entre igbos e iorubás. Nos dois romances a educação também é vista como importante para a formação de um jovem, mas somente os garotos têm prioridade para continuar os estudos quando o orçamento da família não garante a permanência de meninas nas escolas. Pelo contrário, as meninas são desestimuladas logo cedo a não estudarem, incidindo a preocupação apenas em arranjar marido que lhe garantam um lar seguro com filhos saudáveis, de preferência varões. Nesse sentido, basta observar a situação das duas protagonistas, que passam por problemas difíceis, quando o sentimento de solidão se torna constante. O arrependimento por terem casado aumenta, fazendo com que tomem consciência de

suas posições na sociedade, despertando para o fato de quanto os homens e a estrutura na qual estão inseridas são patriarcais e machistas. Somente a partir desse despertar, é que essas mulheres resignadas, muitas vezes despertam, lutando por mudanças.

Nadifa Mohamed nasceu em Hargeisa, capital da Somália, em 1981, mas mora na Inglaterra desde os cinco anos de idade. Estreou na literatura com o romance *Black Mamba Boy* (sem tradução para o português) em 2010, baseado na história do seu próprio pai nas décadas de 1930 e 1940 no Iêmen, durante o período colonial. Estudou história e política no St. Hilda's College, Oxford. *O pomar das almas perdidas* se passa em Hargeisa no final da década de 1980. A história é contada sob a perspectiva de três mulheres de diferentes gerações: uma criança, uma jovem e uma senhora. Deqo, de nove anos, nasceu em um campo de refugiados onde há um surto de cólera e desconhece seus pais. Sua esperança é ganhar um par de sapatos em uma apresentação de dança. Por errar a coreografia, Deqo é punida e fadada a vagar pelas ruas de Hargeisa.

Kwasar, uma viúva destinada a lamentar a morte da filha, assiste à apresentação de Deqo e, numa tentativa de defendê-la, é presa e espancada por Filsan, a jovem soldada que deverá deixar a capital para conter a rebelião do norte do país. Após o rápido encontro entre as três protagonistas, a vida de cada uma isoladamente é narrada, para um novo encontro ao final da narrativa. Para além do cenário dessa Somália não idealizada, cujo pano de fundo expõe um regime militar extremamente corrompido e autoritário, a perspectiva feminina e a quase ausência de personagens masculinos, são essenciais, pois mostram a solidariedade entre mulheres quando Kwasar divide as refeições com suas colegas de

cela, ou quando uma prostituta acolhe a pequena Deqo e a leva para o seu bordel onde, curiosamente, as prostitutas utilizam codinomes como Karl Marx, Stálin e China.

Outras problemáticas do cotidiano feminino também são retratadas no romance: a educação que a pequena Deqo recebeu no campo ("A única educação que recebeu das mulheres, no campo de refugiados, dizia respeito a como evitar essa vergonha: não sente com as pernas abertas, não toque as partes íntimas, não brinque com meninos. Evitar a vergonha parece estar no centro da vida de uma menina") ou o assédio que a jovem soldada Filsan sofre dos seus superiores ("Mesmo estando de uniforme, os homens não veem nada além de peitos e um buraco"), não sendo reconhecida no exército devido à sua feminilidade.

> Em pontos diferentes do campo, várias organizações de caridade mantêm escolas, postos médicos, centros comunitários; voluntários alemães, irlandeses e americanos marcam seus feudos com bandeiras a placas cheias de acrônimos. Olhar para o campo deixa clara a imensa humilhação da Somália na guerra; estas pessoas têm terra, casas r chácaras a apenas alguns quilômetros de distância, mas subsistem ali comendo mingau. A certa altura, em setembro de 1977, noventa por cento de Ogaden estava nas mãos do governo da Somália, e a violência necessária para fazê-los retornar de suas terras ancestrais foi tão grande que a Somália ainda não se recuperara, e talvez nunca o faça; a guerra despojou o governo de tropa, equipamentos e o apoio dos soviéticos. (MOHAMED, 2015, pp. 217-218).

Nascida em Gana e criada em Huntsville, no Alabama, EUA, **Yaa Gyasi**, no ano de 2016 seu livro *O caminho de casa*,

publicado no Brasil em 2017, alcançou a lista dos mais vendidos do The New York Times e foi incluído na lista dos 100 livros notáveis do ano do mesmo jornal. Ganhou o Prêmio PEN/Hemingway 2017 na categoria melhor livro de estreia. Atualmente, a autora mora em Berkeley, Califórnia. A narrativa começa no século XVIII, numa tribo africana, e vai até os Estados Unidos dos dias de hoje, mostrando as consequências do comércio de escravos dos dois lados do Atlântico ao acompanhar a trajetória de duas meias-irmãs e das gerações seguintes dessa linhagem separada pela escravidão.

Effia e Esi, irmãs que não se conhecem, nascem em duas aldeias tribais diferentes de Gana. Effia, a moça mais bonita do lugar, é vendida pelos pais para um colonizador inglês chamado James, e viverá com conforto nas salas palacianas do Castelo de Cape Coast. Quey, seu filho mestiço, será enviado para estudar na Inglaterra antes de voltar à Costa do Ouro para servir como administrador do Império. Mas sua irmã Esi terá má sorte: encarcerada abaixo dos aposentos de Effia, no calabouço das mulheres do castelo, ela logo será embarcada com destino à América, onde será vendida como escrava.

Uma saga familiar que cobre sete gerações de uma família partida, acompanhando numa narrativa a vida dos descendentes dessas duas irmãs, os que ficaram em Gana e os que se tornaram afro-americanos. Percorrendo desde as guerras tribais em Gana, até a escravidão e a Guerra Civil nos Estados Unidos, passando pelo trabalho de prisioneiros nas minas de carvão e a grande migração afro-americana, das fazendas do Mississipi às ruas do Harlem no século XX. *O caminho de casa*, de Yaa Gyasi, permite uma compreensão sobre os sucessivos horrores da escravidão, e

toda a carga emocional acumulada na vida de seus descendentes, nos relacionamentos entre pais e filhos, maridos e esposas.

> A guerra terminou em setembro, e aterra ao redor deles começou a registrar a perda dos axântis. Longas fissuras no barro vermelho abriram-se em torno do compound de Akua, tão seca foi a estação. Lavouras morreram , e os alimentos foram limitados, pois eles tinham dado tudo aos homens que lutavam. Deram tudo o que tinham, na certeza de que seriam recompensados na abundância da liberdade. Yaa Asantewa, a rainha-mãe guerreira de Edweso, foi exilada para as Seichelles e nunca mais foi vista pelos que moravam na aldeia. Às vezes, Akua passava pelo palácio durante suas caminhadas e perguntava: E se? (GYASI, 2 017, pp.283-284)

Scholastique Mukasonga, nascida em 1956, conviveu desde a infância com a violência e a discriminação oriundas dos conflitos étnicos de Ruanda. Em 1960, sua família foi forçada a ir viver em Bugeresa, uma das áreas mais pobres e inóspitas do país. Anos depois, foi forçada a deixar a escola de serviço social em Butare e ir viver em Burundi. Dois anos antes do genocídio em Ruanda, Mukasonga mudou-se para a França, onde vive até hoje. *A mulher de pés descalços*, publicado em 2017, com tradução de Marília Garcia, é um romance-memorialista sobre o relacionamento da autora com sua mãe, que morreu com os pés descalços — contrariando a tradição local — pela ausência da filha.

> Não cobri o corpo da minha mãe com o seu pano. Não havia ninguém lá para cobri-lo. Os assassinos puderam ficar um bom tempo diante do cadáver mutilado por facões. As hienas e os cachorros, embriagados de sangue humano, alimentaram-se com a carne

> dela. Os pobres restos de minha mãe se perderam na pestilência da vala comum do genocídio e talvez hoje, mas isso não saberia dizer, eles sejam, na confusão de um ossuário, apenas osso e crânio sobre crânio.
>
> Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras – palavras de uma língua que você não entendia – para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente. (MUKASONGA, 2017, pp. 06-07).

Nossa Senhora do Nilo, ganhador dos prêmios Ahamadou Kourouma e do Renaudot, em 2012, dos prêmios Océans France Ô, em 2013, e do French Voices Award, em 2014, publicado no Brasil em 2017. Trata-se de um romance que se passa em Ruanda, num colégio de Ensino Médio para jovem meninas, situado no cume Congo-Nilo a 2500 metros de altitude, perto das fontes do grande rio egípcio, onde garotas de origem Tutsi são limitadas a 10% do corpo de alunos.

> — E as outras, no liceu, o que aconteceu com elas? Conseguiram escapar? O que houve, mataram elas?
>
> — Acho que não. Bom, a o menos não todas. Além de gloriosa, não havia muita gente querendo matar as próprias colegas. Persegui-las dentro do liceu, sim, elas concordavam, pois achavam que as tutsis não deveriam ter lugar ali. Quando voltei ao pátio, o padre Herménégilde estava dizendo aos militares, coisas do tipo: Vocês podem caçar as tutsis do liceu, mas não precisam sujar as mãos. Peguem algumas e lhes deem umas boas pauladas, isso vai bastar para acabar com

> o gosto pelo estudo. Elas perecerão nas montanhas, de frio, de fome, devoradas por cachorros abandonados e animais selvagens, e as que sobreviverem e conseguirem passar a fronteira, serão obrigadas a vender seus corpos, dos quais sentem tanto orgulho, pelo preço de um tomate no mercado. A vergonha é pior do que a morte. Vamos deixá-las ao julgamento de Deus". (MUKASONGA, 2017, pp. 252-253).

Baratas - Neste relato autobiográfico em que se associam memória coletiva e individual, Mukasonga descreve, sem concessões, a emergência, a implementação e as consequências catastróficas da máquina genocidária. Funcionando como uma espécie de arqueologia do terror, *Baratas* evoca o doloroso processo de aniquilamento do indivíduo: as pequenas humilhações cotidianas, o medo e a política segregacionista de erradicação de uma população submetida à condição de animal a ser destruído. Em suma, a longa agonia dos tutsis em Ruanda sob o olhar indiferente da comunidade internacional.

> Os atos de violência contra os tutsis não pouparam, evidentemente, a província de Butare. Eu tinha três anos, e foi então que as primeiras imagens de terror ficaram gravadas na minha memória. Eu me lembro. Meus irmãos e minha irmã estavam na escola. Eu estava em casa com a minha mãe. De repente, vimos a fumaça subindo de todos os lados, sobre as encostas do monte Makwasa, do vale do Rususa, onde morava Suzane, mãe de Ruvebana que, para mim, era como minha avó. Depois escutamos os barulhos, os gritos, um rumor como um enxame de abelhas monstruosas, um bramido que invadia tudo. Esse barulho eu ainda o escuto hoje como uma ameaça vinda em minha direção, e às vezes, nas ruas da França, ouço-o

> ressoar; não ouso me virar, aperto o passo. Não é esse mesmo ruído que me persegue com frequência? (MUKASONGA, 2018, p. 13).

NoViolet Bulawayo nasceu em 1981, no Zimbábue, e fez parte da primeira geração nascida depois da independência oficial do país. Sua infância se passou, portanto, sob um clima de confiança, estabilidade e esperança. Muito diferente do cenário em que vivem Darling, Bastard, Chipo, Godknows, Sbho e Stina, as crianças com nomes peculiares que figuram em *Precisamos de novos nomes*, romance de estreia em 2014.

Precisamos de novos nomes é um romance de formação, cuja protagonista ao mesmo tempo precisa enfrentar as novidades da adolescência e da vida adulta e adaptação a uma terra onde sempre será estrangeira. Os assassinatos políticos, o estupro, o charlatanismo de alguns religiosos, a aids, a fome, enfim, tudo aquilo que a imprensa ocidental reafirma a respeito dos países africanos, mas muito distintamente contada por uma voz ao mesmo tempo cruel e inocente, a voz de uma criança sensível, esperta e sonhadora.

As crianças a cada dia tentam fugir de Paraíso, o aglomerado de barracos de zinco onde elas e suas famílias vivem desde que suas antigas casas foram demolidas a mando do governo. As fugas são para o bairro Budapeste, e sonham com as brincadeiras que criam para se distrair do cotidiano sem escola nem comida: fingem procurar Bin Laden para ganhar a recompensa do governo americano; criam um jogo em que os países mais poderosos invadem os países menores. As fugas acontecem também quando sentem um misto de vergonha e empolgação ao se aglomerarem

ao redor dos carros das Ongs que lhes trazem presentes e roupas inadequadas.

> Olhe para eles indo embora aos bandos, os Filhos da terra, olhem só para eles indo embora aos bandos. Os que não têm nada estão cruzando fronteiras. Os que têm força estão cruzando fronteiras. Os que têm ambições estão cruzando fronteiras. Os que sofrem perdas estão cruzando fronteiras. Os que sentem dor estão cruzando fronteiras. Caminhando, correndo, emigrando, indo, desertando andando, abandonando, fugindo, escapando – para toda parte, para países próximos e distantes, para países de que nunca se ouviu falar, para países cujos nomes não sabem pronunciar. Estão indo embora aos bandos. (BULAWAYO, 2014, p. 131).

Imbolo Mbue nasceu em 1982, em Limbe, nos Camarões. Estudou nas Universidades Rutgers e Columbia. Mbue reside nos Estados Unidos há mais de uma década na cidade de Nova York. *Aqui estão os sonhadores* é seu primeiro romance. Publicado em 2016 no Brasil, narra uma história sobre Jende Jonga, um homem dos Camarões cujo objetivo é garantir que a sua família possa viver permanentemente nos Estados Unidos. Um executivo do Lehman Brothers contrata Jende como seu motorista em Nova Iorque. A sua relação permite seguir as trajetórias de duas famílias muito diferentes em pontos opostos do espectro econômico da América no momento em que começa a Grande Recessão.

A história de Jende é, em parte, inspirada na vida de Mbue. Depois de uma infância em pobreza extrema nos Camarões, os seus familiares pagam-lhe uma viagem para os Estados Unidos, em 1998. Frequenta a universidade e acaba por assentar em

Nova Iorque, tendo-se tornado cidadã americana em 2014. O seu romance terá sido comprado pela Random House por pelo menos um milhão de dólares. Ela conhece tanto o otimismo sem limites do imigrante quanto as atitudes contraditórias da América para com os estrangeiros.

> Com vinte e tantos anos, ela só conseguia pensar na América.
>
> Não é que ela pensasse que a vida nos Estados Unidos não tinha dificuldades – assistira a episódios demais de Dallas e Dinastia para saber que o país tinha um quinhão de gente perversa -, mas sim porque programas como Um maluco no pedaço e The Cosby Show tinham lhe mostrado que havia um lugar no mundo onde negros tinham a mesma chance de prosperidade que brancos. Os afro-americanos que ela via na TV em Camarões eram felizes e bem-sucedidos, bem-educados e respeitáveis, e ela viera a acreditar que se eles podiam florescer nos Estados Unidos, ela certamente também poderia. Os Estados Unidos davam a todos, negros ou brancos, uma oportunidade igual de ser o que cada um desejava ser. (MBUE, 2016, p. 344).

Léonora Miano nasceu no ano de 1973, em Douala, na costa de Camarões. Nesta cidade ela viveu a sua infância e a sua adolescência, antes de partir para a França, em 1991, onde reside desde então. Com mais de uma dezena de obras publicadas, Léonora já ganhou o Prêmio Goncourt com *Contornos do dia que vem vindo* (2006), publicado pela Pallas em 2009, e *A estação das sombras* (2013), vencedor dos prêmios Femina e Grand Prix do Roman Métis.

O romance *Contornos do dia que vem vindo* narra a busca de Musango, a sua angústia e o crescimento dessa criança perdida no meio de um país atormentado pela violência, prostituição e superstição religiosa. O olhar com que a jovem observa a África, o seu povo e a vida, que ama e odeia ao mesmo tempo, é o de alguém que foi obrigado a crescer rapidamente, mas que, apesar disso, segue cheio de esperanças no futuro. A narrativa busca observar de que forma a desconstrução da "ordem" familiar tradicional, como o abandono torna-se eixo motivador da busca identitária desenvolvida pela menina Musango, que transita pela cidade a procura de afirmação, de cidadania, após ser abandonada pela mãe, numa sociedade em que cuidar e educar os filhos torna-se tarefa impossível aos pais.

> Há apenas sombras ao redor, é em você que estou pensando. Não que esteja de noite, ou que os vivos tenham de repente adquirido as cores do momen- to. Poderia ser assim se o tempo ainda se desse ao trabalho de se fracionar em intervalos regulares: segundo minutos, horas, dias, semanas... Mas o próprio tempo se cansou dessa divisão. O tempo, como nós todas, como eu, viu muito bem que tal divisão não fazia sentido. Não aqui onde estamos. Seja manhã ou noite, tudo é parecido. Há apenas sombras ao redor, eu sou uma delas, e é em você que estou pensando. Na última vez que nos vimos, você me amarrou em minha cama. Você me espancou a toda força antes de cha- mar nossos vizinhos, para que vissem o que você acreditava ter feito com es- se espírito mau que vivia sob seu teto e se dizia sua filha (MIANO, 2009, p. 9- 10).

A obra *A estação das sombras*, de **Léonora Miano**, premiada em 2013 com o Prix Femina na França, chega ao Brasil com tradução de Celina Portocarrero e edição da Pallas editora. O romance conta a história da tribo Mulongo como protagonista do enredo sobre o tráfico negreiro e a dizimação dos povos na costa Africana no século XVI. O romance se baseia em um relatório da UNESCO intitulado "A lembrança da captura", de 2010, que procura recuperar uma memória do tráfico Transatlântico.

> Os guerreiros mulongo nada sabem a respeito do combate à morte, como praticam bwele. Os mais temerários são enviados para o outro mundo. Os outros se rendem, sem ter certeza de que seja melhor. Capitulam porque não é permitido aos humanos se exporem conscientemente à morte. Gritos ecoam aqui e ali. Injúrias são lançadas, maldições proferidas, tigelas de óleo quente atiradas em pleno rosto, pilões jogadas nas partes íntimas. As armas da resistência são irrisórias. Ela não vencerá naquela noite. Já se sabe agora de onde veio o grande incêndio. Foi para anunciar, naquela noite, o desparecimento do mundo conhecido, que a sombra se instalou acima das casas das mulheres cujos filhos não foram encontrados. Isso não havia sido compreendido. (MIANO, 2017, p. 177).

Maaza Mengiste nasceu no ano de 1971, em Adis Abeba, Etiópia. Formou-se na Universidade de Nova Iorque, e teve como indicações os prêmios NAACP Imagem Award, de Melhor Autor Revelação. As atrocidades de um período turbulento da história etíope, somadas à complexa teia de relações humanas diante da violência e da perda, são exploradas em *Sob o olhar do leão*, o primeiro romance de Maaza Mengiste, publicado em 2011.

A trama de *Sob o olhar do leão* se passa na Etiópia da década de 1970, devastada pela guerra, pela fome e mergulhada em uma grave crise econômica. A autora conta a história de uma família esfacelada pelo caos social e político, oriundo do golpe de Estado realizado pelos militantes do Derg - junta criada por um grupo de militares adeptos à violência – contra o imperador Hailé Selassié. Nesse ambiente hostil, o experiente médico Hailu luta para manter as bases de sua família firmes enquanto acompanha a saúde de sua esposa, acometida por uma grave doença, piorar.

O golpe militar terá efeitos diferentes em seus filhos: enquanto o mais novo, Dawit, se aproxima cada vez mais de uma milícia inimiga do Derg, o mais velho, o passivo Yonas, vê seu casamento ruir enquanto se volta com todas as forças para a religião. São vidas marcadas pela violência de um regime autoritário e pelas dificuldades do convívio em família.

> No início, o Derg prometera ao povo um "golpe sem sangue", mas nada fizera além de provar o próprio espírito perverso e assassino. Embora declarações benevolentes e bênçãos escapassem de seu quartel-general em Menelik Palace, o povo não confiava mais no regime militar. Ninguém acreditava na notíca de que o imperador morrera de causas naturais. Era um segredo conhecido que os montes de terra nos arredores da cidade eram sepulturas em massa. E aquelas batalhas de armamento – saraivadas de fogo rápido entre soldados e combatentes – eram provas irrefutáveis de uma rebelião em desenvolvimento. Havia barulho em todo lugar e nem mesmo o toque de recolher conseguia devolver o silêncio às noites da Etiópia. (MENGISTE, 2011, p. 141).

Segundo a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2014), torna-se imprescindível discutir sobre gênero em qualquer lugar do mundo. Não é somente no contexto africano, ou onde existe um número significativo de crimes contra mulheres, nesse sentido a autora reafirma que é relevante que todos possam participar de um planejamento que seja justo e igualitários para todos os humanos. Um mundo que possibilite a felicidade de homens e mulheres, mas honestos consigo mesmos. Adichie parte da ideia de que é necessário criar as filhas de uma forma diferenciada, e da mesma forma, os meninos também devem ser criados participando do universo da menina, sendo vistos como aliados, e não como inimigos.

Nesse contexto, as autoras e obras apresentadas ao longo desse artigo, representam uma pequena mostra desse universo africano tem consciência de que a palavra "feminista" tem origem no Ocidente, e como isso está implicado um conjunto de ações de políticas afirmativas, que envolve não somente os movimentos políticos, sociais e filosóficos, mas também tem como um dos objetivos fundamentais os direitos igualitários, uma vivência solidária com respeito e dignidade em todos os seus aspectos.

Referências

ADÉBAYÒ, Ayòbámi. **Fique comigo**. Tradução Marina Vargas. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BULAWAYO, NoViolet. **Precisamos de novos nomes**. Tradução Adriana Lisboa. São Paulo: Biblioteca Azul, 2009.

EMECHETA, Buchi. **As alegrias da maternidade**. Tradução Heloisa Jahn. 2. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

EMECHETA, Buchi. **Cidadã de segunda classe** Tradução Heloisa Jahn. 2. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

GYASI, Yaa. **O caminho de casa**. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

MAAZA, Mengiste. **Sob o olhar do leão**. Tradução Flávia Rossler. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MBUE, Imbolo. **Aqui estão os sonhadores**. Tradução George Schlesinger. São Paulo: Globo, 2016.

MIANO, Léonora. **Contornos do dia que vem vindo**. Tradução Graziela Marcolin de Freitas. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

MIANO, Léonora. **A estação das sombras**. Tradução Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

MOHAMED, Nadifa. **O pomar das almas perdidas**. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

MUKASONGA, Scholastique. **Nossa Senhora do Nilo**. Tradução Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017a.

MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. Tradução Marília Garcia. São Paulo: Nós, 2017b.

MUKASONGA, Scholastique. **Baratas**. Tradução Elisa Nazarian. São Paulo: Editora Nós, 2018

A POESIA LUNAR DE SÓNIA SULTUANE

Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)[1]

Primeiras colocações

A Lua sempre foi um astro de contemplação natural dos poetas pelo poder místico de inspiração que exerce sobre a arte. As mulheres sempre movimentaram sua vida de acordo com as fases da Lua. No universo místico das representações simbólicas, a Lua ocupa um lugar de destaque em relação ao Sol:

> É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; do outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes de mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa

1 Doutor em Letras pela UFPB. Professor do Departamento de Letras UFPB (Campus Mamanguape). E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br.

> dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 561)

De acordo com o pensamento acima de Jean Chevalier e Allain Gheerbrant (2006, p. 561), podemos afirmar que a Lua, enquanto elemento de representação simbólica, diz muito sobre o estado feminino das coisas; principalmente se observarmos a Lua em sua condição de dependência existencial por causa da luz do Sol. No entanto, quando nos apropriamos do referido pensamento para articular a produção literária de Sónia Sultuane, sob o comando místico da Lua, notamos que a poesia acata o exercício simbólico lunar da transformação e do crescimento.

Sónia Abdul Jabar Sultuane nasceu em Maputo no dia 4 de março de 1971. Viveu em Nacala Velha, província de Nampula, até os oito anos. Possui ensino médio completo, porém não chegou a cursar o nível superior, sendo isto uma de suas futuras ambições. Hoje, Sónia trabalha em um escritório de advogados em Maputo.

A poetisa possui seis livros publicados: *Sonhos* (2001), publicado pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO) e prefaciado pelo renomado poeta moçambicano Eduardo White; *Imaginar o Poetizado* (2006), publicado pela Editora Ndjira e prefaciado pela ensaísta Ana Mafalda Leite que pontua no referido prefacio os aspectos da voz feminina da então poetisa; *No colo da lua* (2009), editado pela própria escritora e *Roda das Encarnações* (2016), publicado pela Fundação Fernando Leite Couto e também publicado pela Editora Kapulana em 2017. Também possui livros dedicados ao público infantil, são eles: *A lua de N'weti* (2014) e *Celeste, a boneca com olhos cor de esperança* (2017).

A produção artística de Sónia Sultuane está intimamente ligada ao projeto intitulado *Walking Words*, que envolve poesia, artes plásticas e fotografia. A escritora também costuma publicar poemas inéditos através do Facebook.

A poesia lunar de Sónia Sultuane

Sónia Sultuane dedica especial atenção à Lua em dois livros de poesia, a saber: *No colo da Lua* (2009) e *Roda de Encarnações* (2017). Estas coletâneas de poemas nos fazem entender que:

> O que faz a verdadeira poeticidade de um texto é que nunca ele obedece servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso. Ou seja: pensando apenas no campo estético, uma coisa é a argumentação teórica, outra coisa é a prática poética. Na primeira temos convenções e leis; na segunda, a liberdade de invenção. (CARA: 1998, p. 26)

A liberdade de invenção proporcionada pela prática poética é o que permite Sónia Sultuane, por meio da escrita literária, traçar caminhos imaginários que vão ganhando substância discursiva no corpo metapoético dos poemas que tomam forma sob o comando da Lua. A Lua liberta a poetisa de sistemas e estereótipos. A metapoesia funciona como fórum íntimo de descobertas sobre uma escrita que se faz pelo entendimento da subjetividade do corpo feminino. A voz poética de Sónia Sultuane nos convida para lugares só possíveis sob os caminhos sugeridos pela poesia:

No colo da Lua

Quero olhar o céu
e contemplar a sua sombra dançando
na cadência do meu coração,

mergulhar no seu infinito,
no reflexo do azul esverdeado profundo,
sentir o cheiro do mundo percorrer-me as entranhas,
falar às estrelas prateadas,
sentar-me no colo da Lua armando a imensidão do universo,
saboreando cachos de uvas pretas adocicadas,
para poder entregar-me a todos os sabores exóticos,
cantando e suspirando pela vida.

(SULTUANE: 2009, p.23)

Compondo a coletânea de poemas *No colo da Lua (2009)*, este poema homônimo é um metapoema em que o eu-poético se posiciona no feminino. As palavras *colo* e *Lua* funcionam como um acalento em que pousa a voz poética deste poema. O poema tem duas estrofes que se interligam pelo encadeamento sugerido pelo verbo *Quero* no início da primeira estrofe. O encadeamento do verbo querer se enumera nas ações transpostas pelo eu-poético: olhar, comtemplar, sentir, sentar, percorrer, falar, armar, saborear, poder, entregar, cantar e suspirar. Um encadeamento paralelístico que vai formando um ciclo lunar que preenche a unidade poética do poema acima. A Lua deita a voz poética em seu colo, como podemos notar no quinto verso da segunda estrofe “sentar-me no colo da Lua armando/ a imensidão do universo”; e exerce uma função de Musa inspiradora e permissiva à catarse proposta pela

voz poética. Concordando com Chevalier e Gheerbrant (2006, p.561) a Lua neste poema revela o estado transformador e crescente do eu-poético.

Da mesma coletânea de poemas, *Livro* (SULTUANE: 2009, p. 37) é um poema em que a Lua novamente aparece exercendo um poder de inspiração para a voz poética de Sónia Sultuane:

> Na solidão dos meus segredos,
> o universo concedeu-me refúgio
> a Lua o véu da transparência,
>
> as estrelas mostram-me o grande livro
> desfolho-o com gosto de saliva,
>
> ávida de descobrimentos,
> sinto o seu cheiro a velho,
> arquivado há tantas gerações,
> amarelado e amarrotado, tantas consultas,
>
> relembro-me de algumas passagens,
> outras já sumidas com o tempo,
> mas alegremente,
> vejo que o seu conteúdo continuava o mesmo,
> velho, mas sempre o livro do amor.
>
> (SULTUANE: 2009, p. 37)

No poema acima, a primeira estrofe “Na solidão dos meus segredos” marca o espaço egocêntrico, intimista e introspectivo em que se posiciona a voz poética de Sónia Sultuane. Mais uma vez a cosmogonia lunar se marca soberana frente à imensidão do

universo. Tal fato é percebido no terceiro verso da primeira estrofe "a Lua o véu da transparência". Na segunda estrofe "as estrelas mostram-me o grande livro/ desfolho com gosto de saliva", a voz poética sugere as estrelas como palavras que dão gosto ao seu paladar, ou seja, o espaço celeste se configura como espaço para o intimismo introspectivo que se enumera nas estrofes seguintes. O reconhecimento ao saber ancestral também é apresentado pela sinestesia nos versos "sinto o cheiro a velho/arquivado há tantas gerações". Na última estrofe a voz poética lança a página epifânica do livro sugerido como unidade de poema, precisamente nos versos "vejo que o seu conteúdo continuava o mesmo,/velho,/mas sempre o livro do amor"; ou seja, o saber que está escrito pelas estrelas e abençoado pela Lua é saber amar pela sabedoria dos mais velhos.

No poema *À janela* (SULTUANE: 2009, p. 39), a Lua aparece para se despedir em seu estado minguante para a voz poética de Sónia Sultuane:

À janela

À janela todas as noites espero a vida chamar-me
com uma sorte diferente
dez filhos para criar, quatro irmãos,
um cão e uma dúzia de animais
todos os dias são iguais, manhã, tarde e noite
a janela espero a Lua já distante,
que me faz rainha dos meus sonhos de fantasia
todas as noites espero ser
mulher do homem que sonhei amar.

(SULTUANE: 2009, p. 39)

No poema acima vemos a janela como um portal aberto para as introspecções da voz poética de Sónia Sultuane. A janela está personificada linguisticamente pela única estrofe que representa uma possível resposta escapista do plano introspectivo que sugere a voz poética. O universo feminino aparece sob uma perspectiva feminocentrada, ou seja, a mulher tem a "sorte diferente de ter dez filhos para criar, quatro irmãos/ um cão e uma dúzia de animais". A voz poética sugere uma maternidade caótica para uma mulher que já se vê desprotegida da Lua, rainha já distante que só no espaço noturno constrói o imaginário romântico da mulher perfeita.

Como podemos perceber nos poemas até aqui analisados, Sónia Sultuane convida, através de sua voz poética, a Lua para ocupar lugar de destaque em sua poesia. A Lua inspira a voz poética de acordo com o poder simbólico de suas fases. Em *No colo da Lua* (SULTUANE: 2009, p. 23) a Lua em seu estado crescente faz com que a voz poética sente em seu colo para manifestar o poder do feminino com uma deusa que se imortaliza pela palavra. No poema Livro (SULTUANE: 2009, p. 37) a Lua em seu estado cheio funciona como força de sabedoria para a voz poética nos mostrar a importância da ancestralidade e do amor. Por sua vez, no poema À janela (SULTUANE: 2009, p. 39), a Lua aparece em seu estado miguante quase invisível fazendo, como a voz poética apresenta, uma perspectiva feminocentrada da maternidade caótica de uma mulher que só vê a possibilidade de ser feliz por meio dos sonhos disponibilizados pela benção da Lua.

No livro *Roda de Encarnações* (2017), a Lua também aparece como elemento simbólico de inspiração para a voz poética de Sónia Sultuane, principalmente para manter o exercício literário

da metapoesia. A Lua é a grande musa inspiradora da poética da referida escritora moçambicana:

Restos dos verbos

A minha alma quer cantar poemas aluados,
quer rasgar versos prateados,
quer jogar no mar as rimas perdidas na noite de lua cheia,
restos de verbos deitam-se quietos no colo da lua.

(SULTUANE: 2017, p. 18)

O metapoema acima já apresenta um projeto literário mais amadurecido por Sónia Sultuane. A lua não aparece mais só como um objeto simbólico contemplativo, mas como um elemento que se mistura fisicamente na estética da escritora, como se pode ler logo no primeiro verso "A minha alma quer cantar poemas aluados". O cromatismo e a sinestesia mais uma vez aparece nos versos "quer rasgar versos prateados e também em quer jogar no mar as rimas perdidas na noite de lua cheia". A Lua Cheia aparece como representação da transformação poética e da fertilidade das palavras, uma vez que a voz poética de Sónia Sultuane faz a intertextualidade de si mesma no verso "restos de versos deitam-se quietos no colo da lua", confirmando a introspecção do eu por meio de uma estética mais amadurecida, redonda e circular como o estado lunar que evoca em sua poesia. O *colo da lua* é o fórum íntimo de segredos que vai movimentar a Roda das Encarnações.

Naufrágio

Quero soltar a âncora e velejar nesse mapa desconhecido,
e se o mar ficar bravo,
assobiarei aos céus para negociar a rota directa à lua,
e se os ventos forem fortes,
aguentei firme nas coordenadas dessa viagem da vida.

(SULTUANE: 2017, p. 32)

No poema acima, de outra forma, a voz poética de Sónia Sultuane registra a metapoesia. O naufrágio sugere a representação de uma voz que afunda abissalmente na introspeção. O verbo querer surge outra vez como ímã enumerativo para os desejos egocêntricos da voz que se encontra afogada pela arte. “Soltar a âncora e velejar nesse mapa desconhecido” são enumerações que registram a dimensão poética para negociação lunar: “assobiarei aos céus para negociar a rota directa à lua”. A lua neste poema representa o farol que direciona a voz poética e a faz conseguir firmeza para coordenar as representações da tensão da existência humana.

Alma inquieta

Aquecida pelos últimos fios do sol,
onde se adivinhava, mais do que se via,
uma meia lua desvanecida, mas já presente,
parecia-me ouvir os suspiros do Universo
contando-me todos os segredos
dos deuses de minha imaginação,
como se me lesses, menina pequena

que procura adormecer, um livro de contos
pagão e panteísta, fazendo calar o tropel sonoro
da minha alma inquieta, sensorial,
num recanto qualquer
do jardim dos meus sentimentos.

(SULTUANE: 2017, p.39)

No poema acima, a voz poética marca o território da mulher logo na primeira estrofe "Aquecida pelos últimos fios de sol". A lua em seu estado crescente aparece no dia como que afrontando a jogo luminoso do sol. Sol e Lua se configuram simbolicamente neste poema como a personificação do masculino e do feminino. O feminocentrismo da voz poética lega ao sol o poder de submissão da Lua em relação à luz. O segundo verso "onde se adivinhava, mas do que se via" confirma a soberania luminosa do sol por meio do encadeamento o primeiro verso já citado. O verso "uma meia lua desvanecida, mas já presente" apresenta o foco de visão da voz poética que se orienta mais uma vez pela sua musa de inspiração: a Lua, manifestação simbólica do feminino que socorre a inquietude poética expressa neste poema por meio de sequência de ações enumeradas pela introspecção da voz que conduz as catarses da contação dos segredos, do adormecer, do fazer calar e de um jardim egocêntrico de sentimentos.

Os versos "um livro de contos pagão e panteísta, fazendo calar o tropel sonoro/ da minha alma inquieta, sensorial" denunciam que o saber lunar fornecido à voz poética em uma perspectiva imaginária se constrói por uma ideologia pagã e panteísta, ou seja, o paganismo comprova a deificação da Lua por parte de Sónia Sultuane e o panteísmo, por sua vez, denuncia a crença de

que a relação da Lua com o Universo, como se pode constatar no verso “parecia-me ouvir os suspiros do Universo”, acontece pelo fato de a voz poética particularizar a crença de que a Lua está em uma mesma escala divina de manifestação de um deus que se materializa a partir de uma ordem cósmica e não teológica, cristã ou antropomórfica, sendo a Lua, então, uma representação divina do feminino.

Fases da lua

À Sónia Sultuane com quem ainda não me cruzei

Sou feita destas fases da lua,
às vezes sou quarto minguante, lua nova e outras lua cheia,
sou a repetição dos meus sonhos,
dos meus gostos dos meus gestos,
sou um pedido de palavras bonitas,
diz-me uma coisa bonita!!! diz-me coisas bonitas!!!
mas mais que ouvir, quero sentir esse sentimento
que me enche a alma e me traz esse sorriso de iluminar o mundo,
e apaga qualquer silêncio que em mim habite,
quero sentir esse borboletear,
e quando já não existirem as palavras bonitas,
às confidências genuínas que fiquem as memórias
das tuas mãos a caricarem a nuca dos meus pensamentos,
digo uma coisa bonita!!!
és a memória, a estrela cadente dos meus secretos desejos!!!

(SULTUANE: 2017, p. 54)

O poema acima é um possível registro da metamorfose lunar da voz poética de Sónia Sultuane. O título do poema sugere uma unidade temática movida pelas várias instabilidades de aparição da Lua, ao ponto de se cogitar uma quinta fase lunar, a do corpo poético lunar, ou seja, a fase da Lua que se constrói por meio da poesia. A epígrafe "À Sónia Sultuane com quem ainda não cruzei" é uma possibilidade de confirmação de uma personificação lunar que só é real no plano poético; a realidade absoluta e física não se harmoniza com a realidade relativa e abstrata tão recorrente na construção mimética refém das necessidades particulares de representação. O corpo feminino e lunar se misturam no primeiro verso "Sou feita dessas fases da lua". O uso da primeira pessoa em um texto de autoria feminina, como acontece em quase todos os poemas de Sónia Sultuane expostos aqui, representa uma forma estética de territorializar o discurso da mulher e também de mostrar que uma das características da escrita de autoria feminina é colocar o discurso no feminino de uma forma empoderada, uma vez que:

> Ainda hoje a sociedade moderna considera os artistas como seus membros marginais. Ser mulher e ser artista torna-se um verdadeiro escândalo. Escândalo que tive que arriscar e suportar. Nesta sociedade a mulher só pode falar de amor e sexo com outras mulheres e também em segredo. Falar em voz alta é tabu, é imoral, é feio. (CHIZIANE: 2013, p. 12)

O depoimento acima da escritora moçambicana Paulina Chiziane corrobora com a ideia de as escritoras territorializarem o discurso em textos literários de autoria feminina. A literatura de autoria feminina ainda é muito marginalizada em Moçambique, país onde predomina o machismo patriarcal endossado pela

colonização portuguesa. Quando Sónia Sultuane usa a primeira pessoa em seus poemas, marcando o lugar da voz feminina, nota-se uma tentativa de interlocução que ultrapassa os limites dos essencialismos dos gêneros, mas sim uma estratégia de mostrar que a mulher pode vencer tabus, escandalizar por meio da palavra literária e concomitantemente ultrapassar as barreiras impostas pela moralidade machista. Nos versos "às vezes sou quarto miguante, lua nova e outras lua cheia", percebe-se uma voz poética que sugere fases femininas em consonância com os estados da Lua. Mas uma vez, a Lua é a metaforização do corpo feminino nos versos de Sónia Sultuane. Os versos "sou a repetição dos meus sonhos,/ dos meus gostos dos meus gestos,/ sou um pedido de palavras bonitas" se configuram como um paralelismo sintático que torna simétrico o leitmotiv do fazer literário de Sultuane, como se escrever fosse projetar um EU que só se manifesta na literatura. Os versos "digo eu uma coisa bonita!!!/ és a memória, a estrela cadente dos meus secretos desejos!!!" referendam o projeto metapoético no que tange ao fato de o corpo lunar ser estrutura simbólica que movimenta a inesgotável roda das tantas encarnações sobre as quais a voz poética se submete ao ser evocada pela Literatura.

Últimas considerações

Na poesia de Sónia Sultuane, a Lua é uma representação do feminino que se materializa por meio de uma voz poética orientada estética e ideologicamente por uma força feminocentrada em função da valorização da mulher. A Lua se mistura com o corpo feminino multiplicado em várias fases lunares: a lua nova representando estado de recolhimento e invisibilidade; a lua crescente

materializando o estado gestor da palavra literária; a lua cheia iluminando o empoderamento e a visibilidade feminina; a lua minguante reforçando a circularidade lunar de recolhimento e preparo para a metamorfose da palavra literária; e a lua literária que personifica o corpo metapoético ressonante e sempre presente na poesia de Sónia Sultuane.

Na condição de sacerdotisa da Lua, Sónia Sultuane se apropria da luminosidade mística lunar para fazer da poesia um espaço de discussão feminocentrada sobre a humanidade, fazendo assim com que os povos da nação moçambicana ou de qualquer outra aprendam a tolerar a naturalidade das diferenças de raça, classe e gênero.

Referências

CARA. Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

SULTUANE, Sónia. *Sonhos*. Maputo: AEMO, 2001.

_____. *Imaginar o poetizado*. Maputo: Ndjira, 2006.

_____. *No colo da lua. Maputo*: s/e, 2009.

_____. *A Lua de N´weti*. Santo Tirso: Editorial Novembro, 2014.

_____. *Roda das Encarnações*. São Paulo: Kapulana, 2017.

_____.*Celeste, a boneca com olhos cor de esperança*. Santo Tirso: Editorial Novembro, 2017

MÚSICA, DANÇA E PRÁTICA DE RELIGIOSIDADE: HISTÓRIA E CULTURA NEGRA NO MORRO DA CONCEIÇÃO DE RECIFE-PE

Sebastião Alves da Rocha (UFRPE)

Profa Dra. Maria Emília Vasconcelos dos Santos (UFRPE)

Introdução

A imagem do negro ao longo da história do Brasil foi construída de forma negativa. O que dizer do processo de ressignificação da estética e do empoderamento negro provocado principalmente por ativistas e militantes nos últimos anos? Estes movimentos têm mostrado sólidos resultados, mas apesar dos avanços, muito ainda precisa ser realizado, pois o maior de todos os males, o racismo, ainda continuar a fazer vítimas. Todas essas questões geram intensos debates e dividem opiniões.

Nos últimos anos, uma gama de produções acadêmicas tem se concentrado em mostrar de forma positiva a história do povo negro, enfatizando lutas e resistência cultural empreendidas por

diversos grupos e entidades negras. Soma-se a isso o protagonismo dos movimentos negros surgido, sobretudo, a partir dos anos 1970, movimentos os quais desmitificaram o discurso de que havia harmonia entre as etnias, quando, na verdade, a população negra vivia na marginalidade. Fato que pode ser comprovado pelos indicadores sociais, se for traçado um comparativo entre negros e não negros. Neste sentindo, este artigo contribui para positivar a história e a cultura negra, ao tomar o Morro da Conceição de Recife, como um território onde estas manifestações têm histórico de existência e resistência.

A cultura negra contribui de forma significativa na construção de uma identidade nacional, assim, a cultura brasileira é permeada de múltiplas formas de representação; nesse contexto, essa pluralidade simbólica foi motor das transformações culturais. Ao analisar a historiografia a respeito do período colonial, existem dados que mostram o Brasil como o país que mais recebeu escravos africanos através das rotas do Atlântico (SILVA, 2014).

Os africanos trouxeram ao Brasil, além da força de trabalho, sua cultura através da música, dança, religião, culinária, entre outros aspectos que persistem em muitas localidades brasileiras. O colonizador português se utilizava de diferentes meios para silenciar as diversas formas de representação cultural que o povo negro usava para transmitir a sua existência, impondo limites. Embora os esforços tenham logrado êxito por séculos, as crenças e costumes advindos dos povos negros se tornou um dos principais pilares da cultura brasileira.

Vale ressaltar, que esses fatos reforçam que os negros tiveram, e ainda têm, que resistir à dominação do branco para conseguir preservar suas tradições culturais e religiosas. Dessa

forma, a cultura negra brasileira se formou a partir de uma história de luta que permanece viva e atuante em todo o país. Um exemplo claro deste legado é visto na cidade de Recife, no estado de Pernambuco, que tem como parte de sua composição cultural e social aspectos da cultura negra. Diante da importância que a cultura negra ocupa na formação da identidade cultural do Brasil, este estudo objetiva perceber como as práticas e manifestações culturais negras no Morro da Conceição, na segunda metade do século XX, se constituem enquanto foco de resistência e se mantêm perante os desafios.

O método adotado foi o de revisão bibliográfica teórica e pesquisa documental em sítios na internet: Diário de Pernambuco e o acervo digital do Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro - CPV. No primeiro momento, será realizado breve levantamento sobre a história cultural, destacando os conceitos de cultura e representação, em seguida uma reflexão sobre a identidade afro-brasileira. Por fim, será apresentado o Morro da Conceição enquanto espaço de resistência da cultura negra.

História Cultural, Representação e Identidades Negras

A história Cultural (HC) é um campo da historiografia que se desenvolveu de forma mais efetiva a partir das últimas décadas do século XX. A HC, Enfoca além do mecanismo de criação dos objetos culturais, os meios envoltos com a recepção. Esse fato reforça a ideia de que uma prática cultural não é constituída somente no momento da construção de um texto ou objetos quaisquer,

sendo, portanto, um fato complexo em qualquer prática cultural (BARROS, 2003).

Os objetos que fazem parte da história cultural são inúmeros, a começar por instrumentos no âmbito das artes, da literatura e da ciência, onde podem ser observadas imagens que o homem produz de si, da sociedade e do mundo que o cerca, além de condições sociais de produção e difusão dos objetos de arte e literatura. Ainda se incluem nesse campo os objetos da Cultura Material e os materiais (concretos ou abstratos) oriundos da cultura popular produzidos no cotidiano da vida de diferentes atores sociais. Esses eixos têm se constituído um foco especial de interesse por parte de historiadores (BARROS, 2003).

Assim como em outros campos de abordagem da história, os historiadores culturais devem questionar os documentos, ou seja, "perguntar por que um dado texto ou imagem veio a existir, e se, por exemplo, seu propósito era convencer o público a realizar alguma ação". A palavra "cultural" distingue a história cultural, da história intelectual, sugerindo uma ênfase em mentalidades, suposições e sentimentos e não em ideias ou sistemas de pensamento" (BURKE, 2008, p. 32-33; 69).

As análises da cultura, do ponto de vista da história cultural, compreendem além das relações sociais, significa refletir sobre a produção simbólica e sobre o que está ligado a essa construção**.** As representações produzidas pelas diferentes formas culturais são importantes, pois possibilitam a compreensão das sociedades em que estão inseridas. Para tratar das práticas culturais é necessário que se recorra ao entendimento do que é cultura. Conceituar o termo cultura é uma tarefa laboriosa, uma vez que não existe consenso entre os pesquisadores ou uma definição única. Não

pretendemos esgotar essa discussão, contudo será apontada uma síntese para o melhor entendimento deste estudo.

O conceito antropológico de cultura norteará nosso percurso no esforço de entender o que é cultura. Neste sentido, segundo a antropologia, pode se pensar em cultura como um conjunto de práticas, de representação coletiva, que dão sentido à existência pessoal, ao mundo social, às relações com a natureza. A cultura pode ainda ser entendida como produção de práticas simbólicas que têm autonomia e especificidade. Como sistema de representação de costumes que permite a cada indivíduo, a cada comunidade, a cada sociedade dar sentido à experiência (CHARTIER, 2018).

O conceito antropológico de cultura foi definido pela primeira vez em 1871, por Edward Tylor, na obra *Primitive Culture*, que toma a cultura como sendo "o todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade" (BURKE, 2008, p. 43). Contudo, este conceito possui limitações ao dar conta das experiências de cultura existentes na contemporaneidade. Segundo esta tendência, o antropólogo Clifford Geertz, que é um dos críticos da definição de Tylor, entende a cultura como "um padrão, historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida" (GEERTZ, 2008, p. 66).

De acordo Geertz (2008, p.5), a cultura é algo que deve ser percebido, não pode ser definido como coisa, como propriedade, não plenamente localizável. É um mecanismo de produção, de significados, é tudo aquilo que é compartilhado na sociedade.

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos.

Os povos negros, ao longo da história, têm criado diversas formas de resistência com objetivo de manter viva a sua cultura. A cultura negra pode expressar diversos significados através das suas representações, discutir essas questões permite captar as nuanças que essas práticas produzem. As representações coletivas devem ser consideradas como as matrizes práticas que constroem o próprio o mundo social. Desta forma, ao tomar as representações coletivas do Morro da Conceição, objetivamos entender o mundo social do povo negro neste território**.** Ao propor o retorno a Marcel Mauss e Emile Durkheim e a noção de "representação coletiva", o historiador Roger Chartier (2002, p.72;73) discute que é uma alternativa melhor ao conceito de mentalidades. Sobre o conceito de representação o autor sugere que:

> Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que revela um objeto ausente, substituindo-o por uma "imagem" capaz de trazê-lo à memória e "pintá-lo" tal como é. A representação, assim entendida como correlação de uma imagem presente de um projeto ausente, uma valendo pelo outro... (CHARTIER, 2002, p.74).

Nesta acepção, como projeção do ausente, a representação ao formular essa "imagem" produz significados referentes ao que o indivíduo e coletivo consideram importante lembrar, mais do que isso, é entender que as representações são construídas no inconsciente. O historiador, ao analisar essas categorias, deve

ter sensibilidade para poder interpretar e entender para além das produções materiais da representação coletiva.

O Brasil possui uma população expressiva de afrodescendentes, aproximadamente 50%, segundo o último Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. O critério de classificação por "raça" legitima a desigualdade e o preconceito, que atinge diretamente as populações negras. O negro africano chegou ao Brasil na condição de escravizado e depois de um longo período de lutas consegue o status de "livre", com a abolição oficial do regime escravagista no ano de 1888. No pós-abolição, não foram criadas condições suficientes de inserção social para a população negra, pelo contrário passaram a exclusão e marginalização social.

Diante do histórico de exclusão dispensados aos negros, criou-se um estigma em relação ao "ser" negro, o que também impossibilitou o fortalecimento das identidades afro-brasileiras. Como consequência desse processo, tem-se o redimensionamento do termo "afro-brasileiro", que não é usado de forma universal no Brasil. Os brasileiros não o utilizam para se referir a si mesmos ou a outros, mas para se referir à produção cultural com referências africanas ou a grupos que reivindicam a identidade africana (DAVIS, 2000, p.19). Ainda segundo Davis (2000, p.21), a "utilização de negro e negra para se referir à raça de alguém independentemente da cor da pele, no entanto, é mais comum talvez como resultado da elevada "consciência" racial e solidariedade". Esta última colocação se refere à ressignificação que o termo negro sofreu nos últimos anos, especialmente no movimento negro. A palavra negro passou de conotação pejorativa para ser orgulho racial entre os negros brasileiros.

No que que concerne à identidade, Stuart Hall (2015, p.10) defende que o final do século XX assistiu a uma mudança estrutural que transformou as sociedades modernas, que essas transformações mudaram nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Existe uma "crise de identidade", à medida que pequenos grupos se organizam e criam formas de existência afim de que suas referências de identidade sejam preservadas perante o desafio imposto pela modernidade, como é o caso da identidade cultural afro-brasileira.

Ao analisar o conceito de identidade, Stuart Hall propõe três tipos de identidades, a do sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno, que considera como ponto de partida para discursão das identidades:

> O sujeito do iluminismo estava baseado na concepção da pessoa humana com um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. Era uma concepção muito "individualista" do sujeito e da identidade dele. [Para o sujeito sociológico] a identidade é formada na "interação" entre o "eu e a sociedade. A identidade do sujeito sociológico, costura o sujeito à estrutura. O sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel" O sujeito pós-moderno assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. (HALL, 2015, p.10-12)

As identidades negras estão em constante mutação, não permanece estática. Desse modo, não se pode conceber a identidade negra no singular, apesar de defender, neste estudo, a importância da preservação de marcadores para o fortalecimento da cultura

negra, o correto seria falar em identidades negras. Existem alguns traços culturais que identificam um indivíduo como sendo negro, como por exemplo usar cabelos com tranças, *dread* ou *black power*, entre outros. No entanto, o fato de alguns indivíduos não assumirem uma identidade política e estética, não faz com que eles deixem de ser negros.

A abordagem sobre a história dos negros requer cuidado por parte dos pesquisadores, para não incorrer no erro de reproduzir pensamentos estereotipados sobre essas populações. A cultura negra é uma das muitas formas de resistência e afirmação, é parte da identidade nacional. É inadmissível que a história do negro seja reduzida ao período escravagista, existe uma cultura grandiosa a ser explorada. Os negros fazem parte da construção do Brasil. Nos últimos anos, tem-se presenciado uma reviravolta, a construção de uma historiografia do negro sobre outras perspectivas, para além do regime escravista, enfatizando, sobretudo, a cultura, as religiões de matrizes africanas, dentre outras.

Segundo Stuart Hall (2015, p. 33), o discurso da cultura nacional constrói identidades que são colocadas de modo ambíguo, entre o passado e o presente. As culturas nacionais são tentadas a recuar defensivamente para aquele "tempo perdido", quando a nação era "grande". Durante muito tempo, tentou-se silenciar a memória do negro, o que contribuía com o aumento das desigualdades raciais e o reforço do que ficou conhecido como mito da democracia racial.

Não se pode tentar buscar no Brasil, as manifestações e práticas culturais negras tal qual como existiam na África. Diante da tentativa de branqueamento e histórico de perseguição, existe uma luta pela sobrevivência que perpassa os dias atuais.

De acordo com Stuart Hall, na cultura popular negra não existe formas puras.

> Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamento que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrânea de recodificação e transcodificacão, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes (2003, p.343).

Negar a importância da cultura negra é reafirmar o processo inferiorização da população negra. O negro deve ser visto em sua especificidade, sendo fundamental entender que houve muitas negociações para que hoje pudéssemos discutir a constituição de identidades negras no Brasil. Refletir sobre as identidades é pensar numa pluralidade cultural de práticas simbólicas. Essas identidades são constituídas como práticas de resistência cotidianas. Tendem-se a compreender a experiência dos povos negros, como se fosse vivida fora da representação (HALL, 2003, p.346). Portanto, reafirmar identidades negras significa valorizar a luta dos afrodescendentes e também criar alicerces para uma sociedade em que negros e não negros possam um dia viver em condições de igualdade.

O Morro da Conceição: Espaço de Resistência das práticas culturais negras em Recife – Pernambuco

O Morro da Conceição é um bairro situado na zona norte da cidade de Recife. Sua história está associada ao monumento de

Nossa Senhora da Conceição, edificado no local no ano de 1904. O processo de povoamento se iniciou de forma mais efetiva a partir dos anos 1940, no entanto, a ocupação massiva da região, tendo como ponto de partida os arredores da estátua da santa, só aconteceu realmente nas décadas seguintes.

O Morro da Conceição teve um crescimento demográfico nas décadas de 1950 e 1960. Grande parte dos moradores chegaram à região motivada pelo processo de destruição dos mocambos nas áreas centrais da cidade. Em Casa Amarela houve um processo de favelização consentida, pois os moradores se estabeleciam nas áreas mediante pagamento de aluguel do chão aos que se diziam proprietários das terras. Em 1940, foi criada a Imobiliária Pernambucana, empresa que foi responsável pela administração das terras.

Os moradores de Casa Amarela, com o tempo, consideraram as cobranças abusivas e começaram a questionar a titularidade das terras. O descontentamento deu início a um conflito entre moradores e proprietários, que ficou conhecido como Movimento Terras de Ninguém. O movimento social envolveu uma ampla rede de articulação e contou com apoio da Igreja Católica. Foi travada uma longa batalha, com desfecho para a desapropriação das terras pelo governador Miguel Arraes, que concedeu a posse de terras aos moradores na década de 1980 (MOURA, 2008, p.28-29).

Na década de 1990, o Morro desmembrou-se do bairro de Casa Amarela, influenciado pelo crescimento populacional e construção da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição do Morro. Mesmo com as grandes transformações estruturais, organizacionais e nominais, não houve perda de seu caráter popular (BRITO, 2016).

O Morro da Conceição, ao longo de sua história, reuniu inúmeras manifestações da cultura popular. Para este estudo, selecionamos algumas das culturas negras, objetivando mostrar indícios de que estas manifestações aconteceram desde os tempos remotos e que constituem elementos de resistência do povo negro na região. Para isso, citamos abaixo algumas das manifestações culturais no Morro da Conceição relatada no Jornal do Bairro, na sua edição de 1979.

> **Grêmio Recreativo Escola de Samba "Galeria do Ritmo": Fundada** em 15 de novembro de 1962, tinha como patrimônio dois surdos de lata de manteiga, feito com corda, um tamborim e uma frigideira; começaram a tocar ritmo e evolução... "tudo o que o tem" e "Os costumes do morro" foram alguns dos enredos que obtiveram classificação junto a escola, e "Folclore pernambucano ao vivo" foi o tema de 71 quando a escola sagrou-se vitoriosa. Preparem-se agora o Carnaval de 79 com o tema enredo: "Tributo aos Orixás". (JORNAL DOS BAIRROS, 1979, p.4)

A Escola de Samba Galeria do Ritmo foi fundada em 1962, no Alto José do Pinho, e se mudou na década de 1980 para o Morro da Conceição, local onde está o Palácio do Samba, sede da escola. As escolas de samba são espaços de lutas antirracistas. A descrição feita pelo jornal destaca o samba-enredo da escola do ano de 1979, "Tributo aos Orixás", que faz referência à religiosidade negra. A cultura negra faz parte da vivência dos moradores Morro da Conceição; por mais que exista um silêncio sobre essas questões, o Jornal dos Bairros cita outras manifestações culturais existentes no Morro: como o maracatu "Águia de ouro", Bloco-Charanga

"Unidos do Dendê", Escola de Samba "Bafo da Raposa", Grupo de Senzala e Capoeira e Heróis do Samba.

Pode-se observar, pela breve descrição dos grupos culturais no Jornal, algo em comum a todos os relatos, que é a dificuldade financeira enfrentada. Sobre a história de Maracatu "Águia de ouro", um dos entrevistados e fundador do grupo, seu Severino, conta:

> Sete de setembro de 1933. 46 anos vai fazer. Era eu, meu irmão e mais dois. Fundamos essa brincadeira, era um meio de trabalho. Nos era sócio de uma agremiação, eu venho com o maracatu desde 1925. Tinha o Leão do Norte, esse maracatu foi fundado em 1920. Brinquei no Pavão Arreado. Lá eu levantei. Se eu for conta a História vai demorar tanto tempo.... Maracatu é coisa concreta, da África representando Rei, Rainha, Vassalo, Dama, tudo mais, enfim. Tem as principais damas do passo, dama urgente. Dentro da nossa dominação tem a parte indígena, porque nossa terra é do índio. Todo Maracatu, tem que ter preceito em Nossa Senhora do Rosário. Aquele que não tem devoção não está cumprindo (JORNAL DOS BAIRROS, 1979, p.4).

Na fala de Severino existe uma preocupação com a perda da identidade do maracatu, comenta sobre a relação com África e também seu significado religioso. Outras formas de resistência negra no Morro da Conceição podem ser percebidas pela escola comunitária criada pelos moradores, com destaque para o protagonismo da Família dos Prazeres.

O projeto criado pela Família dos Prazeres foi o primeiro a atuar no que seria considerado depois como educação para as relações étnico-racial. A preocupação com a falta de assistência

educacional, cultural e de lazer para as crianças que viviam no Morro da Conceição, em 1982, fez um grupo de moradores se reunir na busca de alternativas, que culminou na criação, no mesmo ano, do Centro Maria da Conceição. As ações desenvolvidas refletiam conhecimentos, valores e crenças repassados por Dona Conceição. Seu viver sociocultural foi transformado em princípios institucionais, que aliados a valores da equipe de trabalho e princípios éticos de visão dos povos africanos, buscavam preservar a cultura local afro-brasileira até a atualidade (BRASIL, 2018).

Durante a existência do projeto, que encerrou suas atividades em 2010, foram desenvolvidas várias atividades, todas elas voltadas para a valorização da cultura negra, dentre os projetos estão: Centro de Referência de Educação Étnica, Cantando Histórias, Bloco Afro Raízes de Quilombo, Encontro com as Raízes, Negras Raízes. A música e a cultura popular foram as principais ferramentas utilizadas pelo Centro de Formação do Educador Popular Maria da Conceição. Conceição dos Prazeres, produtora cultural e diretora presidenta do Bloco Afro Raízes de Quilombo, convida negros e negras a lutar:

> Nós não queremos tua piedade, não, como nossa missão. / 300 anos de Zumbi não foi uma morte em vão, vamos acabar com essa falsa abolição. / Cadê você meu amigo? Venha cumprir seu papel. / Venha lutar com a gente, liberdade e direitos não caem do céu / Viver ilhado em favela não é opção... (BARBOSA, 2018)

A música foi e é um canal de protesto utilizado pelo grupo para denunciar a situação do negro bem como para valorizar e fortalecer a negritude. A Família dos Prazeres, através do Centro Maria da Conceição e dos projetos culturais, mudou a percepção

do “ser negro” de jovens e adolescentes do Morro da Conceição e forneceu importantes contribuições para a história do negro na cidade do Recife. Esse esforço, exemplifica muitas das formas de resistências dos afro-brasileiros em manter viva a história e cultura afro-brasileira e africana.

Considerações finais

A cultura afro-brasileira é permeada de riquezas materiais e simbólicas. Discute-se a necessidade de um esforço da superação das desigualdades raciais. Falta o reconhecimento de que a cultura do negro serve a uma identidade nacional, não só como produto de movimentação de interesse, mas também como pertencente à constituição do estado brasileiro. As limitações em responder de forma mais profundas as proposições colocadas inicialmente se deram em virtude do pouco espaço aqui disponibilizado e também por envolver discussões complexas.

Para além dessas questões, as comunidades negras não deixaram de sofrer perseguição, física e simbólica, quando falta atenção às necessidades básicas, bem como uma tentativa constante de branquear o passado do negro, escondendo suas origens, não permitindo a livre manifestação cultural e religiosa. Apesar dos desafios, as comunidades negras criam espaço de resistência para manter suas referências africanas.

O Morro da Conceição é um exemplo de um espaço no qual o negro é silenciado, uma população expressiva de afrodescendentes que não têm incentivo por parte do Estado para manter suas raízes culturais, como foi o caso do fechamento do Centro do Educador Popular Maria da Conceição dos Prazeres. Portanto, o Morro da

Conceição foi e continua sendo um palco de resistência cultural negra e afro-brasileira na cidade do Recife, em Pernambuco**.**

Referências

A história do Morro da Conceição in: Morro da Conceição: história de ontem e de hoje. **Jornal dos bairros**, Ano I, nº6- Recife, jan. de 1979, P 4-5.

BARBOSA, Leandro. Cultura afro é garantia de vida no Morro da Conceição. **Diário de Pernambuco**, 2018. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/02/25/internas_vive,742827/cultura-afro-e-garantia-de-vida-no-morro-da-conceicao.shtml> Acesso em: 01 nov. 2018.

BARROS, Jose D'Assunção. História cultural: um panorama teórico e historiográfico. **Textos de história**, vol. 11, n. 1/2, 2003. Disponível em:< http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/5925/4901>. Acesso em: 21 mai. 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Centro Maria da Conceição/Ponto de Cultura Negras Raízes**. Brasília: MS. Disponível em:< http://www.cultura.gov.br/documents/10961/134496/negrasraizes.pdf/d1a30471-5b97-4e0e--98d5-0d7074028115>. Acesso em 01 nov. 2018.

BRITO, João Gabriel da Silva. **Folkcomunicação e a festa do morro no Jornal do Commercio**: O Morro da conceição e sua pluralidade na cultura pernambucana para o Desenvolvimento local. 2016. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de pós-graduação extensão rural e desenvolvimento local.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: À beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002. P.61-79

DAVIS, Darien J. **Afro-brasileiros hoje**. 1ª ed. Trad. Felipe Lindoso. São Paulo: Selo Negro, 2000. 133p.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por Uma Teoria Interpretativa da cultura. In: **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. P. 3-21.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005. 102 p.

HALL, Stuart. Que "negro" é esse na cultura negra. In: **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003 p. 335-349.

COMUNIDADE QUILOMBOLA BOA VISTA DOS NEGROS: CULTURA - ESCOLA - CIDADANIA

Profa Dra. Suély G. Pereira de Souza (IFRN)

A partir do título, convido-os a adentrar ao universo da narrativa que ora pretendo apresentar. A comunidade em questão, *Boa Vista*, assumiu o caráter de *Quilombo* pela sua comprovada identidade étnica, desta forma esse território é conhecido e reconhecido por todos como *Boa Vista "dos Negros"*, portanto, trataremos aqui desta *Cultura*, percebendo por meio do espaço Social - *Escola*, a situação de *Cidadania*, deste povo.

Boa Vista é um topônimo genérico de uma unidade territorial rural que se subdivide em Boa Vista dos Lucianos, Boa Vista dos Barros e Boa Vista dos Negros. Encontra-se situada no sertão do Seridó, no Rio grande do Norte, Brasil. Atualmente, faz parte da zona rural do município de Parelhas, dista 7km desta cidade. Seu território hoje é constituído por 200 hectares de terras, sendo uma parte dessa área habitada, uma outra utilizada para a roça e criação de animais para consumo interno e outra grande parte inabitada, formada por serras e vegetação nativa – caatinga. O município

de Parelhas está a 250Km de Natal, a capital do estado, fica à margem esquerda do Rio Seridó e tem como limites geográficos os municípios de: Carnaúba dos Dantas (ao Norte), Equador (ao Sul), Picuí (PB)(à Leste) e Jardim do Seridó e Santana do Seridó (à Oeste). O acesso a este município dar-se pela estrada interestadual e intermunicipal - BR/RN 086. Possui uma população atual de 22.600 habitantes.

Ao realizar esse estudo sobre a história deste município, encontrei informações de que a comunidade acadêmica, responsável pela institucionalização dos conhecimentos, sempre teve dificuldades em conseguir fontes sobre a temática do negro no Seridó, justificando-se tal situação pelo fato da sociedade "branca", serem responsáveis pela historiografia no passado, já que estes eram os alfabetizados da época, e portanto não terem muito a dizer em tais escritos já realizados, pois, naquela época não havia valores atrelados ao povo negro, entretanto, não havia motivo pra eles se interessarem. Acredito que diante deste contexto de ausência do povo negro na história do município, foi anulado qualquer possibilidade de representatividade deste povo para a sociedade atual. Por consequência disto se deu o desconhecimento sobre a comunidade Boa Vista dos Negros e que concorre até hoje para o descaso para com seus moradores.

Fotografia Histórica, Social e Cultural da Boa Vista

Para construir esta narrativa descritiva de ordem histórica, social e cultural da Boa Vista dos Negros no contexto atual, a priori, deixei de lado a forma comum (senso comum) de ver esta

comunidade como um grupo de escravos fugitivos - um quilombo aos moldes de Palmares. Isso porque concordo com os autores que comprovam a impossibilidade de escravos fugidos permanecerem numa localidade circunvizinhada por vilas de moradores em sua maioria brancos e com posses - Vila de Conceição (atual Jardim do Seridó), Vila do Príncipe (atual Caicó) e a Fazenda Boqueirão (atual Parelhas), como foi o caso da Boa Vista dos negros. "Se ali houvesse escravos fugidos, seria óbvio que os senhores moradores da vizinhança juntamente com as autoridades provinciais, teriam destruído tal comunidade" Assim comenta Sebastião Santos, historiador local. Do mesmo modo, não descartei os discursos sobre a possibilidade de escravos provindos de localidades vizinhas, terem mantido uma relação de amizade com os negros do quilombo Boa Vista, frequentando a localidade com a devida autorização dos seus senhores. Como diz o professor e historiador Sebastião Santos (2006), "Nem valongo, nem Palmares":

> [...] a Boa Vista situa-se num ponto de estabilidade, não sendo o lugar aonde os negros eram reunidos com o propósito de abastecer o mercado escravocrata, semelhante ao entreposto do valongo, no Rio de Janeiro, na qual os escravos eram expostos aos compradores, mas também não ocupou o status de um quartel no qual se declarava guerra as práticas escravistas, como foi o caso do conhecido Quilombo dos Palmares. Falamos então de uma comunidade dotada de peculiaridades que possibilitaram a sua sobrevivência em meio a tão incerto universo social, certamente a exoticidade da Boa Vista dos Negros, é apenas um reflexo do que ocorria no passado, quando a sabedoria dos mais velhos[...] soube guiar aquele povo a longaminidade sonhada por muitos e alcançada por poucos. (SANTOS, Sebastião G. dos. 2016.)

Sebastião Santos ver a Boa Vista dos Negros como sendo um lugar de refúgio sim, no entanto, os negros estavam a fugir da intolerância branca.

> [...] os negros livres aportavam sabendo que ali encontrariam um lugar comum, distante de sofrimentos pelos quais teriam que passar caso continuassem a ter uma vida aberta ao contato assíduo com parcela não negra da sociedade[...] (Santos, Sebastião G. dos. 2016.)

Assim, a Boa Vista, uma área árida de difícil serventia para a agricultura, foi recebendo negros desagregados, provindos inclusive da zona urbana - bairro de São Sebastião, negros livres - libertos através da lei do ventre livre e lei de sexagenário, dentre outros. Estes foram se acumulando, se juntando aos que lá já se encontravam.

Traçando um elo de ligação entre a história da Boa Vista dos Negros e a história dos momentos iniciais da colonização da Região do Seridó/RN, percebo que a pecuária constituiu-se a grande economia da época e é sabido também que este aspecto levou historiadores a acreditarem na impossibilidade do uso da mão de obra escrava em dada região, tendo em vista que o gado era criado solto em grandes áreas livres, deixando o pastoreio também livre. No entanto, compreendo que muito embora em quantidade reduzida, se compararmos às regiões cujo desenvolvimento econômico se deu com a produção de açúcar e café, no Seridó também se utilizou como principal força motriz a mão de obra escrava, comum em toda América portuguesa. A escravidão negra no Seridó e a presença dos quilombolas de Boa Vista dos Negros fazem parte do contexto das fazendas de gado e da cultura

de algodão. A reunião de dados históricos mostra que o Seridó recebeu escravos desde o início do seu povoamento, logo, há de se convir que os negros da Boa Vista têm antecedentes escravos.

Com relação ao espaço físico local da Boa Vista dos Negros, no centro encontramos a antiga escola "Maria Serafina de Jesus", criada em 1958 para atender a comunidade quilombola, tendo suas atividades finalizadas em 1998; a igreja - local de culto católico; o posto de saúde "Mãe Galdina"; o ponto de cultura "Espaço de Resistência" e uma quadra poliesportiva coberta, onde também acontecem as festividades da comunidade.

> O núcleo social de Boa Vista situa-se em torno do antigo grupo escolar, do posto de saúde e da capela dedicada a N, Sra. do Rosário[...] nesses centros, são desenvolvidas as atividades coletivas: o trabalho associativo, as reuniões comunitárias, as novenas, as festas etc. (Relatório Antropológico - RTID p. 169)

Marcos Identitários: Memória Genealógica, Irmandade do Rosário e Titulação das terras de Quilombo

Historicamente, os quilombos são grupos étnicos com trajetórias, ancestralidade negra e relação territorial específica. Segundo relatório antropológico, a comunidade Boa Vista dos Negros assume essa caracterização. Para melhor entender a história desse quilombo, apresento-o a partir dos três grandes marcos identitários: O primeiro marco diz respeito a negra Tereza que delimita a memória genealógica do grupo; o segundo marco a Irmandade do Rosário, com sua Dança do Espontão e a Festa

de Nossa Senhora do Rosário, onde está fortemente explícita a ancestralidade cultural africana; o terceiro e mais recente marco, a titulação das terras como terras de remanescentes de quilombo que nos remonta à hereditariedade de parentescos dos quilombolas com os ancestrais afros.

Memória Genealógica - "De Tereza aos Negros que batucam hoje"

É perceptível nos discursos dos negros que, ter alguma ligação com Tereza é que é importante, logo, este fato é que delineia uma fronteira étnica para o quilombo, porque nem todo negro que mora na região do Seridó ou especificamente no município de Parelhas, pode dizer: "eu sou negro da Boa Vista", ou seja, para ser negro quilombola, é preciso provar, pela sua genealogia, que é de alguma maneira descendente de Tereza. Tal referência, inicialmente, é o que norteia a história da Boa Vista dos Negros. É o fio condutor da história desse quilombo. Os primeiros habitantes da Boa Vista dos Negros têm seu embrião no início do século XIX, com um coronel Gurjão.

> [...] a referência sistemática ao "coronel Gurjão" nos relatos sobre a origem da Boa Vista encontra um eco na historiografia local:[...]Francisco Pedro de Mendonça Gurjão era governador da Paraíba em 1734 e que atribui, em 25/05/1734, a Tomás de Araújo Pereira, uma data de sesmaria no riacho Juazeiro, e, em 1735, ao coronel Lourenço de Góis e Vasconcelos, uma data de sesmaria no riacho Cobra (Medeiros Filho, 2002, p. 33-34: Tavares, 1982, p. 146-147). Essas duas sesmarias englobam, provavelmente, o território tradicionalmente ocupado pelos remanescentes

> de quilombo da Boa Vista. A memória oral pode ter conservado a marca dos primeiros documentos históricos existentes sobre a localidade (Relatório Antropológico - RTID, 2007, p. 84).

Esse núcleo de afrodescendentes, em sua maioria, veio dos sertões paraibanos e se instalaram num local conhecido como Riacho do Gavião.

> [...]relatos de famílias negras advindas dos brejos paraibanos, que cruzavam o sertão em busca da Boa Vista, e que geralmente chegavam pelo Boqueirão Parelhense, como exemplo disso, podemos citar o caso de Cosme Miguel dos Santos, avô materno de Zé Vieira. Reza a história que ele, juntamente com seus pais e irmãos, fugiram dos maus tratos de um patrão paraibano[...]certamente casos como este ocorreram com uma frequência considerável[...] isso fica evidenciado nos muitos sobrenomes verificados entre as famílias que moram naquela comunidade. (SANTOS, Sebastião G. 2006, p. 10)

Retomando a história de Tereza, a versão nativa conta que, numa época de uma seca terrível, onde as pessoas dependiam muito de um bom inverno para conseguir sub-existir nessa região, um grupo de negros retirantes passavam por ali. Um dos membros dessa família era Tereza. Esse grupo recebeu guarida numa fazenda chamada Maracujá. Posteriormente, a família seguiu viagem, deixando Tereza que junto ao coronel teve vários filhos, um deles chamado Domingos e a partir destes, deu-se origem à comunidade que hoje nós conhecemos como a Boa Vista dos negros.

> A ancestralidade da Boa Vista, contada de geração em geração, remontaria então aos meados dos anos

> 1840[...] Os diferentes relatos da sua fundação apontam para uma situação social em que uma mulher, livre e pobre (retirante ou escrava) recebe uma ajuda de um homem rico e poderoso (barão, patrão, coronel e/ou amante). [...] A partir daí Tereza mudará de estatuto, pois se torna "criada da casa", situação social inferior que encontramos com certa frequência ainda hoje na região. Assim, trata-se de um estatuto ambíguo que, por vezes, assemelha-se ao trabalho doméstico ou mesmo escravo, pois não há relação monetária. (Relatório Antropológico - RTID, 2007, p. 83)

Enfim, sobre a genealogia da Boa Vista dos negros, estudiosos, antropólogos, sociólogos e historiadores, interessados nessa questão antropológica, vem desde o ano de 2002 desenvolvendo estudos para entender essa realidade histórica. Estes, colecionaram relatos orais, colhidos na comunidade, pesquisaram documentação em arquivos provindos de cartórios, igrejas, delegacias... e, de fato, encontraram um inventário *post morti* de um Domingos Fernandes da Cruz, que nasceu em 1784, faleceu em 1857 e que tinha um filho chamado Roberto. Deste modo, afirmaram ser bastante provável que este seja o tal Domingos, citado na oralidade do povo. "Essas questões vem norteando tais estudos. Com essas documentações, provavelmente o grupo já recuou até o séc. XVIII."

> Quase todos os inventários apontam para Domingos como o primeiro dono da Boa Vista, corroborando para as versões orais. (Relatório Antropológico - RTID, 2007, p. 128)

Os membros mais velhos da Boa Vista: Manuel Miguel, Chica Vieira e Zé de Bil, quando questionados, são muito enfáticos

em afirmar: Tereza ficou lá na casa, mas ela não era escrava, ela ficou como criada da casa e, provavelmente, Tereza engravidou e o tal coronel Gurjão deu para ela as terras que hoje correspondem a Boa Vista. Investigando sobre o fato de Tereza ter parido mesmo, um herdeiro do coronel, vi que, engravidar do próprio dono das terras do lugar onde se trabalhava, não era uma coisa extraordinária, era um acontecimento muito comum naquela época. No Brasil era muito comum que houvesse relações entre senhores e as suas escravas. E entre as senhoras e os seus escravos. Então, possivelmente, por ter um querer bem por essa Tereza, foi que o coronel deixou para ela essas terras. Essa é uma das hipóteses que alguns estudiosos trabalham.

> Como teriam chegado aqui tantas mulheres, que as estatísticas dos portos não registram? Tratava-se de negrinhas roubadas que alcançavam altos preços, às vezes o de dois mulatões, se fossem graciosas. Eram luxos que se davam os senhores e capatazes. [...]. Algumas se converteram em mucamas e até se incorporaram às famílias, como amas de leite, tal como Gilberto Freyre descreve gostosamente. (RIBEIRO, Darcy, 1995, p. 67)

Ancestralidade Cultural Africana: "Entre a Devoção e o Espetáculo"

Irmandades do Rosário

A Irmandade dos Negros do Rosário são congregações religiosas bastante difundidas entre a população afro-brasileira, integrada a festa de Nossa Senhora do Rosário, tornou-se a

organização institucional que melhor expressou o catolicismo negro no Brasil. A Igreja Católica na tentativa de introduzir os conceitos da religião aos escravos africanos e crioulos e de obter o controle de suas devoções, cria as Irmandades. Estas, surgem primeiramente na Europa, no século XV, com os africanos de Lisboa, em seguida foram introduzidas na África e chegando posteriormente à América colonizada.

> Imaginadas [as irmandades] como veículo de acomodação e domesticação do espírito africano, elas na verdade funcionaram como meio de afirmação cultural. Do ponto de vista das classes dirigentes, isso foi interessante no sentido de manter as rivalidades étnicas entre os negros, prevenindo alianças perigosas. Ao mesmo tempo, do ponto de vista dos negros, impediu-lhes a uniformização ideológica, que poderia levar a um controle social mais rígido. Com o passar do tempo as irmandades serviram até como espaço de alianças interétnicas, ou pelo menos como canal de 'administração' das diferenças étnicas na comunidade negra (REIS, João José. 1989, p. 55)

Embora as Irmandades tenham se constituído formalmente como uma instituição de controle e poder do colonizador sobre o colonizado, para a população negra estas funcionaram, também, como uma forma de reação contra aculturativa, ou seja, para poderem participar dos ritos da Igreja católica, os negros se irmanavam e se fortaleciam, tendo em vista que estas confrarias tiveram importante papel na organização social entre os negros.

As irmandades negras serviam como espaço de sociabilidade e assistência entre os seus membros escravizados e os forros, ao mesmo tempo, os negros aproveitavam os momentos

de festa para cultuarem os seus santos de origem, fazendo as devidas correlações destes com os santos católicos. Foi no Brasil que as Irmandades encontraram maior expressão, se adequando às festividades populares e persistindo ainda hoje em diversas cidades. “No Seridó encontramos o primeiro registro do ritual a partir da Irmandade de Caicó, no ano de 1773” (Cavignac, 2007). Em Jardim do Seridó, depois de 22 anos da celebração da festa do Rosário, foi documentada pela lei provincial nº 951 de abril de 1885, já que naquele tempo a Igreja no Brasil estava ligada ao estado e as Irmandades e paróquias eram criadas por lei da Assembleia Provincial, hoje estadual.

Nessa época de criação da Irmandade em Jardim do Seridó, esta cidade ainda servia de sede para a Boa Vista dos Negros, portanto, a grande maioria dos moradores da Boa Vista trabalhavam e participavam, na medida do permitido, da vida social daquele lugar. Os negros da Boa Vista, participando dessa festividade e Irmandade, ganharam destaque a partir da figura do negro Theodózio. Este foi responsável por organizar a comunidade, para que pudessem participar daquela festa em Jardim do Seridó.

Irmandade da Boa Vista

A partir da liderança do negro Theodózio e embasados por uma promessa, cria-se a Irmandade do Rosário da Boa Vista dos Negros, que vem a ser o segundo Marco Identitário desta comunidade quilombola. Com a criação desta, dar-se início a todo um movimento que tem uma força cultural muito grande, além de que, em torno dela cria-se todo um sistema de solidariedade entre populações negras e com a comunidade externa. A Irmandade transforma-se em uma entidade política autônoma.

> A atuação dessa irmandade negra, em todo o Seridó, supõe ainda a existência de comunidades organizadas, de solidariedades, de um sistema de ajuda mútua entre os mais pobres, de forma de solidariedade próprias ao grupo, de estratégias de sobrevivência e de valorização do grupo. Em alguns momentos, esses agrupamentos serviram para fomentar rebeliões de escravos[...] (CAVIGNAC et ali.; Cascudo, 1995, p. 194).

Podemos considerar a Irmandade do Rosário da Boa Vista dos Negros como sendo o fato social total daquela comunidade (Mauss, 2003), ou seja, um fato social complexo, tendo em vista que com a sua criação, todos os outros acontecimentos da Boa Vista passam a girar em torno deste; a religião, as festividades, o convívio social, a organização comunitária e etc. Todos na Boa Vista passaram a ter uma ligação com esta Irmandade, e é uma ligação que não acontece somente por obrigação, para cumprir uma função social daquele grupo, é um orgulho para as pessoas fazerem parte dela. No período da festa do Rosário, em Jardim do Seridó, todos os negros devotos se Nossa Senhora do Rosário, juntamente com sua família, se deslocam para Jardim e se alojam na casa da Irmandade do Rosário. Os negros passam os três dias de festa juntos, dormindo de forma coletiva em grandes salas e quartos, onde armam suas redes de dormir. Esse ritual vem se repetindo desde 1863.

> Durante os três dias que duravam as festividades, permaneciam reunidos na Casa do Rosário, e ali se divertiam à larga - dançando, bebendo e comendo. era um alarido ensurdecedor, pois tocavam toda sorte de instrumentos: gaita, fole, viola, tudo acompanhado de tambores que não cessavam de azucrinar, dia e

> noite, os ouvidos dos vizinhos[...] (LAMARTINE, 1965. p. 69).

> De 1863 até hoje, todos os anos, o momento principal da Irmandade, aqui em Parelhas, é sair da Boa Vista, para Jardim do Seridó. Até a década de 70 esse movimento era feito a pé. Com o passar do tempo começaram a fazer o trajeto em um caminhão e agora em ônibus, porém, nunca deixou de acontecer. Nos últimos dias do mês de dezembro, eles estão lá, saindo da Boa Vista para Jardim do Seridó. (Sebastião Santos – Palestra IFRN)

Essa valorização para com a Irmandade do Rosário é aguçada pela rica simbologia cultural que esta congregação traz consigo, seja através da sua dança - O Espontão ou dos momentos festivos e religiosos que esta proporciona. A partir da Irmandade, os negros louvam, festejam e perpetuam a memória de um povo. Enfim, externam suas crenças, devoção e costumes.

> As representações do rei e da rainha eram simbolismos que revelavam a honorabilidade e respeito dos irmãos alçados à realeza, fato que interessava aos escravos. Por outro lado, a encenação da realeza era tomada no imaginário lusitano como uma vitória da evangelização sobre os negros africanos (SOUZA, 2005, pp. 85 in: CAVIGNAC e MACEDO, 2014, P. 331).

Titulação das terras do Quilombo

A lembrança da distribuição de terras entre os herdeiros, traz à tona a memória genealógica do grupo e fundamenta a aquisição

do título de quilombo, a partir da legitimidade da ocupação. Por Volta dos anos de 2002 e 2003, no início do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, iniciou-se um processo para legalização daquelas terras. Através da FCP (Fundação Cultural Palmares), do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) e documentos colecionados pela Associação de Moradores da Boa Vista, juntamente com pesquisadores, historiadores, sociólogos e antropólogos, dar-se início o processo de georreferenciamento e mapeamento daquelas terras. O que há em comum entre os outros quilombos, espalhados pelo país, é a história de negros e negras que fugiram da opressão e maus tratos e tentaram encontrar um local para se fixar e poder viver suas histórias e cultura. A origem histórica e étnica com referência ao povo africano, também os fazem similares. No entanto, a forma como cada uma dessas comunidades quilombolas se organizaram as torna singular.

Há 20 anos, em seu artº 68, a Constituição Federal Brasileira concedeu aos quilombolas o direito da propriedade definitiva do lugar onde moram, e esses processos ainda vem se arrastando, isso porque ainda nos dias de hoje há visões escravocratas, que consideram os quilombolas e os negros seres de segunda categoria.

As Terras da Boa Vista dos Negros, começaram a ser cultivadas desde antes da abolição formal, e os Esbulhos da terra, feito pelos moradores vizinhos, ocorreram entre os anos 1970-1980, assim afirma o relatório antropológico.

Até o término desta pesquisa, a comunidade ainda não havia recebido, formalmente, a certidão de reconhecimento das terras. Apesar do documento de legalização ter sido emitido em 06/04/2004, pela Fundação Cultural Palmares (FCP). Junto ao

INCRA/RN a solicitação da regularização fundiária foi feita em 09/05/2004.

As Escolas para a Boa Vista dos Negros

A primeira escola rural do município de Parelhas foi construída em 1883. Fundada por Bernardino de Sena e Silva. Situa-se na Comunidade Juazeiro, área vizinha a Boa vista.

Florêncio Luciano, fazendeiro e político da região, prefeito de Parelhas durante três mandatos, desenvolvendo principalmente o setor educacional do município, em um de seus mandatos, convida Francisca Benvinda, a Dona Chica Vieira, para alfabetizar os negros do quilombo Boa Vista. Deste modo, em 1954, Dona Chica Vieira começou a dar aula aos quilombolas, era o que se denominava Ensino rudimentar. D. Francisca Benvinda Vieira Amaral, 76 anos, primeira professora da comunidade quilombola da Boa Vista, casada com José Fernandes do Amaral (Zé de Bil), o chefe da Irmandade, assim nos conta:

> "Quer ensinar aos negros? Tem coragem?" Ai eu disse: Sim. Ai ensinei até... Comecei a ensinar em 54, na casa de pai, ali, que era uma palhoça. Ai quando foi em 58, ele (Florêncio Luciano) construiu esse grupo ai. Ensinei lá até que eu me aposentei. Ensinei por 30 anos. Comecei com 17 anos. Só tinha até o terceiro ano. que nesse tempo não falava série falava terceiro ano. Ai ensinei, ensinei... depois que eu comecei a ensinar, o estudo foi ficando mais valorizado, ai eu comecei a estudar, ter aqueles treinamentos... que ainda hoje tem, mais era diferente. Ai eu ia passava um dia, uma semana, nos treinamentos... [...] em 58, construiu esse prédio, aqui num tinha nenhuma casa

> que fosse alvenaria, era tudo de palha. Eu comecei ensinar no rancho de pai, era ali por trás desse curral e era de palha. (Francisca Benvinda Vieira Amaral, em janeiro de 2014)"

Como relata Dona Chica, em 1954, a escola da Boa Vista dos Negros era uma palhoça, assim como as residências da época, todas feitas de palha. Dona Chica viu construir a primeira escola em tijolo somente em 1958, esta foi batizada com o nome de "Maria Serafina de Jesus".

> O nome do grupo é Maria Serafina de Jesus, [...] Eu dei o nome porque ela era minha vó, nasceu e morreu aqui. Morreu com 106 anos. (Francisca Benvinda Vieira Amaral, em janeiro de 2014)

Ao lado do "salão -"como era chamado o espaço destinado às aulas, foi também construída uma casa onde a professora morou por 24 anos com a família. Dona Chica, exerceu a função de professora em salas de aula multisseriadas (1ª a 4ª série), e também, função de merendeira. Ela lembra que tinha em torno de 20 alunos, na época. Com o passar do tempo, Dona Geralda, assume a função de merendeira e permanece por 14 anos a trabalhar na escola.

Em 1962, com o desenvolvimento de um projeto de construção de casas, Dona Chica se mudou para uma casa mais ampla e de alvenaria, também nas proximidades da escola. Essa ainda é sua casa atual. Em 1968, Dona Chica terminou o curso primário em Juazeiro e depois participou de diferentes projetos até finalizar o segundo grau, para só então se aposentar.

Hoje, os alunos moradores da Boa Vista dos Negros enfrentam obstáculos para ter acesso à educação. A escola da comunidade teve seu funcionamento encerrado, alega-se a falta de contingente

de alunos. Por esse fato, a prefeitura disponibilizou um ônibus que faz o transporte dos alunos da Boa Vista à Parelhas e da Boa Vista ao Juazeiro (Comunidade rural vizinha). Porém, esse não é um fato isolado deste quilombo. Durante pesquisas desenvolvidas, vi que raras comunidades quilombolas possuem escolas que ofertam o ensino fundamental completo. Percebi também que, assim como a escola rural que atende à Boa Vista dos negros, situada no Juazeiro, a maioria das escolas quilombolas ou que atendem aos alunos provindos de quilombos, possuem somente um professor, que conduz aulas para turmas multisseriadas, ou seja, uma criança da alfabetização fica no mesmo espaço que outras do 1º ao 4º ano do ensino fundamental. O número de professores é insuficiente para atender à demanda e outros tantos professores não são capacitados.

De acordo com o censo escolar de 2007, do Ministério da Educação, existem 1.253 escolas localizadas em áreas remanescentes de quilombos no país, cerca de 75% estão no Nordeste, região que também concentra a maior quantidade de comunidades. Não há estatísticas no Brasil de quantas destas escolas colocaram em prática a Lei nº 10.639, de 2003, que tornou obrigatório o ensino da História afro-brasileira no ensino fundamental da rede pública e privada.

Escolas que atendem os quilombolas da Boa Vista – Inclusivas?

Apesar dos documentos oficiais Nacionais terem proposto a inclusão do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, os currículos prescritos e as práticas pedagógicas nas escolas

básicas do município de Parelhas (4 escolas pesquisadas), ainda não conseguiram cumprir tal preceito. A realidade das escolas pesquisadas nos mostra um quadro onde todos os profissionais são conhecedores da existência da lei 10.639/03 e afirmam ser importante o estudo da cultura afro brasileira nas escolas básicas do país, no entanto, ainda não conseguiram sistematizar tais conhecimentos nas práticas pedagógicas cotidianas, embora vejam a escola como espaço ideal para se discutir, refletir e analisar as questões relativas as relações étnico-raciais. São diversas as justificativas para a não inclusão dos conteúdos: "lei abrange o país, mas não existe um documento específico para cada estado ou cada município"; "falta conhecimento de base para os professores"; "faltam fontes de pesquisa nas bibliotecas locais", etc.

Os atores pesquisados reconhecem o quilombo Boa Vista dos Negros como um ponto de referência para se tratar a africanidade brasileira, bem como, têm consciência sobre os direitos cabíveis ao povo negro, de uma forma geral, e aos que lá se encontram. Porém, percebo como entrave para uma inclusão significativa da etnia negra no cotidiano escolar, as concepções e posturas dos educadores, estes ainda são portadores de uma ideologia racista, tão comum a grande parcela da população brasileira. Outro obstáculo seria a não compreensão do que realmente seja significativo trabalhar dentro da temática da cultura afro-brasileira. Aqui na região a cultura racista persevera, inclusive nos que fazem a educação do município, embora em muitos casos, os racistas não se percebam como tal. Portanto, considerando que em um campo educacional pautado pela lei 10.639/2003 pretende-se profissionais com uma visão e atitudes antirracistas, o quadro encontrado no campo empírico não se mostra favorável.

A história oficial do município, presente nos manuais que chegam as escolas, também, não colaboram com essa inclusão do negro da Boa Vista nos fazeres da escola, tendo em vista que estes escritos, quando não ocultam a história da comunidade, contam de forma truncada e ou folclorizada, bem como, com informações incompatíveis com a memória local (*).

Com relação a participação do aluno quilombola da Boa Vista, dentro da escola, encontramos jovens em várias situações de evasão, repetência e baixo desempenho escolar, pois, face aos constrangimentos e discriminações, esses alunos (negros) sentem-se constrangidos, incomodados e/ou incapazes e acabam por admitirem-se inferiores em relação aos outros colegas. A escola, nesse contexto, não é vista como um lugar que possa favorecer a um crescimento pessoal. Em contra partida, em momentos festivos, estes são sempre vistos como atração, os rituais de sua cultura servem para animar, ou seja, suas tradições são espetacularização, folcloriza-se a tradição popular como tentativa de anular o seu teor cultural e até mesmo sagrado.

E bem refletirmos, portanto, que o grande problema de todo esse contexto consiste nos efeitos psíquicos negativos que uma ambiência educacional desfavorável ao desenvolvimento educativo causa a esses estudantes negros. Tal situação de desfavorecimento do povo negro, contribui consideravelmente para a difusão de atitudes discriminatórias e ou a aversão do indivíduo negro à sua etnia. A luta por melhorias no campo educacional vai além do acesso dos negros à educação, abrange o respeito aos seus valores existenciais, possibilitando de fato sua inserção na sociedade em condições não subalternas.

Referências

CAVIGNAC, Julie. **Relatório Técnico de Identificação e Delimitação** (RTID) **da Boa Vista/RN**. Convênio UFRN – Processo Administrativo INCRA/SR, 2007.

CAVIGNAC, Julie A. e MACEDO, Muirakytan K. de. **Tronco, Ramos e Raízes:** História e Patrimônio Cultural do Seridó Negro. Brasília: ABA; Natal: Flor do Sol – ADUFRN, 2014.

FONSECA, Maria Nazaré Soares. **Autores Afro-brasileiros contemporâneos.** In Souza, F & Lima, M. N. (orgs.). Literatura Brasileira. Salvador/ Brasilia: Centro de Estudos Afro-orientais/Fundação Cultural Palmares, 2005.

LAMARTINE, Juvenal. **Velhos costumes do meu sertão**. Natal: Fundação José Augusto, 1965

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003

REIS, João José e SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito:** a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro:** a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SANTOS, Sebastião G. dos. **Eis que entre Valongos e Palmares - Sou Boa Vista dos Negros:** história social de uma comunidade negra norteriograndense. Revista Parelhas - 150 Anos de história. Parelhas: Prefeitura Municipal, 2016.

CABRA PROMOVE A CRIAÇÃO DE UNIVERSIDADES DE REFÚGIO PARA ESCRITORES E ARTISTAS EM RISCO

Profa. Dra. Sylvie Debs

(Universidade de Strasbourg-França, ICORN & CABRA)[1]

"Le silence, c'est la mort, et toi, si tu te tais, tu meurs et si tu parles, tu meurs. Alors dis et meurs ![2] "

TAHAR DJAOUT

1 Diretora Fundadora da CABRA (www.cabras.org). casasbrasileirasderefugio@gmail.com.E-mail: sylvie.debs@unistra.fr

2 "O silêncio é a morte. Se você se cala, morre. Se fala, morre. Então, diga e morra!" Este é o lema do escritor, poeta, romancista e jornalista argeliano de expressão francesa Tahar Djaout, que foi assassinado num atentado islâmico, em 26 de maio de 1993, em Argel. O filho prodígio de Azeffoun (Kabylia) não desenhou nem profanou o Profeta Muhammad, mas foi morto por suas ideias progressistas e sua rejeição ao obscurantismo islâmico. A nebulosa bárbara, que abalou a Argélia durante a década de 1990, alérgica ao progresso e a todas as ideias que resistem à ideologia obscurantista, matou uma centena de jornalistas argelinos na chamada "década negra".

Desde 2014, a CABRA (www.cabras.org) Casas BRAsileiras de Refugio, promove a liberdade de expressão, defende os valores democráticos e fomenta a solidariedade internacional, implementando a Rede Internacional de Cidades Refugio (ICORN:www.icorn.org) no Brasil, onde se criou o conceito de "universidade-refúgio", com a adesão da UFMG em 2017[3], tornando-se a primeira "univer-ci-dade-refugio" na América do Sul[4]. Assim, desde junho de 2017, o escritor e doutor Felix Kaputu, da República Democrática do Congo, é o primeiro ICORN residente no Brasil e na América do Sul.

Em doze anos, e graças a setenta cidades do mundo, situadas, em sua maioria, na Europa, mais de duzentos escritores e artistas foram hospedados pela rede ICORN, o que permitiu que fossem salvos, mas não silenciados. Sendo acolhidos e protegidos, eles podem continuar produzindo, publicando e se expressando, nos países que os acolheram, além de poderem continuar a defender os direitos humanos, em seus países de origem. A rede, lançada por Salman Rushdie em 1993, e baseada no conceito de Jacques Derrida de "cidade-refúgio", permite justamente a integração do "estrangeiro, exilado, deslocado, emigrado...[5]" em seu novo país, graças à ética da hospitalidade.

As cidades que participam da rede se comprometem em hospedar o artista, o casal ou a família, por um período de dois anos. Oferecem alojamento, seguro saúde, ensino da língua do país

3 https://www.icorn.org/article/brazil-welcomes-icorn

4 Lucia Castello Branco, Sylvie Debs, O encontro inesperado do diverso: a escrita, o exilio, a casa, in Revista da UFMG, n° 22, janeiro-dezembro 2015, p. 50-59.

5 DERRIDA, Jacques, Cosmopolites de tous les pays, encore un effort, Paris, Galilée, 1997, 58 p.

anfitrião, além de um salário mínimo para as despesas diárias. Cabe à cidade também integrar o escritor/artista em eventos culturais, sociais, acadêmicos. Podemos citar alguns exemplos de escritores e artistas que foram protegidos pelo ICORN desde sua criação: Svetlana Alexievitch[6], Belarus, Prêmio Nobel de Literatura 2015; Zineb El Razhoui[7], Marrocos, jornalista de Charlie Hebdo e Ramy Essam[8], Egito, cantor da Primavera Árabe.

Dentro dos países mais expostos ao desrespeito à liberdade de expressão e aos direitos humanos, há um grande número de países africanos, como Benim, Camarões, Chade, Egito, Eritreia, Etiópia, Gambia, Quênia, Marrocos, Nigéria, República Democrática do Congo, Somália, Sudão e Zimbabué. As razões das perseguições são diversas: políticas, religiosas, de orientação sexual ou de gênero.

Feito esse breve histórico sobre as origens da rede internacional ICORN, sua chegada ao Brasil através da CABRA e o conceito de cidade-refúgio, vamos apresentar o percurso de três residentes do ICORN, oriundos da África: o músico Abazar Hamid (Sudão), a jornalista Zineb El Rhazoui (Marrocos) e o advogado de direitos humanos Daniel Mekonnen (Eritreia). A tentativa, por um lado, é mostrar porque foram perseguidos e impedidos de se expressarem e, por outro lado, testemunhar que eles continuam a lutar por seus direitos e convicções, em seus respetivos países de acolhimento.

6 https://www.icorn.org/writer/svetlana-alexievich

7 https://www.icorn.org/writer/zineb-el-rhazoui

8 https://www.icorn.org/writer/ramy-essam

1989: Um marco na história da censura

Aconteceu há trinta anos[9]. 1989 não só foi o ano da derrubada do muro de Berlim, do massacre na Praça da Paz Celestial na China e do surgimento da *web* para o publico, mas também o ano da condenação à morte do escritor britânico de origem indiana Salman Rushdie, por uma fátua[10] do Líder Supremo da Revolução Islâmica, o Aiatolá Khomeini, em razão do romance *Os Versos Satânicos*, considerado blasfemo contra o Islão: o teocrata iraniano conclamava todo bom muçulmano para executar o autor. A Fundação Khordad 15, próxima ao regime dos molás, ofereceu um preço por sua cabeça: US $ 2,8 milhões, valor que chegou a US $ 3,3 milhões, em 2012.

Salman Rushdie foi o primeiro escritor da história da humanidade a ser perseguido no mundo inteiro. E, se ele escapou à morte, infelizmente alguns dos seus tradutores, editores e livreiros foram assassinados por terem promovido o romance. Em julho de 1991, Ettore Capriolo, tradutor italiano dos *Versos Satânicos*, foi gravemente ferido em um ataque. O tradutor japonês, Hitoshi Igarashi, foi morto com várias facadas. Em 1993, o editor norueguês do livro, William Nygaard, foi ferido por três balas nas costas. Nesse mesmo ano, o tradutor turco Aziz Nesin escapou do fogo ateado contra ele, que terminou por matar 37 pessoas. E esta lista não é exaustiva[11]. O autor foi forçado a viver escondido, sob

9 https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/02/14/trente-ans-apres-la-fatwa-visant-salman-rushdie-le-blaspheme-reste-une-arme-politique_5423503_3224.html

10 Pronunciamento legal, no Islão, emitido por um especialista em lei religiosa, sobre um assunto específico.

11 https://www.lesechos.fr/monde/afrique-moyen-orient/iran-30-ans-apres-la-fatwa-contre-salman-rushdie-toujours-dactualite-963559

a proteção do governo britânico, e a fátua perturbou os costumes de nossas sociedades, que afirmam a liberdade de expressão. Esse acontecimento marcou uma verdadeira declaração de guerra contra os valores universais que sustentam nossa civilização: como se pode imaginar que, no final do século 20, alguém pudesse ser condenado por ter escrito... poemas?

Infelizmente, este não foi um caso isolado no mundo. Logo depois, na Argélia, a partir de 1992, mais de cem jornalistas, escritores, artistas e professores foram assassinados sob o impulso eleitoral da Frente de Salvação Islâmica (FIS), que levou o governo a suspender o processo democrático e a declarar o estado de emergência. Quando o escritor, poeta, romancista e jornalista Tahar Djaout faleceu, em 2 de junho de 1993, após um ataque terrorista, Salman Rushdie lançou um apelo, em julho, em Estrasburgo (França), para criação de uma estrutura internacional de proteção dos escritores vítimas de perseguições. Foi assim que nasceu o Parlamento Internacional dos Escritores (IPW), em novembro de 1993, que lançou o Cities of Asylum Network (INCA), tendo Salman Rushdie (1994-1997), Wole Soyinka (1997-2000) e Russel Banks (2000-2003) como seus sucessivos presidentes. O conselho executivo, incluindo Adonis, Breyten Breytenbach, Jacques Derrida, Edouard Glissant, Salman Rushdie, Christian Salmon e Pierre Bourdieu, criou uma rede de cidades de abrigo e se equipou com duas ferramentas de divulgação: uma revista internacional, *Autodafé*[12], publicada simultaneamente em oito idiomas, e um *website* que visava promover a tradução e a circulação de obras censuradas. No decimo aniversário da sua criação, o IPW foi

12 http://www.gallimard.fr/Catalogue/DENOEL/Revue-Autodafe/Autodafe

dissolvido, mas o projeto permaneceu intacto. Christian Salmon, seu secretario geral, contou a aventura dessa "arvore de palavras" em dois livros de memórias[13].

2006: ICORN – Proteger – Promover - Participar

Restou um desafio, em forma de pergunta, para todas as cidades e organizações envolvidas nesse projeto: devemos unir forças, aprender com os fracassos e sucessos do passado e começar de novo? Não recuar foi a alternativa escolhida e, em junho de 2006, o Secretariado da ICORN foi estabelecido em Stavanger (Noruega). A rede foi reestruturada, com novas normas e obrigações, oferecendo lares seguros para escritores que podiam, assim, continuar a se expressar de maneira livre. Uma das primeiras escritoras a ser hospedada por ICORN na cidade de Gothenburg, na Suécia (2006-2008), e que anos depois ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 2015, foi a jornalista investigativa e escritora bielorrussa Svletana Alexievitch.

Em 2010, a ICORN tornou-se uma organização independente e, em 2014, a assembleia geral votou a favor da decisão de oferecer também residências para músicos e artistas. Apesar de já ter ajudado por volta de duzentos escritores e artistas em doze anos, com o aumento do número de escritores perseguidos no mundo, alguns 800 casos em 2014 segundo dados do PEN Internacional de Londres (www.pen-international.org), continua sendo preciso e

13 *Devenir minoritaire. Pour une nouvelle politique de la littérature* seguido por *Un parlement imaginaire ?* Entrevistas com Salman Rushdie, Wole Soyinka e Russell Banks (Denoël, 2003).

urgente abrir novos espaços em todos os continentes, para acolher romancistas, ensaístas, dramaturgos, poetas, blogueiros, editores, tradutores, redatores, jornalistas e caricaturistas, ameaçados de morte e tortura. Por esta razão, foi lançado o projeto CABRA (CAsas BRAsileiras de Refúgio), no Brasil.

2014: CABRA – Casas BRAsileiras de Refúgio

Em janeiro de 2014, num encontro na sede do PEN Clube de Rio de Janeiro, sob a iniciativa de Sylvie Debs, foi decidida a criação da CABRA, braço brasileiro de ICORN, para divulgar o conceito de cidade-refúgio no Brasil e convidar as universidades federais a integrarem a rede internacional, oferecendo abrigo e proteção, bem como condições adequadas para escritores e artistas ameaçados desenvolverem suas obras. O segundo passo concreto foi dado em julho de 2014, quando Lucia Castello Branco organizou uma reunião na reitoria da UFMG, com a presença da vice-reitora, Sandra Goulart. Muito receptiva ao projeto ICORN, ela tomou a decisão de aderir à rede internacional, antes do fim de seu mandato, e convocou uma comissão de trabalho para concretizar o projeto.

O terceiro passo foi dado em novembro de 2014, quando uma comissão de trabalho, formada pelo PEN Internacional de Londres, o PEN Clube do Brasil, o diretor de ICORN, a fundadora da CABRA e dois escritores exilados (Irã e Honduras[14]), veio

14 Carles Torner (PEN Internacional), Claudio Aguiar (PEN Brasil), Helge Lunde (ICORN), Sylvie Debs (CABRA), Lucia Castello Branco (UFMG), Guiomar de Grammont (FLOP), Denise Collus (SESC São Paulo), Antônio Assis Brasil (Porto Alegre), Kristina Michaellis (Casa Stefan Zweig).

participar de vários eventos culturais literários (Ouro Preto, Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Petrópolis), para divulgar o conceito da ICORN no Brasil, terra de longa tradição de imigração e de integração cultural. A defesa da liberdade de expressão, o respeito aos direitos humanos, o exercício da democracia, a tradição de hospitalidade são valores essenciais que impelem esse país a abraçar plenamente a causa. Como a ICORN conecta suas cidades membros e seus escritores hospedados numa rede global de solidariedade, criatividade e interação mútua, as cidades brasileiras são também altamente beneficiadas, ao integrarem essa rede. Através dos avanços da tecnologia, os escritores da ICORN podem atingir a mídia e a audiência, em seus países de origem, além de suas vozes poderem ser ouvidas por um novo público na cidade que os acolhe, no além-mar. O documentário de Marion Stalens, *O silencio ou o exílio* (2012), com a participação dos escritores Ma Jian (China), Mana Neyestani (Irã), Svetlana Alexievitch (Bielorrússia) e Horácio Castellanos Moya (Salvador), ilustra o percurso de alguns artistas abrigados pela rede ICORN.

O quarto passo foi dado em 2015, com vários encontros entre a fundadora da CABRA e diversas instituições brasileiras que estão apoiando a ideia em diferentes universidades do Brasil. Uma segunda comissão de trabalho, formada pela diretora executiva da ICORN, a fundadora da CABRA e dos escritores exilados (Egito e Etiópia[15]), encontrou novos simpatizantes da rede ICORN que, desde 2016, integram a rede, em diversas cidades do Brasil. Em Belo Horizonte, o segundo seminário organizado na UFMG, com a temática “A escrita, o exilio, a casa”, deu lugar a um dossiê

15 Elisabeth Dyvik (ICORN), Sylvie Debs (CABRA), Lucia Castello Branco (UFMG), Safaa Fathy (Egito), Girma Fantaye (Etiópia).

publicado na Revista da UFMG[16]. Esse trabalho preparatório, que envolveu boa parte da comunidade universitária, foi necessário para permitir a assinatura do convênio entre a ICORN e a UFMG, em janeiro de 2017, e acolher, por dois anos, o primeiro residente ICORN.

O conceito de cidade-refúgio

O texto fundador do conceito de cidade-refúgio, de autoria de Jacques Derrida, intitulado *"Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!"*, escrito em março de 1996 para o primeiro congresso de cidades-refúgio que ocorreu em Estrasburgo, no Conselho da Europa, por iniciativa do Parlamento Internacional de Escritores, foi publicado por uma editora universitária, as Édiciones Cuatro, da Universidade de Valladolid, para circular, primeiro no contexto universitário, depois na cidade (Valladolid foi a primeira cidade-refúgio da Espanha) e, finalmente, pelo mundo.

Em 21 de setembro de 1995, o Parlamento Europeu expressou seu apoio ao IPW, convocando as cidades para integrarem a rede. Vinte e quatro cidades se manifestaram na ocasião, nos Estados Unidos e na Europa (Alemanha, Áustria, Espanha, Finlândia, França, Itália, Noruega, Holanda, Suécia e Suíça). Em 6 de novembro de 1995, na cerimônia de encerramento dos segundos encontros do IPW, seu presidente Salman Rushdie e seus vice-presidentes Adonis, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida e Edouard Glissant lançaram a chamada para a criação de uma

16 Revista UFMG, Volume 22, janeiro-dezembro 2015, p. 25-59.

rede de cidades-refúgio na Europa. Na introdução do discurso, Jacques Derrida rememora a principal razão da criação do PIE:

> Como se sabe, o nome "cidades-refúgio" parece inscrever-se em letras de ouro na própria constituição do Parlamento Internacional dos Escritores. Desde nosso primeiro encontro, nós tínhamos pensado em abrir as cidades-refúgio por todo o mundo. E isso se assemelha bem, de fato, a uma nova cosmopolítica. Pensamos em empreender, através do mundo, a proclamação e a instituição de "cidades-refúgio", numerosas e sobretudo autônomas, tão independentes quanto possível, entre si e dos Estados, mas aliadas entre si por formas de solidariedade a serem inventadas[17].

A principal preocupação, devido às circunstâncias políticas, era manifestar a solidariedade não só no campo da reflexão teórica, mas também na prática, ou seja, criar e organizar uma solidariedade capaz de oferecer lares seguros e proteção aos escritores em risco. Disso surge também a necessidade de preservar uma autonomia em relação aos estados e aos governos. A cidade, com sua possibilidade de autonomia, suas ações locais, suas infraestruturas especificas, parecia então a melhor base para elaborar a rede e garantir uma total independência. O núcleo fundador do conceito era a noção de hospitalidade, tema recorrente na obra do filosofo Jacques Derrida. "Ao reativar o sentido tradicional de uma expressão e ao despertar para sua dignidade uma herança memorável, quisemos ao mesmo tempo propor, sob o velho nome, um conceito inédito de hospitalidade, do dever da hospitalidade e do direito a hospitalidade." (DERRIDA, 2001, p. 18-19)

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

17 Derrida, Jacques, *Cosmopolitas de todos os paises, mais um esforço!*, Coimbra, Edições Minerva Coimbra, 2001, p. 17.

Para desenvolver esse conceito, Jacques Derrida se apoia nas reflexões de Hannah Arendt sobre as origens do totalitarismo, a Convenção de Genebra de 1951, o texto de Kant sobre o direito de hospitalidade universal, bem como num texto fundador da Bíblia: "Deus ordena aí a Moisés para instituir cidades que serão, diz a própria letra da Bíblia, "cidades de refúgio" ou de "asilo", e em primeiro lugar "seis cidades de refúgio", em particular para "o estrangeiro ou hóspede residente entre eles[18]". As Cidades de Refúgio eram seis cidades levíticas no Reino de Israel e no Reino de Judá, nas quais os perpetradores de homicídio acidental podiam reivindicar o direito de asilo. A Bíblia nomeia estas seis cidades como sendo cidades de refúgio: Golã, Ramote e Bosor, a leste do rio Jordão, e Kedesh, Shechem e Hebron, do lado ocidental. Por uma ironia da História, um conceito fundado pelo primeiro monoteísmo está na necessidade de ser reativado pelo terceiro monoteísmo, por um filósofo e escritor francês, nascido na Argélia em 1930, em uma família judia. Adaptando esse conceito europeu para uma realidade americana diferente, foi mais relevante e sensato oferecer essa missão de acolhimento, proteção e hospitalidade às universidades federais, apoiando-nos teoricamente nas reflexões do próprio Derrida acerca da universidade como um lugar em que é possível fazer avançar o pensamento[19]. E assim seguimos, trabalhando em situações de avanço diferente, dependendo de questões práticas, financeiras e administrativas. Um período de um a três anos é geralmente necessário para constituir as condições necessárias para iniciar uma residência ICORN. A iniciativa da

18 *Ibidem*, *Numeros*, XXXV 9-32, p. 45-46.

19 DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. 112 pp.

UFMG, portanto, continua sendo um modelo essencial e inspirador para outras universidades brasileiras.

Abazar A. Bagi Hamid, músico, compositor, arranjador, guitarrista e pianista do Sudão

Abazar A. Bagi Hamid, que se apresenta como o "Beatles do Sudão", chegou à cidade de Harstad (Noruega) no dia 10 de dezembro de 2014, como o primeiro músico convidado a receber ume residência de proteção. "Quando cresci, não tive oportunidade de estudar música por causa da censura no Sudão. A Irmandade Muçulmana tomou o poder em 1989 e sufocou todas as formas de música. Institutos foram fechados. Fui forçado a estudar arquitetura na Universidade Sudanesa de Ciência e Tecnologia", diz ele sobre o regime de Omar Al Bashir[20]."

O músico[21] cresceu no cinturão cultural, que se estende entre o Sudão e o Golfo. Sua música tem raízes na música tradicional, tanto do Sudão quanto da África da área do Golfo, fortemente inspirada pelo *reggae* e a música Afro-Latina. As canções de Abazar Hamid ousam tratar de assuntos que vão desde a paz, a amizade e a unidade, até o genocídio, a perda de entes queridos, além de canções de lamento sobre cidades inteiras destruídas pelo governo sudanês. O músico começou a cantar pela paz no Sudão muito cedo e formou sua primeira banda, "Balsam", na universidade. Em 1997, tornou-se conhecido em nível regional,

20 https://www.riotmaterial.com/abazar-hamid-aka-the-beatles-of-sudan/

21 https://cabras.org/abazar-hamid/

quando se juntou à "IGD ELGLAD" e, em 2005, deixou sua profissão de arquiteto para começar sua carreira solo, lançando o projeto "Canções do arco-íris". O projeto reuniu músicos de todo o Sudão, com o objetivo de veicular letras sobre direitos humanos e dignidade, através do comitê de acompanhamento de música.

Em 2006, trabalhou com várias organizações, para ensinar os cantores tradicionais Hakama Árabes – coloquialmente chamados cantores Janjaweed – em Darfur. A idéia por trás do projeto era convencer os cantores Hakama a assumirem um papel mais ativo no movimento pela paz. Abazar Hamid lançou seu primeiro álbum solo, "Sabahak Rabah" ("Good Morning Home"), em 2007, mas enfrentou um aumento da censura. Canções que tratam de questões sociais e políticas foram especialmente examinadas e, depois de uma forte censura e ameaças verbais graves, Abazar escolheu mudar-se para o Cairo, em 2008.

No seu exilio, montou o projeto "democratizar a música", em colaboração com outros músicos do Sudão e do Egito, como um fórum para compartilharem recursos, em vez de lutarem uns contra os outros. O projeto rendeu vários eventos e performances e sua canção "Paz para Darfur", que tinha sido previamente censurada no Sudão, foi incluída e lançada como parte do CD "Ouça os condenados". Infelizmente, o músico foi pego pela História, porque a mesma Irmandade Muçulmana da qual tinha fugido no Sudão tomou o poder no Egito depois que Hosni Mubarak foi derrubado e novas ameaças surgiram para ele e sua família. Abazar Hamid não teve outra escolha senão registrar-se como refugiado no ACNUR[22] e se candidatou para uma residência ICORN.

22 https://nacoesunidas.org/agencia/acnur/

Em 2014, levou o projeto “Music For All” para a Noruega, onde ele foi aceito com sua família na cidade-refúgio de Harstad. Essa iniciativa começou em seu exilio forçado no Cairo, quando ele tentou vincular grupos isolados de imigrantes ou refugiados à comunidade hospedeira. Abazar A. Bagi Hamid considera que esta é a coisa mais importante a fazer cotidianamente no mundo atual: não se sentar ao lado da fumaça, quando tem um incêndio. Por essa razão, ele continua a promover a paz através de sua música. Do Sudão ao Cairo e à Noruega, Abazar Hamid compôs 200 músicas durante todo o trajeto até o exílio. E, se perdeu seu público no Sudão, conquistou um público internacional.

Zineb El Razhoui, membro da editora de Charlie Hebdo de 2013 a 2016, jornalista, escritora, ativista dos direitos humanos e das liberdades individuas do Marrocos

Zineb El Razhoui, tornada mundialmente famosa após os ataques do Charlie Hebdo, é uma ativista veterana, conhecida por sua franqueza e sua capacidade de argumentar, enfrentando seus detratores. Filha de um mecânico da Royal Air Force, conhecido como um “esquerdista muçulmano”, e de mãe “mestiça de olhos azuis”, fruto da união “escandalosa” de uma mulher francesa com um representante (nativo de Oran) do FLN (Frente de Libertação Nacional) na França junto com a diáspora da classe operária argelina[23], nasceu em Casablanca. Com 18 anos, veio a estudar as

23 https://www.liberation.fr/ecrans/2015/05/31/charlie-a-dos_1320256

línguas árabe e inglesa em Paris. Depois de seu mestrado em línguas estrangeiras na Universidade de Sorbonne-Nouvelle, formou-se em sociologia da religião na École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) e defendeu sua tese sobre "*Evangelização no Marrocos*", em 2007. Foi professora de árabe clássico, bem como de metodologia de pesquisa na Universidade Francesa do Egito, antes de cobrir a guerra de Gaza, em 2008, como jornalista.

Depois Zineb El Rhazoui começou a publicar vários artigos sobre minorias religiosas na revista "L'Hebdomadaire", um pioneiro da imprensa independente em Marrocos. Foi cofundadora do Movimento Alternativo para Liberdades Individuais (MALI), na origem dos piqueniques em praças públicas durante o Ramadã (que lhe renderá sua primeira fátua[24]), antes de coordenar o Movimento 20 de Fevereiro de 2011, movimento que apareceu em Marrocos após a onda de protestos e revoluções em outros países do Norte da África e Oriente Médio, conhecida como a Primavera Árabe, antes de ser por um tempo porta-voz do movimento feminista NPNS (Ni Putes Ni Soumises), na França. No final de 2011, assediada pela polícia marroquina, ela obteve asilo na Eslovênia, como escritora ICORN da cidade de Ljubljana, de 2011 a 2013, e começou a cooperar com Charlie Hebdo.

Zineb El Rhazoui publicou capítulos em dois livros, *Les 1000 unes de Charlie Hebdo* (Ed. Les Échappés) e *Nouvelles du Maroc* (2011), para o qual ela contribuiu com um conto político «Ahmed o empresário» (Coll. Miniatures, Ed. Magellan). Em

24 http://memri.fr/2009/11/16/au-maroc-pique-nique-pendant-le-ramadan-pour-defendre-la-liberte-de-culte/

2013, publica *La Vie de Mahomet* (Ed. Les Échappés), ilustrada por Charb[25]. Na introdução, ela explica a importância do livro:

> Crentes e leigos concordam em pelo menos um fato: Muhammad era um homem. Selo dos profetas ou impostor, pacifista ou guerreiro, místico ou sedento por poder, alma caridosa ou tirano, asceta ou amadora de mulheres, a personalidade de al-Amin, o Honesto, o último mensageiro de Allah, levanta muitas questões e alimenta todas as fantasias. Ao contrário de Jesus e Moisés, que abalaram a imaginação ocidental, sua história sofreu com a falta de pedagogia. Mais do que os ensinamentos religiosos destinados ao seu rebanho, sua jornada terrestre merece ser conhecida por todos. Esta é precisamente a ambição deste presente trabalho. Ao contrário das aparências, trata-se de um livro muito sério, que exigiu longos meses de pesquisa para ilustrar a jornada de um homem, Muhammad, conforme descrito nas próprias fontes islâmicas[26].

Apesar do aviso, o livro despertou muitas críticas contra os dois autores. Icônica sobrevivente do ataque terrorista contra Charlie Hebdo, Zineb continua sua luta para denunciar o Islã radical. No início de 2016, lançou o livro *13, Zineb fala sobre o inferno do 13 de novembro, com 13 testemunhas que estavam no centro dos ataques"*. Seu texto nos faz mergulhar na carnificina, por meio de 13 testemunhas diretas: policiais, bombeiros, médicos de emergência, vítimas e parentes de terroristas. Em 2016, a

25 Stéphane Charbonnier, conhecido como Charb, é um cartunista satírico e jornalista francês, assassinado em 7 de janeiro de 2015, em Paris, durante o ataque contra o Charlie Hebdo. Ele tinha se juntado ao semanário satírico em 1992, antes de passar a ser o diretor da publicação, em 2009.

26 http://mitchul.unblog.fr/2015/06/23/la-vie-de-mahomet-charb-zineb-les-echappes--charlie-hebdo-2013/

publicação do livre *Détruire le fascisme islamique* despertou uma nova onda de ameaças contra sua vida. Zineb El Rhazoui reclama o direito de criticar a religião islâmica e revela a verdadeira estratégia de expansão do fascismo islâmico no Ocidente, explicando como islamistas transformaram democratas convencidos em seus aliados no caminho para a Ummah[27]. O livro é um sinal de alarme contra o empreendimento de inversão moral dos valores universais da liberdade. Posicionando-se como ateia na cultura muçulmana, Zineb vive sob a ameaça de várias fátuas de morte e se tornou a mulher mais protegida da França.

Daniel Mekonnen, escritor, acadêmico, advogado dos Direitos Humanos e ativista da Eritreia

Daniel Mekonnen formou-se em Direito na Eritreia, onde serviu, entre outras coisas, como juiz do Tribunal Provincial Central em Asmara, antes de seguir os estudos na África do Sul, onde permaneceu por 7 anos para desenvolver seus estudos de pós-graduação, como beneficiário de um programa de bolsas de estudo seletivo, financiado pelo Banco Mundial e administrado pelo governo da Eritreia. Isso aconteceu em outubro de 2001, um mês após a repressão política de setembro de 2001. O país, cujo parlamento foi dissolvido em 2002 sob o governo autoritário do presidente Isaias Afwerki, é considerado um dos países mais militarizados do mundo. A Constituição adotada em 1997 não entrou em vigor até hoje e a liberdade de imprensa praticamente não existe. Desde 2007, a Eritreia está nos últimos lugares no

27 Designa a comunidade dos muçulmanos, independentemente de sua nacionalidade, seus laços de sangue e os poderes políticos que os governam.

Índice de Liberdade de Imprensa, publicado anualmente pela Reporters Without Borders (RSF)[28].

Na África do Sul, Daniel Mekonnen participou ativamente da formação de um movimento juvenil progressista, conhecido como Movimento Eritreano pela Democracia e pelos Direitos Humanos (EMDRH), que foi rotulado pelo governo eritreu como "grupo de traidores". Tornou-se o alvo principal da perseguição política. Como era impossível voltar à Eritreia, Mekonnen decidiu permanecer no exílio por um tempo indefinido. Nesse contexto, também perdeu sua cidadania eritreia, quando se tornou impossível renovar o passaporte eritreu na Embaixada da Eritreia, na África do Sul. Mas Daniel Mekonnen nunca deixou de publicar livros, poemas e numerosos artigos sobre Direitos Humanos[29]. Chegou mesmo a traduziu para o tigrinya, uma das duas línguas oficiais da Eritreia, o livro de Gene Sharp, *From Dictatorship to Democracy* (2006). O livro serviu como referência principal para o primeiro manual educacional sobre a não-violência, *Bidho Antsar Atehasasibana* (*Desafiando nossas Percepções*). Seu livro mais recente é em coautoria com Kjetil Tronvoll, *O Estado de Africano de Garrison: Direitos Humanos e Desenvolvimento Político na Eritreia* (2014)[30].

Mekonnen recebeu uma série de bolsas e prêmios por seu trabalho, incluindo a Bolsa de Direitos Humanos do Banco de Irlanda (2010-2011), da Organização Holandesa de Pesquisa Científica (2010) do Instituto Suíço de Direito Comparado (2009), a mais

28 https://rsf.org/fr/donnees-classement

29 https://ias.ceu.edu/sites/ias.ceu.edu/files/mekonnen_daniel_cv.pdf

30 https://www.icorn.org/writer/daniel-mekonnen

prestigiada da Fundação Alexander von Humboldt[31]. Tem ampla experiência de trabalho em diversas áreas, desde a cooperação para o desenvolvimento até as relações Norte-Sul, a ação não-violenta, a democratização, os estudos sobre paz e conflitos, a justiça transicional e o direito internacional humanitário, além de ter ministrado cursos sobre Direitos Humanos e Direito Internacional.

Durante muitos anos, Daniel Mekonnen recebeu sérias ameaças do governo da Eritreia, especificamente em conexão com seu trabalho sobre Direitos Humanos, incluindo sua participação ativa na Comissão de Inquérito sobre Violações de Direitos Humanos na Eritreia, designada pela ONU. Desde que saiu da África do Sul, em dezembro de 2008, mudou de um país para outro, através de várias bolsas de estudo, durante vários anos, até que lhe foi concedida a residência da ICORN em Luzerna, financiada pelo Centro PEN Suíço-Alemão. Chegou em Luzerna em novembro de 2015, como o primeiro escritor da ICORN na cidade onde divide seu tempo entre Luzerna e Genebra.

Em Luzerna, Daniel Mekonnen está envolvido em atividades relacionadas à poesia. Atualmente, está organizando uma antologia de poemas eritreus que será publicada em edição bilingue na Alemanha. Faz palestras e discursos públicos, em diferentes lugares, sobre a situação dos direitos humanos na Eritreia, incluindo o estado terrível da liberdade de expressão. Continua escrevendo seus poemas em tigrinya, expandindo sua antologia de "*Poesia no Exílio*". Genebra é a cidade onde ele mora com sua família. Além desses trabalhos, Mekonnen executa uma série de atividades relacionadas com o sistema de monitoramento de tratados da ONU

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

31 https://cabras.org/danielemekonennresene/

(sistema de direitos humanos), incluindo o Conselho de Direitos Humanos. A maioria dessas atividades está relacionada com a situação dos direitos humanos na Eritreia. – "A oposição dentro do país foi silenciada, resistência ativa ocorre hoje apenas do exílio[32]", diz Daniel Mekonnen.

Hoje ele vive como "um nomâde internacional de trabalho" na Europa, dando palestras sobre a violação dos direitos humanos na Eritreia e sobre a liberdade de expressão na África. Realiza pesquisas sobre migração na África, assessora organizações internacionais e escreve relatórios de especialistas sobre a situação em seu país de origem e outros países da África. "Eu não sou um político, diz Daniel Mekonnen, eu não aspiro a ocupar qualquer cargo político. Desejo continuar minhas publicações e apresentações sobre a liberdade de expressão e direitos humanos[33]."

A universidade como refúgio

Para quem se interessar mais sobre a situação dos escritores em risco hoje em dia e a diversidade de casos encontrados ao longo desses quase treze anos, é possível descobrir uma centena de curtas entrevistas realizadas com os residentes da ICORN nas diferentes cidades[34]. Para quem quiser participar de forma mais concreta ao projeto ICORN/CABRA, é possível organizar eventos e mesas redondas sobre a temática da liberdade de expressão, convidando os escritores e artistas a testemunhar. E para quem gostaria de criar uma comissão de trabalho dentro sua universidade para

32 https://icorn.org/article/opposition-within-country-has-been-silenced

33 *Ibidem.*

34 www.cabras.org

preparar a assinatura de um convênio com ICORN para poder abrir uma residência, é possível entrar em contato com o secretario da ICORN ou a diretora fundadora da CABRA. Victor Hugo, conhecido como um ardente defensor da cultura e da liberdade de expressão, costumava dizer que “a liberdade começa onde a ignorância termina”. A universidade é esse lugar real e simbólico, onde se constroem os saberes e se luta contra a ignorância. Por isso, é também o melhor refúgio que hoje podemos oferecer, no Brasil, aos escritores e artistas perseguidos.

CONFLITOS DE VOZES EM PAYS SANS CHAPEAU DE DANY LAFERRIÈRE

Tarcyene Ellen Santos da Silva (UFRN/PPgEL)

Profa. Dra. Karina Chianca Venâncio (UFPB-UFRN/PPgEL)

Introdução

Pays sans chapeau é uma obra escrita por um jornalista haitiano, que enfrentou o exílio político e se consagrou como autor no Quebec. Dany Laferrière exercia a função de crítico de artes no jornal haitiano *Le Nouveliste*, desenvolvia trabalhos para a *Radio Haïti Inter* e tecia críticas sobre assuntos diversos no *L'hebdomadaire politico-culturel Le Petit Samedi soir*. No entanto, devido à morte de seu amigo íntimo e colega de trabalho Gasner Raymonde (1953-1976), em 1976, durante a ditadura de "Baby Doc" Duvalier (1971-1986), Laferrière deixou seu país de origem para se refugiar no Canadá, na cidade de Montréal, fazendo parte da segunda diáspora haitiana.

Em seu exílio se consagrou como escritor, com a publicação de diversos romances, os quais receberam diversas premiações.

Sua conquista de grande prestígio foi o título de autor imortal, concedido pela Academia Francesa de Letras (Académie Française) em 2013. Antes de se consolidar como autor célebre, este escritor trabalhou como operário e viveu na periferia da sociedade quebequense, onde diversos imigrantes de diferentes destinos se encontravam. As temáticas de suas obras costumam ser complexas e polêmicas, desenvolvidas tendo como foco as questões raciais, os preconceitos entre as raças, os clichés sexuais ligados à raça negra, a problemática imigrante, o exercício intelectual, as disparidades entre classes sociais, tanto do Quebec quanto do Haiti, entre outros aspectos. É válido salientar que suas dez principais obras são parte de seu projeto autoficcional, o qual ele nomeou de *Autobiographie Américaine*. Nelas, ficção e biografia se misturam.

As produções de Dany Laferrière são resultados de seu amplo conhecimento quanto às múltiplas identidades americanas e, especificamente, haitianas. Por intermédio de sua pena, o mundo francófono tem conhecido novas e complexas faces da antiga "perle des antilles" – modo como o Haiti era referenciado por seus colonos. Diferente de muitos autores caribenhos que fizeram parte das diásporas haitianas durante a dinastia Duvalier (1957-1986) e apresentaram um Haiti afrodisíaco, o ex jornalista se destaca por seu olhar único e afinado quanto às imagens de sua terra natal. Em pleno século XXI, Laferrière não se limita ao nacionalismo local ou ao saudosismo de um Haiti exótico-africano, mas desenvolve uma escrita que mistura essas questões de forma "suave" e, ao mesmo tempo, agressiva.

O fato é que ao invés de fazer do colonialismo a sua matéria prima, Laferrière opta por retomar a história nacional haitiana trabalhando as múltiplas identidades de sua contemporaneidade. Deste

modo, podemos encontrar em *Pays sans chapeau* o diálogo entre os diferentes momentos históricos haitianos, as variadas culturas que resultaram dos encontros entre os povos que originaram o Haiti e, ainda, as diferentes línguas que estão estabelecidas até os dias de hoje. Sendo assim, nosso foco será refletir sobre as múltiplas vozes que tocam estas questões. Em primeiro lugar, desenvolveremos um recorte teórico quanto à crítica formulada por Bakhtin, acerca da *Polifonia*. Em seguida, analisaremos algumas características de *Pays sans chapeau*, como as escolhas linguísticas presentes na obra e recortes dessa narrativa que tocam às questões religiosas haitianas, em específico, as tensões entre o catolicismo e o vodu.

Sobre o conceito de polifonia

A polifonia foi um termo cunhado por Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) em seus estudos sobre as obras literárias de Fiódor Mikhailovitch Dostoiéviski (1821-1881). O vocábulo é proveniente do campo da música. De acordo com Arthur Roman (1993), durante a idade média, por volta do século IX, a Igreja desenvolveu o que chamamos de *cantos modais*, um estilo de música que tinha como base a diferenciação da forma rítmica e melódica, na qual as vozes do canto se perpetuavam independes e, por vezes, com discursos bem distintos. Roman explica: "Há *motetos* em que uma voz canta um louvor à Virgem Maria, enquanto outra propaga as belezas de uma prostituta. Nessa politextualidade, linguagens diferentes se interpenetram, confrontando-se o erudito e o popular, o sacro e o profano" (ROMAN, 1993, p.209).

Assim sendo, a polifonia nesse tipo de música resguardava algo de dissonante e dinâmico em sua composição, construída com

base na coletividade das vozes. A polifonia surgiu em oposição ao canto gregoriano que, por sua vez, primava pelo controle das vozes em um canto uníssono, com melodia e letra única. Diferentemente do canto gregoriano a polifonia se destaca por sua "[...] percepção carnavalesca do mundo" (ROMAN, 1993, p.210). Nela, podemos escutar as múltiplas vozes, sem a predominância de uma ou de outra. Foi com essa essência primeva do termo em questão que Bakhtin (2013) propôs uma nova percepção da poética literária.

Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2013) reuniu a fortuna crítica fundadora dos estudos das obras de Dostoiévski, com o intuito de refutá-las e/ou conciliá-las na construção de novas leituras das produções do autor de *Crime e castigo* (1866), *Os irmãos Karamazov* (1881), *Notas do subterrâneo* (1864) entre outras. O teórico percebia aquilo que a crítica literária anterior e contemporânea de sua época não conseguia visualizar.

Em primeiro lugar, Bakhtin (2017) se desvencilhou do conceito de linguagem única e centralizadora – o *monolinguismo* em voga nos estudos literários – que estabelecia o romance como algo predominantemente ideológico e dominado apenas pela voz de seu autor. Como contraponto, ele desenvolve uma teoria do romance baseada no mundo social e na diversidade de linguagens. Ou seja, o romance passa a ser visto como "[...]combinação de estilos; [...] um sistema de linguagens" (BAKHTIN, 2017, p.29), povoado por diferentes vozes. Aqui encontramos a polifonia, tal como no sentido do canto modal:

> Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo da linguagem, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da

> diversidade social que este quer representar na sua escrita (PIRES & ADAMES, 2010, p.66).

Se o canto modal só pode existir por causa dos contrastes que dialogam tanto na melodia quanto nas vozes, no romance polifônico o princípio será semelhante. Tudo se baseia na orquestração e interação das e entre as vozes sociais que povoam o texto, não sendo necessariamente atribuídas apenas ao autor da obra, mas pertencente ao coletivo das linguagens e dos discursos sociais que se instauram na obra.

A partir desse olhar, Bakhtin (2013) apresenta soluções para o 'problema' de Dostoiévski. Aquilo que era problemático para a crítica da época, para Bakhtin significava uma nova composição literária. A polifonia funcionou perfeitamente para as obras russas de Dostoiévski, mas era evidente a necessidade de romper com o olhar unilateral e a crítica monológica.

Diante dos vários discursos das personagens que sobrepujavam a voz do herói, e dos romances que não continham uma resolução final, Bakhtin (2013) identificava as interações entre as diferentes vozes que povoavam o texto (o romance plurivocal), as múltiplas linguagens e discursos que se contrapõem (múltiplas consciências), a forma de representar a vida e o mundo em sua totalidade e mais outras facetas que foram exaltadas e bem compreendidas pelos olhares sociais do filósofo russo. Nas palavras dele:

> A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. [...] é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantenho a sua imiscibilidade.

> Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2013, p.4-5).

Vera Pires e Fátima Andames (2010), em seu artigo *Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia*, dão ênfase ao conceito de sujeito desenvolvido por Bakhtin. Elas comentam que para ele o jeito "se constitui na e pela interação e reproduz na sua fala e na sua prática o seu contexto imediato e social" (PIRES & ADAMES, 2010, p.68). É justamente esse conceito de sujeito que o filósofo atribui aos personagens da literatura de Dostoiévski, consolidando a imagem de "seres" sociais, criados e prontos para a rebelião. Estamos de acordo que essa independência que Bakhtin (2013) atribuiu às personagens literárias do romance polifônico possui coerência com o corpus adotado por ele, mas seria algo aplicável além da literatura russa e do autor-objeto de estudo de Bakhtin (2013)? Essa é uma pergunta retórica. De fato, já foram produzidos inúmeros estudos com base nas ideias do teórico, sobretudo, em sua concepção de polifonia. Todavia, como funcionam essas vozes – a polifonia – em *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière? Vejamos.

O encontro cultural

Pays sans chapeau é narrada em primeira pessoa por um escritor célebre que retornou ao país de origem, após vinte anos de exílio. O propósito de Vieux Os é reencontrar sua antiga vida e escrever um novo livro sobre o Haiti. Entretanto, essa missão é interrompida por causa de acontecimentos sobrenaturais: o surgimento de zumbis nas cidades de Porto Príncipe e em *Bombardopolis*.

Trata-se de uma viagem ao mundo dos mortos que lhe proporciona o encontro com os deuses do vodu, os quais pedem ao escritor que componha sua obra a respeito do universo religioso deles, entre outros aspectos. A obra oscila entre dois universos: *Pays réel* e *Pays rêvé*; o primeiro se volta para o cotidiano local da cidade urbana, já o segundo desenvolve o imaginário cultural haitiano.

Os capítulos em *Pays sans chapeau* também são nomeados com alguns ditados haitianos em *créole*, acompanhados de suas respectivas traduções em língua francesa. O livro como um todo é escrito predominantemente em francês. Com essas informações já poderíamos discutir sobre a possibilidade da existência da polifonia no texto de Dany Laferrière? Se nosso foco fosse estritamente a presença das duas línguas distintas na narrativa, estaríamos diante de uma discussão sobre a diversidade de linguagens do romance. No entanto, o que pretendemos é encontrar o *Heterodiscurso* – a diversidade de discursos convergentes e/ou divergentes – que caracteriza o romance polifônico.

O entrave entre essas duas línguas possui um fundamento histórico, sendo necessário compreender o valor de ambas e a justificativa da presença destas, no romance em questão. Inicialmente, devemos compreender o espaço ocupado pelo *créole* e pelo francês, não na narrativa em si, mas na cultura haitiana para nos darmos conta como essas línguas, dotadas de cargas tradicionais e históricas, rompem a narrativa contemporânea de Laferrière.

Através das escolhas dos ditados haitianos, em *créole*, a obra imprime as discussões de um movimento nacional histórico: o *Indigenisme*. Segundo Charles (1984) o *Indigénisme* sempre esteve presente na literatura haitiana, todavia em graus diferentes. Em sua exposição, ela aborda historicamente a evolução

estética e temática desta literatura, revelando-nos que, na verdade, o *Indigénisme* não é apenas o louvor à cultura do negro, mas a própria identidade haitiana. A prova disso é que, para ela, este termo se aproximará cada vez mais do *haïtianisme*. Ou seja, é uma identidade propriamente Haitiana.

O surgimento do termo "*Indigénisme*" vem desde as lutas pela independência. Portanto, está atrelado aos fatos históricos do Haiti. Inicialmente, o Haiti foi uma rentável colônia dominada por espanhóis (1492) e posteriormente por franceses (1697). O primeiro grupo foi responsável pelas mortes de quase toda a população autóctone, enquanto o segundo instaurou o tráfico negreiro, fazendo da ilha a sua colônia mais rentável. Dessa maneira, *Saint-Domingue*, antigo nome do Haiti, marcou o mundo com as primeiras revoltas impulsionadas, arquitetadas e comandadas pela grande população de negros libertos e escravos:

> A revanche dos africanos recentemente escravizados ou dos filhos de africanos manifestou-se com a Guerra da Independência: arrasaram e eliminaram os brancos da ilha, conseguindo a primeira revolução e independência das colônias do sul e estabelecendo a primeira república negra do mundo (GRONDIN, 1985, p. 38).

Durante essas revoluções, travadas entre os brancos franceses e os negros africanos, as raízes patrióticas foram cada vez mais estimuladas à imposição de uma nova língua e religião, que unificaram as várias etnias espalhadas pela ilha. Nas palavras de Grondin:

> Assim como o créole serviu de língua franca, o vodu serviu de religião franca entre os escravos africanos de múltiplas tribos. [...] os escravos integraram crenças, ritos, músicas e danças originários de suas

> diferentes tribos para formar uma religião sincrética, símbolo de sua unidade e diversidade (GRONDIN, 1985, p. 78).

Desse modo, o vodu e a língua *créole* surgem nesta terra dando prosseguimento à ancestralidade vinda da África, contrapondo-se ao francês e ao catolicismo do colonizador. Charles (1984), ao dissertar sobre o conceito de *Indigénisme*, lembra que este momento da história haitiana é muito importante para a compreensão do termo, posto que foi a partir das investidas de Boukman, sacerdote vodu e comandante do exército *Indigène*, que a religião de matriz africana tornou-se vital para a vida dos haitianos. O comandante foi responsável por fazer uma cerimônia vodu antes do ataque ao exército napoleônico, durante a luta pela independência haitiana (1791- 1804). Com a conquista da independência, o nome de seu exército foi atrelado à identidade nacional.

Por consequência, as primeiras literaturas nacionais haitianas proveram-se da cultura popular como inspiração e conteúdo para as suas produções, dando prosseguimento com as "[...] tradições, contos, lendas, crenças e provérbios das diversas culturas africanas, fundidas em um todo harmonioso" (CHARLES, 1984, p. 16, tradução nossa). Estas características seriam suficientes para compreendermos a presença abundante dos elementos e eventos sobrenaturais e, ainda, o uso do *créole*, em Dany Laferrière, como provenientes das crenças e costumes historicamente populares e parte da herança literária haitiana. Se de um lado a língua francesa prepondera na narrativa, como a língua do colonizador que fincou raízes no Haiti, de outro lado o *créole* surge como língua opositora e resistente no texto haitiano-quebequense de Laferrière.

O interessante é que o autor do nosso corpus não tinha a pretensão de defender um nacionalismo haitiano ou de desenvolver as tensões entre as duas línguas. Não que ele não tenha a consciência dessas tensões históricas e do papel dessas duas línguas na tradição literária da pátria-mãe. Nos pronunciamentos de Dany Laferrière percebemos que sua intenção é de promover uma literatura *mondiale*, que utiliza as línguas das quais o autor dispõe. Em sua entrevista à *Revista Brasileira do Caribe* (2008), ele alegou que não enxerga a literatura como um espaço territorial, "[...] um espaço de colonização ou o espaço de países que falam francês, mas que não são a França. Então, por que aceitei a língua francesa? Simplesmente porque é verdade que isso não deveria ter importância. É como dizer que nós não respiramos oxigênio" (PAULA, 2008, p. 310-311, Tradução nossa). Essas palavras do autor remetem à discussão da literatura francófona, que é escrita em língua francesa e produzida além das fronteiras da França.

Seu posicionamento a respeito das suas escolhas linguísticas é defendido sob o pretexto de que o leitor não atenta para esta questão. Qual o publico leitor do nosso autor? *Pays sans chapeau* é uma obra que pertence à série de dez narrativas que compõem a *Autobiographie Américaine* de Dany Laferrière, que tem como personagem principal o narrador Vieux Os. Essa saga é dividida em dois polos, um norte-americano e outro haitiano: o primeiro é composto por narrativas ambientadas em cidades urbanas do Norte das Américas, enquanto que o segundo reúne obras que focalizam no Haiti e suas problemáticas – é neste ciclo que nosso *corpus* se encaixa. Logo, os haitianos são parte do público de leitores dessa literatura e, certamente, compreendem a relação entre o *créole* e a língua francesa na narrativa como parte da manifestação nacional

cultural-literária, bem como, compreendem de forma distinta o posicionamento do autor em relação à coabitação entre as duas línguas. Aqui está a polifonia, causada pelas escolhas linguísticas.

A tensão histórica entre essas duas línguas, vivenciada no Haiti, impõe vozes que contrariam o autor da obra e, ainda, pode ser um detalhe que não seja perceptível ao publico leitor que não sofreu as consequências daquela colonização. Moreira (2006) lembra que assim como a ocupação norte-americana, a colonização é um dos "fantasmas" que povoam a narrativa em questão.

Ademais, o apogeu do *Indigénisme* é alcançado após a ocupação militar norte-americana (1915-1934). Devido ao interesse pela situação política e rentabilidade que o Haiti ainda podia fornecer, sob o pretexto da instabilidade política de Cuba, os Estados Unidos firmam um trato com o governo haitiano e se instalam no país. Com essa interferência na nação, os haitianos sentem a perda da sua independência. Mais tarde surge a temporada de ditaduras no Haiti.

A literatura sofre várias mutações, tanto de forma quanto de conteúdo, munindo-se sempre do contexto político, social e cultural do país. Em reação ao ambiente de ocupação, surge o movimento literário *Indigéniste* (1927-1934), por meio da revista *Indigène*. Com uma proposta de ética racial e conscientização nacional sobre as raças, tal corrente intencionou trabalhar a identidade nacional retornando à *ancestralidade africana*, para se proteger da cultura ocidental dos ocupantes americanos (CHARLES, 1984).

A adição da *Négritude* e das ideias do movimento *Indigéniste* originaram a revista *Griots* (1934-1940), que, por sua vez, se concretizou enquanto corrente literária. Com uma busca exacerbada pela doutrinação e retificação da mentalidade haitiana, os escritores

pertencentes ao *Les* Griots mergulharam no misticismo negro, caracterizado pelas divindades, pelo vodu, pelo zumbi, entre outros elementos. A partir dessa corrente, a literatura haitiana passa a dispor de um estilo de escrita próprio: o romance *Paysan*. Segundo Charles (1984), este seria o projeto *Indigénisme*, materializado em conteúdo e forma. Seria um romance de ação, tomado pelo misticismo religioso: "[...] ele permite também ao autor de voltar até as raízes originais de seu povo. O fundo, folclórico ao máximo" (CHARLES, 1984, p.84, tradução nossa).

Gostaríamos de salientar que usufruímos, até o presente momento, do trabalho de Charles (1984) para falar do *Indigénisme* em sua plena essência. Percebemos que sua leitura sobre os movimentos literários é precisa e consistente, em sua totalidade, porém, sinalizamos que as suas conclusões sobre os dois movimentos destacados aqui não são plausíveis. Não se sustenta a ideia de que a "pureza" ancestral africana adotada pelos movimentos *Indigéniste* e *Les Griots* representa aquilo que é de fato haitiano, embora haja uma confirmação de que houve sempre uma busca pelas essências adotadas por esses movimentos. As conclusões de Charles (1984) conectam-se às ideologias radicais de um movimento literário, que vigorou durante as ditaduras haitianas (1957-1986), ocorridas logo após a ocupação norte-americana: o *Noirisme.*

A discussão sobre as duas correntes literárias confirma o raciocínio adotado por Moreira (2006) ao dissertar sobre *Indigénisme* (1930-1960) em aproximação ao *Noirisme*. A tradutora defende que a exploração exacerbada da "África mítica" foi a base para a ideologia do *Noirisme*, corrente literária vigente durante a ditadura Duvalier (MOREIRA, 2006, p. 35). Já Charles (1984)

destaca o nome do ditador Papa Doc como parte dos integrantes do grupo *Les Griots*.

Para Moreira (2006), o *Indigénisme* está além do romance *Paysan* e não se restringe ao misticismo africano. Os estudos de Moreira (2006) contribuem para a visão de que a literatura haitiana recorre não só às questões raciais, mas também ao social e ao político. Esses dois últimos aspectos seriam as marcas que se destacam nesta literatura. A prova disso são as literaturas que se opuseram à ditadura Duvalier e que continuaram a se alimentar do contexto social.

Poderíamos agora compreender uma das propostas de Laferrière em *Pays sans chapeau*: se a ditadura Duvalier está ligada aos movimentos literários *Indigéniste, Les Griots* e *Noirisme*, que radicalizam a valorização das culturas africanas, qual seria a reação de um autor que foi banido durante este tempo? Escrever uma literatura exótica em prol de uma imagem do país caribenho ou se opor, em todas as formas possíveis, ao sistema totalitário que mudou a paisagem cultural e intelectual do Haiti? Laferrière decidiu pela segunda opção ao propor reflexões profundas a respeito das raízes patrióticas, representando essas discussões em *Pays sans chapeau*.

Nas outras obras do ciclo haitiano, vemos um narrador-personagem que sente medo e, consequentemente, acredita nas divindades do panteão vodu e compreende a cultura local. Contudo, em *Pays sans chapeau*, sua postura é completamente diferente. Há um estranhamento aos deuses, à mentalidade haitiana e, até mesmo, a sua identificação com o país é conturbada, afinal, Vieux Os é um expatriado. O narrador-personagem resguarda uma crença oscilante a respeito dos deuses da pátria.

Durante sua temporada em Porto Príncipe, ele fica sabendo de um mistério que ronda a cidade: a formação de um exército zumbi. Alguns trabalhadores da cidade de Bombardopolis teriam se tornado seres sobrenaturais, resistentes à morte e à fome. Na tentativa de compreender o que acontecia com essas pessoas, Vieux Os instaura um inquérito e, durante sua investigação, ele se depara com um convite: visitar o mundo dos mortos. Ele procura seu colega, o professor J.B. Romain, para saber se cientificamente algo de ruim poderia acontecer com ele, caso optasse por ir ao além. Convicto de que os deuses o haviam escolhido para conhecer o mundo deles, Vieux Os vai ao além, conversa pessoalmente com os deuses, mas se decepciona.

Há um trecho intitulado "Deuses de classe média" nesta narrativa, dedicado às divindades do Panteão Vodu, onde Vieux Os conta que se encontrou com Ogou, Érzulie e Marinette, a família dos deuses vodus, em meio a uma discussão marital. Aqui ele narra a sua decepção. Ogou haveria trocado sua esposa – (Érzulie), por sua filha – (a deusa Marinette). Por causa desta questão, o mundo dos vivos estava em desequilíbrio. Érzulie fazia com que humanos entrassem no mundo dos mortos para devorá-los, devido a seu apetite sexual não satisfeito pelo marido. Em trechos anteriores à viagem de Vieux Os ao além, encontramos comparativos entre os deuses do vodu e os santos católicos, que nos permitem perceber a sua crença absoluta nessas divindades:

> "[...] o que vale Santa Cecília comparada a Érzulie Dantor [...], O que vale um simpático São Cristóvão comparado ao terrível Ogou Badagri, o mestre do fogo, ou o inocente São Francisco de Assis comparado ao Baron Samedi, o zelador dos mortos?" (LAFERRIÈRE, 2011, p. 130).

Nessa passagem, Vieux Os compara a força entre as divindades de culturas distintas e estabelece a supremacia do vodu sob o catolicismo. Essa situação é completamente oposta ao que acabamos de expor: um narrador-personagem que se decepciona com as divindades que ele julga serem poderosas. Essas situações expõem as lutas entre duas religiões que disputaram o imaginário local haitiano. Novamente, a polifonia se estabelece. Quando questionado sobre a obra, Dany Laferrière diz que não tem preferência por uma ou outra religião, mas que escreveu isso apenas para dizer que os haitianos superestimam a religião. Desde seu primeiro colonizador, os espanhóis, o Haiti sofreu com a imposição religiosa católica, porém o vodu surgiu durante os entraves entre franceses e haitianos. O narrador-personagem oscila entre uma coisa e outra e acaba por imprimir as comparações que o próprio catolicismo explorou, de forma estrutural, com sua proposta ecumênica.

Considerações finais

A polifonia em Laferrière não acontece apenas nesses "detalhes" que analisamos aqui. Realmente há personagens que se sobressaem com seus discursos, mas nossa intenção foi destacar que até mesmo o narrador-personagem de suas obras se rebela contra sua "orquestração". A presença do *créole* e a o mergulho no imaginário religioso do vodu fazem parte das marcas nacionais haitianas e acabam por "embaralhar" o discurso pretendido pelo autor da obra. Os arranjos analisados aqui demonstram como as vozes históricas podem modificar a leitura de uma narrativa. Essas vozes possuem uma autonomia, não apenas num discurso concreto acerca do passado emitido por um personagem, mas

surgem de forma discreta e nos impõem problemáticas que podem, de fato, escapar aos olhos desavisados do leitor que não conhece a construção do imaginário do povo e da história literária haitiana, desses embates da colonização.

Referências

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I.** A estilística. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Forense, 2013.

CHARLES, J. **L'indigénisme dans le roman haïtien**. 1984. 137 f. Tese (Mestrado em Letras) Faculté des études Graduées, L'Université McGill, Canadá. 1984. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/contemporains/hoffmann_leon_francois/roman_haitien/indigenisme_roman_haitien.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2019.

GRONDIN, M. **Haiti: cultura, poder e desenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

LAFERRIÈRE, D. **Pays sans chapeau.** Paris: Le serpent à la plumes, 1997.

_____. **País sem chapéu**. Tradução de Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.

MOREIRA, H. C. A. **Traduzindo uma obra crioula:** Pays sans chapeau de Dany Laferrière. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-08082007-144718/en.php>. Acesso em: 17 mar. 2019.

PAULA, I. A descolonização simbólica do negro da diáspora: ironia e fantasma em Dany Laferrière. In: **Revista Brasileira do Caribe**, v. 6, n. 12, 2006. pp. 397-418. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/1591/159114589005/>. Acesso em: 17 mar. 2019.

PIRES, V.L.; Adames, F. A. T. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. In: **Estudos semióticos**, vº 6, nº 2, p. 66-76, 2010. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49272. Acesso em: 26 ab. 2019.

ROMAN, A. R. O conceito de polifonia em Bakhtin-o trajeto polifônico de uma metáfora. **Revista Letras**, v. 42, 1993. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19126. Acesso em: 17 ab. 2019

ASPECTOS DA DESIGUALDADE SOCIAL EM CORDA BAMBA

Profa. Ma Tatiana Soares dos Santos (UEPB)[1]

Prof. Ms. Edito Romão da Silva Junior (UEPB)[2]

Profa. Dra. Maria Suely Costa (UEPB)[3]

Intodução

O presente artigo apresenta um recorte da Dissertação *Corda Bamba: uma proposta de leitura pelo viés do letramento literário*, pesquisa em andamento à submissão no Mestrado Profissional/Profletras. Essa se propõe a analisar e expandir a compreensão crítica da narrativa de Lygia

1 Pesquisa de Mestrado intitulada "*Corda Bamba*: uma proposta de leitura pelo viés do letramento literário" no PROFLETRAS/UEPB. Pesquisadora Tatiana Soares dos Santos. Mestre em Letras (UEPB). Professora de Língua Portuguesa da Educação Básica do Governo do Estado da Paraíba. prof.tatianasoares@live.com.

2 Edito Romão da Silva Junior. Mestre em Letras (UEPB). Professor de Língua Portuguesa da Educação Básica do Governo do Estado da Paraíba. Contato: editoromao@yahoo.com.br (PROFLETRAS).

3 Maria Suely da Costa. Doutorado em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil. Professor Adjunto da Universidade Estadual da Paraíba. mscosta3@hotmail.com (PROFLETRAS).

Bojunga no livro *Corda Bamba* (2006), com vistas à formação do leitor literário através da relação entre a obra e o sujeito leitor jovem, em situação escolar, acerca de críticas às questões sociais.

Temos como objetivo geral Analisar como se dá a recepção do aluno do 9º Ano do Ensino Fundamental na perspectiva da literatura infanto-juvenil, ao promover no leitor uma visão crítico-reflexiva da realidade cotidiana a partir da leitura da obra *Corda Bamba*.

Apresentamos abordagens teóricas de Soares (2004), Cereja (2005), Colomer (2007) sobre letramento literário como resultado de uma leitura que se verifica na prática social do leitor. No segundo ressaltamos a proposta da Base Nacional Comum Curricular, sobre o ensino de literatura, percebemos a necessidade de priorizar as práticas de leitura de textos para a participação social e o exercício da cidadania, a partir de colocações de Pacheco (2017). No terceiro capítulo, apresentamos destaques da narrativa de Lygia Bojunga, a obra *Corda Bamba*, que representam aspectos sociais.

Colocamos a obra *Corda Bamba* como proposta de leitura em busca da recepção literária tendo como foco temático as desigualdades sociais. Assim, destacamos que a narrativa propicia análise crítica ao leitor levando em consideração sua recepção de leitura literária diante dos eventos de desigualdade social e, sobretudo, violação dos direitos de cidadania. Logo, a leitura dessa narrativa visa referências ideológicas e sociais. Citamos Candido (1999), Campos (2004) e trechos da obra em nossas colocações.

O letramento literário: prática social situada na formação do leitor

O ensino de literatura na escola, espaço sistemático de ensino de leitura, pouco acolhe reflexões sobre o contexto atual do sujeito, da sua recepção e dos procedimentos metodológicos das aulas de literatura com o uso do livro.. Para Colomer (2007, p. 47): "[...] é inquestionável que o desinteresse pela leitura ocorre nos jovens enquanto ainda estão na etapa escolar e que alguns dos fatores que o produzem têm causas escolares, por defeitos nos métodos didáticos ou por fatores contraditórios."

Sabemos que o espaço da literatura vem sendo muitas vezes preenchido por atividades que preconizam, história da literatura, estruturalismo textual, ensino de gramática há tempos assumem o papel protagonista das aulas de leitura que se tornam insuficientes para a formação do leitor literário sob o olhar do prazer estético, do prazer de ler e, sob o olhar do letramento.

Ao deparar-se com a ficção, o sujeito tem experiências com diferentes épocas, espaços e culturas, dos personagens humanizados pelos autores literários e seus leitores. Assim, a literatura amplia-se, da ficção à ampliação da visão de mundo do leitor. Um trabalho orientado com o manuseio do gênero literário, sua estética e linguagem requer uma orientação de quem entende para fins de letrar literariamente os leigos, é o que justifica o ensino de literatura. (CEREJA, 2005)

É nesse sentido que se propõe a adoção de metodologias relevantes em busca da promoção da leitura literária na escola, como possibilidade de alternativa para o sujeito crítico e autônomo diante do que lê. Assim, Soares (2004) relaciona concepções de

humanização e democratização, a partir da apropriação da leitura literária, como condição de democracia.

Nesse pressuposto, que convém as concepções de letramento, Soares (2004, p.31) coloca significações que são prerrogativas para a democracia cultural quando diz que a leitura literária democratiza o ser humano, pois, ao mostrar a diversidade e complexidade do homem, as diferenças, o desigual, o estrangeiro, e ao eliminar as barreiras de tempo e de espaço, desenvolve sua compreensão, tolerância, senso de igualdade e justiça social, sentido da relatividade e da pequenez de nosso tempo e lugar.

Sob essa perspectiva é possível afirmar que o ensino de literatura pode ser diferente, pois é na escola que "privilegiamos os *estudos literários*, pois de maneira mais abrangente do que quaisquer outros, eles estimulam o exercício da mente; a percepção do real em suas múltiplas significações" (COELHO, 2000, p. 16). Para isso, há de salientar que a leitura é um instrumento capaz de contribuir para a formação do cidadão consciente de sua função na sociedade e em se tratando da leitura literária, esta, sobretudo, possui a capacidade de influenciar na ampliação dos horizontes desse cidadão.

Sobre a função primordial da literatura, Colomer (2007, p. 31) diz que a escola deve ensinar mais do que literatura, "deve ler literatura". Essa é uma das características fundamentais que leva a literatura pelo viés de formação, segundo Colomer, pois "é a partir deste valor formativo que se pode afirmar que o objetivo da educação literária é, em primeiro lugar, o de contribuir para a formação da pessoa, uma formação que aparece ligada indissoluvelmente à construção da sociabilidade."

De fato, no ambiente escolar, as metodologias de leitura tendem a ser o principal promotor da leitura literária. Contudo, isso só acontece se houver a mediação expressiva do professor em todo o processo. Cosson (2016b, p. 32) evidencia que:

> O professor é o intermediário entre o livro e aluno, seu leitor final. Os livros que ele lê ou leu são os que terminam invariavelmente nas mãos dos alunos. Isso explica, por exemplo, a permanência de certos livros no repertório escolar por décadas. É que tendo lido naquela série ou naquela idade aquele livro, o professor tende a indicá-lo para seus alunos e, assim, sucessivamente, do professor para o aluno que se fez professor.

Esta se faz a partir do planejamento e execução de estratégias metodológicas flexíveis e ativas que alcancem de maneira relevante a formação do leitor literário. Para Zilberman (2012) o sujeito deixa de lado sua própria disposição, em posse da leitura, e passa a se preocupar com algo que nunca experimentou, de modo a vivenciar a alteridade com protagonismo, sem perder, no entanto, as orientações de sua realidade.

De fato, a leitura literária e as vivências do leitor enquanto integrante que atua na sociedade estão ligadas de modo inquestionável. Cabe ao professor, como formador do leitor literário, utilizar-se de caminhos que busquem promover essa leitura para o sujeito que critica e age com autonomia diante das questões sociais que lhe rodeiam.

Orientações sobre o ensino de literatura

A Base Nacional Comum Curricular – BNCC – propõe que se o ensino de literatura seja voltado para a necessidade de priorizar as práticas de leitura de textos literários e não apenas a estrutura textual. O objetivo norteador para Língua Portuguesa, segundo a BNCC (2019. 63), "é garantir a todos os alunos o acesso aos saberes linguísticos necessários para a participação social e o exercício da cidadania".

Com relação aos anos finais do Ensino Fundamental, a BNCC compreende a literatura no eixo "educação literária", buscando coerências com o hábito da leitura. A BNCC aponta para a ênfase no desenvolvimento e na aprendizagem de habilidades de compreensão e discussões de textos variados como bases para a formação do leitor atuante em sua leitura.

Segundo Abilio Pacheco (2017) a formação de um leitor, segundo a BNCC, precisa adquirir um repertório literário que entenda a literatura, prioritariamente, em sua fruição estética, uma leitura por prazer e que, sobretudo, objetive expandir a visão de mundo do leitor. Vejamos o que propõe a BNCC no eixo "Educação literária":

> (...) Não se trata, pois, no eixo Educação literária, de ensinar literatura, mas de promover o contato com a literatura para a formação do leitor literário, capaz de apreender e apreciar o que há de singular em um texto cuja intencionalidade não é imediatamente prática, mas artística. O leitor descobre, assim, a literatura como possibilidade de fruição estética,

> alternativa de leitura prazerosa. (BRASIL, 2019, p. 65)

Observemos que a BNCC orienta que o primordial não é o mero ensino da literatura, e sim a necessidade de promoção do "contato com a literatura para a formação do leitor literário", que deve partir da escola. Desse modo, é fundamental reconhecemos a necessidade das atividades escolares no ensino de literatura ser ampliadas à construção e reconstrução de sentidos. Não há mais espaço para ensinar literatura acerca das questões históricas, questões estruturais e de interpretações superficiais sobre o texto.

Na concepção de Zilbermann (1989), a leitura da literatura está relacionada ao entendimento do texto, à experiência literária vivenciada pelo leitor à medida que a leitura vai fruindo; quanto ao ensino da literatura seria o estudo da obra literária, tendo em vista a sua organização estética. Nessa perspectiva, compreendemos que o aluno, como alvo de formação de um leitor pleno de seus sentidos críticos, precisa ser motivado ... às leituras e não apenas um aprendiz que lê por imposição de atividades a serem cumpridas, em um determinado período de tempo para determinada avaliação escolar, como comumente ocorre na escola há anos. Tem-se, pois, a leitura da literatura como ensino de literatura, a partir de concepções atuantes no contexto de aula de forma articulada e dialógica.

Sobre o ensino de literatura na BNCC, Pacheco (2017) desperta para a relação fundamental entre a leitura e a sociedade, isto é, literatura sob o olhar da recepção do aluno-leitor. Compreende como interpretação textual o conhecimento do outro em seu contexto sociocultural.

Corda bamba: um convite à leitura

É certo que a literatura é fundamental para criticidade e autonomia do sujeito leitor, por ser a leitura desta um fator que provoca a humanização, pois "desenvolve em nós a quota da humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante" (CANDIDO, 1999, p. 180).

Nessa perspectiva acolhemos o tema Desigualdades Sociais como proposta de análise na obra *Corda Bamba*, com uma literatura representativa de situações que englobam a sociedade. Antonio Candido, em 1972, no ensaio *A Literatura e a formação do homem*, colocou em evidência que assim como sociedade e escola agem na formação do indivíduo, em sua personalidade e possíveis transformações, a literatura possui também essa função formativa. Ele chama de função integradora e transformadora que "age no subconsciente e no inconsciente, operando uma espécie de inculcamento que não percebemos" (CANDIDO, 1972, p. 805).

Desse modo, compreendemos que o leitor quando envolvido em sua leitura com autonomia tem sua recepção leitora como uma das portas de entrada para a leitura como prazer estético. Para tanto, o trabalho com a obra *Corda Bamba* (2006) traz à tona seus episódios de desigualdades sociais, representados no enredo, que devem confrontar-se facilmente com as nossas vivências.

A leitura de *Corda Bamba* (2006), leva-nos a refletir o quanto o processo de eventos de desigualdades denunciados pela autora são relevantes para fazer a ponte entre ficção e realidade. O cenário de desvalorização do ser humano narrado é atual à compreensão e à crítica do leitor. Cenário que representa o que diz

Candido: “Literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. (CANDIDO, 1999, p. 175).

A obra *Corda Bamba* (2006) destaca a temática social através da personagem principal, a qual descontrói a concepção de infância que revela a criança e seu espaço na sociedade e, sobretudo, atua diretamente a ela e é influenciada por suas transformações. A obra supracitada traz ao leitor jovem uma gama de episódios que envolvem diferentes eventos de desigualdade social, com evidente violação dos direitos do homem e de sua cidadania. Silva (2009) ressalta algumas abordagens de desigualdades sociais dos textos de Bojunga:

> O consumismo desenfreado, a ineficácia do sistema escolar, o autoritarismo no relacionamento humano, o imobilismo na distribuição de funções entre mulheres e homens, a acomodação ao estabelecimento, o machismo, os preconceitos, de todos os tipos, a alienação televisiva – são aspectos da sociedade contemporânea registrados por Lygia em traço caricatural. (SILVA, 2009, p. 137)

Conforme destacado na citação, são pontos de questionamentos de uma sociedade que sempre se atualiza com as mesmas mazelas: as desigualdades entre os iguais. Por isso, um trabalho com obras literárias que coloque em polêmica tais questões se faz relevante, na escola, com crianças e adolescentes.

A narrativa contada por Lygia Bojunga Nunes, na obra *Corda Bamba* (2006), conta a história de uma menina de dez anos, chamada Maria, representando o interior da menina órfã. A autora coloca a perda que leva seus pais à morte sob a leitura de enredo instigante através da subjetividade peculiar da escritora a cada

capítulo do livro. Nesse enredo, Maria descobre, numa viagem ao seu interior, a morte dos pais equilibristas circenses em um grave acidente no próprio trabalho.

O episódio que causa choque no leitor é a morte dos equilibristas de circo, pais da personagem Maria. Morte esta causada pela falta de equipamentos de proteção trabalhista, pois em troca de dinheiro os equilibristas arriscaram suas próprias vidas e culminou na tragédia que leva Maria aos traumas colocados no decorrer da história.

A personagem de Lygia Bojunga representa um oprimido que procura reagir diante dos opressores de sua ascensão pessoal, de seus descobrimentos, de suas necessidades em busca de si mesma. A autora coloca a simbologia da corda de circo como seu calçadão em suas buscas diárias.

> Pois é. Foi naquela hora que Maria resolveu que a corda ia ser o calçadão dela: todo dia de manhã cedo ela ia sair pra passear. Sentiu o coração batendo emocionado. Até fechou o olho pra escutar melhor. Mas lembrou que ia ser hora do café, do cachorro esparramado, onde é que ela ia botar o pé? Ai. Abriu o olho: escutar pra quê? se o coração já estava batendo tão chateado? (BOJUNGA, 2006, p. 48)

Entre outros episódios de violação dos direitos humanos, citamos ainda, a privação de sociabilização com crianças no plano da educação formal. A menina já possuía uma bagagem de conhecimentos adquiridos na arte circenses e, além de serem desprezados, foram proibidos de ser levados a outros, como conta o episódio de seu impedimento de frequentar o ensino regular e se prende a aulas particulares. Nesse momento, conta-se que as aulas são colocadas à menina por uma professora autoritária, fora

do contexto social do ambiente escolar, as aulas eram ministradas em casa e individual. Nesse momento, evidencia-se que nada em relação ao conhecimento de mundo e suas experiências são consideradas. O opressor está ali, acima do oprimido.

> A professora se chamava Dona Eunice, e foi só a Dona Eunice e Maria sentarem pra dar aula que o cachorro se esparramou debaixo da mesa. Maria encolheu as pernas. Dona Eunice botou o pé em cima do cachorro. O cachorro suspirou. A aula começou.
>
> – Maria, você está fraca em tudo que é matéria. Matemática então nem se fala. Vamos ficar só na Matemática hoje. – Abriu um livro.
>
> [...]
>
> Lá pelas tantas a mão da Dona Eunice apertou a mão de Maria.
>
> – Quer fazer o favor de prestar atenção, Maria?
>
> Ih! Será que ela tinha ficado muito tempo olhando pra unha de Dona Eunice? (BOJUNGA, 2006, p. 51)

Maria, ao precisar ir morar com a avó, mulher rica e dominadora, encontra dificuldades de adaptação ao novo ambiente, devido à diferença de personalidade entre as duas, a avó e a criança. "Já na casa da avó, voltar à corda, ainda que pela fantasia, possibilita um mergulho no seu subconsciente, para trazer à tona a memória perdida do que aconteceu e ficou nebuloso no passado". (CAMPOS, 2004, p. 2)

Menina calada e pensativa analisa o mundo ao seu redor e parece entender a todo o tempo que é um mundo que não lhe

pertence: “E esse tempo todo a Maria ficou assim: calada, só pensando. (...) calada até não poder mais, testa franzida, parece que ela tá sempre pensando uma coisa com força.” (BOJUNGA, 2006, p. 19). No decorrer da narrativa percebemos que Maria não tinha identidade diante da avó, sua vivência no circo, seus pensamentos, seus sentimentos, suas vontades. E esse não reconhecimento da identidade mostra todo o preconceito social que a avó tinha com a vida que a neta antes levava.

É a partir dessa privação de identidade que se externam, na história de Maria, os eventos de desigualdade social acerca da crítica acirrada com relação ao capitalismo o que, inicialmente, é colocado pela Dona Maria Cecília, avó da menina órfã, rica e detentora do poder, dispõe-se na condição de um dos opressores representados na obra. Ela deixava claro em seus discursos que as coisas materiais regem a vida:

> (...) Eu vim buscar você pra passear. Vamos fazer cada passeio tão bonito que você nem imagina. – Abriu uma bolsa de couro, com fecho e corrente de ouro. Tirou lá de dentro bola, boneca, carrinho. – Olha quanto presente vovó trouxe pra você. – Eram brinquedos diferentes, coisa recém-inventada, assim que saíam da bolsa eles desatavam a crescer.
>
> A Menina ficou encantada; estendeu a mão.
>
> – Claro, minha boneca, toma, pega. Tudo que você quer a vovó dá. (BOJUNGA, 2006, p. 87)

Lygia Bojunga recompõe a infância da pequena Maria, no decorrer do plano imaginário. Um passado esquecido representado na linguagem da narrativa por algumas ferramentas simbólicas e apuradas de sentido, como a própria *corda*, presente na vida de

Maria em sua análise diária sobre o mundo. (CAMPOS, 2004) Ao usá-la ... parece entrar no maravilhoso mundo dos sentidos.

Além de Maria, outros personagens são fundamentais para suas interrogações e compreensões: os amigos Foguinho e a Mulher Barbuda, do circo; Quico e Pedro e os que têm o propósito de mantê-la presa dentro de si mesma que são a avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, e a professora particular Dona Eunice contratada pela avó rica.

No tocante à questão de insolência com o ser humano, a avó da menina causa surpresa maior ao defender que dinheiro pode comprar tudo:

> [...] Você quase não brinca com seus brinquedos, resolvi então ter dar uma coisa diferente pra ver se você gosta mais.
>
> A Menina ficou curiosa, chegou junto da caixa e apalpou. Foi desmanchando o laço de fita devagar. Não era urso, não era girafa, será que era coisa de comer? Mas assim tão grande ... [...]
>
> Maria ficou rodeando a mesa pra poder ver o presente: de onde só dava pra ver a cara da Menina: testa franzina, boca meio aberta. [...]
>
> A Menina chegou perto da avó e cochichou:
>
> – Mas, Vó, gente se compra?
>
> – Quem tem dinheiro feito eu compra tudo.
>
> (BOJUNGA, 2006, p. 95 - 96)

Observarmos que Lygia Bojunga ao seguir padrões de sua época (1979) coloca-nos frente a uma sociedade desigual e que é

tão atual como as desigualdades de hoje. A desumanização e as punições sociais eram claras na narrativa de *Corda Bamba* (2006) as quais elevam a violação dos direitos humanos. Isso, através dos encontros das aflições da menina Maria e dos personagens que sofrem medidas dessa desvalorização por parte do opressor, presente nos eventos da narrativa que evidenciam a temática social.

Em *Corda Bamba* (2006), temos a eventualidade de ter contada a história de uma criança, seus sentimentos, sugerindo adentrar em seus sentimentos também, enquanto leitor reflexivo levando em consideração sua recepção de leitura literária diante dos eventos de desigualdade social e, sobretudo, violação dos direitos de cidadania. Logo, a leitura dessa narrativa visa referências ideológicas e sociais.

A narrativa de *Corda Bamba* (2006) dá espaço para o leitor atuar criticamente em relação aos eventos de desigualdades sociais expressos na obra e que são circundantes na realidade. Para a compreensão da obra, é necessária uma observação de seu condicionamento social (CANDIDO, 2006).

Assim, enquanto professores, podemos colocar ao jovem um convite à leitura de *Corda Bamba* (2006), que possibilita ao leitor reconstruir sua identidade quando, na leitura, passa a participar da vida de Maria, como criança participante ativa e crítica de uma sociedade desigual.

Considerações Finais

Os estudos teóricos iniciais da presente proposta de pesquisa ampliaram nossos conhecimentos sobre Letramento, Literatura, Formação de Leitor e Ensino de Literatura. Aprendemos que a

leitura literária dever ser concebida como algo primordial para a formação do leitor crítico e acreditamos no que Candido (1999) defende: que a Literatura é humanizadora porque confirma nossa humanidade enquanto nos faz refletir sobre sua condição no mundo através do direito à literatura.

Na escola, reconhecemos a dificuldade de apropriação da literatura por parte dos alunos, a partir das práticas de aula propriamente ditas, que possam aguçar possibilidades de motivação ao acesso a esse tipo especial de leitura.

Sabemos que Promover os processos de ensino-aprendizagem de literatura como uma prática, singularmente significativa, deve ser prioridade no ambiente escolar. Porém, para que isso aconteça de forma eficiente, faz-se necessário compreender o valor e a função da literatura como forma de leitura socialmente prazerosa, mesmo que saibamos que isso no ensino básico é um grande desafio para o professor.

Assim, compreendemos que o letramento literário na escola ampara-se a partir dos aspectos colocados anteriormente. Estes devem ser base recíproca para a compreensão e a interpretação dos textos literários do que se propõe na aprendizagem significativa, sobretudo, nas aulas Língua Portuguesa.

Compreendemos que a leitura de *Corda Bamba* (2006), pode propiciar a formação do leitor literário de modo a se posicionar frente às questões de direitos humanos reveladas em episódios da narrativa, bem como ampliar seu poder de autonomia crítica em sua vivência pessoal na sociedade em que se insere. Isso porque Lygia Bojunga escreve seguindo abordagens de denúncia social através do imaginário de seus personagens e do imaginário de seu leitor. *Corda Bamba* (2006) pode envolver diálogos entre os

personagens e os leitores, ou seja, o prazer estético da literatura que combina a ficção à vivência de pessoas em sociedade.

Almejamos que nosso trabalho possa despertar o desejo do aluno pela leitura, com desprendimento, amparada em questões e aos valores que permeiam o mundo adulto, tais como a ética, a confiança, o respeito e a valoração veemente dos direitos humanos.

Referências

BOJUNGA, Lygia. **Corda Bamba.** Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular** – BNCC 3ª versão. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf. Acesso em: 19 jan. 2019.

CAMPOS, Solange Maria Moreira de. **Os eus que se (re)velam:** a escrita malabarista em Corda Bamba, de Lygia Bojunga Nunes. 8 p. 2004. Disponível em: <https://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores.> Acesso em 17 mai. 2018.

CANDIDO, Antonio. **A Literatura e a formação do homem.** Ciência e Cultura. São Paulo. v. 24, n. 9, p: 803-809, 1972.

_____. O direito à literatura. In: **Vários Escritos.** São Paulo: Duas cidades, 1999.

_____. **Literatura e sociedade**. 9º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CEREJA, William R. **Ensino de literatura:** uma proposta dialógica para o trabalho com literatura. São Paulo: Atual, 2005.

COELHO, Nelly N. **Literatura Infantil:** teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros:** a leitura literária na escola. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário:** teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2016.

PACHECO, Abilio. O Ensino de Literatura e a BNCC do Ensino Fundamental. In: BRITO, Áustria Rodrigues; SILVA, Luíza Helena Oliveira da; SOARES, Eliane Pereira Machado. **Divulgando Conhecimentos de Linguagem**: pesquisas em língua e literatura no ensino fundamental. Rio Branco: Nepan Editora, 2017. pp. 15-32.

SILVA, V. M. Tietzmann. **Literatura Infantil Brasileira**: Um Guia para Professores e Promotores de Leitura. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

SOARES, Magda Becker. Leitura e Democracia Cultural. In: Aparecida Paiva Et al. **Democratizando a Leitura**: pesquisas e práticas. Belo Horizonte: Autêntica/CEALE/FAE/UFMG, 200

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ed. Ática, 1989.

_____. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **A leitura e o ensino da literatura.** Curitiba: Intersaberes, 2012.

_____. **A Leitura no Brasil:** sua História e suas Instituições. Disponível em: < http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/ >. Acesso em: 05 jan. 2019.

EM TRÂNSITO: CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNERO NA DIÁSPORA EM *A COISA À VOLTA DO TEU PESCOÇO*

Profa. Ms. Thayane de Araújo Morais (UFRN/ UFRN/PPgEL)

Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN/ UFRN/PPgEL)

No campo literário, um espaço amplamente ocupado pelas narrativas masculinas, a criação das mulheres africanas abre cada vez mais fendas em lugares marcados historicamente pela exclusão e apagamento das vozes femininas. As amarras do silenciamento são desfeitas por meio da escrita, na evidência de uma produção com potencial desconstrutor e avessa aos estereótipos do mundo resumido em binarismos. Como figura relevante desse cenário, a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, desde seu primeiro romance, reforça a urgência do protagonismo feminino por meio de personagens e temáticas, advindas das complexidades vivenciadas pelas mulheres em seu país.

A partir do seu terceiro trabalho publicado, a coletânea de contos *A coisa à volta do teu pescoço* (2012), Adichie amplia sua composição ao explorar de maneira mais central a situação do sujeito diaspórico. Ao considerar as mudanças provocadas

pelo deslocamento geográfico das personagens, afirma-se que o olhar dos sujeitos femininos – em relação aos lugares que ocupa e aos espaços almejados – são modificados na situação de sujeito em trânsito. Nesse sentido, tem-se por objetivo inquerir sobre a influência dessa movimentação na construção subjetiva das personagens, no que diz respeito às percepções dos papéis de gênero. Para tanto, analisou-se dois contos, *Imitação* e a narrativa que dá título à coletânea, *A coisa à volta do teu pescoço*, com foco na mudança de perspectiva diante da nova realidade cultural, bem como da expectativa de retorno à Nigéria. Como base destas considerações, seguiu-se pelos caminhos das teorias literárias de cunho feminista de acordo Almeida (2015) e Davis (2016), juntamente a intelectuais das teorias culturais.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie mundialmente reconhecida por uma escrita literária moldada pela crítica social e cultural, apresenta uma literatura que problematiza os lugares estáticos. O seu discurso ressalta o caráter político em sua condição de escritora, que faz uso do direto de fala concedido pela escrita no espaço artístico, para problematizar a situação feminina no campo social. Em meio as temáticas apresentadas pela escritora, as vicissitudes experienciadas no deslocamento entre países é matéria recorrente em seus contos e romances.

The thing around your neck, publicado originalmente em Inglês, teve sua primeira edição em 2009 na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, simultaneamente. A análise aqui desenvolvida tem por base o livro traduzido em 2012, em Portugal. A obra em questão constitui-se pelo ingresso de um novo elemento na escrita de Adichie: a experiência do sujeito em trânsito. *A coisa à volta do teu pescoço* (2012) é composto por doze histórias,

ambientadas entre Nigéria e Estados Unidos, nas quais percebe-se uma ampliação dos horizontes narrativos com a inserção de um novo espaço, revelando, consequentemente, novas facetas identitárias dos sujeitos em emergência.

Com base nas personagens femininas, figuras centrais nos contos *Imitação* e *A coisa à volta do teu pescoço*, neste artigo, analisamos alguns pontos sobre as indagações destas mulheres, suscitadas pelo deslocamento entre países e culturas distintas. Como se sabe, as questões diaspóricas a muito se fazem presente na vida dos sujeitos africanos, e embora muitas mulheres tenham experienciado este fato, foram as narrativas masculinas que ocuparam o cerne dessa temática. Em um novo momento histórico, em que as vozes feministas reivindicam cada vez mais os espaços negados as mulheres, as narrativas sobre os sujeitos em trânsito, a partir da perspectiva feminina, contribuem para a ampliação do debate sobre tais temas, sendo moldado também pelas subjetividades femininas e suas particularidades.

Akunna (*A coisa à volta do teu pescoço*) e Nkem (*Imitação*) apresentam, como diz Homi Bhabha (2013), o processo de ressignificação de si e do mundo ao redor, a partir do descentramento causado pela diáspora. Esse processo viabiliza a impossibilidade de retorno a um lugar ou estado de consciência inicial, centrado em um só espaço. As personagens se encontram agora no entre-lugar, considerando a condição de trânsito, cultural daqueles que vivenciam a experiência do híbrido, do heterogêneo. Em um lugar que cruza espaço e tempo, inaugurando uma forma pluralizada de percepção das relações socioculturais. Terreno para elaboração de estratégias de subjetivação.

Do ponto de vista individual, essa construção aponta para o espaço em branco da reescrita do sujeito diaspórico, não se pode esquecer, caracteriza igualmente a ressignificação do mundo cultural que o sustenta. Logo, esse processo de autoconhecimento pode ser doloroso, causando, por exemplo, o sentimento de abandono e invisibilidade descrito por Akunna.

> 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 nos braços. [...] À noite, algo se apertava à volta do teu pescoço, algo que quase te sufocava antes de adormeceres (ADICHIE, 2012, p. 127).

De forma localizada, a renegociação identitária para a mulher, se dá, consequentemente, pela revisão dos modelos patriarcais que sugerem as questões de gênero de acordo com o traquejo sociocultural. Na proporção em que as mulheres descrevem a vida na diáspora, relatam em conjunto às construções de gênero que são absorvidas e rearticuladas subjetivamente. No caso de Akunna, as relações de gênero são percebidas a partir do corpo. Vinda de uma família nigeriana humilde, ela conhecia as dificuldades do contexto de empobrecido, mas na América ela se depara com um elemento sexista que acomete, principalmente, as mulheres das classes menos favorecidas financeiramente. A personagem é abusada sexualmente pelo parente que a acolheu no novo país, apoiado na condição vulnerável em que ela se encontra, longe do seio familiar, em um país estrangeiro e sem dinheiro para estabelecer-se apropriadamente. Este lhe diz:

> 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).

Ao atentar para o discurso do "tio", percebe-se que a fala marca a ideia pré-fabricada da dependência inata feminina, de forma que, no ideário machista, é impossível para uma mulher alcançar posição de destaque por meio de suas habilidades profissionais, a título de exemplo. A concepção de agenciamento feminino estigmatiza a mulher, seja ela africana ou ocidental, como objeto sexual, esvaziada de qualquer outra qualidade passível de reconhecimento para além do corpo e da postura sensualizada. O trecho acima abarca, no caso da personagem, uma nova característica opressiva nas relações de gênero sem precedentes em seu contexto na Nigéria.

Como se pode perceber, a articulação entre diáspora e gênero para a Akunna vem acompanhada por uma tensão que parece agravar a situação opressiva de gênero, no caso dessa personagem, que no início do conto acredita na ida ao país estrangeiro como saída para uma vida mais favorecida financeiramente. O que se evidencia ao longo da narrativa, na verdade, são dificuldades maiores ou iguais às vivenciadas na Nigéria, acrescidas por novas amarras impostas pelos papéis de gênero.

A ideia de que a mudança para os Estados Unidos da América significa vida mais confortável, também se faz presente em *Imitação.* Diferente de Akunna, Nkem já havia conseguido a ascensão social na Nigéria após casar-se com um "Grande Homem" nigeriano, em letras maiúsculas como marca Adichie. Morar no país estrangeiro "era uma boa ideia", segundo Obiora,

seu marido, mas nunca foi uma escolha dela. A vivência longe das dificuldades financeiras desvenda as imposições de gênero outrora latente, submersas pela condição social de pobreza.

Em meio às tensões da conjuntura fragmentada, Nkem é tomada pelo descontentamento "Não se recorda. Subitamente, não consegue lembrar-se de nada, não consegue recordar para onde foi a sua vida." (ADICHIE, 2012, p. 46). Essa profusão de sentimentos, bem como a descaracterização de si, são produtos da condição diaspórica, mas é, igualmente, resultado da revisão dos papéis de gênero que a situação ocasiona. Mesmo antes do casamento, a personagem estava sujeita às escolhas dos homens com quem mantinha relações, por acreditar que os problemas femininos, principalmente em relação à mulher pobre, seriam solucionados com um bom casamento, traço cultural que ela própria marca na narrativa: "Teria considerado a hipótese de ser a quarta mulher – ele era muçulmano e podia tê-la pedido em casamento – para ele ajudar a pagar os estudos dos irmãos mais novos" (ADICHIE, 2012, p. 38).

Ao longo do conto, identifica-se a mudança progressiva na forma de enxergar os lugares marcados que regulam sua conduta enquanto mulher. Seu casamento antes visto com entusiasmo é relativizado diante da traição do marido. Seu lugar de dona de casa suburbana é posto em xeque pela monotonia e pela distância deste, que pouco participa da vida em família, como a personagem explicita nas perguntas retóricas que direciona a Obiora: "– Podemos atafulhar um ano de casamento em dois meses no verão e três semanas em dezembro? – Pergunta ela – Podemos comprimir um casamento?" (ADICHIE, 2012, p. 47). É a partir da ideia de retorno a Nigéria, maturada ao longo dos anos nos

Estados Unidos, que Nkem questiona as decisões tomadas por Obiora, indo de encontro ao que era considerada a obrigação da esposa em seu convívio social: a aceitação sem questionamento.

Nesse sentido, ela inicia uma revisão dos lugares demarcados pelo gênero. Começa por pontos mais imediatos, tomando as rédeas sobre seu próprio corpo. Da mesma maneira que modificou o cabelo, "Nkem não depilou os pelos púbicos; não há uma linha fina entre as suas pernas [mais uma preferência do marido] quando vai ao aeroporto buscar Obiora." (ADICHIE, 2012, p. 44). A busca identitária na diáspora conduz Nkem a indagação dos limites de gênero e diante do que pode representar o fim do agenciamento, ela comunica ao marido seu retorno à Nigéria.

> Fala lentamente, para o convencer, para se convencer a si própria também. Obiora continua a fitá-la e ela sabe que ele nunca a ouviu falar com tanta firmeza, que nunca a viu tomar uma posição. Pergunta-se vagamente se terá sido isso que lhe terá atraído de início, o facto de ela ser deferente, de deixar que ele falasse por ambos. (ADICHIE, 2012, p. 47).

O trecho acima mostra um momento decisivo, o ponto de virada da mulher que almeja um tratamento menos unilateral em seu casamento. Demonstra também a ação efetiva desta que percebe as relações de poder entorno das estruturas de gênero e busca meios para desfazer-se das imposições alheias, reconhecendo e moldando sua subjetividade.

Acompanhando a mesma reflexão adotada por Nkem, é na diáspora que Akunna enxerga mais claramente as construções de poder que conduzem à existência dos sujeitos subalternos a condição de não escolha. Ao pensar nas estruturas formadas à

volta das mulheres em trânsito, Akunna experiencia uma realidade de gênero agravada pelo racismo. Como mulher vinda de um país com a maioria populacional negra – reconhecendo as idiossincrasias contextuais, é claro – ela nunca sentira tão fortemente as dificuldades levantadas simplesmente por ser mulher negra. Mas, quando passa a conviver em um país cuja questão racial é tão debatida, e com o histórico de segregação que se estende aos dias atuais nos Estados Unidos da América, Akunna não estaria imune a essa conjuntura.

Os ânimos em torno da questão racial tornam-se nítidas para a personagem quando ela assume um relacionamento com um homem branco americano, o qual permanece inominado na narrativa.

> Sabias, pelas reações das pessoas, que vocês os dois não eram normais [...] As velhas e os velhos brancos que resmungavam e arregalavam os olhos para ele, os homens negros que abanavam a cabeça, olhando para ti, as mulheres negras cujos olhos de piedade lamentavam a tua falta de autoestima, o teu autodesprezo. Ou as mulheres negras que te dirigiam sorrisos rápidos de solidariedade; os homens negros que se esforçavam demasiado por te perdoar, dizendo um olá demasiado óbvio a ele; as mulheres e os homens brancos que diziam: – Que par tão bonito! – com demasiada vivacidade, demasiado alto, como se quisessem provar a sua abertura de espírito a si próprios. (ADICHIE, 2012, p. 133)

Pode-se dizer que Akunna havia passado até este dado momento por atitudes racistas. No entanto, ao perceber-se enredada em uma situação de desconforto das pessoas ao seu redor, ela é invadida pelas pressões sociais: um misto de costumes culturais

influenciados pelo racismo e machismo deixa implícito que ela, enquanto mulher negra deve justificar o fato de ocupar um lugar que, segundo a categorização promovida pela descriminação, não pode ser seu.

O preconceito enraizado na consciência coletiva não deixa livre nem mesmo aqueles que acreditam ter suplantado determinado comportamento racista. Seja para mostrar ao mundo sua aceitação daquilo que, inicialmente, deveria estar desprendido da aprovação alheia, ou para atestar para si a normalidade do relacionamento amoroso entre negros e brancos, tais pessoas continuam a proferir, como marca Akunna, a reação impressionada que denuncia a hostilidade persistente entre os grupos raciais. No entanto, como se pode explicar o fato de brancos e negros, mulheres e homens, derramarem seus julgamentos mais fortemente sobre Akunna que sobre seu parceiro? É possível responder a essa questão pela constatação de que o sujeito com mais longo histórico de subjugo, subjetivo e corporal, será também aquele mais cerceado socialmente, como discorre Angela Davis em *Mulheres, raça e classe* (2016).

De fato, o discurso da própria personagem, de maneira metafórica, expressa o que podemos chamar de escala de opressão. No trecho:

> [...] lhe disseste que vias o *Jeopardy* na televisão do restaurante e que torcias pelos seguintes concorrentes, por esta ordem: mulheres de cor, homens negros e mulheres brancas e, por fim, homens brancos – o que significava que nunca torcias por homens brancos (ADICHIE, 2012, p. 129. Grifos da autora).

Akunna demonstra que, mesmo de maneira intuitiva, os efeitos da discriminação e do preconceito são sentidos por ela. Ao se aplicar uma leitura invertida à ordem que a personagem alinha os concorrentes, é possível perceber que o homem branco foi responsável pelo subjugo de todos os outros. Na medida em que dar-se continuidade a essa sequência – mulheres brancas, homens negros, mulheres de cor – pode-se resgatar historicamente diversos níveis de opressão, de modo que, lembrando o que afirma Spivak (2014) sobre a obscuridade a qual a mulher subalterna foi relegada, a mulher negra ou de cor, como indica o texto, contabiliza nessa escala opressiva o peso de várias formas de violência: objetificada pelo racismo e sexismo do homem branco, inferiorizada pelo machismo do homem negro, abandonada e explorada pela superioridade da mulher branca que, diante da maior arbitrariedade, foi privada até mesmo de representatividade no seio do movimento feminista (DAVIS, 2016, p. 67).

Apesar da discriminação, Akunna leva adiante o relacionamento, mas as tensões aumentam quando, no íntimo do casal, o comportamento racista naturalizado não é combatido. O empregado de mesa do restaurante Chinês que o casal frequentava com assiduidade, perguntou ao namorado da personagem, em uma conversa informal sobre o país asiático: "– Tem namorada em Xangai agora?". Akunna se sente incomodada e explica:

> [...] que embora fossem juntos tantas vezes ao Chang's, embora se tivessem beijado mesmo antes de lhes trazerem o menu, o homem chinês tinha partido do princípio de que tu não podias de modo nenhum ser a sua namorada, e ele [o namorado] tinha sorrido e não tinha dito nada (ADICHIE, 2012, p. 132).

O pedido de desculpa inexpressivo que finaliza o diálogo entre os dois, demonstra a incompreensão do namorado diante da situação de invisibilidade e objetificação impelida à Akunna. Os danos causados pelo preconceito são subestimados pelos indivíduos que nunca sofreram com injustiça racial ou aqueles que são insensíveis à causa das mulheres e homens negros que carregam as cicatrizes da desigualdade histórica. O trecho acima marca o início do desencantamento de Akunna devido à indiferença de seu namorado se estender também às diferenças culturais. O choque do encontro entre culturas distintas parece não se dissipar, e logo o desconforto da personagem aumenta. Em seu ápice, ela contrapõe as opiniões dele, expressando sua maneira de enxergar, por exemplo, a discussão acerca de pobreza e riqueza nos países de terceiro mundo:

> Tu disseste que ele estava errado ao chamar apenas aos indianos pobres de Bombaim indianos de verdade. Isso queria dizer que ele não era um americano de verdade, já que não era como os gordos pobres que tu e ele viam em Hartford? (ADICHIE, 2012, p. 133).

Na medida em que sua personalidade ganha expressividade, "A coisa que se apertava à volta do teu pescoço, que quase te sufocava antes de adormeceres, começou a alargar-se, a desfazer-se" (ADICHIE, 2012, p. 133). Akunna, no que pode significar a desconstrução de si mesma, enxerga um desfecho para o conflito interno que vivencia de forma autônoma. A partir desse momento ela parece compreender melhor suas necessidades nesse processo de autoconhecimento que teve início na diáspora. Ao saber da morte do pai, o sentimento de incompletude leva a personagem a fazer o caminho de volta à Nigéria. Desta vez, nem a ideia de

prosperidade no país estrangeiro, nem o relacionamento amoroso são suficientes para desviar a intenção do retorno. Longe de um pensamento nostálgico em relação ao seu país, Akunna exprime verdadeiramente o conflito da identidade fragmentada (HALL, 2006). Os passos que a levam ao aeroporto, também caminham na direção que desfaz as amarras tanto da hierarquização cultural quanto das relações de gênero.

Como discorre Almeida, o desejo de retorno ao país natal esteve sempre presente no contexto da "velha diáspora" (2015, p. 53). Na diáspora contemporânea esse sentimento é igualmente constante, no entanto, a idealização de um retorno concreto as características que definem o lugar de partida, foi desconstruído neste momento diaspórico. Tomar consciência do sujeito em devir, é também perceber as modificações ininterruptas de culturas e espaços, logo, nem o sujeito nem seu país permanecem iguais. De modo que, a aspiração do retorno constitui-se, nesta análise, em mais um dos elementos que integram a busca identitária, que despertam a intenção de ir ao encontro do desconhecido. Sendo assim, o caráter relevante é exatamente o momento de trânsito.

A essa altura, o deslocamento geográfico torna-se sinônimo do ato de autoconhecimento (ALMEIDA, 2015, p. 59), e por mais que as articulações de todos esses elementos de sua identidade representem uma tensão constante, a contribuição maior da diáspora está em aflorar a reflexão e oferecer o espaço propício para confrontar o que, até então, foi silenciado.

É por esse prisma que se observa o desfecho dos contos em questão, *A coisa à volta do teu pescoço* e *Imitação.* Assim como a escrita/reescrita identitária das protagonistas está em andamento, as últimas linhas das narrativas não determinam um fechamento

para suas histórias. Ao contrário, indicam o estado processual: primeiro, a decisão inesperada de Nkem, que reside no plano das ideias, já que o conto termina por descrever somente sua deliberação, "Não há nada mais de que falar, Nkem sabe; está feito." (ADICHIE, 2012, p. 48); e, segundo, a derradeira informação que se tem sobre Akunna é a da sua chegada ao aeroporto, ainda em solo estadunidense, de modo que, a personagem acaba por habitar o espaço que, simbolicamente, melhor representa o entre-lugar (ou não-lugar), um espaço delineado somente pelas possibilidades fronteiriças.

Por esse viés, é possível afirmar, as duas narrativas moldadas pela consciência diaspórica não intentam finais, somente começos e recomeços, de maneira que a única certeza se baseia na impossibilidade de retorno a um estado subjetivo e cultural anterior. De igual modo, os lugares demarcados pelas prerrogativas de gênero, foram desconstruídos por meio da experiência diaspórica, Akunna e Nkem chegam aos últimos momentos dos contos com uma postura renovada que indica o início de outras histórias em que se reconhecem e combatem as prisões impostas pelas relações de gênero.

Referências

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.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias Contemporâneas: espaço, corpo, escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila [et al.]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

DAVIS, Angela Y. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

HALL, Stuart**. Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

A ESCRITA DIASPÓRICA DAS MULHERES DE COR: O FAZER LITERÁRIO DE CHIMAMANDA ADICHIE, JULIA ALVAREZ E CONCEIÇÃO EVARISTO

Prof. Dr. Tito Matias-Ferreira, Jr. (IFRN)[1]

Profa. Dra. Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)[2]

Considerações Iniciais

Stories matter. Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign,

1 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), com estágio doutoral na Duke University/USA (bolsista Fulbright). Professor Efetivo do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Artigo escrito a partir do primeiro capítulo de minha tese de Doutorado desenvolvida e defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL), da UFRN. tito.matias@ifrn.edu.br.

2 Pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Kent/Reino Unido (bolsista CAPES – Programa Pesquisa Doutoral no Exterior). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora Associada do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas (DLLEM) da UFRN e Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da mesma universidade. rosanne.araujo@terra.com.br.

> *but stories can also be used to empower and to humanize. Stories can break the dignity of a people, but stories can also repair that broken dignity. […] [W]hen we reject the single story, when we realize that there is never a single story about any place, we regain a kind of paradise*[3].
>
> (ADICHIE, 2009, INFORMAÇÃO VERBAL)[4].

A escrita das autoras Chimamanda Adichie, Julia Alvarez e Conceição Evaristo narra histórias sobre suas vivências como meio de sobrevivência. Tais autoras abordam em sua escrita a condição da mulher, especialmente as mulheres de cor, dentro de um contexto social hegemônico fortemente marcado pelo manejo entre o patriarcalismo, as questões socioeconômicas e étnico-raciais e as mulheres na contemporaneidade. Nesse sentido, este trabalho, de caráter comparativo, visa discutir o papel das escritoras contemporâneas Adichie, Alvarez e Evaristo, uma vez que elas passam por uma série de transformações devido às suas trajetórias de descolamentos, dentre elas transformações culturais, econômicas, sociais e identitárias.

Para tanto, esta pesquisa investiga a maneira como a escrita adichiana, alvareziana e evaristana tratam do deslocamento vivenciado pelas autoras para compreender como suas identidades se configuram após serem submetidas, de forma voluntária ou não,

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

3 Histórias importam. Muitas histórias são importantes. Histórias têm sido usadas para desapropriar e difamar, mas histórias também podem ser usadas para capacitar e humanizar. As histórias podem quebrar a dignidade de um povo, mas as histórias também podem reparar essa dignidade quebrada. [...] [Q]uando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca há uma única história sobre qualquer lugar, recuperamos uma espécie de paraíso. (ADICHIE, 2009, informação verbal, tradução nossa).

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em: 21 mar. 2018.

a deslocamentos geográficos que, por consequência, fomentam seus conhecimentos e reconhecimentos enquanto mulheres no mundo contemporâneo.

A escrita de Adichie, Alvarez e Evaristo encontra-se fortemente marcada por questões de deslocamentos, uma vez que, suas personagens, assim como as próprias autoras, ao vivenciarem movimentações, adquirem novas formas de (re)conhecimento(s) da condição diaspórica retratada em suas trajetórias. Avtar Brah afirma que "[…] the word [diaspora] embodies a notion of a centre, a locus, a 'home', from where the dispersion occurs. It evokes images of multiple journeys"[5]. (BRAH, 1996, p. 181, grifo no original). Retratar as jornadas múltiplas experimentadas em seus romances parece ter lugar, a fim de determinar a configuração da subjetividade feminina de suas personagens.

De acordo com Almeida (2011, p. 302), apesar das mulheres em trânsito não se estabelecerem coesamente em um grupo unificado, estes deslocamentos da contemporaneidade promovem a emersão do distinto papel das mulheres ao ressignificar contatos culturais, uma vez que "a crítica feminista [...] apodera-se da palavra, narrativizando os construtos imaginários[,] [...] apossando da escrita como forma de desestabilizar o poder instituído e de refletir sobre questões de poder e agenciamento". (ALMEIDA, 2011, p. 300). Com isso, necessita-se:

> [...] pensar o literário como um campo privilegiado de inserção dos estudos feministas e como um espaço de articulação e contestação de narrativas que ainda

5 [...] a palavra [diáspora] incorpora uma noção de um centro, um lócus, uma 'casa' de onde a dispersão ocorre. Evoca imagens de jornadas múltiplas. (BRAH, 1996, p. 181, grifo da autora, tradução nossa).

> insistem em se posicionar como hegemônicas, apesar dos questionamentos que têm ocorrido nos últimos anos, especialmente diante dos discursos [...] que se balizam necessariamente por questões de poder. (ALMEIDA, 2011, p. 302-303).

Dessa forma, por meio da representatividade de mulheres em deslocamentos, suas personagens passam a vivenciar outras maneiras de (re)conhecimento(s) perante sua condição diaspóricas ao questionarem sua posicionalidade e significância dentro do diálogo, ou até mesmo a falta de possibilidade de dialogar, com a cultura hegemônica.

O fazer literário de mulheres de cor: Chimamanda Adichie, Julia Alvarez e Conceição Evaristo

Para Chimamanda Adichie, o fato de ser uma escritora diaspórica faz com que ela, assim como outros sujeitos em trânsito, adquiram identidades deslocáveis, pois, sua corporeidade está susceptível a formas diferentes de ressignificação:

> [...] [r]ace just doesn't occur to me in Nigeria. You become something else, though there are still labels. There I am an Igbo[6] woman, and there's the stereotype of the Igbo as a penny-pinching people, so if I'm with a group of friends from different ethnic group in Lagos and I say something like, oh, that's really expensive, they'll say, oh, you Igbo woman. And then in my hometown, I don't have that because

6 O povo Igbo é um dos maiores grupos étnicos da África, oriundo da região sudeste e centro-sul da Nigéria.

> most people around me are Igbo. So identity shifts. I'm particularly interested in how it changes when you leave home. In the U.S. you discover race, but gender dynamics also change. I know a number of Nigerian women who have discovered that they could do things in the U.S. that in Nigeria they didn't think they could. With your family and friends around you, you have the weight of tradition, of how things are done. But then you move to a new place and you think, why the heck not? That affects gender […][7]. (ADICHIE *apud* VANZANTEN, *Art, Faith, Mystery, Image*, #65, online).

Ainda sobre a tentativa de rotulação do fazer literário de Adichie, Emma Brockes (2017) revela que:

> [...] [i]t's an ambivalence with which many Nigerians regard her, […]; last year, the workshop ended in a question-and-answer session, during which a young man rose to ask the famous novelist a question. "I used to love you," she recalls him saying. "I've read all your books. But since you started this whole feminism thing, and since you started to talk about this gay thing, I'm just not sure about you anymore.

7 [...] A raça simplesmente não se faz lembrada por mim na Nigéria. Você se torna outra coisa, embora ainda haja rótulos. Lá eu sou uma mulher Igbo, e há o estereótipo do Igbo como um povo pão-duro, então se eu estou com um grupo de amigos de diferentes grupos étnicos em Lagos e eu digo algo como, oh, isso é muito caro, eles dirão, oh, sua igbo. E então na minha cidade natal, eu não tenho isso porque a maioria das pessoas ao meu redor é Igbo. Assim, a identidade muda. Estou particularmente interessada em como isso acontece quando você sai de casa. Nos EUA você toma consciência da raça, mas a dinâmica de gênero também muda. Conheço várias nigerianas que descobriram que podiam fazer coisas nos EUA que, na Nigéria, não achavam que pudessem. Com sua família e amigos ao seu redor, você tem o peso da tradição, de como as coisas são feitas. Mas então você se muda para um novo lugar e pensa: por que diabos não? Isso afeta o gênero […]. (ADICHIE apud VanZanten, Art, Faith, Mystery, Image, #65, online, tradução nossa).

> How do you intend to keep the love of people like me?[8] (BROCKES, 2017, online).

Conforme Chimamanda, o feminismo se torna um fator fundamental de seu fazer literário para ser capaz de fornecer outras alternativas à universalização de estereótipos e normas sociais que marcam e manivelam a posicionalidade e a identidade do sujeito contemporâneo. Assim, como ponderado por Adichie (2017):

> […] [t]his idea of feminism as a party to which only a select few people get to come: this is why so many women, particularly women of colour, feel alienated from mainstream western academic feminism. Because, don't we want it to be mainstream? For me, feminism is a movement for which the end goal is to make itself no longer needed. I think this academic feminism is interesting in that it can give a language to things, but I'm not terribly interested in debating terms[9]. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online).

Adichie compreende a necessidade da terminologia 'feminismo' para nomear o conjunto de ações contra aquilo que tem

8 [...] é com uma ambivalência que muitos nigerianos a consideram […]; no ano passado, sua oficina terminou com uma sessão de perguntas e respostas, durante a qual um jovem se levantou para fazer uma pergunta à famosa romancista. "Eu costumava amar você", ela se lembra dele dizendo. "Eu li todos os seus livros. Mas desde que você começou toda essa coisa de feminismo, e desde que você começou a falar sobre essa coisa de gay, eu não tenho mais certeza em relação à você. Como você pretende manter o amor de pessoas como eu? (BROCKES, 2017, online, tradução nossa).

9 [...] [e]ssa ideia de feminismo como um grupo para o qual apenas poucas pessoas selecionadas entram: é por isso que muitas mulheres, particularmente mulheres de cor, se sentem afastadas do feminismo acadêmico ocidental dominante. Sabe por que, não queremos que seja abarcante? Para mim, o feminismo é um movimento para o qual o objetivo final é torná-lo sem necessidade. Eu acho que esse feminismo acadêmico é interessante, pois pode dar uma linguagem às coisas, mas eu não estou muito interessada no debate sobre terminologias. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online, tradução nossa).

sido normatizado, principalmente em relação à posicionalidade de homens e mulheres e suas diferenças tanto biológicas quanto socialmente construídas. Contudo, a escritora reconhece que "[...] particularly black women resist that word [feminism] because the history of feminism has been very white and has assumed women meant white women[10]" (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online); porém, presume que necessita-se exercer "[…] feminism often enough that it starts to lose all the stigma and becomes this inclusive, diverse thing[11]". (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online).

Já para escritora Julia Alvarez, a mudança geográfica, junto com a mudança linguística, após a imigração de sua família da República Dominicana para os Estados Unidos, devido às atividades políticas de seu pai contra a ditadura militar que assolava a ilha caribenha, acarretaram seu interesse no mundo da linguagem e, de maneira igual, da escrita. Compreender a língua inglesa aos dez anos se tornou uma necessidade de sobrevivência para a escritora e, assim, a compreensão do funcionamento da linguagem e dos discursos em inglês, naquela época, ainda sua língua estrangeira, impulsionou seus primeiros escritos.

A vivência diaspórica de Julia Alvarez afeta sua escrita, pois o agenciamento de sua porção estadunidense e sua porção caribenha, em geral, colidem e criam conflitos que transparecem em seus textos, mas, por ser o resultado desta mistura de mundos,

10 [...] as mulheres negras em particular resistem a essa palavra [feminismo] porque a história do feminismo tem sido muito branca e assumiu que mulheres significavam mulheres brancas. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online, tradução nossa).

11 [...] o feminismo com freqüência suficiente para começar a perder todo o estigma e se tornar algo inclusivo e diversificado. (ADICHIE *apud* BROCKES, 2017, online, tradução nossa).

Alvarez é capaz de enxergar certas perspectivas culturais nem sempre compreendidas pela cultura hegemônica. Sua escrita, então, resulta dessas negociações geográficas, linguísticas e culturais. Logo, a escritora elucida que: "[...] I think a lot of the way I see the world has to do with [myself] being a combination, feeling slightly marginal in each place. So the things I observe–my consciousness of class or race–certainly come out of the fact that I'm the person that I am"[12]. (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 36).

Ter se estabelecido como escritora, mesmo pertencendo a mundos tão conflitantes, propicia a Alvarez um senso de sobrevivência. O reconhecimento tanto dos leitores quanto da crítica literária estadunidense, por meio dos prêmios recebidos por suas publicações, parece atenuar seu esforço de uma possível adequação entre culturas. Tais esforços remetem a Julia Alvarez os seguintes momentos:

> [...] [w]hen the kids in the playground would make fun of something I said, I swore I would learn their language so well, I would *whup* them with it. I remember teaching in a school, and a parent called up to ask why a Spanish woman was teaching the kids English. That stoked the fire in me. So I had a

12 [...] eu creio que muito do jeito que eu enxergo o mundo tem a ver por [eu] ser uma combinação, me sentindo um pouco marginal em cada lugar. Então as coisas que eu observo–minha consciência de classe ou raça–certamente ocorre porque eu sou a pessoa que sou. (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 36, tradução nossa).

> great sense of feeling affirmed.[13] (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 37, grifo no original).

Com efeito, a escrita de Julia Alvarez se baseia em suas experiências enquanto uma mulher diaspórica e permeiam o limiar entre o biográfico e o ficcional. Contudo, ela afirma que, apesar de seu primeiro romance *How the García Girls Lost their Accents* (1991), possuir traços marcantes de sua vivência de imigrante nos Estados Unidos, há também muita ficcionalização. Para Alvarez, é a combinação, o exagero, a adição e a recriação dos elementos biográficos, geralmente presentes, segundo a autora, na escrita de primeiros romances, que tornam uma obra mais original do que autobiográfica. (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 35). Acerca do caráter autobiográfico de algumas obras literárias, Alvarez (2000), em seu ensaio intitulado "A Note on the Loosely Autobiographical", observa que:

> [...] [a]ll novels are loosely autobiographical, but some novels are more loosely autobiographical than others. The fiction in some novels is more transparent than in others. We can see through it to the life of the writer. […] [I]f we didn't have this cult of the personality of the writer, we wouldn't have all this information about writers. Novels would be just novels, works that operate on their own art – which they must do

13 [...] [q]uando as crianças no parquinho tiravam sarro de alguma coisa que eu dizia, eu jurava que aprenderia muito bem a língua deles, e os *socaria* com ela. Lembro-me de ensinar em uma escola, e um pai ligou para perguntar porque uma mulher espanhola ensinava inglês para as crianças. Isso alimentou o fogo em mim. Portanto, eu possuia uma grande necessidade de me afirmar. (ALVAREZ *apud* ROSARIO-SIEVERT, 1997, p. 37, grifo no original, tradução nossa).

> over time, anyhow, if they are to last.[14] (ALVAREZ, 2000, p. 165).

Alvarez então supõe porque a vida dos escritores interessa tanto aos leitores, talvez pelo fato deste interesse satisfazer a necessidade de desvendar se as histórias têm algum cunho de realidade. Entretanto, a escritora apreende o perigo da busca de tal factualidade, pois essa procura impõe a construção de uma escrita baseada, sobretudo, em realidades confiáveis, ou seja, aquelas em relação direta com a vida do autor. A confiança esperada por alguns leitores, assim, ocasiona perspectivas perigosas que podem restringir o fazer literário, já que, nesse sentido,

> [...] only a black woman can write about a black woman, only a Latino can write about Latinos, only a victim can write the victim's story. But even the black woman writing her black woman story is not writing a factually true story. The minute she composes those quantified, observable, recorded facts into language and narrative, she is constructing, emphasizing things, leaving things out, selecting this word and not another[15]. (ALVAREZ, 2000, p. 165).

14 [...] [t]odos os romances são vagamente autobiográficos, mas alguns romances são mais do que outros. A ficção em alguns romances é mais transparente que em outros. Podemos ver a vida do escritor através dela. [...] Se não tivéssemos esse culto à personalidade do escritor, não teríamos todas essas informações sobre escritores. Romances seriam apenas romances, obras que operam em sua própria arte – algo que eles devem fazer com o tempo, de qualquer forma, se quiserem durar. (ALVAREZ, 2000, p. 165, tradução nossa).

15 [...] apenas uma mulher negra pode escrever sobre uma mulher negra, apenas um latino pode escrever sobre latinos, apenas uma vítima pode escrever a história da vítima. Mas mesmo escrevendo sua história de mulher negra, a mulher negra não está escrevendo uma história factualmente verdadeira. No minuto em que ela compõe esses fatos quantificáveis, observáveis e registrados em linguagem e narrativa, ela está construindo, enfatizando coisas, descartando outras coisas, selecionando uma palavra e não outra. (ALVAREZ, 2000, p. 165, tradução nossa).

Para Alvarez (2000), a construção de seus textos vagamente autobiográficos percorre territórios deslizantes e fantasiosos, repletos de mentiras, vidas e ficção. O desapontamento da família da escritora em relação ao seu primeiro romance, *How the García Girls Lost their Accents* (1991), trouxe julgamento de seus familiares, ao não considerá-la como uma escritora verdadeira por não ter produzido um livro em que os personagens não se assemelhassem tanto com a sua própria história.

Entretanto, segundo Alvarez, o exercício de rememoração de uma vivência de sua família evidencia que a memória é reconstruída por pequenos fragmentos, sem uma cronologia exata e nem uma constância. É por meio deste mecanismo contraditório que os escritores diaspóricos constroem a sua verdade, verdade possibilitada pelo uso de suas reminiscências.

Pelo fato de usarem suas memórias para restabelecer o que já foram e o que são, tais autores se valem de sua verdade imaginativa (RUSHDIE, 1990, p. 10). Portanto, escritores como Julia Alvarez são conscientes de que não obterão uma verdade precisa de seu passado. Na realidade, suas visões fragmentadas e memória falível permitirão que eles somente se lembrem de fragmentos do que eles já foram, sem alcançar uma verdade universal.

A escritora Conceição Evaristo, por outro lado, obteve seus primeiros contatos com histórias e narrativas por meio da contações de histórias, e pelas conversas escutadas de sua mãe, tias, e vizinhas, experiências que a escritora define como 'oralitura', pois, segundo ela, "[...] [c]resci possuída pela oralidade, pela palavra. [...] Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia". (EVARISTO, 2005, online). Do mesmo modo, como ela pontua, "[...] [n]ão nasci rodeada de livros, mas rodeada de palavras. Havia

toda uma herança das culturas africanas de contação de histórias". (EVARISTO *apud* CAZES, 2016, online). Assim sendo,

> [...] creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite. (EVARISTO, 2005, online).

O ambiente onde cresceu não proporcionou a Evaristo a familiaridade com os livros e com a leitura, pois as limitações da favela, com sua pobreza e sua restrição física, dentre outras barreiras vividas por sua condição de vida durante sua infância e adolescência, reforçaram o aspecto de contar histórias entre seus familiares. Mesmo sem condições econômicas para adquirir livros e pela pouca habilidade em escrever, sua Mãe se interessava e incentivava Evaristo e seus irmãos a aprender e criar interesse pelo mundo escrito das palavras, ao "[...] recolh[er] livros e revistas e mostra[r] para nós, mesmo sem saber ler". (EVARISTO *apud* CAZES, 2016, online). Nesse sentido,

> [...] Foram [...] essas mãos lavadeiras, [...] com seus movimentos de lavar o sangue íntimo de outras mulheres, de branquejar a sujeira das roupas dos outros, que desesperadamente, seguraram em minhas mãos. Foram elas que guiaram os meus dedos no

> exercício de copiar meu nome, as letras do alfabeto, as sílabas, os números, difíceis deveres de escola, para crianças oriundas de famílias semianalfabetas. Foram essas mãos também que folheando comigo, revistas velhas, jornais e poucos livros que nos chegavam recolhidos dos lixos ou recebidos das casas dos ricos, que aguçaram a minha curiosidade para a leitura e para a escrita. Daquelas mãos lavadeiras recebi também cadernos feitos de papéis de embrulho de pão, ou ainda outras folhas soltas, que, pacientemente costuradas, evidenciavam nossa pobreza [...]. (EVARISTO, 2005, online).

Seu letramento se realizou durante o seu período escolar na infância, e seu interesse pela leitura e escrita aflorou e, com isso, começou a se destacar nos concursos de redação e nos clubes de leitura da escola. Contudo, sua condição econômica de miséria não possibilitou um aprendizado contínuo na esfera escolar, já que necessitou interromper seus estudos por diversos momentos a fim de ajudar sua mãe no sustento de sua casa. Assim, "[...] [t]rabalhou como babá, faxineira, vendedora de revistas[;] [...] seguia o caminho das mulheres da família que tinham vindo antes dela [...]" (CAZES, 2016, online), mas não abandonou os estudos e se formou no curso normal aos 25 anos de idade. Evaristo admite que aprender a ler e escrever a conscientizou sobre as restrições impostas a ela devido à sua condição social, econômica, cultural, étnica e de gênero:

> [...] [l]er foi também um exercício prazeroso, vital, um meio de suportar o mundo, principalmente adolescência, quando percebi melhor os limites que me eram impostos. Eu não me sentia simplesmente uma mocinha negra e pobre, mas alguém que se percebia

> lesada em seus direitos fundamentais, assim como todos os meus também, que há anos vinham acumulando somente trabalho e trabalho. (EVARISTO, 2003, online).

Com efeito, a escrita evaristana está marcada por temas ainda marginalizados pela cultura hegemônica, assim como pelo cânone literário, ao abordar temas como a condição da mulher negra, visto que, "[...] [e]ssa escrita minha parte muito daquilo que eu conheço das mulheres negras, daquilo que eu sou". (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online). Tal opção se apresenta de forma consciente, visto que, segundo Evaristo, "[...] escrever dessa forma [...] me marca como cidadã e como escritora também". (EVARISTO *apud* CAZES, 2016, online).

Além do retrato da condição da mulher negra brasileira, a escrita de Conceição Evaristo se ocupa também de retratar a linguagem diária de grupos subalternizados, posicionados quase sempre à margem do discurso hegemônico. Para ela, "[...] o falar brasileiro é tão misturado com o falar africano, com o indígena. "[...] [T]emos uma literatura muito diversa, que tem que ser reconhecida na sua potencializarem, no seu lugar de nascença. O lugar de minha literatura é esse outro lugar". (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online). Seu fazer literário composto de outras compreensões, a partir da óptica dos esquecidos e silenciados pela cultura hegemônica, pode concretizar a vontade de inserção desses grupos para além da literatura oral:

> [...] [a] partir do que eu vejo da minha família, a literatura é também um objeto de desejo das classes populares. Numa sociedade como a nossa, que é uma sociedade escrita, as pessoas têm consciência que aquele sujeito que sabe ler, que sabe escrever, tem

> poder. Um sujeito analfabeto tem consciência do processo de exclusão que sofre. Uma literatura que possa, de certa forma, traduzir, que traz no texto literário essa dinâmica da linguagem popular. (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online).

Entretanto, tanto os discursos, acadêmicos ou não, quanto as dinâmicas sociais, assim como os textos literários de grande acesso, reforçam o apagamento da presença, da língua e dos costumes de negros na sociedade brasileira com a promoção de uma universalidade, uma unidade construída como característica do significado de ser brasileiro, por meio do esquecimento das contribuições das culturas de matriz africana no Brasil. No tocante à função da academia diante dos processos de esquecimento e exclusão da cultura negra como um todo, Evaristo contende que:

> [...] [s]e a gente pensa a academia como espaço de produção de conhecimento, uma das primeiras atitudes seria ouvir. [...] [Há] uma relação de troca, mas ainda é uma relação de troca injusta, porque [...] nos oferece a possibilidade de aprendermos o saber branco. [...] É preciso que a academia aprenda a incorporar os saberes negros. No campo da literatura, que é meu campo, é preciso que essa academia aprenda a ler autores negros, inclusive aqueles que já são consagrados. [...]. A academia tem que descer do pedestal e ter essa habilidade de lidar com textos novos. Um fato que leva para a minha escrita, umas meninas no Rio de Janeiro quiseram trabalhar com *Olhos D'Água* e levaram o livro para o professor. Ele se recusou, disse que não era literatura, que ele nunca

> tinha ouvido falar. Dias depois, eu ganhei o Jabuti[16], justamente com esse livro. A academia tem que estar aberta para o novo. [...] Tem alguns centros que estão mais abertos. Só que ainda tem o conservadorismo que quer pautar pelo cânone. Quem cria o cânone? (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online).

A escritora confronta esse caráter universal também na produção literária e em seu consumo, pois, ao se promover um padrão universal de literatura, não se leva em consideração as especificidades do fazer literário de mulheres, e, primordialmente, de mulheres negras, "[...] porque quem cria os parâmetros são determinadas culturas europeias, que vão definir esse universal". (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online). Como ressaltado por Evaristo,

> [...] a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. Percebe-se que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres brancas em geral. A representação literária da mulher negra, ainda [encontra-se] ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo

16 De acordo com o seu site oficial, O Prêmio Literário Brasileiro Jabuti teve seu início em 1958 e premia autores, editores, ilustradores, gráficos e livreiros que mais se destacam a cada ano. Além disso, o prêmio destaca a qualidade do trabalho de todas as áreas envolvidas na criação e produção de um livro. Em 2018, o Prêmio Jabuti passou por uma racionalização de suas categorias. Todos os gêneros seguem contemplados, porém, distribuídos em quatro eixos: Literatura, Ensaios, Livro e Inovação. O Jabuti lança também em 2018 a categoria Formação de Novos Leitores, pertencente ao eixo Inovação. Disponível em <https://www.premiojabuti.com.br/>. Acesso em: 22 mai. 2018.

> objeto de prazer do macho senhor [...]. (EVARISTO, 2003, online).

A escrita evaristana se apresenta, assim, como um "[...] contra-discurso literário à literatura consagrada" (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online), por entender que os textos produzidos pela literatura universal não se mostram convidativos à questão da representatividade de mulheres de cor e, muitas vezes, desumanizam suas vivências. Para Evaristo,

> [...] [s]e existe uma literatura universal, [...], eu acho que estou fazendo esta literatura. Acho que uma literatura que parte de uma experiência de mulher negra e que é capaz de convocar a humanidade do outro, não expulsá-la, isso é universal. Eu, com todas as minhas diferenças, ser capaz de convocar. [...] [A]ssim como a História do Brasil "esqueceu" de contar determinados fatos da trajetória dos africanos e seus descendentes aqui, a literatura também esqueceu de compor personagens mais próximos da nossa realidade. (EVARISTO *apud* CANOFRE, 2018, online, grifo no original).

Pela conscientização da necessidade de uma literatura universal no sentido de abarcar não somente os saberes e as vivências daqueles da cultura das elites, mas, também, os conhecimentos, a linguagem e experiências dos sujeitos periféricos em todos os âmbitos das sociedades, Evaristo singulariza o seu fazer literário por meio de escrevivências, uma escrita assinalada pelas experiências daqueles quase nunca representados pela cultura hegemônica. Dessa forma, a sua escrevivência "[...] compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra". (EVARISTO,

2005, online). Com isso, visando ressignificar o papel das mulheres de cor, por meio da oposição dos estereótipos produzidos pela literatura universal e de sua invibilização pela cultura hegemônica, Conceição Evaristo, assim como outras escritoras negras,

> [...] buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*. A *escre (vivência)* das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. [...] [S]obre o fazer literário das mulheres negras, pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as lutas. Toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*. Debruçam-se sobre as tradições afro-brasileiras, relembram e bem relembram as histórias de dispersão que os mares contam, se postam atentas e diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem às suas dores e alegrias íntimas. (EVARISTO, 2003, online, grifos no original).

Com isso, o combate a coisificação do povo negro e, em especial, das mulheres negras, é promovido por meio da escrita evaristana, compondo as personagens negras de outra forma, em oposto a posição de objeto designadas a elas; com base em suas experiências e vivências enquanto mulheres negras na sociedade brasileira. O escrever dessa vivência, ou, como Evaristo define, essa escrevivência a partir de uma perspectiva genuína acerca da condição dos afrodescendentes brasileiros e não sua construção estereotipada do discurso hegemônico, obliterando-os,

quase sempre, de sua representatividade na configuração do povo brasileiro.

O lugar da pobreza, há séculos é historicamente reservado aos negros e negras do Brasil, afinal, marca o lugar de escrita de Evaristo, uma vez que a propicia um olhar indagador sobre o seu passado e uma conscientização para buscar alternativas outras para o presente a fim de vislumbrar mudanças para o futuro. Conceição Evaristo, assim, faz de sua escrita uma ferramenta de negociação e enfrentamento face à subalternização e marginalidade de sujeitos negros e, de maneira primordial, mulheres negras entre os territórios de dominação do discurso e da cultura hegemônica.

Considerações Finais

Por fim, o diálogo promovido entre as autoras Chimamanda Adichie, Julia Alvarez e Conceição Evaristo objetivou investigar como tais escritoras lidam com sua condição diaspórica e refletem, em seus escritos, conceitos a ela entrelaçados, tais como questões de gênero, de identificação, assim como questões étnico-raciais por meio de suas reflexões em relação tanto aos seus papéis de escritoras em deslocamentos quanto às configurações de tais movimentos em seu fazer literário.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em: 21 mar. 2018.

ALMEIDA, Sandra. R. G. O poder da escrita: gênero, espaço e afeto na literatura contemporânea. **Cerrados** (UnB. Impresso), v. 31, p. 293-315, 2011.

BRAH, Avtar. Diaspora, border and transitional identities. In: _____. **Cartographies of Diaspora**: contesting identities. London: Routledge, 1996. p. 178-210.

BROCKES, Emma. Chimamanda Ngozi Adichie: 'can people please stop telling me feminis mis hot?'. In: **THE GARDIAN**. Londres, 04 de março de 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/04/chimamanda-ngozi-adichie-stop-telling-me-feminism-hot>. Acesso em: 12 mai. 2018.

CANOFRE, Fernanda. "Falar sobre preconceito no Brasil é derrubar o mito de democracia racial". Conceição Evaristo inaugurou na literatura brasileira o estilo que batizou de "escrevivência". In: **SUL21**. Porto Alegre, 03 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/05/conceicao-evaristo-falar-sobre-preconceito-racial-no-brasil-e--derrubar-o-mito-de-democracia-racial/>. Acesso em: 21 mai. 2018.

CAZES, Leonardo. Conceição Evaristo: a literatura como arte da 'escrevivência'. In: **O GLOBO**. Rio de Janeiro, 11 de julho de 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-da-escrevivencia-19682928>. Acesso em: 21 mai. 2018.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: **Nossa Escrevivência**. Maricá, 2003. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>. Acesso em: 21 maio. 2018.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: **Nossa Escrevivência**. Maricá, 2005. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>. Acesso em: 21 maio. 2018.

_____. Nossa Escrevivência. In: **Nossa Escrevivência**. Maricá, 2018. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/>. Acesso em: 21 maio. 2018.

ROSARIO-SIEVERT, Heather. Conversation with Julia Alvarez. **Review**: Literature and Arts of the Americas, vol. 30, nº 54, 1997, p. 31-38.

RUSHDIE, Salman. Imaginary homelands. In: _____. **Imaginary homelands**. London: Granta Books, 1990. p. 9-21.

VANZANTEN, Susan. A conversation with Chimamanda Ngozi Adichie. In: **IMAGE: ART. FAITH. MYSTERY. ISSUE #65.** Disponível em: <https://imagejournal.org/article/conversation-chimamanda-ngozi-adichie/>. Acesso em: 12 mai. 2018.

NA CONTRA-LEI DO CONTRA-LEI: *O POETA PERVERTOR NA SALA DE AULA*

Profa. Dra. Valdenides Cabral de Araújo Dias (UFRN/ UFRN/PPgEL)

Ato poético/ato performático

O presente estudo analisa a obra *O contra-lei & outros poemas* (1997), do poeta piauiense, Elio Ferreira e as possibilidades de sua aplicação em sala de aula. Poesia performática, poeta performer, em sua "bioPOETAgrafia" diz ser suas ocupações vitais, "poeta, capoeirista, rapper, B. Boy do Movimento Hip Hop no Piauí", além de Professor de Literatura na Universidade Estadual do Piauí. Dentro desse universo poético e performativo há uma mistura de linguagens que abrange do movimento concretista ao rap. O objetivo é analisar como essas linguagens se imbricam e imprimem o ritmo dos poemas de temática negra em sala de aula. Uma leitura para contrariar um princípio do poeta de que os ensaístas, que falam de poesia, não mostram "a poesia do poeta pra quem

quiser LERcantarVERcontarDANÇARcomover". Ela agora vai à sala de aula, com professores e alunos.

Quando em *O Arco e a lira* (1986, p. 17) Octavio Paz afirma que "O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem", ratifica o que Giambattista Vico (1725) e Shelley (1821) dizem, ser a poesia inerente ao homem, desde os primórdios, ainda que de forma imperceptível para a maioria. Só a alguns, os poetas, é dada a capacidade de atingir essa compreensão, que vem desde os "poetas teólogos" das nações gentílicas pagãs, posto que compreendiam a fala dos deuses, depois a partir da figura adâmica, onde assumiram a tarefa de intérpretes dos deuses, conforme Vico. Isso, portanto, para dizer que a forma poemática exerceu e exerce um papel social, histórico e cultural ao longo dos séculos, ou seja, apresenta-se de acordo com a sua época e conforme a visão do poeta, dentro do exercício pleno de sua liberdade, desde a escolha lexical, passando pela estrutura e pela temática, acompanhando as transformações do homem.

Para falar desse ato poético em *O contra-lei*(1997), de Elio Ferreira, que está cheio de liberdade e originalidade, mas que bebe na tradição, penso primeiro no poeta múltiplo que o gerou. E esse pensar nele enquanto poeta faz eco nas palavras de Teles, quando afirma que

> Todo grande poeta sabe todos os segredos da sua arte, do passado ao presente, do popular ao clássico – o que lhe permite inventar a partir desse conhecimento – e assim escrevem, ora obedecendo à tradição (que eles conhecem), ora inventando novas maneiras e técnicas de dizer, e de escrever. (TELES, 2009, p. 27)

O poeta começa a primeira parte de seu livro unindo dois mundos: o místico e o sagrado, num poema epígrafe. O poema disposto em uma página negra, divide-se em duas partes. A primeira, utilizando a palavra "abracadabra", cujas letras encontram-se ao centro da página, simulando uma espiral, com letras de tamanhos distintos, simbolizando o caos inicial, anterior à palavra, anterior à criação. Tal palavra povoa o universo místico e é utilizada na atualidade pelos mágicos. De etimologia duvidosa, sigo aqui a mais corrente, o aramaico (língua possível de Jesus), significando אברדכ ארבא avrah kahdabra, "eu crio enquanto falo".

> Logo abaixo vem a segunda parte do poema:
> No princípio era a Palavra
> & a Palavra estava junto ao Poeta
> & a Palavra era o Poeta
> & o poeta era Deus. (FERREIRA, 1997, p. 7)

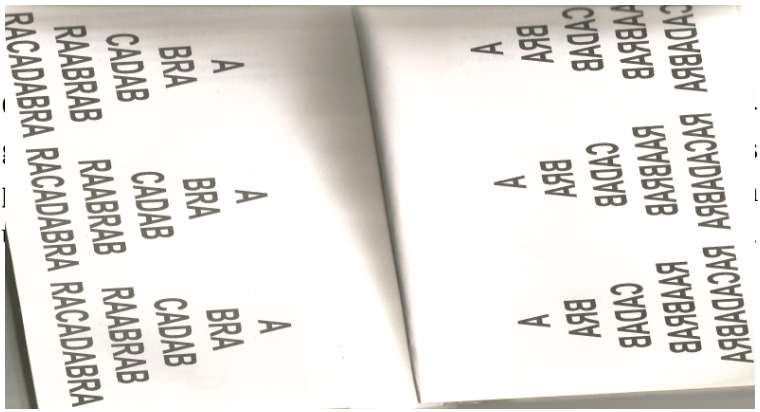
Aqui o poeta subverte a ordem do Evangelho de São João, para dizer a Palavra, o Poeta e Deus são a mesma coisa. Notemos o uso da maiúscula para reforçar o ato de igualdade no instante da criação poética. Isso para reforçar o que já havia dito em estudo anterior, quando falo sobre o rumor da criação poética: "a poesia de seguidos tempos e de todos os lugares continua a fazer uso de temas pagãos e cristãos. Deus e os mitos estão, portanto, no princípio e no fim da Literatura Universal, visíveis em maior ou menor grau" (DIAS, 2013, p.34).

A presença da palavra abracadabra e Deus faz eco em toda a primeira parte. É o contra-lei e o ciclo-do-fogo a queimarem juntos nessa órbita divina e ao mesmo tempo profana, seguindo uma tradição temática e fugindo da tradição formal. É palavra

mágica para evocar, intertextualmente, o Deus de Castro Alves, no seguinte trecho:

> abRacaDabrA aBra abRacadAbra
> Deus deeus Deee
> E eee
> US eus
> será q
> você não me vê
> eu - aqui na terra –
> vivo numa
> pior & você – deus –
> aí no céu
> tem tudo-do-bom & do-melhor (FERREIRA, 1997, p. 11)

Esse clamar a Deus por uma vida melhor em tempos digitais é complexo. O computador não conseguirá abarcar a dor do poeta diante da realidade. Por esse razão o abracadabra, que é considerado um mantra é transformado em "coro dos meninos", no trecho do poema, onde o título é escrito em letras minúsculas e somente o nome PRETO, em maiúscula. A palavra vem, repetidamente disposta, tanto misturada com o "bit" da digitação, como vem disposta em forma de triângulos invertidos. Tais triângulos seguem mais intensos na página seguinte, numa alusão direta à forma como pode ser a morte (por bala). do menino PRETO, que foge do esquadrão da morte". O coro/mantra acompanha toda a primeira parte do livro, fechando o círculo-de-fogo, ou o cerco de fogo que se fecha, sem oferecer alternativas de saída, como uma sina, signada no poema, em maiúscula, numa ordem léxica sequencial de ação e reação – PRETO, MORTO, CALHORDA,



Poema 1

O ato poético que o contra-lei traz à cena da poesia brasileira pós-moderna, está dentro do que estabelece Sylvia Helena Cyntrão (2008), em artigo sobre o mapeamento da poesia brasileira contemporânea onde parte dos seguinte questionamentos:

> Quem é o escritor de poesia? Sobre o que escreve, quais são seus temas? Qual verso usa? Que tipo de imagem (tropos) utiliza? Qual o universo semântico de seu léxico? Quais são os gêneros com que dialoga? Qual sua relação com o universo da prosa? Os textos poéticos tentam falar por si, ou falam por um determinado grupo social? Eis algumas das perguntas que devem ser feitas ao texto de poesia contemporânea. (CYNTRÃO, 2008, p. 84)

A resposta aos questionamentos feitos por Cyntrão, vem, em princípio, pela escrita do próprio poeta, um "pervertor", um "inversor", um "inventor", um "cantor". Nelogismos que criou para subverter ou desvirtuar a linguagem poética modelar. Elio performatiza o próprio ato de escrita e dialoga com o hip hop, com o rap, trazendo para a sua poesia a batida melódica do hip

hop e do rap. Ao mesmo tempo em que se encontra circunscrita à temática afro, utiliza-se de um léxico que nos leva, para além da simples conjugação do verbo negrar, escrito em tamanhos e fontes diversos:

> eu negro
> tu negras
> ele ou ela negra
> nós negramos
> vós negrais
> eles ou ela negram. (FERREIRA, 1997, p.133)

A poesia piauiense, brasileira, afro, de Elio Ferreira, atinge a linha fronteiriça do corpo e da alma, é o grito-denúncia que questiona a Lei e a lei, convoca as divindades, incorpora-as, para, em seguida profanar a ordem, "eu sou o **P**rincípio, o **M**eio e o Fim". (FERREIRA, 1997, p. 133). O eu torna-se o preto comum, de qualquer lugar, julgado pela ordem terrena, justificada nas iniciais em negrito e maiúsculas, **PM**. É, portanto, a poesia, do pervertor, arte e fato poético. Mundividência, movência genérica, plurivocal, contaminada de imagens, é um modo muito particular de lirismo, ou seja,

> o conceito de poesia se alarga: a lírica deixa de ser somente som e ritmo; o conceito de rima e verso é relativizado; passa a ser também visual: seu suporte agora não é somente o livro, é também o cartaz e o vídeo; os signos da indústria cultural penetram o texto lírico. (CYNTRÃO, 2008, p. 85)

A poesia do contra-lei ganha o suporte do hip hop para promover a implosão da ordem. De acordo com

> o hip-hop é um fenômeno cultural que engloba estéticas artísticas, como o break ou street dance (dança de rua),[3] o grafite (pintura aerográfica), o DJ (como produção musical) e o rap (como a combinação de ritmo e poesia cantada). (TAVARES, 2010, p. 10)

E por ser um fenômeno cultural conhecido e apreciado pelos jovens de todas as classes sociais, pode e deve ser explorado, em potencial, dentro da sala de aula, como texto poético que engloba os múltiplos letramentos. É através desses cinco elementos que compõem esse fenômeno cultural contemporâneo – dança, grafite, dj, poesia e rap – que a poesia pode ganhar o espaço de que a escola tanto precisa para formar leitores proficientes, explorando os letramentos proporcionados pelo hip hop. De um lado, trabalhando os conceitos de performance zumthoriano (2007) dentro de oficinas elaboradas seguindo o modelo dado por Cosson (2014); de outro, extraindo dos alunos/leitores a compreensão que vai desde a poesia às letras de protestos e aos seus usos conscientes.

A sala de aula é hip hop: lercantar/vercontar/dançar/comover

Sendo a escola o espaço da leitura literária clássica, como levar a leitura do hip hop para a sala de aula? Se pensarmos nas dificuldades por que passam os professores em relação à rejeição da leitura em sala de aula, as possibilidades de aceitação de uma leitura que esteja o mais próximo possível da vida dos alunos. O mais importante na leitura é o que nela pode despertar de

humanidade do leitor. E, embora concorde que o aluno precise conhecer o texto canônico, Cosson (2014) concorda que

> É justamente para ir além da simples leitura que o letramento literário é fundamental no processo educativo. Na escola, a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito da leitura [...] mas sim [...] porque nos oferece [...] os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem. (COSSON, 2014, p. 30)

E o aluno vive nesse mundo feito linguagens, no plural, para comportar o mundo pós-moderno que o cerca. O verbal e o não verbal convivem, a um só tempo e espaço, representados numa pluralidade de formas, múltiplas formas de leituras. Em tempos contemporâneos, vemos poemas virando músicas e letras de músicas sendo consideradas poemas. A literatura proliferou em gêneros, em quantidade e qualidade, e o texto canônico encontra-se, ainda hoje, em pequenas porções, nos livro didáticos, sem aproveitamento útil, por parte do professor. Como consequência, quando é apresentado ao aluno, este não consegue ver nenhum atrativo em sua leitura. Resta ao professor contar com vários elementos individuais e contextuais: o próprio gosto pela leitura de obras literárias diversas, observar o gosto dos alunos, a disponibilidade de obras e o desejo de oferecer estratégias de leitura que vão de encontro aos anseios próprios e dos alunos. Bem sabemos, acumulamos as funções de professor de Língua Portuguesa e de Literatura. Não podemos matar a última, como sempre o fizemos ao longo dos anos, na Educação brasileira.

O papel do professor de Língua Portuguesa precisa ser reavaliado, quando o assunto é a leitura literária. Se as obras

canônicas o assustam, por falta de gosto e de competência teórico-metodológica para formar leitores, o que dirá da poesia produzida na atualidade? Quando o professor se encontra diante de um poema que foge aos padrões canônicos formais e uma letra de rap, está diante de um universo de leitura que pode estimular a participação ou envolvimento dos alunos. Eles vão estar diante de uma letra/poesia que quer ser voz e se fazer ouvir; de uma voz que requer movimentos corporais; de movimentos que requer melodia. É Zumthor (2007) que nos afirma que a presença vocal só é plena na experiência poética:

> Tais são os valores exemplares produzidos pelo uso da voz humana e sua escuta. Elas só se manifestam, de maneira fortuita e marginal, na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal. Pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual (ZUMTHOR, 2007 p. 87)

O professor precisa operacionalizar seu trabalho em sala de aula em função de uma oferta de leituras que facilitem a relação com os alunos. Michele Petit (2013) nos diz que isso é possível ser feito, quando o professor transmite ao aluno a paixão, a curiosidade, a vontade de descobrir e "inclusive fazê-los gostar dos textos difíceis". O que temos que ter em mente é que:

> Hoje em dia, como em outras épocas, se a escola tem todo tipo de defeitos, esse ou aquele professor em especial teve a habilidade de levá-los a uma relação diferente com os livros, que não era a do dever cultural e da obrigação austera. (PETIT, 2013, p. 62)

Pensando no professor habilidoso, especial, aberto às inovações em sala de aula e a favor de um ensino-aprendizagem de qualidade, que oportunize o protagonismo de seu aluno e, vendo nessa leitura performática, que conforme o poeta Elio Ferreira diz que é para "lercantar/vercontar/dançarcomover", um caminho possível para tal feito, elaborei uma proposição de atividades, com base na sequência expandida de Cosson (2014), para atender aos anseios de professores e alunos propensos ao desgosto pela leitura clássica. A escolha do poema, **O contra-lei**, de Elio Ferreira e do rap, **Por que eu rimo**, do Emicida, para fazer o contraponto, irão conduzir as etapas da sequência, que serão transformadas em oficinas, sempre no intuito de formar um leitor "conhecedor do ser humano", conforme quer Todorov (2012). As ações que serão vivenciadas durante o seu desenvolvimento girarão em torno da temática afro, em consonância com as ações propostas pelo poeta. Vejamos o quadro-síntese da proposição:

MODELO DE SEQUÊNCIA EXPANDIDA POR QUE RIMO A POESIA CONTRA-LEI
Dados Gerais: Escola: Turma: Professor(a):
OBJETIVOS: Geral: Realizar uma intervenção pedagógica propondo a leitura do livro **O contra-lei**, do poeta piauiense, Elio Ferreira e do rap, **Por que rimo,** do Emicida, com desenvolvimento de atividades comparativas e significativas de produção textual, de dança, música e batalha de hip hop. Específicos: Ler os poemas; Demonstrar compreensão crítica do lido; Estabelecer relações entre os poemas lidos e a vida; Sentir a poesia em suas vária modalidades Identificar elementos comuns entre o rap e a poesia; Produzir um rap Simular uma batalha de hip hop.
MOTIVAÇÃO: Introdução dos alunos no universo da poesia e do rap

INTRODUÇÃO: Apresentação da biografia dos poetas (pode ser feita por slides, mostrando fotografias, imagens de outros poemas ou outras obras).
PRIMEIRA LEITURA: Os alunos levam os poemas para casa, para uma primeira leitura e anotação das primeiras impressões.
INTERPRETAÇÃO: Discussão em sala sobre os sentidos encontrados pelos alunos, com anotações no caderno.
CONTEXTUALIZAÇÃO: - Aprofundamento da compreensão do primeiro momento, observando aspectos; - Teórico-conceituais: sobre poesia, rap, hip hop; - Temáticos: de que tratam os poemas lidos; ressaltar os elementos afro presentes; - Históricos: onde, quando, por que surgiram e como se caracterizam; - Estilístico-poéticos: analisar elementos compositivos comuns e/ou diferentes, como rimas, melodia, metáforas, léxico...; - Críticos: recepção dos textos: o atendimento às expectativas dos alunos, o que neles foi provocado; - Atualização: estabelecer relações entre os poemas lidos e a realidade negra no Brasil e na sua localidade.
EXPANSÃO: Diálogos com o break, street dance, grafite, elaborando atividades grupais para produção de um rap e simulação de uma batalha de hip hop.

Considerações finais

A tarefa do professor de Língua Portuguesa não é simples, que o livro didático adotado possa resolver, uma vez que lida com alunos oriundos de diversas camadas sociais, em geral, moradores da periferia e com gostos particulares. O que fazer, então, enquanto professor, quando hoje, temos à disposição, uma legislação – PCN, BNCC – a oferecer um norte teórico e metodológico, além do livro didático, uma gama de sugestões de estratégias de leitura que nos chega via internet, em sites como o do MEC e das Editoras e Revistas voltadas para o ensino?

Pensando nesses questionamentos e nas possibilidades que as oficinas desenvolvidas a partir das proposições acima podem fazer pela proficiência leitora dos alunos, por seu crescimento como cidadão, dando visibilidade à temática étnico-racial, pretendi aqui oferecer aos professores um esboço de sequência que, com criatividade, pode ser muito bem executada em sala de aula, abordando uma temática que é da vivência e do gosto da maioria dos alunos. Quando se tem objetivos definidos sobre o que se quer proporcionar ao aluno em termos de qualidade de ensino, há que se pensar em trabalho partilhado, por isso mesmo, oficinas.

É preciso que o professor se convença de que só pode exigir aprendizagem de qualidade, competência leitora, atenção do aluno, se a ele é dado condições para tal. A legislação esboça a possibilidade do trabalho com temas transversais. Fazer uso do que é possível em sala de aula para dar conta do universo complexo que é a Língua Portuguesa. Não podemos, simplesmente, darmos um salto mortal na leitura porque resultará numa ratificação do círculo vicioso que vem se arrastando dentro de nossas escola, formando alunos deformados humanamente pela falta da leitura, no caso, a literária, e da compreensão de novos horizontes que ela pode proporcionar.

Portanto, precisamos pensar a leitura literária dentro dessa transversalidade proporcionada pela legislação, abordando temas que explorem a criticidade dos alunos, como a afro-brasileira, presente na sequência expandida sugerida. Bem planejada com textos que façam sentido para a vida prática dos alunos pode, sim, produzir bons resultados em sala de aula e formar leitores proficientes para a vida numa sociedade mais igualitária, onde não seja preciso lançar mão de palavras mágicas para sobreviver.

Cabe à Escola, como espaço de educação formal, estimular essa prática. E, como diz Munanga (2005), a educação, de um modo geral deve oferecer "a possibilidade de questionar e desconstruir os mitos de superioridade e inferioridade entre grupos humanos que foram introjetados neles pela cultura racista na qual foram socializados'' (MUNANGA, 2005, p.17).

Petit (2013) chama a atenção para a figura do professor como influenciador de destinos, que precisa demonstrar atitude em sala de aula, de forma que o aluno passe a ver ali que o professor está a lhe preparar um ambiente favorável e receptivo, agindo de forma lúcida. E, de forma lúcida, podemos fazer com que nossos alunos passem a "lercantar/vercontar/dançarcomover", através de quaisquer gênero textual, de quaisquer gênero literário. No entanto, "para transmitir o amor pela leitura, e em particular pela leitura de obras literárias, é preciso tê-lo experimentado" (PETIT, 2013, p. 62). Fica, portanto, implícita, a necessidade de o professor, também, desenvolver as habilidades de "lercantar/vercontar/dançarcomover", propostas pelo poeta Elio Ferreira. Agora, na sala de aula, virará um conversor no sentido de transformar leitores em escritores.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação básica*. Brasília: MEC, 2013, 562p.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. *Base nacional comum curricular.* Brasília, 2017.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa.* Ministério da Educação. Secretaria da Educação Fundamental. 3 ed. Brasília, 2001.

CYNTRÃO, S. H. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa de produção. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 83 - 92, jul./dez. 2008. Disponível em: HYPERLINK "file:///C:/Users/teste/Downloads/%22http:/www.ufjf.br/.../8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%25E2nea-um--mapa-da-produ%25E7%25E3o%22-O-lugar-da-poesia-brasileira-contemporânea-um-mapa-da-produção"< HYPERLINK "file:///C:/Users/teste/Downloads/%22http:/www.ufjf.br/.../8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%25E2nea-um-mapa-da-produ%25E7%25E3o%22-O-lugar-da-poesia-brasileira-contemporânea-um-mapa-da-produção"http://www.ufjf.br/.../8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%E2nea-um-mapa-da-produ%E7%E3o"-O-lugar-da-poesia-brasileira-contemporânea-um-mapa-da--produção > Acesso em 28/08/2018.

COSSON, Rildo. *Letramento literário*: teoria e prática. 2. ed. 4. reimpr. São Paulo: Contexto, 2014.

DIAS, V.C.A. *O retórico silêncio.* Natal: EDUFRN, 2013.

DELEUZE, G. *O Abecedário de Gilles Deleuze* (1988). Entrevistadada a Claire Parnet (transcrita). Disponível em: <https://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf > Acesso em 28/08/2018.

FERREIRA. E. *O contra-lei & outros poemas.* Teresina, PI: Edição do autor, 1997.

MUNANGA, Kabengele (Org.). **Superando o racismo na escola.** 2. ed. Brasília, DF: 2005.

PETIT, M. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público.* Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

TAVARES, B. Geração hip hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Revista Sociedade e Estado* - Volume 25 Número 2 Maio / Agosto 2010. Acesso em 28/08/2018.

TELES, G. M. *Contramargem – II: estudos de literatura.* Goiânia: Ed. Da UCG, 2009.

TODOROV, T. *A literatura em perigo.* Rio de Janeiro: Difel, 2012.

ZUMTHOR, P. *Performance, Recepção, Leitura.* (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

POR UM CÂNONE AFROCÊNTRICO: NOVAS EPISTEMOLOGIAS LITERÁRIAS

Profa. Dra. Vanessa Riambau (UFPB)

Harold Bloom, em *A formação do Cânone Ocidental* (1994), propôs explicitar a importância do cânone ao longo da historiografia literária ocidental. Partiu do pressuposto de que este é, por natureza, arbitrário; definido por poucos, aplicável por muitos. Para o autor, o cânone serve para fixar determinados modelos de excelência literária a partir de critérios estéticos – nunca ideológicos - representativos de um determinado momento histórico e cultural. Ou seja, segundo o teórico, a consagração literária passa por sua completa autonomia estética. A fim de selecionar seu panteão literário, o estudioso se valeu de seu conhecimento, restrito basicamente à Europa e aos Estados Unidos, e teceu parcas considerações acerca de literaturas de países periféricos, como Brasil e Argentina. Naturalmente, o recorte é feito com base nas limitações do próprio Bloom em relação à literatura escrita e/ou traduzida em língua inglesa. Entretanto, seus escritos voltaram a suscitar questões latentes acerca da constituição do cânone.

Segundo artigo de Jaime Guinzburg (2004), as acepções de Bloom são pautadas em um profundo narcisismo, que utiliza duas mediações basilares: o valor inerente das obras escolhidas e o valor da modalidade de leitura defendida. Ainda segundo o pesquisador, o narcisismo penetraria a lógica do saber produzido e rigorosamente operaria em direção à delimitação precisa da incongruência entre ego e alteridade. Outros críticos posicionaram-se, ora a favor, ora contra o cânone ocidental de Bloom. De qualquer maneira, a reverberação da discussão trouxe novos pontos de tensão para esta já ostracizada querela.

Originalmente, o cânone veio da tradição bíblica e detém o valor de ser suporte de verdades. Via de regra, teria começado a partir dos meados do século XVIII, representando um catálogo de autores aprovados ou autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais (BLOOM, 1994) Sua instituição pressuporia, grosso modo, a existência de critérios de valor identitários e estéticos representativos de determinado período da sociedade, e sua estabilização supõe a passagem de tempo a partir da filtragem realizada pela consciência coletiva que o assimilou. Geralmente, a constituição do cânone representa uma ode aos escritores do passado; não por acaso, a maioria dos autores ditos canônicos estão mortos. “Confio mais nos mortos do que nos vivos” (HAZLITT *apud BLOOM*, 1994, p. 499).

É notória a arbitrariedade do cânone: como toda convenção, presta-se a determinado fim. Em sua fundamentação, não se buscam perspectivas interculturais ou pluralizantes. Em sua construção, ademais das orientações estéticas, critérios outros são mensurados, como a manifestação ou não da orientação sócio-ideológica vigente naquela sociedade, a representação de valores geracionais e a

consonância com outros textos pertencentes ao mesmo momento sincrônico. De acordo com a pesquisadora Ana Maria Martinho (2001), o cânone possui uma base essencialista e não se funda realmente numa dimensão de alteridade ou de construtivismo, mas na perspectiva de uma norma centrada na definição de critérios sociais e coletivos. Kermode (1991), por sua vez, insiste no caráter institucional, convencional e historicamente variável dos cânones, ainda que reconheça que estes perpetuam valores estáveis e atemporais, o que permite ao próprio cânone validar os consensos interpretativos de uma instituição. O estudioso Walter Mignolo (1991) ratifica essa assertiva ampliando-a, pois, aposta na mutabilidade do cânone. Para o teórico, a formação do cânone no seio dos estudos literários é entendida como uma manifestação da necessidade da comunidade humana de estabilizar seu passado, adaptar-se ao presente e projetar seu futuro; uma das funções principais da formação do cânone (literário ou não) seria, portanto, garantir a estabilidade e a adaptabilidade a uma determinada comunidade. Entretanto, mudam- se os tempos, mudam-se as vontades, como diria Camões; Mignolo (1991) afirma que, apesar do cânone ganhar visibilidade através da crítica, ele só vai adquirir legitimidade a partir dos leitores comuns, que vão reforçar ou mudar a tradição. Ainda segundo o autor, não é a sobrevivência da crítica que define a canonicidade, mas a sobrevivência do objeto a comentários mutáveis. De certa forma, esta afirmação desconstrói o conceito *naïf* de Bloom, que pretende, à maneira anti- bakhtiniana, estabelecer uma leitura crítica visando à neutralidade dos signos. Mignolo (1991) tem consciência de que toda consideração sobre um esquema canônico o é em contextos sócio-históricos determinados. Na medida em que compreendemos a amplitude

histórica do cânone, percebemos que seu caráter normativo não pode ser analisado de forma objetivamente neutra, já que inculca valores que lhe são absorvidos. Dessa forma, podemos observar a dimensão inerente de seu engajamento ideológico – manifesto tanto em sua representação quanto na sua própria negação e/ou ausência.

Ou seja, antes mesmo de adentrar na reflexão acerca das literaturas africanas, é mister relativizar a formação do cânone no Ocidente. Afinal, compreendemos que a canocidade mostra-se antes no conjunto de padrões sociais e representações sócio-culturais que lhe são subjacentes do que no texto propriamente dito. Concordamos com Even-Zohar (1990) quando este afirma todo cânone resolve-se enquanto estrutura histórica, o que o converte em cambiante e sujeito aos princípios reguladores do sujeito ideológico, individual e coletivo que o postula.

Portanto, se partirmos do pressuposto de que existe um substrato político e ideológico que atua na definição do cânone e que este fato, por si só, colocaria o cânone em suspeição, podemos imaginar como este fator adquire relevância ao se tratar de literaturas produzidas em países africanos de recente descolonização, nos quais o processo de constituição literária ainda estaria em vias de consolidação.

Se tomarmos como verdade que a literatura se constitui a partir da representação da sociedade, tal qual nos afirma o conceito aristotélico de *mímesis*, podemos inferir que o cânone pretende fixar valores considerados representativos de determinada época histórica e/ou cultural, buscando estabelecer uma relação de identificação com determinado país que o representa. Para que esta relação seja estabelecida, entretanto, é necessário que

os textos situados na mesma perspectiva diacrônica sejam afins, coadunem-se de tal forma que sua bacia semântica possa ser reconhecida como paritária e homogênea. Entretanto, não raro, isso pressupõe ignorar as diferenças e simplificar o passado, tornando passível de representação uma imagem confortavelmente adequada ao estereótipo monocultural que se pretende homologar social e externamente.

Cabe-nos a seguinte questão: será que podemos utilizar os mesmos critérios que consagraram a literatura ocidental ao longo dos séculos para valorar a produção literária emergente pós-europeia? Como uma nova querela entre antigos e modernos, a formação do cânone das literaturas pós-europeias ainda está em xeque e suscita muitas reflexões.

Ao concordarmos com a acepção de Kermode (1991) acerca da variabilidade do cânone, também acreditamos na ampliação deste espectro no sentido conceitual. Compreendemos que o padrão utilizado para definir a constituição do cânone no Ocidente não pode ser aplicado ipsis *litteris na* classificação de obras literárias produzidas em África. Faz-se necessário, outrossim, descentralizar o cânone da perspectiva ocidentalizada, ampliando sua abrangência a partir de um olhar menos diacrônico e homogêneo, na medida em que estamos falando de literaturas recém- constituídas, ou melhor dizendo, de nações recém-formadas.

Ana Maria Martinho (2001) relata a complexidade da formação do cânone em África, já que existem duas tradições – a oral e a escrita – que evoluíram em oposição uma à outra. Só este fator, por si só, já singulariza essa literatura em relação às de autoria ocidental. Pires Laranjeira (2005), por sua vez, enumera outras singularidades, ao relatar que não se pode tomar a acepção

de Harold Bloom aplicada a África: o crítico norte-americano estabelece o cânone ocidental a partir de um número muito seleto de obras-primas resistentes ao tempo. Em um país africano recém--independente e com poucos recursos, o cânone literário não teria condições de ser estabelecido a partir de um reduzido número de obras em um período tão curto. Ademais, cada país africano tem particularidades que devem ser observadas para que se compreenda porque determinadas obras se consolidam em detrimento de outras que lhes são contemporâneas.

Destarte, é válido distinguir, conceitualmente, o cânone ocidental do cânone pós-colonial. Enquanto aquele se vale de critérios estáveis e de uma perspectiva diacrônica, este leva em conta a mutação das identidades cambiantes – celebrações móveis, segundo Hall (2011) – e a recente reconfiguração social das sociedades pós- independência. Segundo Pires Laranjeira (2005), o cânone pós-colonial tende a erigir novos temas e discussões e a reiterar antiquíssimas posturas anti-poder. Dessa forma, há aspectos que não podem ser olvidados: a existência, por um lado, de uma literatura de influência oral que ainda está em processo de formação; e todos as fases pelas quais esta literatura passou até ganhar legitimação externa. Entretanto, a quem interessa e como se processa essa legitimação externa?

Boaventura de Sousa Santos (2010) afirma, a propósito do tema, que o colonialismo foi também uma dominação epistemológica, que relegou os saberes locais a um espaço de subalternidade. O pesquisador relata ainda que o que importa é desfamiliarizar a tradição das monoculturas do saber, como se essa forma de estranhamento fosse a única familiaridade possível. Acreditamos que essa desfamiliarização deve ocorrer tanto interna quanto

externamente já que, mesmo após a descolonização, a necessidade de apropriação do saber sobre África não foi devidamente superada. A nigeriana Amina Mama (2010) constata: a maior parte do que é recebido como conhecimento acerca de África é produzido no Ocidente.

Cabe aqui uma reflexão: a fim de legitimar-se como autônoma frente ao mundo ocidental, uma das vias de esta produção literária objetiva ressignificar elementos autóctones; entretanto, esta sociedade, ocidental e globalizada, é a principal consumidora desta literatura. Temos, então, dois aspectos a serem observados: por um lado, a necessidade de autolegitimação; por outro, a consolidação de uma literatura, que não acontece apenas de forma endógena.

Em relação a este primeiro aspecto a ser observado, recorremos ao congolês Mudimbe (2013), que possui uma importante reflexão acerca do tema: o estudioso afirma que há um espaço intermédio existente em África, situado entre a reificação do primitivo e a problemática da modernidade, e que revela a forte tensão entre a modernidade - que é frequentemente uma ilusão de desenvolvimento -, e uma tradição que, por vezes, reflete uma imagem empobrecida de um passado mítico. Alienada ao resgate de um passado pré-colonial inventado, a literatura africana, ao pretender legitimidade, autentica-se como o discurso que "se constrói como ficção do Outro".

Achille Mbembe (2014) complementa esta assertiva, pois considera que existe um aparato próprio do sistema colonial que parece impor ou insinuar, mesmo aos que pretendem rechaçá-lo, a existência de um discurso preexistente que o condiciona à imitação de si próprio, ou seja, a um simulacro. Neste sentido, os temas

ditos autóctones não seriam, como comumente se poderia atribuir, responsáveis pela reafirmação da identidade africana no mundo ocidental, mas corresponderiam ao reforço desta estereotipação que se pretende evitar. Assim, para o autor, a identidade negra só pode ser problematizada enquanto identidade em devir.

Estes preceitos vão ao encontro do pensamento do crítico ganês Anthony Appiah (1997), segundo o qual devemos renunciar à ideia de que existe uma África mítica na qual as culturas se interrelacionam. Assim sendo, seria mister considerar cada país com suas próprias especificidades, sabendo que todos, em algum momento de sua história, farão a busca para redescobrir sua cultura e (re) inventar as tradições.

Da mesma forma, ademais do exotismo ser tema de interesse externo à África, podemos inferir que, de forma geral, os mundos euro-americanos reduzem não só a temática da literatura africana às de cunho essencialista, mas também definem a raça de seus escritores. Segundo o já citado pensador camaronês Achille Mbembe, o negro e a raça têm significado a mesma coisa nos imaginários etnocêntricos. Assim, ao restringir as pessoas a uma questão de aparência, "outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada." A raça negra torna-se, portanto, a reificação do exótico, ou, em outras palavras, uma "zoomorfização" consentida culturalmente.

E como insere-se o receptor da literatura neste contexto? O leitor, seja qual for seu país de procedência, é de suma importância, já que atua enquanto consumidor de valores. É passível de percepção o facto de o leitor leigo sucumbir à dimensão simbólica

e cultural dos valores estéticos reificados através da produção literária de cunho essencialista ou tradicional. A literatura, dessa forma, torna-se capital simbólico, na medida que a máxima legitimação cultural implica em capital econômico. Neste sentido, nos alicerçamos na teoria de campo intelectual de Pierre Bourdieu (1996), nomeadamente o conceito de capital simbólico, ou seja, tudo aquilo que confere valores culturais e nos permite identificar os agentes no espaço social. Todo ato narrativo revela conexão entre o sujeito individual e suas relações sociais, o que envolve um investimento simbólico pelo sujeito que não é completamente controlado por ele. Não podemos, portanto, negar as implicações sociais repercutidas a partir da literatura, nem os por ela gerados.

Ao atribuir aspectos de origem autóctone na base das literaturas africanas, o cânone que se estabelece firma-se como um discurso identitário definido, prioritariamente, pela sociedade ocidental. Entretanto, como já foi referido, esta identidade também é forjada, na medida em que é uma imitação de si; outrossim, também espelha uma imagem distorcida ao mundo euro-americano. O estudioso Mudimbe (2013) ratifica esta assertiva, ao argumentar que os discursos sobre as realidades africanas foram gerados à margem dos seus contextos de origem, e que tanto seus eixos quanto sua linguagem têm sido limitados pela autoridade de sua exterioridade, o que lhe retira a densidade e lhe confere um cariz artificioso. Neste sentido, cabe citar o questionamento feito pela estudiosa Ana Mafalda Leite (2013): De que lugar teórico escreve a crítica e quais são os critérios utilizados para julgar o mérito das literaturas pós-europeias?

O filósofo congolense Mudimbe (2013) contribui com esta questão, ao afirmar que o cerne da questão é que, até agora, tanto

os intérpretes ocidentais quanto os analistas africanos têm usado categorias e sistemas conceptuais que dependem de uma ordem epistemológica ocidental. Mesmo nas descrições "afrocêntricas" mais evidentes os modelos de análise referem-se, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, à mesma ordem. Ou seja, as análises partem da perspectiva ocidentalizada.

Leite (2013) complementa esta ideia ao afirmar que há muitas atitudes subjacentes nas formações discursivas em relação a África. Dentre elas, destaca a de cunho paternal, com evidentes resquícios coloniais, revelando um olhar exterior que encara o outro com distância e tolerância, mas não lhe reconhecendo, de fato, maturidade e autonomia.

Entretanto, há um processo complexo envolvido na estrutura deste paternalismo pós-colonial; não podemos reduzi-lo ao mero antagonismo de partes. Concordamos com Leite (2013), que ressalta que se deve evitar uma visão dicotômica da história em África, a fim de se buscar uma perspectiva mais neutra dos factos. Quando a escritora moçambicana Paulina Chiziane afirma, em entrevista, que é preciso "descolonizar as mentes", certamente ela se refere aos dois lados do sistema colonial. O estudioso marfinense Hountodji (2002) indica que a incapacidade de descolonizar a vida intelectual é uma externalização persistente da pesquisa acadêmica africana, que homogeneiza e simplifica o complexo continente africano.

É mister, portanto, descobrir uma via de escape que permita que a vida intelectual, produzida dentro de África, venha a ser descolonizada, num trabalho que atue a partir da destereotipação endógena a fim de influenciar a perspectiva falhada da dominante exógena. Talvez caiba aqui a questão formulada pelo já citado

filósofo Hountondji (2010, p. 118): “Quão africanos são os estudos africanos? ” E ainda: qual é o papel do respectivo país de origem na definição do cânone literário?

Acreditamos, portanto, que é oportuno dar visibilidade às vozes autóctones, para que estas possam refletir a respeito de seu processo de formação literária e de suas obras basilares. Adotar como pressuposto os conceitos de Bloom ou outros similares seria, em “termos epistemológicos e conceituais, admitir a autonomia do valor estético, o descomprometimento da crítica com a sociedade e a concordância com a autoridade estética do gênio” (GUINZBURG, 2004, p. 12). Neste sentido, concordamos com Candido (1991) quando este constata que, ainda que a imanência do texto deva ser respeitada, não pode ser dissociada do tripé escritor-obra-público, bem como do papel de cada um desses atores no sistema literário.

O ensaísta camaronês Achille Mbembe (2010), ao analisar a constituição dos nacionalismos nos países africanos, afirma que novos imaginários foram criados no período pós-colonial. Destes, duas tendências merecem destaque: a primeira, que se pauta no princípio da diferença e do reconhecimento de identidades particulares – o que contribui para a falácia da homogeneização cultural e da exclusão de representações autóctones periféricas –, e a segunda, que reconhece as singularidades, mas que considera apenas a noção de comunidade e não a de indivíduo. Dessa maneira, podemos observar na representação literária destes países que emergiram do contexto colonial uma temática, de certa forma, obsessiva e restritiva, pautada ou na perpetuação do nativismo ou na necessidade de legitimar-se literariamente enquanto destino coletivo e épico da nação. Ou seja, para que acontecesse a consolidação de sua autonomia literária foi preciso, antes, que houvesse

a reprodução do estereótipo colonialista. Ainda de acordo com Mbembe (2010), o nativismo é, também, uma invenção colonial, que serviu para justificar o comportamento dos colonos. Este pensamento já havia sido mencionado por Francisco Noa (2002), que afirma que a literatura colonial é uma das criações mais significativas da colonização moderna. Neste sentido, um dos maiores desafios da literatura pós-europeia é exatamente reverter este poder epistêmico colonial. África, a "casa sem chaves", como se refere Mbembe (2010), empreende, desde a descolonização, uma reorganização de espaços, sociedade, cultura e representações.

O autor ainda menciona formas de escrita oriundas deste período pós-colonial: a primeira seria uma escrita de fusão, na qual "a voz desaparece para ceder lugar ao grito" (2010, p.180). Derivam daí as manifestações inspiradas no pan-africanismo; na literatura moçambicana, pode ser observada na Literatura Combate, de forte cunho nacionalista, cujos maiores representantes são os poetas Noémia de Sousa e José Craveirinha. Esta seria também a fase descrita por Noa (2002) como "doutrinária", de forte teor ideológico e social, que sucedeu a fase "exótica" inicial da literatura em Moçambique. Ou ainda, refere-se à fase de "resistência "descrita por Chabal (1994).

Sabemos que um dos desígnios do romance africano é tornar-se um instrumento formal da reinvenção de uma cultura africana, de uma nova comunidade nacional, face à perda que a colonização representou. (MENDONÇA, 2011). O escritor, elemento icônico do sentimento nacionalista, era legitimado pelas práxis revolucionárias. De acordo com Edward Said (2011), o discurso literário pode transformar-se num veículo importante na definição da dependência cultural. Neste sentido, esta literatura

foi pautada a partir de valores intrínsecos do que veio a tornar-se sua moçambicanidade. Entretanto, em que medida este desígnio deixa de representar o marco fundacional de uma cultura de cariz autóctone e passa a significar incapacidade de superar a colonização?

Outro momento posterior na formação literária dos países africanos, pertencente, segundo Mbembe (2010), ao "afropolitanismo", consistiria na inserção de culturas diaspóricas, que tirariam a África do centro. "Na era da dispersão e da circulação, essa mesma criação já não se preocupa tanto com a relação com o si mesmo, mas com um intervalo. " (2010, p.181). A África, então, passa a ser imaginada como um grande espaço passível de inúmeras formas de combinação e de composição. Neste sentido, o passado já não manifesta em si uma singularidade essencial – "pelo contrário, trata-se de manifestar que o homem despedaçado se ergue lentamente, libertando-se de suas origens" (MBEMBE, 2010, p. 181) -, sendo visto em sua relação com os movimentos onde se inserem. Ou seja, existe aqui a consciência da hibridização cultural, para usar um conceito de Homi Bhabha. É mister, portanto, analisar em que medida a literatura moçambicana constitui-se a partir de uma "ecologia de saberes", como conceitua Boaventura de Sousa Santos (2009).

Homi Bhabha (1998), em sua clássica obra *O local da cultura*, também procura uma forma de reposicionar o (pós) colonizado na história moderna. Para o teórico, a saída possível seria encontrar um lugar de enunciação que procure escapar de noções essencialistas e transgredir as fronteiras culturais traçadas pelo pensamento colonial.

Hodiernamente, há um ambiente mais propício à diversidade cultural, reconhecendo-se a esfera da pluralidade, não mais da unicidade, como um constitutivo da identidade local das culturas postas em questão. O desafio da construção das literaturas pós-europeias consiste em valorizar o mosaico de identidades regionais como índice de uma rede lítero-sócio-cultural complexa e diversificada que constitui um país, no qual sua heterogeneidade nunca venha a ser fator de demérito, antes revele sua pluralidade. Mendonça (2011, p. 20) aponta para esta via, ao afirmar que a literatura emergente, ao mesmo tempo em que se vê inserida num contexto histórico conflituoso que lhe acentua a necessidade de afirmação identitária, encontra-se imersa em tendências relativistas trazidas por novas concepções de mundo "tendentes a desconstruir os vínculos que a inseriam num espaço e num tempo histórico. "

Discutir o cânone, neste sentido, é uma forma legítima de questionar este capital simbólico imposto por "grupos detentores do poder cultural, que legitimaram um repertório, com um discurso, por vezes globalizante" (LEITE, 2013, p. 25). É também uma maneira de se refutar a exclusão de grupos e etnias com finalidade sistematizadora e homogeneizante.

Referências

APPIAH, Kwame. Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

BLOOM, Harold. *A formação do Cânone Ocidental*. São Paulo: Objetiva, 1994.

BOURDIEU, Pierre. “Espaço social e espaço simbólico”. In: *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 6. ed., Belo. Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1991.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Literatura e Nacionalidade. Porto: Veja, 1994.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary. Polysystem&quot, Polysystem Studies, Poetics Today, 1990.

GUINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. Revista de Letras, São Paulo, 44 (1): 97 – 111, 2004

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DPA, 2006.

HOUNTONDJI, Paulin. “Conhecimento de África, conhecimentos de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos” in SANTOS, Boaventura. MENESES,

Maria Paula. *Epistemologias do Sul*, Coimbra: Edições Almedina, 2010, pp.117- 130.

_____. *The Struggle for Meaning: Reflections on Philosophy, Culture and Democracy in Africa*, Athens: Ohio University Press, 2002.

KERMODE, Frank, *Formas de atenção*, Trad. Maria G. Segurado. Lisboa: Edições 70, 1991.

LARANJEIRA, José Pires. *Ensaios Afro-Literários*, 2ª ed. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. et al. *Nação e Narrativa Pós-Colonial II*, Angola e Moçambique – Entrevistas. Lisboa: Colibri, 2013.

MAMA, Amina, Será ético estudar África? Considerações preliminares sobre pesquisa académica e liberdade in SANTOS, Boaventura de Souza.

MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. 3ª ed. Coimbra: Edições Almedina, 2010, pp.529- 560.

MARTINHO, Ana. Maria. *Cânones literários e educação: os casos angolano e moçambicano.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2010.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana nas dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

MUDIMBE, V.Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e ordem do conhecimento.* Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedago, 2013.

MIGNOLO, Walter, A (nd) cross-cultural boundaries (Or, Whose Canon are We Talking About?), Poetics Today, vol. 12, n. 1, spring, 1-28, 1991.

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

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Boaventura. MENESES, Maria Paula (Orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2010.

AUTA DE SOUZA: RAÍZES ANCESTRAIS

Profa. Ms. Zélia Souza Lopes (UFJF)

Profa. Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)

> *"a eminente e humilde Auta de Souza, a mais espiritual das poetisas brasileiras".*
> (ANDRADE DE MURICY)

A poesia não necessita definir o poeta, pode ir além, estabelecendo uma conexão diacrônica em que o passado pode visitar o presente e o presente pode convocar o passado, pela necessidade de despertá-lo e nele buscar respostas ou novas perguntas. Despertar a poeta norte-rio-grandense, Auta de Souza, do sono secular do domínio patriarcal significa dizer ao presente que o caminho da liberdade feminina foi aberto em muitos momentos e que é preciso estabelecer novas regras de conexão com o presente, que se quer negro em um país mestiço, ainda patriarcal e racista.

Foi nas décadas finais do século dezenove que encontramos a menina de oito anos da pequena Macaíba, região agreste no sertão do Rio Grande do Norte, a ler a história de "Carlos Magno" e as

"Primaveras", de Casimiro de Abreu, para um público atento e fiel: os velhos escravos e mulheres do povo (CASCUDO, p.77,1961). Logo depois, aos catorze anos, a tuberculose seria sua companheira inseparável de poemas e tormentos.

Cercada pelos cuidados dos irmãos, os Castricianos Henrique e Eloy, ambos poetas, ela começou a ver seus poemas publicados em jornais e revistas, entre Natal e Recife, também no jornal do Governo, o *A República*, onde era a única mulher a publicar. Aqui cabe notar a influência política e social dos irmãos, abrindo esses caminhos literários para a irmã, marcando outro aspecto do Brasil oitocentista: a ascensão social dos negros.

O avô paterno de Auta era um vaqueiro negro casado com a filha mestiça do patrão. Porém, foram os avós maternos, Silvina de Paula de origem indígena e Francisco de Paula, nordestino, que criaram Auta de Souza e seus irmãos depois da morte dos pais, ambos tuberculosos. Todos viviam cercados de escravizados, tornando-se impossível serem indiferentes à escravidão. Os inimigos políticos da família não poupavam comentários racistas registrados em jornais da época, dirigidos aos irmãos, herdeiros políticos do senador Pedro Velho, maior representante político do Rio Grande do Norte naquela época (CASCUDO, 1961, p.53).

Em uma dissertação de Mestrado feita por Farias (2013), o autor destaca uma publicação de 14 de março de 1906 no *A Seara do Diário de Natal*, órgão da imprensa política adversária aos irmãos de Auta, comentários agressivos com expressões como "beiços de panellada", "um preto vai falar em tição" ou "educados por um canalhismo africano, mandado das senzalas", ou ainda, "os repellem pela figura exótica e detestável que formam o seu característico de negro da Loanda". Sabe-se que a política

sempre foi palco para agressões físicas e verbais. Os ataques a adversários políticos sempre tiveram e ainda têm características vulgares e comentários de baixo calão. Eloy respondeu aos ataques afirmando que:

> (...) os que me não podem responder pensam injuriar-me aludindo a minha cor. Saibam estes que a minha maior saudade e a minha admiração não são pelo meu avô branco e rico, mas pelo que era preto e pobre, porque foi deste que herdei a bondade dos fortes e a coragem estóica dos humildes. (SOUZA, 1975, p. 71,72)

Apesar de registrados o esforço e a capacidade intelectual da família de Auta, é importante destacar que os postos mais valorizados não eram obtidos em regime de concorrência e por causa das qualificações intelectuais dos 'candidatos de cor', mas graças à proteção dos brancos" (Fernandes, 1978). Eloy Castriciano aproveitou enormemente a oportunidade. Era filho de deputado, vinha de uma linhagem de senhores de terra e de fundadores de bancos e comércio em Macaíba e Natal. Nesse ponto, segundo Fanon (2008, p.14) em sua obra *Pele negra máscaras brancas*, "a ideologia que ignorava a cor podia apoiar o racismo que negava. Com efeito, a exigência de ser indiferente à cor significava dar suporte a uma cor específica: o branco". Tal contradição pode ser percebida nos poemas de Auta sempre ressaltando a beleza plástica das mulheres e crianças com as quais convivia. Percebe-se, em seus poemas, que tudo que era belo, era branco e perfumado; tudo que se referia a si própria e a sua família era negro e triste. Assim ela escreve:

Desce, meu Pai, a noite baixou mansa.
Nenhuma nuvem se vê mais no Céu;
Aninharam-se aqui no peito meu,
Onde, chorando, a negra dor descansa. (CASCUDO,1961, p.34).

O lugar da fala do escritor é seu ponto de partida para olhar para outros lugares. Em relação a Auta de Souza, Cascudo defende esse posicionamento ao afirmar que contra qualquer preconceito:

> havia a posição social da poetisa cuja convivência honrava e distinguia. Citá-la entre as relações denunciava elevação e prestígio. Tinha recursos financeiros suficientes, residindo numa das melhores e mais amplas casas da cidade, irmã de chefe político, amigo do Governador e do proprietário do partido oficial, senador Pedro Velho, vendo seus versos em todas as revistas da capital e no próprio órgão do Governo, onde era a única figura feminina na classe da colaboração regular. (1961, p. 145)

Parece claro que Cascudo acreditava que o prestígio social da poeta impedia e diluía qualquer preconceito racial, revelando que este não seria o mesmo caso não fosse ela pertencente à elite burguesa nortista. Também observa-se que o fato de ser escritora dotava-a de uma insígnia de intelectualidade que normalmente era deferida aos homens e a colocava em posição de destaque, mesmo e até por ser mulher.

Por outro lado, Auta rompeu as cadeias do patriarcado, entre a casa e a rua, colocou em xeque o papel da mulher como profissional da escrita nos oitocentos. Sua poesia encontrava ressonância na vida de outras mulheres, principalmente aquelas

que sofriam com a perda dos filhos em tenra infância, pois a morte exerce papel fundamental em sua obra literária. Poemas de inspiração romântica, alguns toques simbolistas e muitos versos em redondilha maior, ao gosto dos cancioneiros portugueses.

Uma escrita sincera, clara, de um lirismo autêntico recheado de suavidade. Se não mergulhou nos profundos conceitos do existir, se não desbravou o psiquismo humano e seus labirintos emocionais, fez algo mais sutil e valoroso: deixou-se impregnar pela vida que a rodeava, tornou-se canção e chegou ao coração das gentes. Nesse sentido Auta de Souza traduz em poesia um diálogo com o pensamento de Edouard Glissant (2005, p.33) ao afirmar que " o ser humano começa a aceitar a ideia de que ele mesmo está em perpétuo processo. Ele não é ser, mas sendo e que como todo sendo, muda". Tal busca demanda um movimento de entrega e de conhecimento de si mesmo, os caminhos de alteridade percorridos pela poeta, dedicando-se desde aos mais simples e infelizes escravizados, às mulheres e crianças, submissas aos pais e esposos poderosos, cujas mortes prematuras a abalavam profundamente. Suportar a dor, entender a dor alheia são também maneiras de transcender e irmanar-se ao Universo.

Auta de Souza peregrinou por várias paisagens, do sertão ao mar, em busca de tratamento para a tuberculose (CASCUDO, 1961, p.67). Em todos os lugares em que esteve escreveu estendendo a mão a outros corações que também sofriam:

> Quando a Noite vier ... Se no meu seio
> Estremeceres cheio de receio,
> - Temendo a sombra que amortalha o Dia
> E cobre a Terra de melancolia –
> Longe do mundo e da desesperança,

Hei de embalar-te como uma criança.

Quero que escutes o gemer profundo
Do mar que chora a pequenez do mundo
E ouças cantar a doce barcarola,
Da noite imensa que se desenrola,
Dando perfume ao coração dos lírios,
Trazendo sonhos para os meus martírios.
(SOUZA, 2009, p.212)

Como no dizer de Deleuze (p.14, 1997) o poeta "goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossível".

Ao contrário dos irmãos, nada ofensivo foi registrado sobre a poeta Auta de Souza. Sua ligação profunda com a Igreja, seus modos de moça recatada e a doença insidiosa acabaram por criar uma barreira social e uma identidade especial para ela, a ponto de ser considerada poeta mística. A esse respeito escreveu Francisco Palma num soneto em homenagem a ela, registrado no "A Tribuna", n. 14, de 8 de novembro de 1898, "*a cotovia mística das rimas*" (CASCUDO,1961, p.79). A alcunha ganhou repercussão e foi amplamente utilizada por outros jornalistas e escritores da época, como se vê nos comentários alusivos à poeta por ocasião do seu falecimento em 1901.

O discurso revela o poder de quem o detém e ela dominou um espaço social fechado e restrito utilizando-se de um discurso aparentemente despretensioso, mas carregado de poder nas entrelinhas. Um indivíduo que se abre em ipseidade e verticaliza-se em

comovente alteridade, um discurso impregnado de mansuetude capaz de suavizar os mais rígidos dos pensamentos hegemônicos e patriarcais.

Uma identidade cheia de nuanças, que soube fazer de uma aparente limitação um meio de chamar a atenção sobre si e sobre sua fala, seu discurso. Sobre o conceito de identidade veremos Hall afirmar que:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu coerente". Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (…). 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 identificar – ao menos temporariamente.(2006,p.13)

Há uma extrema sinceridade autobiográfica no discurso poético de Auta de Souza e várias identidades a se manifestarem no seu texto. Pelo viés do discurso poético é possível perceber a construção que foi feita à revelia da poeta e eternizada pelos seus leitores. Partindo do princípio de que a escrita poética une o pensamento à palavra, o poeta apresenta sua palavra e muitas versões surgirão através de cada leitor identificado ou não com ela. É o que Candido (1987, p.19) chama de tradução do sentido e tradução do conteúdo que o autor quer transmitir e que cada leitor realizará dentro do imagético mundo do inconsciente.

São necessárias várias teorias psicanalíticas para estudar um só indivíduo, e não será apenas uma que dará conta de esclarecer uma nação de indivíduos, uma mistura, segundo Abdias Nascimento (2014, p.23) "imposta, fruto de uma força por parte de quem estava com o poder", ou seja, o dominador branco em relação ao negro escravizado; além de outras uniões com imigrantes de todas as partes do mundo, literalmente.

Voltando a Fanon, tanto o racismo como o colonialismo são construções sociais, ou seja, não deveria haver motivos para ninguém ter que justificar-se quanto a cor de sua epiderme. Há o narcisismo branco como há o narcisismo negro, e ambos nos convidam a uma reflexão que deverá seguir à razão de ser e esgotar-se ao encontro do olhar emocionado de um artista, como uma obra de arte que se constrói e não cessa de modificar-se, sem estar acabada, mas já se impondo como uma obra-prima, o vir a ser em constantes buscas e encontros e desencontros. Ou, como nas palavras de nossa poeta, ao escrever um longo poema, três dias antes de sua morte, dedicado à poeta Anna Lima:

> Vamos seguindo pela mesma estrada,
> Em busca das paragens da ilusão;
> A alma tranquila para o Céu voltada,
> Suspensa a lira sobre o coração.(...)
> (SOUZA, 2009, p.238)

A estrada da poeta é solitária, mas cheia de uma solicitude, de uma busca incansável, quase sempre, sem respostas. Busca espiritual, enigmática, onde a lira ao coração se confunde. Auta de Souza foi essa presença iniludível, suave e toda espiritual que permeou o espaço rígido, de cadeias patriarcais, se impondo

docemente pelo respeito que se tem a quem não conseguimos alcançar.

Importante considerar que, Auta mantinha amizade íntima com mulheres escritoras como ela e que, como ela, buscavam reconhecimento literário. Foi o caso do poema "Cantai", dedicado à poeta Edwiges de Sá Pereira (1885-1958), com quem mantinha correspondência. Edwiges era intelectual respeitada pela elite pernambucana e era colaboradora de muitos jornais e revistas do Recife e no *A Tribuna,* de Natal. Ela pertenceu a *Academia Pernambucana de Letras* (1951) e é conhecida como precursora do movimento feminista no Brasil. Para ela, Auta escreveu: "Eu também irei cantando/Como vós, meus pensamentos" (CASCUDO, 1961, p. 63-64).

É certo que Auta escreveu muito mais que poemas de cunho religioso, mas a nota principal que perpassa por todo o *Horto* é, sem dúvida, esse olhar espiritualizado para tudo que via no mundo, em tudo identificando algo além da matéria, como a natureza, a morte e o amor, conferindo a ela uma eternidade característica dos poetas que cantaram a finitude da vida, o porquê do sofrimento e a busca da essência imaterial do ser humano em passagem pela Terra. Em sua poesia há uma preocupação com o sofrimento físico e metafísico, principalmente em relação às mulheres com as quais conviveu. São poemas para consolar mães que perderam filhos ainda na infância da vida, os sonhos desfeitos em plena mocidade e a devoção aos pais, que no seu caso, inclui os avós que a criaram.

Sobre o estoicismo na poesia de Auta e corroborando com sua produção romântica, seu irmão, Henrique Castriciano, poeta simbolista e mentor intelectual de Câmara Cascudo traz em seu

prefácio à segunda edição do *Horto* a seguinte informação sobre a poeta do *Horto* (CASCUDO,1961, p.78):

> Nos últimos anos, as horas que podia dispensar ao convívio dos autores, consagrava-as aos místicos, a Th. De Kempis, a Lamartine, a S. Theresa de Jesus. A estes associava Marco Aurélio, cujos Pensamentos muito concorreram para aumentar a tolerância e a simpatia com que encarava os seres e as coisas.

Sua filosofia baseada no estoicismo deu-lhe uma compreensão do ser humano, de suas limitações e fraquezas. Seus apontamentos são tão atuais que é como se o presente revivesse o passado ou como se este não pudesse se manter em um espaço/tempo determinado. Em seu livro encontraremos um apontamento simples e atual: "começa cada dia por dizer a ti próprio: Hoje vou deparar com a intromissão, a ingratidão, a insolência, a deslealdade, a má-vontade e o egoísmo – todos devidos à ignorância por parte do ofensor sobre o que é o bem e o mal" (AURÉLIO, 2016, p.35). Esse é um sinal de como ele compreendia a condição humana, sem julgá-la ou desmerecê-la.

A filosofia naquela época não tinha o mesmo conceito de hoje. Ela era um conjunto de regras de bem viver. Isso implica numa consequência moral muito aproximada da religião conforme entendemos hoje. Por isso as Meditações são, de alguma forma, comparadas com a Imitação de Cristo, de Thomas de Kempis. De fato, a teologia cristã muito se assemelha às *Meditações*.

As últimas palavras do imperador antes de morrer foram: "Não choreis por mim, pensem antes na pestilência e na morte de tantos outros." (AURÉLIO, 2016, p.19). Tanto Marco Aurélio, em seus campos de batalha, quanto Auta de Souza, em sua relação com

a morte de pessoas amadas e a tuberculose, refletem o conceito de resiliência em suas produções escritas. Ambos estavam sempre dispostos a compreender a Natureza e o mundo como momentos, e não locais, de resistência para os seres. São situações em que ele tem sua fibra moral testada e fortalecida pela fé no Universo ou em Deus que a tudo preside. Os seres humanos foram criados para uma fatalidade e esta é, segundo os estóicos, a felicidade. E mesmo que tudo em suas vidas pareça contrário, há uma causa divina que os criou simples para alcançarem a perfeição junto a esse Deus criador e imanente. Marco Aurélio escreveu que:

> Na vida de um homem, o seu tempo é apenas um momento, o seu ser um fluxo incessante, os sentidos uma vela mortiça, o corpo uma presa dos vermes, a alma um turbilhão inquieto, o destino, negro, e a fama, duvidosa. Em resumo, tudo o que é do corpo, é como água corrente, tudo o que é da alma, como sonhos e vapores; a vida, uma guerra, uma curta estadia numa terra estranha; e depois da fama, o esquecimento. Onde, pois, poderá o homem encontrar o poder de guiar e salvaguardar os seus passos? Numa e só numa coisa apenas: a Filosofia. Ser filósofo é manter o espírito divino puro e incólume dentro de si, para que ele transcenda todo o prazer e toda a dor, não empreenda nada sem um objetivo, ou com falsidade ou dissimulação, não fique na dependência das ações ou inações dos outros, aceite todas e cada uma das prescrições como vindas da mesma Fonte donde ele próprio veio (AURELIO, 2016, p.38).

Nesta passagem percebemos a total entrega que os homens devem fazer de si mesmos para alcançarem o objetivo de aproximação com o divino. Suportar a dor, entender os outros são as

únicas maneiras de transcender e irmanar-se ao Universo, esse o ideal supremo.

Nos poemas de Auta de Souza, repletos de personificações, figura de linguagem muito apreciada por ela, percebe-se a criação de imagens do devir poético. Porém, não são as imagens que se constituem em poema, elas são apenas os símbolos da palavra-poeta, que volta-se para si mesma mas, ele, o poema, já não lhe pertence mais. Ele deve unir-se à Natureza e encontrar nela os caminhos que o transportam ao leitor, numa intimidade que arranca da poeta sua autonomia, e sua salvação individual, agora perdida, se estende às outras gentes caracterizando-se como universal. Assim, o poema, este ser criado, pode envolver emotivamente o leitor porque, mesmo não sentindo o que a poeta sente, ele absorve essa emoção e encontra ressonância em si mesmo (ADORNO, 2003, p.66). É essa universalidade da dor que torna especial a poeta do *Horto*, pois consolando a si mesma estende o convite que pode ser aceito por qualquer "coração".

Na Literatura Brasileira, ressaltar a poesia de cunho espiritualista feita por mulheres é significativo e realmente diferencia Auta de Souza de outras poetas, que escreveram sobre tantos outros temas. A espiritualidade em Auta é sua melhor criação porque a individualiza, a caracteriza para além da religião. É um encontro para a alma, um alento para a vida, não de pobres miseráveis sofredores somente, mas de qualquer ser humano que, por estar na Terra, terá momentos de incerteza e buscará na fé algum consolo. E se a poesia pode associar-se a isso, que ela seja dignificada.

Enquanto a história identifica a religião do negro africano ligada somente a magias e cultos pagãos que os estigmatizam,

Auta de Souza, fugindo a este paradigma, mostrou que a poesia negra e feminina pode se fazer espiritual, pura e de uma coragem estóica diante da morte.O poeta Gonçalves Dias, lido e admirado por ela, faz uma afirmação no prólogo da primeira edição de *Primeiros cantos* (COUTINHO, 1974, p.67) que expressa bem o que é a poesia para ele. Suas palavras poderiam ter sido escritas por Auta de Souza:

> Ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a idéia com a paixão – colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia – a Poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir.(...) Rio de Janeiro – Julho de 1846.

Neste texto encontramos a ligação romântica entre o divino e a poesia e o efeito deste sobre aquela. Nesse mesmo prólogo, o poeta vai dizer que muitas das suas poesias não seguem regras rígidas adotadas por convenção. Ele as preferia livres para atender à sua inspiração do momento, dependendo do local ou da paisagem e do sentimento que o animavam ao escrevê-las (COUTINHO,1974, p.67). A questão filosófica sobre a destinação do homem após a morte é naturalmente vista pelos crentes que aceitam a resposta cristã. A espera do céu, lugar de descanso e paz, se confunde com o espaço aberto infinito sobre a cabeça do poeta. O objeto material de contemplação incompreensível se coaduna com o desconhecido, àquela época insondável, aceito tão somente pela

fé. É por ela, a fé, que se da o relacionamento entre o poeta e a imensidão desconhecida.

Maria Lúcia de Barros Mott escreveu que "Auta de Souza recebeu preciosos elogios da crítica, não sendo esquecida nas histórias da literatura e nas antologias, como em geral acontece com as demais escritoras brasileiras" (MOTT *apud* PEREIRA, 2010, p.249). Além de relacionar a importância de Auta para os estudos literários, questiona o silenciamento sobre sua origem negra estar relacionado à questão social, já que a poeta pertencia à uma família da elite. Falar sobre a cor desmereceria sua escrita (MOTT *apud* PEREIRA, 2010, p.254).

Diva Cunha também trabalha a questão da afrodescendência na poesia e na vida de Auta de Souza. No fragmento: "e que doce brancura/ na tua cor/tens a pálida alvura/ de um lírio em flor" (SOUZA, 2009, p.65), Cunha entende que "essa cosmovisão branca pode ser lida como um discurso pelo avesso, que tenta reconstituir o mundo a partir da negação da cor negra" (CUNHA, 2014, p.259). Em relação à produção poética, esta comentadora afirma que no *Horto*,

> se encontra um conjunto de poemas que adotam formas conhecidas e utilizadas pela lírica ibérica, transplantadas ao Brasil e tão ao gosto dos poetas românticos. São quadras, quintetos e sextetos, além de alguns sonetos, construídos em linguagem simples e sem afetação, que, pela musicalidade (rima e ritmo), lembram as cantigas medievais e encontram, por esse motivo mesmo, arraigada receptividade na alma popular (CUNHA, 2014, p.254).

Percebe-se que a comentadora concorda com Henrique Castriciano, irmão da poeta, em relação ao caráter popular de sua

poesia (SOUZA, 2009, p. 33). Um outro estudo, uma dissertação de mestrado, realizada por Nalba de Souza Leão (1986) também estabelece uma correspondência entre a poesia autaniana e a cultura popular.

Outra pesquisadora da atualidade, Muzart , comenta que Auta de Souza não figura entre as escritoras esquecidas do século XIX. Ela destaca, também, o veio popular de sua poesia relacionando o uso da quadra, da redondilha maior e menor e a ligação destas com os trovadores medievais. Em relação ao vocabulário, destaca o uso de palavras comuns, do cotidiano. Ressalta ainda que o uso do coloquial na poesia de Auta de alguma forma antecede os modernistas. E acrescenta ainda:

> O emprego de vocabulário simples, cotidiano, sem palavras raras, sem neologismos, sem pesquisa, sem figuras obscuras mostra uma simplicidade muito grande que caracterizaria um estilo que se quer próximo ao popular. Além da linguagem, podemos notar o emprego dos temas igualmente simples, sem erudição: amor, família, vida quotidiana, infância. (MUZART, 1991,p.149)

Mas, antes que tal comentário pareça desmerecer a poesia de Auta, Muzart (1991, p.152) afirma que tais características afastam a poeta da corrente Simbolista, ao qual foi classificada por críticos literários como Massaud Moisés, Alfredo Bosi e a aproxima dos poetas populares ligados ao Romantismo, como Casimiro de Abreu e Laurindo Rabelo. Acrescenta ainda: “Isso não invalida a importância da poesia de Auta de Souza. Assim como Auta, Casimiro de Abreu e Laurindo Rabelo foram grandes cultores da natureza, da infância, da inocência” (MUZART, 1991, p.153). E, como afirmou Antônio Cândido, “a redondilha maior

foi o grande elo entre a inspiração popular e a erudita, servindo não raro de ponte entre ambas" (CANDIDO, 1975, p.41).

Os estudos culturais dentro da Literatura têm sido o responsável por trazer à baila a necessária revisão e resgate de poetas afrodescendentes como Auta de Souza, entre outros. Encontramos atualmente três dissertações de Mestrado, uma de Doutorado, três deles na área de Ciências Sociais e apenas uma dissertação de Mestrado na área literária. e alguns poucos artigos sobre a vida e a obra da poeta potiguar. São de interesses variados como sua possível identificação com a corrente literária do Simbolismo ou do Romantismo e a participação de sua família no contexto sociocultural Norte Rio Grandense.

Auta de Souza é uma escritora que revela sua vida em forma de poesia. Como escreveu Amaral (1993, p.77) (...) " a verdade é que existem autores cuja escrita depende mais diretamente da vida que lhe está subjacente, o que leva a que suas coordenadas biográficas interfiram bastante no contorno das suas coordenadas líricas". O destino de Auta lhe foi revelado junto com o diagnóstico da tuberculose. As poesias do *Horto* formam o roteiro de uma vida, do nascimento até a proximidade da morte prematura da poeta, aos 24 anos.

A poesia é um tempo sem espaço de pertencimento. Auta de Souza é lírica com todas as suas características e em todas as suas formas de expressão. Segundo Hegel, "o elemento subjetivo da poesia lírica se sobressai de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se oferece ao poeta" (HEGEL, 1997, p.181). Tais estados íntimos se revelam quando o poeta se expande em poesia. O lirismo de Auta, quando suas emoções são projetas, é cheio de sensações sensoriais. Seus poemas

nos convidam a olhar, cheirar, tocar as substâncias rarefeitas de seus versos. Um lirismo sublimado pelo sofrimento e impulsionado por ele, quando esbarrava fortemente na questão da morte.

Auta de Souza deixou-se embalar por um sonho transcendente e sua verdade transformou-se em verdade para muitos que, não só leram, mas também cantaram seus poemas. Um exercício de alteridade em expansão. Uma alma pura, buscando o céu para reintegrar-se ao universo, à Natureza, portanto ao divino. Tudo o que a poeta viveu poderá ser vivido por todo o mundo, mas justamente sua individuação guarda o universal, por provocar empatia.

O lirismo com conotação simbólica leva-a a unir-se à Natureza e encontrar nela os caminhos para sua salvação individual e, portanto, estende-se às outras gentes caracterizando-se como universal. Já que o conteúdo do poema não está restrito ao poeta, ele pode envolver emotivamente o leitor porque, mesmo não sentindo o que a poeta sente, ele absorve essa emoção e encontra ressonância em si mesmo. (ADORNO, 2003, p.66).

Ler Auta de Souza e tantas outras mulheres oitocentistas não representa apenas um resgate necessário como questão de dívida histórica diante do silenciamento dado às obras escritas por mulheres. Ler estas mulheres, hoje, é muito mais um exercício de sensibilidade e atemporalidade, requisitos para o que se deseja como poema.

O livro de poemas *Horto* foi publicado a 20 de junho de 1900 com 114 poesias. A edição de mil volumes esgotou-se em dois meses. Somente dez anos depois, teria uma segunda edição feita em Paris, França, graças ao irmão da poeta, Henrique Castriciano.

Deixamos as palavras finais desse estudo com a própria poeta ao criar seu autorretrato poético:

> Meu coração despiu toda a amargura,
> Embalado na mística doçura
> Da voz que ressoava...
> Presa do Amor na delirante calma,
> Eu fui abrir as portas de minh'alma
> Ao Verso que passava...
>
> Desde esse dia, nunca mais deixei-o;
> Ele vive cantando no meu seio,
> Numa algazarra louca!
> Que seria de mim se ele fugisse,
> Que seria de mim se não ouvisse
> A voz de sua boca!
> (SOUZA, 2009, p.193)

Referências

AMARAL, F. P. **A poesia como doença da alma:** uma abordagem do 'spleen' no Só. Lisboa: COLÓQUIO/Letras, número 127/128, p.77, 1993.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. Organização Ralf Tiedemann. Tradução Jorge Almeida, São Paulo: 34 LTDA, 2003.

AURÉLIO,Marco.**Meditações**.Disponívelem:<http://www.psb40.org.br/bib/b36.pdf>Acesso em: 30 out. 2017.

BERND, Zilá. **Literatura e afrodescendência no Brasil:**antologia crítica. Vol.4, História, teoria, polêmica. Eduardo de Assis Fonseca Duarte; Maria Nazareth Soares, (Org.). Belo Horizonte: UFMF, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. Vida breve de Auta de Souza, 1961.

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

CUNHA, F. **O Romantismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

DELEUZE, Gilles. **A imanência: uma vida**. Tradução de Alberto Pucheu e Caio Meira. Terceira Margem – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, ano VIII, nº 11, UFRJ, 2004.

FARIAS, Genilson de Azevedo. 2013. **Auta de Souza,**"**A poeta de pele clara, um moreno doce":**memória e cultura da intelectualidade afro--descendente no Rio Grande do Norte. Mestrado (Mestre em Ciências Sociais) Universidade Federal do RioGrandedoNorte,Natal,2013. Disponívelem:<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/13689>Acesso em: 13 dez. 2017.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**, 3. ed. São Paulo: Ática, 1978.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. – Rio de Janeiro: DPeA, 2006.

HEGEL, George. **Curso de estética: o sistema das artes.** Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LEÃO, Nalba de Souza. **A obra poética de Auta de Souza**. Dissertação de Mestrado. UFSC, Florianópolis, 1986.

MURICY, José Cândido de Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**, 2. ed., Brasília: INL/MEC, VII, p.619.

MUZART, Zahidè Lupinacci. **Entre quadrinhas e santinhos:** *a poesia de Auta de Souza.* Travessia. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras. Mulheres Século XIX. Florianópolis: UFSC, 1992, p. 149-153.

NASCIMENTO, Abdias. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil:***antologia crítica*. Vol.4, **História, teoria, polêmica**. DUARTE,

Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. (org.). Belo Horizonte: UFMF, 2014.

SOUZA, Auta. **Horto, outros poemas e ressonâncias**. Obras reunidas de Auta de Souza. Alvamar Medeiros; Ana Laudelina Ferreira Gomes; Angelita Araújo. (Org.); Natal: EDUFRN, 2009.

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO TEATRO DE JOÃO REDONDO

Zildalte Ramos de Macêdo (UFRN/PPGAS)[1]

Prof. Dr. Luiz Assunção (UFRN/PPGAS)

Introdução

O presente artigo visa refletir sobre a representação do negro no teatro de bonecos João Redondo do Rio Grande do Norte, RN, a partir de um recorte da pesquisa de doutorado realizada entre os anos de 2012 a 2018. O projeto para a pesquisa objetivou analisar o processo de transformação do referido teatro analisando três fatores que são partícipes: a transmissão, a negociação e a circulação da prática e do saber. Perguntou-se se em sua transformação, tendo esses três fatores como mediadores, o teatro de João Redondo do RN estaria sendo conduzido a vivenciar um processo de espetacularização, termo utilizado por José Jorge de Carvalho ao dizer que:

1 Projeto de pesquisa nível doutorado "Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação da prática e do saber". zildalte3@gmail.com. lassuncao@ufrnet.br.

> Defino “espetacularização” como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (CARVALHO, 2010, p. 47).

O trabalho de campo consistiu em acompanhar e entrevistar cinco mestres do RN que serviram de âncoras para a pesquisa, participações e conversas com os demais mestres nos encontros de bonecos e bonequeiros do RN. A observação de um campo tão amplo e complexo resultou em variados olhares sobre o teatro e seus elementos que gerou reflexões e análises através da produção de artigos uma vez que alguns temas não puderam ser aprofundados na escrita da tese por não serem o foco central da pesquisa. Temas como a representação da figura feminina e do negro, a estética dos bonecos, a simbologia da voz, o uso da *internet* como produção e recepção de um saber, o politicamente correto na produção do teatro, a recepção da plateia brotou durante a pesquisa. Dentre esses temas paralelos a representação do negro no teatro de João Redondo no RN será neste artigo o foco desta escrita como já apontado no título.

O teatro de João Redondo é um teatro de bonecos popular do nordeste que possui singularidades e sutilezas que o diferencia dos demais tipos teatro de bonecos existentes pelo mundo. O teatro de bonecos popular do nordeste foi reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil em 05 de março de 2015 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. É um teatro que possui identidade própria o que o faz ser único no mundo e

com maior incidência no nordeste brasileiro. Atualmente o RN possui mais de 40 brincantes[2] que atuam e que se encontram espalhados pelo estado, sendo o estado que mais possui brincantes em atividade segundo constatação do IPHAN em seu Dossiê de Registro do Bem (2014, p. 225-251). O que o diferencia dos demais teatros de bonecos é o uso de *loas*[3], baile com forró, vocabulário nordestino, improvisação das falas dos bonecos em interação com a plateia, presença de um grupo de tocadores, presença do Mateus, personagens tipo[4].

Acredita-se que o teatro de bonecos tenha chegado ao Brasil pelas mãos dos jesuítas com fins religiosos para catequizar os indígenas e com o tempo ganhou o mundo profano e se construiu em meio ao povo, segundo Hermilo Borba Filho (1966, p. 67) e Augusto Santos (1979, p. 22). Mas existe outra versão que é contada pelos brincantes e que diz respeito a sua criação numa fazenda na época do Brasil escravocrata. Conta-se que certo dia um escravo faltou ao trabalho e ao final do dia o seu capitão perguntou-lhe por que ele havia faltado ao trabalho e ele lhe respondeu que a sua

2 Termo atribuído ao participante de uma manifestação de teatro ou de dança da cultura popular. No teatro de João Redondo é também denominado de mestre, calungueiro, exequente, manipulador, apresentador, animador, mamulengueiro, presepeiro. (GURGEL, 2008, p. 14).

3 Prólogos com a função de conquistar a simpatia da plateia. Versos improvisados ou não ditos pelos personagens como forma de apresentação deles mesmos ou como comentário verbal de alguma situação. Segundo Adriana Alcure (2007, p. 18), são chamadas também de glosas de aguardente por serem muitas vezes criadas numa mesa de bar entre um gole e outro de cachaça.

4 A concepção de um personagem tipo está relacionada a questões que envolvem o gênero humano: temperamentos diversos, múltiplos papéis sociais, estratificação da sociedade, trabalho, valores, caráteres, o meio sócio-cultural em que vive. Características sintetizadas em máscaras sociais fixas, figuras possíveis de atravessar as distâncias temporais readaptando-se a todo momento, mas remetendo-se a algo durável e universal. O personagem tipo atualiza-se.(ALCURE, 2001, p. 141).

esposa havia recebido a visita da cegonha. O capitão gargalhou e disse-lhe que quem recebia visita da cegonha eram as sinhás brancas, que negra recebia visita de urubu. O capitão mandou chicotear o negro, que após receber o seu castigo foi para o canto da senzala chorar suas mágoas. Pegou dois pedaços de paus, fez olho e boca e começou a brincar com a representação dele próprio e do seu capitão. Em sua fala ele conseguia desabafar a sua revolta pelo acontecido colocando o boneco que o representava cheio de astúcia, valentia e heroísmo, já o que representava o seu capitão era um tolo que caia nas conversas do negro. Conta-se ainda que nesta fazenda o capitão chamava-se João e era gordo, por isso João Redondo. Fato é que ainda hoje esses são os dois personagens principais do teatro: capitão João Redondo e Benedito ou Baltazar[5]. Coincidentemente Benedito é um santo de cor negra e Baltazar um dos reis magos de cor negra.

Este é um teatro que foi construído pelo povo e para o povo, se capacitando para atender e divertir a plateia adulta colocando em relevo o cotidiano e o modo de pensar do grupo em que ele foi elaborado. O teatro de João Redondo do RN, considerado tradicional, tem hora para começar, mas não tem hora para acabar podendo durar horas e horas as apresentações, às vezes atravessam a madrugada, os bonecos falam de temas encontrados no cotidiano das pessoas que o assistem como sexo, traições, violência, fazem *bulling*, há também o uso de palavrões e armas. Os estereótipos sobre o negro e a mulher presentes na sociedade são evidenciados pelos bonecos durante as apresentações. O negro aparece no papel de Benedito ou de seu irmão Baltazar. São personagens

5 Benedito e Baltazar são irmãos dentro da história contada no teatro. Por isso, durante as apresentações pode aparecer Benedito e/ou Baltazar.

que representam o subalterno dentro do teatro e que contracena com o capitão João Redondo, a representação do poder. Outros bonecos na cor negra também podem aparecer no teatro, porém em papéis secundários como o maconheiro, o soldado, o padrinho de Benedito, o pai de Benedito, etc.

O teatro de João Redondo do RN faz parte do universo das manifestações da cultura popular, a qual carrega em si a tradição e a memória como fatores essenciais para o seu processo de reelaboração em constante diálogo com as inovações. A cultura popular se constrói dentro de um campo de relação de poderes, de forças, de circulação e de ação. É um campo dinâmico onde é possível se pensar essas relações, uma vez que o que se vive no presente tem relação com construções de valores e representações simbólicas que se construíram no passado, mas que se evidenciam. Ela é parte de uma cultura maior a qual Stuart Hall (2003, p. 43) considera uma produção com a sua matéria prima, seus recursos e trabalho produtivo e que depende de um conhecimento da tradição para se manter.

O negro nas mãos dos mestres

O negro dentro do teatro João Redondo no RN tem espaço cativo e permanente. Um dos personagens centrais da trama é o negro Benedito e o negro Baltazar. O negro Benedito e o negro Baltazar, sempre aparecem trazendo a comicidade, finalizando a piada e arrancando o riso da plateia. Talvez não só pelas suas características psicológicas que o fazem ser aquele que sempre consegue ser o mais forte, sarcástico, grosseiro, audaz e valentão, mas também por apresentar suas fraquezas e medos em certos

momentos do drama. Seria uma dramatização do próprio "eu" de quem o assiste. Características que podem levar a plateia a se reconhecer em Benedito e Baltazar e sentir por eles simpatia. Gurgel (2008, p.13), caracteriza Benedito como um vaqueiro, escravo, negro e atrevido que resolve dançar com a filha do capitão no baile.

Partindo das observações feitas com os brincantes do teatro de João Redondo do RN alguns dados colhidos para a pesquisa serão elencados e analisados neste momento da escrita. Inicio com o mestre Heraldo Lins Marinho Dantas, morador em Natal, RN.

O mestre Heraldo Lins manteve contrato com a companhia de água e esgoto do RN, CAERN, durante dezesseis anos. Para a empresa o mestre criou uma peça chamada "Água Limitada" que apresenta principalmente nas escolas públicas do estado a fim de ensinar a população a economizar água. Nesta peça que dura apenas vinte minutos, inicialmente o boneco Benedito tinha a pele negra e contracenava com o capitão João Redondo de pele branca. Certa vez, uma das funcionárias da empresa, ao assistir ao teatro fez uma observação e um pedido ao mestre. Ela pediu para o mestre mudar a parte em que o Benedito falava que só tomava banho em dias de chuva, pois poderia dar a entender que o negro é sujo, não chegado ao banho regularmente. O mestre acatou a ideia, mas não mudou o texto e sim o boneco. Construiu outro boneco e substituiu o boneco negro. Agora o boneco Benedito tinha a pele parda, representando a mistura de etnias existente na formação do povo brasileiro. O boneco de cor parda continua até hoje nas apresentações da peça contracenando com o capitão João Redondo de cor branca.

Em 2013 o mestre Heraldo Lins resolveu incluir mais bonecos na peça “Água Limitada” por querer dar mais dinamismo à sua apresentação, porém sem modificar o texto. Para isso ele construiu dois bonecos para substituir Benedito pardo e o capitão João Redondo durante a cena em que o capitão ensina como lavar a caixa d’água. O boneco que substituiu o Benedito passou a ter pele branca e a se chamar Baltazar e o boneco que substituiu o capitão João Redondo passou a se chamar Damião e ter a pele mais clara que a do Baltazar chegando a ser albino. Nesta cena em que os dois bonecos novos aparecem, as falas não sofreram mudanças, o que mudou foi a plástica dos bonecos. A representação do poder e do subalterno continuou apesar da mudança da cor da pele dos bonecos. Uma hierarquia calcada na tradição foi mantida, assim como a personalidade dos personagens e as falas continuaram iguais aos dos bonecos anteriores. Existe ali uma relação de forças entre esses personagens e a resolução plástica dos bonecos. Torna-se relevante neste momento acionar as reflexões de Stuart Hall (2003, p. 248) sobre a cultura popular. Segundo o autor a cultura popular é o campo onde as forças de luta e resistência ocorrem, é o espaço onde as transformações são operadas. Ela está sempre conectada à tradição e à sociedade exercendo sua força. A cor da pele, neste caso, é determinante para se estabelecer quem tem o poder e quem resiste de alguma forma a ele.

Figura 1 – Benedito negro, Benedito pardo e Baltazar branco.

Figura 2 – Capitão João Redondo e Damião

No teatro feito pelo mestre Emanoel Candido Amaral, de Natal, RN, há três observações relevantes sobre a representação do negro a serem feitas. A primeira diz respeito ao espaço dentro do drama ocupado pelo capitão João Redondo e pela vó Zefa, esposa do capitão. A vó Zefa tornou-se o personagem principal, juntamente com o seu netinho Benedito, na peça encenada pelo mestre. O capitão João Redondo tornou-se um personagem secundário que nem sempre aparece durante as apresentações. Um fato curioso é que o capitão João Redondo do mestre Emanoel Amaral tem a pele negra no lugar da pele braça, mantida na tradição.

Ao adotar a pele negra para o capitão em lugar da branca trazida pela tradição, os valores simbólicos sofrem alterações uma vez que agora o poder pode também ser representado pelo negro, mostrando que este personagem-tipo que possui historicidade e representação simbólica foi reelaborado e se contemporanizou numa sociedade que parte dela clama por justiça e reconhecimento de igualdades entre todos. Porém, algo chama atenção nessa inversão de valores e hierarquias de poder. Ao se tornar negro, o capitão João Redondo mudou também suas características psicológicas e de caráter. De homem poderoso, autoritário e arrogante ele passou a ser preguiçoso, mulherengo, irresponsável, deixando a casa sob a responsabilidade de vó Zefa que sustenta a família e cuida de seu netinho Benedito.

De pele branca e olhos azuis, a vó Zefa demonstra fortaleza e autoridade dentro da história, fazendo o papel do poder sem ser arrogante, mas com doçura e feminilidade. Segundo a fala do mestre Emanoel Amaral, com o capitão João Redondo, a vó Zefa e o netinho Benedito, ele optou por representar uma das estruturas existentes da família brasileira nos dias atuais, uma

avó que cuida da educação do seu neto enquanto o avô não é presente nesta educação nem tampouco os pais da criança. Apesar do reposicionamento hierárquico de gênero, vó Zefa em lugar do capitão João Redondo, a plástica dos bonecos ainda reproduz estereótipos construídos sobre o negro e mantém o poder numa boneca de pele branca.

O boneco Benedito, neto da vó Zefa e do capitão João Redondo, segundo ponto a ser observado, ainda é representado com a pele negra, porém não é um adulto como no teatro tradicional, é um menino que possui consciência representada por um anjinho negro que o aconselha a fazer somente coisas boas. Ele é um menino que é criado pela vó Zefa e que ao desobedecer a sua avó logo se corrige e ensina a plateia o correto e o moral. Muito diferente do boneco Benedito da tradição, que é um adulto astucioso, presepeiro, grosseirão e que se acha valentão. Com esse personagem, o mestre Emanoel Amaral, concede ao negro a consciência e a prática dos bons valores morais imprimindo-lhe dignidade.

Figura 3 – O anjo bom do Benedito, Benedito e vó Zefa

Figura 4 – Capitão João Redondo

O terceiro ponto a ser observado diz respeito à boneca Chiquinha manipulada pelas mãos da filha do mestre Emanoel Amaral: mestra Luciana Amaral. Chiquinha é neta da vó Zefa e prima de Benedito. Na brincadeira ela chegou de Natal, é uma boneca de pele negra, cabelos pretos amarrados com chuchinha coloridas, boca com baton e de personalidade forte. É determinada, independente, politizada e feminista. Muito diferente das representações femininas encontradas no teatro tradicional em que a mulher é sempre considerada vulgar, traiçoeira ou virgem a procura de um marido. A Chiquinha é uma representação da figura feminina que está em verdadeira escalada na sociedade contemporânea, mulheres negras que se conscientizam não só da história da sua cor e que buscam uma identidade dentro da sociedade, mas que também reivindicam seus direitos. Ana Nery Correia Lima ao falar sobre mulheres militantes negras comenta que:

> Pensar raça e gênero como marcadores que são acionados por militantes negras de determinado grupo, quando falam de si em relação a outros/as sujeitos/as, evidencia um leque de possibilidades que remetem aos estudos atuais acerca das identidades. O processo de construção e definição das identidades, que são múltiplas e multifacetadas se reverbera, nos mais variados espaços, sejam eles íntimos, de definição do que somos ou nos espaços de lutas sociais onde são acionadas marcações comuns entre sujeitos para reivindicação de determinados direitos. (LIMA, 2013, p. 5).

Pensar a personagem Chiquinha é relacioná-la às mulheres militantes negras na sociedade atual. A mestra Luciana Amaral traz para o teatro de João Redondo do RN esta representação da mulher negra na contemporaneidade, uma mulher empoderada, que trava verdadeiras batalhas contra poderes e conceitos cristalizados na sociedade e que precisam de outro olhar para que haja respeito, tolerância, dignidade e igualdade para todos. Chiquinha representa também uma busca de identidade para a mulher negra.

Lima ao tratar das mulheres militantes negras fala dos desafios de mudanças de paradigmas na luta por uma "desconstrução e alargamento de conceitos que tentam engessar ou classificar as identificações que temos de nós ou que direcionamos aos outros". (LIMA, 2013, p. 3). A boneca Chiquinha representa essas mulheres que buscam outros lugares de fala para serem ouvidas, no caso aqui, na representação da mulher negra no teatro de João Redondo do RN. Ademais, essa questão leva a reflexão de como se constroem as identidades de gênero e raça e como essas mulheres negras se mobilizam para lutar contra o racismo e sexismo. Chiquinha traz essa representação de luta, resistência, consciência e poder

de construção e de mudança para um mundo mais igualitário para todos.

Figura 5 – Chiquinha

No teatro feito pelo mestre Felipe de Riachuelo, Riachuelo, RN, o negro ainda é representado como outrora. O mestre faz um teatro que margeia o politicamente correto quando é apresentado para crianças, mas se a plateia é formada em sua maioria por adultos ele faz o teatro nos moldes tradicionais, no qual o preconceito e racismo são temas que se evidenciam arrancando risos da plateia. Uma de suas falas diz o seguinte:

João Redondo:_Nêgo deitado é um porco. Em pé é um toco. Nêgo? Nêgo não mija, xiringa. Nêgo sentado é um cupim. De todo jeito nêgo é ruim.

Baltazar:_ Mas tem uma coisa que nêgo sabe e você não.

João Redondo:_ O que é?

Baltazar:_ Nêgo não promete, dá logo. (bate com o pau no capitão)

O olhar sobre o negro construído em épocas passadas ainda permanece vivo na atualidade. Fruto da relação de poder entre o branco e o negro em épocas pré-coloniais, o preconceito e racismo possui sua história que impregna a genética de muitos que não refletem o porquê do preconceito e do racismo. Nesta fala dos bonecos o discurso revela marcas e história social que aparecem como instrumentos manipuláveis pelo seu usuário e compreendidos em sua superficialidade pelo receptor que se abre em gargalhadas. Considerando a reflexão esboçada por Michel de Certeau (1994, p. 82), de que os discursos (...) “são marcados por usos; apresentam à análise as marcas de atos ou processos de enunciação”... As palavras repetidas pelo mestre Felipe de Riachuelo ao dar voz aos seus bonecos, vem da tradição, ele aprendeu com outros mestres que aprenderam com outros. Traz olhares e representações construídos num passado distante, mas que ainda possuem sentido e valor na contemporaneidade, uma vez que sua plateia ainda se diverte com ele.

Na história tradicional do teatro de João Redondo do RN, a filha do capitão se enamora do Benedito, porém ela fala que não pode namorá-lo porque o pai dela não aceita que ela se case com um negro. O Benedito insiste no namoro que acaba acontecendo mesmo contra a vontade do capitão. Uma clara demonstração de

luta do subalterno contra o poder representada através da quebra do preconceito e do racismo. Santos (1979, p. 17) comenta que o mestre muitas vezes brinca com os seus bonecos sem muita consciência da profundidade de suas palavras, sem proposição política, porém, ele é político enquanto em ação.

> Ele é político enquanto é utilizado como instrumento de dominação ou quando, em meio ao riso e usando dos recursos que lhe são próprios, rebela-se contra a dominação imposta a si, como expressão artística, ou ao povo, como expressão humana, na sua vontade e direito à subsistência.(SANTOS, 1979, p. 17).

É nas entrelinhas do texto e na plástica dos bonecos que podemos encontrar elementos fixados através dos tempos e que ainda hoje encontram terreno fértil pronto para a sua reprodução. Em suas reflexões sobre a poesia oral, Paul Zumthor comenta que:

> O espaço do discurso, espremido mas sobrecarregado de valores alusivos, não dá lugar senão aos elementos nucleares da frase, ao que a elipse, a suspensão conferem uma ambiguidade, até mesmo uma aparente vacância semântica, obrigando deliciosamente o ouvinte à interpretação. (ZUMTHOR, 2010, p. 147).

O mestre Felipe de Riachuelo reproduz elementos do teatro sedimentados num passado distante, que representavam a realidade e contexto sócio-histórico-político e que traz um discurso impregnado de preconceitos, racismo, autoritarismo tão caro à sociedade e que resiste e persiste no tempo e nas mentes e atitudes de sujeitos que se fecham para atitudes que venham a contribuir para uma sociedade mais humana e igualitária.

Considerações finais

Pensar o mundo da cultura popular é considerar em que universo ela está inserida. Quais as forças que estão por trás e como elas se relacionam. É compreender como os enfrentamentos de campos de forças se dão. Sem esquecer que o mundo da cultura popular é dinâmico e dialoga com outras esferas. Que apresenta pontos de resistência e de superação, que está ligada ao passado e inovando no presente, numa relação entre poder e subalternidade, em tensão contínua e finalmente, que a tradição é movente, articulada, adaptável a novos significados.

Trabalhar no campo do teatro de bonecos popular do nordeste, no caso o teatro de João Redondo do RN, em sua vertente cômica, é considerar que seus personagens em suas falas e em suas plásticas colocam em evidência a vida e a tragédia humana. Esta retém sempre um misto de alegria e de tristeza no cômico e no risível. (ALCURE, 2001, p. 141).

O que foi observado durante a pesquisa realizada em relação a representação do negro no teatro de João Redondo no RN, é que o teatro tradicional com todos os seus valores e representações simbólicas referente ao negro e o teatro contemporaneizado dito politicamente correto caminham juntos em estreito diálogo e sintonia. Que o preconceito e o racismo, temas muito comuns no teatro tradicional, onde o negro é colocado como um Zé ninguém, desprovido de conhecimento e de dignidade, caminha lado a lado na atualidade com a ideologia do politicamente correto e conscientização contra valores simbólicos que devem ser refletidos, debatidos e combatidos ao serem representados através dos bonecos,

uma vez que o teatro de João Redondo é a expressão dos valores sociais e representações simbólicas existentes na sociedade.

Referências

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

_____. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

CARVALHO, José Jorge. **Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares**. In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Polis, Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2010. 232 p.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LIMA, Ana Nery Correia. **Mulheres militantes negras: a interseccionalidade de gênero e raça na produção das identidades contemporâneas.** II CONINTER. 2013. https://poligen.polignu.org/sites/poligen.polignu.org/files/feminismo%20negro.pdf

Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. Dossiê Interpretativo. MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, Junho, 2014.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

gráfica e editora
CAULE DE PAPIRO®

Composto na
CAULE DE PAPIRO GRÁFICA E EDITORA
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | Natal/RN | (84) 3218 4626

cauledepapiro.com.br

Tânia Lima
Izabel Nascimento
Derivaldo dos Santos
Rosilda Bezerra
Amarino Queiroz
(orgs.)

UFRN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CCHLA UFRN

editora CAULE DE PAPIRO®

ISBN 978-65-86643-22-0